



José Capuz

Escultor
del classicisme modern
Una mostra
del seu llegat artístic

José CAPUZ

(València 1884-Madrid 1964)

Escultor del
classicisme modern.
Una mostra del seu
llegat artístic

Escultor del
clasicismo moderno.
Una muestra de su
legado artístico

Museu de Belles Arts de València
01 / 07 — 12 / 09 - 2021



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

MUSEU
BELLES ARTS
VALÈNCIA

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President

Vicent Marzà i Ibáñez
Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut
Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot
President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual
Alcalde de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García
President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos
President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell
Representant del Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo
Directora General de Cultura i Patrimoni de la
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport i
Presidenta de la Comissió Científico-Artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretària

Eva Coscollà Grau
Sotssecretària de la Conselleria d'Educació,
Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'exposicions

Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz

Programes públics

Eva Doménech López

Educació i mediació

José Campos Alemany

Media i xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugada Cabrera
Antonio Martínez Palop
Germà Sánchez Eslava

MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA

Director

Pablo González Tornel

Gerent

José Luis García Comas

Biblioteca

Ana Alfaro Hofmann
Rosa Rodríguez Canals

Col·leccions

Irene Domingo Mollá
David Gimilio Sanz
José Luis Tomás Porta

Educació i Projecte Social

Estrella Rodríguez Roncero

Gerència

Carmen Fernández Arlandis
Alicia Gabarda Espinosa

Registre

María Francisca Castilla Crespi
María Jesús Clares Montoya
Pilar Gramage Cárdenas

Relacions Institucionals i Protocol

Ramón Martínez Miñana

Restauració

Pilar Ineba Tamarit

EXPOSICIÓ

Organitza

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana

Comissariat

Helena de la Heras Esteban

Coordinació tècnica

Vicente Samper

Disseny expositiu

Pau Soriano

Disseny gràfic

Lupe Martínez Campos-Estudio Paco Bascuñán

Transport i Muntatge

Art i Clar

Assegurances

Correduría de seguros José Olmos, s.l.

CATÀLEG

Textos

Helena de la Heras
Jaume Penalba

Disseny gràfic

Lupe Martínez Campos-Estudio Paco Bascuñán

Fotografia

Paco Alcántara, tot el catàleg excepte les imatges dels següents fotògrafs:
Hauser y Menet, Madrid. Archivo Fundación Félix Granda, p. 55
Carlos Viñas Valle, p. 123
Martín Vidal Corella, p. 137
Juan Luis Aguirre de la Monja, pp. 183, 185, 190, 191
Salvador Villa. Creative Commons, p. 193
Valentín Pla, p. 220

Traducció al valencià

Servei d'Acreditació i Assessorament del Valencià
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport

Impressió i enquadernació

La ImprentaCG, s.l.

© dels textos: els autors

© de les imatges: els autors, els propietaris i depositaris

© de la present edició: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2021

ISBN: 978-84-482-6607-3

Depòsit Legal: V-2355-2021

AGRAÏMENTS DE LA COMISSÀRIA

Aquesta exposició organitzada pel Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, es deu a la confiança depositada en mi pel seu director José Luis Pérez Pont. Manté deutes també amb el director del Museu de Belles Arts de València, Pablo González Tornel, que va acceptar el projecte amb beneplàcit, i amb el personal del departament de Registre. Agraïsc la generositat de les institucions públiques i col·leccions privades que han cedit la seua obra patrimonial a aquest efecte. Així, l'Ajuntament de València, el propi Museu de Belles Arts de València, el Museu Nacional de Ceràmica i Arts Sumptuàries González Martí, amb un reconeixement exprés al servei de Documentació, el Museu Sorolla de Madrid, Museu de Belles Arts de Jaén i la Junta d'Andalusia, l'Institut del Patrimoni Cultural d'Espanya, el Cercle de Belles Arts de Madrid, la Confraria Marraja de Cartagena, la Universitat Complutense de Madrid, la Fundació Bancaixa, la Fundació Eduardo Capa, i les col·leccions particulars de la Família Capuz, Juan Adsuara i Jaume Penalba. Estenc el meu reconeixement a altres entitats que, per la vulnerabilitat de l'escultura, no van estimar convenient el préstec, però la col·laboració dels quals ha contribuït a l'estudi de l'obra de l'escultor José Capuz. En aquest cas, el Museu de Belles Arts de Santa Cruz de Tenerife, i el seu amable Directora, M^a del Carmen Duque Hernández, i el Museu Naval de Madrid. Finalment, esmentar la cooperació del personal de l'Arxiu i Biblioteca de la Reial Acadèmia de Sant Ferran. Igualment, la meua gratitud a Juan Luis Aguirre de la Monja per la seua cessió d'imatges. Gràcies a tots.

AGRADECIMIENTOS DE LA COMISARIA

Esta exposición organizada por el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, se debe a la confianza depositada en mí por su director José Luis Pérez Pont. Mantiene deudas también con el director del Museo de Belles Arts de València, Pablo González Tornel, que aceptó el proyecto con beneplácito, y con el personal del departamento de Registro. Agradezco la generosidad de las instituciones públicas y colecciones privadas que han cedido su obra patrimonial al efecto. Así, el Ayuntamiento de Valencia, el propio Museo de Bellas Artes de Valencia, el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, con un reconocimiento expreso al servicio de Documentación, el Museo Sorolla de Madrid, Museo de Bellas Artes de Jaén y la Junta de Andalucía, el Instituto del Patrimonio Cultural de España, el Círculo de Bellas Artes de Madrid, la Cofradía Marraja de Cartagena, la Universidad Complutense de Madrid, la Fundación Bancaja, la Fundación Eduardo Capa, y las colecciones particulares de la Familia Capuz, Juan Adsuara y Jaume Penalba. Extiendo mi reconocimiento a otras entidades que, por la vulnerabilidad de la escultura, no estimaron conveniente el préstamo, pero cuya colaboración ha contribuido al estudio de la obra del escultor José Capuz. En este caso, el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, y su amable Directora, M^a del Carmen Duque Hernández, y el Museo Naval de Madrid. Por último, mencionar la cooperación del personal del Archivo y Biblioteca de la Real Academia de San Fernando. Igualmente, mi gratitud a Juan Luis Aguirre de la Monja por su cesión de imágenes. Gracias a todos.



Vista de l'exposició / Vista de la exposición. Museu de Belles Arts de València.

Jaume Penalba

- 06 José Capuz Mamano. Pervivències i dissidències. A la busca d'un nou ideal figuratiu. La pervivència de la tradició huitcentista
- 07 José Capuz Mamano. Pervivencias y disidencias. A la búsqueda de un nuevo ideal figurativo. La pervivencia de la tradición decimonónica

Helena de las Heras

- 22 José Capuz, escultor del classicisme modern.
Una mostra del seu llegat artístic
- 23 José Capuz, escultor del clasicismo moderno.
Una muestra de su legado artístico
- 24 I.- Formació. València. Madrid. Roma. París
I.- Formación. Valencia. Madrid. Roma. París
- 50 II.- El retorn a Espanya. La relació Capuz-Sorolla
II.- El regreso a España. La relación Capuz-Sorolla
- 68 III.- Exposicions i associacions d'Artistes
III.- Exposiciones y asociaciones de Artistas
- 116 IV.- El binomi escultura arquitectura
IV.- El binomio escultura arquitectura
- 136 V.- Escultura monumental
V.- Escultura monumental
- 172 VI.- Escultura religiosa: imatges humanitzades de la divinitat
VI.- Escultura religiosa: imágenes humanizadas de la divinidad
- 200 VII.- Última etapa
VII.- Última etapa
- 220 L'escultura de Capuz en la historiografia contemporània
La escultura de Capuz en la historiografía contemporánea
- 225 Bibliografia
Bibliografía

José Capuz Mamano. Pervivències i dissidències. A la recerca d'un nou ideal figuratiu. La pervivència de la tradició huitcentista.

Jaume Penalba Alarcón

Resultaria injust –i equívoc– sotmetre a estudi el nostre protagonista, l'escultor José Capuz Mamano (València, 29 d'agost de 1884 - Madrid, 9 de març de 1964), des d'una perspectiva o punt de vista actual. Els profunds canvis experimentats per les arts en l'últim segle ens condicionen a l'hora de mantindre la mirada tersa, neta i sense perjudicis en el moment d'estudiar i emetre una valoració crítica objectiva sobre la seua figura –i per extensió, també de la de molts dels seus coetanis–, sense caure en el conegut i recurrent error de jutjar-los d'acord amb condicionants actuals. Això ens conduiria –com de fet ha passat ben sovint– a no apreciar i valorar en una mesura justa, no només la tasca ingent que aquest personatge va desenvolupar en el segle passat, sinó també el paper clau que va exercir el valencià en el moviment renovador protagonitzat per l'escultura, no només en l'àmbit local, sinó a escala nacional, durant la primera meitat del segle XX.

Més meritòria encara ha de ser considerada la seua faena, si prenem en consideració l'ambient en el qual José Capuz va desenvolupar la seua activitat i en què enceta la seua marxa artística. Format encara en els pressupostos estètics hereus del període finisecular del segle XIX, va ser doncs hereu directe d'una tradició escultòrica que, si bé gaudia del reconeixement oficial de l'època, hui dia i vista amb prou perspectiva històrica, podria semblar caduca, obsoleta i antiquada. El favor de l'Acadèmia, i l'empara del gust oficial sota el paraigua del poder sobiranista –i no menys, del religiós– valdria les poc falagüeres consideracions de Gaya Nuño, qui no dubtaria a qualificar-lo d'"ostentació de falsedat am-

pul·losa i rebuscadíssima [...] de descaminada, antihigienica i ridículíssima depravació estètica"¹ –a parer nostre, judici excessivament sever–, de la qual van prendre part, entre altres, els més reconeguts escultors com el segovià Aniceto Marín (1866-1953), els barcelonins Jeroni Suñol (1839-1902) o els germans Vallmitjana, Agapit (1838-1905) i Venanci (1828-1919), o el tortosí Agustí Querol (1863-1909), entre altres.

Entre tots ells, mereix un capítol a banda un escultor el nom del qual no anava a passar desapercebut, no només per al nostre protagonista, sinó per a generacions senceres d'escultors: és ben clar que ens referim al també valencià Marià Benlliure (1862-1947) –longeu i prolífic foramista–, que aconseguiria acabadillar durant dècades la nòmina d'escultors espanyols emparat pel gust oficial durant la Restauració borbònica, i de manera especial durant la regència de Maria Cristina d'Habsburg, en el període comprés entre 1885 i 1902. La seua figura va dominar el panorama escultòric espanyol fins ben entrada la dècada dels anys quaranta; va aconseguir amb el seu bon art i do de gents no només eclipsar els seus coetanis o immediats predecessors, sinó una generació sencera de joves escultors –entre els quals hi ha el mateix Capuz– que no només es van veure obligats a bregar amb les modes i gustos oficials del moment –amb els quals no combregaven–, sinó també amb el seu paísà, que en aquells dies havia passat a convertir-se en el model dilecte a seguir: sinònim del bon gust, i paradigma de l'escultor d'èxit per als qui van desenvolupar la seua activitat a l'ombra del geni valencià. Admirat i combatut a parts iguals,

¹ GAYA NUÑO, J. A., *Escultura española contemporánea*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, p. 21.

José Capuz Mamano. Pervivencias y disidencias. A la búsqueda de un nuevo ideal figurativo. La pervivencia de la tradición decimonónica.

Jaume Penalba Alarcón

Resultaría injusto –y equívoco– someter a estudio a nuestro protagonista, el escultor José Capuz Mamano (Valencia, 29 de agosto de 1884 –Madrid, 9 de marzo de 1964), desde una perspectiva o punto de vista actual. Los profundos cambios experimentados por las artes en el último siglo, nos condicionan a la hora de mantener la mirada tersa, limpia y sin perjuicios a la hora de estudiar y emitir una valoración crítica objetiva sobre su figura, –y por extensión, también de la de muchos de sus coetáneos–, sin caer en el consabido y recurrente error de juzgarles de acuerdo a condicionantes actuales. Ello nos conduciría –como de hecho ha venido sucediendo– a no apreciar y valorar en su justa medida, no sólo la ingente labor que éste desarrolló en el pasado siglo, sino también el papel clave que el valenciano desempeñó en el movimiento renovador protagonizado por la escultura, no solo en el ámbito local, sino a nivel nacional, durante la primera mitad del siglo XX.

Más meritoria aún debe ser considerada su labor, si tomamos en consideración el ambiente en el que José Capuz desarrolló su actividad y en el que inicia su andadura artística. Formado aún bajo los presupuestos estéticos herederos del periodo finisecular del siglo XIX, siendo pues heredero directo de una tradición escultórica que, si bien gozaba del reconocimiento oficial de la época, a día de hoy y visto con la suficiente perspectiva histórica, podría parecer caduca, obsoleta y anticuada. El favor de la Academia, y el amparo del gusto oficial bajo el paraguas del poder soberanista –y no menos, por el religioso– valdría las poco halagüeñas consideraciones de Gaya Nuño, quien no dudaría en calificarlo de

“alarde de falsedad ampulosa y rebuscadísima [...] de descaminada, antihigiénica y ridículísima depravación estética”¹, –a nuestro parecer, juicio excesivamente severo– de la que tomaron parte, entre otros, los más reconocidos escultores como el segoviano Aniceto Marinas (1866-1953), los barceloneses Jerónimo Suñol (1839- 1902) o los hermanos Vallmitjana, Agapito (1838-1905) y Venancio (1828-1919), o el tortosino Agustín Querol (1863-1909), entre otros.

De entre todos ellos, merece capítulo aparte un escultor cuyo nombre no iba a pasar desapercibido, no solo para nuestro protagonista, sino para enteras generaciones de escultores: como no, nos referimos al también valenciano Mariano Benlliure (1862-1947) –longevo y prolífico donde los haya–, quien lograría acaudillar durante décadas la nómina de escultores españoles amparado por el gusto oficial durante la Restauración borbónica, y en modo especial durante la Regencia de María Cristina de Habsburgo, en el periodo comprendido entre 1885 a 1902. Su figura dominó el panorama escultórico español hasta bien entrada la década de los años cuarenta, logrando con su buen arte y don de gentes no solo eclipsar a sus coetáneos o inmediatos predecesores, sino a una entera generación de jóvenes escultores –entre los que figura el mismo Capuz– que no solo se vieron obligados a lidiar con las modas y gustos oficiales del momento –con los que no comulgaban–, sino también con su paisano, que por entonces había pasado a convertirse en el modelo dilecto a seguir: sinónimo del buen gusto, y paradigma del escultor de éxito para aquellos que desarrollaron su actividad a la sombra del genio valenciano. Admirado y com-

1 GAYA NUÑO, J. A., *Escultura española contemporánea*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, p. 21.

Marià Benlliure va passar a personificar, amb nom propi, el model escultòric –des d'un punt de vista merament estilístic– que aquesta nova generació pretenia superar –si no dilapidar-lo, un procés històric que no debades ha sigut anomenat amb el terme “Renovació post-Benlliure”². Armats amb cisell i gúbia, van aconseguir trencar els motles i cànons establits, en un clar intent per imposar-se i adaptar-se als nous temps i als nous gustos estètics que dictava el moment. D'aquest moviment renovador i regeneracionista participa José Capuz Mamano.

El seu naixement, avingut en 1884, en ple ambient huitcentista, quan dominava el tipus d'escultura realista anecdòtica i pintoresca i Marià Benlliure obtenia la segona medalla en l'Exposició Nacional amb la seua *Accident!!!*, en els seus orígens s'amalgama el barroquisme de l'escola escultòrica valenciana d'un Ignasi Vergara, Esteve i Bonet o Lleonard Juli Capuz –amb el qual guarda parentiu–, en un ambient de *santeret* al qual l'introdueix el seu progenitor, el també imatger Antoni Capuz Gil (1846-1912), per a amerar-se de la sensualitat i puresa de rotundes formes mediterrànies que en aquells dies aflora a la veïna Catalunya. Encara amb tot això, i sempre des del respecte i admiració que per a un jove i inconformista Capuz meresquera el consagrat mestre i degà valencià –si bé això no suposava que compartira el seu ideal estètic–, Capuz aconsegueix superar l'herència rebuda, per a guanyar en classicisme, en senzillesa de depurades formes, de vegades parques i patètiques –no en l'apel·lació pejorativa del terme, sinó entés aquest en el sentit dramàtic, del sentiment emotiu i commovedor– d'un gran escultor, que pocs van poder igualar, en la seua personal revisió dels principis escultòrics. Amb això aconsegueix conferir una marcada empremta renovadora al model classicista heretat, i infon així un colp d'aire fresc, pel qual es pretenia restituir els valors escultòrics, tan desfigurats i malparats en els últims temps, en favor de la que considerava la fi última de l'escultura: la bellesa formal en l'estat pur.

Resulta obvi que, si bé José Capuz desenvolupa la pràctica totalitat de la seua carrera professional ja en el segle XX, va rebre una formació eminentment acadèmica entre les darreries del segle XIX i les albors del segle XX. Un moment en què, malgrat els profunds canvis que en aquells dies experimentaven ja ciutats europees com París, aquests avanços ni tan sols s'albiraven en l'horitzó de la frontera peninsular, sumida encara en un desgraciat model, ja caduc i obsolet, fomentat en la pervivència del model academicista, de fort arrelament encara en els centres docents, com l'Escola Superior de Pintura, Escultura i Gravat de Sant Carles de València en què va rebre les primeres lliçons un jove Capuz. N'hi ha prou amb fullejar els plans d'estudis, tant de l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València, i per extensió, també de l'Escola Superior de San Fernando, per a cerciorar-se que el model educacional o docent en el qual es va forjar l'esperit d'aquests artistes aprofundia encara les arrels en l'ideal docent de pervivència dihuïtesca clarament inspirat en el model afrancesat. Serien comunes, doncs, matèries com ara Dibuix de l'Antiguitat i del Natural, Anatomia Artística, Modelatge de l'Antiguitat –que substituïa amb una nova denominació les Classes de Principis o Còpia de Models Blancs– per a concloure –com antany– en l'assignatura Estudis del Natural, totes elles fonamentades en la supremacia absoluta i inqüestionable del dibuix i, en el cas concret que ens concerneix, també del modelatge, assentat igualment sobre unes premisses academicistes com l'harmonia, l'equilibri i la proporció, per mitjà del detingut estudi del natural. Una sòlida formació teòricopràctica, que si bé anava a proporcionar-li les destreses i habilitats indispensables per al futur desenvolupament de la seua activitat professional, li faria també en gran manera hipotecar i condicionar el seu estil, caràcter i personalitat futures. Fins quan suportaria un esperit alliberat i inconformista com el de José Capuz aquest sotmetiment estètic?

2 BLASCO CARRASCOSA, J. A., La escultura valenciana en la Segunda República. València, Ajuntament de València, 1988, pàg. 33-37.

batido a partes iguales, Mariano Benlliure, pasó a personificar, con nombre propio el modelo escultórico –desde un punto de vista meramente estilístico– que esta nueva generación pretendía superar –cuanto no dilapidar, proceso histórico, que no en balde, ha sido acuñado con el término “Renovación post-Benlliure”.² Armados con cincel y gubia, consiguieron romper con los moldes y cánones establecidos, en un claro intento por imponerse y adaptarse a los nuevos tiempos y a los nuevos gustos estéticos que dictaba el momento. De este movimiento renovador y regeneracionista participa José Capuz Mamano.

Su nacimiento, acaeció en 1884, en pleno ambiente decimonónico, cuando dominaba el tipo de escultura realista anecdótica y pintoresca y Mariano Benlliure obtenía segunda medalla en la Exposición Nacional con su *Accidentí!!*, en sus orígenes se amalgama el barroquismo de la escuela escultórica valenciana de un Ignacio Vergara, Esteve Bonet o Leonardo Julio Capuz –con el que guarda parentesco–, en cuyo ambiente de *santeret* le introduce su progenitor, el también imaginero Antonio Capuz Gil (1846-1912), para embeberse de la sensualidad y pureza de rotundas formas mediterráneas que por entonces aflora en la vecina Cataluña. Aún con todo ello, y siempre desde el respeto y admiración que para un joven e inconformista Capuz mereciera el consagrado maestro y decano valenciano –si bien ello no supusiera compartiese su ideal estético–, Capuz logra superar la herencia recibida, para ganar en clasicismo, en sencillez de depuradas formas, en ocasiones parcas y patéticas –no en la apelación peyorativa del término, sino entendido éste como el sentido de lo dramático, del sentimiento emotivo y conmovedor– de un gran escultor, que pocos pudieron igualar, en su personal revisión de los principios escultóricos. Con ello logra conferir una marcada impronta renovadora al modelo clasicista heredado, infundiendo un soplo de aire fresco, por el cual se pretendía restituir los valores escultóricos, tan desfigurados y maltrechos en los últimos tiem-

pos, en favor del que consideraba el fin último de la escultura: la belleza formal en su estado puro.

Resulta obvio pues, que si bien José Capuz desarrolla la práctica totalidad de su carrera profesional ya en el siglo XX, recibió una formación eminentemente académica entre finales del siglo XIX y los albores del siglo XX. Un momento en que, pese a los profundos cambios que por entonces experimentaban ya ciudades europeas como París, estos avances siquiera se vislumbraban en el horizonte de la frontera peninsular, sumida aún en un desdichado modelo, ya caduco y obsoleto, fomentado en la pervivencia del modelo academicista, de fuerte arraigo aún en los centros docentes, como la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de San Carlos de Valencia en la que recibió sus primeras lecciones un joven Capuz. Basta traher los planes de estudios, tanto de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, y por extensión, también de la Escuela Superior de San Fernando, para cerciorarse que el modelo educacional o docente en el que se fraguó el espíritu de estos artistas, ahondaba aún sus raíces en el ideal docente de pervivencia dieciochesca claramente inspirado en el modelo afrancesado. Serían pues comunes materias como *Dibujo del antiguo y del Natural*, *Anatomía Artística*, *Modelado del antiguo* –que venía a sustituir con una nueva denominación a las *clases de Principios* o *Copia de modelos blancos*– para concluir –como antaño– en la asignatura *Estudios del natural*, todas ellas fundamentadas en la supremacía absoluta e incuestionable del dibujo y en el caso concreto que nos atañe, también del *Modelado*, asentado igualmente sobre unas premisas academicistas como la armonía, el equilibrio y la proporción, a través del detenido estudio del natural. Una sólida formación teórico-práctica, que si bien iba a proporcionarle las destrezas y habilidades indispensables para el futuro desarrollo de su actividad profesional, vendría también en gran medida a hipotecar y condicionar su estilo, carácter y personalidad futuras. ¿Hasta cuándo soporta-

2 BLASCO CARRASCOSA, J.A., *La escultura valenciana en la Segunda República*. Valencia, Ajuntament de València, 1988, pp. 33-37.

Aquest seria, per tant, l'ambient en què desenvolupa la seua formació el nostre protagonista –poc encoratjador, si més no, i totalment desconnectat de la problemàtica escultòrica del moment. Mentre en la veïna República Francesa, l'escultura hauria patit ja una completa dissociació dels pressupostos estètics academicistes mig segle arrere, a Espanya no només es van mostrar impassibles i indiferents davant de la irrupció dels primers moviments regeneracionistes i renovadors, sinó que sovint es valorava i enjudiciava pejorativament qualsevol temptativa de caire innovador o modernitzador per part d'un professorat que, en la majoria dels casos, seguia aferrat a la norma acadèmica i a la pervivència dels models huitcentistes i, consegüentment, alié a tota voluntat progressista.

A LA RECERCA D'UN NOU IDEAL FIGURATIU

Espanya mai va ser un ambient propici per a innovacions artístiques en l'àmbit de l'escultura. Com bé ha observat la professora Josefina Alix, "A Espanya no va haver-hi un Rodin, ni un Hildebrand, ni un Gauguin".³ Prenent com a certes aquestes afirmacions, José Capuz, com molts altres escultors de la seua generació, posa la mirada primer en Roma –on viatjarà com a pensionat en 1907– i més tard, en França, sense restar alié als canvis que en aquells dies s'estaven produint a la Ciutat de la Llum, que, per primera vegada, no anaven a ser impertèrrits a Espanya, si bé, com assenyala Alix, aquestes conquestes aconseguides a la vora del Sena arribarien a Espanya tard, i sempre de segona mà.

Hauríem d'esperar a les dècades dels anys deu i vint perquè a Espanya quallara, per camins idèntics als protagonitzats dècades abans per la pintura, aquest corrent regeneracionista i renovador, que va establir les bases de la superació dels models antics i caducs. Si en pintura això va suposar abandonar l'estudi i eixir a pintar a *plein air* –així ho van fer Carlos de Haes (1826-1898), Aureliano de Beruete (1845-1912), Ignasi

Pinazo i Camarlench (1849-1916) o Joaquim Sorolla (1863-1923), entre altres, seguint el model francès promulgat pels pintors de les escoles de Pont-Aven, Barbizon i els impressionistes cap a la dècada de 1870–, en l'escultura això anava a comportar la recuperació dels valors plàstics escultòrics, no només qüestionant el model huitcentista, sinó oposant-s'hi. La completa absència d'una tradició escultòrica espanyola sòlida –en l'àmbit, diguem-ne, civil o profà– de cap manera anava també a condicionar aquest procés d'assimilació d'influències externes. D'això, ja se'n faria eco el crític d'art Ballester Marcos, que amb motiu de l'Exposició Nacional de Belles Arts celebrada a Madrid en 1917, no dubtaria a afirmar:

"L'escultura no va ser un art que s'acclimatara a Espanya. Mai vam tindre un escultor que aconseguira la talla que en pintura tenen un Velázquez, un Goya o un Murillo. Només en la iconística religiosa vam poder oferir homes de vàlua, com Berruguete, Alonso Cano i Montañés, estatuaris insignes, ungits de sentiment i de bellesa. En aquell camp que podríem anomenar cívica no va florir cap home il·lustre que tinga alguna grandesa. Repasse's la llista d'escultors espanyols, i es veurà que ni tan sols un Canova hi ha entre ells. Posseïts d'aquesta veritat, vam concórrer a l'exposició amb l'esperança de trobar-hi una promesa encoratjadora. I el nostre desengany no va poder ser més tremend. No hi ha ningú, res. Vulgaritat, panxacontentisme, fador. Això és tot. Mai com ara ha patit Espanya una crisi tan aguda d'escultors. Com a màxim, es troba algun "bibelotista" a l'estil de Benlliure que no ho fa del tot malament. Grandesa, idees, sentiments? Ca! Això són plantes exòtiques en la nostra joventut".⁴

3 ALIX, J., *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001, pàg. 30.

4 BALLESTEROS DE MARTOS, A., "Impresiones y comentarios. La Exposición Nacional de Bellas Artes III. Sala primera." *La Mañana*, 2-VI-1909, pàg. 4.

ría un espíritu liberado e inconformista como el de José Capuz este sometimiento estético?

Éste sería pues, el ambiente en que desarrolla su formación nuestro protagonista, –poco alentador, si cabe– y totalmente desconectado de la problemática escultórica del momento. Mientras en la vecina República Francesa, la escultura habría sufrido ya una completa disociación de los presupuestos estéticos academicistas medio siglo atrás, en España, no sólo se mostraron impasibles e indiferentes frente a la irrupción de los primeros movimientos regeneracionistas y renovadores, sino que a menudo, se valoraba y enjuiciaba peyorativamente cualquier tentativa de sesgo innovador o modernizador por parte de un profesorado que, en la mayoría de los casos, seguía aferrado a la norma académica, y a la pervivencia de los modelos decimonónicos y consecuentemente, ajeno a toda voluntad progresista.

A LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO IDEAL FIGURATIVO

España nunca fue ambiente propicio para innovaciones artísticas en el ámbito de la escultura. Como bien ha observado la profesora Josefina Alix. “En España no existió un Rodin, ni un Hildebrand, ni un Gauguin”³. Tomando como ciertas dichas afirmaciones, José Capuz, como muchos otros escultores de su generación, pone su mirada primero en Roma –donde viajará como pensionado en 1907– y más tarde en Francia, no permaneciendo ajeno a los cambios que por entonces se estaban produciendo en la Ciudad de la Luz, que, por primera vez, no iban a ser impertérritos en España, si bien, como señala Alix, estas conquistas logradas a orillas del Sena llegarían a España tarde, y siempre de segunda mano.

Deberemos esperar a las décadas de los años diez y veinte, para que en España cuajara, por idénticos cauces a los protagonizados décadas antes por la pintura, esta corriente regeneracionista y renovadora, que sentó las bases de la superación de los modelos antiguos y caducos. Si en pintura ello supuso abandonar el estudio y salir a pintar

a *Plein Air* –así lo hicieron Carlos de Haes (1826-1898), Aureliano de Beruete (1845-1912), Ignacio Pinazo Camarlench (1849-1916) o Joaquín Sorolla (1863-1923), entre otros, siguiendo el modelo francés promulgado por los pintores de las escuelas de Pont-Aven, Barbizon y los Impresionistas hacia la década de 1870, en la escultura ello iba a conllevar la recuperación de los valores plásticos escultóricos, no solo cuestionando el modelo decimonónico, sino oponiéndose a éste. La completa ausencia de una tradición escultórica española sólida –en el ámbito, llámese civil o profano–, en modo alguno iba también a condicionar este proceso de asimilación de influencias externas. De ello se haría ya eco el crítico de arte Ballesteros Marcos, quien con motivo de la Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en Madrid en 1917, no dudaría en afirmar:

“La escultura no fue arte que se aclimatara en España. Jamás tuvimos un escultor que alcanzara la talla que en pintura tienen un Velázquez, un Goya ó un Murillo. Sólo en la iconística religiosa pudimos ofrecer hombres de valimiento, como Beruguete, Alonso Cano y Montañés, estatuarios insignes, ungidos de sentimiento y de belleza. En lo que pudiéramos llamar campo cívico, no floreció ningún hombre ilustre que tenga alguna grandeza. Repásese la lista de escultores españoles, y se verá que ni siquiera un Canova hay entre ellos. Poseídos de esta verdad, concurriríamos á la Exposición con la esperanza de hallar una promesa alentadora. Y nuestro desengaño no pudo ser más tremendo. No hay nadie, nada. Vulgaridad, rascacuerismo, insulsez. Eso es todo. Jamás como ahora ha sufrido España una crisis tan aguda de escultores. A lo sumo, se encuentra á algún “bíbelotista” a lo Benlliure, que no lo hace del todo mal. ¿Grandeza, ideas, sentimientos? ¡Ca! Eso son plantas exóticas en nuestra juventud”.⁴

3 ALIX, J., *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001, p. 30.

4 BALLESTEROS DE MARTOS, A., “Impresiones y comentarios. La Exposición Nacional de Bellas Artes III. Sala primera.” *La Mañana*, 2-VI-1909, p. 4.

L'encarregat de despertar Espanya d'aquesta profunda crisi i fer-hi reviscolar l'anhel de nous horitzons anava a ser Auguste Rodin, iniciador i revolucionari al capdavant d'aquest moviment renovador experimentat per l'escultura en les primeres dècades del segle XX: "Encara que no va ser l'únic, la veritat és que a partir de les seues immenses aportacions ja sempre va haver-hi un abans i un després", assenyala Josefina Alix. Si Rodin va personificar la revolució estètica, no menys rellevància tindrien també les lliçons teoricopràctiques de l'alemany Adolf von Hildebrand (1847-1921), els estudis del qual figuren en el volum titulat *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* –'El problema de la forma en l'obra d'art'–⁵, publicat en 1893, i més concretament el capítol últim, titulat "L'escultura en pedra", en què descriu detalladament els procediments de la talla directa en pedra. Aquest volum anava a convertir-se, com apunta Josefina Alix, en el llibre de capçalera de molts d'aquests escultors, cansats dels coneguts excessos del modelatge, que va suposar la recuperació de la talla, i amb això també la recuperació dels procediments tècnics, així com la restitució dels valors purament escultòrics.

Això obria les portes ja no només a una renovació formal i estètica, sinó també tècnica, que plantejava una nova problemàtica, ja que per a dur-la a terme es feien indispensables uns profunds coneixements dels procediments escultòrics, i en particular, de l'art de tallar pedra, fins ara tingut per mer ofici, més propi dels artesans picapedrers que de l'escultor creador, competències per a les quals –excepte alguna estranya excepció– no havien sigut formats els imberbes escultors, que es veien obligats a aprendre el *métier* per compte d'altri, i a vegades quasi intuïtivament. Aquesta assimilació de les noves tècniques i procediments escultòrics va comportar també, i de manera implícita, un profund canvi en l'ofici de l'escultor. Fins hui, i fomentat pel model huitcentista, aquesta havia estat subjecta

a procediments de tipus industrialitzat, en què la norma habitual era la coneguda pràctica per la qual el mestre escultor modelava l'obra en fang, i deixava a costa dels operaris i oficials els procediments de buidatge en escaiola i el trasllat al material final amb la tècnica de *traure de punts* el bloc de pedra. Desproveïts de tota aquesta ostentació de taller huitcentista, que comportava que el mestre s'envoltara d'aprenents, auxiliars i picapedrers, les noves generacions van preferir –potser per necessitat, tal vegada per impossibilitat– el treball en solitari, prescindint de l'auxili d'ajudants. No resulta, doncs, estrany –i així ho demostra un bon nombre de fotografies– veure'ls practicant la talla directa, renunciant amb això a l'acabat definitiu de les obres, que quedava en mans de tercers, un fet que en gran manera desvirtuava el resultat final. Així ho apuntava el castellonenc Joan Baptista Adsuara (1893-1973), camarada i íntim col·laborador de Capuz: "Es perd molt. Mai respon l'obra feta a la concepció pura, ideal, de l'artista. La mateixa tècnica sembla que va desvirtuant la part més substancial de l'obra".⁶

Si el paper exercit per Rodin i Hildebrand anava a ser determinant en aquest procés renovador, no menys ho seria la figura de Paul Gauguin (1848-1903). Captivat per les cultures primitives i arcaïques que va tindre oportunitat de conèixer i aprendre durant les seues estades a Tahití i les illes Marqueses, en 1901 aprofundeix en els procediments tècnics emprats per aquestes cultures, la qual cosa es va traduir –salvant les diferències estilístiques entre ell i els nostres protagonistes, que n'hi va haver– en un desmesurat interès del francès per la fusta. Si bé l'ús del material ligni comptava a Espanya amb una llarga tradició, alimentada durant segles pel poder eclesiàstic, l'ús quedava supeditat, exclusivament, a la imatgeria i l'art religiós. Així, les qualitats del noble material romanien ocultes sota estofats, carnacions policromes i vestimentes, perpetuant la pervivència dels models

5 VON HILDEBRAND, A., El problema de la forma en la obra de arte. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988.

6 ROMANO, J., "El artista y el hombre", en *La Esfera*, 807 (1929), pàg.12-13.

El encargado de despertar a España de esta profunda crisis, y avivar en ella el anhelo de nuevos horizontes iba a ser Auguste Rodin, iniciador y revolucionario al frente de este movimiento renovador sufrido por la escultura en las primeras décadas del siglo XX: "Aunque no fue el único, lo cierto es que a partir de sus inmensas aportaciones ya siempre hubo un «antes» y un «después», señala Josefina Alix. Si Rodin personificó la revolución estética, no menos calado tendrían también las lecciones teórico-prácticas del alemán Adolf von Hildebrand (1847-1921), cuyos estudios recogidos en el volumen titulado *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst –El problema de la forma en la obra de arte*⁵, publicado en 1893, y más concretamente el capítulo último titulado *La escultura en piedra*, en el que describe en detalle los procedimientos de la talla directa en piedra, iba a convertirse, como apunta Josefina Alix en libro de cabecera de muchos de estos escultores, cansados de los consabidos excesos del modelado, que vino a suponer la recuperación de la talla, y con ello también la recuperación de los procedimientos técnicos, así como la restitución de los valores puramente escultóricos.

Ello abría las puertas ya no solo a una renovación formal y estética, sino también técnica que planteaba una nueva problemática, ya que para ello se hacían indispensables unos profundos conocimientos de los procedimientos escultóricos, y en particular, de la cantería, hasta ahora tenida por mero oficio, más propio de los artesanos picapedreros que del escultor creador, competencias para las que –salvo rara excepción– no habían sido formados los imberbes escultores, viéndose obligados a aprender el *métier* por cuenta ajena, y en ocasiones casi intuitivamente. Esta asimilación de las nuevas técnicas y procedimientos escultóricos conllevaron también, y de forma implícita, un profundo cambio en el oficio del escultor. Hasta la fecha, y fomentado por el modelo decimonónico, ésta había estado

sujeta a procedimientos de tipo industrializado, siendo norma habitual la consabida práctica por la cual, el maestro escultor modelaba la obra en barro, dejando a expensas de los operarios y oficiales los procedimientos de vaciado en yeso, y su traslado mediante el "sacado de puntos" al bloque de piedra. Desprovistos de todo este boato de taller decimonónico, que conllevaba que el maestro se rodeara de aprendices, auxiliares y picapedreros, las nuevas generaciones prefirieron –quizás por necesidad, tal vez por imposibilidad– el trabajo en solitario, prescindiendo del auxilio de ayudantes. No resulta pues extraño, –y así lo demuestran buen número de fotografías–, verlos practicando la talla directa, renunciando con ello a que el acabado definitivo de las obras quedara en manos de terceros, lo que en gran medida desvirtuaba el resultado final. Así lo apuntaba el castellonense Juan Bautista Adsua-ra (1893-1973), camarada e íntimo colaborador de Capuz: "Se pierde mucho. Nunca responde la obra hecha a la concepción pura, ideal, del artista. La misma técnica parece que va desvirtuando lo más substancial de la obra".⁶

Si el papel desempeñado por Rodin y Hildebrand iba a ser determinante en este proceso renovador, no menos lo iba a ser la figura de Paul Gauguin (1848-1903). Cautivado por las culturas primitivas y arcaicas que tuviera oportunidad de conocer y aprender durante sus estancias en Tahití y las Islas Marquesas, en 1901 ahonda en los procedimientos técnicos empleados por éstas, lo que se tradujo –salvando las diferencias estilísticas entre éste y nuestros protagonistas, que las hubo– en un desmedido interés del francés por la madera. Si bien el empleo del material lignario contaba en España con una larga tradición, alimentada durante siglos por el poder eclesiástico, su empleo quedaba supeditado, única y exclusivamente, a la imaginación y el arte religioso. Con ello, las cualidades del noble material, quedaban ocultas bajo estofados, carnaciones policromas y vestimentas, perpetuando la per-

5 VON HILDEBRAND, A., *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid, La Balsa de la Medusa, 1988.

6 ROMANO, J., "El artista y el hombre", en *La Esfera*, 807 (1929), pp.12-13.

i arquetips propis de la tradició renaixentista i barroca heretada dels segles XVI-XVIII.

Les noves generacions no només van admirar els mestres antics, Fídies, Policlet, Miró, o els grans artistes del Renaixement com Miquel Àngel o Donatello. Entre els moderns, aquestes van fixar l'atenció en l'obra de Rodin, Bourdelle o Mestrovic, però alhora, també van sentir un respecte i admiració profunds pels mestres espanyols de l'època daurada de la imatgeria. Entre els seus principals referents es trobaven el francès Juan de Juni, el lucense Gregorio Fernández (1576-1636), els mestres sevillans Juan Martínez Montañés (1568-1649) i Juan de Mesa (1583-1627) o els granadins Alonso Cano (1601-1667) i Pedro de Mena (1628-1688). En el cas de José Capuz, per proximitat geogràfica, hi ha també una admiració confessa pels escultors de l'academicisme valencià com Ignasi Vergara (1715-1776), Josep Esteve i Bonet (1741-1802) o el murcià Francisco Salzillo (1707-1783), però en manera especial, el palentí Alonso Berruguete (1490-1561), la influència dels quals serà més que evident en la producció religiosa que desenvoluparan, especialment, després de la Guerra Civil.

La pervivència d'aquesta tradició imatgera a Espanya i l'ús de la fusta anava a patir ara un revés sense precedents com a resultat de les aportacions dutes a terme per Paul Gauguin (1848-1903), encarregat de conferir un nou ús a la fusta. Aquest material ja no es reserva exclusivament a l'obra de temàtica religiosa, sinó que ara l'ús es feia també extensible a l'obra profana, obrint d'aquesta manera la porta a un nou camp de conseqüències insospitades.

Aquesta revolució, no tant estilística com tècnica, seria prompte assimilada i adoptada per un bon nombre d'escultors espanyols coetanis a Capuz com Quintín de Torre (1877-1966), un dels primers a emprar-la a Espanya, no només com a material reservat per a les obres d'art religiós, sinó també profà. També Jacinto Higuera (1877-1954), deixeble de Benlliure en els anys de joventut, o el pontevedrés Francisco Asorey (1889-1961) –per qui Carmel Vicent (1890-1957) sentirà profunda admiració–, i ja més tardanament Santiago Rodríguez Bonome (1901-1995)

o el valencià Vicent Beltrán Grimal (1896-1963) l'adopten com a material recurrent en la seua producció escultòrica, si bé en poques ocasions aconseguirà la fusta un protagonisme tal com en la producció –civil o profana– de Joan Baptista Adsuara i Carmel Vicent, o el mateix José Capuz. Sens dubte, els seus anys d'aprenentatge "entre borumballes" en els tallers madrilenys del pare Félix Granda i les destreses adquirides en l'ús de la gúbia i el cisell serien decisius en l'estima del material.

CAPUZ: LA PUGNA ENTRE EL CLASSICISME MEDITERRANI I EL TRANSCENDENTALISME CASTELLÀ

En el moviment renovador viscut per l'escultura espanyola en les primeres dècades del segle XX van exercir un paper clau alguns escultors –sens dubte, han de ser considerats pioners– que van ser els encarregats d'importar a Espanya, amb passos tímids, els nous corrents renovadors que en aquells dies afloraven en la veïna República Francesa. Entre ells, convé recordar el bilbaí Nemesio Mogrobejo (1875-1910) o el val·lisoletà Paco Durrio (1868-1940), tots dos formats en l'ambient parisenc, que deixarien una marca profunda en bon nombre d'escultors espanyols formats a la capital del Sena, l'herència dels quals s'encarregarien de transmetre més tard a l'Espanya natal. Convé recordar també el paper del cordovés Mateo Inurria (1867-1924), pel qual Capuz sentia gran admiració, que tindria oportunitat d'aprendre en els seus viatges per París i Itàlia l'obra d'Auguste Rodin (1840-1917), Constantin Meunier (1831-1905) o Aristides Maillol (1861-1944), de manera que esdevindria una de les figures clau com a introductor d'aquests nous corrents en el panorama escultòric espanyol, els quals serien acollits com una alenada d'aire fresc.

Mentrestant, a la península Ibèrica, i tal com va passar amb la pintura dècades abans, l'escultura experimenta durant la primera dècada del segle XX l'aflorament de dos corrents estètics clarament diferenciats, i alhora antagònics entre si. Si en pintura això va suposar l'aparició de la denominada Espanya Blanca, encarnada en la figura del valencià Joaquim Sorolla (1863-1923), que es va traduir en unes teles banyades de llum

vivencia de los modelos y arquetipos propios de la tradición renacentista y barroca heredada de los siglos XVI-XVIII.

Las nuevas generaciones no solo admiraron a los maestros antiguos, Fidias, Policleto, Mirón, o los grandes artistas del Renacimiento como Miguel Ángel o Donatello. Entre los modernos, éstas fijaron su atención en la obra de Rodin, Bourdelle, o Mestrovic, pero a la vez, también sintieron profundo respeto y admiración por los maestros españoles de la época dorada de la imaginería. Entre sus principales referentes se hallaban el francés Juan de Juni, el lucense Gregorio Fernández (1576-1636), los maestros sevillanos Juan Martínez Montañés (1568-1649) y Juan de Mesa (1583-1627), o los granadinos Alonso Cano (1601-1667) y Pedro de Mena (1628-1688). En el caso de José Capuz, por proximidad geográfica, existe también una admiración confesa por los escultores del academicismo valenciano como Ignacio Vergara (1715-1776), José Esteve Bonet (1741-1802) o el murciano Francisco Salzillo (1707-1783), pero en modo especial, el palentino Alonso Berruguete (1490-1561), la influencia de los cuales, será más que evidente en la producción religiosa que éstos desarrollarán, especialmente, tras la Guerra Civil.

La pervivencia de esta tradición imaginera en España y el empleo de la madera, iba a sufrir ahora un revés sin precedentes como resultado de las aportaciones llevadas a cabo por Paul Gauguin (1848-1903), encargado de conferir un nuevo uso a la madera. Ésta ya no se reserva única y exclusivamente a la obra de temática religiosa, sino que ahora, su empleo se hacía también extensible a la obra profana, abriendo con ello la puerta a un nuevo campo de consecuencias insospechadas.

Esta revolución, no tanto estilística como técnica sería pronto asimilada y adoptada por un buen número de escultores españoles coetáneos a Capuz como Quintín de Torre (1877-1966), uno de los primeros en emplearla en España, no solo como material reservado para las obras de arte religioso, sino también profano. También Jacinto Higuera (1877-1954), discípulo de Benlliure en sus años de juventud, o el pontevedrés Francisco Asorey (1889-1961), –por el que Carmelo Vi-

cent (1890-1957), sentirá profunda admiración–, y ya más tardíamente Santiago Rodríguez Bono-me (1901-1995) o el valenciano Vicente Beltrán Grimal (1896-1963), lo adoptan como material recurrente en su producción escultórica, si bien, en pocas ocasiones alcanzará la madera tal protagonismo como en la producción –civil o profana– de Juan Bautista Adsuara y Carmelo Vicent, o el mismo José Capuz. Sin duda, sus años de aprendizaje “*entre virutas*” en los talleres madrileños del Padre Félix Granda y las destrezas adquiridas en el empleo de la gubia y el cincel, serían decisivos en el aprecio del material.

CAPUZ: LA PUGNA ENTRE EL CLASICISMO MEDITERRÁNEO Y EL TRANSCENDENTALISMO CASTELLANO

En el movimiento renovador vivido por la escultura española en las primeras décadas del siglo XX, desempeñaron un papel clave algunos escultores –sin duda, deben ser considerados pioneros– que fueron los encargados de importar a España, mediante tímidos pasos, las nuevas corrientes renovadoras que por entonces afloraban en la vecina República Francesa. Entre ellos, conviene recordar al bilbaíno Nemesio Mogro-bejo (1875-1910), o el vallisoletano Paco Durrio (1868-1940), ambos formados en el ambiente parisino, quienes dejarían profunda huella en buen número de escultores españoles formados en la capital del Sena, cuya herencia se encargarían de transmitir más tarde a España natal. Conviene recordar también el papel del cordobés Mateo Inurria (1867-1924), por el que Capuz sentía gran admiración, que tendría oportunidad de aprender en sus viajes por París e Italia la obra de Auguste Rodin (1840-1917), Constantin Meunier (1831-1905), o Aristide Maillol (1861-1944), siendo una de las figuras clave como introductor de estas nuevas corrientes en el panorama escultórico español, que serían acogidas como un nuevo soplo de aire fresco.

Mientras tanto, en la Península Ibérica, y tal y como sucediera con la pintura décadas antes, la escultura experimenta durante la primera década del siglo XX el florecimiento de dos corrientes estéticas claramente diferenciadas, y a la vez antagónicas entre sí. Si en pintura ello supuso la aparición de la denominada España Blanca,

i de color en les quals retrata la vida moderna i “l'alegria de viure”; açò contrasta amb l'encunyada com a Espanya Negra, que trobaria un intèrpret en la personalitat d'Ignacio Zuloaga (1870-1945) i els pintors bascos. La base teòrica d'aquests últims es fonamentava en els escriptors de la Generació del 98, i particularment en l'obra de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), per mitjà de la representació, en les seues ombrívols teles, sempre envoltades d'una tènue boirina, de les vernacles tradicions castellanques, impregnades d'un profund sentiment religiós, místic i ascètic.

Pels mateixos camins, també en l'escultura del moment, el procés de renovació es va polaritzar al voltant de dos focus clarament diferenciats, i igualment, estilísticament contraposats i antagonics. Mentre a Catalunya –i més concretament a la Ciutat Comtal, cosmopolita, enriquida i pròspera– arrela el denominat mediterranisme, fonamentat en uns plantejaments ideològics de tarannà nacionalista estretament vinculat a la ideologia del noucentisme –moviment artístic i literari nascut en reacció a l'imperant modernisme i amb una base teòrica que comptava amb el suport d'Eugeni d'Ors (1881-1954)–, a Castella germina un nou realisme, aferrat a les seues tradicions, de caràcter greu, tancat, austre i transcendent, però interpretat ara en clau moderna.

Sobre aquesta base teòrica i filosòfica, es va fonamentar el moviment regenerador escultòric a Catalunya, el qual comportaria l'aparició d'una escultura d'estil fresc, vistós i actual, concorde a la personal concepció filosòfica i manera d'entendre la vida, si bé l'origen el trobem en l'obra d'un francès, el rossellonés Aristides Maillol (1861-1944) –que també tenia sang catalana corrent per les venes–, que amb el seu nu titulat *Dona*, presentat en 1905 al Saló de Tardor i rebatejat més tard com a *Mediterrània*, va donar nom a aquest corrent estètic. Aquesta nova estètica anteposa, al detallisme barroquitzant i el virtuosisme preciosista en la tècnica del modelatge, la seua aposta personal per la senzillesa i la bellesa de la forma en l'estat pur, prescindint de tot detall anecdòtic i circumstancial. La influència d'aquest corrent anava a ser decisiva per a una generació sencera d'escultors espanyols,

que trobaria entre els millors intèrprets els catalans Josep Clarà (1878-1958) –que aconseguiria la Primera Medalla en l'Exposició Nacional de 1910 amb l'obra *La deessa*, la qual va marcar un abans i un després en el rumb en l'estatuària espanyola–, i Enric Casanovas (1882-1948), la producció del qual s'impregna de l'esperit orsià que va suposar un replantejament integral a través de l'estudi de la forma, prenent com a pretext de les seues investigacions el cos nu femení –l'etern femení orsià–, que es presentava com a alternativa de l'anomenada escultura “de bastó i levita” huitcentista. Un retorn a l'ordre i al cànon classicista, basat en el concepte de l'art per l'art i el purisme estètic, que es va traduir en l'eclosió del nu femení de regust neohel·lènic, fins hui sense precedents, tractat ara amb inusitada modernitat.

Paral·lelament, i en contraposició al corrent mediterranista, germina a Castella allò que Gaya Nuño defineix com a nou renaixement castellà de temperament marcadament tancat, austre i transcendent. Si el mediterranisme català s'amera d'Europa i especialment de la veïna França, el realisme castellà –completament allunyat d'aquesta no només geogràficament, sinó també conceptualment– s'imbueix en les seues pròpies tradicions i, a diferència de la base teòrica orsiana catalana, Castella troba el seu paral·lel en la figura del filòsof i assagista Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), així com els escriptors de la Generació del 98 –Azorín, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala o Valle-Inclán–, profundament afectats per la crisi moral, política i social i caracteritzats per un abatiment i pessimisme generalitzat *fin de siècle*, que retraten una societat caracteritzada per un profund misticisme, embadaliment i espiritualitat, inherent a la mateixa tradició vernacla castellana. Mentre Catalunya queda embeguda de l'estètica francesa i, en particular, de la inaugurada per Aristides Maillol, Castella s'entotsola en les seues pròpies tradicions, i en particular en el seu gloriós passat dels grans mestres imatgers, en què convergeixen així mateix influències externes, com el corrent italiàntzant d'herència renaixentista i manierista, après pels escultors pensionats en l'Acadèmia d'Espanya a Roma, en un moment en què París

encarnada en la figura del valenciano Joaquín Sorolla (1863-1923), que se tradujo en sus telas bañadas de luz y de color en las que retrata la vida moderna y "*la alegría de vivir*", éstas contrastan con la acuñada como España Negra, que hallaría a su interprete en la personalidad de Ignacio Zuloaga (1870-1945) y los pintores vascos. La base teórica de estos últimos se fundamentaba en los escritores de la Generación del 98, y particularmente en la obra de Ramón del Valle-Inclán (1866-1936), a través de la representación en sus sombrías telas, siempre envueltas en una tenue neblina, de las vernáculos tradiciones castellanas, impregnadas de un profundo sentimiento religioso, místico y ascético.

Por los mismos cauces, también en la escultura del momento el proceso de renovación se polarizó en torno a dos focos claramente diferenciados, e igualmente, estilísticamente contrapuestos y antagónicos. Mientras en Cataluña –y más concretamente en la ciudad condal, cosmopolita, enriquecida y próspera– arraiga el denominado Mediterraneísmo, fundamentándose en unos planteamientos ideológicos de corte nacionalista estrechamente vinculada a la ideología del *noucentisme*, –movimiento artístico y literario nacido en reacción frente al imperante modernismo y cuya base teórica venía respaldada por Eugeni d'Ors (1881-1954)–, en Castilla germina un nuevo realismo, aferrado a sus tradiciones, de carácter grave, cerrado, austero y trascendente, pero interpretado ahora en clave moderna.

Sobre esta base teórica y filosófica, se fundamentó el movimiento regenerador escultórico en Cataluña, el cual conllevaría la aparición de una escultura de estilo fresco, rozagante, y actual, acorde a su personal concepción filosófica y manera de entender la vida, si bien su origen lo hallamos en la obra de un francés, el roseillonés Aristide Maillol (1861-1944) –por cuyas venas corría también sangre catalana–, que con su desnudo titulado *Mujer*, presentado en 1905 al Salón de Otoño y rebautizado más tarde como *Mediterránea*, dando nombre a esta corriente estética. Esta nueva estética antepone al detallismo barroquizante y virtuosismo preciosista en la técnica del modelado su personal apuesta por la sencillez y la belleza de la forma en su estado

puro, prescindiendo de todo detalle anecdótico y circunstancial. Su influencia iba a ser decisiva para una entera generación de escultores españoles, hallando a sus mejores intérpretes en los catalanes Josep Clarà (1878-1958) –que lograría hacerse con la Primera Medalla en la Exposición Nacional de 1910 con la obra *La Diosa*, marcando un antes y un después en el rumbo en la estatuaria española–, y Enric Casanovas (1882-1948), cuya producción se impregna del espíritu orsiano que supuso un replanteamiento integral a través del estudio de la forma, tomando como pretexto de sus investigaciones el cuerpo desnudo femenino, –el eterno femenino orsiano–, que se presentaba como alternativa de la llamada escultura "*de bastón y levita*" decimonónica. Un regreso al orden y al canon clasicista, basado en el concepto "del arte por el arte" y el purismo estético, que se tradujo en la eclosión del desnudo femenino de regusto neohelénico, hasta la fecha sin precedentes, tratado ahora con inusitada modernidad.

Paralelamente, y en contraposición a la corriente mediterraneísta, germina en Castilla el que Gaya Nuño define como nuevo renacimiento castellano de temperamento marcadamente cerrado, austero y trascendente. Si el mediterraneísmo catalán se empapa de Europa y especialmente de su vecina Francia, el realismo castellano, –completamente alejado de ésta no solo geográficamente, sino también conceptualmente–, se imbuye en sus propias tradiciones, y frente a la base teórica orsiana catalana, Castilla halla su paralelo en la figura del filósofo y ensayista Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), así como los escritores de la Generación del 98 –Azorín, Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, Ramón Pérez de Ayala o Valle-Inclán–, profundamente afectados por la crisis moral, política y social y caracterizados por un abatimiento y pesimismo generalizado *fin de siècle*, que retratan una sociedad caracterizada por un profundo misticismo, arrobos y espiritualidad, inherente a la misma tradición vernácula castellana. Mientras Cataluña queda embebida de la estética francesa y en particular, de la inaugurada por Aristide Maillol, Castilla se ensimisma en sus propias tradiciones, y en particular en su glorioso pasado de los grandes maestros imagineros, en la que con-

havia desbancat la Ciutat Eterna com a epicentre artístic mundial. Els seus referents seran el francès Antoine Bourdelle (1861-1929) i l'eslau Ivan Mestrovic (1883-1962), tots dos precursors de l'escultura del segle XX, caracteritzats pel seu conegut gust i concepció monumental de l'escultura inspirada en la plasticitat de les cultures gregues arcaïques –la forma l'un, i el volum l'altre–, que farien un pas cap a una pràctica escultòrica menys estereotipada i més pròxima a les noves avantguardes escultòriques del segle XX –sempre dins del corrent figuratiu de tall clàssicista–, una lliçó que anava a ser determinant en la producció de José Capuz.

Tot aquest mestissatge d'influències foranes i autòctones confluiria en la configuració del corrent castellà d'escultura, i donaria com a resultat un estil d'accentuat realisme, però no el realisme naturalista d'herència huitcentista propi d'Agustí Querol o Marià Benlliure, sinó un realisme sobri, auster, mesurat, ponderat i elegant alhora, inaugurat –encara que puga resultar paradoxal– pel tarragoní Antoni Rodríguez Hernández, més conegut com a Julio Antonio (1889-1919), que en tot just trenta anys de curta vida seria el triat per a inaugurar una nova i pròspera etapa de l'escultura moderna a Espanya. El mateix Joan Baptista Aduara –íntim camarada de José Capuz, amb qui comparteix el seu ideal estètic– reconeixia la seua transcendència.

Mentre a Catalunya s'advoca per la recuperació dels valors escultòrics de la Grècia preclàssica, els castellans posaran la mirada en les civilitzacions arcaïques, micènica, ciclàdica i etrusca, però també en el seu immediat referent més pròxim, el realisme de tradició imatgera, en què conflueixen l'herència de l'estatuària grega, sense que això impedira l'aportació de trets distintius autòctons, propis de l'expressió i del caràcter del poble castellà. Tot això donaria com a resultat una escultura enèrgica, dominada per forts i robustos volums, a vegades aristats –d'influència mestrovicista–, contorns que com-

breguen de ple amb la concepció escultòrica de masses pesades –bourdellianes–, perfectament assimilades per José Capuz. El primer contacte amb l'estètica renovadora del croat Ivan Mestrovic esdevé amb motiu de l'Exposició Internacional de Roma de 1911, en la qual el croat s'alça amb el màxim guardó en la disciplina escultòrica amb una obra que, com assenyala Delicado Martínez, captivaria l'escultor valencià per la claredat de línies i superfícies.⁷ Tot i això, el camí va ser ardu, i les innovacions introduïdes per Capuz a Espanya no sempre van ser ben rebudes per part d'una crítica, en la majoria dels casos, ancorada encara en els pressupostos estètics huitcentistes, que no veia amb bons ulls aquest afany renovador en l'escultura importat per Capuz.⁸

Serà el palentí Victorio Macho (1887-1966) l'encarregat de portar aquesta nova línia de treball a les seues últimes conseqüències quan incorpora influències procedents d'Europa. Amb la mirada posada en l'obra de l'eslau Ivan Mestrovic (1883-1962), les seues escultures arriben a tindre un expressionisme major per mitjà de la simplificació de les formes i els volums, en un procés de síntesi geometritzant, de clara filiació postcubista i inspirat així mateix en les civilitzacions arcaïques, alhora que adopta el sentit de la massa heretada de Bourdelle, contribuint amb les seues aportacions a la configuració de l'estètica castellana.

Tot aquest germen, en què hi ha la influència de Rodin i els seus seguidors; les teories sobre la talla directa i l'estima pels materials promulgada per Hildebrand; les experiències de Gauguin que van comportar emancipació en l'ús de la fusta, ja no exclusivament com a material reservat a l'art religiós; la irrupció de l'escultura dels densos i nets volums protagonitzada per Mestrovic i el sentit de la massa heretada de Bourdelle; la recuperació dels cànons grecoromans i particularment del nu femení d'herència hel·lènica inaugurada a França per Maillol i

7 DELICADO MARTÍNEZ, F.J., "José Capuz, un escultor de síntesis realista, entre la renovación castellana y la mediterraneidad", en *Archivo de Arte Valenciano*, 86 (2005), pàg. 81.

8 ARA FERNÁNDEZ, A.; BAZÁN DE HUERTA, M., "Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España", en *De Arte*, 9 (2010), pàg. 183-200.

vergen asimismo influencias externas, como la corriente italianizante de herencia renacentista y manierista, aprendida por los escultores pensionados en la Academia Española en Roma, en un momento en que París había desbancado a la Ciudad Eterna como epicentro artístico mundial. Sus referentes serán el francés Antoine Bourdelle (1861-1929) y el eslavo Iván Mestrovic (1883-1962), ambos precursores de la escultura del siglo XX, caracterizados por su consabido gusto y concepción monumental de la escultura inspirada en la plasticidad de las culturas griegas arcaicas, –la forma el uno, y el volumen el otro–, dando un paso hacia una práctica escultórica menos estereotipada y más próxima a las nuevas vanguardias escultóricas del siglo XX –siempre dentro de la corriente figurativa de corte clasicista– cuya lección iba a ser determinante en la producción de José Capuz.

Todo este mestizaje de influencias foráneas y autóctonas, confluiría en la configuración de la corriente castellana de escultura, dando como resultado un estilo de acentuado realismo –pero no el realismo naturalista de herencia decimonónica propio de Agustín Querol o Mariano Benlliure– sino un realismo sobrio, austero, medido, ponderado y elegante a la vez, inaugurado –aunque pueda resultar paradójico– por el tarraconense Antonio Rodríguez Hernández, más conocido como Julio Antonio (1889-1919), que en apenas treinta años de corta vida, sería el elegido para inaugurar una nueva y próspera etapa de la escultura moderna en España. El mismo Juan Bautista Aduara –íntimo camarada de José Capuz, con quien comparte su ideal estético–, reconocía su trascendencia.

Mientras en Cataluña se aboga por la recuperación de los valores escultóricos de la Grecia preclásica, los castellanos pondrán su mirada en las civilizaciones arcaicas, micénica, cicládica y etrusca, pero también en su inmediato referente más cercano, el realismo de tradición imaginera, en la que confluyen la herencia de la estatua-

ria Griega, sin que ello impidiera la aportación de rasgos distintivos autóctonos, propios de la expresión y del carácter del pueblo castellano. Todo ello daría como resultado una escultura enérgica, dominada por fuertes y robustos volúmenes, en ocasiones aristados –de influencia *mestrovicista*–, contornos que comulgan de lleno con la concepción escultórica de masas pesadas –*bourdellianas*–, perfectamente asimiladas por José Capuz. Su primer contacto con la estética renovadora del croata Iván Mestrovic acaece con motivo de la Exposición Internacional de Roma de 1911 en la que el croata se alza con el máximo galardón en la disciplina escultórica, y cuya obra, como señala Delicado Martínez, cautivaría al escultor valenciano por la claridad de líneas y superficies.⁷ Pese a ello, el camino fue arduo, y las innovaciones introducidas por Capuz en España no siempre fueron bien recibidas por parte de una crítica, en la mayoría de los casos, anclada aún en los presupuestos estéticos decimonónicos, que no veía con buenos ojos este afán renovador en la escultura importado por Capuz.⁸

Será el palentino Victorio Macho (1887-1966) el encargado de llevar esta nueva línea de trabajo a sus últimas consecuencias, al incorporar influencias procedentes de Europa. Con la mirada puesta en la obra del eslavo Iván Mestrovic (1883-1962), sus esculturas logran un mayor expresionismo a través de la simplificación de las formas y los volúmenes, en un proceso de síntesis geometrizable, de clara filiación postcubista e inspirado asimismo en las civilizaciones arcaicas, a la vez que adopta el sentido de la masa heredada de Bourdelle, contribuyendo con sus aportaciones a la configuración de la estética castellana.

Todo este germen, de un lado la influencia de Rodin y sus seguidores; las teorías acerca de la talla directa y el aprecio por los materiales promulgado por Hildebrand; las experiencias de Gauguin que conllevaron emancipación en el empleo de la madera, ya no única y exclusiva-

7 DELICADO MARTÍNEZ, F.J., "José Capuz, un escultor de síntesis realista, entre la renovación castellana y la mediterraneidad", en *Archivo de Arte Valenciano*, 86 (2005), pp. 81.

8 ARA FERNÁNDEZ, A.; BAZÁN DE HUERTA, M., "Fortuna crítica e influencias del escultor Iván Mestrovic en España", en *De Arte*, 9 (2010), pp. 183-200.

perpetuada a Espanya per Josep Clarà i Enric Casanovas amb la denominació del mediterranisme en confrontació amb l'herència vernacle del realisme castellà protagonitzada per Julio Antonio i Victorio Macho, anava a convertir-se en la sement de la qual es nodrirà José Capuz Mamano. El professor Francisco Javier Delicado Martínez ja adverteix aquesta polaritat en l'obra de José Capuz; d'una banda, el seu bressol mediterrani, i de l'altra, la seua formació castellana, que donaria com a resultat una fel·lç conjunció que el convertiria en "un artista avantguardista que va saber moure's entre les tendències del realisme castellà, la mediterraneïtat de Josep Clarà, l'art neogrec, el neocubisme i l'art déco, i que va tindre la seua època d'innovació entre 1915 i 1936".⁹

Capuz se situa llavors al capdavant d'aquesta escola de resurrecció i sanejament de l'estatuària espanyola, al costat de figures de la talla de Julio Antonio, Victorio Macho, Juan Cristóbal, o el malmés Emiliano Barral, el rossellonés Aristides Maillol, o els catalans Josep Clarà o Enric Casanovas. En la seua obra, com era d'esperar, conflueix d'una banda el seu origen mediterrani –innegable en les obres de joventut–, especialment en la sèrie de nus femenins de formes ampul·loses, mòrbides, però alhora fresques i de marcada sensualitat que constitueixen

l'aportació més pura de l'art mediterrani escultòric, renovat i modernitzat, per a, en un tres i no res, descobrir en la seua producció obres completament impregnades del més profund i místic sentiment castellà. Un dimorfisme, una constant pugna interna entre l'ascetisme profund i greu après en l'ambient castellà i la voluptuositat i delit de les formes femenines mediterrànies a través d'un procés d'assimilació –que no de còpia– en el seu particular procés de configuració del seu distintiu i personal ideal estètic.

9 DELICADO MARTÍNEZ, F. J., 2005, pàg. 77-90.

mente como material reservado al arte religioso; la irrupción de la escultura de los densos y netos volúmenes protagonizada por Mestrovic y el sentido de la masa heredado de Bourdelle; la recuperación de los cánones grecorromanos y particularmente del desnudo femenino de herencia helénica inaugurada en Francia por Maillol y perpetuada en España por Josep Clarà y Enric Casanovas bajo la denominación del mediterraneísmo en confrontación con la herencia vernácula del realismo castellano protagonizada por Julio Antonio y Victorio Macho, iban a convertirse en la simiente de la que se nutrirá José Capuz Mamano. El profesor Francisco Javier Delicado Martínez ya advierte esta polaridad en la obra de José Capuz; de un lado, su cuna mediterránea, y de otro, su formación castellana, dando como resultado, una feliz conjunción que lo convertiría en “un artista vanguardista que supo moverse entre las tendencias del realismo castellano, la mediterraneidad de Josep Clarà, el arte neogriego, el neocubismo y el art déco, constituyendo su época de innovación la comprendida entre 1915 y 1936”.⁹

Capuz se sitúa entonces al frente de esta escuela de resurrección y saneamiento de la estatuaría española junto a figuras de la talla de Julio Antonio, Victorio Macho, Juan Cristóbal, o el malogrado Emiliano Barral, el rosellonés Aristide

Maillol, o los catalanes Josep Clarà o Enric Casanovas. En su obra, como era de esperar, confluye por un lado su origen mediterráneo –innegable en sus obras de juventud–, especialmente en la serie de desnudos femeninos de formas ampulosas, mórbidas, pero a la vez frescas y de marcada sensualidad que constituyen la aportación más pura del arte mediterráneo escultórico, renovado y modernizado, para en un abrir y cerrar de ojos, descubrir en su producción obras completamente impregnadas del más profundo y místico sentimiento castellano. Un dimorfismo, una constante pugna interna entre el ascetismo profundo y grave aprendido en el ambiente castellano y la voluptuosidad y deleite de las formas femeninas mediterráneas a través de un proceso de asimilación –que no de copia– en su particular proceso de configuración de su distintivo y personal ideal estético.

9 DELICADO MARTÍNEZ, F.J., 2005, pp. 77-90.

José Capuz, escultor del classicisme modern.

Una mostra del seu llegat artístic.

Helena de las Heras

Al començament del segle XX dues tendències coexisteixen en l'escultura europea. D'una banda, la renovació de la tradició figurativa en formes d'expressió i contingut que s'allunyen del model acadèmic i del realisme. D'altra banda, una tendència rupturista amb els cànons de representació que es traduirà en la sèrie d'ismes coneguts com a avantguardes històriques.

L'escultor José Capuz Mamano (València, 1884-Madrid, 1964) va ser precursor de la renovació de l'escultura realista de la seua època a València, i protagonista, junt amb el català Josep Clarà i el palentí Victorio Macho, de la renovació de l'escultura espanyola en les primeres dècades del segle XX. La seua obra s'inscriu en el corrent europeu del classicisme modern, el nou ideal figuratiu sorgit com a reacció enfront del realisme naturalista imperant en l'escena artística, i en la qual conflueixen el noucentisme català i el nou realisme castellà.

Format acadèmicament en l'ideal clàssic i en el valor del natural, va assimilar a Itàlia l'art renaixentista i a París va conèixer l'escultura coetània, aquella en el mateix procés de renovació però aliena a la innovació avantguardista.

L'orientació impressionista de Rodin que va iniciar l'escultura moderna; el mediterraneisme de Maillol i la seua idealització de la bellesa; la monumentalitat i l'arcaisme de Bourdelle; l'estilització i l'emotivitat del croat Mestrovic, així com el primitivisme i l'exotisme, a més de referents cubistes o de l'art-déco subjauen en les creacions d'aquest notable artista, artífex de formes pures, que sempre va admirar l'escultura clàssica grega, l'obra de Miquel Àngel i la imatgeria renaixentista i barroca espanyola.

D'aquesta manera, a la premissa de la tradició figurativa i al substrat classicista, conjumina Capuz el vessant experimental de la forma com a valor plàstic, en aquella cerca moderna d'una nova concepció de l'art escultòric. Inspirat en la senzillesa expressiva de l'art primitiu i arcaic, en la grandesa de l'art clàssic i renaixentista i en les innovadores formulacions geomètriques, Capuz orienta la seua producció cap a l'essencial de l'escultura: la forma pura, la claredat de la línia, la corporeïtat del volum, l'articulació dels plans i la qualitat de les superfícies en harmoniosa composició, per a consolidar així la seua personalitat i autonomia artística.

La cesura de la Guerra Civil espanyola va suposar una interrupció en el seu itinerari artístic, i l'adaptació posterior als pressupostos estètics del nou règim polític. No obstant això, la voluntat renovadora que tenia de l'escultura es reafirma en la seua magistral producció imatginera, gènere en la transformació del qual va treballar conseqüentment amb l'afany de modernitzar l'escultura sacra. Les últimes obres que va fer reivindiquen el seu concepte escultòric i resumeixen, en certa manera, la versatilitat de l'escultor al llarg de la seua trajectòria.

Mentrestant, després de mig segle de recorregut artístic, Capuz contemplava com l'escultura coetània agafava altres rumbos, amb l'ús de materials nous i la primacia de la idea sobre la forma.

El reconeixement del mèrit artístic de José Capuz per part dels seus contemporanis va traspassar les nostres fronteres. Però, en l'actualitat, un poc difuminat el seu nom pel pas del temps i considerat per la historiografia recent com a més clàssic que modern, es feia necessari visitar l'artista per a mantindre viu el seu llegat. La seua obra representa un nou i ferm esclavó en la reconeguda i històrica escola escultòrica valenciana i una fita en l'escultura espanyola de l'època.

José Capuz, escultor del clasicismo moderno.

Una muestra de su legado artístico.

Helena de las Heras

A comienzos del siglo XX dos tendencias coexisten en la Escultura europea. Por un lado, la renovación de la tradición figurativa en formas de expresión y contenido que se alejan del modelo académico y del realismo. Por otro, una tendencia rupturista con los cánones de representación que se traducirá en la serie de ismos conocidos como vanguardias históricas.

El escultor José Capuz Mamano (Valencia, 1884 – Madrid, 1964) fue precursor de la renovación de la escultura realista de su época en Valencia, y protagonista, junto al catalán José Clará y el palentino Victorio Macho, de la renovación de la Escultura española en las primeras décadas del siglo XX. Su obra se inscribe en la corriente europea del clasicismo moderno, el nuevo ideal figurativo surgido como reacción frente al realismo naturalista imperante en la escena artística, y en ella confluyen el noucentisme catalán y el nuevo realismo castellano.

Formado académicamente en el ideal clásico y en el valor del natural, asimiló en Italia el arte renacentista, y en París conoció la escultura coetánea, aquella en el mismo proceso de renovación pero ajena a la innovación vanguardista.

La orientación impresionista de Rodin que inició la escultura moderna; el mediterraneísmo de Maillol y su idealización de la belleza; la monumentalidad y el arcaísmo de Bourdelle; la estilización y emotividad del croata Mestrovic, así como el primitivismo y lo exótico, además de referentes cubistas o del arte déco, subyacen en las creaciones de este notable artista, artífice de formas puras, que siempre admiró la escultura clásica griega, la obra de Miguel Ángel y la imaginería renacentista y barroca española.

De este modo, a la premisa de la tradición figurativa y al sustrato clasicista, aúna Capuz la vertiente experimental de la forma como valor plástico, en esa búsqueda moderna de una nueva concepción del arte escultórico. Inspirado en la sencillez expresiva del arte primitivo y arcaico, en la grandeza del arte clásico y renacentista y en las innovadoras formulaciones geométricas, Capuz orienta su producción hacia lo esencial de la Escultura: la forma pura, la claridad de la línea, la corporeidad del volumen, la articulación de los planos y la calidad de las superficies en armoniosa composición, consolidando así su personalidad y autonomía artística.

La cesura de la guerra civil española supuso una interrupción en su itinerario artístico, y la adaptación posterior a los presupuestos estéticos del nuevo régimen político. Sin embargo, su voluntad renovadora de la escultura se reafirma en su magistral producción imaginera, género en cuya transformación trabajó consecuentemente con el afán de modernizar la escultura sacra. Sus últimas obras reivindican su concepto escultórico y resumen, en cierta medida, la versatilidad del escultor a lo largo de su trayectoria.

Mientras, tras medio siglo de recorrido artístico, Capuz contemplaba cómo la escultura coetánea tomaba otros rumbos, con el uso de nuevos materiales y la primacía de la idea sobre la forma.

El reconocimiento del mérito artístico de José Capuz por parte de sus contemporáneos traspasó nuestras fronteras. Pero, en la actualidad, algo difuminado su nombre por el paso del tiempo, y considerado por la historiografía reciente como más clásico que moderno, se hacía necesario visitar al artista para mantener vivo su legado. Su obra representa un nuevo y firme eslabón en la reconocida e histórica escuela escultórica valenciana y un hito en la escultura española de la época.

I.- FORMACIÓ. VALÈNCIA.
MADRID. ROMA. PARÍS

I.- FORMACIÓN. VALENCIA.
MADRID. ROMA. PARÍS



José Nogué Massó. *Retrato de José Capuz*, 1910. Óli sobre tela / Óleo sobre lienzo.
115 x 65 cm. Museo de Bellas Artes de Jaén. Col. Junta de Andalucía.

José Capuz Mamano va nèixer a València el 29 d'agost de 1884, era fill de l'escultor imatger, a més d'il·lustrador i gravador, Antoni Capuz Gil, i de Lluïsa Mamano Sanz. Del seu pare va aprendre els primers rudiments de l'escultura, una pràctica artística que havien heretat dels seus ancestres italians –arribats des de Gènova a terres valencianes en el segle XVII, entre els quals van destacar Lleonard Juli Capuz i Raimundo Capuz– i que es perpetua al llarg de diverses generacions fins a la del seu pare Antoni (Godella, 1846) i el seu oncle Caietà Capuz Romero (Godella, 1838).

El seu pare, Antoni Capuz Gil, treballa en la dècada dels anys huitanta “en l'estudi de l'intel·ligent artista D. Modest Pastor, amb el qual ha executat obres de mèrit reconegut.”¹. Va ser autor dels dos *Mancebos*, destruïts, que acompanyaven la Mare de Déu dels Desemparats en la seua basílica, la qual cosa indica el reconeixement al seu treball en l'època.

Per la seua banda, Caietà Capuz va ser professor de Dibuix a l'Escola d'Artesans de València, primer de manera gratuïta i, amb posterioritat, de manera retribuïda. En la Memòria del curs de 1890-1891, en el quadre de personal facultatiu i d'ensenyaments a l'Escola d'Arts i Oficis, Caietà Capuz consta com a professor de “Dibuix lineal, d'adorn, de figura, de paisatge i còpia de l'escaiola”². Els “magnífics resultats” de les seues classes de Dibuix li van atorgar el nomenament de soci de mèrit de l'escola. Entre els deixebles d'aquest intel·ligent mestre cal assenyalar Joaquim Sorolla no només per la seua transcendència artística, sinó per la relació rellevant que es va establir entre el pintor i l'escultor José Capuz Mamano.

José Capuz Mamano nació en Valencia el 29 de agosto de 1884, hijo del escultor imaginero, además de ilustrador y grabador, Antonio Capuz Gil, y de Luisa Mamano Sanz. De su padre aprendió los primeros rudimentos de la escultura, una práctica artística que habían heredado de sus ancestros italianos, llegados desde Génova a tierras valencianas en el siglo XVII, entre quienes destacaron Leonardo Julio Capuz y Raimundo Capuz, y que se perpetúa a lo largo de distintas generaciones hasta la de su padre Antonio (Godella, 1846) y su tío Cayetano Capuz Romero (Godella, 1838).

Su padre Antonio Capuz Gil trabaja en la década de los años ochenta “en el estudio del inteligente artista D. Modesto Pastor, con el cual ha ejecutado obras de reconocido mérito.”¹. Fue autor de los dos *Mancebos*, destruidos, que acompañaban a la Virgen de los Desamparados en su Basílica, lo que indica el reconocimiento a su trabajo en la época.

Por su parte, Cayetano Capuz fue profesor de Dibujo en la Escuela de Artesanos de Valencia, primero de forma gratuita y, con posterioridad, de manera retribuïda. En la Memoria del curso de 1890-1891, en el cuadro de Personal facultativo y de enseñanzas en la Escuela de Artes y Oficios, Cayetano Capuz consta como profesor de “Dibujo lineal, de adorno, de figura, de paisaje y copia del yeso”². Los “magníficos resultados” de sus clases de Dibujo le otorgaron el nombramiento de Socio de Mérito de la Escuela. Entre los discípulos de este inteligente maestro hay que señalar a Joaquín Sorolla, no sólo por su trascendencia artística, sino por la relevante relación que se estableció entre el pintor y el escultor José Capuz Mamano.

1 Ossorio i Bernard, M., *Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, pàg. 59.

2 Alonso Sentandreu, Jesús, *Crónica de las Escuelas de Artesanos, Retazos históricos 1868-1993*, València, 1993, pàg. 132, quadre 11.

1 Ossorio y Bernard, M., *Galería biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884, p.59.

2 Alonso Sentandreu, Jesús, *Crónica de las Escuelas de Artesanos, Retazos históricos 1868-1993*, Valencia, 1993, p. 132, cuadro 11.

En aquest ambient familiar artístic, el jove Capuz es va inclinar de manera natural per l'escultura, mentre que el seu germà Pasqual, dos anys major que ell, es va decantar per la pintura.

Iniciat doncs en els coneixements pràctics de l'escultura pel seu pare Antoni Capuz, des de 1897 José Capuz adquireix ofici en tallers com el de l'acreditat escultor imatger Damià Pastor i Julià (Albaida, València, 1830-1904), que, després dels estudis que va fer a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles i la seua estada a Itàlia, va imprimir una empremta classicista a les seues imatges sagrades, al treball de les quals es va dedicar amb exclusivitat per a temples i particulars. Dos anys després Capuz continuava la pràctica escultòrica al taller de l'escultor imatger Josep Romero Tena (València, 1871-1958), situat al carrer Alboraya, reconegut artista de la talla en fusta i autor de nombroses imatges processionals, com les que va realitzar per a la Confraria del Santíssim Crist de la Salut en Valdemoro, Madrid.

De manera paral·lela, als tretze anys, José Capuz iniciava els seus estudis acadèmics a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València, on ja estudiava el seu germà Pasqual. Consta matriculat en el curs 1897-1898³ en les assignatures següents: Anatomia Pictòrica, Perspectiva Lineal i Dibuix de l'Antic, primera secció. El seu nom no consta en el registre de matrícules corresponent als dos cursos següents, 1898-1899 i 1899-1900. Apareix de nou en el curs 1900-1901 inscrit en les classes de Modelatge, primer nivell. Als díhuít anys, en la seua inscripció al curs 1901-1902, en l'apartat corresponent a professió, declara ser escultor i sol·licita matricular-se en l'assignatura d'Art Decoratiu, segon curs, un ensenyament de caràcter especialment pràctic dedicat a l'estudi dels diversos procediments de l'art ornamental que impartia l'escultor Josep Aixa (València, 1844-1920), professor de la clas-

En este ambiente familiar artístico, el joven Capuz se inclinó de modo natural por la Escultura, mientras su hermano Pascual, dos años mayor que él, se decantó por la Pintura.

Iniciado pues en los conocimientos prácticos de la escultura por su padre Antonio Capuz, desde 1897 José Capuz adquiere oficio en talleres como el del acreditado escultor imaginero Damián Pastor y Juliá (Albaida, Valencia, 1830-1904) quien, tras sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su estancia en Italia, imprimió una impronta clasicista a sus imágenes sagradas, a cuya labra se dedicó con exclusividad para templos y particulares. Dos años después Capuz continuaba su práctica escultórica en el taller del escultor imaginero José Romero Tena (Valencia, 1871-1958), situado en la calle Alboraya, reconocido artista de la talla en madera y autor de numerosas imágenes procesionales, como las realizadas para la Cofradía del Santísimo Cristo de la Salud en Valdemoro, Madrid.

Paralelamente, a la edad de trece años, José Capuz iniciaba sus estudios académicos en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, donde ya estudiaba su hermano Pascual. Consta matriculado en el curso 1897-1898³ en las asignaturas: Anatomía pictórica, Perspectiva lineal y Dibujo del Antiguo, primera sección. Su nombre no consta en el registro de matrículas correspondiente a los dos cursos siguientes, 1898-1899 y 1899-1900. Aparece de nuevo en el curso 1900-1901 inscrito en las clases de Modelado, primer nivel. A los dieciocho años, en su inscripción al curso 1901-1902, en el apartado correspondiente a profesión, declara ser Escultor, y solicita matricularse en la asignatura de Arte Decorativo, segundo curso, una enseñanza de carácter especialmente práctico dedicada al estudio de los distintos procedimientos del arte ornamental que impartía el escultor José Aixa (Valencia, 1844-1920), profesor de la clase de

3 Arxiu Històric de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles. Llibre de matrícules d'Estudis Superiors, des de 1897 fins a 1905. Lligall 44.

3 Archivo Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Libro de matrículas Estudios Superiores, desde 1897 hasta 1905. Legajo 44.

se d'Art Decoratiu en els Estudis d'Aplicació des de setembre de 1900. Registra el seu domicili al carrer Gracia número 78, 3r pis, i, com en els cursos anteriors, presenta com a fiador el seu pare, Antoni Capuz Gil. En el curs 1902-1903 es matriculava en les classes d'Anatomia, per lliure; Dibuix de l'Antic, segon curs, i Dibuix del Natural. El curs següent, amb vint anys, s'inscriu el 14 d'octubre en l'assignatura Dibuix del Natural, en la qual va aconseguir, en data 18 de maig de 1904, Excel·lent i un Primer Accèssit. Un any després, curs 1904-1905, es matricula en Dibuix del Natural; Modelatge de l'Antic, segon, i Modelatge del Natural i Composició, assignatures en les quals va obtindre Excel·lent i, a més, un premi ordinari en aquesta última i el Premi Roig en la primera. A més, va obtindre, prèvia oposició, el Premi Extraordinari concedit per l'Excel·lentíssim Ajuntament de València, que consistia en la quantitat de setenta-cinc pessetes⁴.

A les aules de l'Escola de Sant Carles, Capuz va coincidir amb els també escultors Rafael Rubio Rosell (1882-1942), que en l'Exposició Nacional de València de 1910 va ser premiat amb Diploma d'Honor, i amb Medalla de Tercera en la Universal de Buenos Aires del mateix any; Ignasi Pinazo Martínez (1883-1970), pensionat per la Diputació Provincial de València en 1904 per a ampliar la seua formació a Roma; Antoni Ballester Aparicio (1884-1930), amb el qual va coincidir també al taller del mestre imatger Josep Romero Tena, i Francesc Paredes (1882-1946), que mitjançant concurs oposició va obtindre la plaça de professor auxiliar de la secció d'Escultura de l'Acadèmia de Sant Carles en 1907.

Dirigia la secció d'Escultura en l'acadèmia valenciana Ricard Soria Ferrando (1839-1906) que havia obtingut la càtedra, per a tota la vida i mitjançant concurs de mèrits, el gener de 1890. Interessat per la millora de la docència artística, el seu programa de l'ensenyament de l'escultu-

Arte Decorativo en los Estudios de Aplicación desde septiembre de 1900. Registra su domicilio en la calle Gracia número 78, piso 3º, y, como en los anteriores cursos, presenta como fiador a su padre, Antonio Capuz Gil. En el curso 1902-1903 se matriculaba en las clases de Anatomía, por libre, Dibujo del Antiguo, segundo curso, y Dibujo del Natural. El curso siguiente, con veinte años, se inscribe el 14 de octubre en la asignatura Dibujo del Natural, alcanzando en fecha 18 de mayo de 1904 Sobresaliente y un Primer Accésit. Un año después, curso 1904-1905, se matricula en Dibujo del Natural, Modelado del Antiguo, segundo, y Modelado del Natural y Composición, asignaturas en las que obtuvo Sobresaliente y además un Premio ordinario en ésta última y el Premio Roig en la primera. Además, obtuvo previa oposición, el Premio Extraordinario concedido por el Excelentísimo Ayuntamiento de Valencia, que consistía en la cantidad de setenta y cinco pesetas⁴.

En las aulas de la Escuela de San Carlos Capuz coincidió con los también escultores, Rafael Rubio Rosell (1882-1942), que en la Exposición Nacional de Valencia de 1910 sería premiado con Diploma de Honor, y con Medalla de Tercera en la Universal de Buenos Aires del mismo año; Ignacio Pinazo Martínez (1883-1970), pensionado por la Diputación Provincial de Valencia en 1904 para ampliar su formación en Roma; Antonio Ballester Aparicio (1884-1930) con el que coincidió también en el taller del maestro imaginero José Romero Tena; y Francisco Paredes (1882-1946) que mediante concurso oposición ganó la plaza de profesor Auxiliar de la Sección de Escultura de la Academia de San Carlos en 1907.

Dirigía la sección de Escultura en la Academia valenciana Ricardo Soria Ferrando (1839-1906) que había obtenido la cátedra, de por vida y mediante concurso de méritos, en ene-

4 Arxiu Històric de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles. Estudis. Anys 1901-1907. Lligall 54, *carpetilla* núm. 5, núm. 12 i núm. 14.

4 Archivo Histórico de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Estudios. Años 1901-1907. Legajo 54, *carpetilla* nº 5, nº 12 y nº 14.

ra, datat el 20 de setembre de 1897, descriu de manera escaïda i precisa els objectius teòrics i els continguts pràctics de les assignatures corresponents a l'ensenyament de la seua classe: Modelatge de l'Antic i Vestidures i Modelatge del Natural i Composició. Soria atorgava prioritat a l'estudi d'obres de l'art grec o clàssic i introduïa "l'estudi en fang d'animals vius, a l'aire lliure i en el local de la mateixa acadèmia"⁵. La presència i la preeminència del realisme en l'esfera artística, amb personalitats com Marià Benlliure o Agustí Querol, va contribuir, d'alguna manera, en la inclusió del natural com a model acadèmic.

Entre el professorat destaquem Gonzalo Salvá Simbor (París, 1845-València, 1923), autor d'un tractat de perspectiva lineal publicat en 1881, i el també pintor Isidor Garnelo Fillol (Enguera, València, 1867-València, 1939), professor de Colorit i Composició i estudiós de les formes de la naturalesa i l'art, corresponent a la secció d'Escultura, que "afirmava el natural com a font i mètode insubstituïble en l'ensenyament artístic, l'únic que podia atorgar a l'alumne la necessària llibertat en la seua interpretació i, per tant, independència de models predeterminats en les seues creacions"⁶.

Una vegada acabats els estudis a València, en 1905 Capuz es trasllada a Madrid per a continuar la pràctica escultòrica i ampliar l'ensenyament artístic. Per a sufragar la seua estada va treballar al taller imatger de José Alsina Subirá, autor en 1900 de la bella imatge de la Mare de Déu del Carme i d'altres imatges sacres per a la parròquia El Valle a Villafranca de los Barros, Badajoz, mentre ampliava els seus estudis de dibuix sota la direcció del prestigiós pintor, d'origen valencià, Josep Garnelo Alda (Enguera,

ro de 1890. Interesado por la mejora de la docencia artística, su programa de la enseñanza de la Escultura, fechado el 20 de septiembre de 1897, describe de modo escueto y preciso los objetivos teóricos y contenidos prácticos de las asignaturas correspondientes a la enseñanza de su clase: Modelado del Antiguo y Ropajes y Modelado del Natural y Composición. Soria otorgaba prioridad al estudio de obras del arte griego o clásico e introducía "el estudio en barro de animales vivos, al aire libre y en el local de la misma Academia"⁵. La presencia y la preeminencia del realismo en la esfera artística, con personalidades como Mariano Benlliure o Agustín Querol, contribuyó, de alguna manera, en la inclusión del natural como modelo académico.

Entre el profesorado destacamos a Gonzalo Salvá Simbor (París, 1845-Valencia, 1923) autor de un Tratado de Perspectiva lineal publicado en 1881, y al también pintor Isidoro Garnelo Fillol (Enguera, Valencia, 1867-Valencia, 1939), profesor de Colorido y Composición y estudioso de las Formas de la Naturaleza y el Arte correspondiente a la sección de Escultura, quien "afirmaba el Natural como fuente y método insustituible en la enseñanza artística, el único que podía otorgar al alumno la necesaria libertad en su interpretación y por lo tanto independencia de modelos predeterminados en sus creaciones"⁶.

Finalizados los estudios en Valencia, en 1905 Capuz se traslada a Madrid para continuar la práctica escultórica y ampliar la enseñanza artística. Para sufragar su estancia trabajó en el taller imaginero de José Alsina Subirá, autor en 1900 de la hermosa imagen de la Virgen del Carmen y de otras imá-

5 De las Heras Esteban, H., "Maestros, modelos y programas. La enseñanza de la Escultura en la Escuela de San Carlos (1849-1931)", catàleg de l'exposició *La aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*. Museo del Siglo XIX, València, del 6 de juliol al 5 setembre de 2004. Generalitat Valenciana, pàg. 66.

6 *Ibidem*, pàg. 70.

5 De las Heras Esteban, H., "Maestros, modelos y programas. La enseñanza de la Escultura en la Escuela de San Carlos (1849-1931)", Catálogo de la exposición *La aplicación del genio. La enseñanza en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos y su proyección en la sociedad*. Museo del siglo XIX, Valencia, del 6 de julio al 5 septiembre de 2004. Generalitat Valenciana, p. 66.

6 *Ibidem*, p. 70.

València, 1866-Montilla, Córdoba, 1944), catedràtic de Dibuix de l'Antic i Vestidures de l'Escola de San Fernando de Madrid. Aquest artista d'esperit romàntic quant a temes o assumptes representats, mestre en la composició i autor de figures ornamentals i decorats, era valorat pel baró d'Alcalalí com a "pintor veritablement modernista, les obres del qual responen als corrents que dominen en la societat actual"⁷; un temperament concorde al seu temps que de ben segur influiria en el jove Capuz.

Els seus estudis acadèmics a Madrid els va realitzar a l'Escola Central de Belles Arts de San Fernando, o Escola Superior d'Escultura, Pintura i Gravat, que llavors ja era independent de la Reial Acadèmia de San Fernando, encara que compartiren edifici. Segons els documents conservats en l'Arxiu Històric de la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Complutense de Madrid, Capuz únicament consta matriculat en el curs 1906-1907 i en una sola assignatura: Dibuix de l'Antic i Vestidures, ensenyament en el qual es registra que "ha obtingut diplomes i premis"⁸. A la seua sol·licitud de matrícula, Capuz hi va acompanyar una certificació signada l'11 de setembre de 1906 pel seu oncle Joaquim Mamano Sanz —professor d'instrucció primària i director d'un col·legi privat, en la casa del qual residia—, en què elogiava la seua "acurada aplicació i bon comportament"⁹.

En la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando de Madrid, en aquelles dates, el director general era l'escultor Elías Martín y Riesco (Aranjuez, 1839-1910), nomenat en 1901 i reelegit en 1904 i 1907, i eren acadèmics de mèrit els escultors de l'anomenada Classe de Professors, com Marià Benlliure (València, 1862-Madrid,

genes sacras para la Parroquia del Valle en Villafranca de los Barros, Badajoz, mientras ampliaba sus estudios de dibujo bajo la dirección del prestigioso pintor, de origen valenciano, José Garnelo Alda (Enguera, Valencia, 1866 – Montilla, Córdoba, 1944), catedrático de Dibujo del Antiguo y Ropajes de la Escuela de San Fernando de Madrid. Este artista de espíritu romántico en cuanto a temas o asuntos representados, maestro en la composición, y autor de figuras ornamentales y decorados, era valorado por el Barón de Alcalalí como "pintor verdaderamente modernista, cuyas obras responden a las corrientes que dominan en la sociedad actual"⁷; un temperamento acorde a su tiempo que a buen seguro influiría en el joven Capuz.

Sus estudios académicos en Madrid los realizó en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, o Escuela Superior de Escultura, Pintura y Grabado, que ya era entonces independiente de la Real Academia de San Fernando, aunque compartieran edificio. Según los documentos conservados en el Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, Capuz únicamente consta matriculado en el curso 1906-1907 y en una sola asignatura: Dibujo del Antiguo y Ropajes, enseñanza en la que se registra "ha obtenido diplomas y premios"⁸. A su solicitud de matrícula Capuz acompañó una certificación firmada el 11 de septiembre de 1906 por su tío Joaquín Mamano Sanz, en cuya casa residía, profesor de instrucción primaria y director de un colegio privado, en la que elogiaba su "esmerada aplicación y buen comportamiento"⁹.

En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en aquellas fechas, el Director General era el escultor Elías Martín y Riesco

7 Alcalalí, baró de, *Diccionario biográfico de Artistas Valencianos*. Impremta Federico Doménech, València, 1897, pàg. 134.

8 Llibre de matrícules, 199-1, Arxiu Històric de la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Complutense de Madrid.

9 Expedient acadèmic José Capuz, caixa 134. Arxiu Històric de la Biblioteca de la Facultat de Belles Arts de la Universitat Complutense de Madrid.

7 Alcalalí, Barón de, *Diccionario biográfico de Artistas Valencianos*. Impremta Federico Doménech, Valencia, 1897, p. 134.

8 Libro de matrículas, 199-1, Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

9 Expediente académico José Capuz, Caja 134. Archivo Histórico de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

1947), des de 1901, i Aniceto Marinas (Segòvia, 1866-Madrid, 1953), des de 1903. Aquests últims escultors, que pertanyien a una mateixa generació, representen el realisme naturalista que va caracteritzar l'escultura espanyola, i part de l'europea, des de la darrerïa del segle XIX fins als primers anys del segle XX.

Quan es van convocar les oposicions per a la pensió d'estudis a l'Acadèmia d'Espanya a Roma, José Capuz es va presentar juntament amb vint-i-un opositors més, entre ells Victorino Macho, José M. Alcoberro i Rafael Rubio Rosell. L'últim exercici de l'oposició va consistir a realitzar una estàtua, triada a concurs entre els dotze temes proposats¹⁰, d'un *Forjador* per a una plaça pública. Les escultures es van exhibir a la Platería de Martínez, al costat del passeig del Prado. Rememorant aquella època l'escultor assenyalava: "Un dia em va cridar el crític Francisco Alcántara. 'La pensió ha de ser per a vosté –em va dir–. Coneix algú del jurat?'. Jo no coneixia ningú. Alcántara va publicar llavors un article en un diari cridant l'atenció sobre mi. Vivia jo a Madrid amb uns oncles, al carrer de San Onofre. I va arribar el dia de la votació a l'Escola de Belles Arts. Set crítics i artistes formaven el Tribunal"¹¹. Capuz va obtenir la pensió d'estudis de l'Acadèmia d'Espanya a Roma per unanimitat.

El forjador concebut per Capuz representa un home nu davant de l'enclusa en la qual treballa a martell el metall. La seua poderosa anatomia expressa la potència física inherent a l'acció i l'efecte de forjar. Segons Rodríguez Subirana¹², Capuz va prendre com a model el seu nebot Antonio Muñoz. Capuz sembla que s'inspira en

(Aranjuez, 1839-1910), nombrado en 1901 y reelegido en 1904 y 1907 y eran Académicos de Mérito escultores, de la llamada Clase de Profesores, Mariano Benlliure (Valencia, 1862-Madrid, 1947) desde 1901, y Aniceto Marinas (Segovia, 1866-Madrid, 1953), desde 1903. Estos últimos escultores, pertenecientes a una misma generación, representan el realismo naturalista que caracterizó la escultura española, y parte de la europea, desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX.

Cuando se convocaron las oposiciones para la pensión de estudios en la Academia de España en Roma, José Capuz se presentó junto con otros veintiún opositores, entre ellos Victorino Macho, José M^a Alcoberro, y Rafael Rubio Rosell. El último ejercicio de la oposición consistió en realizar una estatua, elegida a concurso entre los doce temas propuestos¹⁰, de un *Forjador* para una plaza pública. Las esculturas se exhibieron en la Platería de Martínez, junto al paseo del Prado. Y recordando aquella época el escultor señalaba: "Un día me llamó el crítico Francisco Alcántara. "La pensión debe ser para usted –me dijo–, ¿Conoce a alguien del Jurado?". Yo no conocía a nadie. Alcántara publicó entonces un artículo en un diario llamando la atención sobre mí. Vivía yo en Madrid con unos tíos, en la calle de San Onofre. Y llegó el día de la votación en la Escuela de Bellas Artes. Siete críticos y artistas formaban el Tribunal"¹¹. Capuz obtuvo la pensión de estudios de la Academia de España en Roma por unanimidad.

El forjador concebido por Capuz representa a un hombre desnudo frente al yunque en el que trabaja a martillo el metal. Su poderosa anatomía expresa la potencia física inherente a la acción

10 Entre els quals hi havia els següents: la meditació, el remordiment, el dolor, el valor, l'oració, el miner, el lleynataire, el perseguit i el presoner. Arxiu Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando. Oposicions a la plaça de pensionat a Roma, 1907. Sign. 5-57-1.

11 Montero Alonso, José, "José Capuz ante sus recuerdos de Roma", *ABC*, Madrid, 18.02.1961, pàg. 21.

12 Rodríguez Subirana, Mónica, "El sello de José Capuz para la inauguración del Museo Sorolla", *Museo Sorolla: Pieza del Mes*, abril, 2011, pàg. 5. <http://museosorolla.mcu.es/pdf/piezames...abril2011.pdf>

10 Entre ellos, Meditación, Remordimiento, el Dolor, el Valor, Oración, un Minero, Leñador, Perseguido y Prisionero. Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Oposiciones a la plaza de pensionado en Roma, 1907. Sign 5-57-1.

11 Montero Alonso, José, "José Capuz ante sus recuerdos de Roma", *ABC* Madrid, 18.02.1961, p. 21.



José Capuz

El Forjador

1907

Bronze | Bronce

95 x 73 x 64 cm

Universidad Complutense de Madrid

alguna de les dues estàtues en bronze de Constantin Meunier (1831-1905), *Descarregador del port d'Anvers* o *Martellejador*, que va adquirir el Museu de Luxemburg de París en 1890. Obres que, junt amb el *Monument al treball*, van iniciar el que es coneixeria com a "escultura social", un tema de representació que va mutar del "nu heroic" de l'antiguitat clàssica als nus contemporanis de treballadors manuals, obrers que compartien així la glòria dels herois.

y efecto de forjar. Según Rodríguez Subirana¹², Capuz tomó como modelo a su sobrino Antonio Muñoz. Capuz parece inspirarse en alguna de las dos estatuas en bronce de Constantin Meunier (1831-1905), *Descargador del puerto de Amberes* o *Martillador*, adquiridas por el Museo de Luxemburgo de París en 1890, obras que, junto

¹² Rodríguez Subirana, Mónica, "El sello de José Capuz para la inauguración del Museo Sorolla", *Museo Sorolla: Pieza del Mes*, Abril, 2011, p. 5. <http://museosorolla.mcu.es/pdf/piezames...abril2011.pdf>

José Capuz

El trabajo

1909

Bronze. Fosa pòstuma, 1965-66

| Bronze. Fundición pòstuma, 1965-66

37 x 38 x 23 cm

Museu de Belles Arts de València



José Capuz es va traslladar a Roma l'octubre de 1907, acompanyant en el viatge el pintor Josep Benlliure Gil, llavors director de l'acadèmia espanyola, i el seu fill Josep Benlliure Ortiz, nascut com ell en 1884, valencians amb els quals tenia una relació cordial que va esdevindre afecte sincer i reconeixement mutu. La pensió en l'Acadèmia d'Espanya de Belles Arts a Roma tenia –segons el reglament vigent des de 1894– una duració de quatre anys, i com rememorava el mateix escultor: “d'aquests, una part –en el tercer ja– haviem de viure fora de l'acadèmia.

al *Monumento al trabajo*, iniciaron lo que se conocería como “escultura social”, un tema de representación que mutó el “desnudo heroico” de la antigüedad clásica en contemporáneos desnudos de trabajadores manuales, obreros que compartían así la gloria de los héroes.

José Capuz se trasladó a Roma en octubre de 1907, acompañando en el viaje al pintor José Benlliure Gil, entonces director de la Academia Española, y a su hijo José Benlliure Ortiz, nacido como él en 1884, valencianos con quienes tenía

Jo vaig estar una temporada a París”¹³; concretament des de febrer fins a setembre de 1910. Una vegada transcorreguts els quatre anys, Capuz va ampliar la seua estada sis mesos més fent ús de la prerrogativa que tenien els escultors.

Durant aquells anys en l'Acadèmia d'Espanya a Roma, Capuz va coincidir, entre altres artistes, amb el fotògraf José Ortiz Echagüe, l'arquitecte Antonio Flórez Urdapilleta i els pintors Fernando Labrada, Salvador Tuset i Josep Nogué Masó. Nogué i Capuz es van fer grans amics i es va deixar testimoniatge plàstic d'aquella relació i convivència artística amb el retrat del pintor a l'escultor, signat en 1910, quan el valencià tenia vint-i-sis anys. Aquest notable retrat a l'oli destaca pel particular tractament de la llum com a recurs impressionista i per la intensa pinzellada; és obra patrimonial de la Junta d'Andalusia i es conserva i exhibeix en el Museu de Belles Arts de Jaén. Finalment, l'escultor Moisés de Huerta (Muriel de Zapardiel, Valladolid 1881-Mèrida, Badajoz 1962), pensionat per l'escultura en 1909, amb qui José Capuz va compartir orientacions estilístiques i alguns projectes escultòrics, com veurem més avant.

Segons descriu María Soto, “durant aquest període, la majoria dels escultors espanyols pensionats a Roma uneixen en la seua obra tradició i modernitat, reflex d'una personal absorció del classicisme i de la influència dels corrents artístics predominants a la Itàlia del moment adscrites a la renovació escultòrica internacional, però no d'avantguarda estricta. D'aquesta manera, s'hi reflecteix una clara i interessant dialèctica entre tradició i innovació, inspirada en molts casos en models concrets de l'antiguitat, que estudien, citen i reinterpreten”¹⁴. En línies generals, es podria dir que es tracta de l'empremta que

una relación cordial que devino sincero afecto y mutuo reconocimiento. La pensión en la Academia Española de Bellas Artes en Roma tenía –según el reglamento vigente desde 1894– una duración de cuatro años y, como rememoraba el propio escultor: “de éstos, una parte –en el tercero ya– debíamos de vivir fuera de la Academia. Yo estuve una temporada en París”¹³; concretamente desde febrero a septiembre de 1910. Trascurridos los cuatro años, Capuz amplió su estancia otros seis meses, haciendo uso de la prerrogativa que tenían los escultores.

Durante aquellos años en la Academia Española en Roma, Capuz coincidió, entre otros artistas, con el fotógrafo José Ortiz Echagüe, el arquitecto Antonio Flórez Urdapilleta, los pintores Fernando Labrada, Salvador Tuset y José Nogué Masó. Nogué y Capuz se hicieron grandes amigos, dejando testimonio plástico de aquella relación y convivencia artística el retrato del pintor al escultor, firmado en 1910, cuando el valenciano tenía veintiséis años. Este notable retrato al óleo destaca por el particular tratamiento de la luz como recurso impresionista y por la intensa pincelada; es obra patrimonial de la Junta de Andalucía y se conserva y exhibe en el Museo de Bellas Artes de Jaén. Por último, el escultor Moisés de Huerta (Muriel de Zapardiel, Valladolid 1881- Mérida, Badajoz 1962) pensionado por la escultura en 1909, con quien José Capuz compartió orientaciones estilísticas y algunos proyectos escultóricos, como veremos más adelante.

Según describe María Soto, “durante este periodo, la mayoría de los escultores españoles pensionados en Roma unen en su obra tradición y modernidad, reflejo de una personal absorción de lo clásico y de la influencia de las corrientes artísticas predominantes en la Italia del momento, adscritas a la renovación escultórica internacional pero no de estricta vanguardia. De este

13 Montero Alonso, José, “José Capuz ante sus recuerdos de Roma”, *ABC*, Madrid, 18 de febrer 1961, pàg. 21. Capuz va complir la seua estada reglamentària fora de l'Acadèmia a París des de febrer fins a setembre de 1910.

14 Soto Cano, María, *Cita y Reinterpretación en la Escultura Española en Roma (1900-1939)*, Museo Nacional de Escultura, 2013, pàg. 555.

13 Montero Alonso, José, “José Capuz ante sus recuerdos de Roma”, *ABC*, Madrid, 18 febrero 1961, p. 21. Capuz cumplió su estancia reglamentaria fuera de la Academia en París desde febrero a septiembre de 1910.

l'obra dels grans mestres de totes les èpoques deixa en les següents generacions d'artistes, que s'hi inspiren i estableixen relacions estilístiques i/o temàtiques. En definitiva, uns vincles determinats que les connecten o associen en l'àmbit artístic; el que Ernst H. Gombrich defineix com el característic "procés d'osmosi" que es produeix en la història de l'art.

Les obres escultòriques realitzades per Capuz durant els anys com a pensionat revelen l'esmentada correlació entre la tradició clàssica i la modernitat, en aquest cas en referència a la renovació escultòrica europea, el nou ideal figuratiu amb els pressupostos plàstics del qual s'identificava.

En 1909, com a enviament reglamentari del primer any, José Capuz va remetre a l'Acadèmia de San Fernando, encarregada del seu judici, l'escultura *El vot*, un nu femení estès de front sobre un penyal, al qual s'agarra amb el braç esquerre estès. L'actitud del cos arrossegant-se emfatitza el moviment, al mateix temps que accentua l'efecte emotiu del conjunt. "La figura té trossos admirablement modelats i vistos amb grandiositat clàssica, dins del realisme que revalora el nu. El tors, o més ben dit part del dors, els malucs i la cama esquerra, així com els braços i el pit, acusen un artista de sòlida manera, coneixedor a fons de la tècnica i amb suficient personalitat per a no imitar ningú d'una manera determinada"¹⁵. No obstant això, les seues formes una mica diluïdes i el dúctil modelatge refereixen l'art de Rodin, mentre que el concepte expressat de manera tan subjectiva l'aproxima al corrent artístic del simbolisme. Per aquest nu Capuz va obtindre medalla de segona classe en l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1910, on va presentar també el cap titulat *El bes* i el relleu en escaiola que representa una dansa clàssica, *Ménades celebrant les Tristèrides*.

modo, se refleja en ellos una clara e interesante dialéctica entre tradición e innovación, inspirada en muchos casos en modelos concretos de la antigüedad, que estudian, citan y reinterpretan"¹⁴. En líneas generales podría decirse que se trata de la huella que la obra de los grandes maestros de todas las épocas dejan en las siguientes generaciones de artistas, que se inspiran en ellas y establecen relaciones estilísticas y/o temáticas, en definitiva, unos determinados vínculos que las conectan o asocian a nivel artístico; lo que Ernst H. Gombrich define como el característico "proceso de ósmosis" que se produce en la Historia del Arte.

Las obras escultóricas realizadas por Capuz durante los años como pensionado revelan la mencionada correlación entre la tradición clásica y la modernidad, en este caso en referencia a la renovación escultórica europea, el nuevo ideal figurativo con cuyos presupuestos plásticos se identificaba.

En 1909, como envío reglamentario del primer año, José Capuz remitió a la Academia de San Fernando, encargada de su juicio, la escultura *El voto*, un desnudo femenino tendido de frente sobre un peñasco, al que se agarra con el brazo izquierdo extendido. La actitud del cuerpo arrastrándose enfatiza el movimiento, al tiempo que acentúa el emotivo efecto del conjunto. "La figura tiene trozos admirablemente modelados y vistos con grandiosidad clásica, dentro del realismo que avalora el desnudo. El torso, mejor dicho, parte del dorso, las caderas y la pierna izquierda, así como los brazos y el pecho, acusan un artista de sólida manera, conocedor a fondo de la técnica y con suficiente personalidad para no imitar a nadie de un modo determinado"¹⁵. Sin embargo, sus formas algo diluidas y el dúctil modelado refieren el arte de Rodin, mientras el concepto expresado

15 Balsa de la Vega, Rafael, "Exposición de Bellas Artes. La Escultura", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 octubre 1910, any LIV, núm. XXXIX, pàg. 230.

14 Soto Cano, María, *Cita y Reinterpretación en la Escultura Española en Roma (1900-1939)*, Museo Nacional de Escultura, 2013, p. 555.

15 Balsa de la Vega, Rafael, "Exposición de Bellas Artes. La Escultura", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22 octubre 1910, Año LIV, nº XXXIX, p. 230.



José Capuz

Diana cazadora, 1909

Algeps | Yeso. 70 x 94 x 12 cm

Museu de Belles Arts de València

El relleu *Les Mènades*, el seu enviament reglamentari de segon any, va ser estimat per Josep Benlliure Gil, "executat a consciència, (amb) el caràcter antic que requereix en harmonia amb l'assumpte, sense faltar a les exigències del realisme imposades per l'art modern"¹⁶. Capuz va representar en harmoniosa composició el ball de les sacerdotesses de Bacus, tres figures femenines els cossos de les quals s'arquegen en moviment. La figura central porta una túnica lleugera i les altres dues vestals hi figuren nues; la de la dreta danza tocant el pandero i la de

de manera tan subjectiva le aproxima a la corrient artística del simbolismo. Por este desnudo Capuz obtuvo medalla de segunda clase en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, donde presentó también la cabeza titulada *El beso* y el relieve en yeso que representa una danza clásica, *Ménades celebrando las Tristérides*.

El relieve *Las Ménades*, su envío reglamentario de segundo año, fue estimado por José Benlliure Gil, "ejecutado a conciencia, (con) el carácter antiguo que requiere en armonía con el asunto, sin faltar a las exigencias del realismo impues-

¹⁶ Ibídem, Soto Cano, M., 2018, pàg. 87.



José Capuz

Ménades celebrando las Tristérides, 1910

Algeps | Yeso. 190 x 245 x 12 cm

Museu de Belles Arts de Santa Cruz de Tenerife

l'esquerra somriu exultant amb una espasa a la mà dreta i un cabrit mort a l'esquena. De nou aquesta coexistència de les fonts clàssiques i el nou ideal figuratiu.

Aquest bell relleu en escaiola, rectangular a manera de fris i de dimensions considerables, 245 x 190 x 12 cm, titulat *Ménades celebrant les Tristèrides*, es conserva en el Museu de Belles Arts de Santa Cruz de Tenerife. Segons la directora del Museu, María del Carmen Duque, la donació per part de l'escultor José Capuz, que va fer probablement cap a 1913, "va respondre a la invitació, a través de la premsa, que van fer els fundadors del Museu el Sr. Teodomiro Robayna

tas por el arte moderno"¹⁶. Capuz representó en armoniosa composición el baile de las sacerdotisas de Baco, tres figuras femeninas cuyos cuerpos se arquean en movimiento. La figura central porta una ligera túnica y las otras dos vestales figuran desnudas; la de la derecha danza tocando el pandero y la de la izquierda sonríe exultante con una espada en la mano derecha y un cabrito muerto a la espalda. De nuevo esa coexistencia de las fuentes clásicas y el nuevo ideal figurativo.

¹⁶ Íbidem, Soto Cano, M., 2018, p. 87.

i el Sr. Pedro Tarquis Soria, sol·licitant a artistes locals i peninsulars donació d'obres per al museu que s'estava gestant a la ciutat. Així van arribar obres de Marià Benlliure, Agustí Querol, Josep Alcoverro Amorós, José Alcoverro López, Moisés de Huerta Ayuso i altres"¹⁷.

El Museu de Belles Arts de València conserva, de titularitat pròpia, el relleu en escaiola titulat *Diana caçadora*, datat a Roma en 1910, que representa l'angle superior esquerre del relleu *Mènades celebrant les Tristèrides*, on s'inscriu la jove alegre que ha mort una peça de caça. Es tracta del fragment superior esquerre del relleu, intencionadament fracturat a la dreta i en la part inferior, que reproduïx el cap i el tors de la caçadora somrient oferint com un primer pla de la seua concepció formal, amb un tractament del volum i l'expressió gestual que contrasta amb les afinitats clàssiques de les altres dues figures femenines.

Junt amb el relleu de *Les Mènades*, Capuz va donar al Museu de Tenerife el grup escultòric en escaiola registrat com a *Grup Alt*, datat en 1910. Durant la seua estada a París, entre febrer i setembre de 1910, havia realitzat el model de *Deucalió i Pirra*, inspirat en la *Metamorfosi* d'Ovidi, obra que va presentar com a treball corresponent al seu tercer any com a pensionat. El grup escultòric titulat, de manera curiosa, *Grup Alt* pot identificar-se bé amb la representació del mite de Deucalió i Pirra, perquè darrere de tots dos nus units en una abraçada hi ha representada una figura estesa de dimensions reduïdes, testimoniatge, potser, del mite del repoblament per la parella després del diluvi que va provocar Zeus. Capuz fa una innovadora interpretació escultòrica d'aquest assumpte de la mitologia clàssica, que va inspirar àmpliament la pintura europea del segle XVII i que es va estendre acadèmicament durant el Neoclassicisme i va adoptar formulacions plàstiques afins a l'estè-

Este hermoso relieve en yeso, rectangular a modo de friso y de considerables dimensiones, 245 x 190 x 12 cm., titulado *Ménades celebrando las Tristérides*, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Según su directora María del Carmen Duque, la donación por parte del escultor José Capuz, realizada probablemente hacia 1913, "respondió a la invitación, a través de la prensa, que hicieron los fundadores del Museo D. Teodomiro Robayna y D. Pedro Tarquis Soria, solicitando a artistas locales y peninsulares donación de obras para el museo que se estaba gestando en la ciudad. Así llegaron obras de Mariano Benlliure, Agustín Querol, José Alcoverro Amorós, José Alcoverro López, Moisés de Huerta y otros"¹⁷.

El Museo de Bellas Artes de Valencia conserva, de su titularidad, el relieve en yeso titulado *Diana cazadora*, fechado en Roma en 1910, que representa el ángulo superior izquierdo del relieve *Ménades celebrando las Tristérides*, donde se inscribe la alegre joven que se ha cobrado una pieza de caza. Se trata del fragmento superior izquierdo del relieve, intencionadamente fracturado a la derecha y en la parte inferior, que reproduce la cabeza y el torso de la sonriente cazadora, ofreciendo como un primer plano de su concepción formal, con un tratamiento del volumen y expresión gestual que contrasta con las afinidades clásicas de las otras dos figuras femeninas.

Junto al relieve de *Las Mènades* Capuz donó al Museo tinerfeño el grupo escultórico en yeso registrado como *Grupo Alto*, fechado en 1910. Durante su estancia en París, entre febrero y septiembre de 1910, había realizado el modelo de *Deucalión y Pirra*, inspirado en la *Metamorfosis* de Ovidio, obra que presentó como trabajo correspondiente a su tercer año como pensionado. El grupo escultórico titulado de modo curioso *Grupo Alto* bien puede identificarse con la representa-

17 Informació que ha remés per correu electrònic la directora del Museu de Belles Arts de Santa Cruz de Tenerife, María del Carmen Duque Hernández.

17 Información remitida por email por la Directora del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, María del Carmen Duque Hernández.

José Capuz
Deucalión y Pirra (Grupo Alto) 1910
Algeps | Yeso
106 cm (altura)
Museo Bellas Artes Santa Cruz de
Tenerife



tica rodiniana, particularment en el rostre de la figura masculina que ofereix semblances amb *La tête de la luxure, gran modele*.

A París, Capuz va conèixer amb l'escultor català Josep Clarà (Olot, Girona, 1878-Barcelona, 1958), que llavors tenia vint-i-dos anys, estudiava a l'École des Beaux Arts i es relacionava amb Aristides Maillol, que en aquells dies feia estatuets de fusta, i amb Antoine Bourdelle, que havia sigut aprenent d'Auguste Rodin i que aquell mateix any, 1910, obtenia en el Saló Nacional de Belles Arts el seu primer gran èxit per *Hèracles arquer*. Capuz va conèixer i va admirar l'obra de Rodin en l'apogeu de la seua glòria a escala internacional i també la d'Albert Bartholomé, escultor sexagenari d'àmplia ressonància

ció del mito de *Deucalión y Pirra*, pues detrás de ambos desnudos unidos en abrazo aparece representada una pequeña figura tendida, testimonio, quizás, del mito de la repoblación por la pareja tras el diluvio. Capuz realiza una innovadora interpretación escultórica de este asunto de la mitología clásica, que inspiró ampliamente a la pintura europea del siglo XVII y que se extendió académicamente durante el Neoclasicismo, adoptando formulaciones plásticas afines a la estética rodiniana, particularmente en el rostro de la figura masculina que ofrece semejanzas con *La tête de la luxure, grande modele*.

En París Capuz convivió con el escultor catalán Josep Clarà (Olot, Gerona, 1878-Barcelona, 1958), que entonces tenía veintidós años, estu-

per l'èxit del seu *Monument als morts*, inaugurat en 1899 al cementiri de Père-Lachaise. En l'estudi d'aquest últim artista va treballar Capuz durant un espai de temps breu, encara que no es coneixen altres dades sobre aquest tema, i d'ell va aprendre a "expressar en la forma la vida subjectiva del sentiment"¹⁸.

De manera paral·lela, i al marge de totes aquestes aportacions a la renovació de la tradició figurativa, es produïa a París l'eclosió de les avantguardes artístiques, protagonitzada en escultura per Archipenko, Brancusi, Gaudier-Brzeska, Matisse i els espanyols Julio González, que en 1910 realitza la seua primera màscara de metall repujat; Pablo Picasso; Manolo Hugué, i Pablo Gargallo.

Una vegada va acabar el seu període d'estada a París, Capuz torna a Roma per a gaudir de l'últim any com a pensionat de l'Estat, que conclouia l'octubre de 1911, encara que es va ampliar un altre mes perquè acabara el seu últim i quart enviament reglamentari, el grup escultòric *Paolo i Francesca*. Acompanyava aquest enviament amb un text manuscrit, signat a Roma en 1911, titulat *Memòria d'Escultura*¹⁹. Capuz expressa en aquestes pàgines el seu pensament sobre "L'ideal artístic", capítol inicial en el qual refereix la noció de bellesa kantiana: "Kant reconeix per caràcter essencial del que és bell l'aparició immediata del que és infinit en el finit, que porta al cor un immens desig de la divinitat". Després elogia Winckelmann i la interpretació que fa de la bellesa a partir de les obres de l'Antiguitat grega per a explicar la necessitat de l'art i el seu origen: "L'ideal d'alguns homes inspirats, que, no trobant en aquest món res que corresponguera al que abrigaven en la seua ànima, van procurar traduir-ho a un llenguatge nou i realitzar les seues visions interiors". En un segon apartat, Capuz escriu sobre el Partenó i la bellesa que

diaba en l'École des Beaux Arts, y se relacionaba con Aristide Maillol, que por entonces hacía estatuillas de madera, y con Antoine Bourdelle, que había sido aprendiz de Auguste Rodin y que aquel mismo año 1910 obtenía en el Salón Nacional de Bellas Artes su primer gran éxito por *Heracles arquero*. Capuz conoció y admiró la obra de Rodin en el apogeo de su gloria a nivel internacional. Y también la de Alberto Bartholomé, escultor sexagenario de amplia resonancia por el éxito de su *Monumento a los muertos*, inaugurado en 1899 en el cementerio del Père-Lachaise. En el estudio de este último artista trabajó Capuz durante un corto espacio de tiempo, sin que se conozcan otros datos al respecto, y de él aprendió a "expresar en la forma la vida subjetiva del sentimiento"¹⁸.

Paralelamente, y al margen de todas estas aportaciones a la renovación de la tradición figurativa, se producía en París la eclosión de las vanguardias artísticas, protagonizada en escultura por Archipenko, Brancusi, Gaudier-Brzeska, y Matisse, y por los españoles: Julio González, que en 1910 realiza su primera máscara de metal repujado, Pablo Picasso, Manolo Hugué y Pablo Gargallo.

Terminado su periodo de estancia en París Capuz regresa a Roma para disfrutar del último año como pensionado del Estado, que concluía en octubre de 1911, aunque se amplió un mes más para que terminara su último y cuarto envío reglamentario, el grupo escultórico *Paolo y Francesca*. Acompañó a este envío un texto manuscrito, firmado en Roma en 1911, titulado *Memoria de Escultura*¹⁹. Capuz expresa en estas páginas su pensamiento sobre "El ideal artístico", capítulo inicial en el que refiere la noción de belleza kantiana: "Kant reconoce por carácter esencial de lo bello la aparición inmediata de lo infinito en lo finito, que lleva al corazón un

18 Heilmeyer, Alexander, *La Escultura moderna y contemporánea*, Editorial Labor, SA, 2a ed., 1949, pàg. 119.

19 "Memoria de Escultura por José Capuz", Arxiu Biblioteca Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, Madrid, Sign. 5-59-1.

18 Heilmeyer, Alexander, *La Escultura moderna y contemporánea*, Editorial Labor, S.A., 2ª ed., 1949, p. 119.

19 "Memoria de Escultura por José Capuz", Archivo Biblioteca Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Sign. 5-59-1.

"sent el visitant" (...) "la impressió general que se sent en presència d'aquestes ruïnes il·lustres", i destaca la severitat del conjunt, la seua grandesa, estil i harmonia, un tot que es tradueix en el "sentiment estètic dels hel·lens" i les formes de l'ideal bell. El tercer i últim apartat tracta sobre les festes panatenees, "les Panatenees", l'obra mestra del fris del Partenó realitzada per Fídies, i com "per mitjà de l'arquitectura va trobar l'escultura un teatre en què poder desplegar tots els seus tresors".

El relat que conté aquesta memòria, a més de donar a conèixer les seues inquietuds estètiques, sembla confirmar que Capuz va visitar Atenes, probablement durant 1911, i revela la profunda impressió que va causar en l'artista contemplar-la, la qual cosa influiria notablement en la seua idea de la bellesa i en la concepció de l'art que va tindre al llarg de la seua vida.

Un altre fet significatiu va esdevindre l'any 1911, l'Exposició Internacional de Roma. Un gran certamen d'àmplia repercussió en el context artístic europeu i particularment influent entre els joves escultors espanyols becats a Roma que la van visitar. L'obra del jove croat Ivan Mestrovic (1883-1962), exposada en el pavelló serbi, va causar especial sensació en escultors espanyols com José Capuz i Moisés de Huerta, o en francesos com Bourdelle o Bernard, presents en el pavelló del seu país. Com descriu Bazán de Huerta, es tracta d'una obra en la qual domina l'expressió, assumint cert arcaisme i geometrització en les seues maneres estètiques, units a un sentit èpic i monumental. L'escultor, que en aquells moments té vint-i-huit anys, sorprén els principals cercles artístics europeus i el seu treball es veu recompensat amb l'únic primer premi atorgat a la secció escultòrica de l'exposició²⁰. El seu marcat i audaç estil personal, de-

inmenso deseo de la divinidad". Después elogia a Winckelman y su interpretación de la belleza a partir de las obras de la Antigüedad griega para explicar la necesidad del arte y su origen: "el ideal de algunos hombres inspirados, que, no hallando en este mundo nada que correspondiere a lo que abrigaban en su alma, procuraron traducirlo a un lenguaje nuevo y realizar sus visiones interiores". En un segundo apartado Capuz escribe sobre el Parthenón y la belleza que "siente el visitante" (...) "la impresión general que se siente en presencia de esas ruinas ilustres", destacando la severidad del conjunto, su grandeza, estilo y armonía, un todo que se traduce en el "sentimiento estético de los helenos", y las formas del bello ideal. El tercer y último apartado trata de "Las panatéas", o Panateneas, la obra maestra del friso del Parthenon realizada por Fidias y cómo "por medio de la arquitectura halló la escultura un teatro en que poder desplegar todos sus tesoros".

El relato contenido en esta Memoria, además de dar a conocer sus inquietudes estéticas, parece confirmar que Capuz visitó Atenas, probablemente durante 1911, y revela la profunda impresión que causó en el artista su contemplación, lo que influiría notablemente en su idea de la belleza y en su concepción del Arte a lo largo de su vida.

Otro hecho significativo aconteció en el año 1911, la Exposición Internacional de Roma, un gran certamen de amplia repercusión en el contexto artístico europeo y particularmente influyente entre los jóvenes escultores españoles becados en Roma que la visitaron. La obra del joven croata Ivan Mestrovic(1883-1962), expuesta en el pabellón servio, causó especial sensación en escultores españoles como José Capuz y Moisés de Huerta, o en franceses como Bourdelle o Bernard, presentes en el pabellón de su país. Como describe Bazán de Huerta, se trata de una obra en la que domina la expresión, asumiendo cierto arcaísmo y geometrización en sus modos estéticos, unidos a un sentido épico y monumental. El escultor, que en esos momen-

20 Bazán de Huerta, Moisés, "La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el Arte Español", *Norba, Revista de arte*, núm. 8, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1988, pàg. 244.

licat i vigorós al mateix temps, obria noves vies a la renovació de l'escultura figurativa a Europa. De fet, Mestrovic va ser conceptuat per Apollinaire com "el gran renovador".

Pel que fa al Pavelló d'Espanya, el comissari regi i delegat general del Govern va ser el comte de Benalúa i el subcomissari a Roma, Josep Benlliure Gil, director de l'Acadèmia d'Espanya. Joaquín Sorolla i Bastida va tindre una sala individual i va exposar més de huitanta obres fora de concurs. En la secció escultòrica van participar catorze artistes representants de tendències diferents, des del costumisme naturalista de Marià Benlliure que va presentar huit peces, entre les quals estava *El Coleo*, en bronze, i el retrat en marbre de Cléo de Mérode, fins als joves artistes de la renovació en curs, com ara Josep Clarà, que en la línia de l'arquetip de bellesa femenina de Maillol va exposar *La deessa*, nu seré en escaiola, i quatre peces més; Moisés de Huerta, influenciat per l'obra de Rodin, va presentar cinc escultures: un estudi de nu, un tors, un retrat, un cap de dona -*Hetera*- i un nu; Julio Antonio, més pròxim en el seu realisme a l'obra de Meunier, va presentar el retrat *El poeta Laso de la Vega* i *El ventero de Peñalsordo*, i el nostre escultor José Capuz, que en aquesta primera etapa del seu recorregut artístic revela uns certs vincles amb l'estètica de Rodin, en particular la confrontació entre el bloc material i la imatge representada, va concórrer amb quatre escultures: *Invocazione*, *Festa dionisiaca*, *Studio* i *Idolo*, aquesta última en bronze.

Pel catàleg del pavelló espanyol²¹, coneixem que l'obra que portava per títol *Studio*, reproduïda fotogràficament, correspon al bell cap femení ple de misteri, de gest afable i profunda abstracció que Capuz va realitzar com a estudi previ a l'estàtua coneguda com a *L'ídol*. Es tracta de la primera de les escultures que va fer Capuz sobre aquest tema i amb la mateixa denominació; la

tos tiene veintiocho años, sorprende a los principales círculos artísticos europeos, y su labor se ve recompensada con el único primer premio otorgado a la sección escultórica de la Exposición"²⁰. Su marcado y audaz estilo personal, delicado y vigoroso a un tiempo abría nuevas vías a la renovación de la escultura figurativa en Europa. De hecho, Mestrovic fue conceptualizado por Apollinaire como "el gran renovador".

Por lo que respecta al Pabellón de España, el comisario regio y Delegado general del Gobierno fue el Conde de Benalúa y Subcomisario en Roma José Benlliure Gil, Director de la Academia de España. Joaquín Sorolla y Bastida tuvo una sala individual y expuso más de ochenta obras fuera de concurso. En la sección escultórica participaron catorce artistas representantes de distintas tendencias, desde el costumbrismo naturalista de Mariano Benlliure que presentó ocho piezas, entre ellas *El Coleo*, en bronce, y el retrato en mármol de *Cleo de Mero-de*, hasta los jóvenes artistas de la renovación en curso, como José Clará, que en la línea del arquetipo de belleza femenina de Maillol, expuso *La diosa*, sereno desnudo en yeso, y otras cuatro piezas; Moisés de Huerta, influenciado por la obra de Rodin, presentó cinco esculturas: un estudio de desnudo, un *Torso*, un retrato, una cabeza de mujer -*Hetera*- y un desnudo; Julio Antonio, más próximo en su realismo a la obra de Meunier, presentó el retrato de *Laso de la Vega* y *El ventero de Peñalsordo*, y nuestro escultor José Capuz, que en esta primera etapa de su recorrido artístico revela ciertos vínculos con la estética de Rodin, en particular la confrontación entre el bloque material y la imagen representada, concurre con cuatro esculturas: *Invocazione*, *Festa dionisiaca*, *Studio* e *Ídolo*, esta última en bronce,

21 *Esposizione Internazionale de Roma 1911. Catálogo del Padiglione Spagnuolo*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911.

20 Bazán de Huerta, Moisés, "La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el Arte Español", *Norba, Revista de Arte*, nº 8, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1988, p. 244.



José Capuz. *Torso femenino*, 1910. París. Bronce | Bronze. 61 x 19 x 15 cm.
Museo Sorolla. Madrid.

segona seria l'estàtua que va acompanyar la del cap a Roma, que seria premiada en l'Exposició de la Joventut Artística Valenciana de 1916, i, finalment, la versió decorativa, notable obra en relleu també titulada *L'ídol*, que es va realitzar en 1922 i es va exhibir en l'Exposició Nacional d'aquell any. Pel que fa a les altres dues obres exposades per Capuz, i sense altres dades en què fonamentar-nos, estimem que *Invocazione* va poder ser el títol en italià de la seua escultura *El vot*, perquè el significat que té d'imploració descriu ben bé el gest de la figura femenina que s'hi representa. El mateix podríem dir en relació a l'obra *Festa dionisiaca*, el títol de la qual revela el mateix contingut del relleu *Les Ménades* esmentat anteriorment. Una pràctica aquesta de canviar el títol de les obres, o d'adaptar-lo a l'idioma del país en què tinguera lloc l'exposició, que va repetir en alguna altra ocasió José Capuz al llarg de la seua trajectòria, la qual cosa complica la identificació correcta de les seues creacions escultòriques.

Cal assenyalar que el mateix catàleg, en la primera pàgina, insereix la imatge d'un esbós d'*Estàtua equestre d'Alfons XIII*, rei d'Espanya, realitzada a l'uníson per Moisés de Huerta i José Capuz, segons figura a peu de foto; un treball en equip de tots dos pensionats de l'Acadèmia d'Espanya a Roma i la seua primera col·laboració en l'àmbit artístic. "El retrat immortalitza el monarca vestit de militar i dret sobre un cavall que avança al pas, que s'adapta estilísticament i formalment a la retòrica monumental descriptiva i realista predominant en l'època. Es desconeix quina part va dur a terme cada creador o si va ser confeccionada en total comunió".²² Quant a l'encàrrec, segons assenyala Moisés Bazán de Huerta, va ser disposat pel duc de San Pedro de Galatino, comissari regi i delegat general del Govern espanyol en l'exposició romana, amb destinació al palau Reial de Madrid. La coopera-

Por el Catálogo del pabellón español²¹, conocemos que la obra que llevaba por título *Studio*, reproducida fotográficamente, corresponde a la hermosa cabeza femenina llena de misterio, de gesto apacible y profundo ensimismamiento que Capuz realizó como estudio previo a la estatua conocida como *El Ídolo*. Se trata de la primera de las esculturas realizadas por Capuz sobre este tema y con igual denominación; la segunda sería la estatua que acompañó a la cabeza en Roma y que sería premiada en la Exposición de la Juventud Artística Valenciana de 1916, y, por último, la versión decorativa, notable obra en relieve también titulada *Ídolo*, realizada en 1922 y que se exhibió en la Exposición Nacional de aquel año. Por lo que se refiere a las otras dos obras expuestas por Capuz, y sin otros datos en que apoyarnos, estimamos que *Invocazione* pudo ser el título en italiano de su escultura *El Voto*, pues su significado de imploración bien describe el gesto de la figura femenina representada en ésta. Y lo mismo podríamos decir en relación a la obra *Festa dionisiaca* cuyo título revela el mismo contenido del relieve *Las Ménades* anteriormente mencionado. Una práctica ésta de cambiar el título de las obras, o de adaptarlo al idioma del país en que se celebrara la exposición, que repitió en alguna otra ocasión José Capuz a lo largo de su trayectoria, complicando la correcta identificación de sus creaciones escultóricas.

Hay que señalar que el mismo catálogo, en su primera página, inserta la imagen de un boceto de *Estatua ecuestre de Alfonso XIII*, Rey de España, realizada al unísono por Moisés de Huerta y José Capuz, según figura a pie de foto; un trabajo en equipo de ambos pensionados de la Academia de España en Roma y su primera colaboración a nivel artístico. "El retrato inmortaliza al monarca vestido de militar y erguido sobre un caballo que avanza al paso, adaptándose estilística y formalmente a la retórica monumental descriptiva y realista predominante en la épo-

22 Soto Cano, María, "Creación individual y comunidad artística. En la cima del Gianicolo. El caso de la Escultura (1900-1937)", *Actas del XVII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 20-24 setembre 2010, pàg. 1670.

21 *Esposizione Internazionale de Roma 1911. Catálogo del Padiglione Spagnuolo*, Bergamo, Istituto Italiano D'Arti Grafiche, 1911.

ció entre Capuz i Huerta continuaria en tornar d'Itàlia, quan va efectuar, junt amb l'arquitecte Teodoro Anasagasti (1880-1938), el projecte per al *Monument a Cervantes* de Madrid al qual més tard ens referirem en el capítol corresponent.

Sorprenentment, en l'Exposició Internacional de Roma en 1911, el pavelló espanyol va ser declarat fora de concurs per la mateixa delegació espanyola, cosa que va perjudicar el prestigi de l'Estat espanyol i els artistes concurrents, que es van veure exclosos així de l'obtenció de premis.

Quan va concloure el cicle de quatre anys com a pensionat, Capuz va gaudir de la pròrroga de sis mesos, una possibilitat que es concedia als escultors. Durant aquest període "va realitzar un bust en bronze del monarca Alfons XIII, el qual va fondre Nelli 81 i es va destinar a l'Ambaixada del Vaticà, pel qual, després de valorar-lo positivament el jurat, el desembre de 1912, rebria el pagament de 2.000 liras"²³.

De tornada a Espanya, José Capuz va concórrer de nou a l'Exposició Nacional de Belles Arts, celebrada al palau d'El Retir del 18 de maig al 8 de juliol de 1912. Les obres que van enviar a Madrid els pensionats de l'Estat a Roma van ser les següents: "Un projecte de restauració dels temples de Vesta i de la Fortuna Viril, d'Anasagasti; un estudi en escaiola que representa *Paolo i Francesca* (a escala doble del natural de Capuz); un alt relleu titulat *Naturalesa*, que consta d'un home i una dona nus, de Huerta; una còpia de Tiziano, de Labrada; un tríptic que representa el Fòrum Romà, el Palatí i el Ponte Rotto (el pont trencat), de Nogué; uns treballs musicals de Landazábal i Arenal, i, finalment, un aiguafort i dos dibuixos al carbó d'Oroz, que representen *La nit* de Miguel Ángel i un relleu de *Les tres gràcies*

ca. Se desconoce qué parte llevo a cabo cada creador o si fue confeccionada en total comunión".²² En cuanto al encargo, según señala Moisés Bazán de Huerta, fue dispuesto por el Duque de San Pedro de Galatino, Comisario Regio y Delegado General del Gobierno Español en la exposición romana, con destino al Palacio Real de Madrid. La cooperación entre Capuz y Huerta continuaría a su regreso de Italia, efectuando junto al arquitecto Teodoro Anasagasti (1880-1938) el proyecto para el Monumento a Cervantes de Madrid" al que más tarde nos referiremos en el capítulo correspondiente.

Sorprendentemente, en la Exposición Internacional de Roma en 1911, el pabellón español fue declarado fuera de concurso por la propia delegación española, perjudicando así al prestigio del estado español y a los artistas concurrentes que se vieron así excluidos de la obtención de premios.

Finalizado el ciclo de cuatro años como pensionado, Capuz disfrutó de la pròrroga de seis meses, una posibilidad que se concedía a los escultores, y periodo en el que "realizó un busto en bronce del monarca Alfonso XIII, fundido por Nelli 81 y destinado a la Embajada del Vaticano por el que, tras su valoración positiva por parte del jurado, en diciembre de 1912, recibiría el pago de 2.000 liras"²³.

De regreso a España, José Capuz concurrió de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada en el Palacio del Retiro del 18 de mayo al 8 de julio de 1912. Las obras enviadas a Madrid por los pensionados del Estado en Roma fueron: "Un proyecto de restauración de los templos de Vesta y de la Fortuna varoni, de Anasagasti; un estudio en yeso representando a

23 Soto Cano, María, "Escultores pensionados en la Academia Española en Roma (1900-1914): artistas, obras e influencias", *Modern Sculpture and the Question of Status*, Universitat de Barcelona Edicions, Barcelona, 2018, pàg. 86.

22 Soto Cano, María, "Creación individual y comunidad artística. En la cima del Gianicolo. El caso de la Escultura (1900-1937)", *Actas del XVII Congreso del CEHA*, Santiago de Compostela, 20-24 setembre 2010, pàg. 1670.

23 Soto Cano, María, "Escultores pensionados en la Academia Española en Roma (1900-1914): artistas, obras e influencias", *Modern Sculpture and the Question of Status*, Universitat de Barcelona Edicions, Barcelona, 2018, p. 86.

de Cànova"²⁴. Es constata així la inspiració generalitzada dels artistes en les obres de l'antiguitat grecoromana, del Renaixement o del Neoclassicisme, models clàssics en l'ensenyament acadèmic que, poc o molt, continuen traçant el camí de la renovació artística en curs.

A més del grup escultòric *Paolo i Francesca de Rimini*, que constituïa l'obra reglamentària del quart i últim any de pensionat de l'Acadèmia d'Espanya a Roma, Capuz va remetre quatre escultures més: l'estàtua *L'ídol*, el *Retrat de la senyora del pintor Sorolla*, en escaiola; *Estudi per a "L'ídol"*, cap en bronze, i *Tors de dona*, obra també en bronze.

D'acord amb les dimensions de l'escultura *L'ídol*, 1,40 x 0,60, es tracta de l'escultura en escaiola adquirida per Joaquim Sorolla per a la seua casa a Madrid, on va figurar fins que es va exhibir en l'Exposició de la Joventut Artística Valenciana de 1916. Va obtindre el Premi d'Honor d'aquell certamen. Quan va concloure, aquesta obra, i també *Fúria dorment*, propietat del seu autor, van ser donades a l'Ajuntament de València, a condició que se situaren en algun jardí públic, la qual cosa no va succeir fins a l'any 1925, en què, sense coneixement del seu autor, *L'ídol* es traslladava a marbre pel picapedrer municipal i se situava en una font construïda a aquest efecte als Jardins del Real. El mateix procediment es va dur a terme amb l'estàtua femenina *Fúria dorment*, traslladada a matèria definitiva en 1939 i situada als mateixos jardins.

L'obra *Estudi per a "L'ídol"*, fosa ja en bronze, és el cap femení de dimensions reduïdes que es reproduceix en el Catàleg del pavelló espanyol en l'Exposició Internacional de Roma amb el títol *Studio*.

La impressió general sobre l'exposició expressada per una revista oficial en la seua secció de "Belles Arts" assenyalava: "Un vertader progrés en relació amb la de fa dos anys; potser

Paolo e Francesca (tamaño doble del natural de Capuz; un altorrelieve titulado *Naturaleza*, que consta de un hombre y una mujer desnudos, de Huerta; una copia de Tiziano, de Labrada; un tríptico que representa el Foro romano, el Palatino y el Puente Rotto, de Nogué, unos trabajos musicales de Landazábal y Arenal; y, por último, un aguafuerte y dos dibujos al carbón de Oroz, que representan *la Noche* de Miguel Ángel y un relieve de *Las Tres Gracias* de Cànova"²⁴. Se constata así la generalizada inspiración de los artistas en las obras de la antigüedad greco-romana, del Renacimiento o del Neoclasicismo, modelos clásicos en la enseñanza académica que, en mayor o menor medida, siguen trazando el camino de la renovación artística en curso.

Además del grupo escultórico *Paolo y Francesca de Rimini*, que constituía la obra reglamentaria del cuarto y último año de pensionado de la Academia Española en Roma, Capuz remitió otras cuatro esculturas: la estatua *El Ídolo*, el *Retrato de la señora del pintor Sorolla*, en yeso; *Estudio para "El Ídolo"*, cabeza en bronce, y, *Torso de mujer*, obra también en bronce.

A tenor de las dimensiones de la escultura *El Ídolo*, 1,40 x 0,60, se trata de la escultura en yeso adquirida por Joaquín Sorolla para su casa en Madrid, donde figuró hasta su exhibición en la Exposición de la Juventud Artística Valenciana de 1916 y que obtuvo el Premio de Honor de aquel certamen. A su término, esta obra, y también *Furia Durmiente*, propiedad de su autor, fueron donadas al Ayuntamiento de Valencia, a condición de que se ubicaran en algún jardín público, lo que no sucedió hasta el año 1925 en que, sin conocimiento de su autor *El Ídolo* se trasladaba a mármol por el cantero municipal y era ubicado en una fuente construida al efecto en los Jardines del Real. El mismo procedimiento se llevó a cabo con la estatua femenina *Furia Durmiente*, trasladada a materia definitiva en 1939 y ubicada en los mismos jardines.

²⁴ *Revista española de arte*, Sociedad de amigos del Arte, any 1, Madrid 1912, núm. 2, "Miscelánea", pàg. 93.

²⁴ *Revista Española de Arte*, Sociedad de amigos del Arte, año 1, Madrid 1912, nº 2, "Miscelánea", p. 93.

en aquesta va haver-hi alguna cosa millor, mes en l'actual hi ha bastants més coses bones i, sobretot, notara un afany plausible en els artistes a la recerca de la idealitat, a fi que l'art es rebel·le contra la tendència purament realista i fotogràfica"²⁵. Entre els escultors destacaven les obres de José Capuz, els sevillans Joaquín Bilbao i Lorenzo Coullaut, els catalans Miquel Blay i Miquel Oslé, i el segovià Aniceto Marinas.

Una posició més crítica i irònica va adoptar el crític José Francés en el seu comentari sobre l'exposició: "La secció d'escultura és un encant. Tots premiats! Allí ningú, ni encara els més divertits des del punt de vista de la falta d'idees i de la còmica malaptesa de mans, es va quedar sense la seua medalla, paperet, arreus o consideració «d'això», «allò» i «això de més enllà». De les dues primeres medalles, la indiscutible és la de Moisés de Huerta. L'*Estudi de nu* i el *Tors* que presenta aquest jove artista són admirables de veracitat i de resolució. Capuz, que en l'exposició anterior era una promesa molt notable, en aquesta actual ha volgut produir una admiració rodinesca –del rodinisme de la primera època, caòtic i sense resoldre–, però el que va perdre en sinceritat no ho guanya en mèrit"²⁶. L'autor sembla alinear-se amb el criteri acadèmic que prevalia en l'època quant a la moderna escultura de Rodin, desestimada com a model o objecte d'estudi en l'ensenyament artístic.

A la disconformitat de Francés amb la decisió del jurat, desertes les dues primeres medalles de pintura i tants mereixements escultòrics, hi afegim la curiosa opinió, acompanyada de les caricatures corresponents de les obres, publicada en la revista satírica *Gideón*, que en to jocós i irreverent manifestava el seu escepticisme respecte a l'art de les exposicions. En escultura es mofaven del *Tors* masculí presentat per Moi-

La obra *Estudio para El Ídolo*, ya fundida en bronce, es la pequeña cabeza femenina reproducida en el Catálogo del Pabellón Español en la Exposición Internacional de Roma con el título *Studio*.

La impresión general sobre la Exposición expresada por una revista oficial en su sección de Bellas Artes señalaba: "un verdadero progreso con relación a la de hace dos años; quizá en ésta hubo alguna cosa mejor, más en la actual hay bastantes más cosas buenas, y sobre todo, notase un afán plausible en los artistas en busca de la idealidad, a fin de que el Arte se rebele contra la tendencia puramente realista y fotográfica"²⁵. Entre los escultores destacaban las obras de José Capuz, de los sevillanos Joaquín Bilbao y Lorenzo Coullaut, los catalanes Miguel Blay y Miquel Oslé, y el segoviano Aniceto Marinas.

Una posición más crítica e irónica adoptó el crítico José Francés en su comentario sobre la Exposición: "La sección de Escultura es un encanto. ¡Todos premiados! Allí nadie, ni aún los más divertidos desde el punto de vista de la falta de ideas y de la cómica torpeza de manos, se quedó sin su medalla, papelito, cintajo o "consideración de "esto", "aquello" y "lo de más allá". De las dos primeras medallas, la indiscutible es la de Moisés Huertas. El *Estudio de desnudo* y el *Torso* que presenta este joven artista son admirables de justeza y de resolución. Capuz, que en la Exposición anterior era una promesa muy notable, en esta actual ha querido epatar rodinescamente –del rodinismo de la primera época, caótico y sin resolver– pero lo que perdió en sinceridad no lo gana en mérito"²⁶. El autor parece alinearse con el criterio académico que prevalecía en la época respecto a la moderna escultura de Rodin, desestimada como modelo u objeto de estudio en la enseñanza artística

25 "Bellas Artes. Noticias. Exposición de Pinturas", *Revista general de Enseñanza y Bellas Artes*, any III, núm. 58, 15.5.1912, pàg. 10.

26 Francés, José, "De Bellas Artes. La Exposición Nacional de Bellas Artes. El fallo", *Mundo Gráfico*, any II, núm. 35, 12 juny 1912, pàg. 5.

25 "Bellas Artes. Noticias. Exposición de Pinturas", *Revista general de Enseñanza y Bellas Artes*, Año III, nº 58, 15.5.1912, p. 10.

26 Francés, José, "De Bellas Artes. La Exposición Nacional de Bellas Artes. El fallo", *Mundo Gráfico*, Año II, nº 35, 12 junio 1912, p. 5

sés de Huerta en incloure en la seua caricatura els termes “braguer-Huerta”; estimaven que l'escultura *Ensueño*, de Rafael Rubio, es reduïa a “poca cosa”, mentre que consideraven el *Monument a Beethoven*, de Vicenç Navarro, “molt bellament expressat. Té unció, poesia i misteri. Aquesta és, a judici nostre, una de les obres més encertades de la secció d'escultura”²⁷. L'innovador escultor Pablo Gargallo, establert a París i relacionat amb Apollinaire, Juan Gris i Georges Braque, va concórrer també a l'exposició amb la seua escultura *La farruca*, obra desapareguda que va rebre esment d'honor en aquella edició de l'Exposició Nacional.

El Premi d'Escultura va ser atorgat a José Capuz per la seua obra escultòrica tallada directament en marbre *Paolo i Francesca*, realitzada en una escala dues vegades més gran del natural, una notable creació d'inspiració rodiniana en la seua expressió formal en la qual les dues figures es fonen en un apassionat bes emergint del bloc en què estan tallades; una massa compacta la composició de la qual conjumina tensió i equilibri, concebuda mitjançant impressions definides que accentuen el moviment i encoratgen l'expressió de vida.

Poc o res se sap d'aquesta obra premiada que, d'acord amb el reglament de les exposicions nacionals, va ser adquirida per l'Estat. Però, la investigació per a aquest estudi ens ha donat a conèixer una pràctica institucional que degué fer malbé més d'una de les seues obres patrimonials de caràcter escultòric, tan necessitat d'espai per a emmagatzemar-se. Així, en 1917, transcorreguts cinc anys de l'exhibició, el premi i l'adquisició estatal de *Paolo i Francesca*, el diari *El Parlamentario* feia públic que “aquesta obra està abandonada a l'esquena del Palau d'Exposicions patint les inclemències del temps”²⁸ i evidenciava la manera en què l'Estat apilava

A la disconformitat de Francés con el fallo del Jurado, desiertas las dos primeras medallas de pintura, y tantos merecimientos escultóricos, añadimos la curiosa opinión, acompañada de las correspondientes caricaturas de las obras, publicada en la revista satírica *Gédon*, que en tono jocoso e irreverente manifestaba su escepticismo respecto al arte de las exposiciones. En escultura se mofaban del *Torso* masculino presentado por Moisés Huerta al incluir en su caricatura los términos “braguero-Huerta”; estimaban que la escultura *Ensueño* de Rafael Rubio, se reducía a “poca cosa”, mientras consideraban *El Monumento a Beethoven* de Vicente Navarro, “muy bellamente expresado. Tiene unción, poesía y misterio. Esta es, a nuestro juicio una de las obras más acertadas de la sección de Escultura”²⁷. El innovador escultor Pablo Gargallo, establecido en París y relacionado con Apollinaire, Juan Gris y Georges Braque, concurrió también a la exposición con su escultura *La farruca*, obra desaparecida que recibió Mención de Honor en aquella edición de la Exposición Nacional.

El Premio de Escultura le fue otorgado a José Capuz por su obra escultórica labrada directamente en mármol *Paolo y Francesca*, realizada a tamaño dos veces del natural, una notable creación de inspiración rodiniana en su expresión formal en la que las dos figuras se funden en un apasionado beso emergiendo del bloque en el que están talladas; una masa compacta cuya composición aúna tensión y equilibrio, concebida mediante impresiones definidas que acentúan el movimiento y alientan la expresión de vida.

Poco o nada se sabe de esta obra premiada que, de acuerdo con el reglamento de las Exposiciones Nacionales, fue adquirida por el Estado. Pero, la investigación para este estudio nos ha dado a conocer una práctica institucional que debió dar al traste con más de una de sus obras patrimoniales de carácter escultórico, tan nece-

27 “Gédon en el Palacio de Bellas Artes”, *Gédon*, Madrid 19 maig 1912, any XVIII, núm. 860, pàg. 7.

28 “Cosas de la Exposición”, *El Parlamentario*, Madrid, 17 juny 1917, pàg. XIX.

27 “Gédon en el Palacio de Bellas Artes”, *Gédon*, Madrid 19 mayo 1912, Año XVIII, nº 860, p. 7.

obres en les seues dependències, o bé les distribuïa sense cap consideració.

El conjunt d'obres d'aquest període de formació ens revela les inclinacions estilístiques de Capuz en la seua etapa inicial, en aquest primer capítol del seu itinerari artístic. És una fase d'experimentació en la qual l'escultor, sobre la base teòrica de Winckelmann que estableix la "noble senzillesa i serena grandesa" de l'escultura clàssica, tanteja cadascun dels estils o les tendències que més s'acomoden al seu temperament artístic. La seua producció refereix la manera moderna de fer escultura del mestre Rodin; l'atracció per les notables creacions de caràcter social del belga Meunier; la capacitat d'expressar en la forma vida i la seducció per la puresa classicista de Bartholomé; la figuració neocubista de l'Antoine Bourdelle, i la monumentalitat i l'expressió del sentiment en l'obra d'Ivan Mestrovic. Orientacions estilístiques a les quals suma una altra de les tendències de l'inici del segle XX: la incorporació de l'art arcaic mediterrani i l'exotisme i la sensibilitat oriental.



sitado de espacio para almacenar. Así, en 1917, transcurridos cinco años de la exhibición, premio y adquisición estatal de *Paolo y Francesca*, el diario *El Parlamentario*, hacía público que "dicha obra está abandonada a espaldas del Palacio de Exposiciones, sufriendo las inclemencias del tiempo"²⁸, evidenciando el modo en que el Estado apilaba obras en sus dependencias, o bien las distribuía sin consideración alguna.

El conjunto de obras de este periodo de formación nos revela las inclinaciones estilísticas de Capuz en su etapa inicial, en este primer capítulo de su itinerario artístico. Es una fase de experimentación en la que el escultor, sobre la base teórica de Winckelmann que establece la "noble sencillez y serena grandeza" de la escultura clásica, tantea cada uno de los estilos o tendencias que más se acomodan a su temperamento artístico. Su producción refiere la moderna manera de hacer escultura del maestro Rodin; la atracción por las notables creaciones de carácter social del belga Meunier; la capacidad de expresar en la forma vida y la seducción por la pureza clasicista de Bartholomé, la figuración neocubista del Antoine Bourdelle y la monumentalidad y expresión del sentimiento en la obra de Ivan Mestrovic. Orientaciones estilísticas a las que suma otra de las tendencias de principios del siglo XX: la incorporación del arte arcaico mediterráneo y el exotismo y sensibilidad oriental.

José Capuz. *Studio* (Cabeza de *El Ídolo*) 1910. Fusta | Madera. Esposizione Internazionale di Roma 1911. Catalogo del Padiglione Spagnolo. Bergamo. Istituto Italiano d'Arti Grafiche. Col. Jaume Penalba.

28 "Cosas de la Exposición", *El Parlamentario*, Madrid, 17 junio 1917, p. XIX.

II.- RETORN A ESPANYA. LA RELACIÓ CAPUZ-SOROLLA

II.- REGRESO A ESPAÑA. LA RELACIÓN CAPUZ-SOROLLA



Joaquín Sorolla. *Retrato de Capuz.* 1918. Gouache s/cartó | Gouache sobre cartón.
0,75 x 0,52 cm. Col. Familia Capuz.

Al seu retorn a Espanya, després dels anys de pensionat de l'Acadèmia d'Espanya a Roma, José Capuz comptava amb el reconeixement de la Segona Medalla que va rebre en l'Exposició de 1910 per l'escultura *El vot*, a la qual va sumar la Primera Medalla que va obtenir en l'Exposició Nacional de 1912, per *Paolo i Francesca*. Com assenyala Blasco Carrascosa, en aquelles dates Capuz era "ja reconegut com el més qualificat representant artístic de l'alternativa plàstica respecte de l'estètica benlliuresca"²⁹, i amb Victorino Macho, genuí protagonista del realisme castellà, i Josep Clarà, que encarna el corrent mediterrani d'idealització del nu femení, formarien el denominat "triumvirat" de la renovació escultòrica a Espanya, tendència en sintonia amb els nous corrents de l'escultura figurativa europea.

En acabar la seua estada a l'estranger, José Capuz, junt amb la seua esposa Elvira Danielli, amb qui havia contret matrimoni a Roma en 1911, es va instal·lar inicialment a València, al carrer Sant Vicent número 207, on residia el setembre de 1913 com consta en una de les cartes remeses per l'escultor a Joaquim Sorolla, que conserva l'Arxiu del Museu Sorolla de Madrid.

Un any després, per una altra carta datada el 6 d'agost de 1914, Capuz havia traslladat la seua residència a Madrid, carrer Martín de los Heros número 81, per les possibilitats més grans que oferia la capital d'Espanya en l'àmbit cultural i de relacions artístiques i pel que fa al reconeixement de la seua obra. Allí estableix contacte amb els escultors Mateo Inurria (Còrdova, 1867-Madrid, 1924), Victorio Macho (Palència, 1887-Toledo, 1966) i Julio Antonio (Móra d'Ebre, Tarragona, 1889-Madrid, 1919), representants del nou realisme humanista en l'escultura hispana, amb els quals comparteix un mateix ideal estètic i el noble sentit de la bellesa.

A su regreso a España, tras los años de pensionado de la Academia Española en Roma, José Capuz contaba con el reconocimiento de la Segunda Medalla lograda en la Exposición de 1910 por la escultura *El voto*, al que sumó la Primera Medalla obtenida en la Exposición Nacional de 1912, por *Paolo y Francesca*. Como señala Blasco Carrascosa, en aquellas fechas Capuz era "ya reconocido como el más cualificado representante artístico de la alternativa plástica respecto de la estética benlliuresca"²⁹, y con Victorino Macho, genuino protagonista del realismo castellano, y José Clara que encarna la corriente mediterránea de idealización del desnudo femenino, formarían el denominado "triumvirato" de la renovación escultórica en España, tendencia en sintonía con las nuevas corrientes de la escultura figurativa europea.

Al finalizar su estancia en el extranjero, José Capuz, junto a su esposa Elvira Danielli, con quien había contraído matrimonio en Roma en 1911, se instaló inicialmente en Valencia, en la calle San Vicente número 207, donde residía en septiembre de 1913 como consta en una de las cartas remitidas por el escultor a Joaquín Sorolla y que conserva el Archivo del Museo Sorolla de Madrid.

Un año después, por otra carta fechada el 6 de agosto de 1914, Capuz había trasladado su residencia a Madrid, calle Martín de los Heros número 81, por las mayores posibilidades que ofrecía la capital de España en el ámbito cultural y de relaciones artísticas, así como en cuanto al reconocimiento de su obra. Allí establece contacto con los escultores Mateo Inurria (Córdoba, 1867-Madrid, 1924), Victorio Macho (Palencia, 1887-Toledo, 1966) y Julio Antonio (Mora de Ebro, Tarragona, 1889 – Madrid, 1919) representantes del nuevo realismo humanista en la escultura hispana, con los que comparte un mismo ideal estético y el noble sentido de la belleza.

29 Blasco Carrascosa, J.A., "Escultura y ciudad en Valencia. Cuatro ejemplos de alteración perceptiva del paisaje territorial urbano", *Actas del I Congreso de Historia de la Ciudad de Valencia*, València, 1988, Àrea IX, Arte y Ciudad, Ponencia 3.1.4.

29 Blasco Carrascosa, J.A., "Escultura y ciudad en Valencia. Cuatro ejemplos de alteración perceptiva del paisaje territorial urbano", *Actas del I Congreso de Historia de la Ciudad de Valencia*, Valencia, 1988, Àrea IX, Arte y Ciudad, Ponencia 3.1.4.

Especial va ser la relació artística de José Capuz amb Mateo Inurria, nascut amb anterioritat a 1870 i adscrit inicialment a les maneres naturalistes, però que, des del seu establiment a Madrid en 1913, va tractar de trobar un estil propi dins del realisme, amb la qual cosa va iniciar, en certa manera, la renovació escultòrica peninsular. “La seua fina saviesa en la creació de formes estilitzades, les possibilitats i la suficiència del modelatge per plans i la imposició de la seua voluntat expressiva”³⁰ van aproximar Capuz a l’art d’aquest escultor, al qual va considerar el seu “germà major” i al qual admirava en la seua senzillesa, en la seua expressió de vida i en el modelatge per plans facetats.

A Madrid, Capuz va haver de buscar-se mitjans econòmics per al seu propi sosteniment i el de la seua esposa. Com tants altres artistes en la seua condició, va buscar treball en els Talleres de Arte del prevere Félix Granda y Buylla, nascut a Pola de Lena, Astúries, en 1868, que als vint-i-tres anys va fundar a Madrid la reconeguda empresa d’art sacre, que hui dia segueix en actiu. Tenia la seu en l’Hipòdrom i allí treballaven més d’un centenar d’artistes; dibuixants; tallistes de fusta i pedra; pintors que policromaven o estofaven retaules, imatges o andes per a trons; orfebres i qualsevol altre artífex de les obres que s’hi produïen, per encàrrec de diverses poblacions espanyoles i sud-americanes. “Estigué despert el sacerdot, empresari i artista en triar i contractar per als seus *Tallers del capellà* un José Capuz que acabava de tornar d’Itàlia. Li va donar curs, sabent que era genial, en aquell laboratori creatiu, a més de la desitjada seguretat econòmica. Va ser allí, en l’extint Hotel de las Rosas, als alts de la Castellana, on van prendre corporeïtat assajos i models, fangs, escaioles i fustes tallades pel Capuz imatger com a escultor”³¹.

Especial fue la relación artística de José Capuz con Mateo Inurria, nacido con anterioridad a 1870 y adscrito inicialmente a los modos naturalistas, pero que, desde su establecimiento en Madrid en 1913, trató de encontrar un estilo propio dentro del realismo, iniciando, en cierta medida, la renovación escultórica peninsular. “Su fina sabiduría en la creación de formas estilizadas, las posibilidades y suficiencia del modelado por planos y la imposición de su voluntad expresiva”³⁰ aproximaron a Capuz al arte de este escultor al que consideró su “hermano mayor”, y al que admiraba en su sencillez, en su expresión de vida y en el modelado por planos facetados.

En Madrid Capuz hubo de buscarse medios económicos para su sostenimiento y el de su esposa. Como tantos otros artistas en su condición buscó trabajo en los Talleres de Arte del presbítero Félix Granda Buylla, nacido en Pola de Lena, Asturias, en 1868, quien a los veintitrés años fundó en Madrid la reconocida empresa de arte sacro, que a día de hoy sigue en activo. Tenía su sede en el Hipódromo y allí trabajaban más de un centenar de artistas, dibujantes, tallistas de madera y piedra, pintores que policromaban o estofaban retablos, imágenes o andas para tronos, orfebres, y cualquier otro artífice de las obras que allí se producían, por encargo de distintas poblaciones españolas y sudamericanas. “Anduvo despier-to el sacerdote, empresario y artista al elegir y contratar para sus “Talleres del cura” a un José Capuz recién vuelto de Italia. Le dio rienda suelta, sabiéndolo genial, en aquel laboratorio creativo, amén de la deseada seguridad económica; fue allí, en el extinto “Hotel de las Rosas”, altos de La Castellana, donde tomaron corporeidad ensayos y modelos, barro, yesos y maderas talladas por el Capuz imaginero a fuer de escultor”³¹.

30 Marín Medina, José, *La Escultura Española Contemporánea. Historia y evaluación crítica*, Edarcon, Madrid, 1978, pàg. 51.

31 Carretero Escribano, J. M., Pérez Calleja, I. J., “El Nazareno de José Capuz para Cuenca. Proceso de una adquisición decidida por Luís Martínez Kleiser”, *Cuenca Nazarena*, 2016, Publicación Oficial de la Junta de Cofradías de la Semana Santa de Cuenca, pàg. 116.

30 Marín Medina, José, *La Escultura Española Contemporánea. Historia y evaluación crítica*, Edarcon, Madrid, 1978, p. 51.

31 Carretero Escribano, J. M., Pérez Calleja, I. J., “El Nazareno de José Capuz para Cuenca. Proceso de una adquisición decidida por Luís Martínez Kleiser”, *Cuenca Nazarena*, 2016, Publicación Oficial de la Junta de Cofradías de la Semana Santa de Cuenca, p. 116.

El treball que hi va desenvolupar durant aproximadament una dècada va deixar la seua influència en les produccions d'art sacre de la firma –que hui dia encara continua realitzant imatges inspirades en els seus models– i una profunda empremta en alguns dels escultors de la nova generació amb els quals va compartir espai, entre ells els escultors, també valencians, Juli Vicent Mengual (Carpesa, València, 1891-Madrid, 1940) i Rafael Bagues.

Per a commemorar en 1918 la Coronació de la patrona d'Astúries, la Reial Col·legiata de Covadonga va fer l'important encàrrec d'un espectacular tríptic, obra que va realitzar Félix Granda i que reproduïa en plata escenes tant religioses com costumistes asturianes. Per al tríptic, Capuz va tallar una bella i delicada imatge sedent de la Mare de Déu, amb rostre d'alabastre, i el Jesuïta a la falda. "Després de la guerra només va quedar la imatge tal com la veiem, en aquest cas en un retaule fornícula procedent del monestir de Valdediós. Es pot contemplar a l'església baixa o principal de la Col·legiata de San Fernando, immediata a la cova"³² de la Mare de Déu de Covadonga.

Una de les obres més emblemàtiques de Talleres de Arte Granda va ser el retaule major per a l'església del Sagrat Cor de l'Havana, el programa iconogràfic del qual el va dissenyar Félix Granda i els models per a la talla en fusta els va realitzar José Capuz. L'execució de l'obra sembla que va ser un treball en comú, característic en aquesta mena de tallers, de Capuz, Juli Vicent i Fernando Campos; es va concloure en 1922. Per la grandària, l'envergadura i la "gran qualitat de l'obra, va ser tan valorada ja en l'època que va rebre la consideració d'obra artística, amb l'eliminació dels càrrecs aranzelaris obligatoris per a l'entrada de mercaderia al país"³³. La imatge del jesuïta sant Ignasi de Loiola i els

Su trabajo allí durante aproximadamente una década dejó su impronta en las producciones de arte sacro de la firma – que a día de hoy aún sigue realizando imágenes inspiradas en sus modelos- y profunda huella en algunos de los escultores de la nueva generación con los que compartió espacio, entre ellos los escultores, también valencianos, Julio Vicent Mengual (Carpesa, Valencia, 1891–Madrid, 1940) y Rafael Bagues.

Para conmemorar en 1918 la Coronación de la Patrona de Asturias, la Real Colegiata de Covadonga realizó el importante encargo de un espectacular tríptico, obra que realizó Félix Granda y que reproducía en plata escenas tanto religiosas como costumbristas asturianas. Para el tríptico Capuz labró una bella y delicada imagen sedente de la Virgen, con rostro de alabastro, y el Niño en su regazo. "Tras la guerra sólo quedó la imagen tal y como la vemos, en este caso en un retablo hornacina procedente del Monasterio de Valdediós. Puede contemplarse en la iglesia baja o principal de la Colegiata de San Fernando, inmediata a la Cueva"³² de la Virgen de Covadonga.

Una de las obras más emblemáticas de los Talleres de Arte Granda fue el retablo mayor para la Iglesia del Sagrado Corazón en la Habana, cuyo programa iconográfico diseñó Félix Granda y cuyos modelos para la talla en madera fueron realizados por José Capuz. La ejecución de la obra parece fue un trabajo en común, propio en este tipo de talleres, de Capuz, Julio Vicent y Fernando Campos, y finalizada en 1922. Por el tamaño, envergadura y "gran calidad de la obra, fue tan valorada ya en la época que recibió la consideración de obra artística, eliminando los cargos arancelarios obligatorios para la entrada de mercancía en el país"³³. La imagen del jesuita San Ignacio de Loyola y los santos confesores

32 Rozada Martínez, F. J. "Imágenes de Covadonga", 2013. <https://www.ayto-parres.es>

33 emiliaglez.es/2014/04/04/el-retablo-jesuita-de-ciudad-real

32 Rozada Martínez, F. J. "Imágenes de Covadonga", 2013. <https://www.ayto-parres.es>

33 emiliaglez.es/2014/04/04/el-retablo-jesuita-de-ciudad-real

José Capuz
*Retablo de la Iglesia de los RR. PP. Jesuitas
 de la Iglesia del Sagrado Corazón en La
 Habana (Cuba)*
 1922
 Fusta policromada |
 Madera policromada
 Foto: Hauser y Menet, Madrid
 Archivo Fundación Félix Granda



sants confessors concebuda per Capuz va servir de model a Talleres de Arte Granda per als retaules de dues esglésies més de la Companyia de Jesús, aquesta vegada a Espanya: l'església Jesuïta de Ciudad Real, en 1943, i l'església de l'Encarnació de Montilla, Córdoba, oberta al culte en 1944. Tots dos alts relleus en fusta policromada reproduïxen la composició dels sants de l'orde representats originalment per José Capuz per al retaule de l'Havana.

L'altre fet significatiu en la vida de Capuz, en aquella etapa de consolidació de la seua trajectòria artística en la capital madrilenya, va

concebida por Capuz sirvió de modelo en los Talleres de Arte Granda para los retablos de otras dos iglesias de la compañía de Jesús, esta vez en España: la iglesia Jesuita de Ciudad Real, en 1943, y la iglesia de la Encarnación de Montilla, Córdoba, abierta al culto en 1944. Ambos alto-relieves en madera policromada reproducen la composición de los santos de la Orden representados originalmente por José Capuz para el retablo de La Habana.

El otro hecho significativo en la vida de Capuz, en aquella etapa de consolidación de su trayectoria artística en la capital madrileña, fue su re-

ser la relació amb el mestre Joaquim Sorolla, que havia sigut deixeble del seu oncle Caetà Capuz a l'Escola d'Artesans de València i qui li va brindar el seu suport incondicional i el patrocini d'alguna de les creacions escultòriques d'aquell període.

Un dels primers retrats realitzats per Capuz va ser el de l'esposa de Sorolla, Clotilde García del Castillo. El bust en escaiola, "molt rodinià", signat i datat a Madrid en 1912 –segons figura incís en la part inferior dreta del bust–, sorgeix "emergint d'un bloc informe, lleugerament decantat cap a la dreta, amb els cabells recollits en el clatell i envoltant el rostre, segons la moda de l'època, i amb un ampli escot tipus "vaixell"³⁴. Tenia llavors Clotilde quaranta-set anys; Capuz la retrata amb la seua peculiar bellesa i aquella mirada franca que manifestava un temperament decidit. No hi ha constància documental que fora un encàrrec de Sorolla, per la qual cosa estimem que degué ser iniciativa de l'escultor retratar l'esposa, com a gest de consideració i gratitud cap al pintor. El fet que l'obra no fora traslladada a matèria definitiva ens convida a dilucidar el motiu. No va tindre ocasió Capuz de materialitzar el bust en marbre o en bronze? No els va agradar a la retratada o al seu espòs? Van preferir conservar el retrat en la seua versió original?

Entre 1912 i 1919 Sorolla va estar ocupat amb els panells *Vistes d'Espanya* per a la Hispanic Society de Nova York, realitzats per encàrrec de l'hispanista Archer Milton Huntington. La relació de Capuz amb Sorolla durant diversos anys va tindre caràcter epistolar. El Museu Sorolla de Madrid conserva en l'arxiu un nombre significatiu de cartes de l'escultor a Sorolla datades entre el 10 de juliol de 1913 i el 13 d'octubre de 1916, que constitueixen una font documental apreciable per a aproximar-nos a la vida ar-

lació con el maestro Joaquín Sorolla, que había sido discípulo de su tío Cayetano Capuz en la Escuela de Artesanos de Valencia y quien le brindó su apoyo incondicional y el patrocinio de alguna de las creaciones escultóricas de aquel periodo.

Uno de los primeros retratos realizados por Capuz fue el de la esposa de Sorolla, Clotilde García del Castillo. El busto en yeso, "muy rodiniiano", firmado y fechado en Madrid en 1912 –según figura inciso en la parte inferior derecha del busto–, surge "emergiendo de un bloque informe, ligeramente ladeado hacia la derecha, con el cabello recogido en la nuca y rodeando el rostro, conforme a la moda de la época y con un amplio escote tipo "barco"³⁴. Tenía entonces Clotilde cuarenta y siete años; Capuz la retrata con su peculiar belleza y esa mirada franca que manifestaba un temperamento decidido. No existe constancia documental de que fuera un encargo de Sorolla, por lo que estimamos debió ser iniciativa del escultor retratar a la esposa, como gesto de consideración y gratitud hacia el pintor. El hecho de que la obra no fuera trasladada a materia definitiva nos invita a dilucidar el motivo. ¿No tuvo ocasión Capuz de materializar el busto en mármol o en bronce?, ¿No fue del agrado de la retratada o de su esposo?, ¿Prefirieron conservar el retrato en su versión original?

Entre 1912 y 1919 Sorolla estuvo ocupado con los paneles *Vistas de España* para la Hispanic Society of New York, realizados por encargo del hispanista Archer Milton Huntington. La relación de Capuz con Sorolla durante varios años tuvo carácter epistolar. El Museo Sorolla de Madrid conserva en su archivo un número significativo de cartas del escultor a Sorolla fechadas entre el 10 de julio de 1913 y el 13 de octubre de 1916, que constituyen una apreciable fuente documental para aproximarnos a la vida artística del escultor en un periodo difícil, en el que eran escasos sus

34 Ruíz Bremón, Mónica, *Catálogo de Escultura Museo Sorolla*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Dirección General de los Museos Estatales, Madrid, 1993, pàg. 34.

34 Ruíz Bremón, Mónica, *Catálogo de Escultura Museo Sorolla*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Dirección General de los Museos Estatales, Madrid, 1993, p. 34.

tística de l'escultor en un període difícil, en el qual eren escassos els seus recursos econòmics. Les cartes de Capuz tracten dels temes següents: els problemes amb el projecte monumental a El Greco a Toledo, que va acabar inaugurant-se sense l'estàtua concebuda a aquest efecte que havia sigut premiada en la Nacional de 1914; els treballs escultòrics que realitzava per encàrrec de Sorolla per a la seua casa a Madrid; el concurs per al *Monument a Cervantes* a Madrid; el *Monument al Doctor Moliner*, per a València, i, a més, la convocatòria de les pensions per a l'ampliació d'estudis, de la junta dels quals formava part Sorolla i que l'escultor va sol·licitar en tres convocatòries, encara que les va declinar totes perquè els successius encàrrecs el feien romandre a Madrid.

En la primera carta d'aquesta sèrie epistolar, datada del 10 de juliol de 1913, Capuz escriu des de València a Sorolla "demanant-li que interpose la seua influència davant de la junta per a poder cobrar una bestreta que li permeta continuar realitzant el *Monument a El Greco*, perquè ha hagut de gastar tots els seus estalvis per als estudis, els esbossos i els relleus d'aquest projecte per a muntar-se un estudi a Madrid, aconseguir models, etc."³⁵.

Capuz havia sigut triat mitjançant un concurs de projectes, però la seua idea del monument va quedar incompleta en negar-se el president del Museu d'El Greco a Toledo a pagar, de l'assignació estatal per al mateix museu, el que corresponia a erigir el monument, malgrat les gestions de mediació que va fer Sorolla sobre aquest tema. Així doncs, i com es veurà més àmpliament en el capítol dedicat als projectes monumentals que va fer Capuz al llarg de la seua trajectòria, el *Monument a El Greco* es va inaugurar sense l'estàtua femenina concebuda per Capuz, que, a més, havia sigut premiada en l'Exposició Nacional de 1914, on la va presentar

recursos econòmics. Las cartas de Capuz tratan de los siguientes temas: los problemas con el proyecto monumental a El Greco en Toledo, que terminó inaugurándose sin la estatua concebida al efecto y que había sido premiada en la Nacional de 1914; los trabajos escultóricos que realizaba por encargo de Sorolla para su casa en Madrid; el concurso para el *Monumento a Cervantes en Madrid*; el *Monumento al Doctor Moliner*, para Valencia, y además la convocatoria de las pensiones para la Ampliación de Estudios, de cuya Junta formaba parte Sorolla, y que el escultor solicitó en tres convocatorias, aunque declinó todas ellas, pues los sucesivos encargos le hacían permanecer en Madrid.

En la primera carta de esta serie epistolar, fechada del 10 de julio de 1913, Capuz escribe desde Valencia a Sorolla, "pidiéndole que interponga su influencia ante la Junta para poder cobrar un anticipo que le permita continuar realizando el *Monumento a El Greco*, pues ha tenido que gastar todos sus ahorros en los estudios, bocetos y relieves de dicho proyecto, en montarse un estudio en Madrid, en conseguir modelos, etc."³⁵.

Capuz había sido elegido mediante un concurso de proyectos, pero su idea del monumento quedó incompleta por negarse el presidente del Museo de El Greco en Toledo a pagar de la asignación estatal para el propio museo lo correspondiente a la erección del monumento, a pesar de las gestiones de mediación que realizó Sorolla al respecto. Así pues, y como se verá más ampliamente en el capítulo dedicado a los proyectos monumentales realizados por Capuz a lo largo de su trayectoria, el *Monumento al El Greco* se inauguró sin la estatua femenina concebida por Capuz y que había sido premiada en la Exposición Nacional de 1914, donde la presentó por no pagar por más tiempo el estudio en que estaba y donde había trabajado.

35 Carta de José Capuz Mamano a Sorolla, 10.07.1913, Archivo Museo Sorolla, Madrid, Correspondència, Inv. CS1006, Ministeri de Cultura i Esport.

35 Carta de José Capuz Mamano a Sorolla, 10.07.1913, Archivo Museo Sorolla, Madrid, Correspondencia, Inv. CS1006, Ministerio de Cultura y Deporte.



José Capuz. *Faunos y Ninfas*, 1913-1914. Relleu en escaiola | Relieve en escayola. 69 x 79 x 7 cm.
Museo de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.

per no pagar per més temps l'estudi en què estava i on havia treballat.

En una altra de les cartes, al·lusiva també a aquest assumpte, Capuz comunica a Sorolla que està treballant en els dos taulers de fusta de noguera que li va encarregar com a suports per a la taula del menjador de la seua casa a Madrid. "Estan tallats amb temes bàquics d'exaltació del vi, amb dos sàtirs i dues nimfes ballant envoltats de raïms i pàmpols"³⁶. Escenes de tema mitològic, amb quatre

En otra de las cartas, alusiva también a este asunto, Capuz comunica a Sorolla que está trabajando en los dos tableros de madera de nogal que le encargó como soportes para la mesa del comedor de su casa en Madrid. "Están tallados con temas báquicos de exaltación del vino, con dos sátiros y dos ninfas bailando rodeados de racimos y pámpanos"³⁶. Escenas de tema mitológico, con cuatro figuras en cada uno de los relieves, a los que el escultor dota de notorio

³⁶ Carta de José Capuz Mamano a Sorolla, València, 10.09.1913, Arxiu Museu Sorolla, Correspondència, Inv. CS1007. Ministeri de Cultura i Esport.

³⁶ Carta de José Capuz Mamano a Sorolla, Valencia, 10.09.1913, Archivo Museo Sorolla, Correspondencia, Inv. CS1007. Ministerio de Cultura y Deporte.



José Capuz. *Relieve Faunos y Ninfas*, 1914. Fusta | Madera. 74 x 106 x 12 cm. Constitueix un dels faldons de la taula del menjador de la casa Sorolla | Constituye uno de los faldones de la mesa del comedor de la casa Sorolla. Museo Sorolla. Madrid.

figures en cadascun dels relleus, als quals l'escultor dota de notori moviment, tant per la disposició dels grups de figures com per l'actitud dinàmica d'aquestes, composicions rematades en la part superior per garlandes de fruits. El Museu Nacional de Ceràmica González Martí conserva el model en escaiola del relleu tallat en fusta, en el qual es poden visualitzar amb més claredat les formes espirals i els corresponents deixants que descriuen els membres inferiors dels dos sàtirs.

L'agost de 1914 Capuz escriu sobre el tema de la decoració mural encarregada per Sorolla per al menjador de sa casa. Els frisos en escaiola

movimiento, tanto por la disposición de los grupos de figuras como en cuanto a la actitud dinámica de los mismos, composiciones rematadas en su parte superior por guirnaldas de frutos. El Museo Nacional de Cerámica González Martí conserva el modelo en yeso del relieve tallado en madera, y donde se puede visualizar con mayor claridad las formas espirales y las correspondientes estelas que describen los miembros inferiores de los dos sátiros.

En agosto de 1914 Capuz escribe sobre el tema de la decoración mural encargada por Sorolla para el comedor de su casa. Los frisos en yeso

són quatre relleus que representen quatre respectives escenes de tema clàssic: "A) Un centaure, agenollat, porta sobre el llom una dona, amb el tors nu i els cabells al vent. Sobre el seu muscle dret sosté, igualment, un xiquet portador d'una garlanda de fruites i cintes. B) Una figura femenina, al·legoria de la *pintura*, amb vestidures clàssiques i portadora, amb les dues mans, d'una gran paleta. C) Sobre un fons d'emparrat, un xiquet ofereix un penjoll de raïm a un faune assegut al sòl. D) Tres figures femenines nues, dempeus, sostenen sobre els caps una garlanda gruixuda. Una quarta, asseguda al centre amb les cames plegades, fa el mateix"³⁷. Aquests frisos es van instal·lar a la casa Sorolla l'any 1915 i no van ser patinats tal com suggeria Capuz en una altra de les seues cartes, hi va romandre el blanc original de l'escaiola.

Un altre dels assumptes tractats en la correspondència entre Capuz i Sorolla és el de la medalla en homenatge al pintor Alejandro Ferrant, que va encarregar a l'escultor cap a la darrereria de 1914 el Cercle de Belles Arts de Madrid. L'acte de reconeixement a la tasca artística de Ferrant va ser "iniciat per l'il·lustre pintor i crític d'art Ramón Pulido. En el saló de festes del Cercle se li va lliurar una medalla d'or modelada per l'il·lustre escultor Capuz"³⁸, en data 10 d'abril de 1915, i es va celebrar una exposició del pintor, inaugurada el 8 de maig. En la medalla que va treballar Capuz figura el bust del pintor en l'anvers, de perfil a la dreta, i una al·legoria de la *pintura* en el revers. El Museu Sorolla conserva un exemplar, que bé va poder ser obsequi de l'escultor al mestre pintor; la Reial Acadèmia de la Història en conserva un altre, i també el Museu Nacional de Ceràmica González Martí de València, totes aquestes medalles en bronze.

També consta en la correspondència entre els dos artistes l'assumpte del concurs del *Monu-*

son cuatro relieves que representan otras tantas escenas de tema clásico: "A) Un centauro, arrodillado, lleva sobre el lomo a una mujer, con el torso desnudo y el cabello al viento. Sobre su hombro derecho sostiene, igualmente a un niño portador de una guirnalda de frutas y cintas. B) Una figura femenina, alegoría de la Pintura, con vestiduras clásicas y portadora, con ambas manos de una gran paleta. C) Sobre un fondo de emparrado, un niño ofrece un racimo de uvas a un fauno sentado en el suelo. D) Tres figuras femeninas desnudas, de pie, sostienen sobre sus cabezas una gruesa guirnalda. Una cuarta, sentada en el centro con las piernas cruzadas, hace lo propio"³⁷. Estos frisos se instalaron en la casa Sorolla en el año 1915, y no fueron patinados, tal como sugería Capuz en otra de sus cartas, permaneciendo el blanco original del yeso.

Otro de los asuntos tratados en la correspondencia entre Capuz y Sorolla es el de la *Medalla en homenaje al pintor Alejandro Ferrant*, encargada al escultor hacia finales de 1914 por el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El acto de reconocimiento a la labor artística de Ferrant fue "iniciado por el ilustre pintor y crítico de Arte Ramón Pulido. En el salón de fiestas del Círculo se le entregó una medalla de oro modelada por el ilustre escultor Capuz"³⁸, en fecha 10 de abril de 1915, celebrándose una exposición del pintor inaugurada el 8 de mayo. En la medalla labrada por Capuz figura el busto del pintor en el anverso, de perfil a la derecha, y una alegoría de la Pintura en el reverso. El Museo Sorolla conserva un ejemplar, que bien pudo ser obsequio del escultor al maestro pintor; la Real Academia de la Historia conserva otro y también el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, todas estas medallas en bronce.

También consta en la correspondencia entre los dos artistas el asunto del concurso del *Monumento a Cervantes* a erigir en la plaza de Espa-

37 Ruíz Bremón, Mónica, *Catálogo de Escultura Museo Sorolla*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, pàg. 34.

38 "Homenaje a Ferrant", *Bolentín Mensual*, núm. 26, març 1915, Círculo de Bellas Artes de Madrid.

37 Ruíz Bremón, Mónica, *Catálogo de Escultura Museo Sorolla*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, p. 34.

38 "Homenaje a Ferrant", *Bolentín Mensual*, nº 26, marzo 1915, Círculo de Bellas Artes de Madrid.



José Capuz. *Medalla homenaje a Alejandro Ferrant*, 1915. Bronze | Bronce. 4,5 cm Ø.
Museo de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.

ment a Cervantes que s'havia d'erigir a la plaça d'Espanya, a Madrid, perquè Sorolla actua de mediador traslladant-li el desig dels arquitectes Vicente Traver i Antonio Delgado de participar amb ell. A la qual cosa Capuz contesta en data 20 d'abril de 1915: "Ho faria encantat si no tinguera ja un compromís contret, des de fa alguns mesos, per a fer-ho amb l'arquitecte Flórez i amb Huerta, amb els quals ja està treballant, amb la fe i l'entusiasme que posa en totes les seues coses"³⁹. Sobre aquest projecte monumental, el concurs, i la seua resolució, es tractarà més detingudament en el capítol dedicat a aquest gènere d'obres.

L'última de les cartes referenciades està datada l'octubre de 1916, en què Capuz refereix a Sorolla el seu treball de dedicació sencera a l'esbós del *Monumento al Doctor Moliner* que havia de presentar al concurs convocat a València en home-

ña, en Madrid, pues Sorolla actúa de mediador trasladándole el deseo de los arquitectos Vicente Traver y Antonio Delgado de participar con él. A lo que Capuz contesta en fecha 20 de abril de 1915: "Lo haría encantado si no tuviera ya un compromiso contraído, desde hace algunos meses, para hacerlo con el arquitecto Flórez y con Huerta, con quienes ya está trabajando, con la fe y el entusiasmo que pone en todas sus cosas"³⁹. Sobre este proyecto monumental, el concurso, y su resolución, se tratará más detenidamente en el capítulo dedicado a este género de obras.

La última de las cartas referenciadas está fechada en octubre de 1916 y en ella Capuz refiere a Sorolla su trabajo de entera dedicación al boceto del *Monumento al Doctor Moliner* que había de presentar el concurso convocado en Valencia en homenaje al eminente doctor que dedicó su vida a erradicar la tuberculosis entre las clases

39 Carta de José Capuz Mamano a Sorolla, Madrid, 20.04.1915, Arxiu Museu Sorolla, Correspondència, Inv. CS1019, Ministeri de Cultura i Esport.

39 Carta de José Capuz Mamano a Sorolla, Madrid, 20.04.1915, Archivo Museo Sorolla, Correspondencia, Inv. CS1019, Ministerio de Cultura y Deporte.

natge a l'eminent doctor que va dedicar la seua vida a erradicar la tuberculosi entre les classes més humils. El concurs s'adjudicà a Capuz, però el projecte no es va signar fins a 1919.

La relació epistolar entre José Capuz i Joaquim Sorolla esdevé una trobada a partir del retorn del pintor del seu itinerari per Espanya. És en 1918 quan retrata Sorolla, als cinquanta-cinc anys, en un cap que mostra l'inici dels muscles i el qual representa amb gran fidelitat en trets i temperament, de manera succinta però precisa, amb gran expressivitat i reflectint la intensitat de la seua mirada. L'original, en bronze patinat sobre un plint de jaspi negre, es conserva en el Museu Sorolla de Madrid. El Cercle de Belles Arts de Madrid compta entre el seu patrimoni artístic amb un bust de Joaquim Sorolla que relaciona en l'apartat Fons antic, Escultura, com a "Original de 1918/19: pas a Bronze en 1921. Adquirit pel Cercle (2.000 ptes.) l'abril de 1922. 60 x 32 x 32 cm"⁴⁰. Les dimensions de la peça ens permeten deduir que es tracta del bust datat en 1919, perquè l'original de 1918 és un cap i, per tant, més reduït en grandària. Per la seua banda, el Museu de Belles Arts de València té en depòsit de l'Ajuntament de València un bust del pintor en el qual consta, al capdavant i en la base "Sorolla, MCMXIX", obra de fosa pòstuma realitzada per Bravo Aguilar, Madrid. Aquest bust prolongat del pintor, rèplica del primer retrat, és fosa pòstuma en bronze realitzada a partir de l'original en escaiola, el qual va donar al municipi valencià, junt amb altres obres importants, la vídua de l'escultor Elvira Danielli, i va ser traslladat a matèria definitiva en la dècada dels anys seixanta del segle XX.

Aquest mateix retrat de l'il·lustre pintor valencià és el que figura en el *Monument a Sorolla* erigit a Sevilla en 1924 i situat als Jardins de les Delícies. La capital andalusa va ser la primera a retre homenatge mitjançant monument públic a

més humils. El concurso le fue adjudicado a Capuz, pero el proyecto no se firmó hasta 1919.

La relación epistolar entre José Capuz y Joaquín Sorolla se torna en encuentro a partir del regreso del pintor de su itinerario por España. Es en 1918 cuando retrata a *Sorolla*, a la edad de cincuenta y cinco años, en una cabeza que muestra el arranque de los hombros y que le representa con gran fidelidad en rasgos y temperamento, de manera somera pero precisa, con gran expresividad, reflejando la intensidad de su mirada. El original, en bronce patinado sobre un plinto de jaspe negro, se conserva en el Museo Sorolla de Madrid. El Círculo de Bellas Artes de Madrid cuenta entre su patrimonio artístico con un busto de Joaquín Sorolla que relaciona en el apartado Fondo antiguo, Escultura, como "Original de 1918/19: paso a Bronce en 1921. Adquirido por el Círculo (2.000 ptas.) en abril de 1922. 60 x 32 x 32 cm."⁴⁰. Las dimensiones de la pieza nos permiten deducir se trata del busto fechado en 1919, pues el original de 1918 es una cabeza y por tanto más reducido en tamaño. Por su parte, el Museo de Bellas Artes de Valencia tiene en depósito del Ayuntamiento de Valencia un busto del pintor en el que consta, al frente y en la base, *Sorolla, MCMXIX*, obra de fundición póstuma realizada por Bravo Aguilar, Madrid. Este busto prolongado del pintor, réplica del primer retrato, es fundición póstuma en bronce realizada a partir del original en yeso donado al municipio valenciano, junto a otras importantes obras, por la viuda del escultor Elvira Danielli, y fue trasladado a materia definitiva en la década de los años sesenta del siglo XX.

Este mismo retrato del ilustre pintor valenciano es el que figura en el *Monumento a Sorolla* erigido en Sevilla en 1924, y ubicado en los Jardines de las Delicias. La capital andaluza fue la primera en rendir homenaje mediante monumento público a Sorolla tras su fallecimiento. Valencia,

40 Temes, José Luis, *El Círculo de Bellas Artes Madrid, de 1939 a nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, pàg. 410.

40 Temes, José Luis, *El Círculo de Bellas Artes Madrid, de 1939 a nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 410.



José Capuz

Retrato de Joaquín Sorolla

1918

Bronze. Fosa pòstuma, 1965-66 | Bronze. Fundición pòstuma

1965-1966

59 x 31 x 25 cm

Ajuntament de València

Depòsit al Museu de Belles Arts de València

Ajuntament de València

Depósito en el Museu de Belles Arts de València

Sorolla després de la seua defunció. València, el seu lloc d'origen i d'inspiració, li va dedicar un monument una vegada transcorreguts quasi deu anys del seu decés, obra de Benlliure inaugurada en 1933. En 1925 Capuz era convidat, junt amb l'escultor Marià Benlliure i els pintors Manel Benedito i Ramon Casas, a participar, "per a dignificar encara més la mostra", en l'Exposició Regional Andalus d'Art Modern organitzada per la secció de Belles Arts de l'Ateneu sevillà amb el patrocini de l'Ajuntament, que es va instal·lar al palau d'Art Antic de la projectada Exposició Iberoamericana⁴¹.

El tercer retrat dels membres de la família Sorolla que va fer José Capuz va ser el de l'únic fill home del matrimoni, Joaquim Sorolla i García, quan tenia vint-i-set anys. El bust és obra

su lugar de origen y de inspiración, le dedicó un monumento transcurridos casi diez años de su deceso, obra de Benlliure inaugurado en 1933. En 1925 Capuz era invitado, junto el escultor Mariano Benlliure y a los pintores Manuel Benedito y Ramón Casas, a participar, "para dignificar aún más la muestra", en la exposición Regional andaluza de Arte Moderno organizada por la sección de Bellas Artes del Ateneo sevillano con el patrocinio del Ayuntamiento, y que se instaló en el Palacio de Arte Antiguo de la proyectada Exposición Iberoamericana⁴¹.

El tercer retrato de los miembros de la familia Sorolla realizado por José Capuz fue el del único hijo varón del matrimonio, Joaquín Sorolla y García, cuando tenía veintisiete años. El busto es obra en bronce patinado en pardo oscuro, "em-

41 "Sevilla. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, any LXXVII, núm. 26603, Madrid, 31 març 1925, pàg. 1.

41 "Sevilla. Exposición de Bellas Artes", *La Época*, Año LXXVII, nº 26603, Madrid, 31 marzo 1925, p. 1.

en bronze patinat en marró fosc, "embotit en un plint de granit que suggerisca la forma i les dimensions dels muscles"⁴². Modelatge del natural en 1919, Capuz reflecteix el caràcter introvertit i independent del retratat, així com l'elegància innata del que seria director del Museu Sorolla des que es va fundar en 1932 fins que va morir en 1948.

Finalment, Capuz retrata Helena, la filla menor de Sorolla i la seua alumna en l'art de l'escultura des de 1916. Mentre que la seua germana Maria i el seu germà Joaquim van optar per l'art de la pintura, Helena es va inclinar per l'escultura i, després d'haver rebut orientació per part de Marià Benlliure, íntim amic del seu pare, es va posar sota la tutela del mestre Capuz, més pròxim a la seua sensibilitat moderna. Va ser Capuz, per encàrrec de Sorolla, qui va supervisar en 1916 el "transport i el lliurament de les obres de les seues filles Maria i Helena a l'Exposició de la Joventut Artística Valenciana i una cosa encara més delicada, la conclusió i la reproducció en marbre i bronze de dos dels bustos presentats per Helena a la mostra esmentada"⁴³; totes les obres catalogades fora de concurs. El retrat d'Helena Sorolla i García és una obra de 1921 treballada en marbre blanc. És un bust prolongat que representa l'escultora mirant al capdavant, amb el coll estilitzat i els muscles nus; el rostre, emmarcat pels bucles dels cabells recollits en una trossa en el clatell, denota serenitat i fermesa en la mirada. Hi destaca, a més de la fidelitat en els trets i la personalitat d'Helena Sorolla, el tractament exquisit de les superfícies.

Al marge de tots aquests retrats dels membres de la família Sorolla, a excepció de Maria, i de les peces decoratives de la casa familiar, Capuz va realitzar a instàncies de Sorolla uns frisos de motius naturalistes treballats en fusta perquè

butido en un plinto de granito que sugiere la forma y dimensiones de los hombros"⁴². Modelado del natural en 1919, Capuz refleja el carácter introvertido e independiente del retratado, así como la elegancia innata del que sería director del Museo Sorolla desde su fundación en 1932 hasta su fallecimiento en 1948.

Por último, Capuz retrata a Helena, la hija menor de Sorolla y su alumna en el arte de la escultura desde 1916. Mientras su hermana María y su hermano Joaquín optaron por el arte de la pintura, Helena se inclinó por la escultura y, tras haber recibido orientación por parte de Mariano Benlliure, íntimo amigo de su padre, se puso bajo la tutela del maestro Capuz, más próximo a su sensibilidad moderna. Fue Capuz, por encargo de Sorolla, quien supervisó en 1916 el "transporte y entrega de las obras de sus hijas María y Helena a la exposición de la Juventud Artística Valenciana; y algo todavía más delicado, la conclusión y reproducción en mármol y bronce de dos de los bustos presentados por Helena a la citada muestra"⁴³; todas las obras catalogadas fuera de concurso. El retrato de Helena Sorolla y García es obra de 1921 labrada en mármol blanco. Es un busto prolongado que representa a la escultora mirando al frente, con estilizado cuello y los hombros desnudos; su rostro, enmarcado por los bucles del cabello recogido en un moño en la nuca, denota serenidad y firmeza en mirada. Destaca en él, además de la fidelidad en los rasgos y personalidad de Helena Sorolla, el exquisito tratamiento de las superficies.

Al margen de todos estos retratos de los miembros de la familia Sorolla, a excepción de María, y de las piezas decorativas de la casa familiar, Capuz realizó a instancias de Sorolla unos frisos de motivos naturalistas labrados en madera para que sirvieran para enmarcar los distintos paneles de *Visión de España* pintados para la

42 Ruíz Bremón, Mónica, *Catálogo de Escultura Museo Sorolla*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, pàg. 35.

43 Justo, Isabel, "José Capuz Mamano (1884-1964), maestro de Helena Sorolla García (1895-1975)", *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. XCIV, 2013, pàg. 257.

42 Ruíz Bremón, Mónica, *Catálogo de Escultura Museo Sorolla*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, p. 35.

43 Justo, Isabel, "José Capuz Mamano (1884-1964), maestro de Helena Sorolla García (1895-1975)", *Archivo de Arte Valenciano*, Vol. XCIV, 2013, p. 257.



José Capuz. *Busto de Helena Sorolla*, 1921. Marbre | Mármol. 48 x 27 cm. Col. Particular.
Depòsit al Museo Sorolla, Madrid | Depósito en el Museo Sorolla, Madrid

serviren per a emmarcar els diversos panells de *Visió d'Espanya* pintats per a la Hispanic Society a Nova York. Es conserven en el Museu Sorolla fotografies d'aquestes peces model, que van ser desestimades per l'hispanista Huntington.

D'altra banda, i en correspondència amb les obres que Sorolla tenia de l'escultor, "també Capuz posseïa en la seua col·lecció alguns quadres de Sorolla, pel que sembla aquest li va regalar, entre altres obres, un estudi de vestidura per al quadre *Cristòfor Colom eixint del port de Palos* (1910); *Sol matutí, platja de València* (1910), i un excel·lent retrat de l'escultor, pintura a l'aiguada sobre cartó, en el qual José Capuz figura abillat amb la bata de treball, assegut i sostenint un esbós escultòric a la mà esquerra. Aquest retrat de Capuz als trenta-quatre anys dedicat per Sorolla al "gran escultor", el nom del qual figura en la part superior i signat en 1918⁴⁴, presenta una visió subjectiva del retratat, per l'expressivitat del rostre i l'anàlisi psicològica i emocional que se'n fa, mitjançant intenses tonalitats i l'aplicació compacta de la pintura, en denses capes que n'accentuen l'opacitat i la lluminositat. L'obra està conceptuada pels especialistes com a postimpressionista.

A la mort de Joaquim Sorolla, esdevinguda a Cercedilla el 10 d'agost de 1923, José Capuz va ser nomenat un dels marmessors testamentaris de Clotilde García i, posteriorment, membre del Patronat del Museu com a vocal des que es va constituir en 1931. Per a commemorar la inauguració del Museu Sorolla, que va tindre lloc el 12 de juny de 1932, José Capuz va realitzar la matriu del segell en sec que es va utilitzar per a il·lustrar les invitacions a la inauguració, en les quals constava el següent: "La Casa-Museu de Sorolla a Madrid. Esplèndid llegat de l'insigne pintor, de la seua esposa i dels seus fills a la Nació", i es va estampar igualment en el catàleg del museu editat amb posterioritat a l'obertura. En

Hispanic Society en New York. Se conservan en el Museo Sorolla fotografías de estas piezas modelo, que fueron desestimadas por el hispanista Huntington.

Por otro lado, y en correspondencia con las obras que Sorolla tenía del escultor, "también Capuz poseía en su colección algunos cuadros de Sorolla, al parecer éste le regaló, entre otras obras, un estudio de ropaje para el cuadro *Cristóbal Colón saliendo del Puerto de Palos* (1910), *Sol matutino, Playa de Valencia* (1910), y un excelente retrato del escultor, pintura al gouache sobre cartón, en el que José Capuz figura ataviado con la bata de trabajo, sentado y sosteniendo un boceto escultórico en su mano izquierda. Este retrato de Capuz a la edad de treinta y cuatro años dedicado por Sorolla al "gran escultor", cuyo nombre figura en la parte superior del mismo, y firmado en 1918⁴⁴, presenta una visión subjetiva del retratado, por la expresividad del rostro y el análisis psicológico y emocional del mismo, mediante intensas tonalidades y la aplicación compacta de la pintura, en densas capas que acentúan su opacidad y luminosidad. La obra está conceptuada por los especialistas como postimpresionista.

A la muerte de Joaquín Sorolla, acaecida en Cercedilla el 10 de agosto de 1923, José Capuz fue nombrado uno de los albaceas testamentarios de Clotilde García y, posteriormente, miembro del Patronato del Museo como vocal desde su constitución en 1931. Para conmemorar la inauguración del Museo Sorolla, que tuvo lugar el 12 de junio de 1932, José Capuz realizó la matriz del sello seco que se utilizó para ilustrar las invitaciones a la inauguración, en las que constaba: "La Casa-Museo de Sorolla en Madrid. Espléndido legado del insigne pintor, de su esposa, y de sus hijos a la Nación", y se estampó igualmente en el catálogo del museo editado con posterioridad a su apertura. En la pieza escultó-

44 Pantorba, Bernardino de, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*. Extensa, Gráficas Monteverde, Madrid, 1970, núm. catàleg 2090.

44 Pantorba, Bernardino de, *La vida y la obra de Joaquín Sorolla. Estudio biográfico y crítico*. Extensa, Gráficas Monteverde, Madrid, 1970. N.º catálogo 2090.

la peça escultòrica figura el matrimoni Sorolla de perfil, Clotilde en primer pla. "En l'arxiu fotogràfic del Museu Sorolla conservem una imatge de gran semblança amb el buidatge de la matriu, per la qual cosa suposem que aquesta va ser donada com a model a José Capuz perquè fera el treball"⁴⁵, cosa que suposa que la composició que descriu la imatge, que es va fer en vida de Sorolla, degué ser a elecció dels mateixos retratats, per aquest motiu es va preferir com a model per al segell.

rica figura el matrimonio Sorolla de perfil, Clotilde en primer plano. "En el archivo fotográfico del Museo Sorolla conservamos una imagen de gran parecido con el vaciado de la matriz, por lo que suponemos que ésta fue dada como modelo a José Capuz para que realizara el trabajo"⁴⁵, lo que supone que la composición que describe la imagen, tomada en vida de Sorolla, debió ser a elección de los propios retratados, de ahí la preferencia como modelo para el sello.



José Capuz. *Elviruccia*, 1913. Algeps policromat i patinat | Yeso policromado y patinado. 16 x 13 x 16 cm. Museo Sorolla. Madrid.



José Capuz. *Matriu del segell commemoratiu de la inauguració del Museu Sorolla | Matriz del sello conmemorativo de la inauguración del Museo Sorolla.* Madrid. 1932. Bronze | Bronce. 6,70 x 6,10 cm. Museo Sorolla. Madrid.

45 Rodríguez Subirana, Mónica, *El sello de José Capuz para la inauguración del Museo Sorolla*, Museo Sorolla, Pieza del Mes, Madrid 2011, pàg. 16.

45 Rodríguez Subirana, Mónica, *El sello de José Capuz para la inauguración del Museo Sorolla*, Museo Sorolla, Pieza del Mes, Madrid 2011, p. 16.

III.- EXPOSICIONS I
ASSOCIACIONS D'ARTISTES

III.- EXPOSICIONES Y
ASOCIACIONES DE ARTISTAS



José Capuz. *Desnudo de mujer sentada*, s.f. Bronze | Bronce. 18 x 17 x 15 cm. Col. Familia Capuz.

L'itinerari expositiu de José Capuz s'inicia durant la seua estada com a pensionat en l'Acadèmia Espanyola de Belles Arts a Roma. En 1909, a l'edat de vint-i-cinc anys, va participar en la LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti de Roma, en la qual va exhibir obres de creació personal, realitzades al marge dels enviaments reglamentaris com a pensionat: "dues escultures, *Ciocciaro* i *Fienarolo*, que representaven un tipus popular i un llaurador respectivament"⁴⁶. Dues obres que representen personatges quotidians, com quan va realitzar *El forjador*, que s'inscriuen en la tendència del realisme social.

Aquell mateix any va concórrer a l'Exposició Regional Valenciana, extraordinària mostra que va constituir tota una fita històrica. En la secció de belles arts, en l'àmbit d'escultura contemporània (1800-1909), van exposar un total de cinquanta-un escultors que van presentar un total de cent tres obres⁴⁷. En aquesta nòmina d'artistes figuren escultors amb una llarga trajectòria artística com Marià Benlliure (València, 1862-Madrid, 1947); Lluís Gilabert Ponce (València, 1848-1930) i Emili Calandín (València, 1870-Barcelona, 1919), o Marià Garcia i Mas (València, 1858-1911), adscrits a la pauta del realisme naturalista huitcentista, als quals s'uneixen escultors de noves generacions que perpetuen l'estètica benlliuresca, com ara Francesc Coret Baiarri (Meliana, València, 1885-1977), el grup escultòric del qual, *La iaia*, va ser premiat amb la Medalla d'Or en l'Exposició Regional de València de 1909.

Entre els més joves cal fer esment, per la seua concepció escultòrica innovadora, de Josep Ortells López (1887-1962), que va obtindre Primera

El itinerario expositivo de José Capuz se inicia durante su estancia como pensionado en la Academia Española de Bellas Artes en Roma. En 1909, a la edad de veinticinco años, participó en la LXXIX Esposizione Internazionale di Belle Arti della Società Amatori e Cultori di Belle Arti de Roma donde exhibió obras de creación personal, realizadas al margen de los envíos reglamentarios como pensionado: "dos esculturas, *Ciocciaro* y *Fienarolo*, que representaban a un tipo popular y a un campesino respectivamente"⁴⁶. Dos obras que representan personajes cotidianos, como cuando realizó *El Forjador*, y que se inscriben en la tendencia del realismo social.

Aquel mismo año concurrió a la Exposición Regional Valenciana, extraordinaria muestra que constituyó todo un hito histórico. En la sección de Bellas Artes, en el ámbito Escultura Contemporánea (1800-1909) expusieron un total de cincuenta y un escultores que presentaron un total de ciento tres obras⁴⁷. En esta nómina de artistas figuran escultores con una larga trayectoria artística como Mariano Benlliure (Valencia, 1862)-Madrid, 1947), Luis Gilabert Ponce (Valencia, 1848-1930) y Emilio Calandín (Valencia, 1870-Barcelona, 1919), o Mariano García Más (Valencia, 1858-1911), adscritos a la pauta del realismo naturalista decimonónico, a quienes se unen escultores de nuevas generaciones que perpetúan la estética benlliuresca, como Francisco Coret Bayarri (Meliana, Valencia, 1885-1977) cuyo grupo escultórico *La Yaya* fue premiado con la Medalla de oro en la Exposición Regional de Valencia del 1909.

Entre los más jóvenes hay que hacer mención, por su concepción escultórica innovadora a José Ortells López (1887-1962) que obtuvo Primera

46 Soto Cano, María, "Escultores pensionados en la Academia de España en Roma (1900-1914): artistas, obras e influencias, *Modern Sculpture and the question of Status*. Editat per Cristina Rodríguez-Samaniego i Irene Gras Valero, Col·lecció Singularitats. Universitat de Barcelona Ediciones, 2018.

47 *Exposición Regional Valenciana, año 1909: Sección de Bellas Artes*, Catálogo, Tipografía Moderna, València, 1909.

46 Soto Cano, María, "Escultores pensionados en la Academia de España en Roma (1900-1914): artistas, obras e influencias, *Modern Sculpture and the question of Status*. Editado por Cristina Rodríguez-Samaniego e Irene Gras Valero, Col·lecció Singularitats. Universitat de Barcelona Ediciones, 2018

47 *Exposición Regional Valenciana, año 1909: Sección de Bellas Artes*, Catálogo, Tipografía Moderna, Valencia, 1909

Medalla pel seu grup en escaiola *Dos germans*; Vicenç Navarro Romero (València, 1888-Barcelona, 1969); Joan Bautista Adsuara (Castelló, 1891-1973); Juli Benlloch (1893-1919); Rafael Bargues Asencio, i Robert Rubio Rosell (Barcelona, 1887-València, 1962). Tres d'aquests joves escultors, Navarro, Bargues i Rubio, eren llavors alumnes de tercer de Modelatge en l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, per la qual cosa van exposar també en l'apartat corresponent a Ensenyament Artístic.

José Capuz presentà en l'Exposició Regional Valenciana una primera mostra de la seua tasca escultòrica, obres al marge dels enviaments reglamentaris com a pensionat: el relleu en escaiola *Alenade* i un esbós en escaiola titulat *Un obrer*. El seu relleu *Alenade* figura en la *Guia del Museu de Belles Arts de València* de 1915, com a donatiu de l'autor. Mitjançant acta del 24 de febrer de 1910, Capuz va donar a l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles "el relleu titulat Menarde i un esbós sense títol"⁴⁸. Aquests canvis en la denominació de les obres exposades en 1909 i donades a la institució valenciana ens creen alguns dubtes respecte a la seua identificació. Ens inclinem a pensar que el relleu realitzat a Roma es tracta del que consta en el museu amb el títol *Diana caçadora* i que l'esbós d'*Un obrer* es correspondria amb l'escultura titulada *El treball*, tal com figura en els inventaris actuals.

La Medalla d'Or de l'exposició va ser atorgada a Vicent Banyuls Aracil (Alacant, 1866-1935) pel conjunt d'obres presentades: *Ingratitud*, grup en escaiola; *Estudi*, bust en marbre; Àngel jacent, en escaiola, i *Dia de mona*, obra en terrissa. La de plata es va concedir a Manel Domingo Peris (València, 1871-Barcelona, 1948) per *Retrat*, un bust en escaiola.

Medalla por su grupo en yeso *Dos hermanos*; Vicente Navarro Romero (Valencia, 1888-Barcelona, 1969), Juan Bautista Adsuara (Castellón, 1891-1973), Julio Benlloch (1893-1919), Rafael Bargues Asencio, y Roberto Rubio Rosell (Barcelona, 1887-Valencia, 1962). Tres de estos jóvenes escultores, Navarro, Bargues y Rubio, eran entonces alumnos de tercero de Modelado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, por lo que expusieron también en el apartado correspondiente a Enseñanza Artística.

José Capuz presento en la Exposición Regional Valenciana una primera muestra de su labor escultórica, obras al margen de los envíos reglamentarios como pensionado: el relieve en yeso *Alenade* y un boceto en yeso titulado *Un Obrero*. Su relieve *Alenade* figura en la *Guía del Museo de Bellas Artes de Valencia* de 1915, como donativo del autor. Mediante acta del 24 de febrero de 1910 Capuz donó a la Academia de Bellas Artes de San Carlos "el relieve titulado Menarde y un boceto sin título"⁴⁸. Estos cambios en la denominación de las obras expuestas en 1909 y donadas a la institución valenciana nos crean algunas dudas respecto a su identificación; nos inclinamos a pensar que el relieve realizado en Roma se trata del que consta en el Museo con el título *Diana cazadora*, y que el boceto de *Un obrero* se correspondería con la escultura titulada *El Trabajo*, tal y como figura en los inventarios actuales.

La Medalla de Oro de la Exposición le fue otorgada a Vicente Bañuls Aracil (Alicante, 1866-1935) por el conjunto de obras presentadas: *Ingratitud*, grupo en yeso, *Estudio*, busto en mármol, Ángel yacente, en yeso y *Día de mona*, obra en barro cocido. La de Plata le fue concedida a Manuel Domingo Peris (Valencia, 1871-Barcelona, 1948) por *Retrato*, un busto en yeso.

48 Arxiu Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, València, lligall 197-A. Inventaris, Escultura.

48 Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, Legajo 197-A. Inventarios, Escultura.



José Capuz

Desnudo de dos mujeres bailando

Llapis i aquarel·la |

Lápiz y acuarela

28,4 x 21 cm

Col. Familia Capuz



José Capuz

Mujer con cántaros

Dibuix al carbonet | Dibuno al

carboncillo

32 x 21,5 cm

Museo Nacional de Cerámica y
Artes Suntuarias González Martí,
Valencia



José Capuz

Figura sentada con dos botijos

Llapis i aquarel·la sobre paper | Lápiz
y acuarela sobre papel

31,8 x 23,1 cm

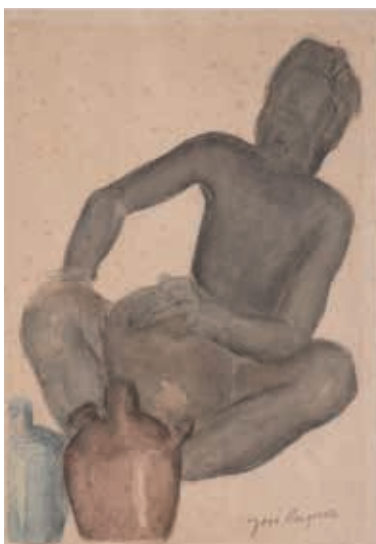
Ajuntament de València. Depòsit al
Museu de Belles Arts de València
Ajuntament de València. Depósito al
Museu de Belles Arts de València

L'Exposició Regional es va reconvertir en 1910 en Exposició Nacional a València, inaugurada el 25 d'abril pel rei Alfons XIII, gràcies al promotor Tomás Trénor Palavicino, l'Ateneu Mercantil de València, l'Ajuntament i tota la ciutadania. En la secció de Belles Arts van participar trenta-set escultors, però no coneixem si José Capuz va concórrer, o no.

Va participar en l'Exposició Nacional de Belles Arts d'aquell any 1910, que va ser molt concorreguda i abundant en treballs. En la secció d'escultura el jurat estava constituït per Miquel Blay, Fernández Toda, Sentenach, Falguera, Alsina i Garrido, i es van triar com a suplents Marinas, Benlliure, Trilles i el duc de Tovar. Van obtindre "Primera Medalla els treballs dels Srs. Clarà i

La Exposición Regional se reconvirtió en 1910 en Exposición Nacional en Valencia, inaugurada el 25 de abril por el rey Alfonso XIII, gracias al promotor Tomás Trénor Palavicino, al Ateneo Mercantil de Valencia, al Ayuntamiento y a la ciudadanía toda. En la sección de Bellas Artes, participaron treinta y siete escultores, sin que conozcamos si José Capuz concurrió, o no.

Participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel año 1910, que fue muy concurrida y abundante en trabajos. En la sección de Escultura el Jurado estaba constituido por Miguel Blay, Fernández Toda, Sentenach, Falguera, Alsina y Garrido, y se eligieron como suplentes a Marinas, Benlliure, Trilles y el Duque de Tovar. Obtuvieron "primera medalla los trabajos de los



José Capuz

Figura con botijo

Llapis i aquarel·la sobre paper |

Lápiz y acuarela sobre papel

31,1 x 21,7 cm

Ajuntament de València. Depòsit al

Museu de Belles Arts de València

Ajuntament de València. Depósito

en el Museu de Belles Arts

de València



José Capuz

Danzarina árabe

Llapis i aquarel·la sobre paper |

Lápiz y acuarela sobre papel

31,3 x 21,7 cm

Ajuntament de València. Depòsit

al Museu de Belles Arts de València

Ajuntament de València. Depósito

en el Museu de Belles Arts.

de València



José Capuz

Árabe

Llapis i aquarel·la sobre paper |

Lápiz y acuarela sobre papel

30,8 x 21,5 cm

Ajuntament de València. Depòsit

al Museu de Belles Arts de

València

Ajuntament de València. Depósito

en el Museu de Belles Arts

de València

Castañer; Segona Medalla, els dels Srs. Capuz, Higuera, Marín Ferrán i García González, i Tercera Medalla, els dels Srs. Rubio Rosell, Marcos Díaz, Centellas, Navarro, Campos i Ortells, i es van concedir diverses mencions honorífiques”⁴⁹.

L'escultor Josep Clarà, (Olot, Girona, 1878-Barcelona, 1958), deixeble de Miquel Blay, premiat en l'Exposició de 1906, i que residia llavors a París, va obtenir Primera Medalla per la seua estàtua *La deessa*, un nu femení en escaiola que, entre 1914 i 1915, traslladà a marbre mitjançant talla directa, que hui conserva el Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia. Va concórrer

Sres. Clará y Castañer; segunda medalla los de los Sres. Capuz, Higuera, Marín Ferrán y García González; y tercera medalla los de los señores Rubio Rosell, Marcos Díaz, Centellas, Navarro, Campos y Ortells, habiéndose concedido varias menciones honoríficas”⁴⁹.

El escultor José Clará, (Olot, Gerona, 1878-Barcelona, 1958), discípulo de Miguel Blay, premiado en la Exposición de 1906, y que residía entonces en París, obtuvo Primera Medalla por su estatua *La Diosa*, un desnudo femenino en yeso que, entre 1914 y 1915, trasladaría a mármol mediante talla directa, y hoy conserva el Museo Nacional

⁴⁹ *Arquitectura y Construcción*, any XIV, Madrid, octubre 1910, núm. 219, pàg. 302.

⁴⁹ *Arquitectura y Construcción*, Año XIV, Madrid, octubre 1910, nº 219, p. 302.

també amb quatre escultures més: l'estàtua en escaiola *El crepuscle*; una estatueta titulada *La cortesana* i el cap denominat *Bachis*, totes dues en escaiola, a més d'*Hèrcules*, cap en bronze.

Capuz va obtindre una de les segones medalles en escultura amb *El vot*, un nu femení, enviat des de Roma com a treball reglamentari corresponent al seu primer any de pensionat. Va exposar dues obres més, també en escaiola, que segons relaciona el catàleg de l'exposició eren les següents: *Mènades celebrant les Tristèrides*, relleu de línies delicades, i una estatueta de dimensions titulada *El bes*. Algunes fonts documentals indiquen que va participar amb *Nu de dona* –que correspondria amb l'obra descrita *El vot*– i *Dansa de bacants*, treball que identifiquem amb el relleu esmentat, *Mènades celebrant les Tristèrides*.

També en 1910, Capuz concorria a l'Exposició Internacional d'Art del Centenari, a Buenos Aires, una amplíssima mostra d'art llatinoamericà, estatunidenc i europeu, en la qual va participar Espanya. En el catàleg corresponent es relacionen en ordre alfabètic els artistes espanyols que van concórrer com a "col·laboradors" en la mostra. La nòmina va ser extensa⁵⁰ i destacaven entre els escultors, a més de José Capuz, Marià Benlliure, Miquel Blay, Lorenzo Coullaut Valera, Moisés de Huerta, Aniceto Marinas, Josep Ortells i Rafael Rubio Rosell. Desconeixem fins ara quines obres va remetre José Capuz a aquest magne certamen artístic internacional.

Aquell mateix any de 1910 es fundava a Espanya l'Associació de Pintors i Escultors "amb els principals objectius d'organitzar certàmens col·lectius orientats primordialment al millor coneixement dels joves valors, celebrar concursos, actes culturals, etc. i, de manera important, crear i fomentar entre tots els artistes associats un beneficiós esperit de companyonia i professionalitat. El dia 15 d'abril de 1910 es van signar

Centro de Arte Reina Sofía. Concurrió además con otras cuatro esculturas: la estatua en yeso *El crepúsculo*; una estatueta titulada *La cortesana* y la cabeza denominada *Bachis*, ambas en yeso; además de *Hércules*, cabeza en bronce.

Capuz obtuvo una de las segundas medallas en Escultura por *El voto*, un desnudo femenino, enviado desde Roma como trabajo reglamentario correspondiente a su primer año de pensionado. Expuso otras dos obras, también en escayola, que según relaciona el Catálogo de la Exposición eran: *Ménades celebrando las Tristérides*, relieve de delicadas líneas, y una estatuilla de pequeñas dimensiones titulada *El beso*. Algunas fuentes documentales indican participó con *Desnudo de mujer* –que correspondería con la obra descrita *El voto*–, y *Danza de bacantes*, trabajo que identificamos con el referido relieve, *Ménades celebrando las Tristérides*.

También en 1910 Capuz concurría a la Exposición Internacional de Arte del Centenario, en Buenos Aires, una amplísima muestra de arte latinoamericano, estadounidense y europeo, en la que participó España. En el catálogo correspondiente se relacionan en orden alfabético los artistas españoles que concurrieron como "colaboradores" en la muestra. La nómina fue extensa⁵⁰, destacando entre los escultores, además de José Capuz, Mariano Benlliure, Miguel Blay, Lorenzo Coullaut Valera, Moisés Huerta, Aniceto Marinas, José Ortells, y Rafael Rubio Rosell. Desconocemos hasta el presente qué obras remitió José Capuz a este magno certamen artístico internacional.

Aquel mismo año de 1910 se fundaba en España la *Asociación de Pintores y Escultores* "con los principales objetivos de organizar certámenes colectivos orientados primordialmente al mejor conocimiento de los jóvenes valores, celebrar concursos, actos culturales, etc., y de modo importante, crear y fomentar entre todos los artistas asociados un

50 Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires, 1910, Comisión Nacional de Centenario, Ed. M. Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1910. www.espigas.or.ar/español/feedback.p

50 Exposición Internacional de arte del Centenario. Buenos Aires, 1910, Comisión Nacional de Centenario, Ed. M. Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1910. www.espigas.or.ar/español/feedback.p

l'acta de fundació i els corresponents estatuts pels seus creadors Eduardo Chicharro, Miquel Blay i Cecili Pla, i el dia 24 del mateix mes i any es va celebrar la junta general constitutiva, l'acta de la qual van signar com a socis fundadors, a més dels tres esmentats, altres artistes tan prestigiosos i rellevants⁵¹ com ara Joaquim Sorolla, Muñoz Degrain, Benlliure, Mateo Inurria, Aniceto Marinas i el nostre escultor José Capuz.

Dos anys després, el febrer de 1912, es constituïa a Madrid la Societat Espanyola d'Amics de l'Art, una associació formada per membres de la Casa Reial –el rei Alfons XIII en va ser el president d'honor i la infanta Isabel, presidenta de la Junta del Patronat–, aristòcrates i membres de l'elit política, com ara Eduardo Dato, nomenat president de la Junta Executiva⁵². Es va crear amb l'objectiu de contribuir a la difusió de la cultura i l'art a través de la publicació de la *Revista española de arte*, l'organització d'exposicions i altres activitats.

En 1914 Capuz participa de nou en l'Exposició Nacional de Belles Arts a Madrid. Aquesta vegada forma part com a vocal del jurat d'escultura, junt amb Moisés de Huerta, Manuel Castaños, Lluçia Oslé i Miquel Oslé⁵³. Hi participa també com a artista amb dues obres, l'escultura en escaiola *Fúria dorment* i *Fragment del Monument a El Greco per a Toledo*, també en escaiola, amb unes dimensions de 4 x 4 metres.

Hi van participar també, entre altres escultors, Mateo Inurria amb dues obres: *Gitana*, un bust racial i temperamental, i *Nu de dona*; Ignasi Pinazo amb *El jugador de pilota valenciana*, títol amb el qual figura reproduït en el catàleg oficial, i l'obra coneguda com *El saque*; Vicenç Navarro amb la seua obra *Aurora*, també un nu femení en què destaca la simetria de la composició entre

beneficioso espíritu de compañerismo y profesionalidad. El día 15 de abril de 1910 fueron firmados el Acta de Fundación y los correspondientes Estatutos por sus creadores Eduardo Chicharro, Miguel Blay y Cecilio Pla, y el día 24 de mismo mes y año se celebró la Junta General Constitutiva, cuya Acta firmaron como Socios Fundadores, además de los tres citados, otros artistas tan prestigiosos y relevantes⁵¹ como: Joaquín Sorolla, Muñoz Degrain, Benlliure, Mateo Inurria, Aniceto Marinas, y nuestro escultor José Capuz.

Dos años después, en febrero de 1912, se constituía en Madrid la *Sociedad Española de Amigos del Arte*, una asociación formada por miembros de la Casa Real – el rey Alfonso XIII fue su Presidente de Honor y la Infanta Isabel Presidenta de la Junta del Patronato –, aristócratas, y miembros de la élite política, como Eduardo Dato, nombrado presidente de la Junta Ejecutiva⁵², y creada con el objetivo de contribuir a la difusión de la cultura y el arte a través de la publicación de la *Revista Española de Arte*, la organización de exposiciones y otras actividades.

En 1914 Capuz concurre de nuevo a la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid. Esta vez forma parte como vocal del Jurado de Escultura, junto a Moisés Huerta, Manuel Castaños, Luciano Oslé y Miguel Oslé⁵³. Y participa también como artista con dos obras, la escultura en yeso *Furia durmiente*, y un *Fragmento del Monumento a El Greco para Toledo*, también en yeso, con unas dimensiones de cuatro por cuatro metros.

Participaron también, entre otros escultores, Mateo Inurria con dos obras: *Gitana*, un busto racial y temperamental, y *Desnudo de mujer*; Ignacio Pinazo con *El jugador de pelota valenciana*, título con el que figura reproducido en el catá-

51 www.apintoresyescultores.es

52 *Revista española de arte*, Sociedad Española de Amigos del Arte, any 1, Madrid, febrer 1912, núm. 1.

53 "Crónica artística. Exposición Nacional de Bellas Artes", *Arquitectura y Construcción*, 1 abril 1915, pàg. 90, Barcelona, 1915.

51 www.apintoresyescultores.es

52 *Revista española de Arte*, Sociedad española de Amigos del Arte, Año 1, Madrid, febrero 1912, nº1

53 "Crónica artística. Exposición Nacional de Bellas Artes", *Arquitectura y Construcción*, 1 abril 1915, p. 90, Barcelona, 1915.



José Capuz

El Ídolo

Roma, 1911

Algep | Yeso

140 x 0,60 cm

Antonio García Peris. Archivo Fotográfico

Museo Sorolla. Madrid

la part superior de la figura i la base de la qual emergeix.

Van ser declarades desertes les medalles d'honor corresponents a les seccions de pintura, escultura i arquitectura. Els premiats per Escultura van ser els següents: Primera Medalla a Enrique Marín i Vicenç Navarro; Segona Medalla a Juli Vicent, Josep Ortells, Josep Pérez Pérez i Ignasi Pinazo, i els escultors premiats amb Tercera Medalla van ser Valentín Dueñas, Víctor Hevia, Santos Sanz, José Bueno, Ramon Mateu, Ignacio Veloso, Marcos Gil i Innocenci Soriano⁵⁴.

Dos anys després, en 1916, Capuz participava en la primera Exposició de la Joventut Artística Valenciana. El maig d'aquell any, el mestre Jo-

logo oficial, y obra conocida como *El Saque*; Vicente Navarro, con su obra *Aurora*, también un desnudo femenino en el que destaca la simetría de la composición entre la parte superior de la figura y la base de la que emerge.

Fueron declaradas desiertas las Medallas de Honor correspondientes a las secciones de Pintura, Escultura y Arquitectura. Los premiados por la Escultura fueron: Primera Medalla Enrique Marín y Vicente Navarro; segundas medallas a Julio Vicent, José Ortells, José Pérez Pérez e Ignacio Pinazo y los escultores premiados con tercera medalla, Valentín Dueñas, Víctor Hevia, Santos Sanz, José Bueno, Ramón Mateu, Ignacio Veloso, Marcos Gil e Inocencio Soriano⁵⁴.

⁵⁴ *Revista General de Enseñanza y Bellas Artes*, Madrid, 1.6.1915, pàg. 3.

⁵⁴ *Revista General de Enseñanza y Bellas Artes*, Madrid, 1.6.1915, p. 3.

aquim Sorolla feia pública la idea de crear un palau de belles arts i indústries a la ciutat de València i estimulava en la seua terra els joves artistes "iniciant la construcció d'un sumptuós palau per a certàmens importants de belles arts i, fins que això arribe, organitzant exposicions amb ambicionables premis en metàl·lic"⁵⁵. El pensament va conjuminar promptament sentiments afins i la junta propalau constituïda va realitzar una crida a les institucions a fi que contribuïren amb un premi en metàl·lic als fins de l'exposició. Els mateixos artistes valencians consolidats, Joaquim Sorolla, Joaquim Agrassot, Muñoz Degrain, Josep Benlliure, Manel Benedito, Ignasi Pinazo i Marià Benlliure; institucions públiques; associacions diverses; personalitats, i particulars anònims van contribuir amb generoses quantitats per als premis.

El 22 de juliol s'inaugurava l'Exposició de Pintura, Escultura i Art Decoratiu en el claustre de la Universitat, primera Exposició de la Joventut Artística Valenciana i primer acte públic de la junta permanent per a la construcció del Palau de Belles Arts. Van concórrer cent setanta-un expositors, entre els quals hi havia trenta-huit escultors que van presentar un total de cent vint-i-huit peces. Les obres pictòriques es van instal·lar en els claustres, subdividits per paravents lleugers, i les escultures al pati, el qual es va dotar d'un velari que matisava la llum a fi de millorar la contemplació. L'Arxiu fotogràfic del Museu Sorolla conserva una imatge de l'escultura de Capuz *L'ídol* situada en el claustre.

La quantitat important de 2.000 pessetes donades pel rei va quedar afecta al Premi d'Honor d'aquell gran concurs artístic, que era atorgat a l'escultor José Capuz Mamano per la seua estàtua *L'ídol*, signada i datada a Roma en 1911. Es van atorgar nombrosos premis en les diverses seccions: pintura, escultura, ceràmica i argenteria; "els premis concedits per la Reial Acadè-

Dos años después, en 1916, Capuz participaba en la primera Exposición de la *Juventud Artística Valenciana*. En mayo de aquel año el maestro Joaquín Sorolla hacía pública la idea de crear un Palacio de Bellas Artes e Industrias en la ciudad de Valencia y estimulaba en su tierra a los jóvenes artistas "iniciando la construcción de un suntuoso Palacio para importantes certámenes de Bellas Artes, y hasta que esto llegue, organizando Exposiciones con ambicionables premios en metálico"⁵⁵. El pensamiento aunó prontamente sentimientos afines y la Junta Pro-Palacio constituida realizó un llamamiento a las instituciones al objeto de que contribuyesen con un premio en metálico a los fines de la exposición. Los propios y consolidados artistas valencianos Joaquín Sorolla, Joaquín Agrasot, Muñoz Degrain, José Benlliure, Manuel Benedito, Ignacio Pinazo y Mariano Benlliure, instituciones públicas, asociaciones diversas, personalidades y particulares anónimos, contribuyeron con generosas cantidades al objeto de los premios.

El 22 de julio se inauguraba la Exposición de Pintura, Escultura y Arte Decorativo en el Claustro de la Universidad, primera exposición de la *Juventud Artística Valenciana*, y primer acto público de la Junta permanente para la construcción del Palacio de Bellas Artes. Concurrieron ciento setenta y un expositores, entre ellos treinta y ocho escultores que presentaron un total de ciento veintiocho piezas. Las obras pictóricas se instalaron en los claustros, subdivididos por ligeros biombos, y las esculturas en el patio, al que se dotó de un "velarium" que matizaba la luz al objeto de su mejor contemplación. El Archivo Fotográfico del Museo Sorolla conserva una imagen de la escultura de Capuz *El ídolo* ubicada en el claustro.

La importante cantidad de 2.000 pesetas donadas por el rey quedó afecta al Premio de Honor de aquel gran concurso artístico, que era otorga-

55 González Martí, M. Folchi, "La Exposición de Bellas Artes de la Universidad. I. Su iniciación", *El Mercantil*, València, 19 juliol 1916, pàg. 1.

55 González Martí, M. Folchi, "La Exposición de Bellas Artes de la Universidad. I. Su iniciación", *El Mercantil*, Valencia, 19 julio 1916, p. 1.

mia de Sant Carles de la Fundació Roig, que no es poden concedir sinó a alumnes que cursen els seus estudis a l'Escola de Belles Arts i hagen obtingut nota d'excel·lent",⁵⁶ s'adjudicaven en la secció d'escultura de la manera següent: primer premi a Juli Benlloch, segon a Vicent Beltran i tercer a Enric Giner. Entre els escultors que van obtindre els anomenats premis "d'encoratjament" destaquem, en la primera categoria, Ramon Mateu, Carmelo Vicent i José Terencio Farre; en la segona, Victorino Gómez.

L'Ídol de Capuz representa una figura femenina nua asseguda sobre els seus peus, amb el cos alçat, els braços elevats i les mans obertes d'enfront de l'altura de la cara. El seu rostre, amb els ulls quasi tancats, transmet una plàcida serenitat i la boca entreoberta un somriure suau. Amb aquesta imatge d'influència oriental, inspirada en l'estatuària egípcia i hindú, reconeguda pel misteri implícit i l'espiritualitat que transmet, Capuz transmuta l'ídol arcaic en ídol contemporani, a manera de pròpia invocació o filosofia de vida. Una obra genuïna, de gran sensibilitat i afable bellesa que va constituir tota una fita en la seua trajectòria artística.

Capuz encara realitzaria una altra obra titulada *L'Ídol*, aquesta vegada en la línia expressionista del croat Mestrovic, que es va presentar en l'Exposició Nacional de 1922: un relleu en escaiola patinat "lineal, geomètric, molt bell en ordre i composició, de recordatori hindú, en què la figura del fons, que l'ocupa en la major part asseguda sobre les seues cames plegades i amb els braços oberts en actitud d'oració, adora l'ídol representat en primer terme"⁵⁷.

L'Ídol d'aquella primera Exposició de la Joventut Artística Valenciana culminaria com a obra pública, perquè la junta executiva permanent per a la construcció del Palau de les Arts i Indústri-

do al escultor José Capuz Mamano por su estatua *El Ídolo*, firmada y fechada en Roma en 1911. Se otorgaron numerosos premios en las distintas secciones, pintura, escultura, cerámica y platería; "los premios concedidos por la Real Academia de San Carlos de la Fundación Roig, que no pueden concederse sino a alumnos que cursen sus estudios en la Escuela de Bellas Artes y hayan obtenido nota de sobresaliente"⁵⁶ se adjudicaban en la sección de escultura de la siguiente forma: primer premio a Julio Benlloch; segundo a Vicente Beltrán, y tercero a Enrique Giner. Entre los escultores que obtuvieron los denominados premios de "alentamiento" destacamos en la primera categoría a Ramón Mateu, Carmelo Vicent y José Terencio Farre, y en la segunda a Victorino Gómez.

El Ídolo de Capuz representa una figura femenina desnuda sentada sobre sus pies, con el cuerpo erguido, los brazos elevados y las manos abiertas de frente a la altura de la cara. Su rostro, con los ojos casi cerrados, transmite una plácida serenidad, y su boca entreabierta una suave sonrisa. Con esta imagen de influencia oriental, inspirada en la estatuaria egipcia e hindú, reconocida por el misterio implícito y la espiritualidad que transmite, Capuz trasmuta el ídolo arcaico en ídolo contemporáneo, a modo de propia invocación o filosofía de vida. Una obra genuina, de gran sensibilidad y apacible belleza que constituyó todo un hito en su trayectoria artística.

Capuz aún realizaría otra obra titulada *El Ídolo*, esta vez en la línea expresionista del croata Mestrovic, y presentada en la Exposición Nacional de 1922: un relieve en yeso patinado "lineal, geométrico, muy hermoso en orden y composición, de recordatorio hindú, en que la figura del fondo, que lo ocupa en su mayor parte, sentada sobre sus piernas cruzadas, con los brazos abiertos en actitud de oración, adora al ídolo representado en primer término"⁵⁷.

56 "El Palacio de Bellas Artes. La Exposición de la Universidad", *El Mercantil*, València, 7 agost 1916, pàg. 1.

57 Marín Medina, J., *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, Edarcon, Madrid, 1978, pàg. 125.

56 "El Palacio de Bellas Artes. La Exposición de la Universidad", *El Mercantil*, Valencia, 7 agosto 1916, p. 1.

57 Marín Medina, J., *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*, Edarcon, Madrid, 1978, p. 125.

es, en data 29 de setembre de 1916, es dirigia a l'Ajuntament de la ciutat manifestant el propòsit següent: "Desitjosa que perdure el record de l'important concurs, cedeix a València l'estàtua *L'ídol*, de la qual és autor l'escultor José Capuz i que va aconseguir el Premi d'Honor, per haver-la donat per a aquest fi el seu propietari l'il·lustre mestre valencià Joaquim Sorolla. Cedeix igualment l'estàtua *Fúria dorment*, de la qual és autor el Sr. Capuz i que va donar aquest artista. (...) La cessió es fa, Excm. Sr., a condició que la Corporació Municipal trasllade les obres d'aquests artistes a matèria definitiva i perquè, després de traslladades al marbre, es col·loquen en els passejos públics mancats del necessari adornament. I a aquest efecte, es permeten indicar que l'estàtua *L'ídol* pot servir de base a una artística font, i si aquesta idea mereix l'aprovació de V.E. ofereixen per descomptat el projecte adequat a la seua realització"⁵⁸. En interès de la cultura, es preveia que les obres originals, una vegada tretes del punt, foren donades al Museu de València, no obstant això, els models en escaiola no es van conservar. El 20 de novembre de 1916 l'Ajuntament accepta l'ofertament i acorda que el seu trasllat a matèria definitiva es realitze quan ho permeta el pressupost.

L'estàtua *Fúria dorment* representa un nu femení sedent amb la cama esquerra flexionada, descansant en horitzontal, i la dreta recollida cap al seu cos, amb el genoll a l'altura del pit. La figura mostra el cap lleugerament decantat cap a la dreta, costat cap on cauen els cabells ondulats, i estén el braç dret cap avant mentre posa la mà damunt del peu. Sembla inspirada en la famosa obra clàssica *Venus en cuclillas*, també coneguda com a *Venus en el bany*, del palau Uffici, a Florència, encara que amb lleugeres variacions quant a la disposició de la figura. Quant al sentiment que anima el seu rostre, i atés el títol de l'obra, al·ludeix a aquelles figures mitològiques, divinitats infernals denominades "Fúries" pels

El Ídolo de aquella primera exposició de la Juventud Artística Valenciana culminaria como obra pública, pues la Junta Ejecutiva Permanente para la construcción del Palacio de las Artes e Industrias, en fecha 29 de septiembre de 1916, se dirigía al Ayuntamiento de la ciudad manifestando el siguiente propósito: "Deseosa de que perdure el recuerdo del importante concurso, cede a Valencia la estatua *El Ídolo*, de la que es autor el escultor José Capuz y que alcanzó el Premio de Honor, por haberla donado para este fin su propietario el ilustre maestro valenciano Joaquín Sorolla. Cede igualmente la estatua *Fúria Dormiente* de que es autor el Sr. Capuz y que donó este artista. (...) La cesión se hace Excmo. Sr. a condición de que la Corporación Municipal traslade las obras de dichos artistas a materia definitiva, y para que luego de trasladadas al mármol, se coloquen en los paseos públicos carentes del necesario ornato. Y a este fin, se permiten indicar que la estatua *El Ídolo* puede servir de base a una artística fuente, y si esta idea merece la aprobación de V.E. ofrecen desde luego el proyecto adecuado a su realización"⁵⁸. En interès de la cultura, se preveia que las obras originales, una vez sacadas de punto, fueran donadas al Museo de Valencia; sin embargo, los modelos en yeso no se conservaron. El 20 de noviembre de 1916 el Ayuntamiento acepta el ofrecimiento y acuerda que su traslado a materia definitiva se realice cuando lo permita el presupuesto.

La estatua *Fúria dormiente* representa un desnudo femenino sedente con la pierna izquierda flexionada, descansando en horizontal, y la derecha recogida hacia su cuerpo, con la rodilla a la altura del pecho. La figura muestra la cabeza ligeramente ladeada hacia la derecha, lado hacia el que caen sus ondulados cabellos, y extiende su brazo derecho hacia delante posando su mano encima del pie. Parece inspirada en la famosa obra clásica *Venus en cuclillas*, también conocida como *Venus en el baño*, del Palacio de

58 Arxiu Històric Municipal, Ajuntament de València, Monuments, 1916, Expedient 24. I Minutari d'actes, 1916, 20 novembre, Acord núm. 24, pàg. 314.

58 Archivo Histórico Municipal, Ayuntamiento de Valencia, Monumentos, 1916, Expediente 24. Y Minutario de Actas, 1916, 20 noviembre, Acuerdo nº 24, p. 314.

romans, Eumènides per als grecs, la imatge de les quals representava el remordiment, per la qual cosa l'expressió de l'estàtua reflecteix cert pesar o angoua.

Les escultures en escaiola *L'ídol* i *Fúria dorment* van ser traslladades al marbre transcorreguts alguns anys i emplaçades en diversos àmbits dels Jardins del Real o Vivers, a València, la primera en 1925 com a element ornamental d'una font construïda a aquest efecte i la segona en 1939⁵⁹, sense que l'escultor, establert a Madrid, en tinguera notícia. Aquests nus femenins de caràcter simbolista, obres de joventut del gran escultor Capuz, els originals dels quals van desaparèixer, serien rebutjats pel seu autor en època de maduresa, que va pretendre que foren retirats del lloc que ocupaven als jardins. En la nostra opinió, no és que l'autor renegara de les seues pròpies obres; manifestava així el seu desacord amb el procediment utilitzat pel consistori valencià, que no el va informar en cap moment de les seues intencions.

José Capuz no va concórrer a l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1917, inaugurada el 15 de maig. No obstant això, va tornar a actuar com a vocal de la Junta Executiva en companyia dels escultors Enric Casanovas, Josep Clarà, Moisés de Huerta, Mateo Inurria, Julio Antonio, Fernando Marco, Vicenç Navarro, Miquel Oslé i Juli Vicent⁶⁰. I també, designat per sort –d'acord amb el nou reglament–, per a formar part del jurat de la secció d'escultura, al càrrec de la qual estava l'admissió, la col·locació i la classificació de les obres.

Tampoc va concórrer com a escultor, ni va participar com a vocal o membre del jurat, en l'Exposició Nacional de 1920. També va estar absent en el Primer Saló de Tardor d'Artistes Independents, fundat per l'Associació de

los Uffici, en Florencia, aunque con ligeras variaciones en cuanto a la disposición de la figura. En cuanto al sentimiento que anima su rostro, y dado el título de la obra, alude a aquellas figuras mitológicas, divinidades infernales denominadas "Furias" por los romanos, Euménides para los griegos, cuya imagen representaba el remordimiento, por lo que la expresión de la estatua refleja cierto pesar o congoja.

Las esculturas en yeso *El Ídolo* y *Furia durmiente* fueron trasladadas al mármol transcurridos algunos años y emplazadas en distintos ámbitos de los Jardines del Real o Viveros, en Valencia, la primera en 1925 como elemento ornamental de una fuente construida al efecto, y la segunda en 1939⁵⁹, sin que el escultor, establecido en Madrid, tuviera noticia de ello. Estos desnudos femeninos de carácter simbolista, obras de juventud del gran escultor Capuz, cuyos originales desaparecieron, serían rechazados por su autor en época de madurez, pretendiendo fueran retiradas del lugar que ocupaban en los Jardines. En nuestra opinión no es que el autor renegara de sus propias obras; manifestaba así su desacuerdo con el procedimiento utilizado por el Consistorio valenciano, que no le informó en ningún momento de sus intenciones.

José Capuz no concurrió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917, inaugurada el 15 de mayo. Sin embargo, volvió a actuar como vocal de la Junta ejecutiva en compañía de los escultores Enrique Casanovas, José Clará, Moisés Huertas, Mateo Inurria, Julio Antonio, Fernando Marco, Vicente Navarro, Miguel Oslé y Julio Vicent⁶⁰. Y también, designado por suerte –de acuerdo al nuevo reglamento– para formar parte del Jurado de la sección de Escultura, a cuyo cargo estaba la admisión, colocación y clasificación de las obras.

59 La còpia en matèria definitiva de les dues estàtues degué ser obra d'Enric Cuñat, picapedrer escultor municipal adscrit al Servei de Monuments i en actiu durant aquell període.

60 "Nuevo Reglamento de la Exposición Nacional de Bellas Artes, *La Construcción Moderna*, any XV, núm. 6, 30 març 1917, pàg. 70.

59 La copia en materia definitiva de las dos estatuas debió ser obra de Enrique Cuñat, cantero escultor municipal adscrito al servicio de Monumentos y en activo durante aquel periodo.

60 "Nuevo Reglamento de la Exposición Nacional de Bellas Artes, *La Construcción Moderna*, Año XV, nº 6, 30 marzo 1917, p. 70

Pintors i Escultors⁶¹, que va tindre lloc al Palau d'Exposicions del parc d'El Retiro i al qual van concórrer més de 700 artistes amb quasi un miler d'obres. Suposem que l'absència de Capuz durant aquests anys en els certàmens artístics va ser a causa del seu treball escultòric en obres de caràcter monumental, com l'homenatge a Peppino Benlliure i el monument del Doctor Moliner, tots dos a València, i també el concurs d'avantprojectes del Monument a Cervantes a Madrid.

Sí que va participar Capuz en el Saló Espanyol de Londres, que va tindre lloc des de novembre de 1920 fins a gener de 1921 en la Royal Academy de la capital britànica⁶², una exposició que va reunir obra dels grans mestres de la pintura espanyola des del segle XIV fins a la mort de Goya i des de la mort de Goya fins al moment; aquest segon apartat inclou l'escultura contemporània. El comitè espanyol va estar presidit pel duc d'Alba i en van formar part Manel Benedito, Marià Benlliure, Aureliano de Beruete, Santiago Rusiñol i Elies Tormo, entre altres, i el secretari era Ignasi Pinazo Martínez. Hi van participar un total de vint escultors, entre els quals estaven: Mateo Inurria amb *Ídol etern*, en marbre negre, *La vinya*, en marbre negre, i *Dona espanyola*, en marbre; Marià Benlliure va presentar una copa en bronze titulada *Cavall guanyador*, els relleus de *Les estacions* i el retrat del *Duc d'Alba*; Josep Clarà, *El ballarí* en bronze, *Joventut*, en marbre, i *Fruita verda*, en bronze; Cristóbal, *Tors de dona*, en bronze, i *Xiquet*, en marbre; Ignasi Pinazo, *Roseta*, retrat d'una "jove nativa valenciana" en marbre, i *Amparito*, obra en bronze; Navarro un *Tors de dona* en marbre i *El retrat de la reina d'Espanya* en marbre; Pérez Comendador *Cap de xica*, en bronze; Helena Sorolla, *El cantant*, obra en bronze, i dues peces més sota el cognom equivocac de Sorella: *Estudi de nu*, en bronze, i

Tampoco concurreció como escultor, ni participó como vocal o miembro del Jurado en la Exposición Nacional de 1920. También estuvo ausente en el Primer Salón de Otoño de Artistas Independientes, fundado por la *Asociación de Pintores y Escultores*⁶¹, que se celebró en el Palacio de Exposiciones del Parque del Retiro y al que concurrecieron más de 700 artistas con casi un millar de obras. Suponemos que la ausencia de Capuz durante estos años en los certámenes artísticos estuvo en razón de su trabajo escultórico en obras de carácter monumental, como el homenaje a Pepino Benlliure y el monumento al del Doctor Moliner, ambos en Valencia, y también el concurso de anteproyectos del Monumento a Cervantes en Madrid.

Sí participó Capuz en el Salón Español de Londres, celebrado desde noviembre de 1920 a enero de 1921 en la Royal Academy de la capital britànica⁶², una exposición que reunió obra de los grandes maestros de la pintura española desde el siglo XIV hasta la muerte de Goya y desde la muerte de Goya hasta el presente, incluyendo este segundo apartado la escultura contemporánea. El comitè español estuvo presidido por el Duque de Alba y formaron parte del mismo Manuel Benedito, Mariano Benlliure, Aureliano de Beruete, Santiago Rusiñol y Elias Tormo, entre otros, siendo secretario Ignacio Pinazo Martínez. Participaron un total de veinte escultores, entre ellos: Mateo Inurria con *Ídolo eterno*, en mármol negro, *La vid*, en mármol negro, y *Mujer española*, en mármol; Mariano Benlliure presentó una copa en bronze titulada *Caballo ganador*, los relieves de *Las estaciones*, y el retrato del *Duque de Alba*; José Clará, *El bailarín* en bronze, *Juventud*, mármol, y *Fruta verde*, en bronze; Cristóbal *Torso de mujer*, bronze, y *Niño*, en mármol; Ignacio Pinazo, *Roseta*, retrato de una "joven nativa valenciana" en mármol, y *Amparito*, obra en bronze; Navarro un *Torso de mujer* en mármol y

61 www.apintoresyescultores.es

62 Exhibition of Spanish Paintings, Royal Academy London, Wm, Clowes & Sons, Ltd, Printer to the Royal Academy, Londres, 1920.

61 www.apintoresyescultores.es

62 Exhibition of Spanish Paintings, Royal Academy London, Wm, Clowes & Sons, Ltd, Printer to the Royal Academy, London, 1920.

Gitano, obra en marbre. El nostre escultor José Capuz va participar en l'extraordinari certamen amb una sola escultura titulada *Love*, obra en marbre de la qual no tenim altres notícies i pressuposem seria una de les seues exquisides maternitats.

En 1921 el Saló Witcomb de Buenos Aires, l'Argentina, va celebrar la primera exposició individual de José Capuz. La seua fama havia transcendit fronteres i hi havia interès per les seues obres, cosa que de segur va afavorir la seua participació en l'Exposició del Centenari de 1910 i els reconeixements que va obtindre des de llavors.

Al marge de l'itinerari expositiu de Capuz, hem d'assenyalar un fet que va representar per al nostre escultor la seguretat d'un lloc de treball a l'altura dels seus mereixements i els ingressos necessaris per a viure dignament i, fins i tot, per a crear amb llibertat. El 2 de gener de 1922 el Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts comunicava la vacant de professor auxiliar amb destinació als ensenyaments de segon grup, Modelatge i Buidatge, a l'Escola d'Arts i Oficis de Madrid. A l'abril es feia pública la llista d'aspirants admesos a l'oposició lliure per a provisió de la plaça. "En un dels grans salons de l'Escola d'Arts i Oficis de Madrid han estat exposats els treballs d'oposició per a la plaça vacant de Modelatge i Buidatge; els aspirants senyor José Capuz, senyor Josep Ortells i senyor Juli Vicent. Tres artistes ja coneguts pels seus triomfs en exposicions nacionals i altres concursos, garanties de notabilitat que han de ser elements d'ensenyament excel·lents a l'Escola d'Arts i Oficis d'aquesta cort. Així doncs, l'ensenyament està d'enhorabona; aquests artistes, seguint el camí traçat pels professors d'aquesta benemèrita entitat oficial, prestaran, amb el seu valuós concurs, una gran ajuda als ja cèlebres artistes que pertanyen a aquest centre docent. Res podem dir del resultat d'aquestes oposicions, perquè aquesta nota es publica dies abans que es conega la

El retrato de la Reina de España en márml; Pérez Comendador *Cabeza de muchacha*, en bronce; Helena Sorolla *El cantante*, obra en bronce, y dos piezas más bajo el apellido equivocado de Sorella: *Estudio de desnudo*, en bronce, y *Gitano*, obra en márml. Nuestro escultor José Capuz concurrió al extraordinario certamen con una sola escultura titulada *Love*, obra en márml de la que no tenemos otras noticias y presuponemos sería una de sus exquisitas maternidades.

En 1921 el Salón Witcomb de Buenos Aires, Argentina, celebró la primera exposición individual de José Capuz. Su fama había trascendido fronteras y había interés por sus obras, algo que a buen seguro favoreció su participación en la Exposición del Centenario celebrada en 1910 y sus reconocimientos desde entonces.

Al margen del itinerario expositivo de Capuz, hemos de señalar un hecho que representó para nuestro escultor la seguridad de un puesto de trabajo a la altura de sus merecimientos y los ingresos necesarios para vivir dignamente e incluso para crear con libertad. El 2 de enero de 1922 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes comunicaba la vacante de profesor auxiliar con destino a las enseñanzas de segundo grupo, Modelado y Vaciado, en la Escuela de Artes y Oficis de Madrid. En abril se hacía pública la lista de aspirantes admitidos a la oposición libre para provisión de la plaza. "En uno de los grandes salones de la Escuela de Artes y Oficis de Madrid, han estado expuestos los trabajos de oposición para la plaza vacante de Modelado y Vaciado; los aspirantes señores don José Capuz, don José Ortells y don Julio Vicent. Tres artistas ya conocidos por sus triunfos en Exposiciones Nacionales y otros concursos, garantías de notabilidad que han de ser excelentes elementos de enseñanza en la Escuela de Artes y Oficis de esta corte. Así, pues, la enseñanza está de enhorabuena; estos artistas, siguiendo el camino trazado por los Profesores de esta benemérita entidad oficial, prestarán, con su valioso concurso, una gran ayuda a los ya renombrados artistas que pertenecen a este Cen-

decisió del jurat, però és presumible que tant Capuz com Ortells faran uns treballs de veritable importància artística”⁶³.

El 14 de juliol de 1922 s’inseria en *La Gaceta* l’aprovat de les oposicions a la Càtedra de Modelatge i Buidatge de l’Escola d’Arts i Oficis de Madrid i el nomenament per a aquesta vacant del Sr. José Capuz⁶⁴. La seua incorporació a la docència garantia a l’escultor “el sou o gratificació anual de 1.500 pessetes”, la qual cosa li va permetre alliberar-se del treball imatger en Talleres de Arte del pare Félix Granda. Un fet que no exclou que continuaren col·laborant en projectes sacres determinats, des de la independència de l’artista i puntualment.

Els seus anys d’ensenyament pràctic de les tècniques de modelatge i buidatge escultòric van ser molts, però no hem pogut localitzar cap notícia sobre aquest aspecte de la seua vida, en part, el seu mitjà de vida. Ni sobre l’Escola d’Arts i Oficis madrilenya i, molt menys, sobre els alumnes que van passar per aquelles aules, sobre els quals, de segur, influiria positivament l’escultor.

Deixant al marge la seua docència en les arts aplicades, i tornant al recorregut expositiu, Capuz va concórrer de nou a l’Exposició Nacional en 1922, però aquesta vegada no en la secció d’escultura, sinó en la d’arts decoratives. Hi va coincidir amb el seu germà Pasqual, pintor i il·lustrador premiat amb Tercera Medalla en l’anterior certamen, que en aquesta ocasió presentava quatre obres: un dibuix, un oli i dues peces acolorides a l’aiguada. José Capuz va presentar les obres següents: *Tres fragments d’un fris* –0,80 x 2,00–, alts relleus d’inspiració clàssica, i un relleu titulat *L’ídol*, obra en escaiola patinada –0,76 x 0,76–, el tema i la representació formal de la qual van causar gran admiració i, a més, va ser estimada com a versió decorativa de l’obra del mateix títol i tema realitzada en 1911.

tro docente. Nada podemos decir del resultado de estas oposiciones, pues esta nota se publica días antes de conocerse el fallo del Jurado; pero es de presumir, que lo mismo Capuz que Ortells, harán unos trabajos de verdadera importancia artística”⁶³.

El 14 de julio de 1922 se insertaba en *La Gaceta* el aprobado de las oposiciones a la Cátedra de Modelado y Vaciado de la Escuela de Artes y Oficis de Madrid y el nombramiento para la misma a D. José Capuz⁶⁴. Su incorporación a la docencia garantizaba al escultor “el sueldo o gratificación anual de 1.500 pesetas”, lo que le permitió liberarse del trabajo imaginero en los Talleres de Arte del padre Félix Granda. Un hecho que no excluye siguieran colaborando en determinados proyectos sacros, desde la independencia del artista y puntualmente.

Sus años de enseñanza práctica de las técnicas de modelado y vaciado escultórico fueron muchos, pero no hemos podido localizar noticia alguna sobre este aspecto de su vida, en parte, su medio de vida. Ni sobre la Escuela de Artes y Oficis madrileña y, mucho menos, sobre los alumnos que pasaron por sus aulas, sobre quienes a buen seguro influiría positivamente el escultor.

Dejando al margen su docencia en las artes aplicadas, y volviendo al recorrido expositivo, Capuz concurrió de nuevo a la Exposición Nacional en 1922, pero, esta vez no en la sección de Escultura, sino en la de Artes Decorativas. Coincidió allí con su hermano Pascual, pintor e ilustrador premiado con tercera medalla en el anterior certamen y que, en esta ocasión, presentaba cuatro obras: un dibujo, un óleo y dos piezas coloreadas a guache. José Capuz presentó: *Tres fragmentos de un friso*, 0,80 x 2,00, altorrelieves de inspiración clásica, y un relieve titulado *El Ídolo*, obra en yeso patinado, 0,76 x 0,76, cuyo tema y representación formal causaron gran admiración y que fue estimado como

63 *Revista de bellas artes*, Madrid, 6 de 1922, núm. 8, pàg. 24.

64 *Suplemento a la Escuela Moderna*, 19.07.1922, núm. 2.664, pàg. 1.

63 *Revista de Bellas Artes*, Madrid, 6 de 1922, nº 8, p. 24

64 *Suplemento a La Escuela Moderna*, 19.07.1922, nº 2.664, p. 1

. Aquest relleu es va exposar també en l'Exposició de la Societat d'Amics de l'Art de 1924 i el diari *Las Provincias*, de València, en va reproduir la imatge indicant "Una làpida" a peu de foto⁶⁵.

Els premis concedits per l'escultura en la Nacional de 1922 van ser els següents: Primera Medalla a Fructuoso Orduña per la seua obra *Post Nubila Phoebus*, i a Juan Cristóbal per *La nit*; Segona Medalla a José Bueno, José María Perdigón i José Planes, i de Tercera Medalla, se'n van atorgar a Mariano Rubio, Pedro Torre Isunza, José Terencio Farré i Luis Marco⁶⁶.

Hi hagué un únic jurat per a pintura i gravat, escultura i arquitectura, presidit per Marià Benlliure, mentre que el jurat d'art decoratiu el va presidir Aniceto Marinas. El criteri oficial en el sistema d'elecció dels jurats adoptat en aquella edició de 1922 va ser àmpliament contestat en els mitjans especialitzats. Francisco Pompey, director de la *Revista de bellas artes* va escriure un article ampli sobre el tema, en el qual afirmava: "Ha quedat plenament demostrat que, inevitablement, és molt pitjor un jurat de reial ordre que un format per sufragi, és a dir, pels mateixos expositors, que, després de tot, són els que, amb més dret, poden triar els seus propis jutges (...) Van poder molt bé haver tingut en compte altres obres en les quals s'observa una qualitat artística de modernitat i de més sentiment estètic que les premiades (això és, les de pintura, perquè per descomptat res hi havia en escultura per a primera medalla)"⁶⁷. Estimava l'autor que les primeres medalles s'havien atorgat sense criteri artístic i que cap obra destacava, el mateix en pintura que en escultura, per a haver aconseguit tal reconeixement, perquè considerava que es premiava el contrari al concepte de modernitat "que no només és una gran equivocació, sinó que també significa una covardia espiritual".

versión decorativa de la obra del mismo título y tema realizada en 1911. Este relieve se expuso también en la Exposición de la Sociedad de Amigos del Arte de 1924 y el diario *Las Provincias*, de Valencia, reprodujo su imagen indicando "Una lápida" a pie de foto⁶⁵.

Los premios concedidos por la Escultura en la Nacional de 1922 fueron los siguientes: Primera Medalla a Fructuoso Orduña por su obra *Pos Nubila Phoebus*, y a Juan Cristóbal por *La Noche*; Segunda Medalla a José Bueno, José María Perdigón y José Planes y las Terceras Medallas se otorgaron a Mariano Rubio, Pedro Torre Isunza, José Terencio Farré y Luis Marco⁶⁶.

Existió un único Jurado para Pintura y Grabado, Escultura y Arquitectura, presidido por Mariano Benlliure, mientras el Jurado de Arte Decorativo lo presidió Aniceto Marinas. El criterio oficial en el sistema de elección de los Jurados adoptado en aquella edición de 1922 fue ampliamente contestado en los medios especializados. Francisco Pompey, director de la *Revista de bellas artes* escribió un amplio artículo sobre el tema en el que afirmaba: "Ha quedado plenamente demostrado que, inevitablemente, es mucho peor un Jurado de Real orden que formado por sufragio, es decir, por los mismos expositores, que, después de todo, son los que con mayor derecho pueden elegirse sus jueces (...) Pudieron muy bien haber tenido en cuenta otras obras en las cuales se observa una calidad artística de modernidad y de mayor sentimiento estético que las premiadas (esto es las de pintura, pues desde luego nada había en escultura para primera medalla)"⁶⁷. Estimaba el autor que las primeras medallas se habían otorgado sin criterio artístico y que ninguna obra destacaba, lo mismo en pintura que en escultura, para haber alcanzado

65 Alarcón, Anselmo, "Página artística. Los triunfos del escultor Capuz", *Las Provincias*, València, 10 gener 1924, pàg. 9.

66 *Gaceta de Madrid*, núm. 151, 31 de maig de 1922, pàg. 773.

67 Pompey, Francisco, "La Exposición Nacional y las Medallas. El Salón de Otoño: lo de Venecia", *Revista de bellas artes*, any II, núm. 9, Madrid, juliol 1922, pàg. 15.

65 Alarcón, Anselmo, "Pagina artística. Los triunfos del escultor Capuz", *Las Provincias*, Valencia, 10 enero 1924, p. 9.

66 *Gaceta de Madrid*, nº 151, 31 de mayo de 1922, p. 773.

67 Pompey, Francisco, "La Exposición Nacional y las Medallas. El Salón de Otoño: lo de Venecia", *Revista Las Bellas Artes*, Año II, nº 9, Madrid, julio 1922, p. 15

Al començament de l'any 1924, la Societat d'Amics de l'Art, la Junta Directiva de la qual estava representada pel comte de Casal i el marquès de Montesa, va celebrar al palau de la Biblioteca Nacional una exposició d'escultures de José Capuz. En la inauguració es van congregar nombrosos i reconeguts artistes, escultors com Marià Benlliure, Miquel Blay o Juli Vicent; el pintor Valentín de Zubiaurre, o l'arquitecte Teodoro d'Anasagasti.

En l'exposició es van exhibir trenta-dues obres, en marbre, bronze, fusta i escaiola; un nombre notable d'escultures realitzades al llarg del temps, un conjunt respecte del qual expressava el crític Antonio Espina: "En examinar en sèrie el treball de l'artista –respecte del qual ens desorientem davant dels contrastos que ofereixen algunes "maneres" en la seua trajectòria– percebem immediatament l'harmonia del conjunt. Obra de plenitud en l'exercici total de les seues poderoses facultats és l'obra de Capuz (...). Un aire clàssic envolta les figures en serenitat pagana. El concepte, la manera inicial de sentir el nu, que segueix més el ritme exterior de la carn que les traces de l'ànima, són de filiació clàssica. Però no sempre es deté l'escultor en aquest equilibri. A vegades el trenca, per a enllaçar a la forta construcció del grec les tènues i imperceptibles modulacions de l'art renaixentista. D'aquesta manera l'esforç es diversifica en dos sentits: el vigor i la línia, arquitectònica en un d'aquests sentits; l'execució delicada i orfèbrica en un altre, sense que, com déiem abans, es note en el total de l'obra la juntura o oposició de totes dues tendències"⁶⁸.

Aquesta sensació de confusió que descriu Espina, davant de la producció polièdrica i heterogènia de Capuz, sembla que la comparteix el crític José Francés en estimar la capacitat creativa de l'autor en "antagòniques obres" en les quals considerava que s'expressava a si mateix. Francés valorava en les obres de Capuz el seu talent

tal reconocimiento, pues consideraba se premiaba lo contrario al concepto de modernidad "que no solo es una gran equivocación, sino que también significa una cobardía espiritual".

A principios del año 1924, la *Sociedad de Amigos del Arte*, cuya Junta directiva estaba representada por el Conde de Casal y el Marqués de Montesa, celebró en el Palacio de la Biblioteca Nacional, una exposición de esculturas de José Capuz. En la inauguración se dieron cita numerosos y reconocidos artistas, escultores como Mariano Benlliure, Miguel Blay, o Julio Vicent, el pintor Valentín de Zubiaurre o el arquitecto Teodoro de Anasagasti.

En la exposición se exhibieron treinta y dos obras, en mármol, bronce, madera y yeso; un notabilísimo número de esculturas realizadas a lo largo del tiempo, cuyo conjunto hacía expresar al crítico Antonio Espina: "Al examinar en serie la labor del artista –que nos desorientamos ante los contrastes que ofrecen algunos "modos" en su trayectoria– percibimos inmediatamente la armonía del conjunto. Obra de plenitud en el total ejercicio de sus poderosas facultades es la obra de Capuz (...). Un aire clásico envuelve las figuras en serenidad pagana. El concepto, la manera inicial de sentir el desnudo, persiguiendo más el ritmo exterior de la carne que las trazas del alma, son de filiación clásica. Pero no siempre se detiene el escultor en este equilibrio. A veces le rompe, para enlazar a la fuerte construcción del griego las ténues e imperceptibles modulaciones del arte renacentista. De este modo el esfuerzo se diversifica en dos sentidos: el vigor y la línea, arquitectónica en uno de ellos, la ejecución delicada y orfèbrica en otro, sin que, como decíamos antes, se note en el total de la obra la juntura u oposición de ambas tendencias"⁶⁸.

Esa sensación de confusión que describe Espina ante la producción poliédrica y heterogénea de

68 Espina, Antonio, "Esculturas de José Capuz", *España*, any X, pàg. 88, núm. 408, pàg. 8.

68 Espina, Antonio, "Esculturas de José Capuz", *España*, Año X, p. 88, n° 408, p. 8

per a despertar sensacions en l'espectador pel seu refinament formal, per l'encant intel·lectual que desprenen i les subtils emocions que transmeten. També hi afegia determinades estimacions de caràcter plàstic: el ritme harmònic de la línia, "la gràcia ondulant" que podia expressar la seua desimboltura amb els volums i l'austeritat en l'aparença, amb aspecte de vida o d'espiritualitat. Com expressava el crític: "La singularitat de Capuz, la seua complexa personalitat artística i els seus interessos variats quant a la temàtica expressen una necessitat de donar forma a tot allò que el sedueix íntimament, siga per adhesió a determinats corrents, siga per influència d'estils artístics històrics o per tradicionals vincles amb obres del passat"⁶⁹.

Entre la varietat d'obres exposades, compartint mestratge tècnic i valor estètic, destacava: *Nu*, escultura femenina sedent en bronze de formes rotundes i gestualitat sensible. En contrast amb aquesta representació de to mediterrani, *Ariana*, també una figura sedent femenina en fusta que és extraordinària síntesi formal d'inspiració exòtica i delicada sensibilitat. *Mare*, grup escultòric en marbre formalment rotund i de concepció monumental, rèplica del grup al·legòric de l'*Amor* en el *Monument al doctor Moliner*. El cap d'*Alícia*, un retrat depurat en bronze de gran força expressiva. *L'ídol*, cap femení en bronze, rèplica del cap tallat en fusta *Studio*, arcaica i misteriosa, obra bella i subtil. *Tors*, sense cap, amb braços i cames tallats, escultura en bronze que transcendeix la plenitud de les formes del cos femení, en el qual conjumina bellesa i vida. "Lluixen també en l'exposició diversos bustos més que acrediten la tècnica depurada de l'artista. Entre els quals excel·leixen els de les tres filles del marquès d'Urquijo, vertaders retrats modelats en bronze; la filla dels marquesos d'Argüeso i la marquesa de Bolarque"⁷⁰. Finalment, en aquesta àmplia varietat temàtica, una obra

Capuz, parece compartir el crítico José Francés al estimar la capacidad creativa del autor en "antagónicas obras" en las que consideraba se expresaba a sí mismo. Francés, valoraba en las obra de Capuz su talento para despertar sensaciones en el espectador por su refinamiento formal, por el encanto intelectual que desprenden y las sutiles emociones que transmiten; y añadía determinadas estimaciones de carácter plástico: el ritmo armónico de la línea, "la gracia ondulante", que podía expresar su desenvoltura con los volúmenes, y la austeridad en la apariencia, con aspecto de vida o de espiritualidad. Como expresaba el crítico: "La singularidad de Capuz, su compleja personalidad artística y sus variados intereses en cuanto a la temática expresan una necesidad de dar forma a cuanto le seduce íntimamente, sea por adhesión a determinadas corrientes, por influencia de estilos artísticos históricos o por tradicionales vínculos con obras del pasado"⁶⁹.

Entre la variedad de obras expuestas, compartiendo maestría técnica y valor estético, destacaba: *Desnudo*, escultura femenina sedente en bronce de formas rotundas y sensible gestualidad. En contraste con esta representación de tono mediterráneo, *Ariana*, también figura sedente femenina en madera que es extraordinaria síntesis formal de exótica inspiración y delicada sensibilidad. *Madre*, grupo escultórico en mármol formalmente rotundo y monumental en su concepción, réplica del grupo alegórico del *Amor* en el Monumento al doctor Moliner. La cabeza de *Alicia*, un depurado retrato en bronce de gran fuerza expresiva. *El Ídolo*, cabeza femenina en bronce, réplica de la cabeza tallada en madera *Studio*, arcaica y misteriosa, obra hermosa y sutil; *Torso*, sin cabeza, con brazos y piernas cortados, escultura en bronce que transcende la plenitud de las formas del cuerpo femenino, en el que aúna belleza y vida. "Lucen también en la exposición otros varios bustos que acreditan la depurada técnica del artista. Entre ellos

69 Francés, José, "Vida Artística. El escultor José Capuz", *La Esfera*, núm. 528, Madrid, 16 febrer 1924, s. p.

70 Alarcón, Anselmo, "Página artística. Los triunfos del escultor Capuz", *Las Provincias*, València, 10 febrer 1924, pàg. 9.

69 Francés, José, "Vida Artística. El escultor José Capuz", *La Esfera*, n° 528, Madrid, 16 febrero 1924, s. p.



José Capuz

Desnudo

1924

Marbre | Màrmol

44 x 27 x 36 cm

Círculo de Bellas Artes de Madrid

de caràcter religiós: *Pietat*. Talla en fusta de la tradicional escena de la Passió, expressiva del dolor contingut en el rostre de la Mare de Déu i la languidesa i la indolència del cos mort del seu Fill en braços, amb una serenitat aclaparadora. Estimada per Francés com “una peça mestra de la imatgeria espanyola contemporània”, va ser una obra per encàrrec realitzada per Capuz per a la capella del Salto de Villalba de la Sierra, a Conca; ens hi referirem més endavant.

Cap a la darrereria de l'any 1924 es creava a Espanya la Societat d'Artistes Ibèrics. “La seua primera actuació serà publicar un manifest fundacional, en què queden establits els seus interessos i objectius. Un dels principals era resoldre algunes deficiències estructurals, com l'absència de circuits d'exposició o la promoció de l'art modern que es realitzava a l'interior peninsular. També completar el panorama de l'art espanyol contemporani, i per a fer-ho faltaven

sobresalen los de las tres hijas del marqués de Urquijo, verdaderos retratos modelados en bronce; la hija de los marqueses de Argüeso y la Marquesa de Bolarque”⁷⁰. Por último, en esta amplia variedad temática, una obra de carácter religioso, *Piedad*, talla en madera de la tradicional escena de la Pasión, expresiva del dolor contenido en el rostro de la Virgen y la languidez e indolencia del cuerpo muerto de su Hijo en brazos, con una serenidad abrumadora. Estimada por Francés como “una pieza maestra de la imaginería española contemporánea”, fue obra de encargo realizada por Capuz para la capilla del Salto de Villalba de la Sierra, en Cuenca y a ella nos referiremos más adelante.

Hacia finales del año 1924 se creaba en España la *Sociedad de Artistas Ibéricos*. “Su primera

⁷⁰ Alarcón, Anselmo, “Página artística. Los triunfos del Escultor Capuz”, *Las Provincias*, Valencia, 10 febrero 1924, p. 9.



José Capuz
Retrato de señora
 s.f.
 Algeps | Yeso
 51 x 48 x 25 cm
 Fundación Eduardo Capa

«els de fora», els pintors i escultors espanyols que treballaven a l'estranger, sobretot a París⁷¹. Van signar el manifest nombrosos artistes, entre els quals estaven els següents: Francisco Durrio i Victorio Macho, escultors; l'escriptor Federico García Lorca; el compositor Manuel de Falla, i els pintors Joaquim Sunyer i Daniel Vázquez Díaz, els quals, amb sorpresa per als crítics, van estar absents en la primera exposició, que va constituir tota una fita històrica a l'Espanya artística de l'època.

L'Exposició de la Societat d'Artistes Ibèrics, que va tindre lloc al palau d'El Retiro entre maig i juny de 1925, va ser la presentació pública d'aquesta associació. A més dels artistes ja esmentats, hi va participar José Capuz junt amb artistes de l'avantguarda com Salvador Dalí, Àngel Ferrant, Benjamin Palencia o Alberto Sánchez, i amb els escultors Quintín de Torre, Victorio Macho, Joan

actuación será publicar un Manifiesto fundacional, donde queden establecidos sus intereses y objetivos. Uno de los principales era resolver algunas deficiencias estructurales, como la ausencia de circuitos de exposición o la promoción del arte moderno que se realizaba en el interior peninsular. También completar el panorama del arte español contemporáneo, y para esto faltaban «los de fuera», los pintores y escultores españoles que trabajaban en el extranjero, sobre todo en París⁷¹. Firmaron el manifiesto numerosos artistas, entre ellos: Francisco Durrio y Victorio Macho, escultores; el escritor Federico García Lorca; el compositor Manuel de Falla; los pintores Joaquín Sunyer y Daniel Vázquez Díaz, quienes, con sorpresa para los críticos, estuvieron ausentes en la primera exposición, que constituyó todo un hito histórico en la España artística de la época.

71 Pérez Segura, J., "Manifiestos y textos programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 2003, Universidad Complutense de Madrid, pàg. 177.

71 Pérez Segura, J., "Manifiestos y textos programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 2003, Universidad Complutense de Madrid, p. 177.

Adsuara i Emiliano Barral, artistes de la renovació figurativa, les obres dels quals s'orientaven entre el realisme antiacademicista i el classicisme modern.

L'exposició mostrava doncs l'obra d'artistes nacionals que desenvolupaven la seua producció a Espanya i artistes residents en altres països o ciutats, París en particular, en sintonia amb el programa i l'ideari fet públic en el primer manifest de la Societat d'Artistes Ibèrics: "Acollir tots els talents joves i exaltar i proclamar els valors de la nova generació (...), donar un lloc d'honor a les figures capdavanteres que xifren els nous mòduls estètics i posar en relleu, en suma, les inquietuds i els anhels artístics del nostre temps tan divers, tan complex"⁷².

Segons consta en el catàleg de l'exposició, José Capuz va exhibir una única obra, *Nu*, probablement l'escultura del mateix títol que es va exposar en 1924 en el certamen de la Societat d'Amics de l'Art. Per la seua banda, Javier Pérez Segura, autor de la tesi doctoral *La Societat d'Artistes Ibèrics*, que relaciona els artistes que van intervenir en l'exposició madrilenya, assenyala que Capuz "va presentar un *Nu femení*, no identificat, i dues escultures en bronze, no identificades"⁷³. Aquest nombre d'obres coincideix amb el que redacta Rosario Coppel en la fitxa didàctica de l'escultor del Museu del Prado, que indica que hi va figurar amb tres obres: *Retrat de xiqueta* i dos *Nus*⁷⁴.

A l'Exposició Internacional d'Art de Venècia, certamen que es va celebrar per primera vegada en 1895 amb la idea de promocionar l'art contemporani europeu, va concórrer Capuz en diverses convocatòries, fins a la seua exposició individual

La Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos, celebrada en el Palacio del Retiro entre mayo y junio de 1925, fue la presentación pública de esta asociación. En ella, además de los artistas ya mencionados, participó José Capuz junto a artistas de la vanguardia como Salvador Dalí, Ángel Ferrant, Benjamin Palencia o Alberto Sánchez, y en compañía de los escultores Quintín de la Torre, Victorio Macho, Juan Adsuara y Emiliano Barral, artistas de la renovación figurativa, cuyas obras se orientaban entre el realismo antiacademicista y el clasicismo moderno.

La exposición mostraba pues la obra de artistas nacionales que desarrollaban su producción en España y artistas residentes en otros países o ciudades, París en particular, en sintonía con el programa e ideario hecho público en el primer Manifiesto de la Sociedad de Artistas Ibéricos: "Acoger a todos los talentos jóvenes y exaltar y proclamar los valores de la nueva generación (...), dar un puesto de honor a las señeras figuras que cifran los nuevos módulos estéticos y poner de relieve en suma las inquietudes y anhelos artísticos de nuestro tiempo tan diverso, tan complejo"⁷².

Según consta en el catálogo de la Exposición, José Capuz exhibió una única obra, *Desnudo*, probablemente la escultura de igual título que se expuso en 1924 en el certamen de la Sociedad de Amigos del Arte. Por su parte, Javier Pérez Segura, autor de la tesis doctoral *La Sociedad de Artistas Ibéricos*, quien relaciona los artistas que intervinieron en la exposición madrileña, señala que Capuz "presentó un *Desnudo femenino*, no identificado, y dos esculturas en bronce, no identificadas"⁷³. Este número de obras coincide con lo redactado por Rosario Coppel en la ficha didáctica del escultor del Museo del Prado, que

72 García de la Concha, Víctor, "Alfar: Historia de dos revistas literarias: 1920-1927", *Alfar*, núm. 61, la Coruña, 1927, pág. 531.

73 Pérez Segura, Javier, *La Sociedad de Artista Ibéricos (1920-1936)*, Tesis doctoral dirigida por Jaime Brihuela, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte Contemporáneo, 1997. Editada en 2003.

74 www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/capuz-mamano

72 García de la Concha, Víctor, "Alfar: Historia de dos revistas literarias: 1920-1927", *Alfar*, nº 61, La Coruña, 1927, p. 531.

73 Pérez Segura, Javier, *La Sociedad de Artista Ibéricos (1920-1936)*, Tesis doctoral dirigida por Jaime Brihuela, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte Contemporáneo, 1997. Editada en 2003.

al pavelló espanyol en l'edició de 1934. En la Biennal de 1926 va presentar *El bon pastor*, una escultura en fusta el tema de la qual s'inspira en la paràbola de l'ovella perduda de l'Evangeli de sant Joan. Aquesta representació iconogràfica té l'origen en l'art paleocristià i el seu model és l'obra amb el mateix títol que conserva el Museu Pío Cristiano de la Ciutat del Vaticà: un jove pastor, amb túnica nugada mitjançant un cordó a la cintura i amb el pit al descobert mostrant l'estigma de Jesús, carrega sobre els múscles un corder i en el cap porta la tradicional aurèola de santedat. Com a referent d'aquesta interpretació del tema cristià que fa Capuz, caldria esmentar l'escultura clàssica que es conserva en el Museu del Prado, *Faune amb el cabrit*, còpia romana en marbre d'un original en bronze del període hel·lenístic. Aquesta transferència de profà a sacre, aquesta simbiosi entre antic i contemporani, representa una de les constants en l'escultura de Capuz, clàssica i moderna al mateix temps.

Es conserva un dibuix al llapis i aquarel·la sobre paper de l'obra *El bon pastor*, propietat de l'Ajuntament de València, signat per Capuz en data desconeguda. Aquest esbós és una interpretació diferent del tema, i probablement anterior a l'escultura, ja que el model és una representació emblemàtica de l'art cristià antic, en què el pastor hi figura sense aurèola, porta una llarga túnica que li penja per l'esquena i sosté el corder entre els braços. Així doncs, Capuz reinterpreta temes iconogràfics cristians tradicionals adoptant models clàssics de l'estatuària grecoromana.

Seguint el curs del temps, en 1927 va tindre lloc, del 3 de maig al 16 d'octubre, la Mostra di Arti Decorative di Monza, Itàlia, la III Biennal dedicada al Novecento i al Neoclassicisme en la decoració i el mobiliari⁷⁵. José Capuz va participar en aquesta singular mostra artística que enuncïava com a subtítol en el catàleg "la simplificació for-

indica figuró con tres obras: *Retrato de niña y dos Desnudos*⁷⁴.

A la Exposición Internacional de Arte de Venecia, certamen que se celebró por primera vez en 1895 con la idea de promocionar el arte contemporáneo europeo, concurrió Capuz en diversas convocatorias, hasta su exposición individual en el Pabellón Español en la edición de 1934. En la Bienal de 1926 presentó *El Buen Pastor*, una escultura en madera cuyo tema se inspira en la parábola de la oveja perdida del Evangelio de San Juan. Esta representación iconográfica tiene su origen en el arte paleocristiano, y es su modelo la obra de igual título que conserva el Museo Pío Cristiano de la Ciudad del Vaticano: un joven pastor, con túnica anudada mediante un cordón a la cintura y con el pecho al descubierto mostrando el estigma de Jesús, carga sobre sus hombros un cordero y en su cabeza porta la tradicional aureola de santidad. Como referente de esta interpretación del tema cristiano realizada por Capuz habría que mencionar la escultura clásica conservada en el Museo del Prado *Fauno con el cabrito*, copia romana en mármol de un original en bronce del periodo helenístico. Esa transferencia de profano a sacro, esa simbiosis entre lo antiguo y lo contemporáneo, representan una de las constantes en la escultura de Capuz, clásica y moderna a un tiempo.

Se conserva un dibujo a lápiz y acuarela sobre papel de *El Buen Pastor*, propiedad del Ayuntamiento de Valencia, firmado por Capuz en fecha desconocida. Este boceto es una interpretación diferente del tema, y probablemente anterior a la escultura, pues, el modelo es una representación emblemática del arte cristiano antiguo, donde el pastor figura sin aureola, porta una larga túnica que le cuelga por la espalda y sostiene el cordero entre sus brazos. Así pues, Capuz reinterpreta tradicionales temas iconográficos cristianos adoptando modelos clásicos de la estatuaria greco-romana.

⁷⁵ Marangoni, Guido, "La simplificación formal". *Catalogo ufficiale della III Mostra Internazionale delle Arti Decorative*. Milà 1927 et II ed. Monza. Vila Reale. 1927.

⁷⁴ www.museodelprado.es>aprende>enciclopedia>voz>-capuz-mamano

José Capuz
El Buen Pastor
 1926
 Fusta | Madera
 127 x 46 x 48 cm
 Ajuntament de València. Depòsit al
 Museu de Belles Arts de València
 Ajuntament de València. Depósito en el
 Museu de Belles Arts de València



mal", un concepte adscrit a l'escultura moderna en el qual s'inserien àmpliament les seues creacions. En aquesta ocasió va exhibir el relleu en marbre *El descendiment*, l'escultura *Crist jacent* i la imatge de la *Soledat de la Verge*; tres obres de caràcter religiós, un gènere en el qual l'escultor manifesta personalitat pròpia i en el qual posa en relleu la capacitat que tenia per a dotar de modernitat la tradicional representació sacra.

De nou, fem ací un incís, en aquest recorregut expositiu de Capuz al llarg del temps, per a insistir en els reconeixements adquirits durant el seu transcurs, ja que "el 7 d'abril de 1924, i per a ocupar la vacant que va deixar el señor Mateo Inurria, va ser triat acadèmic i va ingressar en la corporació el 24 d'abril de 1927. Van ser ell i Inurria els primers acadèmics que van substituir

Siguiendo el curso del tiempo, en 1927 se celebró, del 3 de mayo al 16 octubre, la Mostra di Arti Decorative di Monza, Italia, III Bienale dedicada al Novecento y al Neoclasicismo en la decoración y el mobiliario⁷⁵. José Capuz participó en esta singular muestra artística que enunciaba como subtítulo en su catálogo "la simplificación formal", un concepto adscrito a la escultura moderna en el que se insertaban ampliamente sus creaciones. En esta ocasión exhibió el relieve en mármol *El Descendimiento*, la escultura *Cristo yacente* y la imagen de *La Soledad de la Virgen*; tres obras de carácter religioso, un género en el que el escultor

⁷⁵ Marangoni, Guido, "La simplificación formal". *Catalogo ufficiale della III Mostra Internazionale delle Arti Decorative*. Milano 1927 et II ed. Monza. Villa Reale. 1927.

el discurs reglamentari pel lliurament d'una de les seues escultures"⁷⁶. Capuz va lliurar a la Reial Acadèmia de San Fernando una bella *Madona* en bronze, *Mare de Déu amb el Jesuset*, esvelta representació de la sagrada maternitat, en la qual transcendeix la dolçor i la serenitat del rostre, l'actitud reposada i el joc de plecs en la caiguda del mantell que n'accentua la verticalitat.

El diumenge 24 d'abril de 1927 se'n produïa la recepció en la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando. Capuz es va dirigir als acadèmics donant raó, en primer lloc, del retard en la seua recepció: "que hui, en vindre ací, després d'una excessiva demora només disculpable pel meu temor en considerar-me en relació amb vosaltres"⁷⁷. Modèstia i humilitat caracteritzaven la personalitat de l'escultor, trets genuïns que destacava l'escriptor valencià Federico García Sanchiz, que el coneixia des de la seua joventut quan es formava en obradors imatgers: "Aquestes són les normes de José Capuz i hi ha alguna cosa més... Per damunt i per davall del seu fluent mestratge hi ha el secret del seu geni, que potser és per a l'interessat més secret que per a ningú, perquè aquest príncep d'escultors es dona ignorant el valor propi i és brollador viu, no com aquells que són millors comentaristes que executants en el seu credo, al qual acompanyen de minucioses exegesis"⁷⁸. L'al·locució de Capuz va ser breu, perquè era home parc de paraules, que sentia que no era aquesta la seua manera d'expressió, i va rendir tribut al desaparegut i admirat Mateo Inurria, de qui va dir que "quan la glòria oficial semblava fixar-li una norma definitiva, va iniciar amb juvenil entusiasme l'evolució del seu art renovant el seu estil,

manifiesta personalidad propia y en el que pone de relieve su capacidad para dotar de modernidad a la tradicional representación sacra.

De nuevo, hacemos aquí un inciso en este recorrido expositivo de Capuz a lo largo del tiempo para incidir en los reconocimientos adquiridos durante su transcurso, pues, "el 7 de abril de 1924, y para ocupar la vacante que dejara don Mateo Inurria, fue elegido Académico e ingresó en la Corporación el 24 de abril de 1927, siendo junto con Inurria los primeros Académicos que sustituyeron el discurso reglamentario por la entrega de una de sus esculturas"⁷⁶. Capuz entregó a Real Academia de San Fernando una hermosa *Madona* en bronce, *Virgen con el Niño*, esbelta representación de la sagrada maternidad, en la que trasciende la dulzura y serenidad del rostro, la reposada actitud, y el juego de pliegues en la caída del manto que acentúa su verticalidad.

El domingo 24 de abril de 1927 se producía su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Capuz se dirigió a los académicos dando razón, en primer lugar, del retraso en su recepción: "que hoy, al venir aquí, después de una excesiva demora sólo disculpable por mi temor al considerarme en relación con vosotros"⁷⁷. Modestia y humildad caracterizaban la personalidad del escultor, rasgos genuinos que destacaba el escritor valenciano Federico García Sanchiz, quien le conocía desde su juventud cuando se formaba en obradores imagineros: "Estas son las normas de José Capuz y hay algo más... Por encima y por debajo de su fluente maestría se halla el secreto de su genio, que acaso es para el interesado más secreto que para nadie, porque este príncipe de escultores se da ignorando el valor propio, y

⁷⁶ Azcue Brea, Leticia, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994, pág. 501.

⁷⁷ "Discurso de D. José Capuz". *Salutación al Académico electo Sr. D. José Capuz, leída en el acto de su recepción pública por el Sr. D. José Francés, en nombre de la Corporación, el día 24 de abril de 1927*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

⁷⁸ García Sanchiz, Federico, "Nuevos Maestros. José Capuz", *ABC*, Madrid, 1.12.1929, pág. 11.

⁷⁶ Azcue Brea, Leticia, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994, p. 501.

⁷⁷ "Discurso de D. José Capuz". *Salutación al Académico electo Sr. D. José Capuz, leída en el acto de su recepción pública por el Sr. D. José Francés, en nombre de la Corporación, el día 24 de abril de 1927*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



José Capuz. *Virgen con el Niño*, 1924. Bronze | Bronce. 102 x 29 x 32 cm.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

depurant-lo amb la persecució de la que va ser una de les característiques de la seua singular figura d'artista. Aquella sobrietat exquisida que, unida a la seua refinada sensibilitat andalusa, culmina en obres com ara *Forma*, el gràcil nu que en 1920 encenia l'entusiasme dels artistes espanyols, i l'estàtua del *Gran capità*, fèrtil assoliment de molts anys de fervent tasca en la qual deixa una de les obres capdavanteres de l'escultura espanyola⁷⁹.

Li va contestar José Francés destacant l'amplitud de mires i troballes de Capuz en un grup variat d'obres triades: "Des de la pietat dramàtica fins a la figureta d'una dansarina; des de la pompa de maternitat florida en el marbre fins al hieratisme arcaic de la làpida funerària; de la vertical traça del místic asexualisme d'una verge catòlica a la torturadora feminitat d'Ariana"⁸⁰. Una selecció de formulacions plàstiques entre la seua variada producció escultòrica que posa en relleu la filiació de l'escultor a l'art hel·lènic, amb estima per tot allò que és arcaic, l'espiritualitat de la tradició imatgera i altres orientacions pròpies de la modernitat.

En 1928 la Direcció General de Belles Arts i la Junta de Relacions Culturals, dels ministeris d'Instrucció Pública i Estat van organitzar l'Exposició d'Art Espanyol (1828-1928), que va tindre lloc a Brussel·les. La mostra va ocupar onze grans sales del Palau de Belles Arts de la capital belga i va ser instal·lada pel delegat oficial d'Espanya, Jose Francés.

A la sala on figuraven tres grans llenços de Sorolla, junt amb quadres de López Mezquida i altres pintors, exposaven els escultors Víctor Macho, Marià Benlliure i José Capuz, el qual també comptava amb obra a la sala de quadres

es manantial vivo, no como aquellos que son mejores comentaristas que ejecutantes en su credo, al que acompañan de minuciosas exégesis"⁷⁸. La alocución de Capuz fue breve, pues era hombre parco en palabras que sentía no era éste su modo de expresión, y rindió tributo al desaparecido y admirado Mateo Inurria, de quien dijo que "cuando la gloria oficial parecía fijarle una norma definitiva, inició con juvenil entusiasmo la evolución de su arte, renovando su estilo, depurándolo con la persecución de lo que fue una de las características de su singular figura de artista. Esa sobriedad exquisita que, unida a su refinada sensibilidad andaluza, culmina en obras como *Forma*, el grácil desnudo que en 1920 encendía el entusiasmo de los artistas españoles, y la estatua del *Gran Capitán*, fértil logro de muchos años de ferviente labor en la que deja una de las obras señeras de la escultura española"⁷⁹.

Le contestó José Francés, destacando la amplitud de miras y hallazgos de Capuz en un variado grupo de obras escogidas: "Desde la Piedad dramática a la figurilla de una danzarina; desde la pompa de maternidad florida en el mármol al hieratismo arcaico de la lápida funeraria; de la vertical traza del místico asexualismo de una Virgen católica a la torturadora feminidad de Ariana"⁸⁰. Una selección de formulaciones plásticas entre su variada producción escultórica que pone de relieve la filiación del escultor al arte helénico, con aprecio por lo arcaico, la espiritualidad de la tradición imaginera y otras orientaciones propias de la modernidad.

En 1928 la Dirección General de Bellas Artes y la Junta de Relaciones Culturales, de los Minis-

79 "Discurso de D. José Capuz". *Salutación al Académico electo Sr. D. José Capuz, leída en el acto de su recepción pública por el Sr. D. José Francés, en nombre de la Corporación, el día 24 de abril de 1927*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

80 "En la Real Academia de Bellas Artes. Recepción de D. José Capuz", *La Época*, any 79, núm. 27.240, Madrid, 25 abril 1927, pàg. 1.

78 García Sanchiz, Federico, "Nuevos Maestros. José Capuz", ABC, Madrid, 1.12.1929, p. 11

79 "Discurso de D. José Capuz". *Salutación al Académico electo Sr. D. José Capuz, leída en el acto de su recepción pública por el Sr. D. José Francés, en nombre de la Corporación, el día 24 de abril de 1927*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

80 "En la Real Academia de Bellas Artes. Recepción de D. José Capuz", *La Época*, Año 79, nº 27.240, Madrid, 25 abril 1927, p. 1

de Vázquez Díaz, Sunyer i altres pintors, junt amb escultures d'Adsuara i Bonome. Els altres escultors presents en l'exposició van ser Higuerras, Ortells, José Isunza i Coullaut Valera.

El crític d'art belga Robert Boxus, en un article publicat en la revista *La Face a mains* de Brussel·les sota el títol "Un segle d'art espanyol després de Goya", i traduït per publicar-lo a Espanya, escrivia: "L'escultura és poc nombrosa però demostra de seguida la condició superior i la bella empena que la caracteritza (...). Joan Adsuara exhibeix la talla en fusta *Maternitat*, que és una harmonia plena de frescor i atractiu. Emiliano Barral, *Nu*, estudi molt delicat de sentiment en el qual l'habilitat plàstica assoleix grau extrem; Miquel Blay, *Xiqueta adormida*, que es podria dir que quasi té color i que és quelcom definitiu; José Capuz, *Pietat*, plena de gràcia, de veritat i profunditat humana; Jacinto Higuerras, *Retrat de Mlle. de Borchgrave*, elegant, solt i ben assolit; José Planes, *Cap de dona*, obra d'una factura i d'un sentiment molt personals; Pedro de Torre Isunza, *Natàlia*, obra delicada, en què la ingènua expressió del rostre fa honor a l'artista; Juli Vicent Mengual, un bronze ple de moviment en les línies i d'una fàcil amplitud en la factura"⁸¹. Boxus deixava així testimoniatge de la vitalitat escultòrica espanyola i del mèrit artístic dels seus principals artífexs en aquella exposició a Brussel·les, que després va itinerar a la Haia i va constituir tot un èxit de la Direcció General de Belles Arts.

En 1929 l'Associació de Pintors i Escultors va celebrar el IX Saló de Tardor, un certamen que havia anat perdent credibilitat, gradualment, en les últimes convocatòries i que en l'edició organitzada aquell any va donar mostres d'una nova empena i senyals de consolidació, particularment en l'escultura, que presentava més novetat que la pintura. "La sala dedicada a Capuz bastaria per a fer d'aquesta exposició un esdeveniment memorable d'art. Les escultures

terios de Instrucció Pública y Estado organizaron la *Exposición de Arte Español (1828-1928)* celebrada en Bruselas. La muestra ocupó once grandes salas del Palacio de Bellas Artes de la capital belga y fue instalada por el delegado oficial de España, José Francés.

En la sala donde figuraban tres grandes lienzos de Sorolla, junto a cuadros de López Mezquida y otros pintores, exponían los escultores Victorio Macho, Mariano Benlliure y José Capuz, quien también contaba con obra en la sala de cuadros de Vázquez Díaz, Sunyer y otros pintores junto a esculturas de Adsuara y Bonome. Los otros escultores presentes en la exposición fueron Higuerras, Ortells, José Isunza y Coullaut Valera.

El crítico de arte belga Robert Boxus, en un artículo publicado en la revista *La Face a mains* de Bruselas bajo el título "Un siècle d'art espagnol depuis Goya", y traducido para su publicación en España escribía: "La escultura es poco numerosa pero demuestra en seguida la superior condición y el hermoso brío que la caracteriza (...). Juan Adsuara exhibe la talla en madera *Maternidad*, que es una armonía plena de frescura y atractivo. Emiliano Barral *Desnudo*, estudio muy delicado de sentimiento y donde la habilidad plástica alcanza grado extremo, Miguel Blay *Niña dormida*, que diríase tiene casi color y que es algo definitivo; José Capuz *Piedad*, llena de gracia, de verdad y profundidad humana; Jacinto Higuerras, *Retrato de Mlle. de Borchgrave*, elegante, suelto y bien conseguido; José Planes, *Cabeza de mujer*, obra de una factura y de un sentimiento muy personales; Pedro de Torre Isunza, *Natalia*, obra delicada, donde la ingènua expresión del rostro hace honor al artista; Julio Vicent Mengual, un bronze pleno de movimiento en las líneas y de una fàcil amplitud en la factura"⁸¹. Boxus dejaba así testimonio de la vitalidad escultòrica española y del mérito artístic de sus principales artífices en aquella exposición en Bruselas, que después itineró a La Haya, y

81 Boxus, Roberto, "Un triunfo del Arte Español. La Exposición de Bélgica", *La Esfera*, Madrid, 15 diciembre 1928, pàg. 8.

81 Boxus, Roberto, "Un triunfo del Arte Español. La Exposición de Bélgica", *La Esfera*, Madrid, 15 diciembre 1928, p. 8.

de Capuz constitueixen una nota d'avanç de tal manera, i al mateix temps de tan indefectible ortodòxia estètica i tècnica, que es poden posar com a paradigma de les noves rutes que obri la modernitat a l'esperit de l'escultor, a despit de la incommovible, l'eterna orientació que imposa el mòdul propi d'aquest art. En tots els treballs presentats per l'insigne escultor valencià vibren els accents d'aquesta modernitat –amb suggeriments ara francesos, ara germànics, per l'elegància i la claredat i per la gravidesa grandiosa, respectivament– i en els dibuixos, aquella qualitat s'exalta a termes en gran manera magistrals quant a ponderació del que és tradicional amb el que és nou...”⁸².

Capuz, en plena i fecunda maduresa, va exposar trenta obres, entre les quals hi havia un estilitzat i modern *Descendiment*; el *Monument a l'enginyer Florez*; *El bon pastor*, en bronze, propietat de Valentín Ruiz Senen; *Mare*, en escaiola; les escultures tallades per al nou edifici de l'Equitativa a Madrid: l'estàtua de *L'equitat* i dos relleus, *El treball* i *La riquesa*, i, a més, un “fragment escultòric”, reproduït en la revista gràfica *Crónica*, que constitueix el relleu central del gran fris per als intercolumnis de la façana principal de l'edifici del Cercle de Belles Arts, que representa el *Naixement d'Afrodita*, composició inspirada en el relleu del mateix títol del Tron Ludovisi.

Entre totes aquestes obres magistrals, “la de més empenta –tot i ser totes aquestes de verader ímpetu genial– és la talla en pedra polida *Fragment de font*, magnífica escultura capaç per si sola de prestigiar un certamen”⁸³. Pel que sembla, aquesta exquisida obra és la mateixa que reproduïa en les seues pàgines el diari *ABC* de Madrid sota l'epígraf “Relleu decoratiu en bronze per a una font, per José Capuz, pro-

constituyó todo un éxito de la Dirección General de Bellas Artes.

En 1929 la Asociación de Pintores y Escultores celebró el IX Salón de Otoño, un certamen que había ido perdiendo credibilidad, gradualmente, en sus últimas convocatorias, y que en la edición organizada aquel año dio muestras de un nuevo brío y señales de consolidación, particularmente en la escultura que presentaba mayor novedad que la pintura. “La sala dedicada a Capuz bastaría para hacer de esta Exposición un acontecimiento memorable de arte. Las esculturas de Capuz constituyen una nota de avance tal y al mismo tiempo de tan indefectible ortodoxia estética y técnica, que pueden ponerse como paradigma de las nuevas rutas que abre la modernidad al espíritu del escultor, a despecho de la incommovible, eterna orientación que impone el módulo propio de este arte. En todos los trabajos presentados por el esclarecido escultor valenciano vibran los acentos de esa modernidad –con sugerencia ora francesas, ora germánicas, por la elegancia y la claridad y por la gravedad grandiosa, respectivamente– y en los dibujos aquella calidad se exalta a términos sobremanera magistrales en punto a ponderación de lo tradicional con lo nuevo...”⁸².

Capuz, en plena y fecunda madurez, expuso treinta obras, entre ellas un estilizado y moderno *Descendimiento*, el *Monumento al ingeniero Florez*, *El Buen Pastor*, bronce, propiedad de Valentín Ruiz Senen, *Madre*, en yeso, las esculturas labradas para el nuevo edificio de La Equitativa en Madrid: la estatua de *La Equidad* y dos relieves, *El trabajo* y *La riqueza*; además, un “fragmento escultórico”, reproducido en la revista gráfica *Crónica*, que constituye el relieve central del gran friso para los intercolumnios de la fachada principal del edificio del Círculo de Bellas Artes y que representa el *Nacimiento de Afrodita*,

82 De Galisonga, Luis, “El IX Salón de Otoño de la Asociación de Pintores y Escultores”, *ABC*, Sevilla, 24 novembre 1929, pàg. 10.

83 “Exposiciones y Noticias Artísticas. Inauguración del IX Salón de Otoño”, *ABC*, Madrid, 20 octubre 1929, pàg. 32.

82 De Galisonga, Luis, “El IX Salón de Otoño de la Asociación de Pintores y Escultores”, *ABC*, Sevilla, 24 noviembre 1929, p. 10.

pietat del Sr. Valentín Ruíz Senen”⁸⁴, important empresari i financer espanyol de l'època. Es tracta d'un alt relleu la composició del qual incideix en les formes triangulars, tant en la configuració estructural de l'obra com en la disposició dels elements. En primer pla, dues figures femenines sedents destaquen per la simetria que tenen: la de l'esquerra subjecta un xiquet menut que figura dempeus i l'altra, amb el tors nu, es tapa els ulls amb les mans i crea amb el seu braç un angle el vèrtex del qual coincideix amb el braç alçat de la tercera figura, un home dempeus, situat a l'esquerra i en segon pla, amb el tors inclinat cap al centre de la composició de tal manera que el cap s'aproxima a l'horitzontal i emergeix per darrere del capet de l'infant. Les formes són rotundes i esquemàtiques, treballades per plans més accentuats en la figura masculina. En el lateral dret del relleu, el tronc d'un arbre ascendeix des de la base inclinant la fronda cap al centre de la imatge, on aletegen un parell d'ocells. Finalment, entre aquest tronc i el tors nu de la dona que es cobreix els ulls, s'albira al fons una casa amb torrassa que podria tractar-se d'una església.

És interessant comentar que en el Museu Nacional de Ceràmica González Martí es conserva l'escultura, en escaiola coberta amb argila, d'un *Xiquet subjecte per dos braços*, de gran semblança amb la figura infantil que ocupa el centre de la composició en el relleu *Fragment de font*; la diferència consisteix únicament en la posició que adopten els bracets, oberts en la primera peça i recollits en la segona. D'aquesta figura infantil inspirada en l'infant representat en el relleu, n'hi ha una peça fosa en bronze que és patrimoni dels hereus de l'escultor José Capuz i porta per títol *Gloria Capuz*, imatge de la neta de l'escultor que va nèixer en 1949.

Aquell IX Saló de Tardor organitzat per l'Associació de Pintors i Escultors va reduir el nombre d'expositors i va fer que hi prevalguera la

composició inspirada en el relleu del mismo títol del Trono Ludovisi.

Entre todas estas obras magistrales, “la de mayor empuje –con ser todas ellas de verdadero ímpetu genial– es la talla en piedra pulida *Fragmento de fuente*, magnífica escultura capaz por si sola de prestigiar un certamen”⁸³. Al parecer esta exquisita obra es la misma que reproducía en sus páginas el diario ABC de Madrid bajo el epígrafe “relieve decorativo en bronce para una Fuente, por José Capuz, propiedad de D. Valentín Ruíz Senen”⁸⁴, importante empresario y financiero español en la época. Se trata de un altorrelieve cuya composición incide en las formas triangulares, tanto en la configuración estructural de la obra como en la disposición de los elementos. En primer plano dos figuras femeninas sedentes destacan por su simetría; la de la izquierda sujeta a un niño pequeño que figura de pie, y la otra, con el torso desnudo, se tapa los ojos con las manos, creando con su brazo un ángulo cuyo vértice coincide con el brazo alzado de la tercera figura, un hombre de pie, situado a la izquierda y en segundo plano, con el torso inclinado hacia el centro de la composición de tal manera que la cabeza se aproxima a la horizontal y emerge por detrás de la cabecita del infante. Las formas son rotundas y esquemáticas, labradas por planos más acentuados en la figura masculina. En el lateral derecho del relieve, el tronco de un árbol asciende desde la base inclinando su fronda hacia el centro de la imagen donde aletean un par de pájaros. Por último, entre este tronco y el torso desnudo de la mujer que cubre sus ojos, se divisa al fondo una casa con torreón que bien pudiera tratarse de una iglesia.

Es interesante comentar que en el Museo Nacional de Cerámica González Martí se conserva la escultura, en escayola cubierta con arcilla, de un

84 García Sanchiz, Federico, “Nuevos Maestros. José Capuz”, ABC, Madrid, 1.12.1929, pàg. 11.

83 “Exposiciones y Noticias Artísticas. Inauguración del IX Salón de Otoño”, ABC, Madrid, 20 octubre 1929, p. 32.

84 García Sanchiz, Federico, “Nuevos Maestros. José Capuz”, ABC, Madrid, 1.12.1929, p. 11



José Capuz. *Fragmento para una fuente*, 1929
Fotografía Archivo Moreno
Instituto del Patrimonio Cultural de España



José Capuz. *Gloria Capuz*, ca. 1949
Escayola coberta amb barbotina | Escayola cubierta con
barbotina. 60 x 40 x 25 cm
Museo de Cerámica
y Artes Suntuarias González Martí, Valencia

qualitat. No obstant això, no va ampliar l'elenc d'artistes representants de les noves generacions i de la plàstica més recent. L'escriptor Germán Gómez donava a conèixer aquell criteri generalitzat: "Ens agraden, per exemple, les escultures de Capuz i les naturaleses mortes de Fernández Valbuena, les interpretacions de Solana i els quadres d'Hermoso, els retrats de Salaverría i els de Pinazo Martínez, els quals actuen "d'asos" en aquella saó. No obstant això, es tracta de valors conegudíssims, algun arxiconegut, i importa conèixer nous valors sense perjudici de continuar apreciant tots els que coneguem i merescuen estima. L'actual patrimoni d'obres no ofereix, per desgràcia, la mínima novetat digna del seu nom i de tindre'l en compte"⁸⁵.

85 Gómez de la Mata, Germán, (títol il·legible), *Crónica*, Madrid, 17 novembre 1929.

Niño sujeto por dos brazos, de gran semejanza con la figura infantil que ocupa el centro de la composición en el relieve *Fragmento de Fuente*; la diferencia estriba únicamente en la posición que adoptan sus bracitos, abiertos en la primera pieza y recogidos en la segunda. De esta figura infantil, inspirada en el infante representado en el relieve, existe una fundición en bronce que es patrimonio de los herederos del escultor José Capuz y lleva por título *Gloria Capuz*, imagen de la nieta del escultor nacida en 1949.

Aquel IX Salón de Otoño celebrado por la *Asociación de Pintores y Escultores* redujo el número de expositores y primó la calidad. Sin embargo, no amplió el elenco de artistas representantes de las nuevas generaciones y de la plástica más reciente. El escritor Germán Gómez daba a conocer ese criterio generalizado: "Nos gustan, por ejemplo, las esculturas de Capuz y las naturalezas muertas de Fernández Valbuena, las interpretaciones

La proclamació de la II República el 14 d'abril de 1931 va assenyalar un abans i un després en l'art espanyol en l'àmbit social. Pocs dies després es fundava a Madrid l'Agrupació Gremial d'Artistes Plàstics, que va llançar un manifest avantguardista dirigit als joves artistes propugnant la renovació completa de la vida artística espanyola. Aquest mateix propòsit, expressat amb idèntiques paraules, reproduïx el text programàtic de la renascuda Societat d'Artistes Ibèrics, només tres dies després del manifest AGAP que havien signat Emiliano Barral, Wintuysen, Planes, Moreno Villa, Castedo, Souto, Climent, Díaz Yepes, Pérez Mateos, Pelegrín, Francisco Mateos, Rafael Botí i altres artistes entre els quals no s'inclou José Capuz.

En l'àmbit institucional, el desig de regeneració de la vida artística espanyola per part de la República es va manifestar significativament en la constitució del nou patronat del Museu Nacional d'Art Modern, que va passar a dirigir Juan de la Encina. "El president seria Ignacio Zuloaga i el vicepresident, el crític d'art Méndez Casal; entre els vocals destaca un nucli format per membres que havien estat, i que ho estarien des d'aquell moment, lligats a la Societat d'Artistes Ibèrics: Juan de la Encina, els escultors Emiliano Barral i José Capuz i els pintors Daniel Vázquez Díaz i Joaquim Sunyer. Completaven la nòmina els artistes Manel Benedito, Marià Benlliure, Juan Cristóbal, López Mezquita, l'arquitecte Zuazo i l'escriptora i diputada socialista Margarita Nelken"⁸⁶.

L'Exposició Nacional de Belles Arts de 1932, que va tindre lloc de maig a juny al palau de Cristall d'El Retiro, va establir certes diferències respecte als certàmens d'època alfoncina. Presidida pel nou ministre d'Instrucció Pública i Belles Arts, el polític i ideòleg socialista Fernando de los Ríos, el jurat d'admissió i col·locació va

de Solana y los cuadros de Hermoso, los retratos de Salaverría y los de Pinazo Martínez, quienes actúan de "ases" a la sazón. No obstante, se trata de valores conocidísimos, archiconocido alguno, e importa conocer nuevos valores sin perjuicio de seguir apreciando cuantos conozcamos y merezcan aprecio. El actual acervo de obras no ofrece, por desgracia, la menor novedad digna de su nombre y de tomarse en cuenta"⁸⁵.

La proclamación de la II República el 14 de abril de 1931 señaló un antes y un después en el arte español a nivel social. Pocos días después se fundaba en Madrid la "Agrupación Gremial de Artistas Plásticos" que lanzó un manifiesto vanguardista dirigido a los jóvenes artistas propugnando la renovación completa de la vida artística española. Este mismo propósito, expresado con idénticas palabras, reproduce el texto programático de la renacida *Sociedad de Artistas Ibéricos*, sólo tres días después del manifiesto AGAP que habían firmado Emiliano Barral, Wintuysen, Planes, Moreno Villa, Castedo, Souto, Climent, Díaz Yepes, Pérez Mateos, Pelegrín, Francisco Mateos, Rafael Botí, y otros artistas entre los que no se incluye José Capuz.

En el ámbito institucional, el deseo de regeneración de la vida artística española por parte de la República se manifestó significativamente en la constitución del nuevo patronato del Museo Nacional de Arte Moderno, que pasó a dirigir Juan de la Encina. "El presidente sería Ignacio Zuloaga y el vicepresidente, el crítico de arte Méndez Casal; entre los vocales destaca un núcleo formado por miembros que habían estado, y que estarían desde ese momento, ligados a la Sociedad de Artistas Ibéricos: Juan de la Encina, los escultores Emiliano Barral y José Capuz, y los pintores Daniel Vázquez Díaz y Joaquim Sunyer; completaban la nòmina los artistas Manuel Benedito, Mariano Benlliure, Juan Cristóbal, López

86 Pérez Segura, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Jaime Brihuega, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. Historia del Arte Contemporáneo, Madrid, 1997, pàg. 429.

85 Gómez de la Mata, Germán, (título ilegible), *Crónica*, Madrid, 17 noviembre 1929.

tindre com a president Eduardo Chicharro, de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando i director de l'Acadèmia d'Espanya a Roma des de 1912 fins a 1925. Els vocals eren dos acadèmics més de San Fernando, Josep Clarà i Teodoro Anasagasti; José Bermejo, del Cercle de Belles Arts; Juli Vicent, de l'Associació de Pintors i Escultors; Juan José García, del Museu Nacional d'Arts Decoratives; Joaquín Castillo de la Torre, de la Societat d'Amics de l'Art; Fernando Etcheverría, del Col·legi Central d'Arquitectes; Manuel Abril, de l'Associació d'Artistes Ibèrics; Francesc Esteve Botey, de l'Associació de Gravadors, i Federico Ribas, de l'Associació de Dibuixants⁸⁷. Una àmplia representació d'algunes de les entitats artístiques més importants de l'Espanya contemporània, que obria nous horitzons al tradicional certamen oficial. Entre els escultors seleccionats cal destacar, per la innovació quant a materials utilitzats o pel modern llenguatge formal emprat, Francisco Pérez Mateo amb un *Relleu* realitzat en formigó armat; Ricardo Boix que va presentar el relleu *Adeu a la Pampa*, obra de gran síntesi plàstica, i el saragossà Manuel Tolosa, que amb la seua escultura femenina *Ritme*, obra en ferro forjat i llautó repujat que representa una balladora amb vestit de volants, va obtenir la Medalla d'Or de l'exposició.

José Capuz va participar en la Nacional de 1932 com a vocal del jurat qualificador del Concurs de Medalles que s'atorgaven com a premi en les exposicions, en aquest cas per renúncia de Victorio Macho, que havia sigut nomenat anteriorment⁸⁸.

Els canvis polítics van comportar també canvis socials. Així, José Capuz, per la seua rellevància artística i com a home del seu temps, va ser membre fundador de l'Associació d'Amics de la

Mezquita, el arquitecto Zuazo y la escritora y diputada socialista Margarita Nelken"⁸⁶.

La Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932, celebrada de mayo a junio en el Palacio de Cristal de El Retiro, estableció ciertas diferencias respecto a los certámenes de época alfoncina. Presidida por el nuevo Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, el político e ideólogo socialista Fernando de los Ríos, el Jurado de admisión y colocación tuvo como Presidente a Eduardo Chicharro, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y director de la Academia Española en Roma desde 1912 hasta 1925, siendo Vocales otros dos Académicos de San Fernando, José Clará y Teodoro Anasagasti, José Bermejo, del Círculo de Bellas Artes, Julio Vicent, de la Asociación de Pintores y Escultores, Juan José García, del Museo Nacional de Artes Decorativas, Joaquín Castillo de la Torre, de la Sociedad de Amigos del Arte, Fernando Etcheverría, del Colegio Central de Arquitectos, Manuel Abril, de la Asociación de Artistas Ibéricos, Francisco Esteve Botey, de la Asociación de Grabadores y Federico Ribas, de la Asociación de Dibujantes⁸⁷. Una amplia representación de algunas de las más importantes entidades artísticas de la España contemporánea que abría nuevos horizontes al tradicional certamen oficial. Entre los escultores seleccionados hay que destacar, por la innovación en cuanto a materiales utilizados o por el moderno lenguaje formal empleado, a Francisco Pérez Mateo con un *Relieve* realizado en cemento armado, Ricardo Boix que presentó el relieve *Adiós a la Pampa*, obra de gran síntesis plástica, y el zaragozano Manuel Tolosa que con su escultura femenina *Ritmo*, obra en hierro forjado y latón repujado que representa una bai-

87 *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932*, Blass, SA, Madrid, 1932 https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1932/191675/catofiexp_a1932.pdf

88 "Informaciones artísticas. El concurso de Medalla para las Exposiciones", *La Época*, any 84, núm. 28.730, 5 gener 1932.

86 Pérez Segura, Javier, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Tesis Doctoral dirigida por el Dr. Jaime Brihuega, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. Historia del Arte Contemporáneo, Madrid, 1997, p. 429.

87 *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1932*, Blass, S.A., Madrid, 1932 https://ddd.uab.cat/pub/lilibres/1932/191675/catofiexp_a1932.pdf

Unió Soviètica, entitat nacional adscrita a l'Associació Internacional, creada a Madrid l'11 de febrer de 1933. Entre els fundadors hi havia escriptors com Pio Baroja, Jacinto Benavente, Concha Espina, Federico García Lorca, Ramón del Valle-Inclán o Manuel Machado; arquitectes com Fernando García Mercadal o Secundino Zuazo; escultors com Capuz, Juan Cristóbal i Victorio Macho, així com metges, advocats, músics i altres intel·lectuals com Ricardo Gutiérrez Abascal, crític d'art que signava amb el pseudònim de Juan de la Encina. L'adhesió a l'associació no pressuposava cap tendència política; es va tractar, al principi, d'un gest de germanor i solidaritat amb la nova república socialista soviètica. Els objectius eren conèixer de primera mà els progressos del règim implantat a Rússia des de la revolució de 1917, crear un moviment d'opinió que contrarestara les notícies llançades pels conservadors i enfortir llaços entre les dues nacions.

De tornada a l'itinerari expositiu de Capuz, arribem a la XIX Exposició Biennal de Venècia, que va tindre lloc en 1934, en què se li va concedir una sala individual en el Pavelló d'Espanya; segons el crític d'art José Francés, secretari general perpetu de l'Acadèmia Nacional de Belles Arts, per la seua "alta reputació a Itàlia, per la seua participació habitual i sempre selecta en la Biennal"⁸⁹.

El comitè organitzador del Pavelló d'Espanya va estar constituït per Eduardo Chicharro, director general de Belles Arts, com a president; José Francés, de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, com a vicepresident; José María López Mezquita, pintor de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando; José Capuz, escultor de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando; Manuel Bedito, pintor de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, i Victorio Macho, com a secre-

laora con traje de volantes, obtuvo la Medalla de Oro de la Exposición.

José Capuz participó en la Nacional de 1932 como vocal de Jurado calificador del Concurso de Medallas que se otorgaban como premio en las Exposiciones, en este caso por renuncia de Victorio Macho que había sido nombrado anteriormente⁸⁸.

Los cambios políticos conllevaron también cambios sociales. Así, José Capuz, por su relevancia artística y como hombre de su tiempo, fue miembro fundador de la *Asociación de Amigos de la Unión Soviética*, entidad nacional adscrita a la Asociación Internacional, creada en Madrid el 11 de febrero de 1933. Entre los fundadores se encontraban escritores como Pio Baroja, Jacinto Benavente, Concha Espina, Federico García Lorca, Ramón del Valle-Inclán o Manuel Machado; arquitectos como Fernando García Mercadal o Secundino Zuazo; escultores como Capuz, Juan Cristóbal y Victorio Macho, así como médicos, abogados, músicos y otros intelectuales como Ricardo Gutiérrez Abascal, crítico de Arte que firmaba con el seudónimo de Juan de la Encina. La adhesión a la Asociación no suponía ninguna tendencia política; se trató, en un principio, de un gesto de hermandad y solidaridad con la nueva república socialista soviética. Los objetivos eran conocer de primera mano los progresos del régimen implantado en Rusia desde la revolución de 1917, crear un movimiento de opinión que contrarrestara las noticias vertidas por los conservadores y fortalecer lazos entre ambas naciones.

De regreso al itinerario expositivo de Capuz, llegamos a la XIX Exposición Bienal de Venecia, celebrada en 1934, donde se le concedió una sala individual en el Pabellón de España; según el crítico de arte José Francés, Secretario General Perpetuo de la Academia Nacional de Be-

89 Francés, José, "Spagna", *"Padiglione della Spagna", XIX Exposizione Biennale Internazionale d'Arte, Catalogo Mostra Spagnola*, Venècia, 1934.

88 "Informaciones artísticas. El concurso de Medalla para las Exposiciones", *La Época*, año 84, nº 28.730, 5 enero 1932.

tari. El delegat del comitè espanyol va ser Mariano Fortuny i Madrazo. El comitè va manifestar públicament haver “procurat fer destacar els valors del significatiu caràcter espanyol; reforçar la profunda i indestructible individualitat espanyola que connecta els millors exponents del nostre art amb el passat, i el respecte per la tradició clàssica, hui triomfant, en un món d’assimilació poc sincer, d’influències estrangeres i oportunistes”⁹⁰.

L’escultura espanyola va estar representada per huit dels seus artífexs més importants: Marià Benlliure, Josep Clarà, el mateix José Capuz, Joan Adsuara, José Bueno, Josep Ortells, Enrique Pérez Comendador, Francisco Pérez Mateos “i un artista de fama assegurada en els centres d’art ultramodern, Manel Hugué”⁹¹. Tots ells van presentar dues obres cadascun excepte Clarà, que va presentar quatre escultures, entre les quals estava el nu femení *Banyista*. Per la seua banda, Capuz va exposar un total d’onze peces escultòriques: el relleu *Pietat*⁹² –obra reproduïda en el Catàleg general de l’exposició, pàgina 125–; un *Tors* femení que va ser adquirit pel Museu d’Art Modern; *Pescadora*, fragment; *El bon pastor*; *Mare*; *Xica pentinant-se*; *Indolència*; *Xica secant-se*; *Diana*; *Arquer*, i *La meua filla* (podria ser Elviruccia). A més, va exposar dotze dibuixos.

L’Exposició Nacional de Belles Arts d’aquell mateix any, 1934, va estar presidida pel ministre d’Instrucció Pública i Belles Arts, Filiberto Villalobos González, i el director general de Belles Arts, Eduardo Chicharro Agüera. El jurat d’admissió i col·locació de les obres va tindre com a president Miquel Blay, de l’Acadèmia de Belles Arts de San Fernando i de l’Escola de Pintura, Escultura i Gravat. Van actuar com a vocals els membres següents: Enrique Martínez Cubells,

llas Artes, por su “alta reputación en Italia por su participación habitual y siempre selecta en la Bienal”⁸⁹.

El comitè organitzador del Pabellón español estuvo constituido por Eduardo Chicharro, Director General de Bellas Artes, Presidente; José Francés, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Vicepresidente; José María López Mezquita, pintor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; José Capuz, escultor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; Manuel Benedito, pintor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, y Victorio Macho, Secretario. El Delegado del Comité español fue Mariano Fortuny y Madrazo. El comitè manifestó públicament haver “procurado hacer resaltar los valores del significativo carácter español; reforzar la profunda e indestructible individualidad española que conecta los mejores exponentes de nuestro arte con el pasado; el respeto por la tradición clásica, hoy triunfante, en un mundo de asimilación poco sincero, de influencias extranjeras y oportunistas”⁹⁰.

La escultura española estuvo representada por ocho de sus más importantes artífices: Mariano Benlliure, José Clará, el propio José Capuz, Juan Adsuara, José Bueno, José Ortells, Enrique Pérez Comendador, Francisco Pérez Mateos, “y un artista de fama asegurada en los centros de arte ultramoderno Manuel Hugué”⁹¹. Todos ellos presentaron dos obras cada uno, a excepción de Clará que presentó cuatro esculturas, entre ellas el desnudo femenino *Bañista*. Por su parte Capuz expuso un total de once piezas escultóricas: el relieve *Piedad*⁹², –obra reproducida en el

90 “Italia. La aportación española a la Exposición Bienal de Venecia”, ABC, Madrid, 11 maig 1934, pàg. 38.

91 Francés, José, “Spagna”, “*Padiglione della Spagna*”, XIX *Exposizione Biennale Internazionale d’Arte, Catalogo Mostra Spagnola*, Venècia, 1934.

92 Aquest relleu li va valdre a Capuz la Medalla d’Or del Cercle de Belles Arts de Madrid en 1931. Figura en bronze en el mausoleu de l’escultor al Cementeri General de València.

89 Francés, José, “Spagna”, “*Padiglione della Spagna*”, XIX *Exposizione Biennale Internazionale d’Arte, Catalogo Mostra Spagnola*, Venezia, 1934.

90 “Italia. La aportación española a la Exposición bienal de Venecia”, ABC, Madrid, 11 mayo 1934, p.38.

91 Francés, José, “Spagna”, “*Padiglione della Spagna*”, XIX *Exposizione Biennale Internazionale d’Arte, Catalogo Mostra Spagnola*, Venezia, 1934.

92 Este relieve le valió a Capuz la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1931. Figura en bronce en el mausoleo del escultor en el Cementerio General de Valencia.



José Capuz. *Maternidad*, 1929. Fusta | Madera. 70 x 39 x 50 cm. Col. Familia Capuz.

José Capuz i Luis Bellido de l'Acadèmia de Belles Arts de San Fernando; Enrique Estévez-Ortega, de l'Associació de la Premsa; Francisco Llorens i Josep Ortells, de l'Associació de Pintors i Escultors; Luis Moya, del Col·legi d'Arquitectes, i Julio Prieto Nespereira, de l'Associació de Gravadors. Va exercir com a secretari Miguel Martínez de la Riva. Fem constar que en aquesta ocasió no es va convocar, perquè formara part del jurat, cap representant de la Societat d'Amics de l'Art, ni del Cercle de Belles Arts de Madrid, i tampoc de la Societat d'Artistes Ibèrics; els canvis respecte de l'art del passat s'assimilaven lentament i necessitaven consolidar-se.

En la secció d'escultura, Antonio de la Cruz Collado (Madrid, 1905-1962), destacat representant de l'avantguarda artística, va obtenir Primera Medalla pel seu grup escultòric *Nus*, representació de dues figures femenines dempeus, una de front i una altra d'esquena que l'ajuda a secar-se després del bany; una obra, com altres de l'autor, vinculada a les formulacions plàstiques de Modigliani. També va obtenir Primera Medalla Martí Llauredó (Barcelona, 1903-1957) per la figura femenina *Nu*, que descriu una jove de mirada introspectiva, cabells curts i mans perfectament modelades, escultura que s'inscriu en la línia del mediterraneisme. Les segones medalles es van atorgar a Lluís Benedito Vives, per *Os negre*; Quintín de Torre per *Tragèdia*, i Francisco Gutiérrez Frechina per *Estàtua de dona*⁹³. En resum, i com expressava el crític d'art Antonio Méndez: "Vist en conjunt el certamen, acusa una reacció cap a una disciplina més gran i una anàlisi més sincera i atenta de la forma. Les excentricitats, com a finalitat d'art, tendeixen a desaparèixer quan no sorgeixen revalorades per impuls genial"⁹⁴.

En 1935 va tindre lloc en les Galeries Witcomb de Buenos Aires, l'Argentina, la Primera Exposi-

catálogo general de la exposición, página 125-, un *Torso* femenino que fue adquirido por el Museo de Arte Moderno, *Pescadora*, fragmento, *El Buen Pastor*, *Madre*, *Muchacha peinándose*, *Indolencia*, *Muchacha secándose*, *Diana*, *Arquero* y *Mi hija* (podría ser Elviruccia); además, expuso doce dibujos.

La Exposición Nacional de Bellas Artes de aquel mismo año, 1934, estuvo presidida por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Filiberto Villalobos González y por el Director General de Bellas Artes, Eduardo Chicharro Agüera. El Jurado de Admisión y colocación de las obras tuvo como presidente a Miguel Blay, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Escuela de Pintura, Escultura y Grabado. Actuaron como Vocales: Enrique Martínez Cubells, José Capuz y Luis Bellido de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; Enrique Estevez-Ortega, de la Asociación de la Prensa; Francisco Llorens y José Ortells, de la Asociación de Pintores y Escultores; Luis Moya, del Colegio de Arquitectos y Julio Prieto Nespereira, de la Asociación de Grabadores. Ejerció como Secretario Miguel Martínez de la Riva. Hacemos constar que en esta ocasión no se convocó para que formara parte del jurado a ningún representante de la Sociedad de Amigos del Arte, ni del Círculo de Bellas Artes de Madrid, y tampoco de la Sociedad de Artistas Ibéricos; los cambios respecto al arte del pasado se asimilaban lentamente y necesitaban consolidarse.

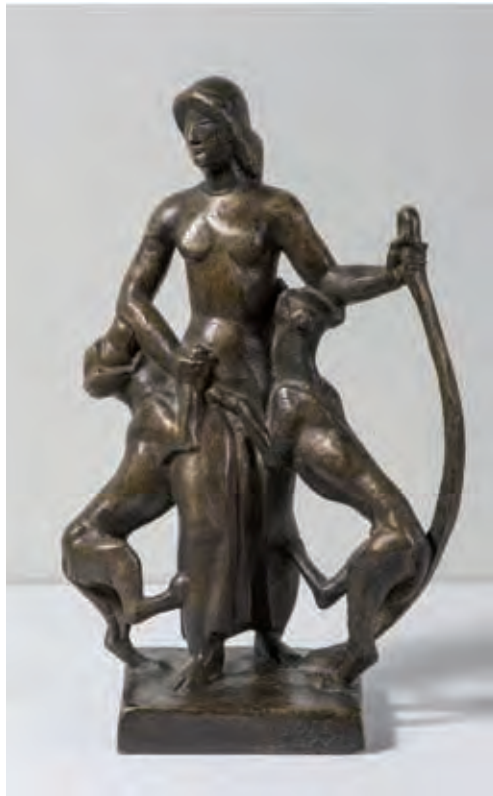
En la sección de Escultura Antonio de la Cruz Collado (Madrid, 1905 - 1962), destacado representante de la vanguardia artística, obtuvo Primera Medalla por su grupo escultórico *Desnudos*, representación de dos figuras femeninas de pie, una de frente y otra de espaldas que le ayuda a secarse después del baño; obra como otras del autor vinculada a las formulaciones plásticas de Modigliani. También Primera Medalla obtuvo Martí Llauredó (Barcelona, 1903 -1957) por la figura femenina *Desnudo*, que describe a una joven de mirada introspectiva, cabello corto y manos perfectamente modeladas, escultura que se inscribe en la línea del Mediterraneísmo.

93 *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Palacio del Retiro, Catálogo Oficial, Madrid, mayo y junio 1934.

94 Méndez Casal, Antonio, "El año 1934 y las Bellas Artes" *Extraordinario de ABC de Año Nuevo*, Madrid, 1 gener 1935, pàg. 53.



José Capuz. *Arquero*, 1924
Bronze | Bronce. 21 x 15 x 7,5 cm
Col. Familia Capuz



José Capuz. *Diana cazadora*, 1934
Bronze | Bronce. 34 x 13 x 21 cm
Col. Familia Capuz

ció Macarrón: "Tres èpoques de la pintura espanyola contemporània, gravats i escultures"⁹⁵, en la qual van participar José Capuz, Marià Benlliure i Joan Bautista Aduara, entre altres escultors. Una exposició comercial organitzada pels germans Macarrón, "insubstituïbles en aquestes comeses de presentar el nostre art en terres estranyes"⁹⁶, com va succeir en la XIX Exposició Biennal de Venècia, que va tindre lloc en 1934, en la qual es van encarregar de la instal·lació en el Pavelló d'Espanya de les obres remeses.

Entre febrer i abril de 1936 va tindre lloc l'exposició "L'art espanyol contemporani en el Mu-

Las segundas medallas se otorgaron a Luis Benedito Vives, por *Oso negro*, Quintín de la Torre por *Tragedia* y Francisco Gutiérrez Frechina por *Estatua de mujer*⁹³. En resumen, y como expresaba el crítico de arte Antonio Méndez: "Visto en conjunto el certamen, acusa una reacción hacia una mayor disciplina y un análisis más sincero y atento de la forma. Las excentricidades, como finalidad de arte, tienden a desaparecer cuando no surgen avaloradas por impulso genial"⁹⁴.

En 1935 se celebró en las Galerías Witcomb de Buenos Aires, Argentina, la *Primera Exposición*

⁹⁵ www.espigas.org.ar/espanol

⁹⁶ Méndez Casal, Antonio, "El año 1934 y las Bellas Artes", *Extraordinario de ABC de Año Nuevo*, Madrid, 1 gener 1935, pàg. 53.

⁹³ *Exposición Nacional de Bellas Artes*. Palacio del Retiro, Catálogo Oficial, Madrid, mayo y junio 1934.

⁹⁴ Méndez Casal, Antonio, "El año 1934 y las Bellas Artes", *Extraordinario de ABC de Año Nuevo*, Madrid, 1 enero 1935, p. 53.

seu Jeu de Paume", de París, organitzada per la Societat d'Artistes Ibèrics, una mostra d'importància excepcional per la diversitat de l'art espanyol del moment i per la quantitat d'obres exposades, prop de tres-cents llenços i un centenar d'escultures. "En la secció de pintura es destaquen les obres de Gutiérrez Solana, que ha suscitat un vivíssim interès; Juan de Echevarria; Vázquez Díaz; Picasso; Juan Gris; Ismael de Laserna, i altres. Per la seua originalitat i per la seua valenta envergadura reté també l'atenció dels visitants el grup d'avantguarda. L'escultura està ben representada per Mateo Hernández, Bonome, Pérez Comendador, els bronzes de Gargallo, Vives i la terra cuita de Manuel"⁹⁷; conegut aquest últim com Manolo Hugué, el pintor i escultor català del grup d'avantguarda.

José Capuz va concórrer, segons consta en el catàleg, amb l'escultura *El repòs*, obra en fusta, talla directa⁹⁸. Rafael Gil identifica erròniament amb aquest títol l'escultura *Fúria dorment* situada als Jardins del Real, obra original en escaiola d'una figura femenina sedent que Capuz va presentar en l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1915 i en l'Exposició de la Joventut Artística Valenciana de 1916, històric certamen després del qual es va donar a l'Ajuntament de València per a traslladar-la a matèria definitiva i ubicar-la en algun jardí públic. Desafortunadament, de l'escultura *El repòs* no hem localitzat imatge ni documentació complementària, però cal assenyalar que entre les dues obres haviem transcorregut vint anys, aquella era obra de joventut i aquesta última es va realitzar en la plenitud de l'artista.

L'exposició "L'art espanyol contemporani" va ser tot un èxit, i se'n va prorrogar l'exhibició. "Tots els testimoniatges coincideixen a assegurar que ha agradat aquesta exposició espanyola

*Macarrón: tres épocas de la pintura española contemporánea, grabados y esculturas*⁹⁵, en la que participaron José Capuz, Mariano Benlliure y Juan Bautista Adsuara, entre otros escultores. Una exposición comercial organizada por los hermanos Macarrón "insustituibles en estos cometidos de presentar nuestro arte en tierras extrañas"⁹⁶, como sucedió en la XIX Exposición Bienal de Venecia, celebrada en 1934, en la que se encargaron de la instalación en el Pabellón Español de las obras remitidas.

Entre febrero y abril de 1936 tuvo lugar la exposición *L'Art Espagnol Contemporaine* en el Musée Jeu de Paume, de París, organizada por la *Sociedad de Artistas Ibéricos*, una muestra de importancia excepcional por la diversidad del arte español del momento, y por la cantidad de obras expuestas, unos trescientos lienzos y un centenar de esculturas. "En la sección de Pintura se destacan las obras de Gutierrez Solana, que ha suscitado vivísimo interès; Juan Echevarria, Vázquez Díaz, Picasso, Juan Gris, Ismael de Laserna y otros. Por su originalidad y por su valiente envergadura retiene también la atención de los visitantes el grupo de vanguardia. La Escultura está bien representada por Mateo Hernández, Bonome, Pérez Comendador. Los bronzes de Gargallo, Vives, y la tierra cocida de Manuel"⁹⁷; conocido éste último como Manolo Hugué, el pintor y escultor catalán del grupo de vanguardia.

José Capuz concurrió, según consta en el catálogo, con la escultura *El Reposo*, obra en madera, talla directa⁹⁸. Rafael Gil identifica erróneamente con este título la escultura *Fúria Dormiente* situada en los Jardines del Real, obra original en yeso de una figura femenina sedente que Capuz presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes

⁹⁵ www.espigas.org.ar/espanol

⁹⁶ Méndez Casal, Antonio, "El año 1934 y las Bellas Artes", *Extraordinario de ABC de Año Nuevo*, Madrid, 1 enero 1935, p. 53.

⁹⁷ Aramburu, "En París. Exposición de Arte Español Contemporáneo", *El Sol*, Madrid, 13 febrero 1936, p. 8.

⁹⁸ *L'Art Espagnol Contemporain*, Jeu de Paume, París, 1936, Catálogo, nº 12, p. 24.

⁹⁷ Aramburu, "En París. Exposición de Arte Español Contemporáneo", *El Sol*, Madrid, 13 febrer 1936, pàg. 8.

⁹⁸ *L'Art Espagnol Contemporain*, Jeu de Paume, París, 1936, Catàleg, núm. 12, pàg. 24.

molt més que la italiana (en la part contemporània, per descomptat), que va tindre lloc l'any passat; que hi haurà ja des d'ara en el museu francès dotze obres espanyoles –adquirides– que no haurien passat, si no, les fronteres, ni haurien sigut adquirides per tant”⁹⁹. Entre les obres adquirides pel Museu d'Art Modern francès hem de fer esment d'*El profeta*, escultura de Pau Gargallo de la qual es va fer publicitat que anava a ser fosa en bronze. Entre els escultors que van despertar l'admiració hi havia “un dels millors animalistes de l'època contemporània, Mateo Hernández, (...) que França considera com a propi”¹⁰⁰, pels anys viscuts a París i per haver obtingut el Gran Premi d'Escultura en l'Exposició Internacional d'Arts Decoratives de París de l'any 1925.

La fortuna de la crítica de l'exposició en la premsa espanyola de l'època va tindre també peròs, com els exposats en el diari conservador *Ahora* de Madrid, pel seu corresponsal a París Francisco Melgar, que assenyalava l'absència d'estimables artistes espanyols contemporanis, sense donar noms, i la falta de representació amb alguna obra d'artistes ja morts, com Sorolla o Rusiñol. Mentrestant, el periòdic liberal *El Sol* arremetia amb rotunditat contra “l'exposició oficial” de l'art a Espanya, en el sentit que “l'exposició de París havia de servir de lliçó profitosa, i aquesta lliçó consisteix a contraposar-la a les exposicions nacionals, que manquen d'una altra realitat que la burocràtica, perquè des de fa anys estan mortes, perquè manquen de vertader interès i no representen la varietat admirable de l'art espanyol contemporani, i molt menys l'exemple viu d'un art que passa per moments interessantíssims d'ebullició i que està veritablement de muda. Es pot aprendre més sobre el nostre art contemporani recorrent les sales de l'actual exposició en el Museu del Jeu de Paume de París que re-

de 1915 y en la Exposición de la Juventud Artística Valenciana de 1916, histórico certamen tras el que fue donada al Ayuntamiento de Valencia para su traslado a materia definitiva y su ubicación en algún jardín público. Desafortunadamente, de la escultura *El reposo* no hemos localizado imagen ni documentación complementaria, pero es preciso señalar que entre ambas obras habían transcurrido veinte años, aquella era obra de juventud y esta última realizada en la plenitud del artista.

La exposición *L'Art Espagnol Contemporaine* fue todo un éxito, y se prorrogó su exhibición. “Todos los testimonios coinciden en asegurar que ha gustado esta exposición española mucho más que la italiana (en la parte contemporánea, por supuesto) que se celebró el año pasado; que habrá ya desde ahora en el Museo francés doce obras españolas –adquiridas– que no hubieran si no pasado las fronteras, ni hubieran sido adquiridas por lo tanto”⁹⁹. Entre las obras adquiridas por el Museo de Arte Moderno francés hemos de hacer mención a *El Profeta*, escultura de Pablo Gargallo que se publicó iba a ser fundida en bronce. Y entre los escultores que despertaron la admiración “uno de los mejores animalista de las época contemporánea, Mateo Hernández, (...) que Francia considera como suyo”¹⁰⁰, por los años vividos en París y por haber obtenido el Gran Premio de Escultura en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París del año 1925.

La fortuna crítica de la Exposición en la prensa española de la época tuvo también sus peros, como los expuestos en el diario conservador *Ahora* de Madrid, por su corresponsal en París Francisco Melgar, que señalaba la ausencia de estimables artistas españoles contemporáneos, sin dar nombres, y la falta de representación con alguna obra de artistas ya fallecidos

99 Abril, Manuel, “Arte español. Opinan los franceses”, *Blanca y Negro*, Madrid, 10 maig 1936, pàg. 67.

100 *Ibidem*, pàg. 69. L'autor ressenya l'article sobre l'escultor publicat en la revista *Le Mois* del mes d'abril.

99 Abril, Manuel, “Arte español. Opinan los franceses”, *Blanca y Negro*, Madrid, 10 mayo 1936, p. 67.

100 *Ibidem*, p. 69. El autor reseña el artículo sobre el escultor publicado en la revista *Le Mois* del mes de abril.

passant els últims vint anys d'exposicions nacionals"¹⁰¹.

El maig d'aquell mateix any 1936 la Societat d'Amics de l'Art presentava una exposició individual de Capuz en el Museu d'Art Modern, però en aquesta ocasió no es va exhibir cap obra escultòrica, sinó seixanta-sis dibuixos escultòrics sobre paper. Un ampli repertori d'obres gràfiques de l'escultor, realitzades a carbonet, o al llapis i aquarel·la, en colors ocres o sienes, que constitueixen el treball de disseny previ, o l'esbós, de la representació tridimensional de la figura. "Aquests dibuixos, en la major part deliciosament i precisament sintètics, anuncien per si mateix –sense necessitat de nom d'artista– la condició d'escultor que busca amb afany el relleu i la ponderació de masses. Per aquell que sàpia veure-hi, aquestes magnífiques síntesis acrediten profundíssim i tenaç anàlisi de la forma; són definicions de gestos, d'actituds, de ritmes, d'expressions, tot reeixit per artista pròdigament dotat".¹⁰² Nus, maternitats, dansarines orientals, estudis de figura masculina i femenina –dempeus, assegut, recolzat, a la gatzoneta–, personatges populars, figures mitològiques, imatges religioses..., un ampli repertori temàtic, en sintonia amb la seua producció escultòrica, l'interès de la qual consisteix a experimentar sobre el pla la forma, la magnitud física del volum i el ritme o el moviment que infon vida.

Va ser l'última exposició de Capuz abans de l'esclat de la Guerra Civil el juliol de 1936. "A la darrereria de novembre i el començament de desembre, vint-i-tres científics, literats i artistes (entre els quals estaven Antonio Machado, José Moreno Villa, Victorio Macho, José Capuz, Solana, Aurelio Arteta, Ricardo Gutiérrez Abascal, Ricardo Orueta i José Ramón Zaragoza) van ser evacuats a València i el fet que s'hi instal·laren va suposar la institucionalització de la Casa de

como Sorolla o Rusiñol. Mientras, el periódico liberal *El Sol* arremetía con rotundidad contra la "exposición oficial" del Arte en España, en el sentido de que "la Exposición de París debía servir de lección provechosa, y esa lección consiste en contraponerla a las Exposiciones Nacionales, que carecen de otra realidad que la burocrática, pues desde hace años están muertas, porque carecen de verdadero Interés y no representan la variedad admirable del arte español contemporáneo, y mucho menos el ejemplo vivo de un arte que pasa por momentos Interesantísimos de ebullición y que está verdaderamente de muda. Más puede aprenderse sobre nuestro arte contemporáneo recorriendo las salas de la actual Exposición en el Museo del Jeu de Paume de París que repasando los últimos veinte años de Exposiciones Nacionales"¹⁰¹.

En mayo de aquel mismo año 1936 la *Sociedad de Amigos del Arte* presentaba una exposición individual de Capuz en el Museo de Arte Moderno pero, en esta ocasión no se exhibió obra escultórica alguna, sino sesenta y seis dibujos escultóricos sobre papel. Un amplio repertorio de obras gráficas del escultor, realizadas a carboncillo, o a lápiz y acuarela, en colores ocres o sienas, que constituyen el trabajo de diseño previo, o boceto, de la representación tridimensional de la figura. "Estos dibujos, en su mayor parte deliciosa y certeramente sintéticos, anuncian por si solos –sin necesidad de nombre de artista– la condición de escultor que busca afanosamente el relieve y la ponderación de masas. Para el que sepa ver, estas magníficas síntesis acreditan hondísimo y tenaz análisis de la forma; son definiciones de gestos, de actitudes, de ritmos, de expresiones, logrado todo por artista pròdigamente dotado".¹⁰² Desnudos, maternidades, danzarinas orientales, estudios de figura masculina y femenina, –de pie, sentado, recostado, en cuclillas– personajes populares,

¹⁰¹ *El Sol*, Madrid, 21 febrer 1936, pàg. 29.

¹⁰² "Arte y Artistas. Dibujos del gran escultor Capuz, en el Museo Nacional de Arte Moderno". *ABC*, Madrid, 6 maig 1936, pàg. 42.

¹⁰¹ *El Sol*, Madrid, 21 febrero 1936, p. 29.

¹⁰² "Arte y Artistas. Dibujos del gran escultor Capuz, en el Museo Nacional de Arte Moderno". *ABC*, Madrid, 6 mayo 1936, p. 42.

la Cultura, nom que va rebre des que els evacuats passaren a residir en l'antic Hotel Palace (els valencians preferien anomenar-la, segons compta Moreno Vila "casal dels sabuts de tota mena"¹⁰³. Independentment que Capuz formara part del grup d'intel·lectuals i artistes de prestigi evacuats, l'escultor es va refugiar a casa d'uns amics, la família Porta segons Dicenta de Vera, el domicili de la qual es trobava al carrer de la Pau, molt pròxim a la seu de la Casa de la Cultura. A València va passar els tres llargs i durs anys de contesa i va minvar substancialment la seua producció artística, perquè les circumstàncies no deixaven marge de maniobra. Així i tot, va realitzar diversos dibuixos escultòrics, alguna terracota i un bust en marbre, el retrat de *Marisol Alfaro*.

José Capuz no va participar en el Pavelló d'Espanya en l'Exposició Internacional de París de l'any 1937, una de les manifestacions més importants de la història de l'art espanyol en la primera meitat del segle XX, que va organitzar el Govern de la Segona República durant la Guerra Civil. En el pavelló de Josep Lluís Sert es va exposar el *Guernica* de Pablo Picasso, *La Montserrat* de Julio González, *El poble espanyol té un camí que condueix a una estrella* d'Alberto Sánchez, *La Font de Mercuri* d'Alexander Calder o *El llaurador català en rebel·lia* de Joan Miró. Va haver-hi una exposició dedicada als escultors Francisco Pérez Mateo i Emiliano Barral, tots dos morts en el front de començaments de la guerra. Entre altres escultors, hi van participar els valencians Ricardo Boix, Rafael Pérez Conzel i el castellonenc Josep Ortells. Curiosament, l'obra de Marià Benlliure va figurar en el pavelló, l'únic, i el més assenyalat, representant d'un art del passat, tant distant de les vicissituds del present com allunyat del compromís social i polític dels artistes espanyols d'avantguarda.

figuras mitológicas, imágenes religiosas..., un amplio repertorio temático, en sintonía con su producción escultórica, y cuyo interés estriba en experimentar sobre el plano la forma, la magnitud física del volumen y el ritmo o movimiento que infunde vida.

Fue la última exposición de Capuz antes del estallido de la Guerra Civil en julio de 1936. "A últimos de noviembre y comienzos de diciembre, veintitrés científicos, literatos y artistas (entre los que estaban Antonio Machado, José Moreno Villa, Victorio Macho, José Capuz, Solana, Aurelio Artega, Ricardo Gutierrez Abascal, Ricardo Orueta y José Ramón Zaragozá) fueron evacuados a Valencia y su instalación allí supuso la institucionalización de la Casa de la Cultura, nombre que recibió desde que los evacuados pasaran a residir en el antiguo Hotel Palace (los valencianos preferían llamarla, según cuenta Moreno Villa "Casal dels Sabuts de tota mena"¹⁰³. Independientemente de que Capuz formara parte del grupo de intelectuales y artistas de prestigio evacuados, el escultor se refugió en casa de unos amigos, la familia Porta según Dicenta de Vera, cuyo domicilio se encontraba en la calle de la Paz, muy próximo a la sede de la Casa de la Cultura. En Valencia pasó los tres largos y duros años de contienda, mermando sustancialmente su producción artística, pues las circunstancias no dejaban margen de maniobra. Aun así, realizó diversos dibujos escultóricos, alguna terracota y un busto en mármol, el retrato de *Marisol Alfaro*.

José Capuz no participó en el Pabellón de España en la *Exposición Internacional de París* del año 1937, una de las manifestaciones más importantes de la historia del arte español en la primera mitad del siglo XX, organizada por el gobierno de la II República durante la Guerra Civil. En el pabellón de Josep Lluís Sert se expuso el *Guernica* de Pablo Picasso, *La Montserrat* de

¹⁰³ Álvarez Lopera, José, "Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la guerra civil", *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*, Cuadernos de Arte e Iconografía, Tom III-5-1990, www.fuesp.com>pdfs_revistas>cai>cai-5-8, pàg. 11.

¹⁰³ Álvarez Lopera, José, "Arte para una guerra. La actividad artística en la España republicana durante la guerra civil", *Revista Virtual de la Fundación Universitaria Española*, Cuadernos de Arte e Iconografía, Tomo III-5-1990, www.fuesp.com>pdfs_revistas>cai>cai-5-8, p. 11.

Com hem vist, el trasllat del Govern de la República a València havia propiciat la congregació a la ciutat de gran part de la intel·lectualitat del país, amb la qual cosa es va conformar un ambient polític social antifeixista. En data 30 de gener de 1939 en les pàgines d'*El Heraldo* de Madrid s'inseria la notícia de València següent: "L'Assemblea de l'Aliança d'Intel·lectuals antifeixistes nomena un consell assessor, format per Jacinto Benavente, Andrés Ovejero i José Capuz"¹⁰⁴. També el diari *La Libertad* es feia ressò de la notícia. Es tractava d'una organització civil en defensa de la cultura creada al començament de la Guerra Civil espanyola que va traslladar la seu a València amb el Govern de la República. Capuz s'adheria així a la causa popular, per a formar part d'aquella aliança junt amb importants escriptors com María Zambrano, Rafael Alberti o Miguel Hernández; el cineasta Luis Buñuel, i els artistes Josep Renau i Ramón Gaya.

Acabada la guerra, Capuz va tornar a Madrid i sorprén, ateses les circumstàncies, que malgrat l'adhesió i la implicació de José Capuz en aquesta aliança antifeixista la seua trajectòria seguira el seu curs després de la victòria dels nacionals. El seu itinerari artístic i, sobretot, l'estatus que tenia en el món acadèmic li degueren servir de salconduit. De fet, una vegada constituït el Govern de Burgos el gener de 1938, presidit pel General Francisco Franco, es va crear l'Institut d'Espanya amb el conjunt d'acadèmics numeraris de les reials acadèmies, als quals, per ordre del ministre d'Educació Nacional, se'ls va demandar que signaren un jurament acadèmic, que José Capuz va prestar, una vegada va concloure la contesa, el mes de juny de 1939¹⁰⁵.

En tindre lloc del 18 de juliol al 5 d'agost de 1939 l'Exposició Nacional de Pintura i Escultura, organitzada per la Delegació Provincial de Belles Arts de Falange Espanyola i de les JONS de

Julio González, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de Alberto Sánchez, *La Fuente de Mercurio* de Alexander Calder, o *El campesino catalán en rebeldía* de Joan Miró. Hubo una exposición dedicada a los escultores Francisco Pérez Mateo y Emiliano Barral, ambos fallecidos en el frente a comienzos de la guerra. Entre otros escultores participaron los valencianos Ricardo Boix, Rafael Pérez Contel y el castellanense José Ortells. Curiosamente, la obra de Mariano Benlliure figuró en el pabellón, el único y el más señalado representante de un arte del pasado, tan distante de las vicisitudes del presente como alejado del compromiso social y político de los artistas españoles de vanguardia.

Como hemos visto, el traslado del gobierno de la República a Valencia había propiciado la congregación en la ciudad de gran parte de la intelectualidad del país, conformando un ambiente político social antifascista. En fecha 30 de enero de 1939 en las páginas de *El Heraldo* de Madrid se insertaba la siguiente noticia de Valencia: "*La Asamblea de la Alianza de Intelectuales antifascistas* nombra un consejo asesor, formado por Jacinto Benavente, Andrés Ovejero y José Capuz"¹⁰⁴. También el diario *La Libertad* se hacía eco de la noticia. Se trataba de una organización civil en defensa de la Cultura creada a comienzos de la guerra civil española que trasladó su sede a Valencia con el gobierno de la República. Capuz se adhería así a la causa popular, formando parte de aquella alianza junto a importantes escritores como María Zambrano, Rafael Alberti o Miguel Hernández, el cineasta Luis Buñuel y los artistas Josep Renau y Ramón Gaya.

Terminada la guerra Capuz regresó a Madrid. Y sorprende, dadas las circunstancias, que a pesar de la adhesión e implicación de José Capuz en esta Alianza antifascista su trayectoria siguiera su curso tras la victoria de los nacionales. Su itinerario artístico y, sobre todo, su estatus en el mundo académico debieron servirle

104 *El Heraldo de Madrid*, any XLIX, núm. 16536, 30 gener de 1939, "Noticias de Valencia".

105 Arxiu Reial Acadèmia Belles Arts de San Fernando. Sign. 4-94-1-18.

104 *El Heraldo de Madrid*, Año XLIX, nº 16536, 30 enero de 1939, "Noticias de Valencia".

José Capuz
Retrato del pintor Manuel Benedito
 1940
 Terracota | Terracota
 40 x 19 x 22 cm
 Museo de Cerámica y Artes Suntuarias
 González Martí



Valencia del Cid –celebrada a Madrid– Capuz hi va participar. Van concórrer al certamen, entre altres artistes, els pintors Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz, Genaro Lahuerta, Ignacio Zuloaga, Manel Benedito, Pedro de Valencia i Ramón de Zubiaurre. Els escultors van ser els següents: Alfons Gabino; Enrique Pérez Comendador; Ignasi Pinazo Martínez, amb el retrat en escaiola *El meu pare*; Josep Clarà, amb tres obres en bronze, *Dona reclinada*, *Jove atleta* i *Gitanos*; Luis Marco Pérez; Martí Llauredó; Manel Hugué, amb el relleu en bronze *Ferradors*, i Ramon Mateu amb un *Retrat de senyora* en bronze. Per la seua banda, José Capuz va exposar *Tors*, en escaiola; *Dona*, en fusta, i cinc *Figures* en terra cuita. El *Tors* de Capuz va ser reproduït en el catàleg de l'exposició, làmina XXII¹⁰⁶, i representa el tronc d'un cos femení sense cap, amb el

de salvoconducto. De hecho, constituido el Gobierno de Burgos en enero de 1938, presidido por el General Francisco Franco, se creó el Instituto de España con el conjunto de Académicos Numerarios de las Reales Academias, a quienes por orden del ministro de Educación Nacional se les demandó firmaran un Juramento Académico, que José Capuz prestó, una vez finalizada la contienda, en el mes de junio de 1939¹⁰⁵.

Al celebrarse del 18 de julio al 5 de agosto de 1939 la *Exposición Nacional de Pintura y Escultura*, organizada por la Delegación Provincial de Bellas Artes de Falange Española y de las JONS de Valencia del Cid, celebrada en Madrid, Capuz participó en ella. Concurrieron al certamen, entre otros artistas, los pintores Benjamín Palencia, Daniel Vázquez Díaz, Genaro Lahuer-

106 Exposició Nacional de Pintura i Escultura. Falange Espanyola Tradicionalista i de les JONS de Valencia del Cid, 1939.

105 Archivo Real Academia Bellas Artes de San Fernando. Sign 4-94-1-18.



José Capuz. *Torso*, 1931. Bronze | Bronce. 80 x 55 x 32 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

braç esquerre tallat davall del muscle i el dret disposat en ansa, amb la mà desdibuixada per davall de la cintura i les dues cames tallades per damunt dels genolls. Capuz deixa l'obra intencionadament inacabada, amb les corresponents juntes d'unió de les benes o plaques d'escaiola, amb les quals ha anat conformant la figura de cara vista. L'escultura deixa al descobert el procés creatiu, el procediment interromput amb intenció de valorar la textura i definir una altra concepció de l'art escultòric. Aquest *Torso*, fos en bronze, figura en la col·lecció del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, provinent de l'extint Museu d'Art Modern.

També va participar Capuz en l'exposició "Dibuix, aquarel·la i gravat mediterrani" (1839-1939) instal·lada primer a València, per iniciativa de Falange i la dedicació de "Pedro de Valencia i Genaro Lahuerta, ànima i braços d'aquesta realització", i que es va traslladar després a Madrid "patrocinada per la Direcció de Belles Arts, el Museu d'Art Modern i la Prefectura de Falange madrilenya"¹⁰⁷. L'exposició es va inaugurar el 22 de febrer de 1940 en el Museu d'Art Modern de Madrid. Hi van exposar entorn de seixanta artistes, entre els quals estaven Gisbert, Domingo, Pinazo, Sorolla, Pla, Benlliure i Capuz, mestres del passat recent i de l'actualitat, a més de joves amb un futur prometedor, segons feia constar l'escriptor i crític d'art Manuel Abril. Carmen Gracia considera que "va constituir un manifest de les tendències artístiques que anaven a ser promogudes en avant. Els artistes més innovadors havien mort en el front o s'havien exiliat"¹⁰⁸, uns altres van ser empresonats, represaliats o van patir expedient de depuració.

Paral·lelament a aquestes últimes i assenyalades cites expositives en la postguerra immediata, a Madrid, José Capuz es va reincorporar a les activitats acadèmiques i docents i va reprendre

ta, Ignacio Zuloaga, Manuel Benedito, Pedro de Valencia y Ramón de Zubiaurre. Los escultores fueron: Alfonso Gabino, Enrique Pérez Comendador, Ignacio Pinazo Martínez, con el retrato en yeso *Mi padre*, José Clará, con tres obras en bronce, *Mujer reclinada*, *Joven atleta* y *Gitano*; Luis Marco Pérez, Martí Llauredó, Manolo Hugué, con el relieve en bronce *Herradores*, Ramón Mateu con un *Retrato de señora* en bronce. Por su parte José Capuz expuso *Torso*, en yeso, *Mujer*, en madera, y cinco *Figuras* en tierra cocida. El *Torso* de Capuz fue reproducido en el catálogo de la exposición, lámina XXII¹⁰⁶, y representa el tronco de un cuerpo femenino sin cabeza, con el brazo izquierdo cortado debajo del hombro y el derecho dispuesto en jarras, con la mano desdibujada por debajo de la cintura, y ambas piernas cortadas por encima de las rodillas. Capuz deja la obra intencionadamente inacabada, con las correspondientes juntas de unión de las vendas o placas de escayola, con las que ha ido conformando la figura caravista. La escultura deja al descubierto el proceso creativo, el procedimiento interrumpido con intención de valorar la textura y definir otra concepción del arte escultórico. Este *Torso*, fundido en bronce, figura en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, proveniente del extinto Museo de Arte Moderno.

También participó Capuz en la Exposición *Dibujo, Acuarela y Grabado Mediterráneo* (1839-1939) instalada primero en Valencia, por iniciativa de Falange y la dedicación de "Pedro de Valencia y Genaro Lahuerta, alma y brazos de esta realización", y que se trasladó luego a Madrid "patrocinada por la Dirección de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno y la Jefatura de Falange madrileña"¹⁰⁷. La exposición se inauguró el 22 de febrero de 1940 en el Museo de Arte Moderno de Madrid; expusieron en torno a sesenta artis-

¹⁰⁷ Abril, Manuel, "Arte y Artistas. La Exposición de Dibujo, Acuarela y Grabado mediterráneo", *ABC*, Madrid, 23 febrer 1940, pàg. 13.

¹⁰⁸ Gracia, Carmen, *Arte Valenciano*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1998, pàg. 434.

¹⁰⁶ *Exposición Nacional de Pintura y Escultura*. Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. de Valencia del Cid, 1939.

¹⁰⁷ Abril, Manuel, "Arte y Artistas. La Exposición de Dibujo, Acuarela y Grabado mediterráneo", *ABC*, Madrid, 23 febrer 1940, p. 13.

la producció escultòrica en el seu estudi del carrer Ayala, on va realitzar retrats, col·laborant en importants projectes de caràcter monumental, i es va dedicar a la pràctica de la imatgeria religiosa, en substitució de les obres sacres destruïdes durant la guerra.



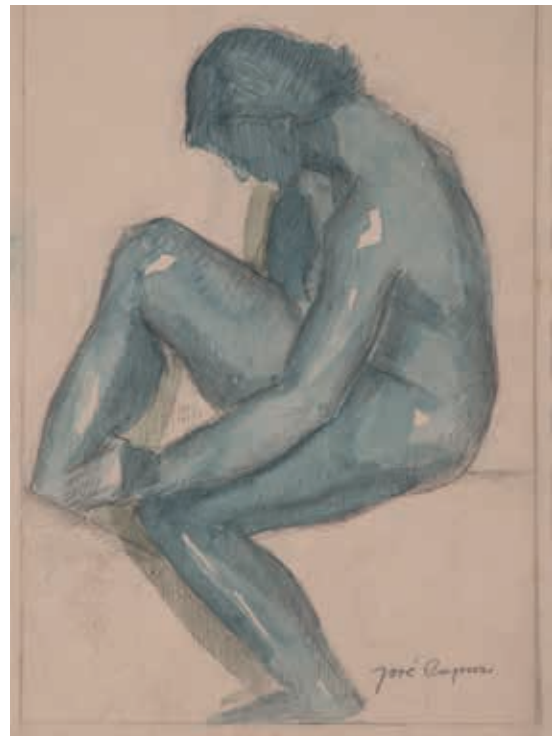
José Capuz

Mujer peinándose, 1934. Bronze | Bronce
40 x 24 x 27 cm. Col. Familia Capuz

tas, entre ellos Gisbert, Domingo, Pinazo, Sorolla, Pla, Benlliure y Capuz, maestros del pasado reciente y de la actualidad, además de jóvenes con un futuro prometedor según hacía constar el escritor y crítico de arte Manuel Abril. Carmen Gracia considera "constituyó un manifiesto de las tendencias artísticas que iban a ser promovidas en lo sucesivo. Los artistas más innovadores habían muerto en el frente o se habían exiliado"¹⁰⁸, otros fueron encarcelados, represaliados o sufrieron expediente de depuración.

Paralelamente a estas últimas y señaladas citas expositivas en la inmediata posguerra, en Madrid José Capuz se reincorporó a las actividades académicas y docentes y retomó la producción escultórica en su estudio de la calle Ayala, realizando retratos, colaborando en importantes proyectos de carácter monumental y dedicado a la práctica de la imagería religiosa, en sustitución de las obras sacras destruidas durante la guerra.

¹⁰⁸ Gracia, Carmen, *Arte Valenciano*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1998, p. 434.

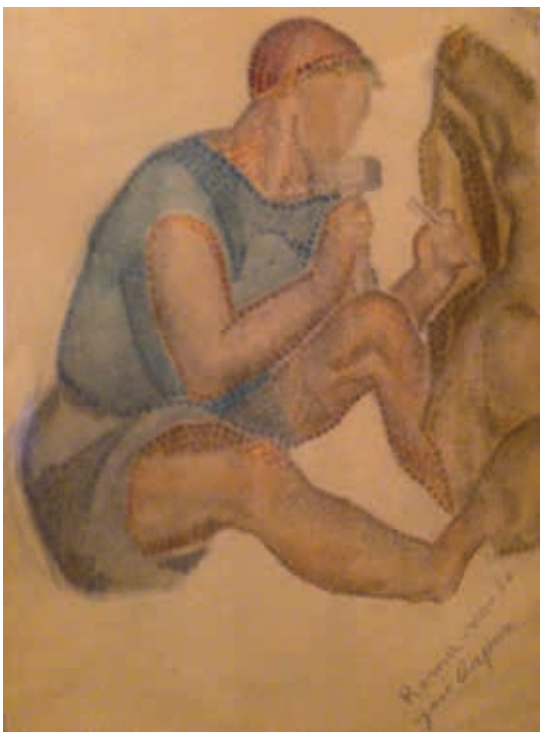


José Capuz

Mujer sentada con niño

Dibuix al carbonet | Dibujo al carboncillo
27,8 x 24,4 cm

Museo de Cerámica y Artes Suntuarias
González Martí. València



José Capuz

Figura sentada de perfil

Llapis i aquarel·la | Lápiz y acuarela
31,2 x 21,8 cm

Ajuntament de València. Depòsit al
Museu de Belles Arts de València
Ajuntament de València. Depósito en el
Museu de Belles Arts de València

José Capuz

Escultor romano

Roma - VIII-50

Dibuix a llapis i aquarel·la | Dibujo a lápiz
y acuarela
44,5 x 37 cm

Col. Familia Capuz

IV.- EL BINOMI ESCULTURA ARQUITECTURA

IV.- EL BINOMIO ESCULTURA ARQUITECTURA



José Capuz. Relleus de | Relieves de *El Trabajo y la Riqueza*. "Edificio La Equitativa". *Crónica, Revista de la Semana*, 17.11.1929, Prensa Gráfica, Madrid.
Biblioteca Nacional de España

En les dècades dels anys vint i trenta del segle XX l'arquitectura a Espanya era com un híbrid entre l'academicisme i el racionalisme, entre la tradició i la modernitat, un eclecticisme "cosmopolita, racionalista o clàssic" en paraules de Pedro Navascués. Aquest període va ser una fructífera etapa edificatòria a Madrid, on es van construir un bon nombre de rellevants edificis, tant de caràcter públic com privat, per part dels més importants arquitectes de l'època. Molts van integrar en els seus projectes l'escultura, bé com a element compositiu, bé com a complement ornamental per a accentuar el valor estètic de l'arquitectura.

José Capuz va participar en aquell sincretisme que va conciliar diferents disciplines artístiques en favor de la creació d'una forma única, i va contribuir amb la seua escultura a la definició externa i característica de destacats edificis madrilenys, i va aportar valors purament estètics i també simbòlics.

La seua primera intervenció en l'escultura ornamental arquitectònica s'adscriu a un projecte del Ministeri de Justícia, la reconstrucció del monumental i ric edifici seu del Tribunal Suprem, situat des de 1875 a l'antic convent de la Visitación, conegut com les Salesas Reales, que va quedar destruït quasi completament en el desastrós incendi de 1915, que va deixar únicament indemne l'església. Després que el concurs públic concertat a aquest efecte quedara desert, es va adjudicar l'obra a l'acreditat arquitecte Joaquín Rojí López-Calvo (Valladolid, 1878 - Madrid, 1932). Aprobat el projecte definitiu a la fi de l'any 1919¹⁰⁹, els treballs de reconstrucció es van dur a terme entre 1921 i 1925.

El dia 15 de setembre de 1924 se celebrava la solemne obertura dels Tribunals amb "l'establiment de l'Audiència al Palau de Justícia les obres de reconstrucció del qual ha dut a terme la Sociedad de Construcciones Hidráulicas

En las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX la arquitectura en España era como un híbrido entre el academicismo y el racionalismo, entre la tradición y la modernidad, un eclecticismo "cosmopolita, racionalista o clásico" en palabras de Pedro Navascués. Este periodo fue una fructífera etapa edificatoria en Madrid donde se construyeron un buen número de relevantes edificios, tanto de carácter público como privado, por parte de los más importantes arquitectos de la época. Muchos de ellos integraron en sus proyectos la escultura, bien como elemento compositivo o como complemento ornamental para acentuar el valor estético de la arquitectura.

José Capuz participó en aquel sincretismo que concilió distintas disciplinas artísticas en favor de la creación de una forma única, y contribuyó con su escultura a la definición externa y característica de destacados edificios madrileños, aportando valores puramente estéticos y también simbólicos.

Su primera intervención en la escultura ornamental arquitectónica se adscribe a un proyecto del Ministerio de Justicia, la reconstrucción del monumental y rico edificio sede del Tribunal Supremo, ubicado desde 1875 en el antiguo convento de la Visitación, conocido como de las Salesas Reales, que quedó destruido casi por completo en el desastroso incendio de 1915, dejando únicamente indemne la iglesia. Después de que el concurso público celebrado al efecto quedara desierto, se adjudicó la obra al acreditado arquitecto Joaquín Rojí López-Calvo (Valladolid, 1878 - Madrid, 1932). Aprobado el proyecto definitivo a finales del año 1919¹⁰⁹, los trabajos de reconstrucción se realizaron entre 1921 y 1925.

El día 15 de septiembre de 1924 se celebraba la solemne apertura de los Tribunales con "el establecimiento de la Audiencia en el Palacio de Justicia cuyas obras de reconstrucción ha llevado a cabo la Sociedad de Construcciones

¹⁰⁹ Salazar Alonso, "Próxima inauguración de la Audiencia. El nuevo Palacio de Justicia", *El Sol*, Madrid, 13.09.1924, pàg.4.

¹⁰⁹ Salazar Alonso, "Próxima inauguración de la Audiencia. El nuevo Palacio de Justicia", *El Sol*, Madrid, 13.09.1924, p. 4.

y Civiles, i han importat més de sis milions de pessetes”¹¹⁰. No obstant això, encara passarien uns mesos fins a la finalització de la reconstrucció completa de l'edifici, perquè la part del local que es destinava al tribunal més alt de la nació no estava encara acabada. Va ser al començament de juliol de 1925 quan l'edifici va quedar finalitzat: “esplèndida parencia de bon gust, i magnificència arquitectònica (...) en què Rojí havia aconseguit imprimir amb més força, marcar amb més vigor el segell de grandesa amb què ha aconseguit perpetuar la seua obra”¹¹¹. En la reedificació i el mobiliari es van invertir prop de vint milions de pessetes, i se'n va dedicar un milió per a l'ornamentació pictòrica i escultòrica i la major sumptuositat de l'edifici.

“Rojí va ser conservador i va optar per mantindre la planta amb els dos patis principals (del palau i del convent), les dues façanes principals, les altures (tres plantes) i les aparences generals a més de conservar les dimensions primitives. Al seu torn, va fer algunes modificacions i va aconseguir un aspecte més palatí. En la façana principal va mantindre l'obra de Carlier amb les seues pilastres i els seus balcons i la va coronar amb un grup escultòric de tres figures que representen la llei, l'equitat i el dret, obres de l'escultor Miquel Blay”¹¹². Aquest grup escultòric, *La justícia emparant-se en l'equitat i el dret*, que remata la façana oriental de l'edifici, va quedar flanquejat a banda i banda per dues estàtues sedents, representacions del dret romà i del dret civil, treballades també per Blay. La façana lateral que dona al carrer Marqués de la Ensenada, accés a la seu del Tribunal Suprem, va quedar coronada per la llei, una majestuosa matrona sedent que porta com a atributs un ceptre i un llibre, representació

Hidráulicas y Civiles, importando más de seis millones de pesetas”¹¹⁰. Sin embargo, aún pasarían unos meses hasta la finalización de la completa reconstrucción del edificio, pues la parte del local que se destinaba al más alto Tribunal de la nación no estaba aún terminada. Fue a comienzos de julio de 1925 cuando el edificio quedó finalizado: “espléndido alarde de buen gusto, y magnificencia arquitectónica” (...) donde Rojí había logrado imprimir con más fuerza, marcar con más vigor el sello de grandeza con que ha conseguido perpetuar su obra”¹¹¹. En la reedificación y mobiliario se invirtieron cerca de veinte millones de pesetas, dedicando un millón para la ornamentación pictórica y escultórica y la mayor suntuosidad del edificio.

“Rojí fue conservador y optó por mantener la planta con los dos patios principales (del palacio y del convento), las dos fachadas principales, las alturas (tres plantas) y las apariencias generales además de conservar las dimensiones primitivas. A su vez realizó algunas modificaciones logrando un aspecto más palaciego. En la fachada principal se mantuvo la obra de Carlier con sus pilastras y sus balcones y la coronó con un grupo escultórico de tres figuras que representan la Ley, la Equidad y el Derecho, obras del escultor Miguel Blay”¹¹². Este grupo escultórico, *La Justicia amparándose en la Equidad y el Derecho*, rematando la fachada oriental del edificio, quedó flanqueado a ambos lados por dos estatuas sedentes, representaciones del *Derecho romano* y del *Derecho civil*, labradas también por Blay. La fachada lateral recayente a la calle Marqués de la Ensenada, acceso a la sede del Tribunal Supremo, quedó coronada por *La Ley*, una majestuosa matrona sedente que porta como atributos un cetro y un libro, representación de la diosa griega Themis y

110 *La construcción moderna*, Madrid, 15.1.1925, núm. 1, pàg. 8.

111 Tercero, Manuel, “Ya tiene casa el Tribunal Supremo”, *ABC*, Madrid, 8 juliol 1925, núm. 7.025, pàg. 1.

112 “Palacio de Justicia: de antiguo convento y colegio de señoritas a sede del Tribunal Supremo”, *ABC*, https://www.abc.es/espana/madrid/abci-palacio-justicia-antiguo-convento-y-colegio-senoritas-tribunal-supremo-201902240058_noticia.html

110 *La Construcción Moderna*, Madrid, 15.1.1925, nr.1, p. 8

111 Tercero, Manuel, “Ya tiene Casa el Tribunal Supremo”, *ABC*, Madrid 8 julio 1925, nº 7.025, p. 1

112 “Palacio de Justicia: de Antiguo Convento y Colegio de señoritas a Sede del Tribunal Supremo”, *ABC*, https://www.abc.es/espana/madrid/abci-palacio-justicia-antiguo-convento-y-colegio-senoritas-tribunal-supremo-201902240058_noticia.html



José Capuz. *Estatua de Jácomo Ruiz*, ca. 1926. Palau de Justícia. Façana del Tribunal Suprem. Madrid | Palacio de Justicia. Fachada del Tribunal Supremo. Madrid. Col. Particular.

de la deessa grega Temis i personificació de la justícia divina, obra escultòrica també de Miguel Blay i Fàbrega.

El programa iconogràfic desenvolupat va incloure sis estàtues de grans juristes o juriconsults de la història i de la nostra cultura treballades per cinc destacats artistes del panorama escultòric espanyol. Flanquegen la façana a la plaça Villa de París, en sengles fornícules i a una altura d'uns cinc metres, les estàtues d'Emili Papinià i de Gai, reconeguts juristes de l'antiga Roma. La primera és obra del navarrès Fructuoso Orduña, escultor adscrit al realisme, que va representar el juriconsult amb gest sever i fort complexió física. L'estàtua del tribú romà Gai és obra en pedra de Josep Ortells, feta per encàrrec de la Direcció General de Justícia, Culte i Afers Gene-

personificación de la justicia divina, obra escultórica también de Miguel Blay Fábregas.

El programa iconográfico desarrollado incluyó seis estatuas de grandes juristas o jurisconsultos de la historia y de nuestra cultura labradas por cinco destacados artistas del panorama escultórico español. Flanquean la fachada a la plaza Villa de París, en sendas hornacinas y a una altura de unos cinco metros, las estatuas de *Emilio Papiniano* y de *Gayo*, reconocidos juristas de la antigua Roma. La primera es obra del navarro Fructuoso Orduña, escultor adscrito al realismo, que representó al jurisconsulto con gesto severo y fuerte complexión física. La estatua del tribuno romano *Gayo* es obra en piedra de José Ortells, realizada por encargo de la Dirección General de Justicia, Culto y Asuntos Generales, fechado el

rals, datada el 31 de maig de 1926, i “pel pressupost de setze mil pessetes”¹¹³. Una escultura en la qual l'autor, de tornada al classicisme, “torna a trobar-se en el seu element, ja que es tracta de reproduir una figura d'acord amb els cànons de l'escultura romana de l'època imperial”¹¹⁴.

A la façana del Palau de Justícia que dona al carrer Marqués de la Ensenada, en sengles fornícules que flanquegen l'accés al Tribunal Suprem, es van alçar les estàtues de dues personalitats de la jurisprudència renaixentista: Jácomo Ruiz, obra del nostre escultor José Capuz, i Gregorio López, de l'escultor Juli Vicent¹¹⁵. Capuz va representar l'anomenat Mestre Jacobo de les Lles, jurista del rei Alfons X, amb gran força expressiva en el rostre, cabell ondulat que sobreix del bonet o capell habitual entre els erudits renaixentistes, i el delicat gest de dur la mà esquerra al pit; a la síntesi formal de la figura afegint el seu característic joc de plans en la caiguda del drap. Per part seua, l'estàtua de l'humanista, jurista i advocat Gregorio López treballada per Juli Vicent refereix la monumentalitat de l'escultura renaixentista i expressa determinació en l'actitud adoptada.

Per a acabar, després de la façana principal, en el gran vestíbul, flanquejant els laterals del punt d'arrancada de la monumental escala d'honor, es van emplaçar les estàtues de Justinià, en referència al dret antic, i Alfons X, *el Savi*, en representació de la jurisprudència medieval, escultures realitzades per Lorenzo Coullaut Valera¹¹⁶

31 de mayo de 1926, y “por el presupuesto de dieciséis mil pesetas”¹¹³. Una escultura en la que el autor, de vuelta al clasicismo, “torna a encontrarse en su elemento ya que se trata de reproducir una figura de acuerdo a los cánones de la escultura romana de la época imperial”¹¹⁴.

En la fachada del Palacio de Justicia recayente a la calle Marqués de la Ensenada, en sendas hornacinas que flanquean el acceso al Tribunal Supremo, se alzaron las estatuas de dos personalidades de la jurisprudencia renacentista: *Jácomo Ruiz*, obra de nuestro escultor José Capuz, y *Gregorio López*, del escultor Julio Vicent¹¹⁵. Capuz representó al llamado Mestre Jacobo de las Leyes, jurista del rey Alfonso X, con gran fuerza expresiva en el rostro, cabello ondulado que sobresale del bonete o gorro habitual entre los eruditos renacentistas, y el delicado gesto de llevarse la mano izquierda al pecho; a la síntesis formal de la figura añade su característico juego de planos en la caída del paño. Por su parte, la estatua del humanista, jurista y abogado *Gregorio López* labrada por Julio Vicent refiere la monumentalidad de la escultura renacentista, y expresa determinación en la actitud adoptada.

Por último, tras la fachada principal, en el gran vestíbulo, flanqueando los laterales del arranque de la monumental escalera de honor, se emplazaron las estatuas de *Justiniano*, en referencia al Derecho antiguo, y *Alfonso X el Sabio*, en representación de la jurisprudencia medieval, esculturas realizadas por Lorenzo Coullaut Valera¹¹⁶ que

113 Gascó Sidro, Antonio J.; Vives Agost, M. Teresa, *El escultor Ortells. Apuntes para una biografía*, Diputació de Castelló, 1989, pàg. 45.

114 *Ibidem*, pàg. 125.

115 La correcta atribució de l'estàtua de Gregorio López a Juli Vicent ha sigut possible gràcies a la reproducció en làmines de l'obra en l'*Enciclopedia Universal Ilustrada*, editada per Espasa Calpe el 1927 i de nou el 1934.

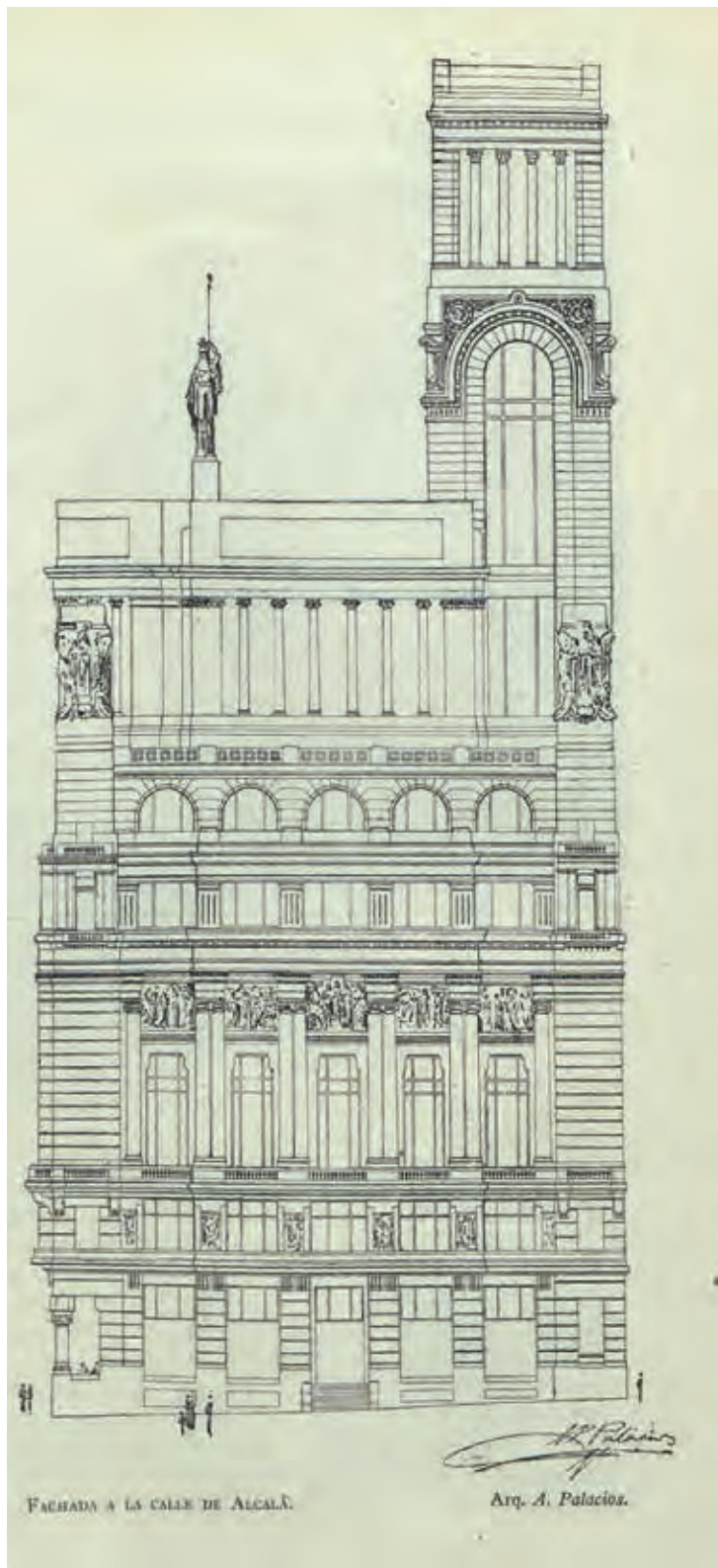
116 Olaguer-Feliú i Alonso, F., “Iconografía jurídica en el Palacio de Justicia de Madrid”, *Interpretatio: Revista de Historia del Derecho*, núm. 3, 1995, pàg. 149-178. [inversapatrimonio.wordpress.com/2015/pintores-y-escultores](https://www.inversapatrimonio.wordpress.com/2015/pintores-y-escultores). Hem d'assenyalar que l'autor refereix com a autor de les estàtues de Papinià i de Jácomo Ruiz un tal Mario Capuz, erròniament.

113 Gascó Sidro, Antonio J.; Vives Agost, M. Teresa, *El escultor Ortells. Apuntes para una biografía*, Diputación de Castellón, 1989, p. 45.

114 *Ibidem*, p. 125.

115 La correcta atribución de la estatua de Gregorio López a Julio Vicent ha sido posible gracias a la reproducción en láminas de la obra en la *Enciclopedia Universal Ilustrada*, editada por Espasa Calpe en 1927 y, de nuevo en 1934.

116 Olaguer-Feliú y Alonso, F., “Iconografía jurídica en el Palacio de Justicia de Madrid”, *Interpretatio: Revista de Historia del Derecho*, nº 3, 1995, pp. 149-178. [inversapatrimonio.wordpress.com/2015/pintores-y-escultores](https://www.inversapatrimonio.wordpress.com/2015/pintores-y-escultores). Hemos de señalar que el autor refiere como autor de las estatuas de Papiniano y de Jácomo Ruiz a un tal Mario Capuz, erróneamente.



Alçat | Alzado de "El edificio del Círculo de Bellas Artes"
 C/ Alcalá 42. Madrid
 Arquitecte | Arquitecto:
 Antonio Palacios. *Arquitectura*, 11.1926,
 nº 91, p. 38
 Biblioteca Nacional de España



José Capuz | Juan Adsuara

El Nacimiento de Afrodita, 1923-1926. Relleu central del fris dedicat a l'Harmonia de les Belles Arts en la façana del Cercle de Belles Arts de Madrid, carrer Alcalá núm. 42 | Relieve central del friso dedicado a la Armonía de las Bellas Artes en la fachada del Círculo de Bellas Artes de Madrid, calle Alcalá nº 42. Fototeca Instituto del Patrimonio Cultural de España.



José Capuz | Juan Adsuara

Alegoría de la Escultura. Relleu en el fris de la façana del Cercle de Belles arts al carrer Alcalá, Madrid | Relieve en el friso de la fachada del Círculo de Bellas Artes en la calle Alcalá, 42. Madrid. Foto: Carlos Viñas Valle.

que posen en relleu l'estil realista de l'escultor, encara que temperat per la sobrietat.

D'aquesta manera, a la solemnitat i sumptuositat de l'edifici se sumaven la severitat i frontalitat de les estàtues esmentades, totes obres de talla directa i cadascuna amb una inscripció en el pedestal que identifica el personatge representat.

En la moderna construcció de propietat particular duta a terme a Madrid en la dècada dels anys vint, destaca l'edifici construït per a seu social del Cercle de Belles Arts al carrer Alcalá 42. L'arquitecte galleg Antonio Palacios (1874-1945) va ser l'autor del projecte, aprovat l'any 1920, i va dirigir les obres de construcció iniciades el 1921, que es van dilatar en el temps per contravenir les ordenances municipals quant a altura de l'edifici. Aquest edifici, l'última i definitiva seu del Cercle de Belles Arts, s'inaugurà amb la presència del rei Alfons XIII el 9 de novembre de 1926.

Segons Javier Pérez Rojas, "Palacios realitza amb el Cercle de Belles Arts un temple de l'art, agermana les belles arts en un edifici en què la modernitat busca l'harmonia amb els arcs del món clàssic. El programa decoratiu i l'elecció de l'estil són plens indicadors d'aquesta intenció, molt més clara ací que en altres edificis de Palacios susceptibles de ser llegits en clau de catedral. Els temes escultòrics proposats per a l'exterior eren l'harmonia de les belles arts, o el parnàs, en el fris; en els pilons, pegassos que simbolitzen el geni i l'ideal, i dominant tots la gran figura de Pal·les Atena com a emblema de l'edifici" ¹¹⁷.

La premsa de l'època donava notícia del milió de pessetes invertit en obres de pintura i escultura. "Chicharro, Sotomayor, Benedito, Anselmo Miguel Nieto, Zaragoza... tenen encàrrec de llenços. Juan Cristóbal és autor del medalló col·locat sobre el passatge particular, que representa

ponen de relleu el estil realista del escultor aunque atemperado por la sobriedad.

De este modo, a la solemnidad y suntuosidad del edificio se sumaba la severidad y frontalidad de las mencionadas estatuas, todas ellas obras de talla directa y cada una con una inscripción en el pedestal que identifica al personaje representado.

En la moderna construcción de propiedad particular llevada a cabo en Madrid en la década de los años veinte, destaca el edificio construido para sede social del Círculo de Bellas Artes en la calle Alcalá 42. El arquitecto gallego Antonio Palacios (1874-1945), fue el autor del proyecto, aprobado en el año 1920, y dirigió las obras de construcción iniciadas en 1921 y que se dilataron en el tiempo por contravenir las ordenanzas municipales en cuanto a altura del edificio. Este edificio, la última y definitiva sede del Círculo de Bellas Artes, se inauguraba con la presencia del rey Alfonso XIII el 9 de noviembre de 1926.

Según Javier Pérez Rojas, "Palacios realiza con el Círculo de Bellas Artes un templo del arte, hermana a las bellas artes en un edificio en el que lo moderno busca la armonía con los arcanos del mundo clásico. El programa decorativo y la elección del estilo son plenos indicadores de esta intención, mucho más clara aquí que en otros edificios de Palacios susceptibles de ser leídos en clave de catedral. Los temas escultóricos propuestos para el exterior eran la *Armonía de las Bellas Artes*, o el *Parnaso*, en el friso, en los pilonos Pegasos que simbolizan el genio y el ideal, y dominando a todos la gran figura de Palas Atenea como emblema del edificio" ¹¹⁷.

La prensa de la época daba noticia del millón de pesetas invertido en obras de pintura y escultura. "Chicharro, Sotomayor, Benedito, Anselmo Miguel Nieto, Zaragoza, tienen encargo de lienzos. Juan Cristóbal es autor del medallón colocado sobre el pasaje particular, que representa una *Alegoría de la música*. Capuz ejecutará el gran friso de la

¹¹⁷ Pérez Rojas, Javier, *Art Deco en España*, Cuadernos Art Catedral, Madrid, 1990, pàg. 468.

¹¹⁷ Pérez Rojas, Javier, *Art Deco en España*, Cuadernos Arte Catedral, Madrid, 1990, p. 468.

una al·legoria de la música. Capuz executarà el gran fris de la columnata de la façana principal, en la qual falta tota l'obra escultòrica, per la qual cosa apareix hui freda i monòtona. Adsuara i Àngel García tallaran les rematades de les agulles que flanquegen la mateixa façana. Ortells completarà l'ornamentació exterior. Benlliure entregarà la seua *Venus madrilena*, i Huertas, una reproducció, en marbre, de la seua estàtua *El salt de Leucade*¹¹⁸. Al marge dels relleus projectats per al fris escultòric modelats per Capuz, el dia de la inauguració figurava a l'edifici, al saló de concerts, un bust de Joaquim Sorolla original de Capuz mateix, datat el 1918/1919, fos en bronze el 1921, que va ser adquirit pel Cercle de Belles Arts l'any següent i ha format part des de llavors del patrimoni artístic de la institució.

Els problemes econòmics de l'entitat, incrementats des de la prohibició del joc al país des de la dictadura de Primo de Rivera, van deixar incomplet l'edifici pel minvament d'ingressos en l'entitat, fins a la dècada dels anys seixanta, en què la nova direcció del Cercle de Belles Arts, presidida per l'escriptor Joaquín Calvo-Sotelo, va fer un gir definitiu a la situació quan va decidir culminar l'edifici amb l'ornamentació escultòrica projectada en origen. Segons escriu José Luis Temes, "per a rematar l'edifici social del Cercle a l'altura de la cinquena planta, Palacios havia triat el 1925 dos pilons de gran volum, titulats respectivament *Pegasos* (d'Àngel García Díez) i *Les tres gràcies* (de Joan Adsuara). L'última pista que tenim de *Pegasos* és que l'autor va fer en el Cercle mateix una escaiola que es va guardar en els magatzems de la casa, sense que hàgem sabut mai res més sobre aquesta peça; quant a *Les tres gràcies*, l'escaiola va quedar en l'estudi d'Adsuara, i allí estava quan, després de la mort de l'artista, la Diputació de Castelló (la seua terra natal) va rebre el seu llegat"¹¹⁹.

columnata de la fachada principal, en la que falta toda la obra escultórica, por lo que aparece hoy fría y monótona. Adsuara y Ángel García tallarán los remates de los machones que flanquean la misma fachada. Ortells completará la ornamentación exterior. Benlliure entregará su *Venus madrileña*, y Huertas, una reproducción, en mármol, de su estatua *El Salto de Leucade*¹¹⁸. Al margen de los proyectados relieves para el friso escultórico modelados por Capuz, el día de la inauguración figuraba en el edificio, en el salón de conciertos, un busto de Joaquín Sorolla original del propio Capuz, fechado en 1918/1919, fundido en bronce en 1921 y que fue adquirido por el Círculo de Bellas Artes al año siguiente, formando parte desde entonces del patrimonio artístico de la institución.

Los problemas económicos de la entidad, incrementados desde la prohibición del juego en el país desde la dictadura de Primo de Rivera, dejó incompleto el edificio por la merma de ingresos en la entidad, hasta la década de los años sesenta, en que la nueva dirección del Círculo de Bellas Artes, presidida por el escritor Joaquín Calvo-Sotelo, dio un giro definitivo a la situación al decidir culminar el edificio con la ornamentación escultórica proyectada en origen. Según escribe José Luis Temes, "para rematar el edificio social del Círculo a la altura de su quinta planta, Palacios había escogido en 1925 dos pilonos de gran volumen, titulados respectivamente *Pegasos* (de Ángel García Díez), y *Las tres gracias* (de Juan Adsuara). La última pista que tenemos de *Pegasos* es que su autor realizó en el propio Círculo una escayola que se guardó en los almacenes de la Casa, sin que hayamos sabido nunca nada más sobre esta pieza; en cuanto a *Las tres gracias*, la escayola quedó en el estudio de Adsuara, y allí se encontraba cuando, tras la muerte del artista, la Diputación de Castellón (su tierra natal) recibiera su legado"¹¹⁹.

118 J. M. M., "El Círculo de Bellas Artes. Inauguración del nuevo edificio", *ABC*, Madrid, 9 noviembre 1926, pàg. 7.

119 Temes, José Luis, *El Círculo de Bellas Artes, Madrid, de 1939 a nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, pàg. 168.

118 J.M.M., "El Círculo de Bellas Artes. Inauguración del nuevo edificio", *ABC*, Madrid, 9 noviembre 1926, p. 7.

119 Temes, José Luis, *El Círculo de Bellas Artes, Madrid, de 1939 a nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 168.

Així doncs, quan el 1963 es va reprendre el projecte ornamental de la façana del Cercle de Belles Arts, i davant de la impossibilitat de disposar d'aquelles dues escultures, l'escultor Joan Adsuara va oferir com a alternativa unes altres dues escaioles de la seua propietat que van ser admeses per la directiva de l'entitat. Traslladades a matèria definitiva aquestes obres escultòriques figuren com a rematada en els pilons de la cinquena planta de l'edifici i representen, segons es mira la façana, a l'esquerra "la creació i la interpretació musicals, i a la dreta, la creació i la interpretació teatrals". Tots dos alts relleus descriuen dues figures femenines vestides amb túniques clàssiques que, en el cas del que simbolitza la música, porten una flauta i una lira, respectivament, i en l'al·legoria del teatre, una màscara com a símbol de la representació escènica.

"Una altra fase va ser la referent als cinc relleus que s'havien de situar en els intercolumnis de la segona planta, en la façana al carrer Alcalá. Felicitment, es conservaven les escaioles originals de José Capuz, i, a més, encara vivia; però per la seua avançada edat i deficient salut, molt difícilment podria abordar la materialització d'una obra tan monumental. Per això, se li va consultar a l'escultor Joan Adsuara —alumne en un altre moment de Capuz, i vocal d'escultura de la directiva— si acceptaria fer-los ell mateix sobre originals i direcció de Capuz (...)." Aquests es van instal·lar per fi a primers de 1965. Són cinc relleus de quasi 9 m² cadascun, amb escenes al·lusives a les diverses arts: escultura, arquitectura, dansa i pintura; el relleu central, que presenta una figura femenina amb els braços estesos mentre unes altres la contemplen, simbolitza la síntesi de totes les arts. El Cercle va desemborsar 636.000 pessetes per aquests cinc frisos, i Adsuara va lliurar generosament el total dels seus honoraris a la vídua de l'escultor Capuz¹²⁰. El relleu central d'aquest

Así pues, cuando en 1963 se retomó el proyecto ornamental de la fachada del Círculo de Bellas Artes, y ante la imposibilidad de contar con aquellas dos esculturas, el escultor Juan Adsuara ofreció como alternativa otras dos esca-yolas de su propiedad que fueron admitidas por la Directiva de la entidad. Trasladadas a materia definitiva estas obras escultóricas figuran como remate en los pilonos de la quinta planta del edificio y representan, según se mira la fachada, a la izquierda "*la creación y la interpretación musicales*, y a la derecha, *la creación y la interpretación teatrales*". Ambos altorrelieves describen dos figuras femeninas vestidas con túnicas clásicas que, en el caso del que simboliza la música portan una flauta y una lira, respectivamente, y en la alegoría del teatro una máscara como símbolo de la representación escénica.

"Otra fase fue la referente a los cinco relieves que se habían de situar en los intercolumnios de la segunda planta, en su fachada a la calle Alcalá. Felizmente, se conservaban las escayolas originales de José Capuz, y, además, éste aún vivía; pero por su avanzada edad y su deficiente salud, muy difícilmente podría abordar la materialización de una obra tan monumental. Por ello, se le consultó al escultor Juan Adsuara —alumno en otro tiempo de Capuz, y vocal de Escultura de la Directiva— si aceptaría realizarlos él mismo sobre originales y dirección de Capuz (...). Estos se instalarán por fin a primeros de 1965. Son cinco relieves de casi 9 m² cada uno, con escenas alusivas a las diversas Artes: Escultura, Arquitectura, Danza y Pintura; el relieve central, que presenta una figura femenina con los brazos extendidos mientras otras la contemplan, simboliza la síntesis de todas las Artes. El Círculo desembolsó 636.000 pesetas por estos cinco frisos, y Adsuara entregó generosamente el total de sus honorarios a la viuda del escultor Capuz¹²⁰. El relieve central de este friso concebi-

120 Ibídem, pàg. 189. Si s'ha de jutjar pels relleus executats per Adsuara, i malgrat el que afirma Temes, dubtem que tots els models originals de Capuz es conservaren, perquè hi ha diferències estilístiques entre si.

120 Ibídem, p. 189. A juzgar por los relieves ejecutados por Adsuara, y a pesar de lo que afirma Temes, dudamos de que todos los modelos originales de Capuz se conservaran, pues existen diferencias estilísticas entre ellos.

fris concebut per Capuz, identificat per José Luis Temes com l'harmonia, o síntesi, de les belles arts, descriu a parer nostre el naixement d'Afrodita, la deessa de la bellesa en la mitologia grega, perquè la composició s'ajusta a la descripció clàssica del mite, amb Zèfir i Cloris als peus i dues de les deesses de les estacions a l'esquena, per darrere del mantell que sosté alçat, i que semblen surar en l'aire. És el fris en conjunt representació de les diferents arts en harmonia sota l'ègida de la bellesa.

Quant als relleus al·legòrics que Josep Ortells havia de fer per als repeus de l'entresol de l'edifici, consta documentat que el juny de 1927 l'escultor hi treballava¹²¹. Tanmateix, aquests relleus exposats en el saló de tardor d'aquell any, "desapareixerien sense arribar a situar-se en el lloc on estaven destinats"¹²².

Finalment, cal esmentar l'erecció de la colossal estàtua de la deessa Minerva que havia de coronar l'edifici del Cercle de Belles Arts segons el projecte original de l'arquitecte. En el seu moment, "Capuz havia fet la maqueta de la deessa Minerva amb ple entusiasme de Palacios; és estrany que Capuz no reivindicara aquest fet, perquè no sols vivia encara en els anys que estem recorrent, sinó que mantenia contactes esporàdics amb la directiva del Cercle"¹²³. L'escultor tenia el 1963 setanta-nou anys i estava malalt feia temps. A més, amb independència d'aquesta circumstància, cal assenyalar que el model de Minerva realitzat per Capuz, inspirat en l'*Atena Pàrtenos* de Fídies, que reproduïx el seu aspecte marcial originari amb casc de plomall elevat i la disposició de l'escut i la llan-

do por Capuz, identificado por José Luis Temes como la armonía, o síntesis, de las Bellas Artes, describe a nuestro juicio el Nacimiento de Afrodita, la diosa de la Belleza en la mitología griega, pues la composición se ajusta a la descripción clásica del mito, con Céfito y Cloris a sus pies y dos de las diosas de las estaciones a su espalda, por detrás del manto que sostiene alzado, y que parece flotar en el aire. Es el friso en conjunto representación de las distintas Artes en armonía bajo la égida de la belleza.

En cuanto a los relieves alegóricos que José Ortells debía realizar para las repisas del entresuelo del edificio, consta documentado que en junio de 1927 el escultor trabajaba en ello¹²¹. Sin embargo, estos relieves expuestos en el Salón de Otoño de aquel año, "desaparecerían sin llegar a ubicarse en el lugar a donde estaban destinados"¹²².

Por último, hay que mencionar la erección de la colosal estatua de la diosa *Minerva* que debía coronar el edificio del Círculo de Bellas Artes según el proyecto original del arquitecto. En su momento, "Capuz había realizado la maqueta de la diosa Minerva con pleno entusiasmo de Palacios; es extraño que Capuz no reivindicara este extremo, pues no sólo vivía aún en los años que estamos recorriendo, sino que mantenía contactos esporádicos con la Directiva del Círculo"¹²³. El escultor tenía en 1963 setenta y nueve años y estaba enfermo hacía tiempo. Además, con independencia de esta circunstancia, hay que señalar que el modelo de Minerva realizado por Capuz, inspirado en la *Atenea Parthenos* de Fidias, que reproduce su aspecto marcial originario con casco de elevado penacho y la disposición del es-

121 Castelló y Tárrega, J. "Nuestros consagrados. Pepe Ortells", *Heraldo de Castelló*, 14 juny 1927.

122 Gascó Sidro, Antonio J.; Vives Agost, M. Teresa, *El escultor Ortells. Apuntes para una biografía*, Diputació de Castelló, 1989, pàg. 139. Aquest text reproduïx un dels relleus realitzats per Ortells per al Cercle de Belles Arts, foto 24, pàg. 140. I el Patronat Josep Ortells en el seu museu a Vila-real conserva quinze dissenys per als relleus esmentats, quatre signats.

123 Temes, José Luis, *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, de 1939 a nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, pàg. 181.

121 Castelló y Tárrega, J. "Nuestros consagrados. Pepe Ortells", *Heraldo de Castellón*, 14 junio 1927.

122 Gascó Sidro, Antonio J.; Vives Agost, M. Teresa, *El escultor Ortells. Apuntes para una biografía*, Diputación de Castellón, 1989, p. 139. Este texto reproduce uno de los relieves realizados por Ortells para el Círculo de Bellas Artes, foto 24, p. 140. Y el Patronato José Ortells en su Museo en Villarreal conserva quince diseños para los citados relieves, cuatro de ellos firmados.

123 Temes, José Luis, *El Círculo de Bellas Artes. Madrid, de 1939 a nuestros días*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 181.

ça, s'excedia en l'ornament, amb les vores dels plecs del pèplum i de l'ègida que li cobreix el pit profusament decorades, un detallisme irrellevant respecte a la localització i visualització de l'estàtua a la part alta de l'edifici, i formulació plàstica distant de l'horitzó estilístic de l'escultura espanyola de l'època. El cas és que el 1964 es va celebrar un concurs internacional d'esbossos, i va resultar premiada la maqueta en escaiola presentada per l'escultor gadità Juan Luis Vassallo, que "barreja la utilització d'una iconografia del passat, actualitzada i expressada amb un llenguatge completament modern, com en els plecs que resol amb una geometria i esquematització pròpies d'un llenguatge actual, sense menyscapse de la seua idealització característica"¹²⁴. La monumental estàtua va ser fosa en bronze per la Fundació Eduardo Capa i erigida en el lloc triat en el moment per l'arquitecte Palacios, el gener de 1966.

Cap a finals de la dècada dels anys vint, Capuz va intervindre escultòricament en un nou edifici de promoció privada, la seu de la companyia asseguradora La Equitativa, Fundació Rosillo, cessionària a Espanya de la New York Life, fundada el 1917 i que el 1922 va nacionalitzar els seus valors. Construït sobre el solar dels marquesos de La Laguna, situat en la intersecció del carrer Alcalá amb el carrer Pedro Muñoz Seca, el projecte va ser obra dels arquitectes Fernando Arzadún i Manuel Astiz. El dia 21 de novembre de 1928 s'inaugurava el nou edifici del carrer Alcalá 63 amb l'assistència del rei Alfons XIII.

Les cròniques de l'època destacaven l'ornamentació escultòrica de la seu de La Equitativa. L'edifici "té una torrassa de 45 metres d'altura, en l'arrancada del qual hi ha una estàtua de l'emblema social de La Equitativa que fa 3,20 metres d'altura, en pedra violàcia polida. És obra del llo-

cudo y la lanza, se excedía en el ornamento, con los bordes de los pliegues del peplo y de la égida que cubre su pecho profusamente decorados, un detallismo irrelevante respecto a la localización y visualización de la estatua en lo alto del edificio, y formulación plástica distante del horizonte estilístico de la escultura española de la época. El caso es que en 1964 se celebró un concurso internacional de bocetos, resultando premiada la maqueta en yeso presentada por el escultor gaditano Juan Luis Vassallo, quien "mezcla la utilización de una iconografía del pasado, actualizada y expresada con un lenguaje completamente moderno, como en los pliegues que resuelve con una geometría y esquematización propias de un lenguaje actual, sin menoscabo de su idealización característica"¹²⁴. La monumental estatua fue fundida en bronce por la Fundación Eduardo Capa y erigida, en el lugar elegido en su día por el arquitecto Palacios, en enero de 1966.

Hacia finales de la década de los años veinte, Capuz intervino escultóricamente en un nuevo edificio de promoción privada, la sede de la compañía aseguradora La Equitativa, Fundación Rosillo, cesionaria en España de la New York Life, fundada en 1917 y que en 1922 nacionalizó sus valores. Construido sobre el solar de los marqueses de La Laguna, situado en la intersección de la calle Alcalá con la calle Pedro Muñoz Seca, el proyecto fue obra de los arquitectos Fernando Arzadún y Manuel Astiz. El día 21 de noviembre de 1928 se inauguraba el nuevo edificio de la calle Alcalá 63 con la asistencia del rey Alfonso XIII.

Las crónicas de la época destacaban la ornamentación escultórica de la sede de La Equitativa. El edificio "tiene un torreón de 45 metros de altura, en el arranque del cual hay una estatua del emblema social de La Equitativa que mide 3,20 metros de altura, en piedra violácea pulimentada. Es obra del laureado escultor Ca-

¹²⁴ Vassallo Magro, Marta, *Juan Luis Vassallo. Vida y obra escultórica*, tesi doctoral dirigida per José Gutiérrez Burón, Universitat Complutense de Madrid, Facultat de Geografia i Història, Dept. d'Història de l'Art III (art contemporani), Madrid, 2013, pàg. 583.

¹²⁴ Vassallo Magro, Marta, *Juan Luis Vassallo. Vida y obra escultórica*, Tesis doctoral dirigida por José Gutiérrez Burón, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte III (Arte Contemporáneo), Madrid, 2013, p. 583.



Torrassa en la façana de l'edifici L'Equitativa. C/ Alcalá, 63, Madrid | Torreón en la fachada del edificio La Equitativa. C/ Alcalá, 63, Madrid
Arquitectes | Arquitectos: Fernando Arzadún y Manuel Astiz
Col. Particular



Estàtua La Equidad | Estatua La Equidad, ca. 1928
Instituto del Patrimonio Cultural de España

rejat escultor Capuz i està concebuda amb una gran senzillesa de plans. Al mateix escultor es deuen els quatre alts relleus, al·legòrics del treball, l'estalvi, la riquesa i la previsió, executats en pedra de Novelda i que apareixen com a base en l'arrancada de la torrassa"¹²⁵. El tractament

puz y está concebida con una gran sencillez de planos. Al mismo escultor se deben los cuatro altorrelieves, alegóricos del Trabajo, el Ahorro, la Riqueza y la Previsión, ejecutados en piedra de Novelda y que aparecen como base en el arranque del torreón"¹²⁵. El tratamiento de los

125 ABC, "Informaciones y noticias varias de Madrid. El rey inaugura el nuevo edificio de La Equitativa", Madrid, 22.11.1928, pàg. 21.

125 ABC, "Informaciones y noticias varias de Madrid. El rey inaugura el nuevo edificio de La Equitativa", Madrid, 22.11.1928, p. 21.

dels plecs regulars dels mantells, inspirat en les escultures gregues arcaïques, s'assemblen en l'esquemàtica plasticitat als de l'escultura *La France* d'Antoine Bourdelle.

La majestuosa estàtua de *L'equitat*, escultura de talla directa feta per Capuz per a coronar l'edifici, és una figura femenina sedent que sosté a la mà dreta una balança romana, símbol de l'equilibri mesurat, i a l'esquerra, un bastó o ceptre com a símbol del poder legal. Emblema de la societat i imatge corporativa, la figura de l'equitat, és el característic símbol utilitzat per l'entitat asseguradora en totes les filials espanyoles al llarg de la seua història. Així en l'edifici de la mercantil a València, obra de l'arquitecte Vicent Rodríguez Martín finalitzada el 1928, la *Matrona d'equitas* va ser obra de l'escultor José Justo Villalba; i a la ciutat de Bilbao, l'edifici racionalista de La Equitativa, obra de Manuel Galíndez de 1932, té en la façana lateral la simbòlica escultura en alt relleu realitzada el 1935 per l'escultor alabés Joaquín Lucarini¹²⁶.

La colossal estàtua de Capuz, centrada en la base de la torrassa, està flanquejada a l'esquerra, segons es mira enfront de la façana, pels alts relleus *El treball* i *La previsió*, representats respectivament per una figura masculina que sosté a la mà esquerra un corder i porta en la dreta una falç i una figura femenina que porta el que sembla una caixa; a la dreta de *L'equitat* figura l'alt relleu que representa *L'estalvi*, figura masculina que subjecta amb les mans una bossa, i *La riquesa*, figura femenina que porta una cornucòpia plena de fruits. Els models de dos d'aquests alts relleus, *El treball* i *La riquesa*, es van exposar en el VII Saló de Tardor celebrat el 1929 i van ser reproduïts en les pàgines de la revista *Crónica*.

pliegues regulares de sus mantos, inspirado en las esculturas griegas arcaicas, se asemejan en su esquemática plasticidad a los de la escultura *La France* de Antoine Bourdelle.

La majestuosa estatua de *La Equidad*, escultura de talla directa realizada por Capuz para coronar el edificio, es una figura femenina sedente que sostiene en su mano derecha una balanza romana, símbolo del equilibrio medido, y en la izquierda un bastón o cetro como símbolo del poder legal. Emblema de la sociedad e imagen corporativa, la figura de *La Equidad*, es el característico símbolo utilizado por la entidad aseguradora en todas las filiales españolas a lo largo de su historia. Así en el edificio de la mercantil en Valencia, obra del arquitecto Vicente Rodríguez Martín finalizado en 1928, la *Matrona de Equitas* fue obra del escultor José Justo Villalba; y en la ciudad de Bilbao, el edificio racionalista de la Equitativa, obra de Manuel Galíndez de 1932, tiene en su fachada lateral la simbólica escultura en altorrelieve realizada en 1935 por el escultor alavés Joaquín Lucarini¹²⁶.

La colossal estatua de Capuz, centrada en la base del torreón, está flanqueada a la izquierda, según se mira frente a la fachada, por los altorrelieves *El Trabajo* y *La Previsión*, representados, respectivamente por una figura masculina que sostiene en su mano izquierda un cordero y porta en la derecha una hoz, y una figura femenina que porta lo que semeja una caja; a la derecha de *La Equidad* figura el altorrelieve que representa *El Ahorro*, figura masculina que sujeta con sus manos una bolsa, y *La Riqueza*, figura femenina que porta una cornucopia plena de frutos. Los modelos de dos de estos altorrelieves, *El Trabajo* y *la Riqueza*, se expusieron en el VII Salón de Otoño celebrado en 1929 y fueron reproducidos en las páginas de la revista *Crónica*.

¹²⁶ Per a la realització d'aquesta escultura, La Equitativa va convocar un concurs al qual es va presentar Capuz al costat d'altres importants escultors espanyols del moment com Quintín de la Torre, Moisés de Huerta o Joan Adsuara.

¹²⁶ Para la realización de esta escultura La Equitativa convocó un concurso al que se presentó Capuz junto a otros importantes escultores españoles del momento como Quintín de la Torre, Moisés de Huerta o Juan Adsuara.

Sobre l'edifici original es van fer reformes successives que li van atorgar l'aspecte actual. La primera es va dur a terme el 1958 per l'arquitecte Enrique Simonet Castro, "en què el temple circular que rematava l'edifici va ser eliminat i es va crear una espècie de torrassa a la cantonada, on es van recol·locar les antigues estàtues"¹²⁷; la segona reforma es va dur a terme entre 1960 i 1962 per Vicente Benlloch la Roda, i no va alterar l'espai on romanen les escultures.

La febre constructora de la ciutat moderna estava també avalada per l'expansió de les entitats bancàries i l'obertura de noves seus. L'arquitecte bilbaí Manuel Ignacio Galíndez Aroto va rebre l'encàrrec de projectar l'edifici seu del Banco de Vizcaya a Madrid, carrer Alcalá 45. El seu projecte, datat el 1930, va ser construït entre 1931 i 1934 pels arquitectes Fernando Arzadún Ibarra i Julián Arzadún, tal vegada perquè Galíndez construïa a Bilbao l'edifici projectat per a La Equitativa, 1930-1934, la qual cosa va poder suposar-li incompatibilitats.

Obra d'arquitectura del racionalisme expressiionista, l'edifici del Banco de Vizcaya a Madrid és un "edifici plenament *déco* que no defuig, no obstant això, un monumentalisme classicista, propi de la seu representativa d'una entitat bancària. A aquesta finalitat responen igualment els sumptuosos materials emprats: granit polit, sofisticats panells de bronze en les finestres i marbre negre per a realçar l'entrada"¹²⁸. Els mateixos referents del projecte —secessió vienesa, *art déco*, *Jugendstil*—, van orientar l'ornamentació escultòrica de l'edifici, obra dels escultors José Capuz i Joan Adsuara, que ja havien coincidit en el Cercle de Belles Arts, situat a l'altra banda del carrer Alcalá. "En la plena vestidura de la construcció racionalista lliscaven les imatges de la plàstica cubista i constructivista, o, cosa equivalent, que aquells homes que ha-

Sobre el edificio original se realizaron sucesivas reformas que le otorgaron su aspecto actual. La primera, llevada a cabo en 1958 por el arquitecto Enrique Simonet Castro, "en que el templete circular que remataba el edificio fue eliminado y se creó una especie de torreón en la esquina donde se recolocaron las antiguas estatuas"¹²⁷; la segunda reforma se llevó a cabo entre 1960 y 1962 por Vicente Benlloch la Roda, y no alteró al espacio donde permanecen las esculturas.

La fiebre constructora de la ciudad moderna venía también avalada por la expansión de las entidades bancarias y la apertura de nuevas sedes. El arquitecto bilbaíno Manuel Ignacio Galíndez Aroto recibió el encargo de proyectar el edificio sede del Banco de Vizcaya en Madrid, calle Alcalá 45. Su proyecto fechado en 1930 fue construido entre 1931 y 1934 por los arquitectos Fernando Arzadún Ibarra y Julián Arzadún, tal vez porque Galíndez construía en Bilbao el edificio proyectado para La Equitativa, 1930-1934, lo que pudo suponerle incompatibilidades.

Obra de arquitectura del racionalismo expresiionista, el edificio del Banco de Vizcaya en Madrid es un "edificio plenamente *déco* que no rehúye sin embargo un monumentalismo clasicista, propio de la sede representativa de una entidad bancaria. A esta finalidad responden igualmente los suntuosos materiales empleados: granito pulido, sofisticados paneles de bronce en las ventanas y mármol negro para realzar la entrada"¹²⁸. Los mismos referentes del proyecto —Secesión vienesa, *art déco*, *Jugendstil*—, orientaron la ornamentación escultórica del edificio, obra de los escultores José Capuz y Juan Adsuara, que ya habían coincidido en el Círculo de Bellas Artes, situado al otro lado de la calle Alcalá. "En el pleno ropaje de la construcción racionalista se deslizaban las imágenes de la plástica cubista y constructivista, o, lo que es lo mismo, que aquellos hombres que

127 Álvarez Peñafiel, A., *Guía de inmuebles históricos*, Servicio Histórico de la Fundación Cultural COAM, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982.

128 David Pallol, madrid-art-deco.blogspot.com/2009/02/antiguo-banco-de-vizcaya.html.

127 Álvarez Peñafiel, A., *Guía de inmuebles históricos*, Servicio Histórico de la Fundación Cultural COAM, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1982.

128 David Pallol, madrid-art-deco.blogspot.com/2009/02/antiguo-banco-de-vizcaya.html.



Façana de l'antic Banco de Vizcaya | Fachada del antiguo Banco de Vizcaya. C/ Alcalá, 45. Madrid
 Arquitectes | Arquitectos:
 Manuel Ignacio Galíndez Aroto (proyecto 1930),
 Fernando Arzadún Ibarra, Julián Arzadún
 Instituto del Patrimonio Cultural de España



José Capuz | Juan Adsuara

Relleus de la façana de l'antic Banco de Vizcaya | Relieves de la fachada del antiguo Banco de Vizcaya. C/ Alcalá 45. Madrid. 1933
 G. Freihalter. commons.wikipedia.org



José Capuz | Juan Adsuara

Relleu figura alada en façana de l'antic Banco de Vizcaya | Relieve figura alada en fachada del antiguo Banco de Vizcaya. C/ Alcalá, 45 Madrid. 1933
 Col Familia Adsuara

vien acudit obedients a la crida de la raó pura no podien renunciar a la seua sensibilitat i amb la seua raó portaven també les seues imatges raonables preconcebudes"¹²⁹. Es tracta dels relleus de figures alades que adornen els angles superiors de la façana i els grups escultòrics dels cossos laterals.

L'escultor Joan Adsuara, segons els estudis sobre aquest artista fets per Jaime Peris Domínguez, 1991, i Felipe M. Garín i Ortiz de Taranco, 1992, va tallar en la rematada cega de l'edifici unes figures alades concebudes en llenguatge neocubista o *art déco*. "Dues victòries volants, a penes agenollades, en relleu una miqueta enfonsat (...), limiten els angles superiors de la façana"¹³⁰. Totes dues figures manifesten un geometrisme accentuat, amb un intens joc de línies rectes i corbes, fins i tot línies trencades en els plecs de les túniques que en deixen traduir l'anatomia en part. Mirant la façana de cara, la figura de l'esquerra és un magnífic retrat femení amb les celles arrufades i mirada al capdavant; la de la dreta representa una dona una miqueta més jove, també amb el nas arrufat i la seua mirada es dirigeix a l'horitzó. Va dissenyar Adsuara aquestes genials figures en solitari? Va ser un treball en comú amb José Capuz que després va materialitzar Adsuara? Podem assenyalar que el gest de les figures amb les celles arrufades és element característic en moltes de les escultures de Capuz. I podem afirmar, d'altra banda, l'existència de determinats vincles, quant a composició i estil, d'aquestes victòries amb la victòria alada que a manera de mascaró de proa d'un vaixell constitueix el motiu central del *Monument a Juan Sebastián Elcano* a Guetaria, obra de Victorio Macho realitzada el 1925.

José Capuz va ser l'autor dels dos alts relleus situats com a rematada dels cossos laterals de la façana, tallats en representació de persones

habían acudido obediénte al llamamiento de la razón pura no podían renunciar a su sensibilidad y con su razón llevaban también sus imágenes razonables preconcebidas"¹²⁹. Se trata de los relieves de figuras aladas que adornan los ángulos superiores de la fachada y los grupos escultóricos de los cuerpos laterales.

El escultor Juan Adsuara, según los estudios sobre este artista realizados por Jaime Peris Domínguez, 1991, y Felipe M^a Garín y Ortiz de Taranco, 1992, labró en el remate ciego del edificio unas figuras aladas concebidas en lenguaje neocubista o *art deco*. "Dos Victorias volantes, apenas genuflexas, en relieve algo rehundido (...), limitan los ángulos superiores de la fachada"¹³⁰. Ambas figuras manifiestan un geometrismo acentuado, con un intenso juego de líneas rectas y curvas, incluso líneas quebradas en los pliegues de las túnicas que dejan traducir en parte su anatomía. Mirando de frente a la fachada, la figura de la izquierda es un magnífico retrato femenino con el ceño fruncido y mirada al frente; la de la derecha representa a una mujer algo más joven, también con el ceño fruncido y su mirada se dirige al horizonte. ¿Diseño Adsuara estas geniales figuras en solitario? ¿Fue un trabajo en común con José Capuz que luego materializó Adsuara? Podemos señalar que el gesto de las figuras con el ceño fruncido es elemento característico en muchas de las esculturas de Capuz. Y podemos afirmar, por otro lado, la existencia de determinados vínculos, en cuanto a composición y estilo, de estas Victorias con la Victoria alada que a modo de mascarón de proa de un barco constituye el motivo central del *Monumento a Juan Sebastián Elcano* en Guetaria, obra Victorio Macho realizada en 1925.

José Capuz fue el autor de los dos altorrelieves situados como remate de los cuerpos laterales de la fachada, labrados en representación de personas

129 *Arquitectura*, Òrgan Oficial del Col·legi d'Arquitectes de Madrid, núm. 117, Madrid, I, 1929, pàg. 32.

130 Garín y Ortiz de Taranco, F.M., *Juan Bautista Adsuara*, Associació de Col·leccionista d'Art. A. Vicent García, S.L., València, 1992, pàg. 33.

129 *Arquitectura*, Órgano oficial del Colegio de Arquitectos de Madrid. nº117, Madrid, I, 1929, p. 32.

130 Garín y Ortiz de Taranco, F.M., *Juan Bautista Adsuara*, Asociación de Coleccionista de Arte. A. Vicent García, S.L., Valencia, 1992, p. 33.

i sectors econòmics, respectivament, objectius tots dos de l'activitat de l'entitat. Així doncs, l'escultor va compondre una escena familiar i una altra de laboral.

El relleu de l'esquerra, mirant la façana de cara, representa, quasi exempta, una dona asseguda amb un xiquet en braços; en el centre, un home jove, dempeus, que interpreta la gaita, i a la dreta, en un pla posterior i d'esquena, una dona sembla agafar fruits de l'ornamental arbust que fa de fons a les figures. El segon relleu refereix més dinamisme, d'acord amb el tema representat: en primer pla, una pescadora ajupida enfront del seu cistell i el cos de la qual es projecta cap al centre de la composició; en segon pla, a l'esquerra la llauradora amb un cistell sobre el cap, dempeus i de perfil i en contraposició, la figura d'un jove d'esquena amb el cos en tensió per l'esforç físic que fa al voltant del mur que serveix de fons al conjunt. L'estructura de les composicions està perfectament adaptada a l'espai arquitectònic, i el tractament de les formes accentua els volums i el contrast entre llums i ombres. La talla és sòbria i compacta en formes corpòries massisses, ben estructurades en pocs plans, la qual cosa no impedeix la representació expressiva dels rostres i les qualitats del cabell.

Aquestes creacions de Capuz, harmòniques amb el projecte arquitectònic i idònies a fi de representació de l'entitat bancària, revelen uns certs vincles amb alguna escultura seua anterior, o inspiració per a obra posterior a la seua intervenció en el Banco de Vizcaya. Així, l'obrer que treballa davant del mur evoca el picapedrer representat en el *Monument a Justino Flórez*, mentre que la figura de la pescadora ajupida va ser model fidel del relleu titulat *La pescadora*. Aquesta notable obra de maduresa, fosa en bronze, figura en el *Monument a Capuz* que València va dedicar a l'escultor al carrer retolat amb el seu nom el 1968.

Tota aquesta sèrie de treballs escultòrics associats a l'arquitectura fets per Capuz entre els

y sectores económicos, respectivamente, objetivos ambos de la actividad de la entidad. Así pues, el escultor compuso una escena familiar y otra laboral.

El relieve de la izquierda, mirando de frente la fachada, representa, casi de bulto completo, una mujer sentada con un niño en brazos; en el centro un hombre joven, de pie, que interpreta la gaita, y a su derecha, en un plano posterior y de espaldas, una mujer parece coger frutos del ornamental arbusto que hace de fondo a las figuras. El segundo relieve refiere mayor dinamismo, en consonancia con el tema representado: en primer plano, una pescadora agachada frente a su cesto y cuyo cuerpo se proyecta hacia el centro de la composición; en segundo plano, a la izquierda la campesina con un cesto sobre la cabeza, de pie y de perfil, y, en contraposición, la figura de un joven de espaldas con el cuerpo tensionado por el esfuerzo físico que realiza en torno al muro que sirve de fondo al conjunto. La estructura de las composiciones están perfectamente adaptadas al espacio arquitectónico, y el tratamiento de las formas acentúa los volúmenes y el contraste entre luces y sombras. La talla es sobria y compacta en formas corpóreas macizas, bien estructuradas en pocos planos, lo que no impide la representación expresiva de los rostros y las calidades del cabello.

Estas creaciones de Capuz, armónicas con el proyecto arquitectónico e idóneas al objeto de representación de la entidad bancaria, revelan ciertos vínculos con alguna escultura suya anterior, o inspiración para obra posterior a su intervención en el Banco de Vizcaya. Así, el obrero que trabaja frente al muro evoca al cantero representado en el *Monumento a Justino Flórez*, mientras la figura de la pescadora agachada fue modelo fiel del relieve titulado *La Pescadora*. Esta notable obra de madurez, fundida en bronce, figura en el *Monumento a Capuz* que Valencia dedicó al escultor en la calle rotulada con su nombre en 1968.

Toda esta serie de trabajos escultóricos asociados a la arquitectura realizados por Capuz

anys vint i trenta del segle XX, exemples de la seua creativitat i de la seua moderna concepció de la forma, van portar l'escriptor Federico García Sanchiz a expressar amb paraules audaces el que la plasticitat de l'escultor li suggeria: "Com va treballar la seua vida, ha creat Capuz la seua obra. Mina i miner en un (...) i heus-lo ací, finalment, que ha reduït la seua estètica a concebre en arquitecte i a realitzar en obrer, si se'm permet la frase, que significa: concepció àmplia, rítmica, plena; supeditació a una finalitat de la qual l'escultura només és part decorativa, i encara en l'estàtua solitària i abstracta, serveix a la idea"¹³¹.

entre los años veinte y treinta del siglo XX, ejemplos de su creatividad y de su moderna concepción de la forma, llevaron al escritor Federico García Sanchiz a expresar con palabras audaces lo que la plasticidad del escultor le sugería: "Como labró su vida, ha creado Capuz su obra. Mina y minero en uno (...) y helo aquí, por último que ha reducido su estética a concebir en arquitecto y a realizar en albañil, si se me permite la frase, que significa: concepción amplia, rítmica, plena; supeditación a una finalidad de la que la escultura sólo es parte decorativa, y aún en la estatua solitaria y abstracta, sirve ella a la idea"¹³¹.

131 García Sanchiz, Federico, "Nuevos Maestros. José Capuz", ABC, Madrid, 1.12.1929, pàg. 11.

131 García Sanchiz, Federico, "Nuevos Maestros. José Capuz", ABC, Madrid, 1.12.1929, p. 11.

V.- ESCULTURA MONUMENTAL

V.- ESCULTURA MONUMENTAL



Capuz junt a l'estàtua del Dr. Moliner | Capuz junto a la estàtua del Dr. Moliner, 1919. Tarja postal | Tarjeta postal. Foto: Martín Vidal Corella. Col. Jaume Penalba

Seguint la pauta huitcentista de l'homenatge públic en commemoració de fets històrics o en memòria de personatges il·lustres de la ciència, la literatura, les arts..., les ciutats espanyoles van continuar erigint monuments. Aquestes obres escultòriques, d'antiga tradició pública, són testimoni puntual dels valors i interessos socials de l'època, de les orientacions estètiques predominants i dels seus particulars protagonistes. Com expressava l'escultor Pablo Serrano, "un monument té dos vessants: el record d'un personatge i la petjada de qui el fa. És una obra integrada al paisatge urbà; en certa manera, reflex de la cultura existent".

José Capuz va ser autor d'alguns dels importants monuments erigits a les ciutats espanyoles en la primera meitat del segle XX. Les seues creacions escultòriques, executades amb gran domini tècnic, fora quin fora el material triat, i apreciades en el seu llenguatge plàstic renovador, li atorgaven prou crèdit i garantia per a obtenir encàrrecs de rellevància en l'àmbit monumental, el rang més alt de l'art escultòric. De fet, i per la magnitud, per raó de l'escala i de la ubicació en l'espai públic, aquest tipus d'obres necessitava la intervenció d'un arquitecte, que també eren els de més reconeixement en l'època. La pràctica generalitzada de convocatòria de concursos públics per a seleccionar el projecte monumental per erigir, va portar els escultors de l'època a concórrer a moltes d'aquestes iniciatives, foren de promoció pública, per iniciativa privada, o mitjançant subscripció pública; sempre amb el vistiplau, fins i tot el suport econòmic, del consistori municipal corresponent.

Capuz va iniciar amb il·lusió el seu itinerari artístic en el complicat i sobredimensionat món dels projectes monumentals. Però els resultats no sempre van ser favorables, i moltes voltes els projectes van quedar relegats, sense realitzar o reduïts formalment respecte a l'avantprojecte presentat i seleccionat.

Aquest últim supòsit és el que il·lustra el que va passar amb el projecte de *Monument a El Greco*

Siguiendo la pauta decimonónica del homenaje público en conmemoración de hechos históricos, o en memoria de personajes ilustres de la ciencia, la literatura, las Artes..., las ciudades españolas continuaron erigiendo Monumentos. Estas obras escultóricas, de antigua tradición pública, son testimonio puntual de los valores e intereses sociales de la época, de las orientaciones estéticas predominantes y de sus particulares protagonistas. Como expresaba el escultor Pablo Serrano, "un monumento tiene dos vertientes: el recuerdo de un personaje y la huella de quien lo realiza. Es una obra integrada al paisaje urbano; en cierto modo, reflejo de la cultura existente".

José Capuz fue autor de algunos de los importantes Monumentos erigidos en las ciudades españolas en la primera mitad del siglo XX. Sus creaciones escultóricas, ejecutadas con gran dominio técnico, cualquiera que fuera el material elegido, y estimadas en su lenguaje plástico renovador, le otorgaban crédito y garantía suficientes para obtener encargos de relevancia a nivel monumental, el más alto rango del arte escultórico. De hecho, y por su magnitud, en razón de su escala y de su ubicación en el espacio público, este tipo de obras necesitaba la intervención de un arquitecto, siendo también entre ellos los de mayor reconocimiento en su época. La práctica generalizada de convocatoria de concursos públicos para seleccionar el proyecto monumental a erigir, llevó a los escultores de la época a concurrir a muchas de estas iniciativas, fueran de promoción pública, por iniciativa privada, o mediante suscripción pública; siempre con el beneplácito, incluso el apoyo económico, del consistorio municipal correspondiente.

Capuz inició con ilusión su itinerario artístico en el complicado y sobredimensionado mundo de los proyectos monumentales. Pero, los resultados no siempre fueron favorables, quedando en muchas ocasiones los proyectos relegados, sin realizar o reducidos formalmente respecto al anteproyecto presentado y seleccionado.

Este último supuesto es el que ilustra lo sucedido con el proyecto de *Monumento a El Greco*



José Capuz. *Fragmento del Monumento a El Greco.* Toledo, 1914. *Blanco y Negro*, Madrid, 30 mayo 1915.
Col. Particular

a Toledo, promogut el 1913 pel Patronat del Museu d'El Greco a Toledo per a celebrar el 1914 el III centenari de la mort del pintor.

El projecte de José Capuz va guanyar el concurs, i l'escultor va començar a treballar incansablement. Però va succeir que "el Ministeri d'Instrucció Pública s'havia compromés davant de Sorolla i el comte de Cedillo, representant del Patronat del Museu d'El Greco, a fer una aportació de 50.000 pessetes per a erigir una estàtua del pintor. No obstant això, i tal com temia el marquès de la Vega Inclán, president d'aquest patronat, la quantitat procediria de l'aportació estatal al Museu d'El Greco, per la qual cosa el marquès es va negar a pagar, ja que la seua intenció era que el Patronat del Museu pagara

en Toledo, promovido en 1913 por el Patronato del Museo de El Greco en Toledo para celebrar en 1914 el III centenario de la muerte del pintor.

El proyecto de José Capuz ganó el concurso, y el escultor comenzó a trabajar incansablemente. Pero, sucedió que "el Ministerio de Instrucción Pública se había comprometido ante Sorolla y el Conde de Cedillo, representante del Patronato del Museo del Greco, a hacer una aportación de 50.000 pesetas para erigir una estatua del pintor. Sin embargo, y como temía el Marqués de la Vega Inclán, presidente de dicho Patronato, esa cantidad procedería de la aportación estatal al Museo del Greco, por lo que el Marqués se negó a pagar, ya que su intención era que el Patronato del Museo pagase

només una part, i que la major part del cost la suportara el Govern”¹³².

El dia 7 d'abril de 1914 es va celebrar solemnement la commemoració del III centenari de la defunció d'El Greco amb la inauguració del monument instal·lat en el Paseo de Tránsito a Toledo. Obra de l'arquitecte historicista càntabre Eladio Laredo i de l'escultor José Capuz, descriu un frontis corb trencat, sobre una base rectangular en què s'inscriuen en lletres daurades el nom “Dominico Theotocopuli” i, davall, a l'esquerra, “Candia”, nom antic de l'illa de Creta i suposat lloc de naixement del pintor, i a la dreta “Toledo MDCXIV”, any de la seua defunció. En el centre del frontis trencat figura un escusó o medalló barroc en què es va inserir l'efígie del pintor, inspirada en l'autoretrat datat entre 1595-1600 que conserva el Museu Metropolità d'Art de Nova York. En els laterals, sengles agulles o pinacles coronats per esferes, i a banda i banda, en semicercle, unes grades. “L'aspecte del monument no va ser del grat de tots, perquè consideraven que era una obra excessivament classicista en homenatge a un pintor bastant allunyat del clàssic, trencador en molts aspectes”¹³³. El monument descrit no reproduïa el projecte original concebut i modelat per Capuz a grandària real, perquè la figura femenina, o matrona, que reposava sobre el frontis corb i les vestidures de la qual queien sobre el parament no en formava part, ni tampoc les garlandes florals concebudes com a ornament. El monument va quedar així incomplet, perquè els problemes esmentats amb el finançament van impedir que es realitzara el que s'havia projectat, amb la monumentalitat i bellesa escultòrica que li falta en definitiva.

L'obra de Capuz, maqueta inicial, estudis, material, esbós a grandària real de 4 per 4 metres, lloguer de taller, no va ser retribuïda més que amb

sólo una parte, soportando la mayor parte del coste el Gobierno”¹³².

El día 7 de abril de 1914 se celebró solemnemente la conmemoración del III centenario del fallecimiento de El Greco con la inauguración del monumento instalado en el Paseo de Tránsito en Toledo. Obra del arquitecto historicista cántabro Eladio Laredo y del escultor José Capuz, describe un frontis curvo roto, sobre una base rectangular en el que se inscriben en letras doradas el nombre *Dominico Theotocopuli* y, debajo, a la izquierda, *Candia*, nombre antiguo de la isla de Creta y supuesto lugar de nacimiento del pintor, y a la derecha *Toledo MDCXIV*, año de su fallecimiento. En el centro del frontis roto figura un escusón o medallón barroco en el que se insertó la efígie del pintor, inspirada en el autorretrato fechado entre 1595-1600 que conserva el Museo Metropolitano de Arte de New York. En los laterales, sendas agujas o pináculos coronados por esferas, y a ambos lados en semicírculo bancos corridos. “El aspecto del monumento no fue del agrado de todos, pues consideraban que era una obra excesivamente clasicista en homenaje a un pintor bastante alejado de lo clásico, rompedor en muchos aspectos”¹³³. El monumento descrito no reproducía el proyecto original concebido y modelado por Capuz a tamaño real, pues la figura femenina, o matrona, que reposaba sobre el frontis curvo y cuyos ropajes caían sobre el paramento no formaba parte del mismo, como tampoco las guirnaldas florales concebidas como ornamento. El monumento quedó así incompleto, pues los antedichos problemas con la financiación impidieron se realizara lo proyectado, con la monumentalidad y belleza escultórica de la que en definitiva carece.

La obra de Capuz, maqueta inicial, estudios, material, boceto a tamaño real de 4 por 4 metros, alquiler de taller, no fue retribuida más que con

132 Segons resumeix la fitxa de registre relativa a la carta de José Capuz a Joaquim Sorolla datada el 10.07.1913. Arxiu Museu Sorolla, correspondència. Inv. CS1006

133 toleodoolvidado.blogspot.com/2009/10/la-ianuguración-del-monumento-el-greco.html

132 Según resume la ficha de registro relativa a la carta de José Capuz a Joaquín Sorolla fechada el 10.07.1913. Archivo Museo Sorolla, Correspondencia. Inv. CS1006

133 toleodoolvidado.blogspot.com/2009/10/la-ianuguración-del-monumento-el-greco.html

4.000 pessetes, per la qual cosa, atesa la seua precària situació econòmica, va remetre a l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1915 el model referit del *Monument a El Greco*, i va comunicar per carta aquesta decisió a Joaquim Sorolla: "el tinc en l'exposició, perquè no vaig veure cap altra solució per a poder deixar l'estudi, càrrega que no podia sostindre més temps atesos els equilibris que estic fent des de fa alguns mesos"¹³⁴. Finalment, com hem vist, el *Monument* es va inaugurar sense l'estàtua de Capuz.

Paral·lelament, al començament de 1915, José Capuz ja estava treballant amb l'arquitecte Antonio Flórez i l'escultor Moisés de Huerta per a concórrer al concurs nacional de projectes per al *Monument a Cervantes*, que s'erigiria a la futura plaça d'Espanya a Madrid, en vies d'urbanització. Es tractava d'una de les iniciatives commemoratives més importants de l'època, en ocasió de complir-se el III centenari de la mort de Miguel de Cervantes l'abril de l'any següent. El termini de presentació d'esbossos va acabar el 30 de setembre de 1915, i el dia 5 d'octubre s'inaugurava al palau del Retiro i el de Cristal l'exposició de les maquetes remeses. Més de cinquanta avantprojectes signats a l'uníson pels principals arquitectes i escultors del moment, que posen en relleu l'ús continuat i generalitzat de l'aparatositat en el monumental i la preferència per les al·legories i fa palesa l'estètica dominant en l'època en aquest gènere d'obres.

Entre tots els projectes presentats al concurs públic, hem d'assenyalar la singularitat d'aquell en què va participar José Capuz, constituït per un nombrós col·lectiu d'artistes que presentaven la seua maqueta amb la signatura d'*El Bloque*. "Eren els arquitectes Antonio Flórez i Gustavo Fernández Balbuena; els escultors José Capuz, Julio Antonio, Moisés de Huerta i Enrique Lanzas Salazar; els pintors Julio Romero de Torres, José Ramón

4.000 pesetas, por lo que dada su precaria situación económica, remitió a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1915 el referido modelo del Monumento al Greco, comunicando por carta esta decisión a Joaquín Sorolla: "lo tengo en la exposición, pues no ví otra solución para poder dejar el estudio, carga que no podía sostener más tiempo dados los equilibrios que estoy haciendo desde hace algunos meses"¹³⁴. Finalmente, como hemos visto, el Monumento se inauguró sin la estatua de Capuz.

Paralelamente, a comienzos de 1915, José Capuz ya estaba trabajando con el arquitecto Antonio Flórez y el escultor Moisés Huerta para concurrir al concurso nacional de proyectos para el *Monumento a Cervantes*, a erigir en la futura plaza de España en Madrid, en vías de urbanización. Se trataba de una de las más importantes iniciativas conmemorativas de la época, con ocasión de cumplirse el III Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes en abril del año siguiente. El plazo de presentación de bocetos terminó el 30 de septiembre de 1915, y el día 5 de octubre se inauguraba en el Palacio del Retiro y el de Cristal la exposición de las maquetas remitidas. Más de cincuenta anteproyectos firmados al unísono por los principales arquitectos y escultores del momento, que ponen de relieve el uso continuado y generalizado de la aparatosidad en lo monumental y la preferencia por las alegorías, dejando patente la estética dominante en la época en este género de obras.

Entre todos los proyectos presentados al concurso público, hemos de señalar la singularidad de aquel en el que participó José Capuz, constituido por un numeroso colectivo de artistas que presentaban su maqueta con la firma de *El Bloque*. "Eran los arquitectos Antonio Flórez y Gustavo Fernández Balbuena; los escultores José Capuz, Julio Antonio, Moisés de Huerta y Enrique Lanzas Salazar; los pintores Julio Romero de Torres, José Ramón

134 Carta de José Capuz a Joaquín Sorolla, Madrid, 20.04.1915. Arxiu Museu Sorolla, correspondència, inv. CS1019.

134 Carta de José Capuz a Joaquín Sorolla, Madrid, 20.04.1915. Archivo Museo Sorolla, Correspondencia, Inv. CS1019.

Zaragoza, Anselmo Miguel Nieto i Aurelio Arteta, i els dibuixants Rafael de Penagos i José Moya del Pino¹³⁵. Aquesta inusitada proposta conjunta, un fet estrany i sense precedents en aquesta mena de convocatòries, va resultar exclosa de les tres que van ser seleccionades per a millora i elecció definitiva. "L'excessiu volum i la sobrietat herreriana del conjunt arquitectònic va ser el més criticat. Es va rebre, no obstant això, amb grans elogis el grup principal dissenyat per Capuz que representava el Quixot i els galiots. I també l'ampli fris creat per Julio Antonio"¹³⁶.

Finalment, va resultar triat el projecte de l'arquitecte Rafael Martínez i Zapatero i l'escultor Lorenzo Coullaut Valera, en què prevalia la idea literària, però les obres no es van iniciar fins a 1926 i, sense estar acabat, el *Monument a Cervantes* s'inaugurà el 13 d'octubre de 1929, i el va acabar definitivament el fill de l'escultor el 1960.

Després del concurs nacional per al *Monument a Cervantes* a Madrid es va convocar a València un concurs d'esbossos per a erigir un monument al doctor Moliner, mort el 21 de gener de 1915, en homenatge a una vida dedicada a erradicar la tuberculosi entre les classes més humils. Obert a escultors i arquitectes valencians, hi van concórrer: Rafael Rubio Rosell, Robert Rubio, Gabriel Borrás Abella, l'arquitecte Eugeni Carbonell, Ignasi Pinazo juntament amb l'arquitecte Xavier Goerlich, Josep Ortells, José Terencio Farré, al costat de l'arquitecte Eugenio López, Llorenç Ridaura —que va presentar dos esbossos—, Vicent Navarro, Juan Bautista Palacios, José Capuz, Francisco Marco i l'arquitecte Francesc Mora, i, finalment, l'escultor Enrique Cuartero amb els arquitectes Martín Corral i José Romero. Els pro-

Zaragoza, Anselmo Miguel Nieto y Aurelio Arteta; y los dibujantes Rafael de Penagos y José Moya del Pino¹³⁵. Esta inusitada propuesta coral, un hecho extraño y sin precedentes en este tipo de convocatorias, resultó excluida de las tres que fueron seleccionadas para su mejora y elección definitiva. "El excesivo volumen y la sobriedad herreriana del conjunto arquitectónico fue lo más criticado. Se recibió sin embargo con grandes elogios el grupo principal diseñado por Capuz representando a Don Quijote y los galeotes. Y también el amplio friso creado por Julio Antonio"¹³⁶.

Finalmente, resultó elegido el proyecto del arquitecto Rafael Martínez y Zapatero y el escultor Lorenzo Coullaut Valera, en el que primaba la idea literaria; pero, las obras no se iniciaron hasta 1926 y, sin estar terminado, el *Monumento a Cervantes* se inauguraba el 13 de octubre de 1929, acabándose definitivamente por el hijo del escultor en 1960.

Tras el concurso nacional para el *Monumento a Cervantes* en Madrid se convocó en Valencia un concurso de bocetos para erigir un *Monumento al doctor Moliner*, fallecido el 21 de enero de 1915, en homenaje a una vida dedicada a erradicar la tuberculosis entre las clases más humildes. Abierto a escultores y arquitectos valencianos concurrieron: Rafael Rubio Rosell, Roberto Rubio, Gabriel Borrás Abella, el arquitecto Eugenio Carbonell, Ignacio Pinazo junto con el arquitecto Javier Goerlich, José Ortells, José Terencio Farré junto al arquitecto Eugenio López, Lorenzo Ridaura —que presentó dos bocetos—, Vicente Navarro, Juan Bautista Palacios, José Capuz, Francisco Marco y el arquitecto Francisco Mora, y, por último, el escultor Enrique Cuartero con los arquitectos Martín Corral y José Romero.

135 Bazán de Huerta, Moisés, "El concurso del Monumento a Cervantes en Madrid a partir de los proyectos redactados y su fortuna crítica", *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria. Homenaje a Manuel García Guatas*. Trobada internacional celebrada del 4 al 7 de novembre de 2014, organitzada per la Institució Fernando el Católico, coord. per José Antonio Hernández Latas, Saragossa, 2015 pàg. 65.

136 Ibídem, pàg. 67.

135 Bazán de Huerta, Moisés, "El Concurso del Monumento a Cervantes en Madrid a partir de los proyectos redactados y su fortuna crítica", *El arte público a través de su documentación gráfica y literaria. Homenaje a Manuel García Guatas*: encuentro internacional celebrado del 4 al 7 de noviembre de 2014, organizado por la Institución Fernando el Católico, coord. por José Antonio Hernández Latas, Zaragoza, 2015 p. 65.

136 Ibídem, p. 67

jectes havien de mostrar “la patriòtica aspiració de perpetuar més i millor els sublims ideals del gran Moliner”¹³⁷, representats per aquella màxima seua: “Pau i harmonia social per l’amor i la ciència”, i la inscripció de la qual era obligat que figurara en els esbossos del monument. “Tots els concursants, a més de l’esbós, presenten el bust del doctor Moliner en grandària major al natural, excepte el Sr. Capuz, que presenta una figura que simbolitza la caritat”¹³⁸, títol inicial del grup escultòric format per una mare i el fill a la falda, i que l’escultor va rectificar pel de *L’amor* oportunament.

El gener de 1917 es declarava desert el concurs, però el comitè executiu del monument va acordar encarregar-ne a José Capuz l’execució. Seria l’obra més important de l’escultor fins hui, i hi va treballar durant més de dos anys; al terme va declarar: “Per a la meua València i per al meu inoblidable doctor, tot em va semblar poc; i així s’explica que haja consumit energies i llargs mesos de treball per a modelar al meu gust a tota grandària les tres figures de què es compon el monument, l’ornamentació, el relleu al·legòric i fins i tot les volutes de la part arquitectònica”¹³⁹.

L’erecció del *Monument al doctor Moliner* a l’Albereda no va estar exempta de contrarietats, alienes a l’escultor, que van dilatar el procés¹⁴⁰. Finalitzat amb posterioritat a maig de 1920, no va ser inaugurat oficialment, fet totalment inusual en aquest gènere de monuments públics, sufragat a més per subscripció popular.

Los proyectos debían mostrar “la patriótica aspiración de perpetuar más y mejor los sublimes ideales del gran Moliner”¹³⁷, representados por aquella su máxima *Paz y Armonía social por el Amor y la Ciencia*, y cuya inscripción era obligado figurase en los bocetos del monumento. “Todos los concursantes, además del boceto, presentan el busto del Doctor Moliner en tamaño mayor al natural, excepto el Sr. Capuz, que presenta una figura simbolizando *La Caridad*”¹³⁸, título inicial del grupo escultórico formado por una madre y su hijo en el regazo, y que el escultor rectificó por el de *El Amor* oportunamente.

En enero de 1917 se declaraba desierto el concurso, pero el Comité ejecutivo del Monumento acordó encargar a José Capuz su ejecución. Sería la obra más importante del escultor hasta la fecha, y en ella trabajó durante más de dos años, declarando a su término: “Para mi Valencia y para mi inolvidable doctor, todo me pareció poco; y así se explica que haya consumido energías y largos meses de trabajo para modelar a mi gusto a todo tamaño las tres figuras de que se compone el monumento, su ornamentación, el relieve alegórico y hasta las volutas de su parte arquitectónica”¹³⁹.

La erección del Monumento al doctor Moliner en la Alameda no estuvo exenta de contrariedades, ajenas al escultor, que dilataron el proceso¹⁴⁰. Finalizado con posterioridad a mayo de 1920, no fue inaugurado oficialmente, algo totalmente inusual en este género de monumentos públicos, sufragado además por suscripción popular.

137 *Concurso de bocetos para erigir un monumento al doctor Moliner. Catálogo de los bocetos presentados al concurso, expuestos al público en el palacio municipal*, Tipografía Moderna, València, 1916.

138 “Los proyectos del monumento a Moliner”, *El Mercantil*, València, 1 novembre 1916, pàg. 1.

139 Chesney, “Lo que dice Capuz. El monumento al dr. Moliner”, *Las Provincias*, València, 16 agost 1919, pàg. 1.

140 Vegeu les coses relatives a les vicissituds i altres notícies sobre el *Monument* en el text *Escultura pública en Valencia. Estudio y Catálogo*, tesi doctoral d’Elena de las Heras Esteban, dirigida per J. Pérez Rojas, Universitat de València, Facultat de Geografia i Història, Dept. d’Història de l’Art, València, 2003, pàg. 241-247.

137 *Concurso de Bocetos para erigir un Monumento al Doctor Moliner. Catálogo de los bocetos presentados al Concurso, expuestos al público en el Palacio Municipal*, Tipografía Moderna, Valencia, 1916.

138 “Los proyectos del Monumento a Moliner”, *El Mercantil*, Valencia, 1 noviembre 1916, p. 1.

139 Chesney, “Lo que dice Capuz. El Monumento al Dr. Moliner”, *Las Provincias*, Valencia, 16 agosto 1919, p. 1.

140 Véase lo relativo a las vicisitudes y otras noticias sobre el Monumento en el texto *Escultura Pública en Valencia. Estudio y Catálogo*, Tesis Doctoral de Elena de las Heras Esteban, dirigida por J. Pérez Rojas, Universidad de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. de Historia del Arte, Valencia, 2003, p. 241-247.

Es tracta d'una obra en marbre de Carrara en què l'estàtua sedent de Moliner, que figura abillat amb la seua habitual brusa de treball i al centre de la composició, sobre pedestal, està flanquejada per dues al·legories: la ciència i l'amor, representacions corpòries de les aspiracions del metge, que figuren recolzades sobre grans volutes. "Totes dues figures són admirables, i els seus nus són en part coberts amb plecs de draps, tractats amb aquella manera que per la simplicitat no perjudica ni distrau l'emoció de la *carn*, viscuda esplendorosament amb serenitat hel·lènica"¹⁴¹. El grup escultòric de l'amor va inspirar a l'autor l'escultura marmòria *Mare*, presentada en l'Exposició de la Societat d'Amics de l'Art celebrada al Palau de Biblioteques i Museus de Madrid el 1924.

Aquesta grandiosa obra escultòrica, que per si sola mostra la talla de l'artista, la seua depurada tècnica de modelatge, la concepció del volum i el sentit de la monumentalitat, feia assenyalar a Ricard Agrasot determinats vincles amb una de les obres de Miquel Àngel, la tomba de Llorenç Mèdici, i declarava que "la semblança consisteix principalment en el sentit de la composició perfectament equilibrada al voltant d'un tema central, i amb silueta total triangular; en el moviment seré i harmoniós de les línies; en el caràcter arquitectònic de les formes, el predomini de les quals, segons els justos principis de l'estètica de Hildebrandt, constitueix la suprema expressió artística; en les posicions i actituds de les figures, reposades i estables; en el seré equilibri i absolut concorde entre la forma general i els detalls"¹⁴².

El *Monument al doctor Moliner* a València és una de les grans creacions escultòriques de José Capuz, per la seua harmonia compositiva, la serenitat de les figures representades i l'admirable adequació del disseny a l'espai en què se

Se trata de una obra en mármol de Carrara en la que la estatua sedente de Moliner, que figura ataviado con su habitual blusa de trabajo y en el centro de la composición, sobre pedestal, está flanqueada por dos alegorías: *la Ciencia* y *el Amor*, representaciones corpóreas de las aspiraciones del médico, que figuran recostadas sobre grandes volutas. "Ambas figuras son admirables, y sus desnudos son en parte cubiertos con pliegues de paños, tratados con aquella manera que por su simplicidad no perjudicaba ni distrajera la emoción de la *carne*, vivida esplendorosamente con serenidad helénica"¹⁴¹. El grupo escultórico del *Amor* inspiró a su autor la escultura marmórea *Madre*, presentada en la Exposición de la Sociedad de Amigos del Arte celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid en 1924.

Esta grandiosa obra escultórica, que por sí sola muestra la talla del artista, su depurada técnica de modelado, concepción del volumen y sentido de la monumentalidad, hacía señalar a Ricardo Agrasot determinados vínculos con una de las obras de Miguel Ángel, la Tumba de Lorenzo de Médicis, declarando que "la semejanza estriba principalmente en el sentido de la composición perfectamente equilibrada alrededor de un tema central, y con silueta total triangular; en el movimiento sereno y armonioso de las líneas; en el carácter arquitectónico de las formas, cuyo predominio, según los justos principios de la estética de Hildebrandt, constituye la suprema expresión artística; en las posiciones y actitudes de las figuras, reposadas y estables; en el sereno equilibrio y absoluto acorde entre la forma general y los detalles"¹⁴².

El Monumento al doctor Moliner en Valencia es una de las grandes creaciones escultóricas de José Capuz, por su armonía compositiva, la serenidad de las figuras representadas y la admirable adecuación del diseño al espacio en el que

141 Manáut Nogués, J. "Un monumento. Paz y armonía social por el amor y la ciencia", *La Esfera*, any VIII, núm. 405, Madrid 8 octubre 1921.

142 Agrasot, Ricardo, "El monumento al dr. Moliner por Capuz", *Vell i Nou*, 2a època, Barcelona, 1921, vol. III, pàg. 35.

141 Manáut Nogués, J. "Un Monumento. Paz y Armonía Social por el Amor y la Ciencia", *La Esfera*, Año VIII, nº 405, Madrid 8 octubre 1921.

142 Agrasot, Ricardo, "El Monumento al Dr. Moliner por Capuz", *Vell i Nou*, 2ª época, Barcelona, 1921, Vol. III, p. 35.



José Capuz
Monumento al Dr. Moliner, 1920
 Marbre de Carrara | Mármol de Carrara
 Passeig de l'Albereda, València
 Col. particular

José Capuz
Monumento al Dr. Moliner, 1920
 Part posterior | Parte posterior
 Marbre i bronze | Mármol y bronce
 Passeig de l'Albereda, València
 Col. particular

situa. A la bellesa del conjunt se suma la part posterior del monument, “elegantíssima i senzilla alhora. En la part central veiem un bell baix relleu, de sentit una miqueta arcaic, compost d’un xiquet que sosté la llegenda de Portaceli — lloc on va estar instal·lat el primer sanatori per a tísics pobres— i darrere es veu la trista figura d’un malalt. Aquest grup és un dels més feliços encerts de Capuz. La línia de les volutes és diferent de la que ofereix per davant, i en l’interior el motiu ornamental de fruites, fos en bronze, produeix un efecte sorprenent per l’harmonia del fort contrast dels tons”¹⁴³. La pàtina fosca del bronze de les garlandes de flors i fruits que flanquegen el magnífic relleu en marbre accentua la corporeïtat del xiquet nu que figura dempeus i d’esquena, subjecte per una figura masculina sedent, figura que Manáut identificava com a “malalta”.

Amb anterioritat al projecte del monument al dr. Moliner, coincidint en el temps amb l’adjudicació, Capuz va fer un retrat que constituïria el seu primer monument públic a València, el dedicat per l’Associació de la Joventut Artística Valenciana al seu company, el malmés pintor Josep Benlliure Ortiz, mort el 12 de setembre de 1916, a trenta-dos anys. Davant de la prematura mort del jove pintor, Capuz, que com a pensionat a Roma havia compartit estada amb el finat, quan era director de la institució son pare, Josep Benlliure Gil, va modelar el seu bust i el va donar a l’Associació de la Joventut Artística Valenciana. L’escultor es va inspirar en l’últim autoretrat realitzat per Peppino Benlliure, *Autoretrat amb camisa blanca* (1915), reproduint amb fidelitat els trets físics, l’actitud i el temperament.

La iniciativa d’erigir un monument al jove pintor es va fer pública en nota de premsa signada per Tomás Murillo el gener de 1918: “L’Associació de la Joventut Artística, que presidisc, ha pres

se ubica. A la belleza del conjunto se suma la parte posterior del monumento, “elegantísima a la par que sencilla. En su parte central vemos un hermoso bajorrelieve, de sentido un tanto arcaico, compuesto de un niño que sostiene la leyenda Porta-Coeli, lugar donde estuvo instalado el primer Sanatorio para tísicos pobres-, viéndose detrás la triste figura de un doliente. Este grupo es uno de los más felices aciertos de Capuz. La línea de las volutas es distinta a la que ofrece por delante, y en su interior el motivo ornamental de frutas, fundido en bronce, produce un efecto sorprendente por lo armonioso del fuerte contraste de los tonos”¹⁴³. La pátina oscura del bronce de las guirnaldas de flores y frutos que flanquean el magnífico relieve en mármol, acentúa la corporeidad del niño desnudo que figura de pie y de espaldas, sujeto por una figura masculina sedente, figura que Manaut identificaba como “doliente”.

Con anterioridad al proyecto del Monumento al Dr. Moliner, coincidiendo en el tiempo con su adjudicación, Capuz realizó un retrato que constituiría su primer monumento público en Valencia, el dedicado por la Asociación de la Juventud Artística Valenciana a su compañero, el malogrado pintor *José Benlliure Ortiz*, fallecido el 12 de septiembre de 1916, a los treinta y dos años. Ante la prematura muerte del joven pintor, Capuz, que como pensionado en Roma había compartido estancia con el finado, siendo director de la institución su padre José Benlliure Gil, modeló su busto y lo donó a la Asociación de la Juventud Artística Valenciana. El escultor se inspiró en el último autorretrato realizado por Peppino Benlliure, *Autorretrato con camisa blanca* (1915), reproduciendo con fidelidad sus rasgos físicos, actitud y temperamento.

La iniciativa de erigir un monumento al joven pintor se hizo pública en nota de prensa firmada por Tomás Murillo en enero de 1918: “La Asociación de la Juventud Artística que presidido, ha tomado

143 Manáut Nogués, J., “Un monumento. Paz y armonía social por el amor y la ciencia”, *La Esfera*, any VIII, núm. 405, Madrid 8 octubre 1921.

143 Manáut Nogués, J., “Un Monumento. Paz y Armonía Social por el Amor y la Ciencia”, *La Esfera*, Año VIII, nº 405, Madrid 8 octubre 1921.



José Capuz. *Peppino Benlliure*, 1918. Reproducció en pedra artificial del monument al pintor a València | Reproducción en piedra artificial del monumento al pintor en València.
51 x 35 x 32 cm. 1965-66. Ajuntament de València. En depòsit | En depósito Museu de Belles Arts de València

l'acord de perpetuar cordialment la memòria de Peppino Benlliure, el nostre germà, amb un bust que eleve a immortalitat l'afecte que tan intensament sentim per aquell artista valencià, admirable i jove"¹⁴⁴, que havia sigut premiat amb Segona Medalla en l'Exposició Nacional de 1915. Es va obrir una subscripció pública, la llista de la qual encapçalava Joaquim Sorolla, gran amic de la família Benlliure, manifestant el desig que contribuïren a l'erecció del monument els amics de Peppino Benlliure i els qui van admirar el seu art, atés que, segons manifestaven "és una ofrena que fem sense cap vanitat; és, en suma, una exteriorització dels nostres sentiments, feta ànima i esculpida per l'art sobirà de Capuz"¹⁴⁵. Van cooperar en l'erecció els cercles de belles arts de Madrid i València, i l'Ajuntament, que en va acordar l'emplaçament a les Alberedetes de Serrans, enfront de la casa familiar dels Benlliure, va contribuir amb les despeses de fonamentació del monument.

Per al *Monument a Peppino Benlliure* Capuz va presentar el cap en bronze daurat al foc i el tors tallat en pedra, rèplica del retrat original executat a la mort del pintor. L'escultura es va exposar a la casa social de la Joventut Artística Valenciana, al carrer de Salvà, i es va convidar públicament a tots els que havien contribuït amb donatius a l'erecció del monument perquè admiraren l'obra. El 3 d'agost de 1919 s'inaugurava el monument. Unes breus paraules de Sorolla, per a qui Peppino va ser deixeble predilecte, i un emotiu record per part del seu oncle Marià Benlliure van posar fi a aquell sentit homenatge públic de la Joventut Artística Valenciana a un dels seus.

L'any 1924 altres dos retrats fets per Capuz adquirien caràcter d'obra pública. Es tractava dels bustos de dos il·lustres pintors morts feia poc: Joaquim Sorolla Bastida, a Madrid el 10 d'agost

el acuerdo de perpetuar cordialmente la memoria de Peppino Benlliure, nuestro hermano, con un busto que eleve a inmortalidad el cariño que tan intensamente sentimos por aquel artista valenciano, admirable y joven"¹⁴⁴, que había sido premiado con Segunda Medalla en la Exposición Nacional de 1915. Se abrió una suscripción pública, cuya lista encabezaba Joaquín Sorolla, gran amigo de la familia Benlliure, manifestando el deseo de que contribuyeran a la erección del monumento los amigos de Peppino Benlliure y quienes admiraron su arte, pues, según manifestaban "es una ofrenda que hacemos sin vanidad ninguna; es, en suma, una exteriorización de nuestros sentimientos, hecha alma y esculpida ésta por el arte soberano de Capuz"¹⁴⁵. Cooperaron a su erección los Círculos de Bellas Artes de Madrid y Valencia, y el Ayuntamiento, que acordó su emplazamiento en las Alameditas de Serranos, frente a la casa familiar de los Benlliure, contribuyó con los gastos de cimentación del monumento.

Para el *Monumento a Peppino Benlliure* Capuz presentó la cabeza en bronce dorado al fuego y el torso labrado en piedra, réplica del retrato original ejecutado a la muerte del pintor. La escultura se expuso en la casa social de la Juventud Artística Valenciana, en la calle de Salvá, y se invitó públicamente a cuantos habían contribuido con sus donativos a la erección del monumento a que admirasen la obra. El 3 de agosto de 1919 se inauguraba el Monumento. Unas breves palabras de Sorolla, para quien Peppino fue discípulo predilecto, y un emotivo recuerdo por parte de su tío Mariano Benlliure, pusieron fin a aquel sentido homenaje público de la Juventud Artística Valenciana a uno de los suyos.

En el año 1924 otros dos retratos realizados por Capuz adquirirían carácter de obra pública. Se trataba de los bustos de dos ilustres pintores recientemente fallecidos: Joaquín Sorolla Bastida,

144 "Notas artísticas", *Las Provincias*, València, 17 de gener 1918, pàg. 2.

145 "Pepito Benlliure. Un monumento", *Las Provincias*, València, 26 de juny 1918.

144 "Notas Artísticas", *Las Provincias*, Valencia, 17 enero 1918, p. 2.

145 "Pepito Benlliure. Un monumento", *Las Provincias*, Valencia, 26 de junio 1918.

de 1923, i Antoni Muñoz Degrain, a Màlaga el 12 d'octubre de 1924.

En el si de l'Ateneu Sevillà es va iniciar la idea de retre homenatge públic a l'insigne Sorolla, que va immortalitzar la ciutat andalusa en tres dels panells de *Visió d'Espanya* per a The Hispanic Society of America: *Els nazarens*, *El ball*, i *Els toreros*, a més d'altres treballs pictòrics "com la seua sèrie sobre els jardins de l'Alcázar, els retrats de comtesses i gitanes i les escenes de ball en el desaparegut café Novedades, on va captar amb inigualable mestratge el renou dels vestits de flamenca i els torsos embolicats en els mantons de Manila"¹⁴⁶. El protagonisme de la ciutat de Sevilla en la producció de Sorolla i els vincles de l'ateneïsta Santiago Martínez Martín amb l'insigne pintor, del qual va ser alumne predilecte, va animar els artistes sevillans a erigir un monument en memòria seua.

El dia 26 d'octubre de 1924 s'inaugurava al Jardín de las Delicias el *Monument a Joaquín Sorolla*, amb la presència de la vídua del pintor, Clotilde García del Castell, i del fill, acompanyats per l'alcalde de Sevilla, representants de l'Acadèmia de Belles Arts i de l'Ateneu Sevillà, entre altres institucions. El bust en bronze del pintor realitzat per Capuz està datat el 1919 i pot dir-se que és rèplica del retrat original signat el 1918, modelat del natural i conservat al Museu Sorolla de Madrid. El bust es va alçar sobre un original pedestal en pedra calcària del segle XVIII procedent del Palau Arquebisbal d'Umbrete, segons la crònica de *Mundo Gráfico*¹⁴⁷, encara que altres fonts indiquen que era de pedra granítica i obra de l'arquitecte Vicent Traver, autor de l'edifici seu de l'Ateneu de Sevilla. L'estil barroc del pedestal, de perfils mixtilinis, no deixa dubtes respecte a la procedència; possiblement era idea de Traver reutilitzar una

en Madrid el 10 de agosto de 1923, y Antonio Muñoz Degrain, en Málaga el 12 de octubre de 1924.

En el seno del Ateneo Sevillano se inició la idea de rendir homenaje público al insigne Sorolla, que inmortalizó la ciudad andaluza en tres de los paneles de *Visión de España* para The Hispanic Society of America: *Los Nazarenos*, *El baile*, y *Los Toreros*, además de otros trabajos pictóricos "como su serie sobre los jardines del Alcázar, los retratos de condesas y gitanas y las escenas de baile en el desaparecido café *Novedades*, donde captó con inigualable maestría el revuelo de los trajes de flamenca y los torsos envueltos en los mantones de manila"¹⁴⁶. El protagonismo de la ciudad de Sevilla en la producción de Sorolla y los vínculos del ateneísta Santiago Martínez Martín con el insigne pintor, del que fue alumno predilecto, animó a los artistas sevillanos a erigir un monumento en su memoria.

El día 26 de octubre de 1924 se inauguraba en el Jardín de las Delicias el *Monumento a Joaquín Sorolla*, ante la presencia de la viuda del pintor, Clotilde García del Castillo, y de su hijo, acompañados por el Alcalde de Sevilla, representantes de la Academia de Bellas Artes y del Ateneo Sevillano, entre otras instituciones. El busto en bronce del pintor realizado por Capuz está fechado en 1919 y puede decirse es réplica del retrato original firmado en 1918, modelado del natural y conservado en el Museo Sorolla de Madrid. El busto se alzó sobre un original pedestal en piedra caliza del siglo XVIII procedente del Palacio Arzobispal de Umbrete, según la crónica de *Mundo Gráfico*¹⁴⁷, aunque otras fuentes indican era de piedra granítica y obra del arquitecto Vicente Traver, autor del edificio sede del Ateneo de Sevilla. El estilo barroco del pedestal, de perfiles mixtilíneos, no deja dudas respecto a la procedencia del mismo; posiblemente fuera

146 Montes Martín, J. C., "Sorolla y Sevilla", *Arte Hispalense*, núm. 107, Diputación Provincial de Sevilla, 2016. www.diariodesevilla.es/ocio>Sevilla>Sorolla_0_1018

147 Muñoz San Ramón, J., "Homenaje de los artistas sevillanos a la memoria de D. Joaquín Sorolla", *Mundo Gráfico*, Madrid, 29.10.1924, pàg. 13.

146 Montes Martín, J.C., *Sorolla y Sevilla*, Arte Hispalense, nº 107, Diputación Provincial de Sevilla, 2016. www.diariodesevilla.es/ocio>Sevilla>Sorolla_0_1018

147 Muñoz San Ramón, J., "Homenaje de los artistas sevillanos a la memoria de D. Joaquín Sorolla", *Mundo Gráfico*, Madrid, 29.10.1924, p. 13.

de les ornamentals peces dels antics jardins del palau a l'efecte del monument.

L'homenatge a Sorolla a Sevilla, a penes transcorregut un any des de la seua mort, va fer que Marià Benlliure, autor d'un bust de Sorolla oferit a la ciutat de València perquè se li retera homenatge públic, escriguera una carta pública als mitjans, expressant la seua decepció. "Desitge, abans de res, manifestar la sorpresa que m'ha produït que no fora València on primer es perpetuara la glòria del nostre gran Sorolla (...), però jo, com a artista, amic seu entranyable i com a valencià, m'hauria alegrat que la primera manifestació espiritual per a perpetuar la seua memòria fórem nosaltres, els valencians, els primers a haver-la projectat"¹⁴⁸. El monument a Sorolla a València, amb el bust donat per Benlliure, s'inaugurava a la platja de la Malva-rosa el 1933, quasi una dècada després.

Amb més celeritat es va organitzar a Madrid l'homenatge públic al també pintor valencià Antoni Muñoz Degrain després de la seua defunció, ja que pocs dies després es feia pública en premsa la iniciativa: "Fa un temps es va fer un bust de l'il·lustre pintor Muñoz Degrain, que ara es gestionarà que siga col·locat en els jardins del Palau de Biblioteques i Museus. El bust va ser modelat per José Capuz i fos per Félix Granda. Tots els artistes que desitgen contribuir a aquest just homenatge a Muñoz Degrain poden dirigir-se al Cercle de Belles Arts"¹⁴⁹. Va ser en el si d'aquesta institució on es va constituir la comissió organitzadora del monument, de la qual van formar part Capuz mateix i els senyors Zaragoza, Fernández Valbuena i Perdigón.

El bust en bronze, col·locat sobre pedestal de pedra es va emplaçar sobre un massís de

idea de Traver reutilitzar una de las ornamentales piezas de los antiguos jardines del Palacio a efectos del Monumento.

El homenaje a Sorolla en Sevilla, apenas transcurrido un año desde su muerte, hizo que Mariano Benlliure, autor de un busto de Sorolla ofrecido a la ciudad de Valencia para que se le rindiera homenaje público, escribiera una carta pública a los medios, expresando su decepción. "Deseo, ante todo, manifestar la sorpresa que me ha producido que no fuera Valencia donde primero se perpetuase la gloria de nuestro gran Sorolla (...), pero, yo, como artista, amigo suyo entrañable y como valenciano, me hubiese alegrado de que la primera manifestación espiritual para perpetuar su memoria fuésemos nosotros, los valencianos, los primeros en haberla proyectado"¹⁴⁸. El Monumento a Sorolla en Valencia, con el busto donado por Benlliure, se inauguraba en la playa de la Malvarrosa en 1933, casi una década después.

Con mayor celeridad se organizó en Madrid el homenaje público al también pintor valenciano Antonio Muñoz Degrain tras su fallecimiento, pues, pocos días después se hacía pública en prensa la iniciativa: "Hace algún tiempo se hizo un busto del ilustre pintor Muñoz Degrain, que ahora va a gestionarse sea colocado en los jardincillos del Palacio de Bibliotecas y Museos. El busto fue modelado por José Capuz y fundido por Felix Granda. Cuantos artistas deseen contribuir a este justo homenaje a Muñoz Degrain, pueden dirigirse al Círculo de Bellas Artes"¹⁴⁹. Fue en el seno de esta institución donde se constituyó la comisión organizadora del Monumento, de la que formaron parte el propio Capuz y los señores Zaragoza, Fernández Valbuena y Perdigón.

El busto en bronze, colocado sobre pedestal de piedra se emplazó sobre un macizo de flores en

148 "Una carta de Benlliure. El monumento a Sorolla", *El Sol*, Madrid, dimarts 25 de nov. de 1924. Any VIII núm. 2277, pàg. 1. L'endemà es publicava aquesta carta en el diari *Mercantil* de València.

149 "Bellas Artes. Un busto de Muñoz Degrain", *El Heraldo de Madrid*, 24 octubre 1924, pàg. 5.

148 "Una carta de Benlliure. El monumento a Sorolla" *El Sol*, Madrid martes 25 nov. 1924. Año VIII nº 2277, p. 1. Al día siguiente se publicaba esta carta en el diario *Mercantil* de Valencia.

149 "Bellas Artes. Un busto de Muñoz Degrain", *El Heraldo de Madrid*, 24 octubre 1924, p. 5.

José Capuz
Monumento a Muñoz Degrain, 1925
Bronze | Bronce
Jardines de la Biblioteca Nacional, Madrid



flors als jardins del Palau de Biblioteques i Museus, això és, al costat del Museu d'Art Modern. Aquest reconeixement a Muñoz Degrain era també agraïment per la donació de la important sèrie pictòrica sobre les aventures i desventures del Quixot realitzada pel pintor entre 1916 i 1919 per a decorar la Sala Cervantes del llavors Palau, inaugurada el 6 de març de 1920.

El matí del dia 7 de maig de 1925 es descobria el bust d'Antoni Muñoz Degrain realitzat per José Capuz, obra que posa en relleu la percepció intimista del retratista i la seua capacitat per a interpretar el natural amb fidelitat, reproduint el gest afable de l'octogenari pintor, així com la sensibilitat del seu temperament. A l'acte, senzill i solemne a un temps, "van assistir el director general de Belles Arts, el Sr. Pérez Nieva; el president del Patronat del Museu d'Art Modern, el Sr. Cierva; el director de la Biblioteca Nacional, el Sr. Rodríguez Marín; el president i el secretari del Cercle de Belles Arts, els Srs. Fernández Rodríguez i Fernández Ramos, i els Srs. Blay, Mesa, Pla, Vegué, Francés, Santa María, mestre

los jardines del Palacio de Bibliotecas y Museos, esto es, junto al Museo de Arte Moderno. Este reconocimiento a Muñoz Degrain era también agradecimiento por la donación de la importante serie pictórica sobre las aventuras y desventuras de Don Quijote realizada por el pintor entre 1916 y 1919 para decorar la Sala Cervantes del entonces Palacio, inaugurada el 6 de marzo de 1920.

En la mañana del día 7 de mayo de 1925 se descubría el busto de Antonio Muñoz Degrain realizado por José Capuz, obra que pone de relieve la percepción intimista del retratista y su capacidad para interpretar el natural con fidelidad, reproduciendo el gesto apacible del octogenario pintor así como la sensibilidad de su temperamento. Al acto, sencillo y solemne a un tiempo, "asistieron el director general de Bellas Artes, Sr. Pérez Nieva; Presidente del Patronato del Museo de Arte Moderno, Sr. Cierva; director de la Biblioteca Nacional, Sr. Rodríguez Marín; presidente y secretario del Círculo de Bellas Artes, Sres. Fernández Rodríguez y Fernández Ramos, y los Sres. Blay, Mesa, Pla, Vegué, Francés, Santa María, maestro

Serrano, Navarro, Forts, Alcántara, Martínez de la Riva, Menéndez Pidal i altres”¹⁵⁰.

Continuant l’itinerari de les obres de caràcter monumental creades per Capuz, hem de referir-nos a un nou bust, en aquest cas el retrat d’un notable tractadista militar, el comandant Francisco Villamartín (Cartagena, Múrcia, 1833 – Madrid, 1872), realitzat per encàrrec de la seua ciutat natal, que va voler retre-li tribut amb un monument en la seua memòria. La idea va sorgir després de l’homenatge nacional al destacat personatge castrense, iniciat pels oficials d’infanteria en el Casino Militar de Madrid, promogut per la Infanteria Espanyola i disposat per l’Exèrcit a la ciutat de Toledo. Marià Benlliure va realitzar el *Monument a Villamartín* per a Toledo representant l’estàtua del militar sobre alt pedestal i en la base, les figures d’un almogàver i un soldat del Terç de Flandes. També va dissenyar Benlliure la medalla commemorativa de l’homenatge, celebrat el 9 de maig de 1925, amb el monument en l’anvers i les armes de la Infanteria Espanyola en el revers.

L’homenatge a Toledo va encoratjar entre els correligionaris de Cartagena la idea d’un monument a Villamartín en la seua terra mateixa. Van encarregar a José Capuz que fera el bust, no sols pel reconeixement de la seua escultura a l’Espanya de l’època, sinó també perquè acabava de treballar la seua primera obra imatge per a la Confraria Marraja de la ciutat. El 4 d’abril de 1926 s’inaugurava el monument a la plaça de la Merced, un acte brillant en presència de l’escultor, al qual “van assistir les autoritats militars de l’Armada i Civil, l’Ajuntament en corporació, comissions de caps i oficials dels Cossos de l’Exèrcit i de l’Armada i una gentada enorme”¹⁵¹. El bust del comandant realitzat per Capuz, cap en bronze i tors en pedra, va traçar els seus trets característics: front ample, mirada atenta i celles i bigot generosos. Capuz degué

Serrano, Navarro, Forts, Alcántara, Martínez de la Riva, Menéndez Pidal y otros”¹⁵⁰.

Continuando el itinerario de las obras de carácter monumental creadas por Capuz, hemos de referirnos a un nuevo busto, en este caso el retrato de un notable tratadista militar, el Comandante Francisco Villamartín (Cartagena, Murcia, 1833 – Madrid, 1872), realizado por encargo de su ciudad natal que quiso rendirle tributo con un monumento en su memoria. La idea surgió tras el homenaje nacional al destacado personaje castrense, iniciado por los oficiales de Infantería en el Casino Militar de Madrid, promovido por la Infantería Española y dispuesto por el Ejército en la ciudad de Toledo. Mariano Benlliure realizó el *Monumento a Villamartín* para Toledo, representando la estatua del militar sobre alto pedestal y en su base las figuras de un almogávar y un soldado del Tercio de Flandes. También diseñó Benlliure la Medalla conmemorativa del homenaje, celebrado el 9 de mayo de 1925, con el Monumento en el anverso y las armas de la Infantería Española en el reverso.

El homenaje en Toledo, alentó entre sus correligionarios de Cartagena la idea de un *Monumento a Villamartín* en su propia tierra. Encargaron a José Capuz realizara el busto, no sólo por el reconocimiento de su escultura en la España de la época, sino también porque acababa de labrar su primera obra imaginera para la Cofradía Marraja de la ciudad. El 4 de abril de 1926 se inauguraba el Monumento en la plaza de la Merced, un acto brillante en presencia del escultor, al que “asistieron las autoridades militares de la Armada y Civil, el Ayuntamiento en Corporación, comisiones de jefes y oficiales de los Cuerpos del Ejército y de la Armada y un gentío enorme”¹⁵¹. El busto del Comandante realizado por Capuz, cabeza en bronce y torso en piedra, trazó sus rasgos característicos: frente despejada, atenta mirada y cejas y bi-

150 ABC, Madrid, any XXI, núm. 6975, 8 maig 1925.

151 “Informaciones y noticias de toda España. Monumento a Villamartín”, ABC, Madrid, 6 abril 1926, pàg. 27.

150 ABC Madrid, Año XXI, N° 6975, 8 mayo 1925.

151 “Informaciones y noticias de toda España. Monumento a Villamartín”, ABC, Madrid, 6 abril 1926, p. 27.

José Capuz
 Placa homenatge a Goya |
 Placa homenaje a Goya, 1928
 Relleu en bronze | Relieve en bronce
 99 x 65,5 cm
 Real Academia de Bellas Artes de San
 Fernando, Madrid



inspirar-se en el retrat de Francisco Villamartín inserit en l'edició de 1883 de les seues *Obras selectes*, encara que sembla major que en el dibuix que li va servir de model.

Sense el caràcter monumental de les obres escultòriques precedents, però amb la finalitat commemorativa d'aquest mateix gènere, Capuz va realitzar el 1928 un relleu en commemoració del I centenari de la mort de Francisco de Goya. "La Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando de Madrid va voler donar per a la nova sala del seu museu (...) una plaqueta commemorativa i una làpida, i va exigir que els autors havien de ser acadèmics. Blay va realitzar una placa de només una cara i José Capuz, la làpida d'un metre d'alt, totes dues conservades

gote generosos. Capuz debió inspirarse en el retrato de Francisco Villamartín inserto en la edición de 1883 de sus *Obras selectas*, aunque parece mayor que en el dibujo que le sirvió de modelo.

Sin el carácter monumental de las obras escultóricas precedentes, pero con la finalidad conmemorativa de este mismo género, Capuz realizó en 1928 un relieve en conmemoración del I Centenario de la muerte de Francisco de Goya. "La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid quiso donar para la nueva sala de su museo (...), una plaqueta conmemorativa y una lápida, exigiendo que los autores debían ser académicos. Blay realizó una placa unifaz y José Capuz la lápida de un metro de alto, ambas

en aquesta institució”¹⁵². Obres per encàrrec de la corporació esmentada, la plaqueta original de Miquel Blay és peça en llautó, mentre que el relleu concebut per Capuz és obra en bronze fosa per Codina Hnos., de Madrid. Tots dos escultors van representar Goya: Blay, de perfil i amb barret de copa; Capuz, de semiperfil, també cap a l’esquerra, i acompanyat d’una figura al·legòrica. Aquest relleu és obra “elaborada amb un plantejament de línies contingudes i de gran sobrietat, en un estil realista i amb una cerca de la valoració de la forma, que inclou els elements essencials representatius per a un homenatge al pintor aragonés; se centra principalment en el rostre i ofereix una simbòlica al·legoria per mitjà d’un àngel que alça el vol”¹⁵³. L’abril de 1928 s’inaugurava la sala dedicada a Goya en la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando i allí figurava la placa en relleu concebuda per Capuz.

Jaén és una altra de les ciutats espanyoles que disposa d’una escultura pública de José Capuz, el *Monument a Justino Flórez* (Lleó, 1848 - Jaén, 1927), que va ser arquitecte provincial, municipal i diocesà en aquesta ciutat des de 1884 i autor del Palau Provincial de Jaén. “A la seua mort, la premsa local va elogiar la seua tasca filantròpica, perquè va expressar als seus fills el desig de dedicar a obres de caritat el 10 % dels beneficis obtinguts anualment en el negoci miner”¹⁵⁴. El poble de Jaén li va agrair el gest costejant, amb l’ajuda de la Cambra Oficial de Comerç i Indústria, el monument, un conjunt escultòric encarregat al seu fill, l’arquitecte Antonio Flórez Urdapilleta i a l’escultor José Capuz, que havien compartit part de la seua estada a Roma com a pensionats de l’Acadèmia Espanyola.

conservadas en dicha institución”¹⁵². Obras de encargo de la citada Corporación, la plaqueta original de Miguel Blay es pieza en latón, mientras el relieve concebido por Capuz es obra en bronce fundida por Codina Hnos., de Madrid. Ambos escultores representaron a Goya: Blay de perfil y con sombrero de copa; Capuz de semi-perfil, también hacia la izquierda, y acompañado de una figura alegórica. Este relieve es obra “elaborada con un planteamiento de líneas contenidas y de gran sobriedad, en un estilo realista y con una búsqueda de la valoración de la forma, que incluye los elementos esenciales representativos para un homenaje al pintor aragonés, centrándose principalmente en su rostro, y ofreciendo una simbólica alegoría por medio de un ángel que alza el vuelo”¹⁵³. En abril de 1928 se inauguraba la sala dedicada a Goya en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y allí figuraba la placa en relieve concebida por Capuz.

Jaén es otra de las ciudades españolas que cuenta con una escultura pública de José Capuz, el *Monumento a Justino Flórez* (León, 1848- Jaén, 1927), que fue arquitecto provincial, municipal y diocesano en esta ciudad desde 1884 y autor del Palacio Provincial de Jaén. “A su muerte, la prensa local elogió su labor filantrópica, pues expresó a sus hijos el deseo de dedicar a obras de caridad el 10% de los beneficios obtenidos anualmente en el negocio minero”¹⁵⁴. El pueblo de Jaén le agradeció el gesto costeando, con la ayuda de la Cámara Oficial de Comercio e Industria, el monumento, un conjunto escultórico encargado a su hijo, el arquitecto Antonio Flórez Urdapilleta y al escultor José Capuz, que habían compartido parte de su estancia en Roma como pensionados de la Academia Española.

152 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/plaqueta-conmemorativa-del-primer-centenario-de/02b406ee-9668-4a42-98eb-a6c6e71081f3>

153 Azcue Brea, Leticia, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994, pàg. 501.

154 [Personajescallejerojaen.blogspot.com/2019/07/Justino-florez-llamas-1849-1927.html](https://personajescallejerojaen.blogspot.com/2019/07/Justino-florez-llamas-1849-1927.html).

152 <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/plaqueta-conmemorativa-del-primer-centenario-de/02b406ee-9668-4a42-98eb-a6c6e71081f3>

153 Azcue Brea, Leticia, *La Escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994, p. 501.

154 [Personajescallejerojaen.blogspot.com/2019/07/Justino-florez-llamas-1849-1927.html](https://personajescallejerojaen.blogspot.com/2019/07/Justino-florez-llamas-1849-1927.html).



José Capuz. *Monumento a Justino Flórez*, 1930. Basalt negre i granit | Basalto negro y granito
Plaza Deán Martínez de Mazas. Jaén. Instituto del Patrimonio Cultural de España

El *Monument a Justino Flórez* és una de les obres de Capuz més celebrada per la crítica, coetània i contemporània, una de les seues creacions escultòriques més admirable i que un nombre més alt de ressenyes favorables ha generat des que es va fer conèixer al públic. El desembre de 1929 Luis Pérez-Bueno va escriure sobre l'escultor i "tan ressonant èxit en el Saló de Tardor, especialment per la font monumental dedicada al filàntrop Sr. Justino Flórez (...) En aquesta obra José Capuz va arrancar al basalt negre qualitats del bronze més fi i una espiritualitat simbòlica de la millor fortuna. Un ciclop d'acerats músculs aconsegueix amb dur esforç (moure) un bloc de pedra. És tal ciclop el símbol de la vida de treball del Sr. Flórez. L'obra està realitzada dins de les tendències estilístiques modernes"¹⁵⁵.

José Marín Medina assenyalava la importància en l'escultura espanyola de l'època de l'"escarrit i magistral monument a Justino Flórez, per a Jaén, tan eurítmic i savi de composició, tan sòlid i poderós en la seua particular interpretació globulosa i clara de la musculatura del nu masculí com segur en la seua solució. Aquesta simplificació personal del nu que palanqueja esforçadament el bloc de pedra (en el qual va el perfil de l'home a qui es dedica l'escultura), aquesta solució que la base del monument siga la font mateixa que mansament raja del penyal, confereixen una simplicitat envejable i un poder suggestiu a tan desusat monument"¹⁵⁶.

El *Monument a Justino Flórez* es va erigir a la plaça del Deán Mazas de Jaén el 1930, sense que se'n conega la data d'inauguració. Amb el transcurs dels anys va tindre una important deterioració, per la qual cosa es va substituir per una còpia bastant fidel realitzada pel granadí

El *Monumento a Justino Flórez* es una de las obras de Capuz más celebrada por la crítica, coetánea y contemporánea, una de sus creaciones escultóricas más admirable y que mayor número de reseñas favorables ha generado desde que se dio a conocer al público. En diciembre de 1929 Luís Pérez-Bueno escribió sobre el escultor y "tan resonante éxito en el Salón de Otoño, especialmente por su fuente monumental dedicada al filántropo D. Justino Flórez (...) En esta obra José Capuz arrancó al basalto negro calidades del más fino bronce y una espiritualidad simbólica de la mejor fortuna. Un cíclope de acerados músculos logra con duro esfuerzo (mover) un bloque de piedra. Es tal cíclope el símbolo de la vida de trabajo del Sr. Flórez. La obra está realizada dentro de las tendencias estilísticas modernas"¹⁵⁵.

José Marín Medina señalaba la importancia en la escultura española de la época del "escueto y magistral Monumento a Justino Flórez, para Jaén, tan eurítmico y sabio de composición, tan sólido y poderoso en su particular interpretación globulosa y clara de la musculatura del desnudo masculino, como seguro en su solución. Esta simplificación personal del desnudo que apalanca esforzadamente el bloque de piedra (en el que va el perfil del hombre a quien se dedica la escultura), esta solución de que la base del monumento sea la propia fuente que mansamente mana del peñasco, confieren una simplicidad envidiable y un poder sugestivo a tan desusado monumento"¹⁵⁶.

El *Monumento a Justino Flórez* se erigió en la Plaza del Deán Mazas de Jaén en 1930, sin que se conozca la fecha de inauguración. Con el transcurso de los años sufrió importante deterioro por lo que se sustituyó por una copia bastante fiel realizada por el granadino Miguel Barranco,

155 Pérez-Bueno, Luis, "Homenaje a José Capuz", *El Liberal*, Madrid, 1.12.1929, pàg. 5.

156 Marín-Medina, José, *La escultura española contemporánea. Historia y evaluación crítica*, Edarcon, Madrid, 1978, pàg. 126.

155 Pérez-Bueno, Luís, "Homenaje a José Capuz", *El Liberal*, Madrid, 1.12.1929, p. 5.

156 Marín-Medina, José, *La Escultura Española Contemporánea. Historia y evaluación crítica*, Edarcon, Madrid, 1978, p. 126.



José Capuz. *La Caridad*, 1930.

Bronze, fosa pòstuma. Grup escultòric per al Monument a la Reina María Cristina |
Bronze, fundición póstuma. Grupo escultórico para el Monumento a la Reina María Cristina
Ajuntament de València. En depòsit Museu de Belles Arts de València |
Ajuntament de València. En depósito Museu de Belles Arts de València

Miguel Barranco, mentre l'original restaurat va passar al Museu Provincial de Jaén¹⁵⁷.

Després de la inesperada mort de la reina Maria Cristina d'Habsburg, esdevinguda el 6 de febrer de 1929, es va promoure a escala nacional l'erecció d'un monument en la seua memòria, i es va obrir una subscripció pública, de la qual es van encarregar les respectives juntes provincials de recaptació, que van donar notícia periòdica que s'ingressava a tal fi en les pàgines dels diaris. Per exemple, el 3 d'abril figurava en la llista de subscriptors l'Ajuntament de Madrid, que hi contribuïa amb 50.000 pessetes, quantitat elevada per ser la capital d'Espanya el lloc triat per al monument.

La Comissió Nacional de Monument va convocar un concurs de projectes al qual va concórrer José Capuz, de nou en companyia de l'arquitecte Antonio Flórez, i al qual es van presentar un total de vint-i-sis avantprojectes, que es van exposar a la Casa de la Premsa el novembre d'aquell mateix any. Se'n seleccionaren cinc com a finalistes, entre els quals hi havia el que es va presentar amb el lema "Raimundo Lulio", corresponent a Capuz i Flórez, i, de nou, es van exhibir al públic, en aquest cas el maig de 1930 en el Saló de Festes del Cercle de Belles Arts. "A banda dels models corporis, a escala preceptora, segons les bases del concurs i dels plans i croquis de cadascun dels monuments, s'exhibeixen detalls a grandària natural i a un mitjà del natural executats en escaiola (...). Maqueta corpòria en fusta de l'arquitecte Antonio Flórez i l'escultor José Capuz, que han editat un fullet amb la memòria descriptiva del seu projecte"¹⁵⁸.

A la fi de maig de 1930 es feia públic el projecte triat, obra de Capuz i Flórez, que es va descriure en premsa d'acord amb la memòria que els autors van presentar al costat de la maqueta:

mientras el original restaurado pasó al Museo Provincial de Jaén¹⁵⁷.

Tras la inesperada muerte de la Reina María Cristina de Habsburgo, acaecida el 6 de febrero de 1929, se promovió a nivel nacional la erección de un monumento en su memoria, abriendo suscripción pública de la que se encargaron las respectivas juntas provinciales de recaudación, dando noticia periódica de lo ingresado a tal fin en las páginas de los diarios. Por ejemplo, el 3 de abril figuraba en el listado de suscriptores el Ayuntamiento de Madrid, que contribuía con 50.000 pesetas, elevada cantidad por ser la capital de España el lugar elegido para el Monumento.

La Comisión nacional de Monumento convocó un concurso de proyectos al que concurrió José Capuz, de nuevo en compañía del arquitecto Antonio Flórez, y al que se presentaron un total de veintiséis anteproyectos, que se expusieron en la Casa de la Prensa en noviembre de aquel mismo año. Fueron seleccionados cinco de ellos como finalistas, entre ellos el presentado bajo el lema "Raimundo Lulio", correspondiente a Capuz y Flórez, y, de nuevo, se exhibieron al público, en esta ocasión en mayo de 1930 en el Salón de Fiestas del Círculo de Bellas Artes. "Aparte de los modelos corpóreos, a escala preceptora, según las bases del concurso y de los planos y croquis de cada uno de los monumentos, se exhiben detalles a tamaño natural y a un medio del natural ejecutados en escayola (...). Maqueta corpórea en madera del arquitecto Antonio Flórez y el escultor José Capuz, quienes han editado un folleto con la Memoria descriptiva de su proyecto"¹⁵⁸.

A finales de mayo de 1930 se hacía público el proyecto elegido, obra de Capuz y Flórez, que se describió en prensa de acuerdo a la memoria que los autores presentaron junto a la maqueta: "Lema: "Raimundo Lulio". Como base de

157 Domínguez Cubero, José, *Escultura novecentista en Jaén hasta el vanguardismo de los años setenta. Maestros e iconografías* (Dialnet.unirioja.es).

158 "El Monumento a la Reina Doña María Cristina", *ABC*, Madrid, 6 mayo 1930, pág. 37.

157 Domínguez Cubero, José, *Escultura novecentista en Jaén hasta el Vanguardismo de los años setenta. Maestros e iconografías*, (Dialnet.unirioja.es)

158 "El Monumento a la Reina Doña María Cristina", *ABC*, Madrid, 6 mayo 1930, p. 37.

"Lema: Raimundo Lulio. Com a base de la composició, un triangle equilàter en els vèrtexs del qual col·loquen els símbols de les virtuts teològals, en tres grans pedestals, amb grups representatius de la fe, l'esperança i la caritat. En el centre d'un recinte elevat es col·loca l'estàtua de la reina. Quatre fonts representen la prudència, la justícia, la fortalesa i la templança"¹⁵⁹. Un projecte monumental que exaltava les virtuts morals i espirituals associades a la figura de la reina mare.

El *Monument a la reina Maria Cristina* estava previst que s'erigira en els terrenys de la futura ciutat universitària, al centre d'una plaça rotolada amb el seu nom. El desembre de 1930, a preguntes d'un periodista, José Capuz declarava: "Començarem molt prompte, per a acabar la nostra obra en el termini de dos anys"¹⁶⁰. Tres mesos després, març de 1931, la Junta Nacional per al Monument es reunia per a discutir i acordar el conveni o contracte que havia de signar-se amb els autors. No obstant això, la proclamació de la República el 14 d'abril, va fer anar en orris el monument. Com a testimoni de la tasca realitzada fins llavors per l'escultor, es conserven dues obres: el retrat de la reina mare en plata que es va lliurar al rei Alfons XIII, i el grup en bronze *La caritat*, fos per l'empresa Ángel Fundidor, Madrid, representat per una jove mare amb un xiquet en braços, un altre xiquet abrigallat dempeus a la seua dreta i un tercer als seus peus, assegut d'esquena i abraçat a ella. Capuz concep l'amor matern com a expressió plàstica de l'al·legoria de la virtut *caritas*, i compon una escultura en bloc en què la ferma verticalitat de la jove figura femenina contrasta amb les modulacions, arredonides o angulosos, dels tres cossos infantils. L'Ajuntament de València conserva al Museu de Belles Arts de València, exposat al públic, aquest grup escultòric en bronze de fosa pòstuma, fet

la composición un triángulo equilátero, en cuyos vértices colocan los símbolos de las virtudes teológicas, en tres grandes pedestales, con grupos representativos de la Fe, la Esperanza y la Caridad. En el centro de un recinto elevado se coloca la estatua de la Reina. Cuatro fuentes representan la Prudencia, la Justicia, la Fortaleza y la Templanza"¹⁵⁹. Un proyecto monumental que exaltaba las virtudes morales y espirituales asociadas a la figura de la Reina Madre.

El *Monumento a la Reina María Cristina* estaba previsto se erigiera en los terrenos de la futura Ciudad Universitaria, en el centro de una plaza rotulada con su nombre. En diciembre de 1930, a preguntas de un periodista, José Capuz declaraba: "Comenzaremos muy pronto, para terminar nuestra obra en el plazo de dos años"¹⁶⁰. Tres meses después, marzo de 1931, la Junta Nacional para el Monumento se reunía para discutir y acordar el convenio o contrato que había de firmarse con los autores. Sin embargo, la proclamación de la República el 14 de abril, dio al traste con el monumento. Testimonio de la labor realizada hasta entonces por el escultor se conservan dos obras: el retrato de la Reina Madre en plata que se entregó al rey Alfonso XIII, y el grupo en bronce *La Caridad*, fundido por la empresa Ángel Fundidor, Madrid, representado por una joven madre con el pequeños en brazos, otro niño arropado de pie a su derecha y un tercero a sus pies, sentado de espaldas y abrazado a ella. Capuz concibe el amor materno como expresión plástica de la alegoría de la virtud *Caritas*, componiendo una escultura en bloque en la que la firme verticalidad de la joven figura femenina, contrasta con las modulaciones, redondeadas o angulosas de los tres cuerpos infantiles. El Ayuntamiento de Valencia conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, expuesto al público, este grupo escultórico en bronce de fundición póstuma, realizada a

159 "En la casa de la prensa española. Sumaria descripción de los anteproyectos", ABC, Madrid, núm. 8.349, 21 noviembre 1929, pàg. 3-6. En l'edició del dia 23 del mateix mes i any, pàg. 5, se'n van reproduir els esbossos.

160 "El monumento a la reina María Cristina", ABC, edició Andalusia, 19 desembre 1930, pàg. 20.

159 "En la Casa de la Prensa Española. Sumaria descripción de los Anteproyectos", ABC, Madrid, nº 8.349, 21 noviembre 1929, p. 3-6. En la edición del día 23 del mismo mes y año, p. 5, se reprodujeron los bocetos.

160 "El Monumento a la Reina María Cristina", ABC, Edición Andalucía, 19 diciembre 1930, p. 20.

a partir del model original cedit per la vídua de l'escultor, Elvira Danielli.

La instauració de la II República a Espanya va portar l'organització democràtica de l'Estat, l'ampliació de drets i llibertats individuals i socials, així com el laïcisme del país i l'exercici del poder legislatiu per una sola cambra.

En l'àmbit artístic no es produeix una ruptura amb el període de la Restauració. No obstant això, alguns fets van definir uns certs canvis, en general expressius de la necessitat de transmetre les inquietuds polítiques, socials i culturals dels joves artistes d'avantguarda, com, per exemple, la fundació de l'Agrupació Gremial d'Artistes Plàstics, o el renaixement de la Societat d'Artistes Ibèrics, organitzadora de l'exposició "L'art espagnol contemporaine" celebrada a París el 1936, que va incloure en la nòmina d'artistes participants pintors i escultors de l'avantguarda parisenca i peninsular, i va constituir tota una fita històrica.

Quant a l'escultura commemorativa, atès el caràcter deliberat dels monuments públics, el nou sistema polític va tractar de legitimar iconogràficament els nous ideals d'igualtat social i esperit de llibertat, amb referents aliens al període de la Restauració, per tal de consolidar en la societat els valors republicans.

No va tardar a manifestar-se en el si de la II República la idea d'homenatjar públicament Pablo Iglesias Posse, cofundador del Partit Socialista Obrer Espanyol i de la Unió General de Treballadors. "El concurs per al *Monument a Pablo Iglesias* va constituir un dels primers esdeveniments commemoratius patrocinat pel govern de la República i un dels últims a inaugurar-se. La seua importància dins del patrocini de les arts a Espanya per part de la República queda reflectit per la quantitat de les propostes presentades i la qualitat d'algunes"¹⁶¹. El concurs

a partir del modelo original cedido por la viuda del escultor, Elvira Danielli.

La instauración de la II República en España trajo consigo la organización democrática del Estado, la ampliación de derechos y libertades individuales y sociales, así como la laicidad del país y el ejercicio del poder legislativo por una sola Cámara.

En el ámbito artístico no se produce una ruptura con el periodo de la Restauración. Sin embargo, algunos hechos definieron ciertos cambios, en general expresivos de la necesidad de transmitir las inquietudes políticas, sociales y culturales de los jóvenes artistas de vanguardia, como, por ejemplo, la fundación de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, o el renacimiento de la Sociedad de Artistas Ibéricos, organizadora de la exposición *L'Art Espagnol Contemporaine* celebrada en París en 1936 y que incluyó en la nómina de artistas participantes a pintores y escultores de la vanguardia parisina y peninsular, constituyendo todo un hito histórico.

En cuanto a la escultura conmemorativa, dado el carácter deliberado de los monumentos públicos, el nuevo sistema político trató de legitimar iconográficamente los nuevos ideales de igualdad social y espíritu de libertad, con referentes ajenos al periodo de la Restauración, en aras a consolidar en la sociedad los valores republicanos.

No tardó en manifestarse en el seno de la II República la idea de homenajear públicamente a Pablo Iglesias Posse, cofundador del Partido Socialista Obrero Español y de la Unión General de Trabajadores. "El concurso para el *Monumento a Pablo Iglesias* constituyó uno de los primeros eventos conmemorativos patrocinado por el gobierno de la República y uno de los últimos en inaugurarse. Su importancia dentro del patrocinio de las Artes en España por parte de la República queda reflejado por la cantidad de las propuestas presentadas y la calidad de algunas de ellas"¹⁶¹.

161 Navas Hermosilla, Alina, "El monumento a Pablo Iglesias. Un concurso artístico entre dos épocas", *El Arte del Siglo XX*, ed. Instituto Fernando el Católico, 2009, pàg. 537-554.

161 Navas Hermosilla, Alina, "El Monumento a Pablo Iglesias. Un concurso artístico entre dos épocas", *El Arte del siglo XX*, Ed. Instituto Fernando el Católico, 2009, p. 537-554.

d'avantprojectes va seleccionar el novembre de 1932 els treballs presentats per l'escultor Enrique Pérez Comendador i l'arquitecte Luis Moya; Emiliano Barral, l'arquitecte Esteban de la Mora i el pintor Quintanilla, i el de José Capuz al costat dels arquitectes Antonio Flórez i José Ignacio Hervada, estimats com els més innovadors arquitectònicament. El 30 d'abril de 1933, es va triar el projecte definitiu, el segon dels seleccionats, obra d'Emiliano Barral i Esteban de la Mora, que expressava millor que cap altre, segons José Francés, la idea dels iniciadors del concurs¹⁶². El *Monument a Pablo Iglesias* a Madrid va ser inaugurat en la glorieta de Camoens, al Parc de l'Oest, el 3 de maig de 1936. Deteriorat per efectes de la guerra, el 1959 va ser demolit.

Acabada d'acabar la Guerra Civil, el nou règim polític va advocar pel caràcter commemoratiu dels monuments per a mostrar públicament els valors del seu ideari: rememorar els caiguts "per Déu i per la pàtria", celebrar les gestes dels vencedors de la contesa, o idolatrar-ne els protagonistes. L'escultura monumental es va adoptar de manera generalitzada en la geografia espanyola com el gènere artístic més idoni per a la instrucció nacional i com a símbol propagandístic del règim franquista.

La tragèdia del creuer Baleares durant la guerra, enfonsat el 16 de març de 1938 pel Front Popular al cap de Palos, Cartagena, i en el qual van morir 782 marins, demandava un tribut i sentit homenatge a "els màrtirs de la croada". Va ser el Ministeri d'Educació Nacional el que va convocar el concurs de projectes per a erigir un monument als herois del Baleares a Palma, i el que va dictaminar a favor i "per unanimitat en el projecte presentat per l'insigne Sr. Josep Ortells i els arquitectes Francesc i Antoni Roca. El projecte és d'una bellesa clàssica sorprenent

El concurso de anteproyectos seleccionó en noviembre de 1932 los trabajos presentados por el escultor Enrique Pérez Comendador y el arquitecto Luis Moya; Emiliano Barral, el arquitecto Esteban de la Mora y el pintor Quintanilla, y el de José Capuz junto a los arquitectos Antonio Flórez y José Ignacio Hervada, estimados como los más innovadores a nivel arquitectónico. El 30 de abril de 1933, se elegía el proyecto definitivo, el segundo de los seleccionados, obra de Emiliano Barral y Esteban de la Mora, que expresaba mejor que ningún otro, según José Francés, la idea de los iniciadores del concurso¹⁶². El Monumento a Pablo Iglesias en Madrid fue inaugurado en la glorieta de Camoens, en el Parque del Oeste, el 3 de mayo de 1936. Deteriorado por efectos de la guerra, en 1959 era demolido.

Recién terminada la Guerra Civil, el nuevo régimen político abogó por el carácter conmemorativo de los monumentos para mostrar públicamente los valores de su ideario: rememorar a los caídos "por Dios y por la Patria", celebrar las gestas de los vencedores de la contienda, o idolatrar a sus protagonistas. La escultura monumental se adoptó de modo generalizado en la geografía española como el género artístico más idóneo para la instrucción nacional y como símbolo propagandístico del régimen franquista.

La tragedia del crucero Baleares durante la guerra, hundido el 16 de marzo de 1938 por el Frente Popular en el Cabo de Palos, Cartagena, y en el que fallecieron 782 marinos, demandaba un tributo y sentido homenaje a "los mártires de la cruzada". Fue el Ministerio de Educación Nacional quien convocó el concurso de proyectos para erigir un *Monumento a los héroes del Baleares* en Palma de Mallorca, y quien falló a favor y, "por unanimidad en el proyecto presentado por el insigne D. José Ortells y los arquitectos Francisco y Antonio Roca. El proyecto es de una belleza

162 Francés, José, "Los anteproyectos presentados y premiados en la primera selección para el monumento a Pablo Iglesias", *Crónica*, Madrid, 29 gener 1933. Article il·lustrat amb les imatges de les maquetes d'aquests dos avantprojectes.

162 Francés, José, "Los anteproyectos presentados y premiados en la primera selección para el Monumento a Pablo Iglesias", *Crónica*, Madrid, 29 enero 1933. Artículo ilustrado con las imágenes de las maquetas de estos dos anteproyectos.

dins de la seua modernitat, i interpreta d'una manera fidelíssima l'heroica gesta dels gloriosos marins espanyols"¹⁶³, d'acord amb les característiques prèviament especificades en la convocatòria. Erigit a Palma, no va ser inaugurat fins a 1948.

Desconeixem si hi ha relació directa entre aquest projecte monumental de Palma i el *Monument commemoratiu del creuer Balears*, obra de José Capuz que es va lliurar a l'Armada en el Museu Naval de Madrid el desembre de 1941, en una solemne cerimònia. "Donava guàrdia d'honor una secció d'Infanteria de Marina davant del monument, que és un bell tríptic en marbre, obra del gran escultor Capuz"¹⁶⁴. El ministre de la Marina, el vicealmirall Salvador Moreno va agrair en el seu discurs la donació de l'obra d'art que enriqueix el Museu. "Són tres plaques rectangulars d'alabastre disposades en forma de tríptic, el central, de més altura. Les làpides laterals repeteixen el mateix motiu en relleu, disposat de manera simètrica: un àngel vola sobre la mar portant als braços el cos d'un jove. Sobre la mar volen tres coloms. La làpida central té en la part superior un relleu representant una figura femenina asseguda, vestida amb mantell i túnica que sosté en la falda el cos d'un jove"¹⁶⁵. En la part inferior porta gravada la dedicatòria del que ha sigut considerat per alguns autors monument efímer, i que podia haver sigut concebut com a obra commemorativa per al Museu Naval de Madrid, segons es dedueix de la inscripció: "CRUCERO BALEARES, SIMBOLO DE LA MARINA DEL ALZA / MIENTO, TRAS INCREIBLES TRIUNFOS, FINO ALEVOSAMEN / TE Y POR AZAR, HUNDIENDOSE ENTRE LLAMARADAS. PE / RO LA DOTACIÓN ACLAMANDO A ESPAÑA, MIENTRAS SO / CORREDORES BARCOS

clásica sorprendente dentro de su modernidad, e interpreta de una manera fidelísima la heroica gesta de los gloriosos marinos españoles"¹⁶³, de acuerdo a las características previamente especificadas en la convocatoria. Erigido en Palma de Mallorca, no fue inaugurado hasta 1948.

Desconocemos si existe relación directa entre este proyecto monumental de Palma de Mallorca y el *Monumento Conmemorativo del Crucero Balears*, obra de José Capuz que se entregó a la Armada en el Museo Naval de Madrid en diciembre de 1941, en una solemne ceremonia. "Daba guardia de honor una sección de Infantería de Marina ante el Monumento, que es un hermoso tríptico en mármol, obra del gran escultor Capuz"¹⁶⁴. El Ministro de la Marina, vicealmirante Salvador Moreno agradeció en su discurso la donación de la obra de arte que enriquecía el Museo. "Son tres placas rectangulares de alabastro dispuestas en forma de tríptico, el central de mayor altura. Las lápidas laterales repiten el mismo motivo en relieve, dispuesto de forma simétrica: un ángel vuela sobre el mar llevando en sus brazos el cuerpo de un joven. Sobre el mar vuelan tres palomas. La lápida central tiene en la parte superior un relieve representando una figura femenina sentada, vestida con manto y túnica que sostiene en su regazo el cuerpo de un joven"¹⁶⁵. En la parte inferior lleva grabada la dedicatoria del que ha sido estimado por algunos autores como monumento efímero, y que pudo haber sido concebido como obra conmemorativa para el Museo Naval de Madrid, según se deduce de la inscripción: CRUCERO BALEARES, SIMBOLO DE LA MARINA DEL ALZA / MIENTO, TRAS INCREIBLES TRIUNFOS, FINO ALEVOSAMEN / TE Y POR AZAR, HUNDIENDOSE ENTRE LLAMARADAS. PE / RO LA DOTACIÓN ACLAMAN-

163 "El monumento a los héroes del Balears", *ABC*, Madrid, 9 agost 1939, pàg. 9-10.

164 "Entrega a la Armada del monumento conmemorativo del crucero 'Balears' en el Museo Naval", *ABC*, Madrid, 14 desembre 1941, pàg. 16.

165 Làpida commemorativa dels caiguts en el creuer Balears. Fitxa inventari núm. MNM-6303, Museu Naval, Madrid, Ministeri de Defensa, Govern d'Espanya.

163 "El Monumento a los héroes del Balears", *ABC*, Madrid 9 agosto 1939, p. 9-10.

164 "Entrega a la Armada del Monumento Conmemorativo del Crucero "Balears" en el Museo Naval", *ABC*, Madrid, 14 diciembre 1941, p. 16.

165 Lápida conmemorativa de los caídos en el crucero Balears. Ficha Inventario N° MNM-6303, Museo Naval, Madrid, Ministerio de Defensa, Gobierno de España.

BRITANICOS ARRIABAN LA BANDERA / A MEDIA ASTA. VI DE MARZO DE MCMXXXVIII. CABO DE PA / LOS. EL CONTRALMIRANTE D. MANUEL VIerna, JEFE / DE ESCUADRA, PLANA MAYOR, MANDO, CUERPOS AUXILIARES Y MARINEROS, EN SU MAYORIA VOLUNTARIOS, PERE / CIERON CON LA SUMA DE DCCLXXXII DESAPARECIDOS. A / NOMBRE DE UNO DE ELLOS, EL TIMONEL LUIS FELIPE GAR / CIA SANCHIZ Y FERRAGUT, SE HACE ESTA OFRENDA, / COS / TEADA CON LA EDICIÓN DE SU EPISTOLARIO DE A BORDO. / LAUS * DEO." Aquesta obra commemorativa es conserva a l'Escola de Sotsoficials de l'Armada a San Fernando, Cadis.

En la sèrie de monuments a polítics o personatges rellevants del bàndol nacional, cal destacar les figures del general Franco i José Antonio Primo de Rivera, àmpliament representats públicament amb intenció de propaganda política. A totes dues personalitats va retratar escultòricament José Capuz en la immediata postguerra, i amb diferent fortuna. Així podria considerar-se el fet que l'estàtua que va modelar del fundador de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS amb destinació a l'Institut Ramiro de Maeztu de Madrid no fora traslladada a matèria definitiva i per tant no s'erigira en l'espai per al qual va ser concebuda.

El maig de 1942 Muley Hasan Ben el Mehdi, califa del Marroc, va visitar l'institut referit, on estudiava el seu fill, i on el Ministeri d'Educació projectava grandioses obres d'ampliació i ornamentació escultòrica. "El califa, en visitar la primera part de l'exposició es va detindre davant dels plans i maquetes de la futura ampliació de l'Institut. Entre aquestes maquetes figura una escultura equestre del Caudillo d'1,50 metres que es col·locarà en breu —perquè ja està feta en bronze—, obra de l'escultor Orduña, a l'entrada de l'edifici; també el disseny d'una gran creu dels caiguts, de ferro forjat i d'una altura de set metres i mig, obra de Tablete, que serà col·locada en la glorieta del recinte, i un bust de

DO A ESPAÑA, MIENTRAS SO / CORREDORES BARCOS BRITANICOS ARRIABAN LA BANDERA / A MEDIA ASTA. VI DE MARZO DE MCMXXXVIII. CABO DE PA / LOS. EL CONTRALMIRANTE D. MANUEL VIerna, JEFE / DE ESCUADRA, PLANA MAYOR, MANDO, CUERPOS AUXILIARES Y MARINEROS, EN SU MAYORIA VOLUNTARIOS, PERE / CIERON CON LA SUMA DE DCCLXXXII DESAPARECIDOS. A / NOMBRE DE UNO DE ELLOS, EL TIMONEL LUIS FELIPE GAR / CIA SANCHIZ Y FERRAGUT, SE HACE ESTA OFRENDA, / COS / TEADA CON LA EDICIÓN DE SU EPISTOLARIO DE A BORDO. / LAUS * DEO. Esta obra conmemorativa se conserva en la Escuela de Suboficiales de la Armada en San Fernando, Cádiz.

En la serie de monumentos a políticos o personajes relevantes del bando nacional, hay que destacar las figuras del General Franco y José Antonio Primo de Rivera, ampliamente representados a nivel público con intención de propaganda política. A ambas personalidades retrató escultóricamente José Capuz en la inmediata posguerra, y con distinta fortuna. Así podría considerarse el hecho de que la estatua que modeló del fundador de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS con destino al Instituto Ramiro de Maeztu de Madrid no fuera trasladada a materia definitiva y por tanto no se erigiera en el espacio para el que fue concebida.

En mayo de 1942 Muley Hasan Ben el Mehdi, Jefe de Marruecos, visitó el referido Instituto, donde estudiaba su hijo, y donde el Ministerio de Educación proyectaba grandiosas obras de ampliación y ornamentación escultórica. "El Jefe, al visitar la primera parte de la exposición se detuvo ante los planos y maquetas de la futura ampliación del Instituto. Entre dichas maquetas figura una escultura ecuestre del Caudillo de 1,50 metros que se colocará en breve —porque ya está hecha en bronce— obra del escultor Orduña, a la entrada del edificio; también el diseño de una gran Cruz de los Caídos, de hierro forjado y de una altura de siete metros y medio, obra de Tablete, que será colocada en la glorieta del Recinto, y un busto

José Antonio, de Capuz"¹⁶⁶. Abans de finalitzar l'any, es donava notícia en premsa, acompanyada d'imatge gràfica, de la visita "dels ministres d'Educació Nacional i d'Agricultura, els senyors Ibáñez Martín i Primo de Rivera, contemplant en l'estudi de l'il·lustre artista Capuz l'estàtua modelada per aquest de José Antonio amb destinació a l'Institut"¹⁶⁷, i pocs dies després, en ocasió de la visita oficial del director general d'Ensenyament Mitjà a l'Institut Ramiro de Maeztu i Residència Hispanomarroquina, es coneixia pel discurs pronunciat en l'ocasió "que el Ministeri d'Educació havia tingut especial cura en l'ornamentació amb figures clàssiques que abraçaren els vertaders símbols. Es refereix a la instal·lació de l'estàtua de Minerva, que representa la vida intel·lectual; el discòbol, que presideix els actes d'educació física. En breu serà alçada la creu dels caiguts i l'estàtua de José Antonio", i va afegir que "pel Ministeri ha sigut adquirida ja la primera estàtua de cos sencer del fundador de la Falange"¹⁶⁸.

Curiosament, i malgrat l'atenció prestada per la premsa a l'Institut Ramiro de Maeztu, no hem localitzat cap notícia referent a l'estàtua de José Antonio realitzada per Capuz. Com hem comentat més amunt, no va arribar a alçar-se en el modèlic centre educatiu del franquisme, malgrat la fidelitat amb la qual va retratar el representat adoptant la tradicional salutació falangista amb el braç dret alçat.

El fet és que Capuz va realitzar també un bust retrat de José Antonio Primo de Rivera per a la Diputació Provincial de Madrid, datat igualment l'any 1942 i el parador del qual es desconeix. Tal vegada va ser realitzat a partir de l'esbós de l'estàtua referida, o al revés, i el bust va inspirar la imatge completa del representat, atesa

de José Antonio, de Capuz"¹⁶⁶. Antes de finalizar el año, se daba noticia en prensa, acompañada de imagen gráfica, de la visita de "los ministros de Educación Nacional y de Agricultura, señores Ibáñez Martín y Primo de Rivera, contemplando en el estudio del ilustre artista Capuz la estatua modelada por éste de José Antonio con destino al Instituto"¹⁶⁷, y pocos días después, con ocasión de la visita oficial del Director General de Enseñanza Media al Instituto Ramiro de Maeztu y Residencia Hispano-Marroquí, se conocía por el discurso pronunciado en la ocasión "que el Ministerio de Educación había tenido especial cuidado en la ornamentación con figuras clásicas que abarcasen los verdaderos símbolos. Se refiere a la instalación de la estatua de Minerva, que representa la vida intelectual; el Discóbolo, que preside los actos de educación física. En breve será levantada la Cruz de los Caídos y la estatua de José Antonio", añadiendo que "por el Ministerio ha sido adquirida ya la primera estatua de cuerpo entero del Fundador de la Falange"¹⁶⁸.

Curiosamente, y a pesar de la atención prestada por la prensa al Instituto Ramiro de Maeztu, no hemos localizado noticia alguna referente a la estatua de José Antonio realizada por Capuz. Como hemos comentado más arriba, no llegó a alzarse en el modélico centro educativo del franquismo, a pesar de la fidelidad con la que retrató al representado adoptando el tradicional saludo falangista con el brazo derecho alzado.

El hecho es que Capuz realizó también un busto retrato de José Antonio Primo de Rivera para la Diputación Provincial de Madrid, fechado igualmente en el año 1942 y cuyo paradero se desconoce. Tal vez fuera realizado a partir del boceto de la estatua referida, o fuera a la inversa, y el busto inspirara la imagen completa del repre-

166 "El jalifa visita el Instituto Ramiro de Maeztu", *Revista Nacional de Educación*, any II, juny 1942, pàg. 86.

167 "Notas gráficas de actualidad", *ABC*, Madrid, 11 desembre 1942.

168 "Primera Semana de Enseñanza Media Oficial. Visitas al Instituto Ramiro de Maeztu y Residencia Hispano-Marroquí", *ABC*, Madrid, 20 desembre 1942.

166 "El Jalifa visita el Instituto Ramiro de Maeztu", *Revista Nacional de Educación*, Año II, junio 1942, p. 86.

167 "Notas gráficas de actualidad", *ABC*, Madrid, 11 diciembre 1942.

168 "Primera Semana de Enseñanza Media Oficial. Visitas al Instituto Ramiro de Maeztu y Residencia Hispano-Marroquí", *ABC*, Madrid, 20 diciembre 1942.

la coincidència de la data de totes dues obres. L'Institut del Patrimoni Cultural d'Espanya conserva en l'Arxiu Moreno dues fotografies del bust esmentat de José Antonio, una de front i una altra de perfil, que sembla compost en dos materials diferents o amb el cap tractar de manera diferent, amb patina fosca, i el tors, una miqueta prolongat, de color clar.

Capuz va retratar igualment el Caudillo en un bust per encàrrec de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, obra datada el 1942 l'existència de la qual no hem pogut confirmar.

En l'escultura monumental franquista va destacar l'erecció de creus als caiguts per tota la geografia espanyola, i també del Sagrat Cor de Jesús, una manifestació pública de caràcter religiós que havia tingut consagració en el primer monument erigit al Cerro de los Ángeles a Getafe, Madrid, el 1919, per ordre del rei Alfons XIII i la pràctica del qual es va prolongar en la dècada dels anys vint i més enllà després del conflicte bèl·lic. El nou règim va instituir novament aquest fervor popular per la imatge que afavoreixia la propagació a Espanya de monuments dedicats al Sagrat Cor de Jesús.

José Capuz ja havia realitzat en el taller de mossén Félix Granda "dues estàtues monumentals del Sagrat Cor de Jesús, destinades al retaule major de l'església del Sagrat Cor a l'Havana (Cuba), imatge realitzada l'any 1922, i l'altra per a l'altar major del Santuari Nacional de la Gran Promesa de Valladolid, que finalment va poder ser lliurada en acabar la Guerra Civil, perquè conten que la imatge estava acabada però no va poder ser lliurada abans de l'estiu de 1936, per la qual cosa va haver de ser amagada per a evitar-ne la destrucció, ja que es trobava a Madrid"¹⁶⁹. La imatge ocupa tot el carrer central del

sentado, dada la coincidencia de la fecha de ambas obras. El Instituto del Patrimonio Cultural de España conserva en el Archivo Moreno dos fotografías del citado busto de José Antonio, una de frente y otra de perfil, que parece compuesto en dos materiales diferentes o tratada de forma diferenciada la cabeza, con patina oscura y el torso, algo prolongado, de color claro.

Capuz retrató igualmente al Caudillo en un busto por encargo de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, obra fechada en 1942 cuya existencia no hemos podido confirmar.

En la escultura monumental franquista destacó la erección de Cruces a los Caídos por toda la geografía española, y así también al Sagrado Corazón de Jesús, una manifestación pública de carácter religioso que había tenido su consagración en el primer monumento erigido en el Cerro de los Ángeles en Getafe, Madrid, en 1919, por orden del rey Alfonso XIII y cuya práctica se prolongó en la década de los años veinte y más allá tras el conflicto bélico. El nuevo régimen instituyó nuevamente este fervor popular por la imagen favoreciendo la propagación en España de monumentos dedicados al Sagrado Corazón de Jesús.

José Capuz ya había realizado en el taller del padre Felix Granda, "dos estatuas monumentales del Sagrado Corazón de Jesús, destinadas al retablo mayor de la iglesia del Sagrado Corazón en La Habana (Cuba), imagen realizada en el año 1922, y la otra para el altar mayor del Santuario Nacional de la Gran Promesa de Valladolid, que finalmente pudo ser entregada al acabar la guerra civil, pues cuentan que la imagen estaba acabada pero no pudo ser entregada antes del verano de 1936, por lo que tuvo que ser escondida para evitar su destrucción, ya que se encontraba en Madrid"¹⁶⁹. La imagen ocupa toda la ca-

169 Jiménez de Cisneros Baudín, F. D., *Imágenes del Sagrado Corazón de Jesús en España*, memòria per a optar al grau de doctor, dirigida per M. Dolores Díaz Alcaide, Universitat de Sevilla, Facultat de Ciències de l'Educació, Dept. d'Educació Artística, Sevilla, 2017, pàg. 188. anillandoenplata.blogspot.com.

169 Jiménez de Cisneros Baudín, F.D., *Imágenes del Sagrado Corazón de Jesús en España*, Memoria para optar al grado de Doctor, dirigida por M. Dolores Díaz Alcaide, Universidad de Sevilla, Facultad de Ciencias de la Educación, Dpto. de Educación Artística, Sevilla, 2017, p. 188. anillandoenplata.blogspot.com

retaula major del temple, original del segle XVII, i descriu Jesús amb els braços oberts i dempeus sobre un grup d'àngels. En determinat cercle d'estudiosos del patrimoni val·lisoletà s'identifica Granda com a autor d'aquesta escultura, però les característiques estilístiques d'aquesta, amb els plecs cúbics de les mànegues del mantell i les vores accentuadament corbes i simètricament superposades en la caiguda sobre la túnica, en contrast amb les línies verticals, no deixen dubtes respecte al creador del model o la imatge original.

Capuz va concórrer al costat de l'arquitecte Tomás Bilbao al concurs d'avantprojectes per a erigir un monument al Sagrat Cor de Jesús a Bilbao, una iniciativa promoguda pels jesuïtes. El maig de 1923 el jurat qualificador, del qual formaven part els escultors Miquel Blay i Aniceto Marinas, va decidir tres primers premis, concedits "als avantprojectes presentats per l'escultor Coullaut Valera i l'arquitecte Muguruza; pels Srs. Arnal, Arcas y Azuara, i per l'escultor Sr. Capuz i l'arquitecte Sr. Bilbao"¹⁷⁰. Finalment, es va adjudicar el projecte monumental a Coullaut i Muguruza, i el dia 26 de juny de 1927 es procedia a la inauguració a la plaça del Sagrat Cor de Jesús.

José Capuz va ser l'autor del *Monument al Sagrat Cor* erigit a la punta de Tarifa, sobre l'estret de Gibraltar, el 1944. La iniciativa va sorgir en el si de l'agrupació Acció Catòlica de Tarifa i en relació amb les obres de modificació del port de Tarifa que es duïen a terme el 1943 sota la direcció de l'enginyer Antonio Durán Tovar. Per a situar un dels llums d'entrada al port es construïa una torre en la punta del dic exterior, torre que va suggerir als membres de l'associació religiosa la possibilitat de coronar-la amb una imatge del Sagrat Cor de Jesús. Amb l'aprovació del director de les obres, que va donar suport a la iniciativa, la Direcció General de Ports va concedir llicència, i també ho va fer el mi-

lle central del retablo mayor del templo, original del siglo XVII, y describe a Jesús con los brazos abiertos y de pie sobre un grupo de ángeles. En determinado círculo de estudiosos del patrimonio vallisoletano se identifica como autor de esta escultura a Granda, pero las características estilísticas de la misma, con los pliegues cúbicos de las mangas del manto y los bordes acentuadamente curvos y simétricamente superpuestos en su caída sobre la túnica, en contraste con sus líneas verticales, no dejan dudas respecto al creador del modelo o imagen original.

Capuz concurrió junto al arquitecto Tomás Bilbao al concurso de anteproyectos para erigir un Monumento al Sagrado Corazón de Jesús en Bilbao, una iniciativa promovida por los jesuitas. En mayo de 1923 el jurado calificador, del que formaban parte los escultores Miguel Blay y Aniceto Marinas, fallaba tres primeros premios, concedidos a "los anteproyectos presentados por el escultor Coullaut Valera y el arquitecto Muguruza; por los Sres. Arnal, Arcas y Azuara, y por el escultor Sr. Capuz y el arquitecto Sr. Bilbao"¹⁷⁰. Finalmente, se adjudicó el proyecto monumental a Coullaut y Muguruza, y el día 26 de junio de 1927 se procedía a su inauguración en la plaza del Sagrado Corazón de Jesús.

José Capuz fue el autor del *Monumento al Sagrado Corazón* erigido en la punta de Tarifa, sobre el estrecho de Gibraltar, en 1944. La iniciativa surgió en el seno de la agrupación Acción Católica Tarifeña y en relación con las obras de modificación del Puerto de Tarifa que se llevaban a cabo en 1943 bajo la dirección del ingeniero Antonio Durán Tovar. Para situar una de las luces de entrada al puerto se construía una torre en la punta del dique exterior, torre que sugirió a los miembros de la asociación religiosa la posibilidad de coronarla con una imagen del Sagrado Corazón de Jesús. Con la aprobación del director de las obras, que apoyó la iniciativa, la Dirección General de Puertos concedió licencia, y así también el Ministro de

¹⁷⁰ "Concurso de monumentos", *ABC*, Madrid, 16 maig 1923, pàg. 20.

¹⁷⁰ "Concurso de Monumentos", *ABC*, Madrid, 16 mayo 1923, p. 20.



José Capuz. *Imagen del Sagrado Corazón de Jesús*, ca.1936
Fusta policromada | Madera policromada. Santuario de La Gran Promesa.
Valladolid.es.wikipedia.org/wiki/Felix-Granda

nistre d'Obres Públiques, al començament del mes de maig de 1944. "La imatge del Sagrat Cor de Jesús, de cinc metres d'altura i realitzada en pedra de granit rosa procedent de Còrdova, s'havia encarregat al cèlebre escultor valencià José Capuz Mamano, que, després d'haver fet un model en escaiola, només va haver de fer els retocs a la figura final, que havia sigut treta 'de punt' i dividida en cinc parts per picapedrers vinguts *ex profeso* des del Puerto Santa María. (...) Aquell model original, que devia tindre 1/3 de la grandària de l'escultura de granit, es va

Obras Públicas, a comienzos del mes de mayo de 1944. "La imagen del Sagrado Corazón de Jesús, de cinco metros de altura y realizada en piedra de granito rosa procedente de Córdoba, se había encargado al célebre escultor valenciano José Capuz Mamano, quien, tras haber hecho un modelo en escayola, sólo tuvo que dar los retoques a la figura final, que había sido sacada "de punto" y dividida en cinco partes por canteros venidos *ex profeso* desde el Puerto de Santa María. (...) Aquel modelo original, que tendría 1/3 del tamaño de la escultura de granito, se colocó posteriormente sobre una

col·locar posteriorment sobre un terrat al pati de l'ermita de Nuestra Señora de la Luz a Tarifa, lloc inadequat per a una imatge d'escaiola, que les inclemències del temps van acabar per arruïnar"¹⁷¹.

Iconogràficament, el *Sagrat Cor* de Tarifa, als peus del qual s'amunteguen uns coloms de traços avantguardistes típics de l'escultor, recorda al *Ressuscitat* que poc després, el 1946, va fer Capuz per al Consell de Germanats i Confraries de Màlaga, fins al punt que tots dos contenen una mateixa càrrega al·legòrica i simbòlica. De línies més simplifi­cades la imatge de Tarifa, igual que la malagueña, assenyalava amb la mà dreta el cel en al·lusió a l'amor diví, si bé el braç ocupa una posició més frontal i separada del pit descobert per a deixar a la vista el Sagrat Cor, a penes tallat, només traçat amb fines línies. Seguint el paral·lelisme amb el *Ressuscitat*, a la mà esquerra du una creu, de la qual penja lleument una cartella amb la llegenda "TE AD ME", "vine a mi".

Al començament de la dècada dels anys cinquanta el Ministeri de Foment continuava la reconstrucció i el projecte d'ampliació de la Universitat Complutense de Madrid al campus de Moncloa. En el si de la Junta de la Ciutat Universitària va sorgir la iniciativa d'erigir un arc de triomf en honor del Caudillo i de l'Exèrcit Nacional, així com una estàtua equestre de Francisco Franco, que els promotors van encarregar al veterà escultor José Capuz, i estava previst que s'inaugurara el 18 de juliol de 1956, XX aniversari de l'Alçament Nacional. La premsa de l'època informava sobre el projecte, obra dels arquitectes Modesto López Otero i Pascual Bravo: "Està construït de pedra, amb inscripcions en bronze. L'estàtua equestre del Caudillo, en bronze, de 4,30 metres d'altura, que prompte serà col·locada en el seu corresponent pedestal, sota l'arc, és de l'escultor Capuz; els relleus al·legòrics del fris de l'arc, en pedra, de l'escultor

azotea en el patio de la ermita tarifeña de Nuestra Señora de la Luz, lugar inadecuado para una imagen de escayola, que las inclemencias del tiempo acabaron por arruinar"¹⁷¹.

Iconogràficament, el *Sagrado Corazón* de Tarifa, a cuyos pies se agolpan unas palomas de trazos vanguardistas típicos del escultor, recuerda al *Resucitado* que poco después, en 1946, realizara Capuz para el Consejo de Hermandades y Cofradías de Málaga, hasta el punto de que ambos contienen una misma carga alegórica y simbólica. De líneas más simplificadas la imagen de Tarifa, al igual que la malagueña señala con la mano derecha el cielo en alusión al Amor Divino, si bien su brazo ocupa una posición más frontal y separada del pecho descubierto para dejar a la vista su Sagrado Corazón, apenas tallado, sólo trazado con finas líneas. Siguiendo el paralelismo con el *Resucitado*, en su mano izquierda soporta una cruz, de la que pende levemente una cartela con la leyenda "TE AD ME", Ven a mí.

A comienzos de la década de los años cincuenta el Ministerio de Fomento continuaba la reconstrucción y el proyecto de ampliación de la Universidad Complutense de Madrid en el campus de Moncloa. En el seno de la Junta de la Ciudad Universitaria surgió la iniciativa de erigir un arco de triunfo en honor del Caudillo y del Ejército Nacional, así como una estatua ecuestre de Francisco Franco, que los promotores encargaron al veterano escultor José Capuz, y estaba previsto se inaugurara el 18 de julio de 1956, XX aniversario del Alzamiento Nacional. La prensa de la época informaba sobre el proyecto, obra de los arquitectos Modesto López Otero y Pascual Bravo: "Está construido de piedra, con inscripciones en bronce. La estatua ecuestre del Caudillo, en bronce, de 4,30 metros de altura, que pronto será colocada en su correspondiente pedestal, bajo el arco, es del escultor Capuz; los relieves alegóricos del friso del arco, en piedra, del escul-

171 Patrón Sandoval, José Antonio, *José Capuz. 50 aniversario. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús (Tarifa)*, lahornacina.com/seleccionescapuz02.htm.

171 Patrón Sandoval, José Antonio, "José Capuz. 50 Aniversario. Monumento al Sagrado Corazón de Jesús (Tarifa)", lahornacina.com/seleccionescapuz02.htm

José Capuz
Monumento al Sagrado Corazón de Jesús
 1944
 Model en escaiola | Modelo en escayola
 Puerto de Tarifa (Cádiz)
 Col·lecció fotogràfica | Colección
 fotográfica de la Dirección Facultativa de
 las obras de construcción del
 Puerto de Tarifa
 Archivo de la Autoridad Portuaria de la
 Bahía de Algeciras



Moisés de Huerta; les claus, representant victòries, segons model de l'escultor Ortells, i la quadriga, amb la figura de Minerva d'Arregui¹⁷². A la fi d'aquell any, l'Arc de la Victòria estava conclòs, però "per exprés desig del representat", segons l'anònim autor de la crònica, l'estàtua equestre del Caudillo no es va emplaçar al costat de l'arc de triomf, sinó a la plaça de San Juan de la Cruz, enfront del Ministeri de l'Habitatge i es va inaugurar el 18 de juliol de 1959 com un acte de propaganda política del lliurament de més de vint mil habitatges del Pla d'urgència social de Madrid. La dedicatòria del monument deia: "Al Caudillo de España, creador del Ministerio de la

tor Moisés de Huerta; las claves, representando Victorias, según modelo del escultor Ortells, y la cuadriga, con la figura de Minerva de Arregui¹⁷². A finales de aquel año el Arco de la Victoria estaba concluido, pero, "por expreso deseo del representado", según el anónimo autor de la crónica, la estatua ecuestre del Caudillo no se emplazó junto al arco de triunfo, sino en la plaza de San Juan de la Cruz, frente al Ministerio de la Vivienda y se inauguró el 18 de julio de 1959 como un acto de propaganda política de la entrega de más de veinte mil viviendas del Plan de Urgencia Social de Madrid. La dedicatoria del Monumento decía: "Al Caudillo de España, creador del Minis-

172 "El Arco de Triunfo en la Ciudad Universitaria", ABC, Madrid, 13 maig 1956, pàg. 11.

172 "El Arco de Triunfo en la Ciudad Universitaria", ABC, Madrid, 13 mayo 1956, p. 11.

Vivienda". Quant a l'arc de triomf, conegut com a Arc de la Moncloa, no es va celebrar cap acte o cerimònia d'inauguració.

L'estàtua eqüestre del Caudillo modelada per Capuz, fosa en bronze pels tallers Codina de Madrid, adopta el classicisme de les magnes obres d'aquest gènere escultòric en el transcurs de la història. Capuz representa Francisco Franco vestit amb l'uniforme de capità general, amb el bastó de comandament alçat a la mà dreta i amb l'esquerra subjectant les regnes del cavall, en actitud pròpia de personatge militar; figura i cavall adopten un moviment pausat, quasi detingut, i tots dos figuren amb el cap mirant al capdavant. El retrat del Caudillo reflecteix fidelment els seus trets físics, així com la rigidesa del governant al qual representa.

Aquesta estàtua eqüestre del Caudillo es va convertir en la més important de les erigides en el seu honor per la geografia peninsular, i se'n van fer dues còpies, a partir del motlle original de l'erigida a Madrid, per a altres dues ciutats espanyoles: València i Santander, en tots dos casos instal·lades en la corresponent plaça del Caudillo o Generalísimo, i inaugurades l'1 d'abril de 1964 per a commemorar el XXV aniversari de la pau a Espanya. Amb l'arribada de la democràcia, progressivament, totes les estàtues que personificaven Francisco Franco van ser retirades de l'espai públic i traslladades a recintes militars o emmagatzemades en dependències diverses.

terio de la Vivienda". En cuanto al arco de triunfo, conocido como Arco de la Moncloa, no se celebró acto alguno o ceremonia de inauguración.

La estatua ecuestre del Caudillo modelada por Capuz, fundida en bronce por los talleres Codina de Madrid, adopta el clasicismo de las magnas obras de este género escultórico en el transcurso de la historia. Capuz representa a Francisco Franco vestido con el uniforme de capitán general, con el bastón de mando alzado en la mano derecha y la izquierda sujetando las riendas del caballo, en actitud propia de personaje militar; figura y caballo adoptan un movimiento pausado, casi detenido, y ambos figuran con la cabeza mirando al frente. El retrato del Caudillo refleja fielmente sus rasgos físicos, así como la rigidez del gobernante al que representa.

Esta estatua ecuestre del Caudillo se convirtió en la más importante de las erigidas en su honor por la geografía peninsular, realizándose dos copias de la misma, a partir del molde original de la erigida en Madrid, para otras dos ciudades españolas: Valencia y Santander, en ambos casos instaladas en la correspondiente plaza del Caudillo o "Generalísimo", e inauguradas el 1 de abril de 1964 para conmemorar el XXV aniversario de la paz en España. Con la llegada de la democracia, progresivamente, todas las estatuas que personificaban a Francisco Franco fueron retiradas del espacio público y trasladadas a recintos militares o almacenadas en dependencias diversas.



José Capuz
El Ídolo, 1911
Marbre | Màrmol
Jardines del Real, València, 1925
Col. Particular

VI.- ESCULTURA RELIGIOSA:
IMATGES HUMANITZADES
DE LA DIVINITAT

VI.- ESCULTURA RELIGIOSA:
IMÁGENES HUMANIZADAS
DE LA DIVINIDAD



José Capuz. *San Juan Bautista niño.* Bronze | Bronce. 58 x 18 x 16 cm. BIC. Fundación Eduardo Capa.

L'escultura espanyola dels segles XVII i XVIII,

en particular retaules i imatgeria policromada, constitueix una de les principals aportacions de l'hispanisme a l'art universal. Tanmateix, aquells brillants moments es van extingir en la decadència de l'escultura al llarg del segle XIX, tant per la primacia del neoclassicisme davant del realisme barroc, com per la reiteració de models de producció seriada i sense qualitat estètica.

A les primeries del segle XX, la crítica artística expressava de manera generalitzada la seua decepció quant a les manifestacions de l'art religiós, mancat de bellesa i de profunda expressió. "L'escultura religiosa ha mort entre nosaltres, en aquesta terra que la va produir tan gran, tan suggestiva, tan èpica. Els escassos motius que en l'exposició actual s'han exhibit d'aquest gènere, que va poder anomenar-se nacional, revelen l'estat d'inòpia que arriba als artistes de tot el món quan pretenen assajar els seus cissells en alguna representació sagrada"¹⁷³.

La renovació escultòrica sorgida a Espanya al començament del segle XX va arribar igualment a l'escultura religiosa, obra sacra i de devoció. "Amb Capuz i altres notables escultors patris es va operar una sana reacció. I obres de Quintín de Torre, de Pinazo, de Blay, de Benlliure, d'Inurria, en els primers temps, i després de meravellosos seguidors de l'escola espanyola dels segles XVI i XVII, com ara Pérez Comendador i el mateix Victorio Macho, van tornar a donar noblesa, finor, inspiració i majestat a la imatgeria"¹⁷⁴.

José Capuz, hereu d'una prestigiosa saga d'escultors d'origen italià, i fill d'imatger, s'havia format en tradicionals tallers de talla en fusta de prestigiosos artistes, i va treballar durant quasi una dècada en l'important taller d'art sacre del

La escultura española de los siglos XVII y XVIII,

en particular retablos e imaginería policromada, constituye una de las principales aportaciones de lo hispano al arte universal. Sin embargo, aquellos brillantes momentos se extinguieron en la decadencia de lo escultórico a lo largo del siglo XIX, tanto por la primacía del neoclasicismo frente al realismo barroco, como por la reiteración de modelos de producción seriada y sin calidad estética.

A comienzos del siglo XX la crítica artística expresaba de modo generalizado su decepción ante las manifestaciones del arte religioso, falto de belleza y de honda expresión. "La escultura religiosa ha muerto entre nosotros, en esta tierra que la produjo tan grande, tan sugestiva, tan épica. Los escasos motivos que en la Exposición actual se han exhibido de ese género que pudiera llamarse nacional, revelan el estado de inopia que alcanza a los artistas de todo el mundo, cuando pretenden ensayar sus cinceles en alguna representación sagrada"¹⁷³.

La renovación escultórica surgida en España a comienzos del siglo XX alcanzó igualmente a la escultura religiosa, obra sacra y de devoción. "Con Capuz y otros notables escultores patrios se operó una sana reacción. Y obras de Quintín de Torre, de Pinazo, de Blay, de Benlliure, de Inurria, en los primeros tiempos, y luego de maravillosos seguidores de la escuela española de los siglos XVI y XVII, como Pérez Comendador y el mismo Victorio Macho, volvieron a dar nobleza, finura, inspiración y majestad a la imaginería"¹⁷⁴.

José Capuz, heredero de una prestigiosa saga de escultores de origen italiano, e hijo de imaginero, se había formado en tradicionales talleres de talla en madera de reputados artistas, y trabajó durante casi una década en el importante taller

173 Balsa de la Vega, Rafael, "La Exposición General de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 30 juny 1906, n. XXIV, pàg. 427.

174 Dicenta de Vera, Fernando, "Renovadores de la escultura "pasionista" española. José Capuz, nuestro gran imaginero", *Las Provincias*, València, 18 abril 1957, pàg. 16.

173 Balsa de la Vega, Rafael, "La Exposición General de Bellas Artes", *La Ilustración Española y Americana*, 30 junio 1906, no XXIV, p. 427.

174 Dicenta de Vera, Fernando, "Renovadores de la escultura "pasionista" española. José Capuz, nuestro gran imaginero", *Las Provincias*, Valencia, 18 abril 1957, p. 16.

pare Granda, on va adquirir un notable coneixement del material i gran mestratge tècnic en la talla directa. Aquest domini pràctic, unit a la seua particular sensibilitat artística, el seu llenguatge adscrit als corrents renovadors i la seua profunda devoció cristiana, van dotar les seues obres religioses d'una natural emotivitat humana i alé d'esperit diví, sempre des de la singularitat expressiva que el caracteritzava.

L'obtenció de la càtedra de Modelatge i Buidatge a l'Escola d'Arts i Oficis de Madrid en 1922 el va alliberar del seu treball en els Tallers de Arte Granda, on la seua capacitat creadora estava supeditada a les prescripcions dels encàrrecs dels comitents, i li va permetre constatar la seua individualitat i magisteri artístic. Poc temps després, al començament de l'any 1924, donava a conèixer les seues primeres creacions escultòriques de caràcter religiós, perquè fins a aquell moment la seua producció lliure s'havia orientat cap a la temàtica profana. Va ser en ocasió de l'exposició d'escultura de Capuz celebrada per la Societat d'Amics de l'Art en 1924, en l'àrea que ocupava aquesta entitat al Palau de Biblioteques, on es va exhibir un ampli i notable conjunt d'obres, en marbre, bronze, fusta i escaiola, entre les quals van destacar per la seua genial factura i sentida emoció dues imatges religioses: *La Mare de Déu i el Jesuïta* i, especialment, *La pietat*.

El crític d'art José Francés escrivia: "Aquest delicat intèrpret de les marededeus, que ha fet passar l'evocació de pretèrites normes pel seu encant personal –rafaèlics deliquis, rics bizantinismes, goticisme exaltat–, és també l'impetuós, el patètic dramatitzador de les pietats a l'estil clàssic. Heus ací aquesta admirable talla en fusta, que és una de les obres mestres del gènere i un dels més rotunds encerts de l'escultura espanyola dels nostres dies"¹⁷⁵.

de arte sacro del Padre Granda, adquiriendo un notabilísimo conocimiento del material y gran maestría técnica en la talla directa. Este dominio práctico unido a su particular sensibilidad artística, su lenguaje adscrito a las corrientes renovadoras, y su profunda devoción cristiana, dotaron a sus obras religiosas de natural emotividad humana y aliento de espíritu divino, siempre desde la singularidad expresiva que le caracterizaba.

Su obtención de la cátedra de Modelado y Vaciado en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid en 1922 le liberó de su trabajo en los Talleres de Arte Granda, donde su capacidad creadora estaba supeditada a lo prescrito por los encargos de los comitentes, y le permitió constatar su individualidad y magisterio artístico. Poco tiempo después, a comienzos del año 1924, daba a conocer sus primeras creaciones escultóricas de carácter religioso, pues hasta ese momento su producción libre se había orientado hacia la temática profana. Fue con ocasión de la exposición de escultura de Capuz celebrada por la Sociedad de Amigos del Arte en 1924, en el área que ocupaba esta entidad en el Palacio de Bibliotecas, donde se exhibió un amplio y notabilísimo conjunto de obras, en mármol, bronce, madera y yeso, entre las que destacaron por su genial factura y sentida emoción dos imágenes religiosas: *La Virgen y el Niño* y, especialmente, *La Piedad*.

El crítico de arte José Francés escribía: "Este delicado intérprete de las Vírgenes por cuyo personal encanto ha pasado la evocación de pretéritas normas –rafaélicos deliquios, ricos bizantinismos, goticismo exaltado– es también el impetuoso, el patético dramatizador de las *Pietás* a estilo clásico. He aquí esa admirable talla en madera que es una de las obras maestras del género y uno de los más rotundos aciertos de la escultura española de nuestros días"¹⁷⁵.

175 Francés, José, "Vida Artística. El escultor José Capuz", *La Esfera*, n. 528, Madrid, 16.02. 1924, s.p

175 Francés, José, "Vida Artística. El escultor José Capuz", *La Esfera*, n.º 528, Madrid, 16.02. 1924, s.p



José Capuz. *La Piedad*, 1924. Fusta de banús | Madera de ébano. Salto de Villalba de la Sierra (Cuenca).
Destruïda | Destruída. Casa Moreno. Archivo de Arte Español. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

També l'escriptor i periodista Antonio Espina va lloar l'escultor i la seua *Piedad* en aquests termes: "El mestratge harmonitzador, que significa la major virtut del seu art, fon en una mateixa peça la gràcia recòndita i l'amplitud corpòria. Si calguera posar un exemple, esmentaríem el grup *Piedad* tallat en caoba, que, per a no detenir-nos en uns altres de menys patents, sintetitza el que s'ha apuntat amb un marcat relleu"¹⁷⁶.

También el escritor y periodista Antonio Espina alabó al escultor y su *Piedad* en estos términos: "La maestría armonizadora que significa la mayor virtud de su arte, funde en una misma pieza la gracia recóndita y la amplitud corpórea. Si hubiese que poner un ejemplo, citaríamos el grupo «Piedad» tallado en caoba, que, para no detenernos en otros menos patents, sintetiza lo apuntado con marcado relieve"¹⁷⁶.

¹⁷⁶ Espina, Antonio, "Esculturas de José Capuz", *España*, any X, pàg. 88, Madrid, 9.02.1924, n. 408, pàg. 9.

¹⁷⁶ Espina, Antonio, "Esculturas de José Capuz", *España*, Año X, p. 88, Madrid, 9.02.1924, n° 408, p. 9.

Aquesta commovedora primera *Pietat* de Capuz, obra de talla directa en fusta d'eben, mostrada en l'exposició de la Societat d'Amics de l'Art, va ser realitzada per encàrrec de la societat Eléctrica de Castilla per a la capella d'El Salto de Villalba de la Sierra, Conca, on es va venerar des de 1924 fins a 1936, any en què va desaparèixer. Una fotografia de l'interior de la capella esmentada –reproduïda en un erudit treball de recerca– mostra aquest grup escultòric de la Mare de Déu amb el Fill mort presidint l'altar. Segons documenten els autors del dit estudi, “en la Fundación Félix Granda, *casa del cura*, es conserva i protegeix, ben a recer, una altra pietat que, en grandària natural i escaiola, revela parelles proporcions, faïçó i acabat a la nostra d'El Salto (...), magnífic discurs corporal de Mare i Fill, piramidal i de muntanya sagrada, tan arrelat en els precedents clàssics i inspiradors de l'art del cisell i la gúbia”¹⁷⁷. La pertinença d'aquesta escultura als antics Talleres Granda planteja dubtes als autors sobre si Capuz s'havia independitzat laboralment o no quan va tallar la imatge de *La pietat*. En la nostra opinió, la llarga relació de l'empresari i l'escultor podria no haver-se extingit amb la seua independència, com també podria acordar-se el buidatge en escaiola d'una obra com aquesta per als tallers imatgers.

L'admiració que va despertar la *Pietat* d'El Salto de Villalba va proporcionar a Capuz l'important encàrrec, el mateix any 1924, d'una marededeu de la pietat per part de la Confraria i Germandat de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cartagena, Múrcia, per a enriquir el festeig del Sant Soterrar. Va ser el primer encàrrec de la Confraria Marraja a José Capuz, que va donar inici a la fructífera relació entre la confraria i l'escultor, que va durar quasi tres dècades, des de 1925 fins a 1952, data de la seua última obra, el *Sant*

Esta conmovedora primera *Piedad* de Capuz, obra de talla directa en madera de ébano, mostrada en la exposición de la Sociedad de Amigos del Arte, fue realizada por encargo de la sociedad Eléctrica de Castilla para la Capilla del Salto de Villalba de la Sierra, Cuenca, donde se veneró desde 1924 hasta 1936, año de su desaparición. Una fotografía del interior de la citada capilla –reproducida en un erudito trabajo de investigación– muestra este grupo escultórico de la Virgen con su Hijo muerto presidiendo el altar. Según documentan los autores del citado estudio, “en la Fundación Félix Granda, “Casa del Cura”, se conserva y protege, bien guarecida otra “Piedad” que, a tamaño natural y en escayola, revela parejas proporciones, hechura y acabado a la nuestra del “Salto” (...), magnífico discurso corporal de Madre e Hijo, piramidal y de montaña sagrada, tan enraizado en los precedentes clásicos e inspiradores del arte del cincel y la gubia”¹⁷⁷. La pertenencia de esta escultura a los antiguos Talleres Granda, plantea dudas a los autores sobre si Capuz se había independizado laboralmente o no cuando talló la imagen de *La Piedad*. En nuestra opinión, la larga relación del empresario y el escultor pudo no haberse extinguido con su independencia, como también pudo acordarse el vaciado en escayola de obra tal para los talleres imagineros.

La admiración que despertó la *Piedad* del salto de Villalba proporcionó a Capuz el importante encargo, el mismo año 1924, de una *Virgen de la Piedad* por parte de la Cofradía y Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cartagena, Murcia, para enriquecer el cortejo del Santo Entierro. Fue el primer encargo de la Cofradía Marraja a José Capuz, dando inicio a la fructífera relación entre la hermandad y el escultor, que duró casi tres décadas, desde 1925 hasta 1952, fecha de su última obra, el *Santo Amor*

177 Carretero Escribano, J. M., Pérez Calleja, I. J., “El Nazareno de José Capuz para Cuenca: Proceso de una adquisición decidida por Luis Martínez Kleiser. De una desaparecida “Piedad” del escultor en el Salto de Villalba al cantor de nuestras bellezas”, *Cuenca Nazarena*, 2016, Junta de Cofradías de Semana Santa de Cuenca. Issuu.com/jdc_cuenca/docs/cuenca_nazarena_2016_completa_baja

177 Carretero Escribano, J. M., Pérez Calleja, I. J., “El Nazareno de José Capuz para Cuenca: Proceso de una adquisición decidida por Luis Martínez Kleiser. De una desaparecida “Piedad” del escultor en el Salto de Villalba al cantor de nuestras bellezas”, *Cuenca Nazarena*, 2016, Junta de Cofradías de Semana Santa de Cuenca. Issuu.com/jdc_cuenca/docs/cuenca_nazarena_2016_completa_baja

amor de sant Joan, període en el qual va dur a terme la renovació artística de les imatges i grups processionals, contribuint a la configuració del programa iconogràfic de la confraria per a narrar el cicle de la passió.

La *Mare de Déu de la pietat*, talla en fusta policromada realitzada a grandària natural per Capuz i concebuda com a imatge processional, té com a referent iconogràfic la imatge napolitana de la *Mare de Déu de la caritat*, patrona de Cartagena, obra de l'escultor i imatger Giacomo Colombo, datada en 1732, imatge titular del Sant i Real Hospital de la Caritat, que representa igualment el moment en què la Mare de Déu acull el cos de Jesús després del davallament de la creu. Capuz "va saber mantindre el record visual de la patrona de Cartagena i alhora la seua capacitat d'inventiva, sense sotmetre's literalment a la imatge napolitana"; va reproduir el seu esquema compositiu, però va fer la seua pròpia interpretació de l'escena, perquè "la *Mare de Déu de la pietat* de Capuz, amb el seu posat de profund dolor, s'inclina abatuda i observa sobre la seua falda el cos exànim del fill"¹⁷⁸, el rostre del qual reflecteix una serenitat absent en la imatge de la caritat.

La imatge va arribar per ferrocarril a Cartagena el dia 5 d'abril de 1925, i el dia 10, Divendres Sant, desfilava per primera vegada pels carrers de la ciutat.

El segon dels encàrrecs, la *Mare de Déu de la soledat*, va ser conclòs per l'escultor en primer lloc i entregat a la confraria abans que la *Pietat*, segons relatava el doctor Elías Hernández Albaladejo. Aquesta imatge de vestir va resultar destruïda durant la Guerra Civil i feta de nou per l'escultor en la postguerra, per la qual cosa ens hi referirem més endavant, d'acord amb la seua cronologia.

A aquests encàrrecs els va succeir la petició d'un Crist jacent per al Santo Sepulcro, imat-

de San Juan, periodo en el que llevó a cabo la renovación artística de las imágenes y grupos procesionales, contribuyendo a la configuración del programa iconográfico de la Cofradía para narrar el ciclo de la Pasión.

La *Virgen de la Piedad*, talla en madera policromada realizada a tamaño natural por Capuz, y concebida como imagen procesional, tiene como referente iconográfico la imagen napolitana de la *Virgen de la Caridad*, patrona de Cartagena, obra del escultor e imaginero Giacomo Colombo fechada en 1732, imagen titular del Santo y Real Hospital de la Caridad, que representa igualmente el momento en que la Virgen acoge el cuerpo de Jesús tras su descendimiento de la cruz. Capuz "supo mantener el recuerdo visual de la Patrona de Cartagena y a la vez su capacidad de inventiva, sin someterse literalmente a la imagen napolitana"; reprodujo su esquema compositivo, pero realizó su propia interpretación de la escena, pues "la Virgen de la Piedad de Capuz, con su ademán de profundo dolor, se inclina abatida y observa sobre su regazo el cuerpo exánime de su hijo"¹⁷⁸, cuyo rostro refleja una serenidad ausente en la imagen de La Caridad.

La imagen llegó por ferrocarril a Cartagena el día 5 de abril de 1925 y el día 10, Viernes Santo, desfilaba por primera vez por las calles de la ciudad.

El segundo de los encargos, la *Virgen de la Soledad*, fue concluido por el escultor en primer lugar y entregado a la cofradía antes que la *Piedad*, según relatava el doctor Elías Hernández Albaladejo. Esta imagen de vestir resultó destruida durante la Guerra Civil y realizada de nuevo por el escultor en la posguerra, por lo que nos referiremos a ella más adelante, de acuerdo a su cronología.

A estos encargos le sucedió la petición de un *Cristo yacente* para el Santo Sepulcro, imagen

178 Fernández Salamanca, Rosa, "La imagen de la Piedad de José Capuz", rosafernandezsalamanca.blogspot.com/2012/03/la-piedad.html

178 Fernández Salamanca, Rosa, "La imagen de la Piedad de José Capuz", rosafernandezsalamanca.blogspot.com/2012/03/la-piedad.html



José Capuz. *Piedad*, 1925. Escaiola | Escayola

Model de *La Piedad* en fusta policromada de la R. e I. Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno. Cartagena.
Instituto del Patrimonio Cultural de España

Modelo de *La Piedad* en madera policromada de la R. e I. Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.
Cartagena. Instituto del Patrimonio Cultural de España

ge titular de l'agrupació Marraja. Obra en fusta policromada tallada en 1926, "és una imatge típica del Divendres Sant que Capuz amb el seu mestratge va reinventar, eliminant la rigidesa i horitzontalitat característica d'aquest pas. També és destacable la magnífica figura d'un àngel il·luminador que va tallar el mateix Capuz per al tron que porta el [Crist] jacent"¹⁷⁹. En 1927, en la Mostra di Arti Decorative di Monza, Capuz va presentar una nova imatge del *Crist jacent*, aquesta vegada tallat en marbre, però semblant en la composició i interpretació del tema, rèplica de l'escultura original en fusta policromada. També es va fer d'aquesta obra una rèplica en bronze, fosa en una data sense determinar.

En 1927, Capuz va realitzar, per a la capella consagrada a Cristo Crucificado de l'església de Santa María a Guernica, un calvari en fusta policromada que, en paraules de José Francisco López, "representa, en un altar concebut com a alt relleu, un calvari segons el conegut esquema tripartit d'arrels medievals anterior al segle XIV"¹⁸⁰. La composició en triangle de l'escena i la distribució de les figures remetien, segons l'autor esmentat, a la *Crucifixió* de Massacio i, en particular, a la *Crucifixió* d'Andrea del Castagno, perquè en la interpretació d'aquesta escena passionista, Capuz descriu la Mare de Déu, medidora entre humans i divinitat, aïllada en la contemplació del Fill en la creu, un Crist de reminiscències romàniques; sant Joan entotsolat en la seua tristesa, i Maria Magdalena de front, asseguda en primer pla, quasi defallida pel dolor. Aquest calvari de Guernica es va conèixer també amb el títol *Soledad de la Mare de Déu*, segons relata Francisco Dicenta en l'estudi sobre l'escultor realitzat en 1957, una denominació plenament coincident amb l'escena de la passió que representa i amb el tradicional simbolisme marià.

titular de la Agrupación Marraja. Obra en madera policromada tallada en 1926, "es una imagen típica del Viernes Santo que Capuz con su maestría reinventó eliminando la rigidez y horizontalidad característica de este paso. También es destacable la magnífica figura de un ángel alumbrante que talló el propio Capuz para el trono que porta el Yacente"¹⁷⁹. En 1927, en la Mostra di Arti Decorative di Monza Capuz presentó una nueva imagen del *Cristo yacente*, esta vez labrado en mármol, pero semejante en su composición e interpretación del tema, réplica de la escultura original en madera policromada. También se realizó de esta obra una réplica en bronce, fundida en fecha sin determinar.

En 1927 Capuz realizó para la Capilla consagrada a Cristo Crucificado de la iglesia de Santa María en Guernica, un *Calvario*, obra en madera policromada que, en palabras de José Francisco López, "representa, en un altar concebido como alto-relieve, un calvario según el conocido esquema tripartito de raigambre medieval anterior al siglo XIV"¹⁸⁰. La composición en triángulo de la escena y la distribución de las figuras remiten, según el referido autor, a la *Crucifixión* de Massacio y, en particular, a la *Crucifixión* de Andrea del Castagno, pues en la interpretación de esta escena pasionista Capuz describe a la Virgen, medidora entre lo humano y lo divino, aislada en la contemplación de su Hijo en la cruz, un Cristo de reminiscencias románicas; a San Juan ensimismado en su tristeza, y a María Magdalena de frente, sentada en primer plano, casi desfallecida por el dolor. Este *Calvario* de Guernica, se conoció también con el título de *Soledad de la Virgen*, según reseña Francisco Dicenta en el estudio sobre el escultor realizado en 1957, una denominación plenamente en consonancia con la escena de la pasión que representa y con el tradicional simbolismo mariano.

179 <http://www.marrajos.es/sepulcro.html>

180 López Martínez, José F., "Historicismo y Modernidad en la Escultura de José Capuz. El "Calvario" de Guernica como antecedente del "Descendimiento de Cartagena. Nuevas consideraciones iconográficas", *Ecos del Nazareno, Semana Santa 1998*, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, any XVII, Cartagena, pàg. 20.

179 <http://www.marrajos.es/sepulcro.html>

180 López Martínez, José F., "Historicismo y Modernidad en la Escultura de José Capuz. El "Calvario" de Guernica como antecedente del "Descendimiento de Cartagena. Nuevas consideraciones iconográficas", *Ecos del Nazareno, Semana Santa 1998*, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Año XVII, Cartagena, p. 20.



José Capuz. *Cristo yacente*, 1927. Marbre | Mármol. Instituto del Patrimonio Cultural de España.

El *Davallament* per a la Confraria Marraja de Cartagena té com a precedent directe l'esmentat *Calvari* de Guernica. "Finalitzat en 1930 i exposat en el Cercle de Belles Arts de Madrid, va causar un acolliment molt favorable, igual com va passar a Cartagena, on va agradar des d'un primer moment, tot i els seus trets de modernitat"¹⁸¹, per exemple, en el tractament dels cabells de sant Joan, que descriu geomètriques ondes de gust *déco*, o els angulosos drapats, tallants en favor de l'expressivitat de la forma i la manifestació de sentiments.

El crític d'art Antonio Méndez Casal va escriure sobre el grup escultòric del *Davallament*, destacant el "sentiment estètic" de l'obra, aquell diàleg entre l'emoció humana i l'essència divina: "Cal jutjar-la en la seua expressió total (...), com a cant –més aïna lament– al dolor. Un

El *Descendimiento* de Cristo para la cofradía Marraja de Cartagena tiene como precedente directo el referido *Calvario* de Guernica. "Finalizado en 1930 y expuesto en el Círculo de Bellas Artes de Madrid causó una muy favorable acogida, al igual que sucedió en Cartagena donde agradó desde un primer momento a pesar de sus rasgos de modernidad"¹⁸¹, por ejemplo en el tratamiento del cabello de San Juan, que describe geométricas ondas de gusto *déco*, o los angulosos drapeados de los paños, cortantes en aras de la expresividad de la forma y la manifestación de sentimientos.

El crítico de arte Antonio Méndez Casal escribió sobre el grupo escultórico del *Descendimiento*, destacando el "sentimiento estético" de la obra, ese diálogo entre la emoción humana y la esencia divina: "Hay que juzgarla en su expresión total,

¹⁸¹ <http://nazarenoc.wixsite.com/nazarenoc/jos-capuz-ma-mano>

¹⁸¹ <http://nazarenoc.wixsite.com/nazarenoc/jos-capuz-ma-mano>

Crist exsangüe encara, no totalment després de la creu, i una Mare de Déu amb una cara d'accentuats músculs que ofereix un aire punyent, patètic, de dolor silenciós. Sant Joan assisteix emmudit a l'escena. Agenollada, amb els braços implorants, la Magdalena, impetuosa, desfoga el seu dolor, que sembla pròxim a esclatar sorollosament¹⁸². En la nostra contemporaneïtat, l'historiador de l'art José Francisco López Martínez, gran coneixedor de l'obra de José Capuz i especialista en les seues creacions imatgeres, al·ludeix al "dualisme apreciable en el *Davallament* entre simplificació expressionista i referència naturalista, entre l'emoció dels vestits i la serenitat classicista dels rostres o la proporció i delicadesa classicista de l'anatomia de Crist"¹⁸³, mentre estableix filiacions medievals i connexions amb l'expressionisme.

Seguint amb els encàrrecs fets per a la Confraria Marraja de Cartagena, arriba el torn de la imatge del *Natzaré*, obra de 1931 destruïda durant la guerra, que el mateix Capuz substituirà per un nou *Jesús natzaré* en 1945, escultura de vestir en fusta policromada i imatge de la divinitat amb una força emotiva que captiva. La imatge del *Natzaré* de Cartagena assumeix les paraules de l'historiador Guillot Carratalá (1953): "tenen totes les talles religioses de Capuz l'expressivitat mística de la veritable santedat, la que han de tindre totes les imatges dedicades al culte ortodox orientades per la bona imatgeria castellana dels temps de Gregorio Fernández, Alonso Berruguete o Juan de Juni. Santedat que es demostra en la humilitat i resignació que emana del rostre de l'efígie cartagenera"¹⁸⁴.

(...), como canto –más bien lamento– al dolor. Un Cristo exangüe aún, no totalmente desprendido de la Cruz, y una Virgen cuya cara de acentuados músculos ofrece un aire desgarrado, patético, de dolor silencioso. San Juan asiste enmudecido a la escena. Arrodillada, con los brazos implorantes, la Magdalena, impetuosa, desahoga su dolor, que parece próximo a estallar ruidosamente¹⁸². En nuestra contemporaneidad, el historiador del Arte José Francisco López Martínez, gran conocedor de la obra de José Capuz y especialista en sus creaciones imagineras, alude al "dualismo apreciable en el *Descendimiento* entre simplificación expresionista y referencia naturalista, entre la emoción de los paños y la serenidad clasicista de los rostros o la proporción y delicadeza clasicista de la anatomía de Cristo"¹⁸³, mientras establece filiaciones medievales y conexiones con el expresionismo.

Siguiendo con los encargos realizados para la Cofradía Marraja de Cartagena, le llega el turno a la imagen del *Nazareno*, obra de 1931 destruida durante la guerra, siendo el mismo Capuz quien sustituirá la imagen por un nuevo *Jesús Nazareno* en 1945, escultura de vestir en madera policromada e imagen de la divinidad cuya fuerza emotiva cautiva. La imagen del *Nazareno* de Cartagena asume las palabras del historiador Guillot Carratalá (1953): "tienen todas las tallas religiosas de Capuz la expresividad mística de la verdadera santidad, la que deben tener todas las imágenes dedicadas al culto ortodoxo orientadas por la buena imaginaria castellana de los tiempos de Gregorio Fernández, Alonso Berruguete o Juan de Juni. Santidad que se demuestra en la humildad y resignación que emana del rostro de la efigie cartagenera"¹⁸⁴.

182 Méndez Casal, Antonio, "De Arte Español. El paso del "Descendimiento" de José Capuz", *ABC, Diario Ilustrado*, Madrid, 17 abril 1930, any XXVI, n. 8520, pàg. 1.

183 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*, n. 18, 1997, Universidad de Málaga, Dpto. Historia del Arte, pàg. 394.

184 Guillot Carratalá, José, *Doce escultores españoles contemporáneos*, Mayfe, Madrid, 1953, lahornacina.com/curiosidadesnazarezo1.htm

182 Méndez Casal, Antonio, "De Arte Español. El paso del "Descendimiento" de José Capuz", *ABC, Diario Ilustrado*, Madrid, 17 abril 1930, Año XXVI, n° 8520, p. 1.

183 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*, n° 18, 1997, Universidad de Málaga, Dpto. Historia del Arte, p. 394.

184 Guillot Carratalá, José, *Doce escultores españoles contemporáneos*, Mayfe, Madrid, 1953, lahornacina.com/curiosidadesnazarezo1.htm



José Capuz. *Descendimiento*. Dibuix a llapis i aquarel·la |
Dibujo a lápiz y acuarela. 31 x 21,9 cm
Ajuntament de València
En depòsit | En depósito
Museu de Belles Arts de València

Igualment va passar amb la imatge de la *Mare de Déu de la soledat*, mare dels *marrajos*, realitzada per José Capuz en 1925 per encàrrec de la confraria cartagenera i destruïda al començament de la Guerra Civil. Finalitzat el conflicte bèl·lic, els confreres van acordar que es fera una nova marededeu de la soledat, també de vestir, que es va encarregar novament a Capuz. "La matinada del 16 d'abril de 1943, festivitat de la nostra patrona, va arribar la imatge de la soledat a Cartagena, juntament amb la imatge de sant Joan, també realitzada per Capuz. Les dues imatges van ser beneïdes el 21 d'abril del mateix any, a la capella de Santo Domingo, juntament amb la imatge de la *Dolorosa* que acaba-



José Capuz. *Descendimiento*, 1930. Fusta policromada |
Madera policromada. Real e Ilustre Cofradía de Nuestro
Padre Jesús Nazareno, (Marrajos), Cartagena
Foto: Juan Luis Aguirre de la Monja

Igualmente sucedió con la imagen de la *Virgen de la Soledad*, Madre de los Marrajos, realizada por José Capuz en 1925 por encargo de la Cofradía cartagenera y destruida a comienzos de la Guerra Civil. Finalizado el conflicto bélico, los cofrades acordaron se realizara una nueva imagen de la *Virgen de la Soledad*, obra también de vestir, que se encargó nuevamente a Capuz. "La madrugada del 16 de abril de 1943, festividad de Nuestra Patrona, llegó la imagen de la Soledad a Cartagena, junto con la imagen de San Juan, también realizada por Capuz. Ambas imágenes fueron bendecidas el 21 de abril del mismo año, en la Capilla de Santo Domingo, junto con la imagen de la *Dolorosa* que acababa de

va de ser realitzada per José Sánchez Lozano. Prompte va ser abillada amb l'aixovar que, des dels anys vint, formava part de les vestidures de la imatge i el mantell que, en 1922, li va donar la senyora Beatriz Asencio. Va desfilar en processó el 23 d'abril, Divendres Sant, i va causar profunda i bona impressió entre els confreres i les gents de Cartagena"¹⁸⁵.

Circumstàncies semblants van concórrer amb la imatge *Sant Joan evangelista*, tallada en 1943 en substitució de l'obra de Francisco Salzillo destruïda, que no reproduïx l'original, però manté el model iconogràfic de sostindre la palma en una mà i assenyalar amb l'altra el camí de la salvació. Aquesta imatge de sant Joan és un bon exponent de la incidència del model clàssic en l'escultura de José Capuz. José Francisco López, comissari de l'exposició "A divinis", celebrada al Museu del Teatre Romà de Cartagena en 2015, identifica el model concret: l'escultura en marbre del segle II dC, còpia romana d'un original grec i que conserva el Museu del Prado, fitxa inventari 0034. "Les coincidències són absolutes, llevat de les celles arrufades"¹⁸⁶, refereix l'autor i testimonien les imatges. Quant al recurs estilístic de les celles arrufades, cal assenyalar que caracteritza de manera particular algunes escultures de Capuz, es tracte d'una obra sacra o profana.

En 1952 José Capuz acabava l'última obra realitzada per a Cartagena, per encàrrec de l'Agrupació de San Juan Evangelista com a commemoració dels vint-i-cinc anys des de la fundació: el grup escultòric *Sant amor de sant Joan en la soledat de la Mare de Déu*, destinat a la processó del Sant Soterrar. El grup escultòric en fusta policromada representa sant Joan, la Mare de Déu i Maria Magdalena en l'escena del depòsit

ser realitzada por José Sánchez Lozano. Pronto fue ataviada con el ajuar que, desde los años veinte, venía formando parte de las vestiduras de la imagen y el manto que, en 1922, le donara Dña. Beatriz Asencio. Desfiló en procesión el 23 de abril, Viernes Santo, causando honda y buena impresión entre los cofrades y las gentes de Cartagena"¹⁸⁵.

Semejantes circunstancias concurren con la imagen de *San Juan Evangelista*, labrada en 1943 en sustitución de la obra de Francisco Salzillo destruida, que no reproduce la original, pero mantiene el modelo iconográfico sosteniendo la palma en una mano y señalando con la otra el camino de la salvación. Esta imagen de *San Juan* es un buen exponente de la incidencia del modelo clásico en la escultura de José Capuz. José Francisco López, comisario de la exposición *A Divinis*, celebrada en el Museo del Teatro Romano de Cartagena en 2015, identifica el modelo concreto: la escultura en mármol del siglo II d. C., copia romana de un original griego y que conserva el Museo del Prado, ficha inventario 0034. "Las coincidencias son absolutas, excepto por el ceño fruncido"¹⁸⁶, refiere el autor y testimonian las imágenes. En cuanto al recurso estilístico del ceño fruncido hay que señalar que caracteriza de modo particular algunas esculturas de Capuz, se trate de obra sacra o profana.

En 1952 José Capuz terminaba la última obra realizada para Cartagena, por encargo de la Agrupación de San Juan Evangelista al cumplirse los veinticinco años de su fundación: el grupo escultórico del *Santo Amor de San Juan en la Soledad de la Virgen* destinado a la procesión del Santo Entierro. El grupo escultórico en madera policromada representa a San Juan, la Virgen y María Magdalena en la escena del depósito-

¹⁸⁵ Agrupació de la Santíssima Virgen de la Soledad, virgen-marraja.es/inicio/advocaciones. Les dades contingudes en aquest web procedeixen del llibre Coronación-VII mayo MCMXCV, diversos autors.

¹⁸⁶ Seminario José Capuz y su tiempo. *El modelo clásico en la escultura de José Capuz*, celebrat amb motiu de l'exposició el dia de en què es va inaugurar, 27 febrer 2015.

¹⁸⁵ Agrupación de la Santísima Virgen de la Soledad, virgen-marraja.es/inicio/advocaciones. Los datos contenidos en esta web proceden del libro Coronación-VII mayo MCMXCV, Varios autores.

¹⁸⁶ Seminario José Capuz y su tiempo. *El modelo clásico en la escultura de José Capuz*, celebrado con motivo de la exposición el día de su inauguración, 27 febrero 2015.



José Capuz

*Santo Amor de San Juan
en la Soledad de la Virgen*

1952

Fusta policromada | Madera policromada

S. Juan, 168 x 62 x 56, Virgen, 110 x 46 x 70

María Magdalena, 100 x 53 x 58 cm

Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre
Jesús Nazareno, (Marrajos), Cartagena

José Capuz

Cristo yacente

1926

Fusta policromada | Madera policromada

Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre

Jesús Nazareno, (Marrajos), Cartagena.

Foto: Juan Luis Aguirre de la Monja.

del cos de Crist mort davant de la creu i es va concebre perquè desfilara el Divendres Sant després del *Crist jacent*. Les tres figures exemptes es disposen a manera de bloc en una composició triangular –semblant a la que descriu el grup del *Davallament*–, en què el centre està ocupat pel sant evangelista plantat, que figura amb les mans obertes en senyal de protecció i amb la cama esquerra avançada amb vista a emprendre el camí traçat. La Mare de Déu, asseguda sobre una roca, figura a la dreta, amb el cap lleugerament de gaidó i les mans juntes i ben agarrades a l'altura del cor, abrigallada per un ampli i expressiu mantell que l'aïlla més en el seu pesar i melancolia; Maria Magdalena, a l'esquerra de sant Joan, figura agenollada, plena de dolor. En aquest grup escultòric cada figura en la seua individualitat és imatge de la soledat, l'aflicció i el desconsol, la qual cosa contribueix a intensificar el sentiment representat.

Segons indica el professor José Francisco López, en el seu estudi iconogràfic i formal de l'obra: "Es fa necessari imaginar on acaba la mirada perduda dels tres personatges que, com ha assenyalat el professor Hernández Albaladejo, no pot ser més que el cos jacent de Crist. D'aquesta manera, Capuz aprofita la seua pròpia obra de 1926, el *Crist jacent*, per a generar, vint-i-cinc anys després, un nou grup escultòric que explota al màxim la concepció totalitzadora del festeig passionari, ja que exigeix de l'espectador l'establiment d'imprescindibles vincles entre dues obres separades en l'espai i en el temps però unides indissolublement en el missatge (...), com si l'escultor haguera volgut aprofitar el silenci respectuós que envolta el pas del Cristo Yacente com a lloc de trobada de les seues dues obres en una reflexió sobre la mort i l'esperança en la resurrecció. Heus ací de nou el mestratge de Capuz"¹⁸⁷.

187 López Martínez, J. F., "Forma y Fondo en la obra última del escultor José Capuz", sanjuanmarrajo.org/agrupación/santo-amor-san-juan/interpretacion-del-grupo-del-santo-amor-de-san-juan

rio del cuerpo de Cristo muerto ante la cruz y se concibió para que desfilara el Viernes Santo tras el *Cristo yacente*. Las tres figuras exentas se disponen a modo de bloque en una composición triangular –semejante a la que describe el grupo del *Descendimiento*–, cuyo centro ocupa, de pie, el santo evangelista, que figura con las manos abiertas en señal de protección y con la pierna izquierda adelantada en orden a emprendre el camino trazado. La Virgen, sentada sobre una roca figura a su derecha, con la cabeza ligeramente ladeada y las manos juntas y prietas a la altura del corazón, arropada por un amplio y expresivo manto que la aísla más en su pesar y melancolía; María Magdalena, a la izquierda de San Juan, figura arrodillada, henchida de dolor. En este grupo escultórico cada figura en su individualidad es imagen de la soledad, la aflicción y el desconsuelo, lo que contribuye a intensificar el sentimiento representado.

Según refiere el profesor José Francisco López, en su estudio iconográfico y formal de la obra: "Se hace necesario imaginar el destino de la mirada perdida de los tres personajes que, como ha señalado el profesor Hernández Albaladejo, no puede ser más que el cuerpo yacente de Cristo. De esta manera, Capuz aprovecha su propia obra de 1926, el Cristo Yacente, para generar, veinticinco años después, un nuevo grupo escultórico que explota al máximo la concepción totalizadora del cortejo pasionario, al exigir del espectador el establecimiento de imprescindibles vínculos entre dos obras separadas en el espacio y en el tiempo pero unidas indisolublemente en su mensaje (...), como si el escultor hubiese querido aprovechar el silencio respetuoso que envuelve el paso del Cristo Yacente como lugar de encuentro de sus dos obras en una reflexión sobre la muerte y la esperanza en la resurrección. He aquí de nuevo la maestría de Capuz"¹⁸⁷.

187 López Martínez, J. F., "Forma y Fondo en la obra última del escultor José Capuz", sanjuanmarrajo.org/agrupación/santo-amor-san-juan/interpretacion-del-grupo-del-santo-amor-de-san-juan

Paral·lelament a la realització d'aquests últims grups escultòrics processionals per a la Setmana Santa de Cartagena per encàrrec de la Confraria Marraja, en el nou context polític social del règim franquista, que va instaurar el nacionalcatolicisme i va propiciar la restitució de les imatges sacres destruïdes durant la contesa, Capuz va executar altres imatges devocionals per a diferents municipis de la província de Múrcia i altres poblacions espanyoles, en l'exercici de magistral imatger contemporani.

Seguint un ordre cronològic, va rebre primer l'encàrrec de realitzar la *Mare de Déu de l'assumpció*, per a substituir la imatge original destruïda durant l'incendi de l'església de Santa Maria d'Elx en 1936. Capuz va tallar completament la imatge de la patrona de la ciutat i protagonista del drama sacrolíric del *Misteri d'Elx*, a grandària natural en 1940, però, com que era una imatge de vestir, va quedar revestida amb l'aixovar dels confreres, per la qual cosa només en romanen visibles el cap, mans i peus. Es va sol·licitar a l'escultor que reproduïra l'antiga imatge destruïda que, segons la tradició, va arribar de la mar a la població en una arqueta¹⁸⁸. Entre les dades conegudes que van inspirar Capuz en la seua talla de la Mare de Déu, està documentada la descripció realitzada per l'humanista, orfebre i escultor del segle XVI Juan de Arfe i Villafañe: "ser de matèria extraordinària i preciosa. L'alçària és de set pams i un dit, i tot en ella consta de perfecció i bellesa. Tota ella és molt agraciada: ulls bells, celles arquejades, front espaiós, nas esmolat, llavis rubicunds, galtes de rosa alexandrina, mans llargues i blanques, el coll i braços flexibles. És un estudi acabat i notable d'una figura nua"¹⁸⁹. Capuz va reproduir amb mestratge l'angelical bellesa i subtil delicadesa de l'antiga i venerada imatge de la *Mare de Déu de l'assump-*

Paralelamente a la realización de estos últimos grupos escultóricos procesionales para la Semana Santa de Cartagena por encargo de la Cofradía Marraja, en el nuevo contexto político social del régimen franquista, que instauró el nacionalcatolicismo y propició la restitución de las imágenes sacras destruidas durante la contienda, Capuz ejecutó otras imágenes devocionales para diferentes municipios de la provincia de Murcia y otras poblaciones españolas, ejerciendo como magistral imaginero contemporáneo.

Siguiendo un orden cronológico, recibió primero el encargo de realizar la *Virgen de la Asunción*, para sustituir la imagen original destruida durante el incendio de la iglesia de Santa María de Elche en 1936. Capuz talló completamente la imagen de la patrona de la ciudad y protagonista del drama sacro-lírico del Misterio de Elche, a tamaño natural en 1940, pero, al ser imagen de vestir quedó revestida con el ajuar de los cofrades, por lo que solo permanecen visibles su cabeza, manos y pies. Se solicitó al escultor reprodujera la antigua imagen destruida que, según la tradición, llegó por mar a la población en una arqueta¹⁸⁸. Entre los datos conocidos que inspiraron a Capuz en su talla de la Virgen, está documentada la descripción realizada por el humanista, orfebre y escultor del siglo XVI Juan de Arfe y Villafañe: "ser de materia extraordinaria y preciosa. Su altura es de siete palmos y un dedo, y en él todo consta de perfección y hermosura. Toda ella es muy agraciada: bellos ojos, arqueadas cejas, frente espaciosa, nariz afilada, rubicundos labios, mejillas de rosa alejandrina, manos largas y blancas, el cuello y brazos flexibles. Es un estudio acabado y notable de una figura desnuda"¹⁸⁹. Capuz reprodujo con maestría la angelical belleza y sutil delicadeza de la antigua y venerada imagen de la *Virgen de la Asunción*, a

188 Per a més informació sobre l'origen de la imatge, vegeu el text de Joan Castaño García, *Guía de la Arciprestal e Insigne Basílica de Santa María de Elche*, Fundación cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1994.

189 <https://forosdelavirgen.org/457/virgen-de-la-asuncion-de-elche-espana-29-de-diciembre>

188 Para mayor información sobre el origen de la imagen, véase el texto de Joan Castaño García, *Guía de la Arciprestal e Insigne Basílica de Santa María de Elche*, Fundación cultural de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1994.

189 <https://forosdelavirgen.org/457/virgen-de-la-asuncion-de-elche-espana-29-de-diciembre>

ció, a la qual va dotar de braços articulats per a facilitar el canvi de vestidures d'acord amb els actes litúrgics en els quals participa.

De nou, per a Conca, va tallar la superba imatge del *Natzaré del Puente*, per a la confraria Muy Antigua y Venerable Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno (del Puente), de la qual la imatge és titular. Autèntica icona devocional de la Setmana Santa de Conca, desfila el Divendres Sant, i és obra de talla completa en fusta policromada realitzada en 1942, i s'exposa al culte a la capella del Santíssim Crist de la Agonía a la basílica de la Asunción de Conca. En aquesta imatge del *Natzaré*, que representa Crist amb la creu al coll de camí cap al calvari, Capuz el representa amb el cap inclinat cap avant i la mirada baixa i fixa en algun punt distant; en aquest tràngol, les mans s'alliberen per un moment de subjectar la creu que porta a l'esquena, per a captar així la profunda espiritualitat de l'instant. La interpretació és una altra en el *Jesús Natzaré* de Cartagena, fet onze anys abans, imatge de vestir que mostra la mirada d'un Crist que es dirigeix cap als qui el contemplen.

El març de 1942 arribava a Llorca la *Mare de Déu dels Dolors* realitzada per Capuz per a la Germandat de los Labradores del Paso Azul, en substitució de la imatge desapareguda durant la Guerra Civil. Aquesta imatge de la *Dolorosa* és obra de talla completa, no de vestir, com l'anterior, encara que té els braços articulats per a poder-la vestir, i mostra la Mare de Déu agenollada en una pedra als peus de la creu contemplant desconsolada i amb dolor contingut el cos del Fill mort. "La Mare de Déu porta un vestit en tonalitats marrons, li cobreix el cap una còfia, que es pot veure davall de la punta del mantell, i calça sandàlies a l'estil de la Judea del segle I, la qual cosa demostra l'exhaustivitat de l'autor a l'hora de documentar-se per al treball. El rostre és seré, d'un dolor idealitzat i espiritual, i presenta unes suaus faccions, amb nas recte, llavis fins i galtes llises. Porta les mans arrunsades sobre el pit, que està travessat per una espasa de dolor, i es compleix així la profecia de l'ancià

la que dotó de brazos articulados para facilitar el cambio de vestiduras de acuerdo a los actos litúrgicos en los que participa.

De nuevo, para Cuenca, labro la soberbia imagen del *Nazareno del Puente*, para la Muy antigua y venerable Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno (del Puente), de la que la imagen es titular. Auténtico icono devocional de la Semana Santa conquense, desfila el Viernes Santo, y es obra de talla completa en madera policromada realizada en 1942, y se expone al culto en la Capilla del Santísimo Cristo de la Agonía en la Basílica de la Asunción de Cuenca. En esta imagen del *Nazareno*, que representa a Cristo con la cruz auestas camino del calvario, Capuz representa a Cristo con la cabeza inclinada hacia delante y la mirada baja y fija en algún punto distante; en este trance, sus manos se liberan por un momento de sujetar la cruz que porta a sus espaldas, captando así la profunda espiritualidad del instante. Su interpretación es otra en el Jesús Nazareno de Cartagena, realizado once años antes, imagen de vestir que muestra a un Cristo cuya mirada se dirige hacia quienes le contemplan.

En marzo de 1942 llegaba a Lorca la *Virgen de los Dolores* realizada por Capuz para la Hermandad de los Labradores del Paso Azul, en sustitución de la imagen desaparecida durante la Guerra Civil. Esta imagen de la *Dolorosa* es obra de talla completa, no de vestir, como la anterior, aunque tiene los brazos articulados para poderla vestir, y muestra a la Virgen arrodillada en una piedra a los pies de la cruz contemplando desconsolada y con dolor contenido el cuerpo de su Hijo muerto. "La Virgen lleva un traje en tonalidades marrones, cubre su cabeza con una cofia, que se puede ver bajo la puntilla del manto, y calza sandalias al estilo de la Judea del siglo I, lo que demuestra la exhaustividad del autor a la hora de documentarse para el trabajo. Su rostro es sereno, de un dolor idealizado y espiritual, y presenta unas suaves facciones, con nariz recta, labios finos y tersas mejillas. Lleva las manos encogidas sobre el pecho, que está atravesado por una espada de dolor, cumpliéndose así la profecía del anciano

Simeó formulada en la presentació de l'Infant en el temple"¹⁹⁰. La realització d'aquesta sentida i innovadora imatge de la *Dolorosa* va ser costejada per subscripció popular.

En 2017, la ciutat de Llorca va commemorar amb diversos actes el 75é aniversari de l'arribada a la ciutat de la *Santíssima Mare de Déu dels dolors*, estimada "Reina del Cielo, Madre Azul" per les associacions Nuestra Señora de los Dolores i Germandat de Labradores (Paso Azul). Per a commemorar aquest aniversari, entre maig i juliol es va celebrar al museu Azul de la Semana Santa (MASS) l'exposició "Capuz. Profà i sacre", comissariada per José Francisco López Martínez, el títol de la qual és expressiu de la intenció de l'autor: contrastar, o comparar, la producció escultòrica dels dos gèneres, evidenciant l'ús del model clàssic en la imatgeria religiosa de Capuz.

Els encàrrecs se succeeixen i Capuz acorda amb la família Guirao de Cieza, en 1942, la realització d'un grup escultòric per a la Setmana Santa: la *Mare de Déu de la pietat*. Aquesta advocació mariana que representa l'escena en què Maria rep Jesús baixat de la creu (Mc 15, 42-46) va ser àmpliament representada per l'escultor al llarg de la seua trajectòria, amb nombrosos dibuixos en els quals esbossa diferents composicions i les trasllada a representacions escultòriques concebudes amb una espiritualitat i sentiment tals que conciten el fervor popular. Obra de talla directa en fusta, finalitzada el mes de maig de 1943, quedava procedir a patinar i policromar la fusta. En una visita de Salvador Guirao i altra gent de Cieza a l'estudi de l'artista es va tractar el tema de la policromia, segons conta en el seu article sobre aquesta imatge Javier Martínez: "Capuz els va dir que anava a procedir a l'emprimació de la talla, és a dir, l'anava a prepa-

Simeón formulada en la presentación del Niño en el templo"¹⁹⁰. La realización de esta sentida e innovadora imagen de la *Dolorosa* fue costeadada por suscripción popular.

En 2017 la ciudad de Lorca conmemoró con diversos actos el 75º Aniversario de la llegada a la ciudad de la Santísima *Virgen de los Dolores*, estimada "Reina del Cielo, Madre Azul" por las Asociaciones de Nuestra Señora de los Dolores y Hermandad de Labradores (Paso Azul). Para conmemorar este aniversario, entre mayo y julio se celebró en el Museo Azul de la Semana Santa (MASS) la exposición *Capuz. Profano y Sacro*, comisariada por José Francisco López Martínez, cuyo título es expresivo de la intención del autor: contrastar, o comparar, la producción escultórica de ambos géneros, evidenciando el uso del modelo clásico en la imagería religiosa de Capuz.

Los encargos se suceden y Capuz acuerda con la familia Guirao de Cieza, en 1942, la realización de un grupo escultórico para la Semana Santa: la *Virgen de la Piedad*. Esta advocación mariana que representa la escena en que María recibe a Jesús bajado de la cruz (Mc 15, 42-46) fue ampliamente representada por el escultor a lo largo de su trayectoria, con numerosos dibujos en los que boceta distintas composiciones y traslada a representaciones escultóricas concebidas con tal espiritualidad y sentimiento que concitan el fervor popular. Obra de talla directa en madera, finalizada en el mes de mayo de 1943, quedaba proceder a patinar y policromar la madera. En una visita de Salvador Guirao y otros ciezanos al estudio del artista se trató el tema del policromado, según refiere en su artículo sobre esta imagen Javier Martínez: "Capuz les dijo que iba a proceder a la imprimación de la talla, es decir, la iba a preparar para que

¹⁹⁰ López Martínez, J. F., *Capuz. Profano y Sacro*. Museo Azul de la Semana Santa, Lorca, 19 maig a 7 juliol 2017. Aquesta exposició es va celebrar primerament a la ciutat de Conca, de l'1 d'abril al 7 de maig de 2017, en la confraria Muy Antigua y Venerable Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno (del Puente).

¹⁹⁰ López Martínez, J. F., *Capuz. Profano y Sacro*. Museo Azul de la Semana Santa, Lorca, 19 mayo a 7 julio 2017. Esta exposición se celebró primeramente en la ciudad de Cuenca, del 1 de abril al 7 de mayo de 2017, en la Muy Antigua y Venerable Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno (del Puente).



José Capuz

Virgen de la Piedad (Detall | Detalle), 1925
Fusta policromada | Madera policromada
Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús
Nazareno, (Marrajos), Cartagena
Foto: Juan Luis Aguirre de la Monja



José Capuz

Virgen de la Soledad (Detall | Detalle), 1943
Fusta policromada | Madera policromada
Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús
Nazareno, (Marrajos), Cartagena
Foto: Juan Luis Aguirre de la Monja

rar perquè poguera rebre el color, arreglant els defectes que poguera tindre, com ara clevills i defectes de la fusta. Per a fer-ho, anava a utilitzar una pasta d'escaiola i, en alguns llocs, si calguera, hi aplicaria una tela. Després donaria una mà lleugera de calç o escaiola i posteriorment sotmetria la talla a una acurada escatada i, finalment, hi aplicaria directament la pintura a l'oli. Anava a utilitzar la tècnica de la carnació, és a dir, l'aplicació del color sobre les cares, braços i cames. Finalment, donaria a tota l'obra unes pàtines d'envelliment mitjançant ceres i olis pigmentats i, finalment, donaria una capa

podria recibir el color, arreglando los defectos que pudiera tener, tales como hendiduras, grietas y defectos de la madera. Para ello iba a utilizar una pasta de yeso y, en algunos sitios si fuese necesario, aplicaría un lienzo. Después daría una ligera mano de cal o yeso y posteriormente sometería la talla a un cuidadoso lijado y finalmente aplicaría directamente la pintura al óleo. Iba a utilizar la técnica de la "carnación", es decir, la aplicación del color sobre las caras, brazos y piernas. Por último, daría a toda la obra unas pátinas de envejecimiento mediante ceras y aceites pigmentados y, finalmente, daría una



José Capuz

San Juan Evangelista (Detall | Detalle), 1943
Fusta policromada | Madera policromada
Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús
Nazareno, (Marrajos), Cartagena
Foto: Juan Luis Aguirre de la Monja



José Capuz

Jesús Nazareno (Detall | Detalle), 1953
Fusta policromada | Madera policromada
Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús
Nazareno, (Marrajos), Cartagena
Foto: Juan Luis Aguirre de la Monja

de cera natural transparent per a protegir la fusta¹⁹¹. Una interessant i detallada exposició del procés tècnic de policromar en la tradicional imatgeria hispana del qual Capuz va ser mestre en qualitat.

En aquest grup escultòric de la *Pietat*, fet a grandària menor que del natural, l'escultor representa Maria asseguda sobre una roca amb el cos de Jesús, parcialment cobert per un llençol blanc o sudari, recolzat als seus genolls, i al qual subjecta amb el braç dret, mentre allarga la mà esquerra implorant consol diví.

capa de cera natural transparente para proteger la madera¹⁹¹. Una interesante y pormenorizada exposición del proceso técnico del policromado en la tradicional imaginería hispana del que Capuz fue maestro en calidad.

En este grupo escultórico de *La Piedad*, realizado a tamaño menor que del natural, el escultor representa a María sentada sobre una roca con el cuerpo de Jesús, parcialmente cubierto por una sábana blanca o sudario, apoyado en sus rodillas y al que sujeta con su brazo derecho, mientras extiende la mano izquierda imploran-

191 Martínez Alcázar, Javier, "La Virgen de la Piedad de José Capuz", *Andelma*, Boletín Informativo del Centro de Estudios Históricos Fray Pascual Salmerón, any IV, n. 12, Cieza, Murcia, juny 2006, pàg. 5.

191 Martínez Alcázar, Javier, "La Virgen de la Piedad de José Capuz", *Andelma*, Boletín Informativo del Centro de Estudios Históricos Fray Pascual Salmerón, Año IV, n° 12, Cieza, Murcia, junio 2006, p. 5.

El rostre expressa profunda tristesa i intensa desolació, mentre dirigeix la mirada cap avant. El cos de Crist, magnífic estudi anatòmic d'un cos inert, mostra la sang en el costat i ferides als genolls. *La pietat* va desfilar per primera vegada en la Setmana Santa de 1943 sobre un tron construït segons l'esbós i les indicacions del mateix escultor; va ser donat per la família Guirao a la Confraria del Santísimo Cristo de la Agonía, i s'ofereix al culte a la basílica de Nuestra Señora de la Asunción. En complir-se els 75 anys de l'arribada del grup a Cieza, es va organitzar una exposició a la galeria d'art Casa Efe Serrano on es van exposar diverses imatges religioses de l'escultor i algun retrat infantil¹⁹².

L'arxiu parroquial de l'església de San Lázaro a Alhama de Murcia conserva tota la documentació relativa a la correspondència entre l'escultor José Capuz i Baldomero Andreo, comissionat per l'empresari d'Alhama Lorenzo Rubio Sánchez per a fer l'encàrrec de la imatge de la *Mare de Déu del rosari* per a la població. Entre aquests documents i cartes consta l'enviament d'un tronc de cedre per vapor des de l'Havana a la Corunya, amb destinació a la talla per l'escultor de la *Mare de Déu del rosari*¹⁹³. Aquesta nova imatge de la patrona de la vila –en substitució de la napolitana del segle XVIII destruïda durant la guerra–, talla en fusta policromada, d'1,8 m d'alçada, va ser beneïda i coronada el dia 4 d'octubre de 1942 en la finca del generós donant i traslladada al lloc de culte a la capella de la Comunió, o del Rosario, a l'església de San Lázaro Obispo. La figura de la *Mare de Déu del Rosari* concebuda per Capuz es troba dreta, sosté el Jesuset amb el braç esquerre mentre la mà dreta s'obri a la de son fill, que subjecta el rosari

do consuelo divino. Su rostro expresa profunda tristeza e intensa desolación, mientras dirige su mirada al frente. El cuerpo de Cristo, magnífico estudio anatómico de un cuerpo inerte, muestra la sangre en su costado y heridas en las rodillas. *La Piedad* desfiló por primera vez en la Semana Santa de 1943 sobre un trono construido según boceto e indicaciones del propio escultor; fue donado por la familia Guirao a la Cofradía del Santísimo Cristo de la Agonía, y se ofrece al culto en la Basílica de Nuestra Señora de la Asunción. Al cumplirse los 75 años de la llegada del grupo a Cieza se organizó una exposición en la galería de arte Casa Efe Serrano en la que se expusieron diversas imágenes religiosas del escultor y algún retrato infantil¹⁹².

El Archivo Parroquial de la Iglesia de San Lázaro en Alhama de Murcia conserva toda la documentación relativa a la correspondencia entre el escultor José Capuz y Baldomero Andreo, comisionado por el empresario alhameño Lorenzo Rubio Sánchez para realizar el encargo de la imagen de la *Virgen del Rosario* para la población. Entre estos documentos y cartas consta el envío de un tronco de cedro por vapor desde La Habana a la Coruña, con destino a la talla por el escultor de la *Virgen del Rosario*¹⁹³. Esta nueva imagen de la Patrona de la villa, -en sustitución de la napolitana del siglo XVIII destruida durante la guerra-, talla en madera policromada, de 1,8 m. de altura fue bendecida y coronada el día 4 de octubre de 1942 en la finca del generoso donante y trasladada a su lugar de culto en la capilla de la Comunió, o del Rosario, en la Iglesia de San Lázaro Obispo. La *Virgen del Rosario* concebida por Capuz está de pie, sostiene al Niño con su brazo izquierdo mientras su mano derecha se abre a la de su hijo, que sujeta el rosario con

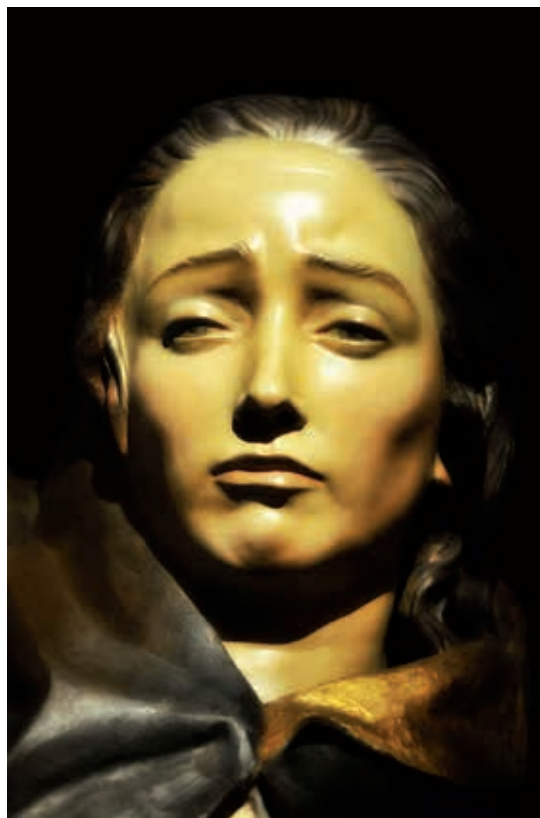
192 Caballero, Claudio, "La Piedad de Capuz: 75 años entre los ciezanos" mas.laopiniondemurcia.es/semana-santa/2018/03

193 Baños Serrano, José, "75 Aniversario de la imagen de la patrona de Alhama Nuestra Señora del Rosario, del escultor José Capuz (1942-2017), *Fiestas 2017, 75 Aniversario de la imagen de la patrona*, datos.alhamademurcia.es/descargas/69898n-libro-feria-alhama-murcia-2017

192 Caballero, Claudio, "La Piedad de Capuz: 75 años entre los ciezanos" mas.laopiniondemurcia.es/semana-santa/2018/03

193 Baños Serrano, José, "75 Aniversario de la imagen de la patrona de Alhama Nuestra Señora del Rosario, del escultor José Capuz (1942-2017), *Fiestas 2017, 75 Aniversario de la imagen de la patrona*, datos.alhamademurcia.es/descargas/69898n-libro-feria-alhama-murcia-2017.

José Capuz
La Piedad (Detall del rostre de la Verge |
Detalle del rostro de la Virgen), 1943
Fusta policromada | Madera policromada
Cofradía del Santísimo Cristo de la Agonía,
Cieza, Murcia
Foto: Salvador Villa. Creative Commons



amb les dues manetes, en un gest de tendresa, seré i afable, que naturalitza l'escena d'aquesta Mare de Déu mare. El rostre de Maria mostra trets clàssics, nas recte, celles fines i arquejades, part del cabell al descobert i la mirada cap avall, mentre el Jesuset, amb dolça gestualitat, mira cap avant, i estableix proximitat amb qui contempla aquesta imatge estilitzada de la *Mare de Déu del rosari*.

Novament, és la ciutat d'Elx, en concret la Confraria de la Negació de Sant Pere, la que encarrega a Capuz un grup escultòric que represente aquest capítol de la passió de Crist narrat pels Evangelis, en substitució del grup de quatre figures, sant Pere, la criada hebrea i dos soldats, que va figurar en la germanat des de l'any en què es va fundar, 1865. Capuz va fer en 1945 una nova representació de la *Negació de sant Pere*, imatges de vestir en fusta policromada, en la

ambas manitas, en un gesto de ternura, sereno y apacible que naturaliza la escena de esta Virgen madre. El rostro de María muestra rasgos clásicos, nariz recta, cejas finas y arqueadas, parte del cabello al descubierto y la mirada hacia abajo, mientras el Niño, con dulce gestualidad, mira al frente, estableciendo proximidad con quien contempla esta imagen estilizada de la *Virgen del Rosario*.

Nuevamente, es la ciudad de Elche, en concreto la Cofradía de la Negación de San Pedro, quien encarga a Capuz un grupo escultórico que represente este capítulo de la Pasión de Cristo narrado por los Evangelios, en sustitución del grupo de cuatro figuras, San Pedro, la criada hebrea y dos soldados, que figuró en la Hermandad desde el año de su fundación, 1865. Capuz realizó en 1945 una nueva representación de la *Negación de San Pedro*, imágenes de vestir en madera policromada,

qual va situar únicament dues figures, buscant l'essencialitat de l'escena narrada, quan Pere nega per segona vegada Jesús davant de l'afirmació de la criada. El sant pare de l'Església està vestit a la manera grega i representat en edat madura, mentre que la dona vist el típic vestit hebreu, i els dos, l'un enfront de l'altra, es miren als ulls, mentre gesticulen amb les mans amb una expressivitat que accentua la seua determinació a afirmar o negar; en un segon pla, figura el gall, sobre un pedestal, en al·lusió a les paraules del Senyor: "abans que canti el gall, m'hauràs negat tres vegades" (Lluc 22: 61). Aquest pas procesional, conegut popularment com el *pas del gall*, és acompanyat en la desfilada el Dilluns Sant per xiquets de les diverses escoles primàries d'Elx, una tradició que perviu des de l'origen. La *Negació de sant Pere* té la seua canònica a la parròquia del Sagrat Cor de Jesús¹⁹⁴.

La imatge *Crucificat*, tallada per Capuz en 1944 per a la Confraria del Silencio del Santísimo Cristo de la Fe i Germandat de Cruzados de la Fe, rep culte a l'altar major de l'església del Santísimo Cristo de la Fe, una de les esglésies més antigues de Madrid. Al marge d'altres avatars de l'edifici, l'església va ser destruïda per un incendi en 1936 i reconstruïda acabat el conflicte bèl·lic, moment en què es produeix l'encàrrec. "Capuz va segellar aquesta obra amb la serenitat més augusta, dins del realisme imatger més clàssic. Tant el Crist com la peça original van ser tallats en fusta de xiprer. Del model imposat per a l'execució (...) Capuz només va prendre les línies mestres d'una rígida composició de Crist mort a la creu, amb el cap inclinat al costat dret i el peu dret muntat sobre l'esquerre, de manera que la resta queda d'acord amb la seua con-

en la que situó únicament dos figures, buscant la esencialidad de la escena narrada, cuando Pedro niega por segunda vez a Jesús ante la afirmación de la criada. El santo padre de la Iglesia está vestido a la manera griega y representado en edad madura, mientras que la mujer viste el típico traje hebreo, y ambos, uno frente a otro, se miran a los ojos, mientras gesticulan con las manos con una expresividad que acentúa su determinación en afirmar o negar; en un segundo plano, figura el gallo, sobre pedestal, en alusión a las palabras del Señor: "antes que el gallo cante, me negarás tres veces (Luc. 22: 61). Este paso procesional, conocido popularmente como el Paso del Gallo es acompañado en su desfilar el Lunes Santo por niños de las diferentes escuelas primarias de Elche, una tradición que pervive desde su origen. La *Negación de San Pedro* tiene su sede canónica en la parroquia del Sagrado Corazón de Jesús¹⁹⁴.

La imagen del *Crucificado*, labrada por Capuz en 1944 para la Cofradía del Silencio del Santísimo Cristo de la Fe y Hermandad de Cruzados de la Fe, recibe culto en el altar mayor de la Iglesia del Santísimo Cristo de la Fe, una de las iglesias más antiguas de Madrid. Al margen de otros avatares del edificio, la iglesia fue destruida por un incendio en 1936 y reconstruida terminado el conflicto bélico, momento en que se produce el encargo. "Capuz selló esta obra con la serenidad más augusta, dentro del realismo imaginero más clásico. Tanto el Cristo como el madero original fueron tallados en madera de ciprés. Del modelo impuesto para su ejecución (...) Capuz solo tomó las líneas maestras de una rígida composición de Cristo muerto en la cruz, con la cabeza inclinada al lado derecho y el pie derecho montado sobre el izquierdo, quedando el resto acorde con su con-

194 Semanasantaelche.msoriano.es/sanpedro.html
Diariopasion.net/hermandades/h-comunidad-valencia-na/h-alicante/h-elche/cofradía-de-la-negación-de-san-pedro/

194 Semanasantaelche.msoriano.es/sanpedro.html
Diariopasion.net/hermandades/h-comunidad-valencia-na/h-alicante/h-elche/cofradía-de-la-negación-de-san-pedro/



José Capuz. *Crucifijo.* Bronze i fusta | Bronce y madera. 94 x 84 x 30 cm.
Ajuntament de València. En depòsit | En depósito Museu de Belles Arts de València.

cepció escultòrica”¹⁹⁵. L'escultor fa un *Crucificat*, talla en fusta quasi sense policromia, excepte el cap del Crist, semblant en composició al *Crist de la Clemència* de Juan Martínez Montañés (1568-1649), que descriu un realisme més contingut en aquell mateix instant de Jesús en l'agonia, amb els ulls a penes entreoberts, mirant cap avall, quan encara no ha expirat. L'única imposició a l'escultor va consistir en el fet que els braços de Crist foren articulats, perquè per antiga tradició, la germandat fa el davallament de la imatge el Dimecres Sant per a traslladar-la al pas processional del Silencio, que desfila el Divendres Sant; una cerimònia complicada, per l'altura a la qual està situat i per l'enorme pes, que els membres de la germandat celebraven a porta tancada i que des de fa temps comparteixen els fidels devots.

Tanquem aquest capítol dedicat a la nombrosa i innovadora producció imatginera de Capuz amb el grup escultòric *Nostre Pare Jesús Ressuscitat* per al Consell de Germandats i Confraries de Màlaga, fundat en 1921. Única creació sobre el tema per part de l'escultor, és obra de talla en fusta de pi silvestre policromada, realitzada entre 1945 i 1946 i inspirada en la iconografia d'època medieval, perquè originalment aquesta imatge del Ressuscitat sorgia del sepulcre obert, tal com el descriuen les escriptures i tal com Capuz el va concebre en origen. Crist figura plantat sense els tres raigs de llum que brollen del cap del Salvador a manera de diadema, amb una creu amb filacteri a la mà esquerra i la dreta al costat del cor en senyal de benedicció. Cobreix parcialment el seu cos, no amb un drap de puresa com era tradició, sinó amb un mantell d'angulosos plecs que li oculta part de l'esquena i les cames, i deixa d'aquesta manera el tors al descobert. El rostre descriu uns ulls ametllats

cepció escultòrica”¹⁹⁵. El escultor realiza un *Crucificado*, talla en madera sin apenas policromar, salvo la cabeza del Cristo, semejante en composición al Cristo de la Clemencia de Juan Martínez Montañés (1568-1649), describiendo un realismo más contenido en ese mismo instante de Jesús en la agonía, con los ojos apenas entreabiertos, mirando hacia abajo, cuando aún no ha expirado. La única imposición al escultor consistió en que los brazos de Cristo fueran articulados, pues por antigua tradición la Hermandad realiza el descendimiento de la imagen el Miércoles Santo para su traslado al paso procesional del Silencio que desfila el Viernes Santo; una ceremonia complicada, por la altura en la que está situado y por su enorme peso, que los miembros de la Hermandad celebraban a puerta cerrada y que desde hace tiempo comparten los fieles devotos.

Cerramos este capítulo dedicado a la numerosa e innovadora producción imaginera de Capuz con el grupo escultórico de *Nuestro Padre Jesús Resucitado* para el Consejo de Hermandades y Cofradías de Málaga, fundado en 1921. Única creación imaginera sobre el tema por parte del escultor, es obra de talla en madera de pino silvestre policromada, realizada entre 1945 y 1946 e inspirada en la iconografía de época medieval, pues originalmente esta imagen del Resucitado surgía del sepulcro abierto, tal y como lo describen las Escrituras y tal y como Capuz lo concibió en origen. Cristo figura de pie sin los tres rayos de luz que brotan de la cabeza del Salvador a modo de diadema, con una cruz con filacteria en la mano izquierda y la derecha junto al corazón en señal de bendición. Cubre parcialmente su cuerpo, no con un paño de pureza como era tradición, sino con un manto de angulosos pliegues que oculta parte de su espalda y las piernas dejando el torso al descubierto. Su rostro describe unos ojos

195 Lahornacina.com/seleccionescapuz06.htm. “José Capuz. 50 Aniversario del Cristo de la Fe (Madrid), font: Méndez Casal, A. “Las esculturas de José Capuz”, Blanco y Negro, Madrid, 1924, Barberán, C., “Las nuevas obras de Capuz, Higuera, Pinazo y Marcos Pérez para Semana Santa”, ABC, Madrid 29 març 1945

195 Lahornacina.com/seleccionescapuz06.htm. “José Capuz. 50 Aniversario del Cristo de la Fe (Madrid), Fuente: Méndez Casal, A. “Las esculturas de José Capuz”, Blanco y Negro, Madrid, 1924, Barberán, C., “Las nuevas obras de Capuz, Higuera, Pinazo y Marcos Pérez para Semana Santa”, ABC, Madrid 29 marzo 1945

José Capuz
El Resucitado de Málaga
1946
Fusta policromada | Madera policromada
Consejo de Hermandades y
Cofradías de Málaga
<http://agrupaciondecofradias.com>



amb la mirada baixa i introspectiva i les celles arquejades i arrufades. La figura s'alça sobre un núvol –reduït en grandària quan es va suprimir el sepulcre– en la base del qual revolten alguns coloms, cosa que accentua la marcada verticalitat i incrementa el sentit ascensional. Quant a la policromia, destaca el daurat de la volta del mantell, de tons rogencs, i la creu, que mostren

almendrados con la mirada baja e introspectiva y el ceño fruncido arqueando las cejas. La figura se alza sobre una nube –reducida en tamaño cuando se suprimió el sepulcro– en cuya base revolotean unas palomas, lo que acentúa su marcada verticalidad e incrementa su sentido ascensional. En cuanto a la policromía destaca el dorado de la vuelta del manto, de tonos rojizos, y la cruz, que

acabats amb làmines d'or brunyit, mentre el núvol està decorat amb una làmina platejada d'alumini¹⁹⁶.

Conceptuat com "un Crist equilibrat, sobri, abstracte i adscrit a un realisme clàssic però estilitzat amb aires d'avantguarda"¹⁹⁷, la imatge inicialment anava acompanyada de dues figures més, també de talla completa, dos soldats romans que guardaven el sepulcre, un sedent i adormit i l'altre recolzat i impressionat davant de la visió de la resurrecció de Crist. El mateix escultor José Capuz declarava: "els soldats han sigut fets amb models humans, però no es pot trobar un model per a Jesús. És una imatge massa ideal, cal sentir-la i portar dins de l'expressió completament pura i espiritual de Jesucrist"¹⁹⁸.

La imatge desfila aïllada sobre un magnífic tron el Diumenge de Resurrecció i es conserva en l'església de San Julián, seu del Consell de Germandats i Confraries de Màlaga.

En resum, Capuz en les seues creacions imatgeres descriu allò que José Alberto Fernández denomina *purisme poètic*, "un llenguatge inequívocament innovador, marcat per un discurs plàstic d'originals traços elementals, plans tendents a l'essencialitat volumètrica i policromies d'acusada sobrietat on, per contrast, sorgeix l'ús puntual del daurat amb un sentit plenament simbòlic"¹⁹⁹.

muestran acabados con láminas de oro bruñido, mientras la nube está decorada con una lámina plateada de aluminio¹⁹⁶.

Conceptuado como "un Cristo equilibrado, sobrio, ensimismado y adscrito a un realismo clásico pero estilizado con aires de vanguardia"¹⁹⁷, su imagen inicialmente figuraba acompañada de otras dos figuras, también de talla completa, dos soldados romanos que guardaban el sepulcro, uno sedente y dormido y el otro recostado e impresionado ante la visión de la resurrección de Cristo. El propio escultor José Capuz declaraba: "los soldados han sido hechos con modelos humanos, pero no se puede encontrar un modelo para Jesús. Es una imagen demasiado ideal, hay que sentirla y llevar dentro la expresión completamente pura y espiritual de Jesucristo"¹⁹⁸.

La imagen desfila aislada sobre un magnífico trono el domingo de Resurrección y se conserva en la Iglesia de San Julián, sede del Consejo de Hermandades y Cofradías de Málaga.

En resumen, Capuz en sus creaciones imágicas describe lo que José Alberto Fernández denomina "purismo poético", "un lenguaje inequívocamente innovador, marcado por un discurso plástico de originales trazos elementales, planos tendentes a la esencialidad volumétrica y policromías de acusada sobriedad donde, por contraste, surge el uso puntual del dorado con un sentido plenamente simbólico"¹⁹⁹.

196 "Memoria final de Intervención. Resucitado. José Capuz, 1946", *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Málaga, 2011.

197 Abades, Jesús, "José Capuz. 50 Aniversario Cristo Resucitado", lahornacina.com/seleccionescapuz03.htm

198 "Hoy sale para Málaga el Resucitado de Capuz", *Diario Pueblo*, Madrid, 9 abril 1946. Transcrit en el lloc web lahornacian.com/seleccionescapuz03.htm

199 Fernández Sánchez, J. A., "Escultura e identidades: la significación del arte procesional en las tierras levantinas", *Salvador por la Cruz de Cristo*, catàleg editat per Universidad Católica San Antonio (UCAM) amb motiu del III Congrés Internacional de Confraries i Germandats, Múrcia, 2017, pàg. 68-69.

196 "Memoria final de Intervención. Resucitado. José Capuz, 1946", *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Málaga, 2011.

197 Abades, Jesús, "José Capuz. 50 Aniversario Cristo Resucitado", lahornacina.com/seleccionescapuz03.htm

198 "Hoy sale para Málaga el Resucitado de Capuz", *Diario Pueblo*, Madrid, 9 abril 1946. Transcrito en la página web lahornacian.com/seleccionescapuz03.htm

199 Fernández Sánchez, J.A., "Escultura e identidades: la significación del arte procesional en las tierras levantinas", *Salvador por la Cruz de Cristo*, Catálogo editado por la Universidad Católica San Antonio (UCAM) con motivo del III Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades, Murcia, 2017, p. 68-69.

El gran imatger José Capuz va dur a terme la renovació de l'escultura religiosa espanyola del segle XX, creant obres mestres que van retornar al gènere venerat l'espiritualitat i el gran valor artístic d'èpoques passades. Inspirat en el hieratisme i la frontalitat arcaica, en la senzillesa i espiritualitat de l'Edat Mitjana, en la sobrietat clàssica pròpia del Renaixement i en la fondària del sentiment barroc, les seues imatges sacres, foren o no passionistes, van saber expressar emoció continguda i profunda devoció mitjançant formes deutors del classicisme inspirades pel llenguatge modern, en una síntesi formal i senzillesa compositiva que procura la humanització de la divinitat en la imatgeria contemporània. La seua transcendència artística resideix, principalment, en l'estètica innovadora de la imatgeria, gènere en el qual es fa més palés el seu afany renovador.

El gran imaginero José Capuz llevó a cabo la renovación de la escultura religiosa española del siglo XX, creando obras maestras que devolvieron al venerado género la espiritualidad y el gran valor artístico de épocas pasadas. Inspirado en el hieratismo y la frontalidad arcaica, en la sencillez y espiritualidad del medievo, en la sobriedad clásica propia del Renacimiento y en la hondura del sentimiento barroco, sus imágenes sacras, fueran o no pasionistas, supieron expresar emoción contenida y profunda devoción mediante formas deudoras del clasicismo inspiradas por el lenguaje moderno, en una síntesis formal y sencillez compositiva que procura la humanización de la divinidad en la imaginería contemporánea. Su trascendencia artística reside, principalmente, en la estética innovadora de la imaginería, género en el que se hace más patente su afán renovador.

VII.- ÚLTIMA ETAPA

VII.- ÚLTIMA ETAPA



José Capuz. *Mediterránea (o La Primavera)*, 1955. Bronze | Bronce. 55 x 33 x 33 cm.
Col. Familia Capuz.

En 1956, a setanta-dos anys, José Capuz tanca el seu estudi del carrer Ayala a Madrid. Els seus últims anys en actiu, des de 1948, aproximadament, data de creació de l'escultura *El xiquet de la petxina*, i l'any 1956, que assenyalen les seues últimes obres, semblen oferir testimoni atge, a manera de síntesi o resum, del seu concepte escultòric i de la seua producció al llarg de la seua trajectòria artística.

Durant aquest últim període, Capuz va realitzar la seua última obra per encàrrec de caràcter monumental, l'estàtua equestre de Franco, obra de 1956 i una de les més importants representacions del Caudillo. Així també, va executar les seues últimes imatges processionals o passionistes: el grup escultòric *El sant amor de sant Joan en la soledat de la Mare de Déu*, finalitzat en 1952, i la imatge de *Jesús natzaré*, de 1953, totes dues per a la Confraria Marraja de Cartagena. Finalment, Capuz va tallar en pedra una escultura devocional, *L'aparició de la Mare de Déu del Rosari a sant Doménec*, per a l'orde dels dominics a Valladolid, composició en relleu de marcat sentit ascendent finalitzada en 1956, que representa l'escena en la qual la Mare de Déu, dreta sobre núvols amb coloms, sosté l'Infant amb el braç esquerre i allarga la mà dreta cap al sant, assegut als peus, per a lliurar-li el rosari. Amb aquesta notable obra Capuz donava per conclosa l'àmplia i innovadora sèrie d'escultures d'aquest gènere realitzades al llarg de la seua vida.

Corresponen també a aquesta última etapa final dos últims retrats, un gènere destacat en la seua producció per la noble i sintètica concepció formal i la natural expressió de vida del representat. Es tracta del bust del poeta Gabriel Miró, cap en bronze i bust en alabastre realitzat en 1951 per a la Biblioteca de la Caja de Ahorros del Sureste de España, Alacant, i del retrat de l'escultor animalista Luis Benedito, un sobri cap realitzat per l'escultor en 1955 que va donar al Museu d'Història Natural de Madrid.

En 1956, a los setenta y dos años de edad, José Capuz cerraba su estudio de la calle Ayala en Madrid. Sus últimos años en activo, desde 1948, aproximadamente, fecha de creación de la escultura *El niño de la concha* y el año 1956 que señala sus últimas obras, parecen ofrecer testimonio, a modo de síntesis o resumen, de su concepto escultórico y de su producción a lo largo de su trayectoria artística.

Durante este último periodo, Capuz realizó su última obra de encargo de carácter monumental, la estatua ecuestre de Franco, obra de 1956 y una de las más importantes representaciones del Caudillo. Así también, ejecutó sus últimas imágenes procesionales, o "pasionistas": el grupo escultórico *El santo amor de San Juan en la Soledad de la Virgen*, finalizado en 1952, y la imagen de *Jesús Nazareno*, de 1953, ambas para la Cofradía Marraja de Cartagena. Por último, Capuz labró en piedra una escultura devocional, *La Aparición de la Virgen del Rosario a Santo Domingo*, para la orden de los Dominicos en Valladolid, composición en relieve de marcado sentido ascendente finalizada en 1956, que representa la escena en la que la Virgen, de pie sobre nubes con palomas, sostiene al Niño con el brazo izquierdo y extiende su mano derecha hacia el santo, sentado a sus pies, para entregarle el rosario. Con esta notable obra Capuz daba por concluida la amplia e innovadora serie de esculturas de este género realizadas a lo largo de su vida.

Corresponden también a esta última etapa final dos últimos retratos, un género destacado en su producción por la noble y sintética concepción formal y la natural expresión de vida del representado. Se trata del busto del poeta *Gabriel Miró*, cabeza en bronce y busto en alabastro realizado en 1951 para la Biblioteca de la Caja de Ahorros del Sureste de España, Alicante, y del retrato del escultor animalista *Luis Benedito*, una sobria cabeza realizada por el escultor en 1955 y que donó al Museo de Historia Natural de Madrid.



José Capuz. *El niño de la concha*, 1948. Bronze | Bronce. 95 x 38 x 24 cm. Fundación Bancaja. València.

Paral·lelament, Capuz, incapaç de contindre el seu impuls creatiu, treballa lliure i per iniciativa pròpia xicotetes peces escultòriques, obres senzilles i plenes de vida que testimonien la seua concepció escultòrica i semblen referir una síntesi de les seues formulacions plàstiques al llarg de la seua trajectòria. Precisament aquest grup d'obres, realitzades a escala reduïda i normalment en fang cuit, constitueixen els aspectes característics de l'últim període de l'artista, considerat per Dicenta de Vera "el més personal, abreujat i magistralment pur"²⁰⁰.

El vell escultor reprén el nu femení amb dos nous torsos, que se sumen al seu primer *Tors*, realitzat a París en 1910, escultura en bronze que conserva el Museu Sorolla a Madrid, i el segon *Tors*, original en escayola de 1930, la imatge fotogràfica del qual guarda l'Institut del Patrimoni Cultural d'Espanya, i que fos en bronze figura en les col·leccions del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía. Els dos últims torsos fets per Capuz corresponen als anys 1950 i 1955, respectivament, d'acord amb la cronologia aportada per Dicenta de Vera en el seu estudi, encara que sense cap descripció que permeta adscriure'ls a una data o a l'altra. A parer nostre, comparant totes dues peces, estimem que *Tors despullant-se* és anterior, arran de la major grandària, al *Tors* últim, de dimensions reduïdes, més abordable per l'escultor septuagenari; i també en relació amb el progressiu pudor que revela aquest segon *Tors* seminú.

El *Tors despullant-se* de 1950, doncs, fos pòstumament en bronze, es conserva al Museu de Belles Arts de València, en depòsit de l'Ajuntament de València, que en la dècada dels anys seixanta el va traslladar a matèria definitiva. És una escultura rotunda de formes, de forts volums, expressada amb superfícies molt polides i amb contorns en aresta. El *Tors seminú* es conserva en fang cuit i policromat en la col·lecció de la família Capuz i

Paralelamente, Capuz, incapaz de contener su impulso creativo, trabaja libre y por propia iniciativa pequeñas piezas escultóricas, obras sencillas y plenas de vida que testimonian su concepción escultórica y parecen referir una síntesis de sus formulaciones plásticas a lo largo de su trayectoria. Precisamente este grupo de obras, realizadas a escala reducida y normalmente en barro cocido, constituyen lo que caracteriza el último periodo del artista, considerado por Dicenta de Vera "el más personal, abreviado y magistralmente puro"²⁰⁰.

El viejo escultor retoma el desnudo femenino con dos nuevos Torsos, que se suman a su primer *Torso*, realizado en París 1910, escultura en bronce que conserva el Museo Sorolla en Madrid, y el segundo *Torso*, original en escayola de 1930, cuya imagen fotográfica guarda el Instituto del Patrimonio Cultural de España, y que fundida en bronce figura en las colecciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Los dos últimos Torsos realizados por Capuz corresponden a los años 1950 y 1955, respectivamente, de acuerdo con la cronología aportada por Dicenta de Vera en su estudio, aunque sin descripción alguna que permita adscribirlos a una u otra fecha. A nuestro juicio, comparando ambas piezas, estimamos que *Torso desnudándose*, es anterior, en razón de su mayor tamaño, al *Torso* último, de reducidas dimensiones, más abordable por el escultor septuagenario; y también en relación al progresivo pudor que revela este segundo *Torso* semidesnudo.

El *Torso desnudándose*, de 1950 pues, fundido pòstumamente en bronce, se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, en depósito del Ayuntamiento de Valencia que en la década de los años sesenta lo trasladó a materia definitiva. Es una escultura rotunda de formas, de recios volúmenes, expresada con superficies muy pulidas y con contornos en arista. El *Torso semidesnudo* se conserva en barro cocido y policromado en la Colección de la Familia Capuz y fundido

200 Transcrit per Marín Medina, J., *Escultura española contemporánea (1800-1978)*, Edarcon, Madrid, 1978, pàg. 125.

200 Transcrito por Marín Medina, J., *Escultura Española Contemporánea (1800-1978)*, Edarcon, Madrid, 1978, p. 125.



José Capuz
Torso desnudándose
 ca. 1950
 Bronze | Bronce. 83 x 35 x 38 cm
 Ajuntament de València. Depòsit al Museu de Belles Arts de València
 Ajuntament de València. Depósito en el Museu de Belles Arts de València



José Capuz
Torso semidesnudo
 ca. 1955
 Bronze | Bronce
 36,5 x 23 x 17 cm
 Fundación Eduardo Capa

fos en bronze en la Fundació Eduardo Capa. Les seues formes són molt més arredonides i menys idealitzades, a més de més púdiques.

En 1957 Capuz fa també una original interpretació del nu femení en la seua escultura *Mediterrània*, figura de trets arcaics sedent en el tronc d'un arbre, i obra de fosa pòstuma que la col·lecció de la Fundació Capa, on se'n van fer tres còpies en bronze, identifica com *La primavera*.

L'escultor reitera en aquells anys la seua atracció pel tema de la maternitat, àmpliament representat en la seua producció artística des

en bronze en la Fundación Eduardo Capa. Sus formas son mucho más redondeadas y menos idealizadas, además de más púdico.

En 1957 Capuz realiza también una original interpretación del desnudo femenino en su escultura *Mediterránea*, figura de rasgos arcaicos sedente en el tronco de un árbol, y obra de fundición póstuma que la colección de la Fundación Capa, donde se realizaron tres copias en bronze, identifica como *La Primavera*.

El escultor reitera en aquellos años su atracción por el tema de la Maternidad, ampliamente

que en 1919 el va adoptar com a forma simbòlica de l'amor en el *Monument al doctor Moliner* a València. En 1952 està signada la *Maternitat* en escaiola coberta amb argila que Capuz va donar en 1963 al Museu Nacional de Ceràmica González Martí, juntament amb dues obres més, perquè figuraren en la sala que es preveia dedicar a la seua obra. "De concepció moderna, d'immens realisme, és el grup de la dona asseguda, amb el fill als braços, a qui acaba d'alimentar amb el pit"²⁰¹. Escultura de gran síntesi formal, els seus traços esquemàtics accentuen l'expressivitat del rostre femení, de trets arcaïtzants.

Una maternitat igualment representa la seua escultura *Pescadora llewantina*, datada en 1950, obra en bronze fosa per Bravo Aguilar, Carpesa (València), en la qual la dona figura plantada amb el xiquet en braços, d'una manera tan senzilla com natural. Amb aquest títol identifica aquesta peça l'Ajuntament de València, titular patrimonial, mentre en la col·lecció de la família Capuz, que disposa d'un altre exemplar en bronze, es coneix únicament com a *Pescadora*. Però cal assenyalar que hi ha una altra escultura amb aquest últim títol, un relleu en bronze que reproduceix la gràcia natural i l'alé de vida d'aquesta altra *Pescadora* que figura en el monument a José Capuz a València, obra exposada a Venècia en 1934, que és rèplica de la figura femenina tallada en pedra granit per a un dels relleus realitzats per a l'edifici de l'antic Banco de Vizcaya.

Finalment, *La xica del cànter*, datada en 1957, xicoteta escultura en fang cuit i policromat que és una bella síntesi expressiva de formes i volum. Obres en general de reduïdes dimensions en què el sentit escultòric s'expressa en gran, obres en

representado en su producción artística desde que en 1919 lo adoptara como forma simbólica del Amor en el Monumento al Doctor Moliner en Valencia. En 1952 está firmada la *Maternidad* en escayola cubierta con arcilla que Capuz donó en 1963 al Museo Nacional de Cerámica González Martí, junto con otras dos obras, para que figuraran en la sala que se preveía dedicar a su obra. "De concepción moderna, de inmenso realismo, es el grupo de la mujer sentada, con el hijo en sus brazos a quien acaba de alimentar con su pecho"²⁰¹. Escultura de gran síntesis formal, sus trazos esquemáticos acentúan la expresividad del rostro femenino, de rasgos arcaizantes.

Una maternidad igualmente representa su escultura *Pescadora levantina*, fechada en 1950, obra ésta en bronce fundida por Bravo Aguilar, Carpesa (Valencia), en la que la mujer figura de pie con el niño en brazos, de forma tan sencilla como natural. Con ese título identifica esta pieza el Ayuntamiento de Valencia, titular patrimonial de la misma, mientras en la Colección de la Familia Capuz, que cuenta con otro ejemplar en bronce, se conoce únicamente como *Pescadora*. Pero, hay que señalar que existe otra escultura con este último título, un relieve en bronce que reproduce la gracia natural y el aliento de vida de esa otra *Pescadora* que figura en el Monumento a José Capuz en Valencia, obra expuesta en Venecia en 1934 que es réplica de la figura femenina labrada en piedra granito para uno de los relieves realizados para el edificio del antiguo Banco de Vizcaya.

Por último, *La moza del botijo*, fechada en 1957, pequeña escultura en barro cocido y policromado que es hermosa síntesis expresiva de formas y volumen. Obras en general de reducidas dimensiones en las que el sentido escultórico

201 González Martí, Manuel, "Para el Museo de Cerámica. Esculturas de José Capuz", *Las Provincias*, València, 11 juny 1963. Al costat de la *Maternitat* descrita, Capuz va entregar al museu el retrat del pintor Manuel Benedito, datat en 1940, i l'escultura d'un infant sostingut per dos braços que identifiquem com la seua neta Gloria Capuz, obra de 1949; totes dues en terracota.

201 González Martí, Manuel, "Para el Museo de Cerámica. Esculturas de José Capuz", *Las Provincias*, Valencia, 11 junio 1963. Junto a la *Maternidad* descrita Capuz entregó al Museo el retrato del pintor Manuel Benedito, fechado en 1940, y la escultura de un infante sostenido por dos brazos que identificamos como su nieta Gloria Capuz, obra de 1949, ambas obras en terracota.



José Capuz. *Pescadora levantina*, 1950.
Bronze | Bronze.
89 x 31 x 31 cm.
Ajuntament de València.
En depòsit | En depósito Museu de Belles Arts de València.

què la idea i l'expressió material es conjuminen mitjançant l'emoció i la tècnica, i deixen patent la seua innata i prolífica capacitat artística.

Com descriu Francisco Agramunt, Capuz "gran intuïtiu, elaborava les seues síntesis palpitan-tes de vida, dels últims anys, i les va plasmar tan versemblantment que la seua presència era com tindre davant d'u mateix no una freda ma-tèria escultòrica, sinó unes criatures que en el seu alé eloqüent, amb les seues formes inconfu-sibles, amb les seues actituds i expressió parti-culars; ens mostrava una personalitat destaca-da de creador"²⁰².

L'impuls creatiu dels seus últims anys també es va manifestar en obres de caràcter religi-ós, gènere escultòric en què sempre va mos-trar personal inspiració i al qual va contribuir amb originals innovacions al llarg de la seua vida. Realitza en 1953, en terra cuita, un cap de Crist que resulta un fragment gloriós del diví representat; el *Cap de sant Joan Baptista*, obra en bronze del mateix any i fosa original de Capa, singular peça escultòrica que mostra el cap retallat del profeta sobre una safata o plat, que sembla inspirada en el llenç de Josep de Ribera *Cap de sant Joan Baptista*, de 1644, conservat a la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, Madrid. Un *Ressuscitat* amb un esbós i sentit ascendent que fa intuir uns certs vincles amb el Crist representat per Mi-guel Àngel en *La pietat* que conserva el palau Rondadini a Roma. Aquesta peça escultòrica en bronze, treball de la firma Àngel Fundidor, Ma-drid, de 1953, s'identifica, considerem que er-ròniament, com a *Ascensió del Senyor*, un tema inèdit en la producció de Capuz, en la col·lecció patrimonial de l'Ajuntament de València, que la registra amb aquest títol. Finalment, una sen-zilla, succinta i delicada imatge de la *Mare de Déu dolorosa* abstreta en contingut dolor, talla en fusta de 1954. Com assenyalava Marín Me-

se expresa a lo grande, obras en las que la idea y su expresión material se aúnan mediante la emoción y la técnica, dejando patente su innata y prolífica capacidad artística.

Como describe Francisco Agramunt, Capuz "gran intuitivo, elaboraba sus síntesis palpi-tantes de vida, de los últimos años, y las plasmó tan verosímilmente que su presencia era como tener ante sí, no una fría materia escultórica, sino unas criaturas que en su aliento elocuente, con sus formas inconfundibles, con sus actitudes y expresión particulares, nos mostraba una per-sonalidad destacada de creador"²⁰².

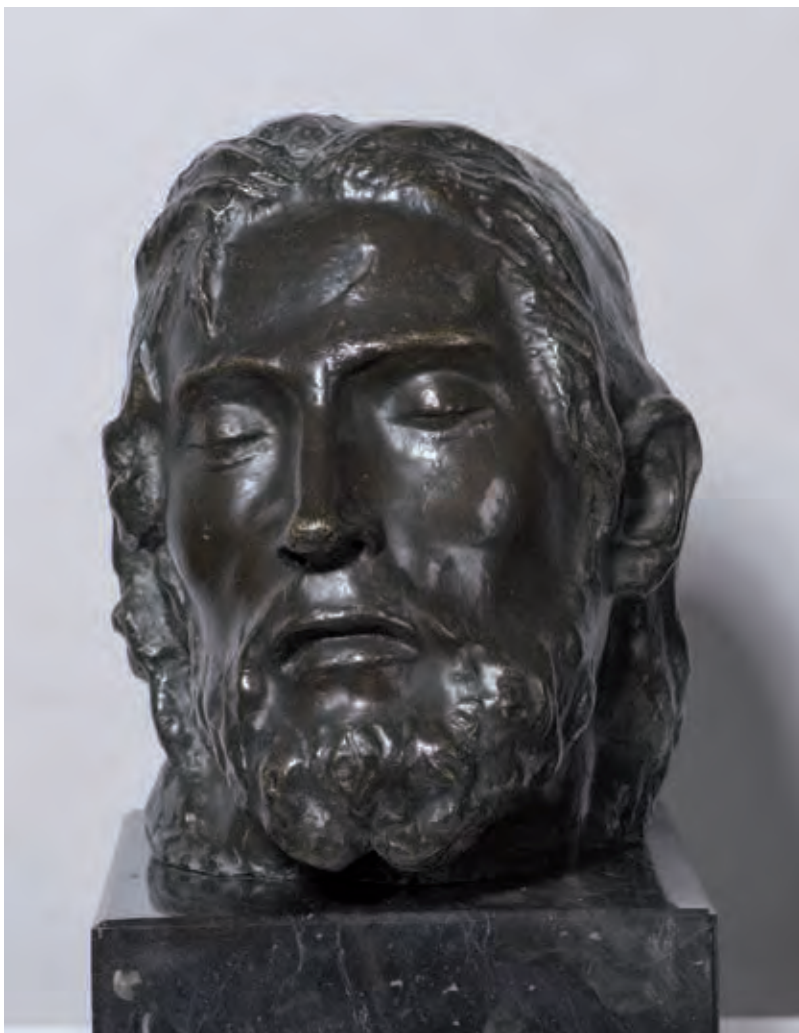
El impulso creativo de sus últimos años también se manifestó en obras de carácter religioso, gé-nero escultórico en el que siempre mostró per-sonal inspiración y al que contribuyó con origi-nales innovaciones a lo largo de su vida. Realiza en 1953, en tierra cocida, una *Cabeza de Cristo* que resulta un fragmento glorioso del divino re-presentado; la *Cabeza de San Juan Bautista*, obra en bronce del mismo año y fundición original de Capa, singular pieza escultórica que muestra la cabeza cercenada del profeta sobre una bande-ja o plato, que parece inspirada en el lienzo de José de Ribera *Cabeza de san Juan Bautista*, de 1644, conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Un *Resucitado*, cuyo abocetamiento y sentido ascendente re-fiere ciertos vínculos con el Cristo representado por Miguel Ángel en *La Piedad* que conserva el Palacio Rondadini en Roma. Esta pieza escultó-rica en bronce, trabajo de la firma Àngel Fun-didor, Madrid, de 1953, se identifica, estimamos erróneamente, como *Ascensión del Señor*, un tema inédito en la producción de Capuz, en la colección patrimonial de Ayuntamiento de Va-lencia que lo registra con ese título Por último, una sencilla, somera y delicada imagen de la *Virgen Dolorosa* abstraída en contenido dolor, talla en madera de 1954. Como señalaba Marín

202 Agramunt Lacruz, Francisco, *Diccionario de artistas valen-cianos del siglo XX*, Albatros, València, 1999, vol. I, pàg. 349.

202 Agramunt Lacruz, Francisco, *Diccionario de artistas valen-cianos del siglo XX*, Albatros, Valencia, 1999, Vol. I, p. 349.



José Capuz. *Resucitado (o Ascensión del Señor)*, 1953-1956. Bronze | Bronce.
75 x 22 x 21 cm. Ajuntament de València. En depòsit | En depósito Museu de Belles
Arts de València.



José Capuz. *Cabeza de Cristo*, 1953. Bronze | Bronce. Fundición Codina.
26 x 18 x 25 cm. BIC. Fundación Eduardo Capa.

dina, l'escultor "ric en solucions (encertava tant si cenyia l'obra a la seua corporeïtat tancada com si componia en ramificació i en volums encadenats), respectuós amb les matèries, exemplar en les seues característiques simplificacions"²⁰³.

Medina, el escultor "rico en soluciones (acertaba tanto si ceñía la obra a su corporeidad cerrada, cuanto si componía en ramificación y en volúmenes encadenados), respetuoso con las materias, ejemplar en sus características simplificaciones"²⁰³.

203 Marín Medina, José, *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Edarcon, Madrid, 1978, pàg. 126.

203 Marín Medina, José, *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Edarcon, Madrid, 1978, p. 126.



José Capuz. *Cabeza de San Juan Bautista*, 1953. Bronze | Bronce. 52 x 47 x 48 cm.
Fundación Eduardo Capa.

Al marge de tota aquesta activitat creativa dels seus últims anys, Capuz va tornar a participar com a membre de jurat d'escultura en els Premis Nacionals de Belles Arts, concretament l'any 1951, al costat dels escultors Jacinto Higuera i Joan Bautista Adsuara. Possiblement va ser

Al margen de toda esta actividad creativa de sus últimos años, Capuz volvió a participar como miembro de Jurado de Escultura en los Premios Nacionales de Bellas Artes, concretamente en el año 1951, junto a los escultores Jacinto Higuera y Juan Bautista Adsuara. Posiblemente

aquesta ocasió l'última de les seues intervencions públiques en l'àmbit de la valoració artística.

A mitjan dècada dels anys cinquanta, Capuz manifestava sentir-se "una miqueta suspès i escèptic davant de l'entusiasme dels que es proposaven retre-li un tribut d'admiració a València organitzant una exposició homenatge"²⁰⁴. L'Ajuntament de València va retolar un carrer de la ciutat amb el seu nom i, en la primavera de 1957, inaugurà l'exposició organitzada en honor seu al claustre gòtic de Sant Doménec. El comitè d'honor, que va rebre i va acompanyar l'escultor en els actes programats i en la visita a l'exposició, estava constituït per deu de les personalitats més rellevants a la ciutat en l'àmbit militar, religiós, polític i artístic, entre ells l'alcalde Tomás Trénor Azcárraga, el president de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, Francesc Mora Berenguer, i el director del Museu Provincial de Belles Arts i del Nacional de Ceràmica, Manuel González Martí.

Capuz va veure reunides en aquell íntim i acollidor pati un ampli nombre d'obres de la seua mà representatives de la seua llarga i fecunda trajectòria artística: vint-i-quatre escultures, vint-i-sis fangs cuits, huit talles en fusta i cinquanta-un dibuixos. L'escultor va rebre encesos elogis, en particular del seu amic i biògraf Dicenta de Vera, autor del catàleg de l'exposició, que el valorava d'aquesta manera: "Un artista valencià i espanyol, sensitiu, líric i intel·ligent com a mediterrani, i greu, emocionat i amb 'adorit sentiment' en el seu entroncament ibèric amb la gran imatgeria renaixentista i castellana dels auris segles. I sempre, clar, seré, humà"²⁰⁵. En

fue esta ocasión la última de sus intervenciones públicas en el ámbito de la valoración artística.

Mediada la década de los años cincuenta, Capuz manifestaba sentirse "un tanto suspenso y escéptico ante el entusiasmo de los que se proponían rendirle un tributo de admiración en Valencia, organizando una exposición-homenaje"²⁰⁴.

El Ayuntamiento de Valencia rotuló una calle de la ciudad con su nombre, y, en la primavera de 1957, inauguraba la exposición organizada en su honor en el claustro gótico de Santo Domingo. El Comité de Honor, que recibió y acompañó al escultor en los actos programados y en la visita a la exposición, estaba constituido por diez de las personalidades más relevantes en la ciudad en el ámbito militar, religioso, político y artístico, entre ellos el Alcalde Tomás Trénor Azcárraga, el presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Francisco Mora Berenguer y el director del Museo Provincial de Bellas Artes y del Nacional de Cerámica, Manuel González Martí.

Capuz vio reunidas en aquel íntimo y acogedor patio un amplio número de obras de su mano representativas de su larga y fecunda trayectoria artística: veinticuatro esculturas, veintiséis barrocos cocidos, ocho tallas en madera y cincuenta y un dibujos. El escultor recibió encendidos elogios, en particular de su amigo y biógrafo Dicenta de Vera, autor del catálogo de la exposición, quien le valoraba de este modo: "Un artista valenciano y español, sensitivo, lírico e inteligente como mediterráneo, y grave, emocionado y con "dolorido sentir" en su entronque ibérico con la gran imagería renacentista y castellana de los áureos siglos. Y siempre, claro, sereno, humano"²⁰⁵. En

204 Dicenta de Vera, Fernando, "In memoriam. José Capuz ya, definitivamente, en su Valencia", *Las Provincias*, València, 19 abril 1966, pàg. 17.

205 Dicenta de Vera, Fernando, *El escultor José Capuz Mamanó. Esbozo de su estudio con 50 láminas y catálogo de la exposición de sus obras en el Claustro de Sto. Domingo con motivo del homenaje que Valencia le rinde*, Institución Alfonso el Magnánim, Diputación Provincial de València, 1957, pàg. 47.

204 Dicenta de Vera, Fernando, "In Memoriam. José Capuz ya, definitivamente, en su Valencia", *Las Provincias*, Valencia, 19 abril 1966, p. 17

205 Dicenta de Vera, Fernando, *El escultor José Capuz Mamanó. Esbozo de su estudio con 50 láminas y Catálogo de la Exposición de sus obras en el Claustro de Sto. Domingo con motivo del homenaje que Valencia le rinde*, Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1957, p. 47.

José Capuz

Piedad, 1934

Bronze. Relleu en el mausoleu de l'escultor en el Cementeri General de València. 1966 | Bronze Relieve en el mausoleo del escultor en el Cementerio General de Valencia. 1966



aquest mateix catàleg Dicenta de Vera especifica les obres escultòriques que l'autor "conserva en el seu poder"²⁰⁶.

A aquest últim homenatge a l'escultor en vida i en la seua terra natal, al qual van contribuir la Generalitat Valenciana, l'Ateneu Mercantil, el Cercle de Belles Arts i altres institucions, va sumar Capuz, en 1959, l'honor de la concessió de l'Orde d'Alfons X el Savi en reconeixement a la seua excel·lència. Amb Capuz van ser premiats aquell any, entre altres, Joan Miró i Ramón Gómez de la Serna.

Pròxim a complir 80 anys, en la matinada del dia 10 de març de 1964, José Capuz moria al seu domicili madrileny. Al seu soterrar en el cementeri de Carabanchel van assistir quasi tots els membres de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, de la qual havia sigut acadèmic des que el nomenaren en 1924 i va prendre possessió en 1927. "El dol va ser presidir pel Sr. director general de Belles Arts, el senyor Gratiniano Nieto; el secretari de l'Acadèmia, el Sr.

ese mismo catálogo Dicenta de Vera especifica las obras escultóricas que el autor "conserva en su poder"²⁰⁶.

A este último homenaje al escultor en vida y en su tierra natal, al que contribuyó la Generalitat valenciana, el Ateneo Mercantil, el Círculo de Bellas Artes y otras instituciones, sumó Capuz, en 1959, el honor de la concesión de la Orden de Alfonso X el Sabio en reconocimiento a su excelencia. Con Capuz fueron premiados aquel año, entre otros, Joan Miró y Ramón Gómez de la Serna.

Próximo a cumplir 80 años, en la madrugada del día 10 de marzo de 1964, José Capuz fallecía en su domicilio madrileño. A su entierro en el cementerio de Carabanchel asistieron casi todos los miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que había sido Académico desde su nombramiento en 1924 y toma de posesión en 1927. "El duelo fue presidido por el Sr. Director General de Bellas Artes, D. Gratiniano Nieto; el Secretario de la Academia, Sr.

206 "conserva l'autor" les obres següents: *Elviruccia* (bronze), 1913; *Elvira* (terra cuita), 1925; *Federico García Sanchiz* (bronze), 1947; *La Caritat* (escaiola), 1930; *La Mare de Déu i el Jesuïta* (fusta), 1952; *Cap de Jesucrist* (terra cuita) 1953; *Cap de sant Joan Baptista* (bronze), 1953; *Mare de Déu dolorosa* (fusta), 1953. *El xiquet de la petxina* (bronze), 1955; *Diana* (bronze), 1955; *Mediterrània* (bronze), 1955; *Resurrecció del Senyor* (bronze), 1956; *Tors femení* (fang cuit), 1956; *Pescadora llevantina* (bronze), 1956; *Maternitat* (bronze), 1956, i *La xica del cànter* (fang cuit), 1957.

206 "conserva su autor" las siguientes obras: *Elviruccia* (bronze), 1913, *Elvira* (tierra cocida), 1925, y *Federico García Sanchiz* (bronze), 1947, *La Caridad* (yeso), 1930, *La Virgen y el Niño* (madera) 1952, *Cabeza de Jesucristo* (tierra cocida) 1953, *Cabeza de San Juan Bautista* (bronze) 1953, *Virgen Dolorosa* (madera) 1953. *El niño de la concha* (bronze), 1955, *Diana* (bronze), 1955, *Mediterránea* (bronze) 1955, *Resurrección del Señor* (bronze) 1956, *Torso femenino* (barro cocido) 1956, *Pescadora levantina* (bronze) 1956, *Maternidad* (bronze) 1956 y *la Moza del botijo* (barro cocido), 1957.

Francés, en representació del director, i S. A. R. l'infant Eugenio de Baviera i Borbó, que no va poder concórrer pel seu estat de salut"²⁰⁷.

Els acadèmics van celebrar una sessió necrològica, que va ser a càrrec de l'escultor Enrique Pérez Comendador, en la qual es va donar compte del condol rebut de l'Ajuntament de València, de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, de la qual Capuz era acadèmic d'honor, del director de l'Escola de Belles Arts de València i d'altres agrupacions artístiques valencianes.

Transcorreguts dos anys des de la seua mort, el 18 d'abril de 1966, es trasladaren les restes de l'escultor José Capuz al cementeri de València. "Per iniciativa de l'alcalde de la ciutat, el Sr. Rincón de Arellano, que així va voler honrar el gran artista, a l'efecte del qual l'Ajuntament, a proposta seua, va acordar erigir-li un panteó al cementeri General"²⁰⁸. Se li va donar sepultura al sobri mausoleu concebut per l'arquitecte municipal Emilio Rieta, amb un parament alçat sobre la tomba, on es va situar el bell i emotiu relleu en bronze del mateix Capuz, *Pietat*, obra de 1934 formalment innovadora i original en la concepció, per la inusual postura de la Mare de Déu abraçant el cos inert de son fill. En una losa de pedra blanca figura la senzilla inscripció i l'escut de la ciutat. La vídua de Capuz, Elvira Danieli, i els seus fills José i Elvira, acompanyats per l'alcalde de la ciutat i totes les autoritats, van assistir a la inhumació de les seues restes i a les degudes honres fúnebres. I a la vesprada, a la inauguració de l'exposició de les obres de José Capuz al Museu Històric Municipal, organitzada a instància municipal i d'acord amb la vídua i els fills de l'artista.

Francés, en representación del Director, y S.A.R. el Infante D. Eugenio de Baviera y Borbón, que no pudo concurrir por su estado de salud"²⁰⁷.

Los académicos celebraron una sesión necrológica, que corrió a cargo del escultor Enrique Pérez Comendador, en la que se dio cuenta de los pésames recibidos del Ayuntamiento de Valencia, de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de la que Capuz era Académico de Honor, del Director de la Escuela de Bellas Artes de Valencia y de otras agrupaciones artísticas valencianas.

Transcurridos dos años desde su muerte, el 18 de abril de 1966, se trasladaban los restos del escultor José Capuz al Cementerio de Valencia. "Por iniciativa del Alcalde de la ciudad, Sr. Rincón de Arellano, que así quiso honrar al gran artista, a cuyo efecto el Ayuntamiento, a su propuesta, acordó erigirle un panteón en el Cementerio General"²⁰⁸. Se le dio sepultura en el sobrio mausoleo concebido por el arquitecto municipal Emilio Rieta, con un paramento alzado sobre la tumba donde se situó el hermoso y emotivo relieve en bronce del propio Capuz, *Piedad*, obra de 1934 formalmente innovadora y original en su concepción, por la inusual postura de la Virgen abrazando el cuerpo inerte de su hijo. En una losa de piedra blanca figura la sencilla inscripción y el escudo de la ciudad. La viuda de Capuz, Elvira Danieli, y sus hijos José y Elvira acompañados por el Alcalde de la ciudad y autoridades todas, asistieron a la inhumación de sus restos y a las debidas honras fúnebres. Y por la tarde a la inauguración de la exposición de las obras de José Capuz en el Museo Histórico Municipal, organizada a instancias municipales y de acuerdo con la viuda e hijos del artista.

207 "Defunción del académico numerario D. José Capuz y Mamano", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, primer semestre 1964, pàg. 49.

208 "Traslado de los restos del escultor José Capuz al cementerio de Valencia", *Las Provincias*, València, 19 abril 1966, pàg. 17.

207 "Defunción del Académico numerario D. José Capuz y Mamano", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, primer semestre 1964, p. 49.

208 "Traslado de los restos del escultor José Capuz al Cementerio de Valencia", *Las Provincias*, Valencia, 19 abril 1966, p. 17.



José Capuz. *Saliendo del baño*, 1955-1957. Bronze | Bronce. 38 x 21 x 19 cm.
BIC. Fundación Eduardo Capa.

Durant la inauguració, "el president de l'Acadèmia de Belles Arts, el senyor Xavier Goerlich, va pronunciar unes paraules en memòria del gran artista desaparegut, del gest de l'alcalde i la corporació municipal d'honrar-lo degudament, no només portant les seues restes a reposar en la terra que el va veure nàixer sinó també per haver traslladat a matèria definitiva gran part de les seues obres, que d'aquesta manera quedaran per al patrimoni artístic de la ciutat, així com pel gest dels seus familiars de donar les majors facilitats per a dur-ho a terme"²⁰⁹.

En aquella exposició pòstuma es van exhibir trenta-set obres escultòriques i vint-i-huit dibuixos. En el catàleg editat per l'Ajuntament de València, "Capuz. Exposició d'escultures i dibuixos", consta, al costat de la imatge de l'obra corresponent, la propietat de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de València del retrat de "Sa Excel·lència el cap de l'Estat, Francisco Franco" i de l'escultura *El xiquet de la petxina*; la propietat de l'Excm. Ajuntament de València del retrat de Peppino Benlliure, reproduït en pedra artificial i custodiat al Museu Casa Benlliure. En la resta de les obres reproduïdes només figura el títol i cap informació sobre la titularitat; són obres majoritàriament de l'última etapa de l'escultor i procedents de la col·lecció familiar. Aquest significatiu nombre d'obres originals en matèria perible va ser fos en bronze per iniciativa i patrocini de l'Ajuntament de València entre els anys 1965 i 1966.

Un any després, l'Ajuntament de València va fer pública la llista d'obres de Capuz foses en bronze en el catàleg de l'Exposició d'Obres d'Art Ingressades des de 1957 a 1967, celebrada al Saló de Festes i Sales del Museu Històric Municipal entre novembre i desembre de 1967: *Maternitat, Mediterrània, Dona amb xiquet, Àlícia, Crist, Resurrecció, Alfons XIII, Mare de Déu del Carme, Cap de sant Joan Baptista, Tors, Pintor*

Durante la inauguración, "el presidente de la Academia de Bellas Artes, don Javier Goerlich pronunció unas palabras en memoria del gran artista desaparecido, del gesto del alcalde y la Corporación Municipal de honrarle debidamente, no sólo trayendo sus restos a reposar en la tierra que le vio nacer sino también por haber trasladado a materia definitiva gran parte de sus obras que de esta manera quedarán para el acervo artístico de la ciudad, así como por el gesto de sus familiares de dar las mayores facilidades para llevarlo a cabo"²⁰⁹.

En aquella exposició pòstuma se exhibieron treinta y siete obras escultóricas y veintiocho dibujos. En el catálogo editado por el Ayuntamiento de Valencia, *Capuz. Exposición de esculturas y dibujos*, consta, junto a la imagen de la obra correspondiente, la propiedad de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia del retrato de "su Excelencia el Jefe del Estado, Francisco Franco" y de la escultura *El niño de la concha*; la propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Valencia del retrato de *Peppino Benlliure*, reproducido en piedra artificial y custodiado en el Museo Casa Benlliure. En el resto de las obras reproducidas solo figura el título y ninguna información acerca de su titularidad, siendo obras mayoritariamente de la última etapa del escultor y procedentes de la colección familiar. Este significativo número de obras originales en materia perecedera fue fundido en bronce por iniciativa y patrocinio del Ayuntamiento de Valencia entre los años 1965 y 1966.

Un año después, el Ayuntamiento de Valencia hacía público en el catálogo de la *Exposición de Obras de Arte Ingresadas desde 1957 a 1967*, celebrada en el Salón de Fiestas y Salas del Museo Histórico Municipal entre noviembre y diciembre de 1967, el listado de obras de Capuz fundidas en bronce: *Maternidad, Mediterránea, Mujer con niño, Alicia, Cristo, Resurrección, Alfonso XIII, Virgen del Carmen, Cabeza de San Juan Bautista, Torso, Pin-*

209 Íbidem, pàg. 17.

209 Íbidem, p. 17

Benedito, Pintor Sorolla, Elvira, García Sanchiz i Cap de Crist. Totes aquestes foses pòstumes havien substituït els originals en escaiola o en fang cuit, que es van destruir irremediablement. Les obres indicades van ingressar en el museu quan n'era conservador Felipe Vicente Garín Llombart, en data 19 de gener de 1968; les escultures, a fi de ser exposades, i els dibuixos ingressaren "en qualitat de depòsit, per disposició dels familiars de l'artista" el 21 de març del mateix any²¹⁰.

En 1968 el Museu de Belles Arts de València va dedicar un parell de sales a l'escultura de José Capuz. "Noves obres de José Capuz s'admiren a València. A la generosa donació feta per la vídua i els fills de l'escultor d'una sèrie de valuoses obres ha correspost l'Ajuntament de València i de manera molt decisiva l'alcalde, el doctor Adolfo Rincón de Arellano, per a instal·lar en dues sales —solemnement inaugurades— del Museu Provincial de Belles Arts de Sant Carles, de València, tan inestimable col·lecció d'obres, foses en bronze, esculpides en pedra, talles de fusta, al costat d'una valuosa col·lecció de dibuixos il·luminats de variats temes, que demostren el mestratge de l'autor"²¹¹.

També el Museu Nacional de Ceràmica González Martí va dedicar, a mitjan dècada dels anys seixanta, una de les sales a l'escultor José Capuz, amb qui el director del museu, llavors nonagenari, havia mantingut relació d'amistat des de principis del segle XX, quan li va sol·licitar que dibuixara un parell de portades per a la revista *Valencia Artística: Marruecos i En la playa*. La sala va romandre oberta fins a principis de la dècada dels noranta i s'hi mostraven els dibuixos i les escultures de Capuz de què disposa el museu, entre les quals hi ha les tres

tor Benedito, Pintor Sorolla, Elvira, García Sanchiz y Cabeza de Cristo. Todas estas fundiciones póstumas habían sustituido a los originales en escayola o en barro cocido que se destruyeron irremediabilmente. Las referidas obras ingresaron en el Museo, siendo conservador del mismo Felipe Vicente Garín Llombart, en fecha 19 de enero de 1968 las esculturas, a fin de ser expuestas, y los dibujos ingresaron "en calidad de depósito, por disposición de los familiares del artista" el 21 de marzo del mismo año²¹⁰.

En 1968 el Museo de Bellas Artes de Valencia dedicó un par de salas a la escultura de José Capuz. "Nuevas obras de José Capuz se admiran en Valencia. A la generosa donación hecha por la viuda y los hijos del escultor de una serie de valiosas obras ha correspondido el Ayuntamiento de Valencia, y de manera muy decisiva el alcalde, doctor don Adolfo Rincón de Arellano, para instalar en dos salas —solemnement inauguradas— del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia, tan inestimable colección de obras, fundidas en bronce, esculpidas en piedra, tallas de madera, junto a una valiosa colección de dibujos iluminados de variados temas, que demuestran la maestría de su autor"²¹¹.

También el Museo Nacional de Cerámica González Martí dedicó, a mediados de la década de los años sesenta, una de sus salas al escultor José Capuz, con quien el director del Museo, entonces nonagenario, había mantenido relación de amistad desde principios del siglo XX, cuando le solicitó dibujara un par de portadas para la revista *Valencia Artística: Marruecos y En la playa*. La sala permaneció abierta hasta principios de la década de los noventa y en ella se mostraban los dibujos y esculturas de Capuz con que cuenta el Museo, entre ellas las tres últimas

210 Arxiu Històric Municipal. Museus. 1968. Expedient 1. Entrega obres de Capuz. Ofici d'alcaldia que disposa el lliurament al Museu Provincial de Belles Arts d'escultures en bronze de José Capuz.

211 Vidal Corella, Vicente, "El recuerdo del escultor José Capuz", *ABC*, Madrid, 18 gener 1969, pàg. 29.

210 Archivo Histórico Municipal. Museos. 1968. Expediente 1. Entrega obras de Capuz. Oficio de Alcaldía disponiendo entrega al Museo Provincial de Bellas Artes de esculturas en bronce de José Capuz.

211 Vidal Corella, Vicente, "El recuerdo del escultor José Capuz", *ABC*, Madrid, 18 enero 1969, p. 29.

últimes donacions de l'escultor fetes en 1963: el bust en fang cuit del pintor Manuel Benedito, "exacte en tots els seus detalls facials; tan rotund que sembla dotat de sensibilitat, de vida; en actitud reflexiva, planejant alguna de les seues obres"²¹²; una *Maternitat* de concepció moderna i l'escultura, a manera de fragment, titulada *Gloria Capuz*, neta de l'escultor a la qual va representar en bolquers i alçada de front per uns forts braços.

Un últim homenatge va retre la ciutat de València a l'escultor: l'erecció d'un monument en memòria seua, al carrer retolat amb el seu nom, inaugurat el 8 de novembre de 1968. Constituint per un safareig rectangular i un parament en què es va instal·lar el relleu original de Capuz titulat *Pescadora*, al costat d'una reproducció en bronze de l'estàtua *Xiquet de la petxina*. En la part posterior es va situar l'efígie en bronze de Capuz executada pel també escultor valencià Francisco Marco Díaz-Pintado sobre la base del retrat del natural que aquest mateix artista havia fet en 1935. Transcorregut un cert temps, cap a finals de la dècada dels setanta, es va desmantellar el safareig i es va retirar la figura infantil, de manera que el monument quedà reduït a l'alt relleu en pedra *Pescadora*; el retrat en relleu de Capuz havia desaparegut amb anterioritat.

donaciones del escultor realizadas en 1963: el busto en barro cocido del pintor *Manuel Benedito*, "exacto en todos sus pormenores faciales; tan rotundo, que parece dotado de sensibilidad, de vida; en actitud reflexiva, planeando alguna de sus obras"²¹²; una *Maternidad* de concepción moderna y la escultura, a modo de fragmento, titulada *Gloria Capuz*, nieta del escultor a la que representó en pañales y alzada de frente por unos fuertes brazos.

Un último homenaje rindió la ciudad de Valencia al escultor: la erección de un Monumento en su memoria, en la calle rotulada con su nombre, inaugurado el 8 de noviembre de 1968. Constituido por una alberca rectangular y un paramento en el que se instaló el relieve original de Capuz titulado *Pescadora*, junto a una reproducción en bronce de la estatua *Niño de la concha*. En la parte posterior se ubicó la efígie en bronce de Capuz ejecutada por el también escultor valenciano Francisco Marco Díaz-Pintado en base al retrato del natural que este mismo artista había realizado en 1935. Transcurrido cierto tiempo, hacia finales de la década de los setenta, se desmantelaba la alberca y se retiraba la figura infantil, quedando el monumento reducido al altorrelieve en piedra *Pescadora*; el retrato en relieve de Capuz había desaparecido con anterioridad.

212 González Martí, M. "Para el Museo de Cerámica. Esculturas de José Capuz", *Las Provincias*, València, 11 juny 1963.

212 González Martí, M. "Para el Museo de Cerámica. Esculturas de José Capuz", *Las Provincias*, Valencia, 11 junio 1963.



José Capuz. *La pescadora*, 1934. Monumento a Capuz, c/ Escultor Capuz, Valencia. 1968.

L'ESCULTURA DE CAPUZ EN LA HISTORIOGRAFIA CONTEMPORÀNIA

LA ESCULTURA DE CAPUZ EN LA HISTORIOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA



José Capuz Mamano, ca. 1955
Foto: Valentín Pla. Col. Familia Capuz

L'escultura de Capuz conforma l'ideari estètic d'una època en la qual l'art del passat se substituïa per formes i expressions més concordes amb l'esperit modern del nou segle, en un procés de rebuig als precedents i d'adhesió a les tendències estilístiques innovadores que se succeïen a Europa des de finals del segle XIX. L'impressionisme de Rodin i la seua profunda renovació del llenguatge figuratiu, l'expressionisme neocubista de Mestrovic, el classicisme de Maillol i la seua representació de la bellesa femenina, el decorativisme geomètric d'estil *déco* van influir en les seues formulacions plàstiques, que, sustentades en el concepte de bellesa clàssica, en l'humanisme renaixentista i l'atavisme arcaic, buscaven ser expressió de l'essencial en l'escultura: la forma pura, la claredat de la línia, la corporeïtat del volum i la qualitat de les superfícies en harmoniosa composició.

Al llarg de tota la seua trajectòria artística la fortuna crítica li va ser favorable, sempre va obtenir admiració i reconeixement per part dels seus coetanis, especialistes i públic en general, a escala nacional i en la terra natal, i durant un cert període fins i tot més enllà de les nostres fronteres.

Però els estudis historiogràfics sobre escultura espanyola del segle XX, publicats en els anys setanta i huitanta, en paral·lel al propi esdevenir de l'escultura contemporània, van mesurar les seues aportacions i van matisar la transcendència de la seua personalitat artística. Així, l'historiador i crític d'art Marín Medina lamentava que la seua escultura no haguera sigut tan fecunda com, pel que fa a les seues qualitats, hauria calgut esperar: "És una llàstima que Capuz, en aquest país i en els anys difícils de la seua vida, no poguera desenvolupar degudament la seua clarividència formal, el seu instint monumental i arquitectònic. (...) no va poder fer l'escultura a la qual intentava arribar la seua existència, i per a la qual ell va donar mostres sobrades de la seua capacitat"²¹³.

La escultura de Capuz conforma el ideario estètic de una época en la que el arte del pasado se sustituía por formas y expresiones más acordes con el espíritu moderno del nuevo siglo, en un proceso de rechazo a lo precedente y de adhesión a las tendencias estilísticas innovadoras que se sucedían en Europa desde finales del siglo XIX. El impresionismo de Rodín y su profunda renovación del lenguaje figurativo, el expresionismo neocubista de Mestrovic, el clasicismo de Maillol y su representación de la belleza femenina, el decorativismo geométrico de estilo *déco*, influyeron en sus formulaciones plásticas, que, sustentadas en el concepto de belleza clásica, en el humanismo renacentista y el atavismo arcaico, buscaban ser expresión de lo esencial en la Escultura: la forma pura, la claridad de la línea, la corporeidad del volumen y la calidad de las superficies en armoniosa composición.

A lo largo de toda su trayectoria artística la fortuna crítica le fue favorable, siempre obtuvo admiración y reconocimiento por parte de sus coetáneos, especialistas y público en general, a nivel nacional y en su tierra natal, y durante cierto periodo incluso más allá de nuestras fronteras.

Pero los estudios historiográficos sobre escultura española del siglo XX, publicados en los años setenta y ochenta, en paralelo al propio devenir de la escultura contemporánea, midieron sus aportaciones y matizaron la trascendencia de su personalidad artística. Así, el historiador y crítico de arte Marín Medina lamentaba que su escultura no hubiera sido lo fecunda que en relación a sus cualidades habría cabido esperar: "¡Lástima que Capuz, en este país y en los años difíciles de su vida, no pudiera desarrollar debidamente su clarividencia formal, su instinto monumental y arquitectónico. (...) no pudo realizar la escultura tras la que anduvo su existencia, y para la que él dio muestras sobradas de su capacidad"²¹³. Sus potenciales posibilidades para

213 Marín Medina, José, *La escultura española contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Edarcon, Madrid, 1978, pàg. 126.

213 Marín Medina, José, *La Escultura Española Contemporánea (1800-1978). Historia y evaluación crítica*. Edarcon, Madrid, 1978, p. 126.

Les seues potencials possibilitats per a evolucionar cap a un nou ideal escultòric es van veure truncades per la interrupció forçosa durant la Guerra Civil i per la involució artística de postguerra.

En l'exposició "La Societat d'Artistes Ibèrics i l'art espanyol de 1925", comissariada per Jaime Brihuela i Concha Lomba, celebrada en 1996 al Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, es van revisar els artistes adscrits als "realismes de nou encuny", com José Capuz, i els artistes pioners de l'avantguarda a Espanya, Alberto Sánchez i Ángel Ferrant, per exemple. La seua contribució a la renovació de l'escultura nacional als nous temps va ser decisiva, reconeixen els autors del projecte expositiu, però, amb la perspectiva que atorga el pas del temps, van estimar que la seua escultura no va determinar el curs dels esdeveniments, ja que no va desenvolupar nous conceptes.

Progressivament, des del començament d'aquest segle, el crèdit en què es tenia l'obra de l'artista, la seua reputació, fama i autoritat, va canviar, sobretot per raó de la percepció i valoració del pla escultòric des del paradigma del món contemporani.

Capuz deixa de ser present en importants publicacions que reinterpreten, des del present immediat, l'escultura espanyola del segle XX, i resulta absent en emblemàtiques mostres expositives, la qual cosa suposa de fet deixar-lo relegat, exclòs entre els seleccionats, representants o màxims exponents, tots, de l'art d'una època.

Això es constata en l'exposició "Rumbos de l'Escultura Espanyola en el segle XX", celebrada en la Fundació Santander Central Hispano a Madrid entre octubre i novembre de 2001 i al Centre Atlàntic d'Art Modern a Las Palmas de Gran Canaria, entre desembre del 2001 i febrer del 2002, un projecte coral comissariat per Ana Vázquez de Parga. En el capítol dedicat a "La via de la realitat en l'escultura espanyola del segle XX", l'autora Josefina Alix es refereix al "grup d'escultors que van intentar, amb major o me-

evolucionar hacia un nuevo ideal escultórico se vieron truncadas por la interrupción forzosa durante la guerra civil y por la involución artística de posguerra.

En la exposición *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*, comisariada por Jaime Brihuela y Concha Lomba, celebrada en 1996 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, se revisó a los artistas adscritos a los "Realismos de nuevo cuño", como José Capuz, y a los artistas pioneros de la vanguardia en España, Alberto Sánchez y Ángel Ferrant, por ejemplo. Su contribución a la renovación de la escultura nacional a los nuevos tiempos fue decisiva, reconocen los autores del proyecto expositivo, pero, con la perspectiva que otorga el paso del tiempo, estimaron que su escultura no determinó el curso de los acontecimientos al no desarrollar nuevos conceptos.

Progresivamente, desde comienzos del presente siglo, el crédito en que se tenía la obra del artista, su reputación, fama y autoridad, cambió, sobre todo en razón de la percepción y valoración de lo escultórico desde el paradigma del mundo contemporáneo.

Capuz deja de estar presente en importantes publicaciones que reinterpretan, desde el presente inmediato la escultura española del siglo XX, y resulta ausente en emblemáticas muestras expositivas, lo que supone de hecho dejarle relegado, excluido entre los seleccionados, representantes o máximos exponents todos, del arte de una época.

Esto se constata en la exposición *Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX*, celebrada en la Fundación Santander Central Hispano en Madrid entre octubre y noviembre de 2001 y en el Centro Atlántico de Arte Moderno en las Palmas de Gran Canaria, entre diciembre del 2001 y febrero del 2002, un proyecto coral comisariado por Ana Vázquez de Parga. En el capítulo dedicado a "La vía de la realidad en la escultura española del siglo XX", su autora Josefina Alix se refiere al "grupo de escultores que intenta-

nor fortuna, una renovació plàstica sempre dins de la tradició realista, com Julio Antonio, Victorio Macho, Mateo Hernández, Emiliano Barral o Pérez Mateo" (pàg. 188). Les obres d'aquest últim, al costat de les de Manolo Hugué, Pablo Gargallo i Joan Rebull, exemplifiquen la renovació del classicisme en la secció dedicada a la tradició reviscuda, sense que ni tan sols s'esmenten José Capuz.

Així va ocórrer, també, en l'exposició "Un nou ideal figuratiu. Escultura a Espanya, 1900-1936", comissariada per Josefina Alix i celebrada per la Fundació Cultural Mapfre a Madrid, entre el 14 de novembre de 2001 i el 13 de gener de 2002. En aquest projecte articulat entorn dels diferents centres d'activitat escultòrica –Catalunya i el mediterranisme, el realisme castellà i París– no consta José Capuz, una omisió tal vegada derivada del fet que l'escultura de Capuz no s'inscriu pròpiament en cap de les dues escoles peninsulars, perquè el seu art és múltiple i alhora heterogeni, però que no justifica obviar el seu protagonisme en l'escultura espanyola del període estudiat.

La mateixa exclusió de l'artista es va produir en l'exposició "Forma, signe i realitat: L'escultura espanyola 1900-1935", comissariada per Carmen Fernández Aparicio i celebrada a la Fundació Museu Jorge Oteiza en 2010, un projecte referencial que, en el grup d'escultors de la "depuració i ordre del nou classicisme" va triar com a model per a la seua anàlisi l'escultura mediterrània de Clarà en l'àmbit català, i la de Mateo Inurria, estimat com a precursor de la renovació, en l'entorn castellà, obviant l'obra de José Capuz.

En els últims anys, dues importants exposicions sobre Capuz han redescobert la seua figura artística, i les dues comissariades per José Francisco López Martínez, especialista en la seua obra. En primer lloc, l'exposició "A divinis. El model clàssic en l'escultura de Capuz", celebrada al teatre romà de Cartagena en 2015, i posteriorment al museu Azul de Llorca, dues poblacions

ron, con mayor o menor fortuna, una renovación plástica siempre dentro de la tradición realista, como Julio Antonio, Victorio Macho, Mateo Hernández, Emiliano Barral o Pérez Mateo" (p. 188). Las obras de este último, junto a las de Manolo Hugué, Pablo Gargallo y Joan Rebull ejemplifican la Renovación del clasicismo en la sección dedicada a la Tradición Revivida, sin que se mencione siquiera a José Capuz.

Así ocurrió, también, en la exposición *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, comisariada por Josefina Alix y celebrada por la Fundación Cultural Mapfre en Madrid, entre el 14 de noviembre de 2001 y el 13 de enero de 2002. En este proyecto articulado en torno a los distintos centros de actividad escultórica –Cataluña y el "mediterránismo", el realismo castellano, y París– no consta José Capuz, una omisión tal vez derivada del hecho de que la escultura de Capuz no se inscribe propiamente en ninguna de las dos escuelas peninsulares, pues su arte es múltiple y a la vez heterogéneo, pero que no justifica obviar su protagonismo en la escultura española del periodo estudiado.

Igual descarte del artista se produjo en la exposición *Forma, signo y realidad: La escultura española 1900-1935*, comisariada por Carmen Fernández Aparicio y celebrada en la Fundación Museo Jorge Oteiza en 2010, un proyecto referencial que, en el grupo de escultores de la "depuración y orden del nuevo clasicismo" eligió como modelo para su análisis la escultura mediterránea de Clará en el ámbito catalán, y la de Mateo Inurria, estimado como precursor de la renovación en el entorno castellano, obviando la obra de José Capuz.

En los últimos años, dos importantes exposiciones sobre Capuz han redescubierto su figura artística y ambas comisariadas por José Francisco López Martínez, especialista en su obra. En primer lugar, la exposición *A Divinis. El modelo clásico en la escultura de Capuz*, celebrada en el Teatro Romano de Cartagena en 2015, y, posteriormente en el Museo Azul de Lorca, dos po-

vinculades a l'escultor per la transcendència de la seua imatgeria en la Setmana Santa. L'autor confirma per mitjà de detallats estudis comparatius els vincles existents entre determinats models clàssics i algunes escultures de Capuz, en aquest cas imatges processionals. Per part seua, la mostra "Capuz. Profà i sacre", celebrada al museu Azul de Semana Santa Lorquino en 2017, va oferir una visió més àmplia de la seua escultura, en paraules del seu comissari, "una obra que s'ha d'interpretar en la seua completa unitat com una constant persecució dels mateixos ideals artístics en les diferents versions expressives oferides per cadascun dels gèneres abordats per l'artista".

L'exposició "José Capuz, escultor del classicisme modern. Una mostra del seu llegat artístic" i aquest catàleg pretenen restituir el protagonisme de José Capuz en l'escultura espanyola de la primera meitat del segle XX i contribuir a actualitzar-la en la historiografia contemporània. Escultor difícilment classificable, la seua obra constitueix una autèntica fusió d'interessos i formes multivalents.

blaciones vinculadas al escultor por la trascendencia de su imagería en la Semana Santa. El autor confirma mediante detallados estudios comparativos los vínculos existentes entre determinados modelos clásicos y algunas esculturas de Capuz, en este caso imágenes procesionales. Por su parte, la muestra *Capuz. Profano y sacro*, celebrada en el Museo Azul de Semana Santa lorquino en 2017, ofreció una visión más amplia de su escultura, en palabras de su comisario "una obra que se debe interpretar en su completa unidad como una constante persecución de los mismos ideales artísticos en las diferentes versiones expresivas ofrecidas por cada uno de los géneros abordados por el artista".

La exposición *José Capuz, escultor del Clasicismo Moderno. Una muestra de su legado artístico* y el presente catálogo pretenden restituir el protagonismo de José Capuz en la escultura española de la primera mitad del siglo XX y contribuir a su actualización en la historiografía contemporánea. Escultor difícilmente clasificable, su obra constituye una auténtica fusión de intereses y formas multivalentes.

BIBLIOGRAFIA

'A divinis'. *El modelo clásico en la escultura de Capuz*, catàleg d'exposició, Museu del Teatre Romà de Cartagena, 27 febrer 2015 a 30 maig 2015. Comissari: José Francisco López Martínez.

Alix Trueba, Josefina, *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Fundació Cultural Mapfre, Madrid, 14 noviembre 2001-13 gener 2002.

Artundo, Patricia, *Institución, arte y sociedad. La Asociación Amigos del Arte, 1924-1942*, Malba-Fundació Eduardo F. Constantini, Madrid, 2008.

Bazan de Huerta, Moises, "La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el arte español", *Norba, Revista de Arte*, núm. 8, 1988, Universitat d'Extremadura, pàg. 231-250.

Blasco Carrascosa, J. A. *La escultura valenciana de la Segunda República*, Ajuntament de València, 1988.

Capuz. Exposició d'escultures i dibuixos, Ajuntament de València, abril 1966, Sucesor de Vives Mora, Artes Gráficas, València.

Carretero Escribano, J. M.; Pérez Calleja, I. J., "El Nazareno de José Capuz para Cuenca. Proceso de una adquisición decidida por Luis Martínez Kleiser. De una desaparecida 'Piedad' del escultor en el Salto de Villalba al cantor de nuestras bellezas", *Cuenca Nazarena*, 2016.

Delicado, Javier, "José Capuz, un escultor de síntesis realista, entre la renovación castellana y la mediterraneidad", *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 86, València, 2005, pp. 77-90.

Dicenta de Vera, Fernando, *El escultor José Capuz Mamano*, Institució Alfons el Magnànim, Diputació Provincial de València, 1957.

Fernández Aparicio, Carmen, *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*, Fundació Museu Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2010.

Francés, José, "Los anteproyectos presentados y premiados en primera selección para el mo-

BIBLIOGRAFÍA

A Divinis. El modelo clásico en la escultura de Capuz, Catálogo Exposición, Museo del Teatro Romano de Cartagena, 27 febrero 2015 al 30 mayo 2015. Comisario: José Francisco López Martínez.

Alix Trueba, Josefina, *Un nuevo ideal figurativo. Escultura en España, 1900-1936*, Fundación Cultural Mapfre, Madrid, 14 noviembre 2001-13 enero 2002.

Artundo, Patricia, *Institución, arte y sociedad. La Asociación Amigos del Arte, 1924-1942*, Malba-Fundación Eduardo F. Constantini, Madrid, 2008.

Bazan de Huerta, Moises, "La Exposición Internacional de 1911 en Roma y el Arte Español", *Norba, Revista de Arte*, nº 8, 1988, Universidad de Extremadura, pp. 231-250.

Blasco Carrascosa, J. A. *La Escultura Valenciana de la Segunda República*, Ayuntamiento de Valencia, 1988.

Capuz. Exposición de Esculturas y Dibujos, Ayuntamiento de Valencia, abril 1966, Sucesor de Vives Mora, Artes Gráficas, Valencia.

Carretero Escribano, J. M. – Pérez Calleja, I. J., "El Nazareno de José Capuz para Cuenca. Proceso de una adquisición decidida por Luis Martínez Kleiser. De una desaparecida "Piedad" del escultor en el Salto de Villalba al cantor de nuestras bellezas", *Cuenca Nazarena*, 2016.

Delicado, Javier. "José Capuz, un escultor de síntesis realista, entre la renovación castellana y la mediterraneidad", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 86, Valencia, 2005, pp. 77-90.

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

Fernández Aparicio, Carmen. *Forma, signo y realidad. Escultura española 1900-1935*. Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, Navarra, 2010.

Francés, José, "Los anteproyectos presentados y premiados en primera selección para el Monu-

numento a Pablo Iglesias en Madrid", *Revista Blanco y Negro*, 29 gener 1933.

Francés, José, "Vida artística. El escultor José Capuz", *La Esfera*, núm. 528, Madrid, 16 febrer 1924, s. p.

Hernández Albaladejo, E., "Capuz, las procesiones marrajas", *Homenaje al escultor José Capuz, primer centenario de su nacimiento*, Cartagena, 1984.

López Martínez, José Francisco, *Capuz. Profano y sacro*, catàleg d'exposició, Museo Azul de Semana Santa (MASS), 20 de maig de 2017, Lorca, Múrcia.

Marín Medina, José, *La escultura española contemporánea. Historia y evaluación crítica*, Edarcon, Madrid, 1978.

Mateos Pérez, Prudencio, "La Sociedad Española de Amigos del Arte", *Villa de Madrid*, año XXV, 1987, IV, núm. 94, pàg. 70-86.

Moreno Cuadro, Fernando; Mudarra Barrero, Mercedes, *Colección Capa*, Ajuntament d'Alacant, 1998.

Olague-Feliú i Alonso, F., "Iconografía jurídica en el Palacio de Justicia de Madrid", *Interpretatio: Revista de Historia del Derecho*, núm. 3, 1995, pàg. 149-178, inversapatrimonio.wordpress.com/2015/pintores-y-escultores.

Olano Sans, Ana María, *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual*, Universitat Complutense de Madrid, Facultat de Belles Arts, Dept. d'Escultura. Tesis doctoral, dr. J. L. Gutiérrez Muñoz, Madrid, 2016

Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914, Museu d'Orsay, París, 10 març - 31 maig 2009. Fundació Mapfre, Madrid, 25 juny - 13 setembre 2009. Comissària: Catherine Chevillot.

Pacheco, Marcelo E., *Historia cronológica de Amigos del Arte, 1924-1942*. Catàleg d'exposició, Malba - Fundació Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2008.

numento a Pablo Iglesias en Madrid", *Revista Blanco y Negro*, 29 enero 1933.

Francés, José, "Vida artística. El escultor José Capuz", *La Esfera*, nº 528, Madrid, 16 febrero 1924, s.p.

Hernández Albaladejo, E., "Capuz, las procesiones marrajas", *Homenaje al escultor José Capuz, primer centenario de su nacimiento*. Cartagena, 1984.

López Martínez, José Francisco. *Capuz. Profano y sacro*. Catálogo exposición. Museo Azul de Semana Santa (MASS), 20 de mayo 2017. Lorca, Murcia.

Marín Medina, José, *La Escultura Española Contemporánea. Historia y evaluación crítica*, Edarcon, Madrid, 1978.

Mateos Pérez, Prudencio, "La Sociedad Española de Amigos del Arte", *Villa de Madrid*, Año XXV, 1987, IV, nº 94, p. 70-86.

Moreno Cuadro, Fernando, Mudarra Barrero, Mercedes, *Colección Capa*, Ayuntamiento de Alicante, 1998

Olague-Feliú y Alonso, F., "Iconografía jurídica en el Palacio de Justicia de Madrid", *Interpretatio: Revista de Historia del Derecho*, nº 3, 1995, pp. 149-178, inversapatrimonio.wordpress.com/2015/pintores-y-escultores

Olano Sans, Ana María, *El lenguaje de la piedra y su pervivencia en la escultura actual*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Dpto. de Escultura. Tesis doctoral, Dr. J. L. Gutiérrez Muñoz, Madrid, 2016

Olvidar a Rodin? Escultura en París, 1905-1914, Musée d'Orsay, París, 10 marzo-31 mayo 2009. Fundación Mapfre, Madrid, 25 junio-13 septiembre 2009. Comisaria: Catherine Chevillot.

Pacheco, Marcelo E., *Historia cronológica de Amigos del Arte, 1924-1942*. Catálogo Exposición, Malba-Fundación Eduardo F. Costantini, Buenos Aires, 2008.

Pérez Madrid, José Eduardo, *El descendimiento de Capuz en Cartagena (1930-2005)*, Conselleria d'Educació i Cultura, Múrcia, 2005.

Pérez Rojas, Javier, *Art deco en España*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1990.

Pérez Segura, Ramón, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Universitat Complutense de Madrid, Facultat de Geografia i Història, Dept. d'Història de l'Art Contemporani, director: Jaime Brihuega Sierra, vol. II, setembre 1997.

Pérez Segura, Ramón, "Manifiestos y textos programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 2003, pàg. 177-185, Consell Superior d'Investigacions Científiques, Universitat Complutense de Madrid.

Rodríguez Marco, Isabel M., "Las exposiciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte y la Historia del Arte en España. La exposición sobre miniatura-retrato de 1916", *Foro Ibérico de Jóvenes Investigadores*, Museu Nacional d'Escultura, Valladolid, 2012.

Rumbos de la escultura española en el siglo XX, Fundació Santander Central Hispano, Madrid, 2 octubre - 18 novembre 2001, Centre Atlàntic d'Art Modern, Las Palmas de Gran Canaria, 13 desembre 2001 - 10 febrer 2002, comissària: Ana Vázquez de Parga.

Soto Cano, María, "Cita y reinterpretación en la escultura española en Roma (1900-1939)", *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*, II Trobada Internacional de Museus i Col·leccions d'Escultura, Museu Nacional d'Escultura, 14, 15 i 16 de febrer de 2013, pàg. 547-558.

Soto Cano, María, "Escultores pensionados en la Academia Española en Roma (1900-1914)", *Modern Sculpture and the question of status*, Gracmon, Grup de Recerca en Història de l'Art i del Disseny Contemporanis de la Universitat de Barcelona, 2018.

Pérez Madrid, José Eduardo, *El Descendimiento de Capuz en Cartagena (1930-2005)*, Consejería de Educación y Cultura, Murcia, 2005.

Pérez Rojas, Javier. *Art Deco en España*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1990.

Pérez Segura, Ramón, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Dpto. Historia del Arte Contemporáneo, Director: Jaime Brihuega Sierra, Vol. II, Septiembre 1997.

Pérez Segura, Ramón, "Manifiestos y textos programáticos de la Sociedad de Artistas Ibéricos", *Archivo Español de Arte*, LXXVI, 2003, pp. 177-185, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Universidad Complutense de Madrid.

Rodríguez Marco, Isabel M^a, "Las exposiciones de la Sociedad Española de Amigos del Arte y la Historia del Arte en España. La exposición sobre miniatura-retrato de 1916". *Foro Ibérico de jóvenes investigadores*. Museo Nacional de Escultura, Valladolid, 2012.

Rumbos de la Escultura Española en el siglo XX, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2 octubre - 18 noviembre 2001, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 13 diciembre 2001-10 febrero 2002, Comisaria: Ana Vázquez de Parga.

Soto Cano, María, "Cita y reinterpretación en la Escultura Española en Roma (1900-1939)", *Copia e Invención. Modelos, Réplicas, Series y Citas en la Escultura Europea*, II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura, Museo Nacional de Escultura, 14, 15 y 16 de febrero 2013. Pp. 547-558.

Soto Cano, María "Escultores pensionados en la Academia Española en Roma (1900-1914)", *Modern Sculpture and the question of status*, Gracmon, Grup de Recerca en Historia de l'Art i del Disseny Contemporanis de la Universidad de Barcelona, 2018.



9 788448 266073



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

MUSEU
BELLES ARTS
VALENCIA