

José Capuz Mamano (1884-1964), maestro de Helena Sorolla García (1895-1975)

Isabel Justo

Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios

RESUMEN

El escultor José Capuz Mamano formó parte de la denominada Juventud Artística Valenciana, una asociación inspirada por Joaquín Sorolla para dinamizar la vida artística en su tierra. La estrecha relación entre ambos artistas comenzó temprano y fue productiva; uno de los aspectos menos conocidos de esta amistad es el hecho de que la hija menor de Sorolla, Helena, tuvo como maestro a Capuz y comenzó una prometedora trayectoria artística bajo su influencia.

Palabras clave: José Capuz / Helena Sorolla / escultura / siglo XX

ABSTRACT

The sculptor José Capuz Mamano was part of the generation called “Juventud Artística Valenciana”; this group was named after an association inspired by Joaquín Sorolla to boost the artistic life in his homeland. The close relationship between the two artists started early, and was very productive; one of the least known aspects of this friendship is the fact that the youngest daughter of Sorolla, Helena, was disciple of Capuz and began a promising career under his influence.

Keywords: José Capuz / Helena Sorolla / Sculpture / 20th Century

Este año se celebra el 50 aniversario del fallecimiento de José Capuz Mamano. La calidad y vocación renovadora de su obra ha sido reconocida por la crítica hasta nuestros días. Sus esculturas fueron admiradas desde temprano, se le dedicaron grandes muestras individuales, como la de 1957 en el claustro de santo Domingo de Valencia (celebrada en vida, siete años antes de su muerte) o las retrospectivas y homenajes como los que le brindaron su ciudad natal en 1966¹ y Cartagena en 1984,² capital para cuya Cofradía Marraja realizó no pocos grupos escultóricos y otras figuras religiosas.

En los últimos veinte años se ha incluido a Capuz en distintas exposiciones sobre la escultura de su tiempo y a pesar de que no se le ha dedicado ninguna muestra monográfica recientemente –es previsible que este año se aproveche la efeméride para organizar alguna– es hoy un artista recordado y valorado por la historia del arte.³ Resumiré en estas líneas su fortuna crítica, aunque me centraré en la revisión de un aspecto de su biografía que es desconocido: el del magisterio e influencia que ejerció sobre la menor de los hijos de Joaquín Sorolla, Helena Sorolla García.⁴

JOSÉ CAPUZ MAMANO Y LA FAMILIA SOROLLA

La relación de José Capuz con la familia Sorolla comenzó antes de su propio nacimiento, cuando un jovencísimo Joaquín Sorolla asistía a las clases de Cayetano Capuz Romeu en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia. Don Cayetano sería más tarde maestro de sus sobrinos José y Pascual Capuz. Como la mayoría de artistas valencianos que buscaban el

- 1 Capuz estuvo presente en los más importantes certámenes de su época, comenzando por la Exposición Regional Valenciana de 1909. Ese mismo año la Academia de España en Roma envió la obra de sus pensionados a la Exposición de Munich, incluyendo los trabajos de primer año de José Capuz (cfr. Bru 1971, 190). Obtuvo segunda medalla en la exposición nacional de 1910 por *El voto* y medalla de primera clase en 1912 por *Paolo y Francesca de Rimini*. En la correspondencia entre Joaquín Sorolla y Capuz se cita la participación de este último en una exposición en Inglaterra en 1914. Tres años después el pintor enviaba algunas obras de Capuz a Buenos Aires, siendo expuestas en la Sala Witcomb con gran éxito. En 1919 Joaquín Sorolla, su hija Helena y un largo elenco de artistas españoles participaron en la *Exposition de Peinture: Goya et Art Espagnol Modern* del Musée de l'Hotel de Ville de Burdeos. Es importante recordar también la exposición individual de Capuz en la Biblioteca Nacional (1924) y su participación, el año siguiente, en el Salón de los artistas ibéricos y en 1926 en la Internacional de Venecia. En 1930 fue premiado junto al arquitecto Antonio Flórez por su proyecto para el monumento a la reina María Cristina, que no llegó a realizarse. El año siguiente obtuvo la medalla de oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid por su relieve *La Piedad*. En 1936 expuso en la Sociedad de Amigos del Arte, en Madrid, sesenta y seis dibujos escultóricos.
- 2 *Homenaje al escultor José Capuz, primer centenario de su nacimiento*, Ayuntamiento de Cartagena, 1984.
- 3 El Museo de Bellas Artes de Valencia exhibe actualmente en sus salas algunos retratos de Capuz en bronce (Joaquín Sorolla, Manuel Benedito, Peppino Benlliure y Alfonso XIII); conserva una veintena de dibujos –veinticinco esbozos preparatorios en lápiz y acuarela– y otras dieciséis esculturas. Todas estas obras son un depósito temporal del Ayuntamiento de Valencia realizado en 1968. Por otro lado el autor donó al museo un bajorelieve en yeso (*Roma. Diana cazadora*), que se conserva junto con su reproducción en bronce, además de dos reproducciones del yeso *El trabajo* (hoy perdido), una de ellas depositada en el Museo de Murcia. Estas tres últimas reproducciones fueron realizadas en los años setenta.
- 4 El nombre de la menor de los Sorolla se puede encontrar escrito de dos maneras; en los títulos de las obras de su padre, en los que aparece retratada en numerosas ocasiones, se escribe sin *h*, tal como figura en su partida de bautismo. Sin embargo la escultora firmó con *h* sus obras, con lo que para hablar de Helena Sorolla como artista parece más apropiado utilizar esta ortografía. Sobre la figura de Elena –o Helena– Sorolla y su obra véase el octavo número de la colección Institución Joaquín Sorolla, editada por el Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana (2014).



Fig. 1.- Joaquín Sorolla, *Retrato de José Capuz Mamano*, 1918. Colección particular.

éxito en esa época, José Capuz se instaló a Madrid después de su formación⁵ en las escuelas de San Carlos y San Fernando y el tradicional periplo por los centros de arte internacionales de la época (Roma⁶ y París⁷ y distintas ciudades italianas, como Florencia y Nápoles). Al residir

en Madrid gozaría de la protección y guía de Sorolla, estableciéndose entre ambos una sólida amistad que se extendería a sus familias. El hecho de que José Capuz, junto con otros buenos amigos de Sorolla, fuera nombrado por Clotilde García del Castillo, viuda del pintor, albacea de

- 5 La formación de José Capuz empezó en el taller de su padre, Antonio Capuz Gil, descendiente de una larga dinastía de imagineros de origen genovés afincada en Valencia desde el siglo XVII. Para conocer los inicios del linaje Capuz consúltese el libro de Ana Buchón sobre Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo (2006).
- 6 José Capuz tomó posesión de su plaza de pensionado en la Academia de España en Roma en octubre de 1907 y permaneció en ella hasta 1911 (Bru 1971, 110-111). Allí realizaría obras como *El voto* -segunda medalla en la nacional de 1910-; de su bajorrelieve *Las Ménades*, segundo envío de pensionado, José Benlliure, director de la institución, destacó: «el carácter antiguo que requiere en armonía con el asunto, sin faltar a las exigencias de realismo impuestas por el arte moderno»; también emprendió el tema *Pasaje del Infierno de Dante con los amores de Paolo y Francesca*, que acabó siendo segunda medalla en la nacional de 1912 (*op. cit.*, 187). Como miembro de la novena promoción de la Academia, Capuz coincidió con José Nogué (paisaje), Rufino Arenal (música), Teodoro de Anasagasti (arquitectura), Moisés de la Huerta (escultura), Fernando Labrada (figura), Germán María Landazábal (música), Leandro Oroz Lacalle (grabado) y Salvador Tuset (figura); sobre los compañeros con los que trabajó Capuz y la vida en la Academia en esa época véase también Montijano 1998 y Reyero 1998.
- 7 Según el reglamento de la Academia de España en Roma que regía cuando Capuz estuvo pensionado (de 1894; cfr. Bru 1971, 311): «Los pensionados por la Escultura residirán en Roma el primero, el segundo y el cuarto año, y podrán viajar por Europa el tercer año de pensión». Capuz viajó a París, donde se relacionó con José Clará, conoció la obra de Rodin y Bourdelle y trabajó en el taller de Albert Bartholomé.

su testamento, es una clara señal de la confianza que la familia Sorolla tenía en el escultor, comparable a la que sentía por Mariano Benlliure, Pedro Gil Moreno de Mora⁸ o Manuel Benedito. Tengamos en cuenta que la viuda de Sorolla encargaba a sus albaceas no sólo el legado de sus hijos, sino también la creación del Museo Sorolla.⁹

La colección de catorce obras de Capuz que guarda el Museo Sorolla,¹⁰ fundamentalmente los retratos de varios miembros de la familia, empezando por el propio Sorolla,¹¹ prueba el aprecio que el pintor tenía al personaje y a su calidad profesional, de la que daba testimonio en cuanto tenía ocasión.¹² 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 con bata de trabajo, de 1918.

Cuando Sorolla estaba realizando la decoración para la biblioteca de la Hispanic Society of

America por encargo de Archer M. Huntington, le pidió a Capuz que diseñara unos frisos tallados en madera para hacer de separadores entre los distintos paneles. El Museo Sorolla conserva fotografía de estos diseños junto a la copia de una carta de Joaquín hijo dirigida a Huntington (finales de 1922 o principios de 1923) en la que le participaba la existencia de estas piezas, que por lo visto no interesaron al norteamericano.¹³ La voluntad de Sorolla de incluir a Capuz en su obra cumbre redonda en la alta consideración y aprecio que hacia el escultor y su trabajo tenía.

Sobre la estrecha relación entre estos dos artistas se puede consultar también la correspondencia que el escultor dirigió a Sorolla y que conserva su museo.¹⁴ En aquellas cartas José Capuz se mostraba respetuoso y correcto; utilizaba las fórmulas de cortesía de la época, pero esa contención no parecía reñida con la confianza con la que comunicaba a Sorolla sus problemas, insistiendo o lamentándose sin reparos, como sólo con los amigos puede hacerse. Todas las cartas comenzaban con un *Mi querido maestro*.

⁸ Pedro Gil Moreno de Mora (1860-1930) fue gran amigo y confidente de Sorolla desde sus años de pensionado en Roma. Sobre su relación se puede consultar ampliamente la correspondencia publicada en 2007 (cfr. Tomás, *et. al.*); sobre la biografía de Pedro Gil véase el artículo de Blanca Pons-Sorolla, que introduce el citado epistolario.

⁹ Sobre la fundación del Museo Sorolla y el imprescindible papel de Clotilde García en el proyecto consúltese Martínez Ruiz 2012.

¹⁰ El Museo cuenta además con la matriz del sello seco elaborado por Capuz para conmemorar la inauguración del Museo el 12 de junio de 1932 (nº inv. 90085). En él se retratan los perfiles de Clotilde García, en primer plano, y Joaquín Sorolla, detrás.

¹¹ Solo la hija mayor, María, no fue retratada por Capuz. Sobre la realización del busto de Joaquín Sorolla contamos con el testimonio de J. Blanco Coris, (1919) que encontró al escultor trabajando en una visita al estudio de Sorolla: «Hemos sorprendido al maestro Sorolla no pintando ni dibujando, sino sirviendo de modelo a Capuz, que modelaba su busto en la galería saliente de la nave principal de aquella basílica del Arte, cuyo gran sacerdote descendió de la tarima al vernos, para abrazarnos cariñosamente y ofrecernos “pitos”, a cuyo incienso felicitamos a Capuz por el magistral retrato que hace del maestro». En el artículo se reproduce una fotografía del pintor posando para Capuz.

¹² Al respecto Fernando Dicenta de Vera (1957, 80) recogía estas palabras de Azorín sobre Capuz: «Celebro que se ensalce a José Capuz; siempre veo con gusto sus mármoles, sus broncees (...) Cuando pintaba Sorolla mi retrato me elogiaba a Capuz, escultor de Valencia. Capuz nos lleva a la claridad mediterránea».

¹³ Las fotografías de los diseños, hechas por Ragel, se guardan en el Museo Sorolla junto con la copia de la carta dirigida a Huntington, en la que Joaquín hijo decía: «proyecto que mi padre encargó a Capuz, de las franjas que pueden separar los paños de la Decoración» (nos. inv. 84334 y 84335).

¹⁴ Sorprende la escasez epistolar entre dos amigos tan cercanos, solo explicable con el abundante trato directo que disfrutaron. Se conservan dieciocho cartas de Capuz a Sorolla de entre los años 1913 y 1916, además de otros documentos referentes al testamento de Clotilde García y de la Fundación Museo Sorolla. También cartas en las que otros personajes preguntan a Sorolla por Capuz o alaban sus obras felicitando al pintor como si fuera cosa propia (cfr. respectivamente la carta CS3469, de José Mateu a Sorolla o la CS0612 de José Benlliure a Sorolla). En 1917 José Benlliure Gil envía una comunicación oficial a José Capuz a través de Joaquín Sorolla, nombrándole miembro de la Junta ejecutiva de la Sección de Escultura de la Exposición que se inaugura en Madrid en octubre de 1917 (CS1053). En 1920 la casa real se comunica con Capuz a través de Joaquín Sorolla: Emilio M^a de Torres escribe a Sorolla comunicándole que el Rey accede gustoso a posar para el Sr. Capuz (CS5085).

Algunas sugieren que José Capuz consultaba al pintor sobre las obras que estaba realizando (así sucede en octubre de 1916, CS1021, con el monumento al doctor Moliner); otras incluyen algún problema para el que se solicitaba el consejo o la ayuda del pintor; por ejemplo la datada en agosto de 1914 (CS1011), parte de una serie epistolar en la que Capuz se quejaba de no haber cobrado por su trabajo para el monumento del Greco en Toledo:

Mi querido maestro: (...) esta mañana fui como me indicó a visitar al marqués de la Vega Inclán (...) Contestándome lo sentía mucho pero que no podía hacer nada en mi favor, pues esto así lo dijo en un principio que no había dinero y que no era partidario de hacer monumento alguno (...) Yo siento infinito tener que molestarle de nuevo, pero la situación me obliga, pues como le decía en mis anteriores estoy sin un céntimo, y quisiera si es posible me socorra Vd. de este atolladero, cosa que le agradeceré eternamente.¹⁵

O esta otra escrita hacia 1915 (CS1016) en la que pedía su consejo e influencia para solicitar unas ayudas destinadas a la ampliación de estudios:¹⁶

Habiendo leído estos días la convocatoria de las pensiones para la ampliación de estudios me

he visto el cielo abierto por estar atravesando un calvario penosísimo; y aunque la pensión como que se me conceda no me resuelve la vida, me serviría por lo menos para poder trabajar un año, cosa que tanto anelo [sic.], y que sin ella no puedo hacerlo por la falta de recursos y las muchas preocupaciones que hoy tengo. (...) Mil perdones por tanto como le estoy molestando y con cariñosos recuerdos para su apreciable familia sabe puede mandar a este suyo affmo...¹⁷

Tampoco Sorolla tenía problemas en tomar al pie de la letra aquello de *puede mandar a este suyo afectísimo* con que Capuz cerraba sus cartas. En 1912, por ejemplo, le pedía que se ocupara de encargarle al pintor Salvador Tuset –compañero de Capuz en la Academia de España en Roma y querido discípulo de Sorolla– la reproducción del *Tondo Pitti* de Miguel Ángel (Museo Sorolla, n° inv. 20256).¹⁸ En 1916 le encargó otra empresa: la supervisión 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 bronce¹⁹ de dos de los bustos presentados por Helena a la citada muestra, en la que Capuz obtuvo primera medalla.²⁰

¹⁵ Sorolla se encargó del asunto, escribiendo y comentando el caso a los responsables de la Casa Museo del Greco, Benigno de la Vega Inclán y Bartolomé Cossío –a las sazón grandes amigos de Sorolla– aunque la escultura de Capuz no formó parte del monumento definitivo, parece que por una cuestión de falta de presupuesto (cfr. las cartas CS1481, de Cossío a Sorolla en noviembre de 1914 y la CS7212 del Marqués de la Vega Inclán a Sorolla, en junio de 1915).

¹⁶ Capuz nunca llegó a disfrutar de la pensión que le fue concedida gracias a la influencia de Sorolla, que era vocal de la Junta para la Ampliación de Estudios. El escultor aplazó su disfrute una y otra vez para atender a los trabajos que le obligaban a permanecer en España (cfr. Rodríguez Subirana, 2011, 7). El Museo Sorolla guarda otras cartas en las que se deduce que Capuz se permitía también recomendar a algunos de sus colegas que solicitaran a Joaquín Sorolla su intercesión para obtener las deseadas ayudas (en la carta CS1675 se recoge el caso de Enrique Echevarría).

¹⁷ A este asunto le contestaría por medio de Clotilde el 24 de febrero de 1915 «Dile a Capuz que presente su solicitud para la pensión como me indica, y que me tenga al corriente» (cfr. Lorente; Pons-Sorolla; Moya 2008, carta 250).

¹⁸ Véanse al respecto las cartas de Tuset a Sorolla de enero de 1912 (CS6045 y CS6043) y la contestación de Joaquín Sorolla sobre el particular en febrero de 1912, (cfr. Justo 2006, carta 11).

¹⁹ El 23 de junio Sorolla encargaba por carta a Clotilde que «Capuz no deje de la mano la fundición de la Sevillana» (cfr. Lorente; Pons-Sorolla; Moya, carta 383); el 10 de julio de 1916 (CS1022), Capuz informaba a Sorolla del envío a Valencia de un busto de cuyo acabado se había hecho responsable; es muy probable que en ambos casos se refieran a *Saeta* de Helena Sorolla, que debió presentarse en esa primera exposición de la Juventud Artística Valenciana: «Mucho celebraré esté a su gusto la pátina y colocación, si no es así lo sentiré pues puse cuando pude por acertar» (CS1022).

²⁰ Capuz presentó la escultura *El ídolo*, que había realizado en 1911 y pertenecía a Joaquín Sorolla; la obra en yeso se había exhibido hasta la fecha en la escalinata de la casa de Sorolla, como se puede apreciar en diversas fotografías de la época (véase en la colección del Museo Sorolla las 81414 y 84310, esta última de Antonio García Peris); *El ídolo* fue pasado a mármol y colocado por el Ayuntamiento de Valencia en los Viveros municipales, donde todavía hoy se puede contemplar. Un cuadro de Enrique Cuñat (*El cisne dormido*, ha. 1918) muestra una vista de esta escultura sobre un estanque en los Viveros, asomándose en el horizonte las torres del palacio del Temple.

Esa exposición tomaba su nombre de la asociación destinada a la construcción de un Palacio de las Artes²¹ en Valencia y ha servido para definir a la generación de artistas a la que hay que adscribir —en diferentes niveles— a José Capuz y Helena Sorolla; también a María Sorolla y su esposo Francisco Pons Arnau²² entre una larga lista de pintores, escultores, cartelistas y ceramistas valencianos²³ que sufrieran la mala fortuna de nacer después de Ignacio Pinazo, Joaquín Sorolla y Mariano Benlliure. El emotivo discurso de Sorolla que José Manaut leyó en la inauguración de la primera de las exposiciones de la Juventud Artística Valenciana, da cuenta de las esperanzas que Sorolla tenía en la consolidación de la actividad artística en su tierra:

Consoladora es en extremo la hermosa muestra de este Certamen: en él está toda la juventud valenciana, sin faltar uno (...) Andando por esos mundos, el más superficial viajero se percató en seguida de que los pueblos más cultos rinden a las flores sus más esmerados cuidados; pues bien: las flores no son una necesidad en la vida española; y si esto es así, ¿qué no ocurrirá en la obra de arte? (...) La vida sin arte no es vida; las tristezas, las penas más hondas eran mitigadas por los antiguos —más cultos que nosotros— contemplando la naturaleza. ¡Y qué es el arte, sino el mediador entre aquella y el hombre! (cfr. Fidelio 1916).

Aquel discurso de Sorolla evidenciaba al mismo tiempo la seria preocupación de que el proyecto no cuajara (que fue lo que sucedió a pesar de contar incluso con el apoyo del rey²⁴) y sugería la implicación de la iniciativa privada en el patrocinio de las artes:

Las escuelas de arte en Valencia arrastran una vida miserable y raquítica. Todo en España se espera del poder central... esto ha creado un estado de pereza mental y abandono de ciudadanía, de algo sagrado, del esfuerzo personal, del yo, en una palabra (...) Las clases acomodadas no protegen al Arte, y si pronto no se acude seriamente a corregir este desvío, corremos el riesgo de que este hermoso resurgir que veis sea pasajero...

Helena Sorolla presentó a esta exposición, fuera de concurso, cinco piezas: un busto de mármol, otro de bronce y tres de yeso. Aunque en el folleto de la exposición no constan más datos, ni título, ni medidas, recientemente se ha sugerido que las obras de mármol y bronce presentadas por Helena Sorolla fueran *Gitana* y *Saeta* (cfr. A. Lorente-Sorolla 2014, nos. cat. 20 y 21). Ambas fueron llevadas a materiales nobles desde el original en yeso por talleres como el de Cuñat, según se deduce de las cartas de Sorolla a su familia y las de Capuz al pintor.²⁵ En colección familiar se guarda una obra muy similar en todo a la *Gitana* presentada en Valencia,

²¹ Como reza en el catálogo de 1916: El 25% de los beneficios de venta de la exposición fueron destinados a «fomentar la caja de la junta ejecutiva para la construcción del Palacio de las Artes e Industrias».

²² Francisco Pons Arnau presentó dos lienzos, mientras su esposa, María Sorolla García, exhibió, fuera de concurso, 38 obras.

²³ En 1916 se presentaron a la exposición 112 pintores y 38 escultores, entre otros José Benlliure Ortiz, Pascual Capuz, Andrés Goñi, José Manaut Viglietti, Bartolomé Mongrell, Víctor Moya, Tomás Murillo, José e Ignacio Pinazo Martínez, José Segrelles, Rigo-berto Soler, Salvador Tuset y Ricardo Verde. Además otros 8 artistas en la sección de cartelismo y 17 firmas de cerámica. En la sección de cerámica participaron, entre otros, los hermanos Monparler, con quien estableció contacto Helena Sorolla, haciendo por aquella época una figura polieromada en sus talleres que se conserva hoy en el Museo Sorolla (nº inv.: 40681). También se presentó en aquella ocasión la colección de cerámica antigua de Manuel González Martí.

²⁴ Se leyó también en la inauguración el telegrama del rey a Sorolla: «DILES QUE EL REY PONE TODA SU ALMA EN ESTE HERMOSO RENACER» (*Ibidem.*).

²⁵ Carta conservada en el Museo Sorolla, de María a sus padres en Valencia (8 de julio de 1916): «Esta tarde han traído el busto de la cantadora en yeso que hizo Elenita y nos han dicho que la hicieron en bronce; ya la han mandado». En la citada *cantadora* (*Saeta* en el catálogo de A. Lorente-Sorolla, nº 21) no aparece ninguna señal ni firma del taller, cosa que sí ocurre en la *Gitana* (pintado en rojo, inciso, en la base TALLER / DE CUÑAT).



Fig. 2.- Helena Sorolla, *Gitana*, ha. 1916.
Museo Sorolla, nº inv.: 20090.

sólo que con otro planteamiento para el cuello y busto de la figura. Es más que probable que ese yeso patinado, titulado *Cabeza de gitana* (*ibídem.*, nº cat. 19), fuera el original a partir del cual se encargara a Cuñat la versión definitiva de la *Gitana* presentada en 1916. La solución del mármol incluye una pieza cúbica devastada con enérgicos golpes de cincel sobre la que surge la delicada epidermis del rostro misterioso de la *Gitana*, en un ejercicio de contraste de superficies muy caro a la escultura, que parece conferir vida a lo representado sin olvidar su pétreo origen, consiguiendo ejemplos impactantes en multitud de artistas de la piedra desde Miguel Ángel. Es un ejercicio de maestría que quizás Capuz aconsejara a Helena; la versión original era más *verosímil* (como señala Lorente Boyer 2014, 30), pero el resultado no parece ni mucho menos tan interesante. Capuz utilizó en diversas ocasiones

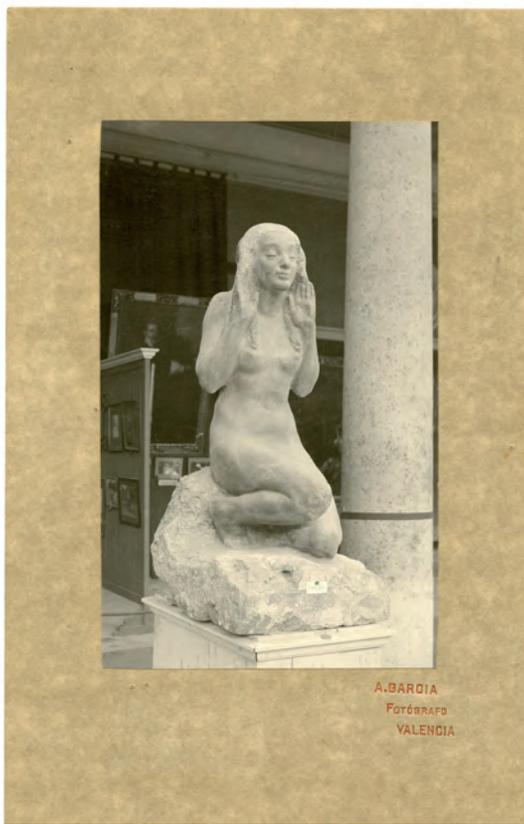


Fig. 3.- Antonio García, *El ídolo* de Capuz expuesto en la Exposición de la Juventud Artística Valenciana, 1916. AFMS, 84310.

este ejercicio clásico en el que un cuerpo humano parece surgir de la piedra apenas desbastada; lo utilizó por ejemplo en la citada *El ídolo* (1911), en *Paolo y Francesca de Rímimi* (1912) y en el retrato de Clotilde García del Castillo (1912).

En 1917 Helena Sorolla repitió participación en la exposición de la Juventud Artística de ese año, a la que, por cierto, ya no se presentó José Capuz; tampoco María Sorolla, que había dado a luz en febrero. Aunque la participación fue menor a la del certamen del año anterior (110 artistas) la muestra siguió contando con el apoyo de los creadores valencianos; se sumaron también artistas forasteros como Joaquín Mir, Valentín Zubiare y Mateo Inurria. Manaut Nogués dejó testimonio de la participación de la menor de los hijos de Sorolla en un encomiástico comentario: «la hija del maestro Sorolla, Elena, que ha traído dos cabezas, modeladas con tal

sinceridad y fuerza de expresión, que superan las demás esculturas que la gente joven presenta en esta Exposición»; en el catálogo consta que Helena presentó *Dolorosa y Virgen de Reims*.

LA HUELLA DEL ESTILO DE JOSÉ CAPUZ EN LA OBRA DE HELENA SOROLLA

Se ha querido ver en Capuz a un *genuino representante del renacimiento noucentista de la cultura mediterránea*, junto a Clará, Maillol y Casanovas (cfr. Martínez-Novillo 1986, s/p); opuestamente se lo ha considerado, como participante en la exposición de la Sociedad de artistas ibéricos (1925), parte de la denominada renovación castellana a la que se han adscrito distintas generaciones de artistas, desde Mateo Inurria a Nemesio Mogrobojo, Victorio Macho y Julio Antonio. Es posible que la característica más sobresaliente de cada uno de los dos grupos se defina por oposición al otro y entierre sus bases en razones territoriales y políticas.²⁶ Aunque es evidente que hay aspectos que marcan la diferencia, como son la renovación castellana de lo regional hasta transformarlo en un casticismo refinado al que los catalanes serán ajenos. Por otro lado catalanes y castellanos partían de similares bases, de la misma devoción a la obra innovadora de Auguste Rodin y al universo del arte clásico; por ello sus soluciones plásticas en ocasiones convergen debido a la contemporaneidad y al denominador común de los intereses compartidos. No es extraña, por tanto, la dificultad a la hora de adherir a Capuz a un polo u a otro.²⁷ En

la obra del escultor valenciano se ha subrayado su clasicismo, ajeno a modas y nuevos regionalismos que, todavía en esta época, se mezclaban con el espíritu del simbolismo haciendo una versión castiza valenciana y española del mismo. Aunque hay que recordar precisamente *El ídolo* premiado en 1916 (y otras obras de similar título que realizará más tarde) como un incipiente afán simbolista que tenía sentido dentro de su generación y entorno pero que, efectivamente, no desarrolló en los años sucesivos. Sí lo harían otros valencianos, algunos fundieron la imagen regional de la valenciana con el mito de la Dama de Elche, en un intento de *otorgar un prestigio y un arcano a lo regional* (cfr. Pérez Rojas 1998, 162); entre otros lo llevarían a cabo Ignacio Pinazo Martínez, Manuel González Martí y Francisco Marco Díaz-Pintado, cuyas valencianas comparten el aire inquietante y misterioso de *El ídolo* de Capuz.

Tampoco extraña la solución salomónica de Fernando Dicenta, que en 1957 colocó al valenciano en un grupo escindido de castellanos y catalanes, abanderando el trapo del *levante español*, sin decidirse a afiliarse a Capuz a ninguno de los dos extremos, al considerar minuciosamente todas sus particularidades.²⁸ En lo que más acertó el erudito fue en la descripción del estilo de Capuz, en un párrafo en el que se podrían haber mirado muchos estudiosos posteriores:

José Capuz (1884) representa la vuelta al sentimiento escultórico puro basado en las fuentes clásicas antiguas, remozando y actualizando profundamente, y en relación con los ritmos

²⁶ Isabel García García (2007, 114-115) explica esas diferencias a partir del enfrentamiento cultural entre dos centros de poder, Madrid y Barcelona. Alrededor de ese eje diferencial surgen otras disparidades como la preferencia de Roma y París respectivamente a la hora de enviar a los pensionados de escultura, la pervivencia de modelos de la época de la Regencia y el interés por revisar el renacimiento entre los castellanos, y el tipo de la mujer mediterránea, de cuerpo rotundo y aspecto saludable, en el caso del *noucentisme* catalán.

²⁷ Francisco Javier Delicado incluye en el título de su artículo de 2005 ambas tendencias: «José Capuz, un escultor de síntesis realista, entre la renovación castellana y la mediterraneidad»; para Delicado, Capuz «supo moverse entre las tendencias del realismo castellano, la “mediterraneidad” de José Clará, el arte neogriego, el neocubismo y el *art déco* (77).

²⁸ Dicenta (1957, 14) divide la escultura española en regiones y coloca una figura sobresaliente en cada una: Clará (Cataluña), Macho (Castilla), Capuz (Levante). Cita también Dicenta a Lafuente Ferrari y su orden de generaciones: «[han habido] 3 generaciones desde que Rodin, Meunier y Despian influyeran su nuevo estilo: -Blay, Querol y Benlliure./ -Clarà, Capuz, Mogrobojo y Hugué /-Julio Antonio, Macho, Gargallo, Casares, Adsuara y Ferrant (*op. cit.*, 13).

geométricos de la arquitectura, lejos de todo detallismo pequeño y en vías del simple juego de planos, masas, líneas y volúmenes, dentro del arte figurativo (Dicenta 1957, 15).

El *detallismo pequeño* del que habla Dicenta como algo de lo que hay que huir recuerda a la búsqueda de lo precioso que tan peligrosa pareciera a Azorín hablando de arte a propósito de Mariano Benlliure:

No sé si Mariano Benlliure vive en estos días o es un coetáneo de Cellini o Donatello. De Cellini tiene el amor a lo precioso. Este amor ha dominado en la vida de Benlliure. El estudio de su hermano José –buen pintor– es un verdadero museo de cosas preciosas. Lo precioso atrae a los valencianos. Pero lo precioso es un peligro que el artista debe sortear con cuidado (Azorín 1940, LXVI).

La distancia de José Capuz con la obra de Mariano Benlliure, el maestro que había dominado durante décadas la cumbre de la escultura en España, se ha subrayado también muchas veces, haciendo hincapié en la manera de prescindir del detalle y la síntesis geométrica de la superficie de las esculturas del más joven. Se suele explicar esa simplificación de planos como una asimilación del lenguaje cubista²⁹ o del *art déco*. También como un síntoma de renovación, de modo similar a lo que ocurre en pintura entre la pincelada suelta y expresiva frente a la delicada y lisa. Como afirma Carlos Reyero,³⁰ esta forma de modelar o esculpir no garantiza la modernidad, al convertirse con el tiempo en un nuevo amaneramiento.

La fluidez de la superficie escultórica constituye, quizá, el primer síntoma de la aparición de una sensibilidad moderna, entendiendo por tal el gusto por aprovechar las posibilidades plásticas del material con un sentido orgánico, frente a la imitación servil de prototipos antiguos al servicio de una retórica literaria preconcebida. Pero (...) la afición por las superficies evanescentes y difuminadas (...) se extendió tanto que no constituye, por sí misma, un compromiso con las corrientes más avanzadas de la escultura francesa e internacional (Reyero 2007, 141).

Helena Sorolla trabajó fundamentalmente el tema del desnudo femenino y el retrato, especialmente el infantil. En sus primeras obras la protagonista fundamental fue la figura femenina,³¹ tratada con diferentes estilos, mostrando claramente una serie de influencias que, todas juntas, no dan idea de unidad y personalidad artística formada sino justo lo contrario, de personalidad artística en formación. Así algunos detalles, posturas y acabados de las esculturas resultan trabajos convencionales de inspiración académica (por ejemplo *Desnudo femenino recostado*, 1917; cfr. A. Lorente-Sorolla 2014, n° cat. 1). Helena Sorolla se preocupó en algunas piezas de la fiel reproducción de la epidermis humana (*Busto de mujer*, 1921; *op. cit.*, n° cat. 18; cfr. Lorente Boyer 2014, 32).³² Por otro lado podemos admirar obras suyas que muestran esa simplificación geométrica y lisura que nos invita a ver modernidad donde quizás no haya más que una lección bien aprendida (la *superficie evanescente y difuminada* de la que hablaba Reyero)

²⁹ Según Javier Pérez-Rojas, José Capuz (y Daniel Vázquez Díaz): «tienen en común el asimilar las geometrificaciones del cubismo para llevarlas a un universo de suavidad y lirismo, de gracia y simplificación. Es quizás esa armonización de geometrificación y síntesis con la suavidad y ternura una de sus características más acusadas, trazando su camino hacia un personal clasicismo».

³⁰ Para Reyero la pugna en la escultura del primer cuarto del siglo XX estuvo entre *espiritualismo simbolista y realismo* por un lado (*teatralidad, fluidez de la superficie, escueto, comprometido, moderno*) y por otro el *eclecticismo historicista persistente* (*preciosista, detallista, anecdótico, académico*); Reyero 2007, 135.

³¹ Para más información consúltese la catalogación completa de la obra de Helena Sorolla García (A. Lorente-Sorolla 2004).

³² Lorente Boyer destaca en esta pieza confluencia de características que: «contribuyen a darle ese aire de modernismo renacentista (...) Esta vez la simetría compositiva no tiene connotaciones hieráticas, en parte por la amable inclinación de la cabeza hacia delante y en parte por su tenue sonrisa. En cuanto al mesurado tratamiento naturalista, limitado al rostro y el cuello de la joven, incluye un delicado acabado con limas y abrasivos cuya finalidad, sugerir el aspecto de la piel, obtiene un éxito absoluto en el escote».

bajo el influjo de José Capuz. En las obras de Helena Sorolla no sólo se aprecia la influencia de Capuz y Mariano Benlliure: también pareció atraída puntualmente por el casticismo esteticista castellano. El estilo neorenacentista que en los años 10 estaba desarrollando Julio Antonio con sus *Retratos de la raza* parece estar detrás del busto *Nati* de Helena Sorolla (cfr. A. Lorente-Sorolla, nº cat. 22), una gitana de rasgos muy expresivos que nada tiene que ver con el resto de su obra.

La influencia de Capuz en la obra de Helena Sorolla se puede ver por doquier: en figuras femeninas de rasgos y peinado geométricos, de moderno gusto *déco* (por ejemplo *Muchacha sentada* y *Mujer tumbada*, ambas sin fecha, *op. cit.* nos. cat. 3 y 6); en obras de inspiración clásica, figuras fragmentadas como el *Desnudo femenino* grande de yeso que guarda el Museo Sorolla, cuyas extremidades acaban abruptamente como si de un resto arqueológico se tratase; también en detalles como el acabado estofado de *Busto de mujer*, tan similar al trabajo de relieves en la mesa del comedor del Museo Sorolla que realizó Capuz (cfr. A. Lorente-Sorolla 2014, 65). Aunque estos rasgos los pudo haber aprendido Helena de otros escultores del momento, nos consta, gracias a las fotografías y cartas de la época, la cercanía de

Capuz a la menor de los hijos de Sorolla.³³ La buena sintonía entre los dos jóvenes se manifiesta en la fotografía que recoge el momento en el que el maestro elaboraba el retrato de su discípula (AFMS, nº 80510). Si bien es cierto que el trato parece que fuera otro que el estricto de discípulo/maestro, más bien el de un amigo de la familia que guía con cariño no exento de paternalismo a una joven diletante³⁴:

Vi el busto que hizo Elenita de Doña Clotilde que está admirable de forma y carácter, por lo que le dará en mi nombre la enhorabuena (hacia 1916, CS1016).

Una escultora en ciernes, promesa truncada por la sociedad de aquellos años, que animaba a las mujeres a dedicarse a su familia e incompatibilizaba la vida privada y la profesión. Evitemos aquí una lectura lacrimosa o dramática, que no parece que fuera el caso; Helena procuró seguir con su afición y retrató a sus siete hijos. También se hizo, tras enviudar, un autorretrato (*op. cit.*, nº cat. 24) que sorprende, si no por su originalidad, por su calidad de documento, por el increíble parecido que acabó desarrollando con su madre, Clotilde García del Castillo, y con algunos de sus descendientes, como su hijo Víctor Lorente, recientemente fallecido, a quien tuvimos la suerte de tratar.

³³ Aunque la tradición familiar así lo afirma, no hay ningún indicio que demuestre que Mariano Benlliure fuera efectivamente el primer maestro de Helena Sorolla, aunque no dudamos de la admiración de la joven a escultor de tanta fama y amigo íntimo de su familia.

³⁴ Copio la expresión de Lucrecia Enseñat Benlliure cuando visitó la exposición *Helena Sorolla (1895-1975), escultora*, en la que presentamos la obra de ésta junto a sendos retratos de su padre y de José Capuz; cito de memoria: «dos artistas geniales y una exquisita diletante».



Fig. 4.- Helena Sorolla, *Nati*, s.f. Colección particular.



Fig. 5.- Helena Sorolla, *Muchacha sentada*, s.f. Museo Sorolla, nº inv. 20091.



Fig. 6.- Helena Sorolla posando para José Capuz, 1912. AFMS, 80510.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. LORENTE-SOROLLA, FABIOLA. 2014, «Helena Sorolla. Catalogación de su obra», *Helena Sorolla García (1895-1975), escultora* (cat. exp.), Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana; colección Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios, 8, pp. 41-94.
- AZORÍN (JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ). 1940, *Valencia*, Biblioteca Nueva, 1941.
- BLANCO CORIS, J. 1919, «En la basílica de Sorolla», *Heraldo de Madrid*, 1-XI.
- BRU ROMO, MARGARITA. 1971, *La Academia Española de Bellas Artes en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores.
- BUCHÓN CUEVAS, ANA MARÍA. 2006, *Ignacio Vergara y la escultura de su tiempo*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- DELICADO MARTÍNEZ, F.J. 2005, «José Capuz, un escultor de síntesis realista, entre la renovación castellana y la mediterraneidad», *Archivo de Arte Valenciano*, nº85, pp. 77-90.
- DICENTA DE VERA, FERNANDO. 1957, *El escultor José Capuz Mamano: Esbozo de estudio y catálogo de la exposición de sus obras en el Claustro de Sto. Domingo con motivo del homenaje que Valencia le rinde* (cat. exp.), Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo.
- 1966, *CAPUZ: Exposición de esculturas y dibujos* (cat. exp.), Valencia, Ayuntamiento.
- Exposición de la Juventud Artística Valenciana* (cat. exp.), Valencia, José Gamón, 1916.
- FIDELIO. 1916, «En la Universidad. Exposición de Arte Joven», *Levante*, 23 de julio.
- GARCÍA GARCÍA, ISABEL. 2007, «La confrontación de los modelos catalán y castellano de escultura moderna en la exposición nacional de 1920», *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo* (cat. exp.), Córdoba, Ayuntamiento; Fundación Cajasur, pp. 108-125.
- JUSTO, ISABEL. 2006, «Epistolario, Salvador Tuset-Joaquín Sorolla (y otras cartas de la familia Sorolla García)», *Salvador Tuset Tuset (1883-1951)*, (cat. exp.), Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 95-121.
- LORENTE BOYER, MIGUEL. 2014, «Naturalidad. Notas sobre la exposición Helena Sorolla García (1895-1975), escultora», *Helena Sorolla García (1895-1975), escultora* (cat. exp.), Valencia, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana; colección Institución Joaquín Sorolla de Investigación y Estudios, 8, pp. 15-39.
- LORENTE SOROLLA, VÍCTOR; PONS-SOROLLA, BLANCA; MOYA, MARINA (eds.). 2008, *Epistolarios de Joaquín Sorolla. II. Correspondencia con Clotilde García del Castillo*, Barcelona, Anthropos; Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana.
- MANAUT NOGUÉS, JOSÉ. 1917, «La exposición de Valencia», *La Esfera*, 11-8.
- MARTÍNEZ-NOVILLO, ÁLVARO, et. al. 1986, *Escultura figurativa (1900-1950) en las colecciones del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid*, Oviedo, Museo de BBAA de Asturias.
- MARTÍNEZ RUIZ, MARÍA JOSÉ. 2012, «Museo Sorolla, el excepcional legado de Clotilde García del Castillo», *Clotilde de Sorolla* (cat. exp.), Madrid, Fundación Museo Sorolla, pp. 85-129.
- MONTIJANO GARCÍA, JUAN MARÍA. 1998, *La Academia de España en Roma*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección Gral. Relaciones Culturales y Científicas.
- PÉREZ ROJAS, FRANCISCO JAVIER. 1998, *Tipos y paisajes: 1890-1930*, (cat. exp.), Valencia, Generalitat Valenciana.

PONS-SOROLLA, BLANCA. 2007, «Pedro Gil Moreno de Mora y Joaquín Sorolla. Historia de su amistad» en Tomás, Facundo *et. al.*, *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*. Barcelona, Anthropos; Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, pp. 15-49.

REYERO, CARLOS (com.). 1998, *Roma: mito, modernidad y vanguardia* (cat. exp., textos del comisario y Esteban Casado), Roma, Academia de España en Roma, Ministerio de Asuntos Exteriores.

REYERO, CARLOS. 2007, «La renovación del monumento público en España en tiempos de Mateo Inurria», *Mateo Inurria y la escultura de su tiempo* (cat. exp.), Córdoba, Ayuntamiento; Fundación Cajasur, pp. 126-157.

RODRÍGUEZ SUBIRANA, MÓNICA. 2011, *El sello de José Capuz para la inauguración del Museo Sorolla* (pieza del mes: abril'11), Madrid, Museo Sorolla.

Segunda (II) Exposición de la Juventud Artística Valenciana patrocinada por el Comité Ejecutivo del Palacio de las Artes e Industrias (cat. exp.), Valencia, José Gamón, 1917.

TOMÁS, FACUNDO; GARÍN, FELIPE; JUSTO, ISABEL; BARRÓN, SOFÍA (eds.). 2007. *Epistolarios de Joaquín Sorolla. I. Correspondencia con Pedro Gil Moreno de Mora*. Barcelona, Anthropos; Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana.

ABREVIATURAS

AFMS. Archivo fotográficos del Museo Sorolla.