

José Capuz Mamano y la Cofradía Marraja de Cartagena: una relación que trascendió a la Guerra Civil

Antonio Zambudio Moreno

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

RESUMEN

El escultor José Capuz Mamano se había convertido en la década de los años veinte en el introductor del vanguardismo en la escultura religiosa de la ciudad de Cartagena gracias a los encargos recibidos por la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, configurando el discurso narrativo y estético de sus procesiones. Pero las traumáticas destrucciones acaecidas durante la Guerra Civil ocasionaron que esta institución religiosa tuviera que reconstruir parte de su patrimonio escultórico, optando por la vía más sensata, es decir, la de contar con el propio Capuz como el baluarte de dicha rehabilitación. Las imágenes de vestir de *la Soledad*, *San Juan Evangelista* y *Nuestro Padre Jesús Nazareno* tuvieron su culminación con el grupo del *Santo Amor de San Juan*, paradigma del esencialismo y depuración plástica. Este texto versa sobre el desarrollo de este proceso mediante el análisis y estudio de las fuentes bibliográficas, prensa de la época y, especialmente, la correspondencia entre la Cofradía y el propio escultor, que muestra la compleja relación que se da entre mecenas y artistas.

Palabras clave: José Capuz / Cofradía Marraja / Juan Muñoz Delgado / escultura religiosa / Semana Santa de Cartagena

ABSTRACT

In the 1920s, the sculptor José Capuz Mamano had become the introducer of the avant-garde in religious sculpture in the city of Cartagena thanks to the commissions received by the Brotherhood of Nuestro Padre Jesús Nazareno, configuring the narrative and aesthetic discourse of their processions. But the traumatic destruction that occurred during the Civil War caused this religious institution to have to rebuild part of its sculptural heritage, opting for the most sensible route, that is, having Capuz itself as the bastion of said rehabilitation. The clothing images of Soledad, San Juan Evangelista and Nuestro Padre Jesús Nazareno culminated with the group of Santo Amor de San Juan, a paradigm of essentialism and plastic purification. This text deals with the development of this process through the analysis and study of bibliographic sources, press of the time and, especially, the correspondence between the Brotherhood and the sculptor himself, which shows the complex relationship that exists between patrons and artists.

Keywords: José Capuz / Brotherhood Marraja / Juan Muñoz Delgado / religious sculpture / Holy Week in Cartagena

EL REENCUENTRO DE JOSÉ CAPUZ CON LA COFRADÍA MARRAJA, LAS EFIGIES DE LA SOLEDAD Y SAN JUAN

Con anterioridad a la Guerra Civil, en el segundo lustro de la década de los años veinte, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, vulgo marrajos, de la ciudad de Cartagena, había decidido llevar a efecto una renovación de sus imágenes conforme a la necesidad de establecer un nivel escultórico digno del prestigio de esta entidad pasionaria. Y será el gran artífice valenciano José Capuz Mamano (Valencia, 1884 – Madrid, 1964) el encargado de dotar de una unicidad discursiva desde el punto de vista estético a los desfiles marrajos, respondiendo, con su quehacer, al gusto de la burguesía cartagenera, tendente a nuevas formas de expresión plástica colindantes con lo contemporáneo, aun tratándose de una escultura inserta en postulados tradicionales como era la religiosa. Capuz, en base a la rotundidad volumétrica de sus efigies, a su esencialidad plástica conformada por amplios golpes de gubia originadores de grandes planos geométricos, su expresionismo clásico y su inserción en lo art decó, conforma un universo creativo absolutamente revolucionario dentro del panorama escultórico sacro¹.

Pero el día 25 de julio de 1936 es una fecha negra

en la historia de la ciudad cartagenera. Y es que, transcurrida una semana desde el golpe de estado perpetrado por las tropas franquistas, grupos incontrolados de carácter anarquista procedieron al asalto e incendio de los distintos templos de la ciudad, lo que conllevó la pérdida de decenas de esculturas, obras pictóricas, enseres litúrgicos y documentos de archivo². Entre las iglesias de Santa María de Gracia, Nuestra Señora del Carmen, Sagrado Corazón de Jesús, Parroquia Castrense de Santo Domingo y la Catedral Vieja de la Diócesis de Cartagena, se destruyeron ciento treinta y dos esculturas de un total de ciento cuarenta y tres, en uno de los más terribles atentados contra el arte acontecidos en nuestro país durante la Guerra Civil³.

En el caso concreto de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, por distintos avatares y acciones personales de los fieles, se consiguió salvar las tres grandes obras de talla completa que José Capuz llevará a efecto con anterioridad al conflicto armado, es decir, *la Piedad* (1925), *el Cristo Yacente* (1926) y *el Descendimiento* (1930), si bien, se perdieron para siempre las imágenes de vestir que el propio escultor valenciano había labrado, concretamente *la Soledad* (1925), *la Dolorosa* (1931) y *Nuestro Padre Jesús Nazareno* (1931), más la imagen anónima del antiguo *Nazareno marrajo* y el famoso *San Juan*, obra de Francisco Salzillo Alcaraz tan loado por la gran literata y maestra Carmen Conde⁴. Una destrucción que supuso un auténtico trauma para los miembros de esta entidad pasionaria y todos los fieles de las efigies desaparecidas, verdaderos iconos del sentir popular de las gentes de Cartagena.

Quizá por esta circunstancia y espoleadas por la necesidad de recuperar la normalidad cuanto antes, las dos grandes cofradías de la ciudad, Californios y Marrajos, optaron por organizar

1 ZAMBUDIO MORENO, A.: “José Capuz: el vanguardismo en la escultura religiosa de Cartagena anterior a la Guerra Civil”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 102 (2021) 221-233.

2 MARTÍNEZ LEAL, J.: *República y Guerra Civil en Cartagena*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993.

3 CASAL MARTÍNEZ, F.: “25 julio 1940”, *El Noticiero*, 24 de julio de 1940, pp. 1-2.

4 *Pieza undécima de Murcia. Tesoro Artístico y Cultura Roja. Folio 54, Relación de obras de arte religioso destruidas en la Provincia de Murcia*, <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/show/5524352> (última consulta: 19 de abril de 2022 a las 19:32).

sus desfiles penitenciales de Semana Santa lo más pronto posible, de manera que la religiosidad popular volviera a tomar la calle tras una larga ausencia de cuatro años. Ello trajo consigo una gran precipitación por la cual se procedió, por parte de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, a encargar las imágenes desaparecidas a un imaginero de escasa entidad artística como José Alfonso Rigal, pues José Capuz, objetivo primordial para rehacer su propia obra, era imposible de contratar en ese momento dado su alto número de compromisos⁵. Sin embargo, la Cofradía no tardaría demasiado tiempo en volver a insistir y ponerse en contacto con el artífice valenciano, siendo conscientes de la imperiosa necesidad de recuperar la magnificencia que presentaban las efigies anteriores.

De este modo, tan pronto como llegó la primavera de 1941, la Cofradía Marraja, a través del que en ese momento era su Comisario General, Juan Muñoz Delgado, procedió a restablecer la comunicación con José Capuz, algo que fue muy bien acogido por este último, poniéndose a disposición de la entidad pasionaria para realizar la nueva efigie de *la Soledad*, proponiendo el año 1942 como fecha de entrega⁶. Dichos contactos establecidos gracias a una numerosa correspondencia, deja patente la dificultosa relación entre mecenas y artistas a la hora de afrontar la realización de una obra de arte, problemas que generalmente derivan del establecimiento de un coste determinado o del modo de representar la pieza en cuestión mediante unas formas precisas, aspectos en los que cada una de las partes intentaba forzar a la hora de imponer

sus tesis. Sin embargo, lo importante fue que la Cofradía Marraja volvía a contar con el artífice valenciano como pilar de la conformación de sus imágenes escultóricas, lo que cerraba un periodo repleto de profundas heridas.

Así pues, el deseo de la institución penitencial por recuperar la brillantez del pasado era tan grande que, tras la Semana Santa de 1941, el propio Juan Muñoz Delgado transmitía por carta a José Capuz la frustración que sentían los cofrades por cerrar la procesión del Santo Entierro con una imagen de *la Soledad* de una calidad artística ínfima, temiendo repetir lo mismo en años venideros como consecuencia del alto precio que el artista valenciano solicitaba por una nueva efigie⁷. Aunque este último aspecto se debía a una confusión, ya que Capuz creyó entender que el encargo versaba sobre la realización de una imagen de vestir con cabeza, manos, pies y devanadera, si bien, la Cofradía demandaba tan solo una mascarilla al haber conservado manos y pies, lo que motivó que el escultor dejara a la institución cartagenera el hecho de fijar la cantidad económica, tal era su deseo de reiniciar la relación con la entidad pasionaria⁸.

Se asiste con todo a un instante trascendental en la historia de la Semana Santa de Cartagena, pues tras el trauma generado por la Guerra Civil resultaba necesaria la recuperación de la tradición y llevarla a cabo con plenas garantías, lo que requería de la participación de los mejores escultores del momento a fin de que reconstruyeran el discurso narrativo de las procesiones de una forma digna desde el plano artístico. Así, la

5 ORTIZ MARTÍNEZ, D.: “El escultor José Alfonso Rigal”, en *Revista literaria Lignum Crucis*, 4 (2018) 84-86.

6 “Es para mí un gran honor el que Vd. se acuerde nuevamente de mí y tendría una gran alegría en poder cooperar con mi modesto trabajo a superar, si es posible, el esplendor de las fiestas de la gran Semana Santa de Cartagena (...) La imagen de la Soledad podría hacerla nuevamente para la Semana Santa de 1942”. Archivo Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno (ACNPJN), caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 25 de marzo de 1941.

7 “Una pena la nota desagradable de tener que cerrar las procesiones con una mala imagen”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 19 de abril de 1941.

8 “Interpreté que la obra debía realizarse completa (...) Como se trata de una obra que ya realicé, y teniendo en cuenta las circunstancias en que ha desaparecido (...) me va usted a permitir que no fije precio pues estaré perfectamente de acuerdo con la cantidad que fije la Cofradía”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 28 de abril de 1941.

Cofradía California contrató a Mariano Benlliure Gil (1862-1947) para sustituir las desaparecidas imágenes de Francisco Salzillo de su cortejo de Miércoles Santo⁹, lo que impulsó a su rival, la Cofradía Marraja, a recuperar la figura de José Capuz. Así, se reanudaba la competencia entre ambas instituciones, lo que beneficiaba la suntuosidad y boato de los desfiles dado el deseo de las dos entidades por superarse una a la otra, enfrentando dos estilos distintos de concebir la escultura religiosa, cuestión que el mismo Juan Muñoz Delgado transmitió a José Capuz por carta¹⁰.

Asimismo, también se le hacía saber que debía ser él quien pusiera precio a la obra de *la Soledad*, mostrándole el deseo de la Cofradía Marraja de disponer de la nueva imagen para la próxima Semana Santa, además de referir la necesidad de conformar una nueva escultura del titular y restaurar el grupo del *Descendimiento*, que había sido algo dañado durante el conflicto civil¹¹. Sin embargo, el retraso en recibir el encargo en firme y los compromisos adquiridos por Capuz con anterioridad, obligaron al aplazamiento de la hechura de la efigie¹², lo que motivó una gran frustración en la Cofradía que veía como un año más se veía obligada a sacar en su procesión del Santo Entierro la anodina escultura de Rigal, pasando, por ello, a encargar en firme las ma-

nos y cabeza de la nueva *Soledad* y reiterando su deseo en que se pareciera lo más posible a la anterior¹³.

De esto modo, para evitar todo tipo de malentendidos o retrasos en la ejecución de la pieza, y dado que Capuz no se decidía a poner precio al encargo, una vez pasada la Semana Santa de 1942, Juan Muñoz Delgado vuelve a escribir a Capuz indicando, como dato orientativo, la cantidad que se le abonó en 1925 por esculpir la imagen anterior, mostrándole el deseo de la institución pasionaria de continuar encargándole otras tallas como *San Juan Evangelista*, de modo que se conformara de manera definitiva la estética y el discurso narrativo de la procesión de Viernes Santo¹⁴. Con este proceder, la entidad cartagenera mostraba a José Capuz su intención de conformar un nuevo proyecto a largo plazo y no basado en meras urgencias, insistiendo sobremanera en la unificación estilística de sus desfiles.

Por ello, el proyecto de la imagen de *San Juan Evangelista* que vendría a sustituir a la primitiva de Francisco Salzillo, se encaró de manera decidida, no surgiendo los mismos inconvenientes que durante el año 1941 se habían dado con la efigie de *La Soledad*. De este modo, una vez finalizada la Semana Santa de 1942, José Capuz comunicó a la Cofradía que en base al estudio

- 9 ZAMBUDIO MORENO, A.: “Mariano Benlliure Gil, artífice de la recuperación del patrimonio escultórico para la Cofradía California de Cartagena”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 101 (2020) 263-277.
- 10 “Los de la acera de enfrente han encargado la imagen de Jesús en el Prendimiento a Benlliure. Este estuvo en Cartagena a la entrega de un Cristo a una iglesia (...) los ricos están locos de ver que contra pronóstico volvemos a contar con Vd.”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 24 de octubre de 1941.
- 11 “Necesitamos el trabajo listo para los primeros días de marzo (...) Para otro año necesitamos el titular, Jesús en la Calle de la Amargura y restaurar el Descendimiento que perdió un brazo del Cristo y las manos de San Juan”. *Ídem*.
- 12 “Con la mayor sinceridad tengo que expresarle mi sentimiento de no poder corresponder a sus deseos de encargarme para la fecha que me propone de la restauración de la imagen de la Soledad. Es materialmente imposible que en el tiempo que resta pueda realizar el trabajo”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 1 de diciembre de 1941.
- 13 “Su carta ha producido consternación en estos cofrades (...) Para que no vuelva a ocurrirnos lo pasado, le encargamos a Vd. en firme la cabeza y manos de la imagen para que nos lo haga en cuanto pueda (...) Don José Ramos llevará un retrato de la antigua a la que deseáramos se pareciera la nueva”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 12 de diciembre de 1941.
- 14 “En fuerza de buscar hemos encontrado el dato de lo que nos costó la cabeza y manos de la Soledad (...) nos cobró Vd. por ella solamente dos mil quinientas pesetas (...) Deseamos además un San Juan Evangelista; teníamos un Salzillo que nos quemaron, y soñamos con un reemplazo digno”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 6 de abril de 1942.

llevado a efecto y teniendo en cuenta las dificultades a la hora de encontrar materiales de calidad en plena posguerra, el precio de la imagen del apóstol sería de diez mil pesetas, mientras que el de *la Soledad* ascendería a seis mil, cifras no excesivamente altas dado el deseo del escultor valenciano de completar la procesión de Viernes Santo y su decidida pretensión de tener finalizadas ambas tallas para el siguiente año¹⁵. La noticia suscitó un gran entusiasmo en la Cofradía Marraja, como el propio Juan Muñoz Delgado transmitió a José Capuz el día 22 de abril de 1942, insistiendo en el deseo de contar con ambas efigies a final de año, si bien, se hacía hincapié en algunas sugerencias respecto a la imagen de *San Juan Evangelista*, insistiendo al artista por la continuidad en el modo de expresión de la antigua imagen¹⁶.

Por ello, el escultor valenciano se veía casi en la obligación de cumplir con determinados preceptos que también le imponían las circunstancias de la propia configuración del trono cartagenero y su particular idiosincrasia, pues conforme a ello, las imágenes debían ser plasmadas a tamaño natural, adaptándose a su vez a las limitaciones que le imponían las efigies de vestir, dado que el campo de acción para desarrollar su trabajo y dotar a las esculturas de la suficiente expresividad y carácter se ceñía a la cabeza y las manos. Para colmo, se le presionaba con el objetivo de copiarse a sí mismo en el caso de *la*

Soledad, y seguir los pasos del mito salzillesco en el modelo de *San Juan Evangelista*, inconvenientes con los que tuvo que luchar durante todo ese año de 1942 y ante los que en alguna ocasión dio la impresión que podía ceder¹⁷.

Llegada la primavera de 1943, la sociedad cartagenera se encontraba expectante ante las novedades que presentarían las procesiones marrajas en la madrugada y la noche de Viernes Santo, pues las obras, debido al trabajo acumulado por José Capuz, no serían entregadas hasta bien entrado el mes de abril¹⁸. Así, las dos efigies, aun con riesgo de lluvia, desfilaron por Cartagena, recibiendo la aprobación de público y prensa local, de forma que los cortejos marrajos, con las nuevas incorporaciones en materia de escultura, experimentaron un crecimiento exponencial en cuanto a entidad artística dada la singularidad que exhibía el artífice valenciano en su producción escultórica religiosa¹⁹. Y ciertamente, en *la Soledad* en particular, Capuz adopta una dialéctica alejada del lenguaje clásico en este modelo iconográfico.

La imagen realizada con anterioridad a la Guerra Civil mostraba una composición tradicional, con las manos unidas en actitud introspectiva ante el dolor, interiorizándolo con la mirada baja²⁰. En la nueva representación [Fig. 1], a pesar de las indicaciones recibidas por parte de la Cofradía Marraja, plasma una actitud con las manos abiertas, en un gesto declamatorio que,

15 “En definitiva, el precio tope para el San Juan Evangelista, tallado y policromado en madera (para vestir) sería de 10.000 ptas. y para la Virgen de la Soledad (...) la cifra de 6.000 ptas. Estos precios se los indico de modo confidencial, ya que por los trabajos que actualmente realizo he pasado presupuestos más elevados, rogándole los mantenga en secreto”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 16 de abril de 1942.

16 “Desearíamos tener aquí ambas imágenes a mediados de diciembre (...) Aparte remito a Vd. un retrato del antiguo San Juan obra de Salzillo, para que vea cómo deben de ir las manos”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 22 de abril de 1942.

17 “... espero, para comenzar los trabajos seguidamente, las fotos que me ofrece del San Juan y tomo en cuenta respecto a la Soledad lo que me dice del tamaño”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 5 de mayo de 1942.

18 “De Procesiones”, *El Noticiero*, 16 de marzo de 1943, p. 1.

19 “Semana Santa Cartagenera”, *El Noticiero*, 24 de abril de 1943, p. 1.

20 ORTIZ MARTÍNEZ, D.: *La Semana Santa de Cartagena a través de sus imágenes desaparecidas*. Cartagena, Asociación Belenista de Cartagena-La Unión, 2000, p. 76.



Fig. 1.- *Soledad*. Fuente: Archivo Casau.

junto a un rostro dolorido de carácter expresionista, configura un modelo más trágico²¹. Es decir, José Capuz ni siquiera se plantea el hecho de copiarse a sí mismo, huyendo del misticismo pausado para mostrar una gesticulación más enfática y sufriente, de manera que desarrolla una escultura excepcional dentro de su producción religiosa, en la que solía mostrar actitudes meditabundas tendentes a la abstracción extática. En cuanto a *San Juan Evangelista* [Fig. 2], José Capuz procedió a trasladar los valores plásticos del clasicismo romano a la plástica sacra, traspasando los elementos paganos al mundo cristia-



Fig. 2.- *San Juan*. Fuente: Agrupación Nuestro Padre Jesús Nazareno.

no, cuestión que se produce desde el inicio de las representaciones cristianas primitivas en el ámbito artístico. Y respecto a esta circunstancia que se da en la imagen del apóstol, los investigadores locales han indagado sobre cuál podría ser el modelo original de la talla en madera realizada para los marrajos. Así, las pesquisas llevaron a identificar un vaciado en yeso perteneciente al catálogo del Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando marcado con el número setenta y llamado *busto del joven bárbaro*, vaciado que corresponde a un mármol romano del siglo II d.C que se conserva en el almacén del Museo del Prado²².

²¹ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E.: “Volver a Capuz. Transcripción de la conferencia del profesor Elías Hernández Albaladejo”, en *Revista Ecos del Nazareno*, 36 (2015), 19-27.

²² LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F.: “El San Juan de Capuz, una imagen procesional del siglo II”, en *Revista Ecos del Nazareno*, 36 (2015), 28-33.

En verdad, el artista valenciano no llevó a cabo un ejercicio de abstracción respecto a la imagen establecida, pues se circunscribió a sacar de puntos un vaciado anterior, lo que podría ser considerado como una imitación que impide a la talla en madera alcanzar la clasificación de obra de arte al no poseer singularidad. Sin embargo, esta circunstancia pudo deberse a la falta material de tiempo para elaborar una obra personal, si bien, sí muestra su capacidad para tallar la madera, de manera que dota de gran viveza al vaciado en yeso, desarrollando una actitud de contenida emoción en línea con lo manifestado por la escultura clásica. Además, fue valiente a la hora de configurar una efigie muy distante de la mítica imagen de Francisco Salzillo que venía a sustituir, superando las presiones recibidas por parte de la Cofradía Marraja a fin de que se adaptara en la medida de lo posible a la escultura dieciochesca. Por ello, es de resaltar el hecho de conformar una imagen de vestir con los valores solemnes de las esculturas antiguas del panteón romano, cuestión en la que quizá estribe su aceptación en Cartagena, ciudad histórica de la Hispania Romana.

LA HEROICIDAD DE LA EFIGIE DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO

Tras esculpir las imágenes de *la Soledad* y *San Juan Evangelista*, José Capuz recibió el encargo de realizar la talla del titular de la Cofradía Marraja, la efigie de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, de manera que sustituyera rápidamente a la escultura de José Rigal que tanto desagradaba a los cofrades. Este encargo originó un gran entusiasmo en el artista, pues completaba la narrativa

de las procesiones marrajas, originando la unificación casi total del discurso estético, además de tratarse de una representación icónica en la ciudad que fortalecía la piedad y devoción en la sociedad de posguerra²³. Por ello, dadas dichas connotaciones, el encargo resultaba el más complicado de llevar a la práctica de todos los recibidos por Capuz, no tratándose de un trabajo más, sino de la restitución de una representación mítica en lo religioso.

De hecho, el ya Hermano Mayor Juan Muñoz Delgado, en correspondencia remitida al artista tras el verano de 1943, manifiesta el deseo de toda la Corporación de que la nueva escultura de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* sea lo más destacado de las procesiones marrajas, confiando en que el escultor sepa estar a la altura de semejante encargo, trasladando, además, una serie de sugerencias que esperaba que se vieran satisfechas por parte de José Capuz²⁴. Poco después, el artífice levantino volvía a transmitirle a Juan Muñoz su absoluta predisposición, pero advirtiéndole del gran número de compromisos de trabajo que poseía, dejando abierta la posibilidad de que la imagen no estuviera lista para la Semana Santa de 1944²⁵. Y es que, al proceder al estudio de la correspondencia entre Capuz y la Cofradía Marraja, se discierne cierto recelo por parte de esta última respecto a la libertad creativa del escultor valenciano, teniendo en cuenta la proliferación de indicaciones dadas desde la institución cartagenera.

De hecho, la petición de que la corona de espinas fuera un postizo y no tallada como deseaba el artista, fue motivo de conflicto, pues Capuz llegó a solicitar que este elemento iconográfico encargado por la Cofradía, le fuera enviado a su

²³ “Le agradezco mucho el encargo que me hace para la próxima Semana Santa del Titular de la Cofradía, ya que así completaré una de las procesiones. Como siempre he de poner en la ejecución todo el cariño que siempre me ha guiado en esta clase de obras”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 22 de mayo de 1943.

²⁴ “Le recuerdo que es el Titular de nuestra Cofradía y queremos que sea lo mejor que tengamos (...) nos atrevemos a rogarle que sea del estilo clásico y a ser posible parecido al anterior”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de Juan Muñoz Delgado a José Capuz Mamano”, 24 de septiembre de 1943.

²⁵ En esta ocasión son de verdadera excepción los apremios de trabajos que pesan sobre mí, especialmente por encargos de tipo oficial, que por la complicación administrativa de estos organismos no admiten demora en las fechas de entrega (...) Existe solamente una posibilidad de que no cumpla mi promesa y es que sobrepase mi capacidad de trabajo y mis facultades físicas no sigan a mi voluntad». ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 18 de octubre de 1943.

estudio de Madrid a fin de ajustarlo a la imagen. Pero cuando dispuso del mismo, transmitió su enfado porque, según él, no se amoldaba al modelo en yeso de la efigie, teniendo que proceder a una remodelación de dicho esbozo. Además, la estética de la propia corona de espinas no era de su gusto, con lo cual procedería al encargo personal de una nueva²⁶. Por estas fricciones, la Cofradía Marraja había decidido llevar de una manera muy discreta todo lo relacionado con el encargo, pero finalmente la prensa indagó lo bastante como para publicar la noticia de la próxima salida de la nueva imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*²⁷.

A pesar del cambio de actitud del Hermano Mayor, Juan Muñoz Delgado, que terminó por dejar absoluta libertad a Capuz, el artista comunicó, ya casi entrada la primavera de 1944, la imposibilidad material de tener acabada la obra antes de Semana Santa, aludiendo problemas a la hora de configurar la imagen para adaptarla a la consabida corona de espinas²⁸. El enfado y la decepción de la Cofradía Marraja y del propio Juan Muñoz fueron enormes, cuestión que se hizo saber al artista y le obligó a reiterar sus disculpas, si bien volvió a aducir la falta material de tiempo²⁹. Todo esto motivó que la imagen no llegara a Cartagena hasta el día 10 de marzo de 1945³⁰, permaneciendo expuesta hasta su bendición en la iglesia de Santiago Apóstol del populoso barrio de Santa Lucía el día 15 de marzo, acto que se celebró ante una inmensa masa de público y gran expectación mediática³¹.

La escultura originó asombro y desconcierto, pues a su calidad artística se unía el hecho de

que Capuz, tan poco apegado a los elementos postizos, había tallado la soga que rodea el cuello de la imagen de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, teniendo en cuenta las discrepancias que había suscitado el hecho de colocar una corona de espinas postiza y no esculpida. De hecho, la postura adoptada por muchos miembros de la Cofradía Marraja en contra de este modo de proceder del artista, hizo que éste tuviera que eliminar dicho aditamento a principios del año 1947 [Fig. 3], momento en el que también res-



Fig. 3.- *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Fuente: Archivo Casau.

²⁶ “Como temía, será necesario que modifique notablemente la obra para adaptarle la corona con la consiguiente pérdida de tiempo que ello supone (...) quiero decirle con toda sinceridad que la corona no me gusta nada y deseo saber si es posible pensar en reformarla, en ese caso trataría yo de hacerlo de acuerdo con alguna casa que se dedique a estos trabajos”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 10 de febrero de 1944.

²⁷ “De Procesiones, las varias actividades de los marrajos”, *El Noticiero*, 3 de febrero de 1944, p. 1.

²⁸ “Por falta material de tiempo, ya que la corona la recibí a última hora y me ha obligado a variar completamente las proporciones de la obra, no será posible tener terminada la imagen para la próxima Semana Santa”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 4 de marzo de 1944.

²⁹ “Comprendo perfectamente su disgusto y le aseguro que yo soy el primero en lamentar lo ocurrido y quiero que tenga la absoluta certeza que de no haber existido fuerza mayor le hubiera complacido”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 29 de marzo de 1944.

³⁰ “El titular de los Marrajos y el Pósito de Pescadores”, *El Noticiero*, 12 de marzo de 1945, p. 1.

tauró el grupo del Descendimiento dados los daños que había sufrido en la Guerra Civil³². A pesar de todo, desde el mismo día que la efigie llegó a Cartagena y hasta el tiempo presente, siempre suscitó y suscita la admiración de los fieles y cofrades marrajos, que acuden a visitarlo a lo largo de todo el año a su capilla de la iglesia de Santo Domingo.

El propio artista, a pesar de todas las divergencias acaecidas, estaba muy orgulloso de su obra, considerándola la mejor que había llevado a cabo para la Cofradía Marraja, mostrando una gran generosidad a la hora de tasar la imagen, pues era consciente de la situación económica por la que atravesaba la institución cartagenera³³. Y en verdad se trata de un acierto ya no solo artístico, sino devocional, mostrando una raíz mística alejada de las imágenes tipo dentro de esta iconografía, incluso de la realizada por él mismo para la ciudad de Cuenca unos años antes y en talla completa³⁴. Asumiendo que en la obra para la ciudad castellana Capuz tiene mayor margen para desarrollar toda su creatividad, al tratarse de una escultura de talla completa, sin aditamentos ni vestiduras, en ella expresa una imagen de Cristo más absorta, con la testa más agachada y la mirada anclada en un punto indeterminado. Por el contrario, en el modelo cartagenero, Capuz desarrolla una composición que muestra a un Nazareno casi altivo, con la cabeza girada al lado derecho y la mirada dirigida hacia los espectadores que contemplan el cortejo; casi se encuentra erguido bajo una impostación titanesca [Fig. 4].



Fig. 4.- *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Fuente: Agrupación Nuestro Padre Jesús Nazareno.

³¹ “Bendición de la nueva imagen de Jesús Nazareno”, *El Noticiero*, 16 de marzo de 1945, p. 2.

³² “He estado cerca de un mes en cama con una bronquitis y todavía no me permite el médico hacer vida normal, no obstante, puede Vd. estar completamente tranquilo pues tanto el Nazareno como el Descendimiento estarán en Cartagena a su debido tiempo”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 17 de febrero de 1947.

³³ “Mucha alegría me produce el que la obra haya resultado del agrado de Vds. (...) creo sinceramente que es lo mejor de cuanto he realizado para Cartagena (...) En que yo estaré siempre conforme y agradecido”. ACNPJN, caja 22, carpeta 3: “Carta de José Capuz Mamano a Juan Muñoz Delgado”, 26 de marzo de 1945.

³⁴ ALARCÓN SEPÚLVEDA, J.M.: “La Sagrada Imagen de Jesús. Historia del venerado Nazareno esculpido por Capuz en el 75 aniversario de su llegada a Cuenca”, en *Revista Capuz, Boletín de la Muy Antigua y Venerable Hermandad de Ntro. Padre Jesús Nazareno del Puente*, 21 (2017), 40-69.

El artista valenciano transmite la idea de un Redentor no doliente, sino triunfante, consciente de su misión y orgulloso de la misma. Es el que despoja a los principados y a las potestades según San Pablo, pues la Cruz es el instrumento de su victoria. Capuz hace gala de su inspiración de índole religioso, curioso aspecto en un hombre tan significado, con anterioridad a la Guerra Civil, en políticas de izquierda pero que poseía la firme convicción de que, a la hora de trabajar la escultura religiosa, debía hallarse en una *actitud espiritual profunda*³⁵. Así, en la escultura de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, transmite unos valores basados en la serenidad y el estoicismo, logrados con un tratamiento sintético de la madera, desarrollando una factura suelta [Fig. 5]. Por lo tanto, a partir de 1945 se aprecia un Capuz que tiende aún más al sosiego, atemperando los impulsos y recurriendo, en algunos casos, a la frontalidad en la conformación de su escultura, siguiendo en este último sentido los postulados del arte primitivo del Mediterráneo Oriental, principalmente Egipto y Grecia³⁶.



Fig. 5.- *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. (Detalle). Fuente: Agrupación Nuestro Padre Jesús Nazareno.

EL ÚLTIMO FRUTO DE UNA LARGA RELACIÓN

Tras la realización de la efigie de Nuestro Padre Jesús Nazareno, la relación entre la Cofradía Marraja y el propio artista era excelente. De hecho, el artífice valenciano había visitado Cartagena a finales de junio de 1946, siendo agasajado por la institución pasionaria durante los días que duró su estancia en la ciudad portuaria, dado que se había convertido en el hacedor del discurso estético de las procesiones de la madrugada y noche del Viernes Santo³⁷. En base a ello, existía la intención de seguir contando con su gubia a la hora de continuar incremen-

tando el patrimonio escultórico marraja a fin de conformar un discurso narrativo más amplio, sin embargo, en esos años cuarenta y por distintas circunstancias, dicho propósito no fructificó. De este modo, serían hasta tres los proyectos de nuevas escenas pasionarias, *La Flagelación de Cristo*, *La Caída Camino del Calvario* y *El Encuentro con la Santa Mujer Verónica*, los que acabarían fracasando por diferentes motivos³⁸.

De esta manera, no sería hasta 1952, cinco años después de ver frustrado su proyecto de *la Verónica*, cuando José Capuz volvió a ser requerido para completar la procesión de la noche de Viernes Santo. La iniciativa partió de la Agru-

35 «La escultura religiosa ha de sentirse profundamente. Es algo más que puro oficio, que sólo técnica y aprendizaje. En ella el modelo no sirve para nada, aunque se utilice. El artista ha de estar en una actitud espiritual profunda, identificado con la grandeza del tema que va a plasmar en el barro». MONTERO ALONSO, J.: “José Capuz ante sus recuerdos de Roma”, diario *ABC* de Sevilla, 19 de febrero de 1961.

36 LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F.: *Capuz, profano y sacro*. Lorca, Cofradía del Paso Azul de Lorca, 2017.

37 “El ilustre escultor Don José Capuz en nuestra ciudad”, *El Noticiero*, 1 de julio de 1946, p. 3.

38 ORTIZ MARTÍNEZ, D.: “La procesión soñada: proyectos escultóricos irrealizados en la Cofradía Marraja”, en *Revista Ecos del Nazareno*, 17 (1997), 12-13.

pación de San Juan Evangelista que ese año celebraba el veinticinco aniversario de su fundación. Durante esos años era su presidente el Alcalde de Cartagena, Miguel Hernández Gómez, pero sus ocupaciones políticas no le dejaban tiempo para llevar a efecto las gestiones con el escultor y el seguimiento en la elaboración de la obra. De esta forma, fue el Vicepresidente de la Agrupación Julio Mas quien estuvo al frente del proyecto, siendo todavía Hermano Mayor Juan Muñoz Delgado, que sintió una gran satisfacción al comprobar cómo sería José Capuz el encargado de poner la rúbrica a la narración pasionaria marraja³⁹.

En el seno de la Cofradía existía la idea de sustituir, en la procesión de Viernes Santo por la noche, la solitaria efigie de *San Juan Evangelista* por un grupo escultórico en el que el apóstol desempeñara el papel de protagonista. A su vez, la imagen que Capuz había labrado siete años antes, pasaría a desfilar únicamente en la procesión del Encuentro en la madrugada de Viernes Santo, considerando que esa era su ubicación correcta junto a *Nuestro Padre Jesús Nazareno y la Dolorosa*. A su vez, culminarían su deseo de disponer de un conjunto monumental que estuviera a la altura del Descendimiento que elaborara el propio artista valenciano en el ya lejano año de 1930. Por consiguiente, el escultor conformó una escena que venía a completar todo el sentido del desfile, ya que para Capuz el cortejo no era una mera sucesión de imágenes, sino que se trataba de la conformación de un conjunto de esculturas integradas en una totalidad, que tenía por escenario el callejero cartagenero y que permitía a los fieles el visionado y la comprensión de los hechos de la Pasión de Cristo⁴⁰.

En consecuencia, elaboró dos bocetos en los que

figuraban las imágenes de San Juan Evangelista, la Virgen María y la Magdalena para conformar un grupo llamado *el Santo Amor de San Juan* y que venía a representar el momento en el que Cristo es bajado de la Cruz por José de Arimatea y queda ubicado en el suelo⁴¹. Una especie de trasunto de la escena de origen medieval *Las lamentaciones sobre Cristo muerto*, pero sin la presencia física del cuerpo del Redentor, que antecedió a este nuevo paso con la figura del *Santo Sepulcro* o *Cristo Yacente* que Capuz labrara en 1927. Así, el escultor valenciano adecuó un conjunto monumental, de gran depuración estética y esencialista, cuya severidad sólo se ve rota por los dorados de la policromía que tan característicos son dentro de su andadura en la imaginería religiosa y que, al margen de establecer vínculos con el art déco y las vanguardias, conferían al grupo de un claro sentido teológico.

La composición queda inscrita en un triángulo que tiende hacia la consecución de un equilibrio propio de la dialéctica clasicista que Capuz recupera en esta obra compuesta por una figura en pie, la de San Juan, y otras dos sedentes distribuidas a ambos lados del Evangelista, la Virgen María a la derecha y la Magdalena a su izquierda. Pero la disposición del conjunto remite, a su vez, a la recreación piramidal que tiende a magnificarlo conceptualmente, pues la pirámide es el lugar que siempre se asocia a la presencia de la divinidad, con lo cual, José Capuz introduce un lenguaje simbolista que muestra la perspectiva mística que siempre caracterizó a este autor. Plasma así una reflexión profunda sobre la muerte, la soledad y el sufrimiento que ella genera en el ser, algo muy en consonancia con el estado de ánimo del autor en ese momento, ya que presentaba una situación

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

40 HERNÁNDEZ ALBALADEJO E. & FERRÁNDIZ ARAÚJO, C.: *La pasión cartagenera: Mariano Benlliure y José Capuz*. Cartagena, Asociación Procesionista del Año de Cartagena, 1998.

41 MAS GARCÍA, J.: “Capuz nos habla del nuevo paso marrajo”, en *Anales de la Agrupación de San Juan Evangelista. Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno*, I (1953) s/p, http://sanjuanmarrajo.org/wp-content/uploads/2017/03/1953_Anales_de_San_Juan.pdf (última consulta: 1 de abril de 2022 a las 1:30).

de salud muy complicada. Para ello desarrolla un quehacer con su gubia alineado en torno al virtuosismo, la esencialidad de medios expresivos y los amplios planos geométricos, dejando la huella perenne de los gubiazos que muestran la pureza matérica [Fig. 6].

Establece, pues, un fuerte contraste entre el naturalismo de los rostros de los protagonistas frente a la rudeza y vigor de las vestimentas, ajustadas a base de pliegues de marcada geometría y hendiduras que crean efectos destemplados de carácter dramático, pero de ponderada sobriedad. La imagen de San Juan permanece inhiesta a modo de sostén de la herencia recibida, como portador y transmisor del Evangelio, el tesoro que porta en sus manos y que es representado por un oro resplandeciente que ofrece a la humanidad. Se trata, como decía el propio autor, del momento en el que inicia la obra ordenada por su maestro, sirviendo de apoyo y sostén a la propia Virgen a la que se presta a consolar. Esta última, ubicada a la derecha del discípulo, ofrece unos ricos matices de raíz teológica y mística [Fig. 7]. Los pliegues del manto culminan con un nicho que enmarca el rostro y las manos entrelazadas contra su pecho, todo un paralelismo con la configuración de la gruta, el santuario donde se hace presente lo divino. La policromía color pardo, de tono muy oscuro, contrasta con el dorado que luce el interior de esa cueva que enmarca las facciones de la Soledad a modo de fuente de luz que revela lo omnipotente⁴².

La imagen de la Magdalena, a pesar de su belleza y contención expresiva, es una talla de líneas más abiertas, desplomada en el suelo sin fuerza aparente para poder levantarse. Sin embargo, se encuentra revestida de oro, unos drapeados policromos que muestran los signos de la Redención derramada en el mundo. El conjunto es, por tanto, una vuelta de Capuz al pasado en la búsqueda del equilibrio formal en el que priman las líneas armoniosas bajo una ponderada



Fig. 6.- *Santo Amor de San Juan*. Fuente: Miguel Vera.



Fig. 7.- *Virgen del Santo Amor de San Juan*. Fuente: Pedro González López.

⁴² LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F.: “Forma y contenido: el discurso de la Soledad de la Virgen en la escultura de José Capuz y Juan González Moreno”, en *Revista Ecos del Nazareno*, 27 (2006), 12-17.

sobriedad repleta de matices, evitando toda estridencia en base a la esencialidad y la depuración plástica como vectores primordiales de su estatuaría religiosa basada en la introspección y la reflexión, sin alardes decorativos que puedan sustraer la atención del espectador respecto a lo verdaderamente trascendente.

Sin embargo, el grupo levantó muchas controversias desde el principio, pues el trono circular en el que iba a desfilarse por las calles de Cartagena supuso la dimisión como Hermano Mayor de Juan Muñoz Delgado el mismo día de Jueves Santo de 1953, al no considerar que dicho elemento sustentante fuera el más adecuado para el carácter de la obra del artífice valenciano [Fig. 8]. Al año siguiente, tanto la imagen de *San Juan Evangelista* como el propio paso del *Santo Amor de San Juan* salieron juntos en la procesión de Viernes Santo noche, alterando el desarrollo del desfile. Por ello, en 1959 se trasladó la última obra de José Capuz a la procesión del Sábado Santo, donde permanece hasta hoy totalmente descontextualizada del fin con el que se concibió.

En verdad, se puede afirmar que el grupo del *Santo Amor de San Juan* es, quizá, el más perfecto escultóricamente de los labrados por el escultor valenciano, esplendente omega de su obra para la Cofradía Marraja. Y es que en él llevo a la práctica un concepto plástico idealista, platonizante y místico, aunando todos los valores que habían hecho de él uno de los grandes hacedores de la escultura religiosa moderna en España. El tratamiento sintético y la factura suelta de la talla hacen que los impulsos se atemperen, alcanzando el sincretismo teológico siempre perseguido por el autor a lo largo de toda su trayectoria.

Así pues, con este grupo, José Capuz ponía fin a su labor para la Cofradía Marraja de Cartagena, a la que dotó de un carácter propio, adaptado a la severidad que buscaban trasladar a sus desfiles penitenciales, logrando una unificación



Fig. 8.- *Santo Amor de San Juan*. Fuente: Archivo Casau.

estética que después otros escultores han mantenido, basando su quehacer bajo planteamientos arriesgados, de carácter vanguardista, que introducen un nuevo lenguaje en un ámbito tan sumamente tradicionalista como el de la escultura religiosa, pero que sirve para revalorizarla como expresión artística de gran magnitud. Su fallecimiento, el día 9 de marzo de 1964⁴³, supuso la pérdida de uno de los artistas que más habían contribuido a una nueva percepción de la escultura religiosa, acuñando tipos originales y plenamente infundidos de la esencia de la mística occidental.

43 “Ha fallecido el escultor don José Capuz”, Diario *ABC* de Madrid, 11 de marzo de 1964, p. 78.