

ECOS DEL NAZARENO



SEMANA SANTA 2015



Revista de la Real e Ilustre Cofradía de N. P. Jesús Nazareno

Edita:

Real e Ilustre Cofradía de N.P. Jesús Nazareno (Marrajos) Cartagena
Número 36 - Año XXXVI

Coordina:

Jose Francisco López Martínez

Portada:

Moisés Ruiz (MR)

Fotografías:

Archivo Cofradía N. P. Jesús Nazareno (ACNPJN)
Moisés Ruiz (MR)
Diego Baraona (DB)
Antonio Ballester (AB)
CASAÚ
ABELLÁN

Diseño e Impresión:

Imprenta Nicomedes Gómez (Cartagena)

Depósito Legal: MU-324-1997



La Santísima Virgen de la Caridad,
Patrona de Cartagena

Es la Fe virtud muy alta,
la Esperanza escudo fuerte
mas ni una ni otra exalta
nada es vida, todo es muerte
si la Caridad te falta.

ÍNDICE

Pag.

Saluda del Hermano Mayor <i>Domingo Andrés Bastida Martínez</i>	3
La presencia de catalanes en la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Cartagena <i>Federico Maestre-de San Juan Pelegrín</i>	4
La música de las Agrupaciones Marrajas, IX - Santa María Magdalena <i>Agustín Alcaraz Peragón</i>	9
Apuntes sobre el Fallecimiento de José Capuz Mamano <i>Ernesto Ruiz Vinader</i>	13
Volver a Capuz <i>Elías Hernández Albaladejo</i>	19
El San Juan de Capuz, Una imagen procesional del siglo II <i>José Francisco López Martínez</i>	28



(MR).

Un nuevo año, van treinta y seis, asomando la primavera, llega fiel a su cita una nueva edición de “Ecos del Nazareno”. Ha transcurrido un año en la vida de nuestra cofradía, donde se han renovado los Consiliarios pertenecientes a Junta de Mesa de las agrupaciones, mediante elección directa por los Hermanos de Patente de las diferentes agrupaciones, se ha procedido a la elección de Hermano Mayor, agotado el mandato tras las cuatro últimas Semanas Santas, hemos celebrado el cincuentenario del fallecimiento del escultor José Capuz con conferencias y exposiciones, hemos visto nacer un nuevo libro de la Biblioteca Pasionaria, el sexto, dedicado en esta ocasión al escultor Juan González Moreno y escrito por nuestro hermano José Francisco López Martínez, Coordinador de esta publicación de Ecos del Nazareno, y todo ello sin perder la actividad diaria y cotidiana de nuestra querida cofradía marraja, impulsada por el trabajo y el esfuerzo de los Presidentes de las agrupaciones, de los diferentes Comisarios de Oficio que componen la directiva de la cofradía, y de los marrajos comprometidos y responsables de las actuaciones emprendidas desde los diversos ámbitos de nuestra cofradía: cultural, artístico, solidario, formativo, joven, devocional, piadoso... dentro de nuestra comunidad fraterna y unida por el sentimiento marrajo, promovida de una forma especial debido a la incansable labor desarrollada por nuestro Capellán.

La conservación del patrimonio marrajo es una constante en el quehacer diario de los hermanos encargados del mismo, prueba de ello es la restauración de los grupos del Descendimiento y recientemente el Santo Entierro, el plateado integro del trono del Santo Cáliz y todas aquellas pequeñas intervenciones de conservación que se vienen realizando en las imágenes de la cofradía, la intervención para recuperar el esplendor en sudarios, galas y mantos es otra faceta que no debe pasar desapercibida, al igual que el mantenimiento que durante todo el año se viene realizando tanto en el almacén de vestuario en Bretau, como en el de tronos, en Palacio de Nicodemo.

Y hablando del patrimonio no podemos olvidar el desprendimiento ocurrido en parte de la pechina de nuestra capilla del siglo XVIII. Un accidente que ha servido

para descubrir graves problemas estructurales y que afortunadamente no han causado desgracias personales ni destrozo en el retablo, pero que requiere de una profunda intervención para reforzar y consolidar esa estructura y sanear todo aquello que entrañe una posibilidad de riesgo, a la vez que restaurar el retablo barroco en aquellas zonas que el paso de los años ha ido deteriorando. Unos trabajos de hondo calado y en los que se necesita el esfuerzo y el compromiso de todos los marrajos por recuperar ese espacio, en la iglesia de Santo Domingo, en las mejores condiciones.

También resulta necesario poner todo el esfuerzo y esmero posible en el patrimonio humano, el más importante, de los cofrades marrajos. Para ello resulta imprescindible utilizar las vías del dialogo, de la tolerancia, de la comprensión, de la humildad, el perdón, la reconciliación y la caridad. Debemos tomar conciencia de la labor social de nuestra cofradía, vital la obra de la Fundación Marraja, y recordar para que fue constituida nuestra cofradía allá por los albores del siglo XVII.

Que Nuestro Padre Jesús Nazareno nos ilumine en este cuaresma y que todos podamos disfrutar de las incomparables procesiones marrajas, sin olvidar que cuando acaba el Sábado Santo la vida en la cofradía continua durante todo el año, que nuestra participación no puede ceñirse al desfile penitencial solamente y el resto del año a la contemplación pasiva. Debemos ser marrajos comprometidos los trescientos sesenta y cinco días del año, y con ello enriqueceremos nuestra cofradía y sin duda también, de esta manera, fortaleceremos nuestros corazones, como nos pide nuestro Santo Padre.

Un fraternal abrazo.

Domingo Andrés Bastida Martínez
Hermano Mayor

LA PRESENCIA DE CATALANES EN LA COFRADÍA DE NUESTRO PADRE JESÚS NAZARENO DE CARTAGENA



Don Gaspar Guzmán de Olivares, conde-duque de dicho apellido, promotor de la Unión de Armas, que propició la rebelión de Cataluña, dando paso a una larga y sangrienta guerra.

Ahora que está tan de moda el problema soberanista de Cataluña con el resto de España, no estaría de más recordar otras épocas en las que desde el Principado se produjo una gran diáspora de sus habitantes, que marcharon a la búsqueda de trabajo y oportunidades en todas las regiones del país, regiones en las que fueron recibidos con los brazos abiertos, prosperaron y se sintieron tan integrados que en muchos casos ya no

volvieron a sus lugares de origen. Y como no, a Cartagena también encaminaron sus pasos una gran cantidad de catalanes, pues con la creación por Felipe V de los departamentos marítimos en Cádiz, Ferrol y Cartagena, con sus arsenales, en donde se ubicaban astilleros y diferentes fábricas (jarcia, lonas, etc) hicieron fortuna, como acabo de decir, hasta el extremo que muchos de ellos se asentaron definitivamente en su nuevo terruño y



El 11 de septiembre de 1714 cayó la ciudad de Barcelona en manos de las tropas borbónicas, tras ser sometida a un largo asedio.

en él acabaron sus días. En esos arsenales se produjo la renovación de nuestra Armada de guerra, tan maltratada con anterioridad en los encuentros bélicos mantenidos durante el siglo XVII y primeros años del XVIII tras las continuas guerras contra holandeses, ingleses y franceses.

Pero la relación de Cataluña con el resto de lo que desde hace siglos se ha considerado su país, no ha sido todo lo amigable y sosegada como se debería de pensar entre los pertenecientes a una misma nación. Por motivos que sería muy prolijo hacer notar en este trabajo, esa región de España durante ciertos periodos de la Edad Moderna se ha mostrado poco propicia a colaborar con el resto de sus compatriotas en la defensa del suelo patrio o no ha compartido la idea de obedecer a una determinada dinastía real, prefiriendo a otra, siendo en ambos casos estas discrepancias origen de sangrientas guerras, cuyas heridas al parecer no han cicatrizado con la fuerza que era de desear, y todo aderezado con el elemento diferenciador que supone el habla de una lengua distinta al castellano.

Un momento de negro recuerdo fue cuando durante la Guerra de los Treinta Años se sublevó contra el gobierno del Conde Duque de Olivares, negándose a colaborar en la llamada Unión de Armas, que trataba de establecer que todos los Reinos, Estados y Señoríos de la Monarquía Hispánica participaran con armas y soldados en la guerra contra Francia. Tras diferentes desavenencias entre las dos partes, el 7 de junio de 1640 se produjo la llamada Revuelta de los Catalanes, dándose inicio a la Guerra de los Segadores, viéndose obligado el gobierno a mandar tropas que sofocasen dicho levantamiento.

Cartagena, como tantas regiones de España, se vio afectada con la remisión de compañías formadas por los naturales de la ciudad. El caso es que gran parte de la juventud que participó en la lucha en ese frente bélico halló la muerte en el mismo. Así ocurrió con la compañía que mandaba el capitán y regidor perpetuo de su Concejo Francisco Roca, de quien se daba la noticia en el ayuntamiento en fechas posteriores, que había hallado la muerte en dicho frente.



Cañón de artillería naval de bronce. Vicente Carbonell destacó como maestro campanero y como fundidor de piezas de artillería, contratando varios asientos con la Armada sobre el suministro de cañones, obuses, piezas de timón, etc.

Fue una guerra dura, costosa en hombres y caudales, que se prolongó desde 1640 a 1652, en la que Cataluña se encontró formando parte del campo de batalla de una confrontación mucho más importante, la de Francia con España, y en la que como resultado de la derrota española y tras la firma del Tratado de los Pirineos (1659) perdería a favor de los galos algunas regiones que hasta entonces habían pertenecido a su territorio, como el Rosellón y parte de la Cerdaña. Francia consiguió conquistar Cataluña e impuso autoridades de su fidelidad. Luego se produjo un gran desinterés de la población catalana hacia un tipo de gobierno tan centralizado como era el de los franceses, lo que propició que al final, en 1651, se produjese la reacción española, comenzando el asedio de Barcelona por un ejército al mando de don Juan José de Austria. Al año siguiente la ciudad se rindió y los catalanes volvieron a la fidelidad de Felipe IV.

Unos años después, cuando el último de los reyes de la Casa de Habsburgo muriese sin descendencia, causando el final biológico de la misma, se produciría otro de esos trágicos momentos en los que los españoles no fueron capaces de ponerse de acuerdo sobre aquello que más interesaba a su país, lo que degeneró en una guerra civil, dirimida entre los partidarios de la rama

austriaca de la Casa de Habsburgo y los que prefirieron dar su lealtad a la Casa francesa de los Borbones, acatando lo que el decrepito Carlos II había dejado designado en su testamento.

He aquí de nuevo a Cataluña enarbolando la bandera de la discordia, en este caso con una cierta multitud de seguidores dentro de la Península, y entre ellos un no muy numeroso pero selecto grupo en Cartagena, al frente del cual se colocaron miembros del Concejo, capitaneados entre otros por los regidores don Luis Panés y don Juan González de Rivera, o por ricos mercaderes como don Juan Bautista o don Antonio María Montanaro, padre e hijo, entre otros, los que en premio a su fidelidad fueron recompensados por el archiduque Carlos de Austria respectivamente con los títulos nobiliarios de los condados de Pozo Nuevo y de González de Rivera, para los capitulares del municipio, o con los marquesados de Huercal-Overa y de Montanaro, para los hombres de negocios de la familia este apellido. Se da la circunstancia de que todos estos partidarios del archiduque tuvieron que buscar en la fuga hacia la corte austriaca la salvación de sus vidas, estableciéndose en la capital del imperio Habsburgo sin volver nunca por Cartagena, excepto don Juan Bautista, quien nunca llegó a aquel destino pues en el transcurso

de su fuga enfermó, testó y falleció en la ciudad de Barcelona, capital y el más importante de los focos de resistencia de los austracistas en España.

Grave daño le debió de producir a la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno el hecho de que don Antonio Montanaro, su hermano mayor en el año 1706, año en que tuvo lugar en Cartagena la invasión durante varios meses de la ciudad tras la traición del conde de Santa Cruz de los Manueles, fuera un significado miembro del partido pro austríaco. Quizá el hecho más lamentable fuera el de la casi segura pérdida de la documentación de la cofradía, que debió de ser destruida durante esos días. El citado conde era cuatralbo de la escuadra de galeras de España, entre cuyas tripulaciones también contaba con favorables al archiduque, y que con la excusa de dar socorro a la plaza de Orán, cercada como cada vez que los argelinos presumían problemas en España, se pasó a la escuadra del almirante inglés Leake, apoderándose de la ahora indefensa Cartagena. La ciudad volvería a ser reconquistada el 18 de noviembre de 1706 merced a la presión de las tropas capitaneadas por el duque de Berwick y el cardenal Belluga, volviendo a la fidelidad de la nueva casa gobernante.

Pero esta confrontación civil, conocida por la Guerra de Sucesión Española, tuvo una larga trayectoria guerrera, prolongándose desde que dio inicio en 1701, hasta que tras la conquista de Mallorca e Ibiza en 1715, se dieron por terminadas las hostilidades. Barcelona se convirtió en la gran plaza fuerte que enarbó el final de la resistencia contra la nueva dinastía francesa, luchando con ferocidad y denuedo hasta que tras un duro castigo fue tomada por las tropas de Berwick el 11 de septiembre de 1714.

A fin de cuentas esta supuso una confrontación entre territorios de la antigua Corona de Aragón, en donde era muy popular el austracismo, contra la Corona de Castilla, la que representaba los intereses de los borbones, una dinastía con ideas mucho más centralizadoras que las preconizadas por los Austrias españoles que reinaron sobre territorios en los que existían unos fueros y tradiciones muy antiguos a los que respetaban, como lo eran los distintos reinos y territorios de la Corona de Aragón.

Pero unas pocas décadas después, las heridas producidas por la guerra quedaron cicatrizadas y prevalecieron las ideas e intereses económicos sobre los políticos. De Cataluña salieron a la búsqueda de nuevos horizontes laborales y de bienestar económico gran cantidad de sus habitantes, los que se distribuyeron a lo largo y ancho de la geografía española, estableciéndose en muchas regiones, a las que llevaron su afán de prosperidad y su laboriosidad, logrando triunfar en muchas de ellas y en una infinidad de ramas del mundo laboral.

Si hablamos de los hermanos que de la cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno eran naturales del Principado, nos encontramos con un grupo de artesanos, como Vicente Carbonell⁽¹⁾, natural de San Feliu de Cabrera, maestro campanero y fundidor. Su labor estuvo muy relacionada con el Arsenal de Cartagena, con cuya Junta Económica firmó sucesivos asientos para la fundición de obuses y cañones para los buques de la real Armada que se construían en su astillero⁽²⁾. En su caso, como en algunos otros, se da la circunstancia de haber pertenecido tanto a la cofradía marraja como a la Nuestro Padre Jesús en el Paso del Prendimiento. Dentro de su faceta de maestro campanero nos han llegado noticias de que en su taller se fundió una de las campanas de la catedral de Murcia⁽³⁾.

También pertenecían al mundo del artesanado José⁽⁴⁾ y Félix Cultia⁽⁵⁾, padre e hijo, naturales de Grañera, huerta de la provincia de Lérida, ambos maestros curtidores.

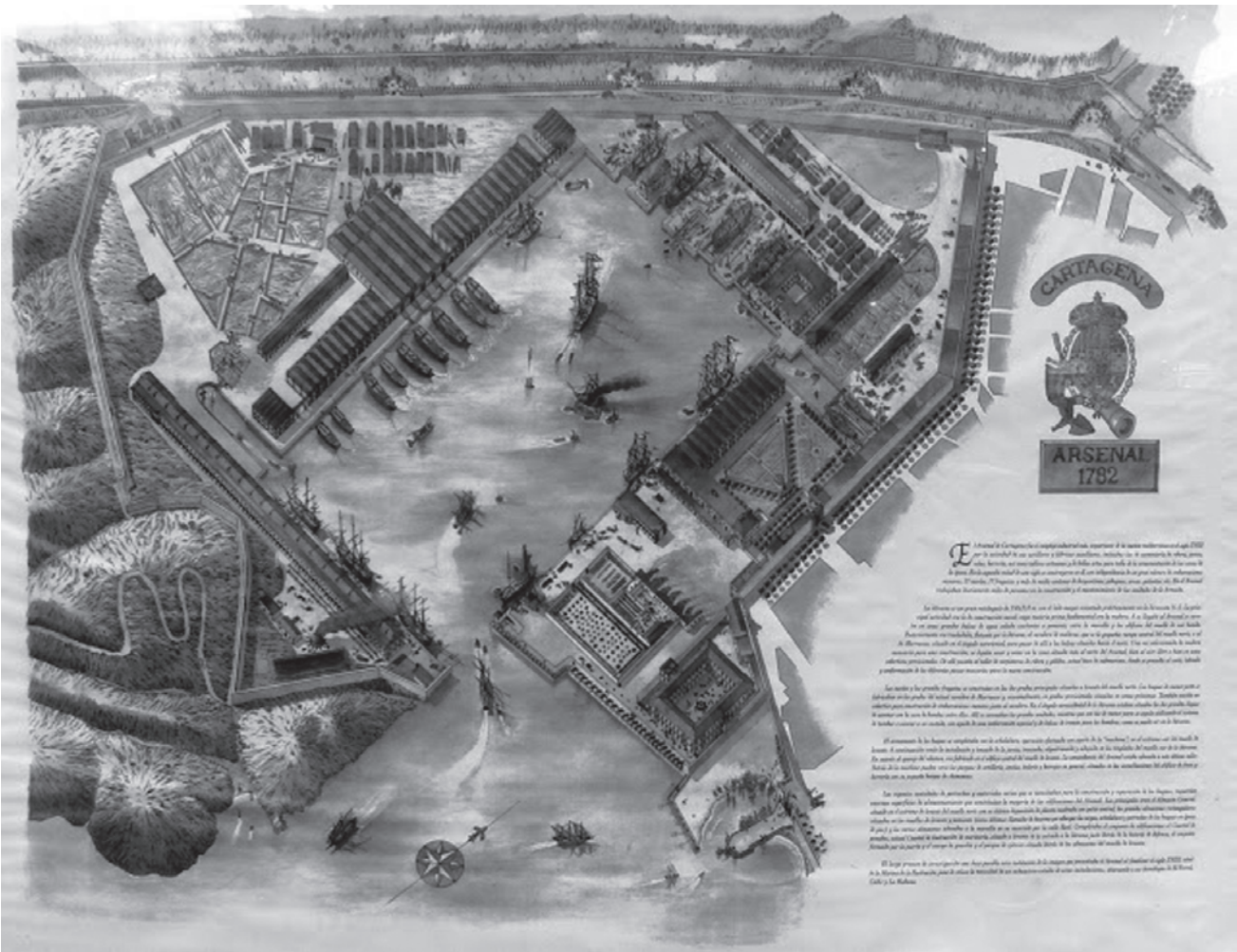
Hermano marrajo también fue José Sorroca⁽⁶⁾, maestro herrero natural de la ciudad de Barcelona.

En muchos de los casos, los artesanos terminaban formando sociedades que influían en todos los aspectos de la economía de Cartagena. De alguna forma lo tuvieron fácil ya que vivieron en unos años en los que en Cartagena se podían emprender muchos negocios, empezando por los asientos con la Armada o el Ejército, siguiendo con los abastos municipales, la construcción de viviendas para la gran cantidad de nuevos pobladores que acudían a la ciudad a la búsqueda de un nuevo futuro laboral, el establecimiento de tiendas donde los mercaderes de vara vendían los tejidos fabricados en los telares catalanes, etcétera.

Otro grupo de marrajos catalanes lo formaron los que tuvieron relación con el astillero. De ellos destacar a José Chorat⁽⁷⁾, natural de la ciudad de Barcelona y también californio. Ascendió dentro del escalafón del astillero desde carpintero de ribera, maestro de este oficio, para terminar su carrera como contra maestre de construcción en el Departamento. En diferentes ocasiones fue comisionado para controlar la corta o el mercado del arbolado de diversas partes de España, sobre todo en los Pirineos, que fuera apropiado para la construcción de los bajeles del rey⁽⁸⁾.

Como arrendadores de los bienes de propios, o sea, de propiedad municipal, se cuenta con don Francisco Roca, natural de Cervera⁽⁹⁾, y con don Pedro Melchor Hornillos, natural de la ciudad de Barcelona⁽¹⁰⁾. Este último fue padre de don Francisco Javier Hornillos, contador numerario de particiones de herencias, quien fue hermano mayor de la cofradía⁽¹¹⁾.

De otras personas que fueron miembros de la cofradía



Magnífica ilustración del Arsenal de Cartagena en el año 1782. En su astillero se renovó parte de la marina de guerra española. Choraf fue uno de los que participó intensamente en la gran actividad que este gran complejo industrial mostró desde su inauguración y a lo largo de todo el siglo XVIII. (Historia de Cartagena. Coord. Julio Mas)

se conocen sus nombres, pero se desconoce su profesión. Tal es el caso de Antonio Espona y don Juan Artigas ambos naturales de la ciudad de Barcelona. A todos los citados añadir otro número indeterminado pero bastante más numeroso, como sí que se pudo comprobar que pasó en la cofradía del Prendimiento, de miembros de los que desconocemos su pertenencia a la hermandad por carecer del soporte documental necesario para así atestiguarlo.

Pero esta numerosa colonia de catalanes que se estableció en la ciudad, participó intensamente de la vida social, militar, laboral, económica y religiosa de la misma, integrándose en las diferentes cofradías que de diverso tipo existieron durante el siglo XVIII en Cartagena. Todos en su caso le dieron vida con su acción a cada una de las facetas en las que se distingue la actividad humana, enriqueciendo, como consecuencia directa de ello, la historia de Cartagena durante esa centuria.

Federico Maestre-de San Juan Pelegrín

Notas:

- (1) AHPM, Notario Salvador Martínez Jódar, protocolo 5.865, año 1760, fs. 123-124.
- (2) Archivo Histórico Arsenal de Cartagena (AHAC), Acuerdos Junta Económica del Departamento, años 1794-1794, junta 8-2-1797.
- (3) El Eco de Cartagena, 3-II-1890.
- (4) AHPM, notario Manuel Vicente Tauste, protocolo 6.200, años 1764-1765, fs. 167-168.
- (5) AHPM, notario José Sánchez de Minaya, protocolo 6.142, año 1771, fs. 176-179.
- (6) AHPM, notario Francisco González Rosa, protocolo 5.746, años 1794-1795, fs. 26-30.
- (7) AHPM, notario José Pajares, protocolo 5.950, años 1763-1764, fs. 348-349 y notario Agustín Carlos Roca, protocolo 6.068, año 1777, fs. 402-405.
- (8) AHAC, Acuerdos Junta Económica del Departamento, años 1790-1791, junta de 22-6-1791.
- (9) AHPM, notario José Sánchez de Minaya, protocolo 6.134, años 1764-1765, fs. 219-221.
- (10) AHPM, notario Lázaro Báez Sánchez, protocolo 5.623, años 1781-1782, fs. 135-140.
- (11) AHPM, notario Ginés Alcaraz Serrano, protocolo 5.533, año 1790, fs. 135-140.

LA MÚSICA DE LAS AGRUPACIONES MARRAJAS, IX - SANTA MARÍA MAGDALENA



(AB).

Aun cuando el cambio de discurso procesional del cortejo del Santo Entierro que tuvo lugar a finales del XIX restó el protagonismo de antaño a las imágenes que, cada una en su trono, acompañaban al Yacente en la noche de Viernes Santo, la de Santa María Magdalena mantuvo su presencia en las procesiones marrajas hasta 1929.

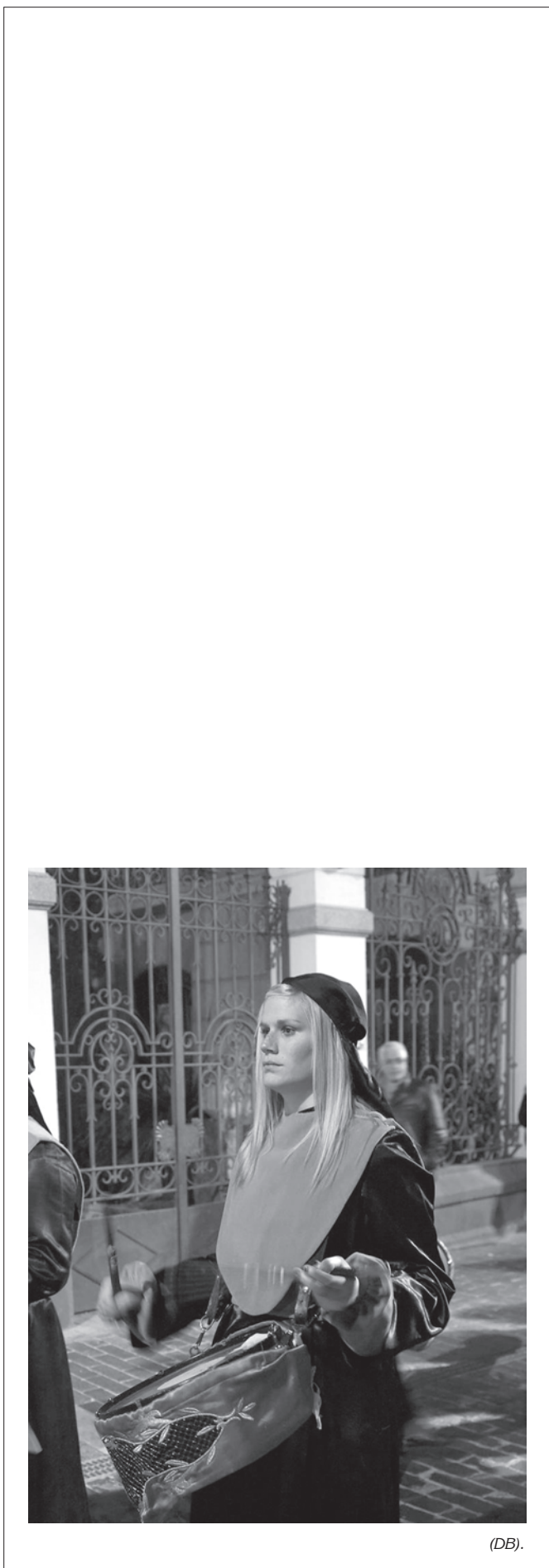
Sin embargo, y aun siendo aquella una época de extraordinario auge en la composición de marchas para la Semana Santa cartagenera, no conservamos ninguna que fuera dedicada a “la santa marraja” en su primera época procesional, debiendo esperar a su reincorporación, a la nueva etapa que inició a partir de 1966.

Desde entonces, ha recibido la dedicatoria de cuatro marchas procesionales que conforman el patrimonio musical de esta agrupación marraja.

Cronológicamente, la primera de ellas llamada ‘*María Magdalena*’ fue compuesta por el conocido Maestro Torres en 1986⁽¹⁾.

José Torres Escribano (1910-2004), aun nacido en Santomera, ha pasado a la historia como uno de los músicos con mayor número de marchas compuestas para nuestras procesiones, pues su vinculación a nuestra ciudad, a la que llegó con tan solo nueve años, le llevó no sólo a ser músico en bandas como la de Infantería de Marina, sino a formar parte de otras hasta llegar a dirigir la suya propia (“Los Parrandos”). Así, participó activamente en las procesiones cartageneras, iniciando en 1975 una tarea compositiva que le llevaría a firmar una veintena de marchas de procesión, entre las que cabe incluir la citada ‘*María Magdalena*’, que se sitúa “en el ecuador” de su etapa creativa y en un año de especial producción, pues junto a ésta, entregó otras tres más (dos con destino a la cofradía marraja, ‘*Las Santas Mujeres*’ y ‘*Mujer Verónica*’ y una para la californiana, ‘*La Coronación de Espinas*’).

Aunque esta marcha aparece incluida en la relación de composiciones de Torres que se publicó tras su fallecimiento, no consta copia en el archivo de la cofradía ni en el de la agrupación.



(DB).

Dos años más tarde, en 1988 encontramos una segunda marcha que podemos considerar como parte del patrimonio de la Magdalena, aunque su dedicatoria no sea a esta imagen, sino a un músico cartagenero. Se trata de *'La Magdalena'*, compuesta por Juan José Gómez Ayala e instrumentada por Joaquín Martínez Oña y, tal y como se recoge en su original, «Dedicada a Don Pedro Ayala Tomás».

Juan José Gómez Ayala (Cartagena, 1958) es un músico cartagenero que ha dedicado casi toda su trayectoria musical al jazz, conociéndose tan solo esta marcha de su autoría, dedicada a su tío, el conocido músico Pedro Ayala (1923-), que fuera director de la Banda de Música de la Cruz Roja de Cartagena y que fue estrenada por la Agrupación Musical Orba del Parque Alcosa de Alfajar (Valencia).

Sin que tengamos la fecha exacta de su composición, la tercera marcha que cronológicamente debemos encuadrar en el patrimonio «magdaleno» es la que compuso Pedro Soriano Guerrero (Pozo Estrecho, 1947), quien fuera director de la Música de la Academia General del Aire, llamada también *'María Magdalena'* y que se incorporaría de inmediato al repertorio de la agrupación.

Desde sus inicios en Pozo Estrecho, Pedro Soriano, desarrolló una brillante trayectoria como músico militar en el Ejército del Aire, donde no sólo dirigió la unidad de música de la Academia General, sino también la Escuela de Músicas Militares, en Madrid, y donde alcanzó el grado de Teniente Coronel antes de su pase a la reserva. Se trata de la única marcha procesional que conocemos con su autoría. Una marcha que forma parte del repertorio habitual de la agrupación cada noche de Viernes Santo.

Junto a éstas, conocemos una cuarta pieza, la segunda del repertorio habitual de la agrupación, con la que cuenta con vínculos no sólo artísticos, sino afectivos. Se trata de *'A la Magdalena'*, que desde su composición en 2001 por Juan Pagán, acompaña cada Viernes Santo a su tercio y trono.

Juan Pagán López (1913-2006) nació en la localidad murciana de Fortuna. Hijo de músico, una profesión que también desarrollarían dos de sus nueve hermanos, en su pueblo natal se inició como saxofonista y de allí partió a los quince años para incorporarse como Músico del Regimiento Covadonga nº40, en Madrid. Posteriormente pasaría al de Ingenieros Zapadores, cuyo Músico Mayor era el afamado Pascual Marquina, autor, entre otras piezas de *'España Cañí'* o la marcha *'Procesión de Semana Santa en Sevilla'*. La reducción de regimientos de Infantería a raíz de la llamada *'Ley Azaña'* de 1931 frustró en aquellos días sus expectativas de convertirse en Músico Mayor.

Su trayectoria como músico militar le llevó a



(ACNPJN).

Cartagena, tras aprobar en 1933 la oposición a la Música del Regimiento nº3 de Infantería de Marina. Se estableció definitivamente en nuestra ciudad, en la que contrajo matrimonio en 1937 y en la que volvió a aprobar idénticas oposiciones en 1943, tras haber sido disuelta la banda al término de la Guerra Civil. Su último destino en la Armada le llevó a dirigir, antes de pasar a la reserva, la Música del Cuartel de Instrucción de Marinería en Cartagena.

Plenamente integrado en la vida local, Pagán formó parte de otros colectivos musicales en nuestra ciudad, como la Schola Cantorum que había creado en 1929 el organista de la Caridad y autor de la Salve Cartagenera, José Sánchez Medina, o, en 1940, en la Orquesta Sinfónica Local.

Considerado un gran saxofonista, fue también autor de diversas piezas, entre las que quizá la más destacada sea el pasodoble *'Brisas del Segura'*.

En 2001 compuso su única marcha procesional, *'A la Magdalena'*, que dedicó a esta agrupación, así como al hoy presidente de la misma cuyo vínculo familiar queda claro en la dedicatoria manuscrita de la partitura que se conserva en el Archivo de la cofradía: "a mi querido sobrino Francisco Pagán Martín-Portugués"⁽²⁾. Firmó esta marcha en Cartagena el 4 de diciembre de 2001.

Juan Pagán fue igualmente autor de una nueva instrumentación para la marcha *'Santa Agonía'*, dedicada a aquella agrupación marraja. Falleció en Cartagena en enero de 2006, pocos días antes de cumplir los 93 años.

No existen grabaciones de la marcha compuesta por Torres Escribano ni tampoco de la de Gómez Ayala, mientras que la de Pedro Soriano fue incluida en el compacto editado en 2001 por la Agrupación de San Juan Evangelista ("Cartagena según San Juan") interpretada por la Unión Musical Torrevejense. En el caso de la marcha



(AB).

compuesta por Pagán, no ha sido editada, pero sí existe una grabación de la misma accesible desde la web de la agrupación.

Como se ha mencionado, tan solo dos de ellas, las de Pagán y Soriano son las que conforman el repertorio de la agrupación, aunque no son las únicas que se han interpretado desde su reincorporación hace medio siglo a las procesiones marrajas. En el archivo de la cofradía se conservan otras partituras que no están dedicadas a ella, pero que acompañaron a su tercio en los años en que participaron con ellos en procesión bandas procedentes de Valencia. Es el caso de dos piezas llamadas ambas *'La Magdalena'* y compuestas por los músicos valencianos Vicente Barases y Enrique Veiga⁽³⁾.

Desde 2000 acompaña al desfile de tercio y trono de

Santa María Magdalena, la Agrupación Musical de Alhama de Murcia, una banda fundada en 1981 y que desde 1990 es dirigida por José Antonio Ayala García.

Agustín Alcaraz Peragón

Notas:

⁽¹⁾ No debe confundirse esta marcha con *'La Aparición de Jesús a María Magdalena'*, compuesta un año antes para la agrupación de la Cofradía del Resucitado.

⁽²⁾ Francisco Pagán Martín-Portugués es presidente de la Agrupación de Santa María Magdalena desde 1998.

⁽³⁾ No existen datos de la primera. La de Enrique Veiga está dedicada a la Cofradía de la Magdalena de la localidad valenciana de Cortes de Pallás en 1990.

APUNTES SOBRE EL FALLECIMIENTO DE JOSÉ CAPUZ MAMANO

José Capuz falleció el 9 de Marzo de 1964 en Madrid, y sus restos fueron depositados en el cementerio madrileño. Precisamente el periódico ABC del miércoles 11 de marzo de este año, comunicaba su sepelio y lo hacía con una nota de la redacción, de su crítico de arte D. Santiago Arbós, que por su interés reproducimos extractada a continuación:

“Capuz expuso como invitado de honor, en Granada, con el tema de “Escultura al aire libre” dos bronce y una dos tallas en madera. Son los primeros los que dan la verdadera medida del talento de este escultor. En el vigoroso modelado de éstos están frescas las huellas de la mano creadora. La estética impresionista de Capuz llega al hueso de sus criaturas. Son piezas concebidas de una vez, de dentro afuera y en redondo. (Relaciona a continuación sus nombramientos y añade). No reflejan, sin embargo estos honores los muchos méritos del artista. Capuz mereció mucho más de lo que le fue concedido. Pero hombre recoleto, enemigo de exhibicionismo y de compromisos, se apartó hace años de toda actividad competitiva.

Lo más popular de su obra es la imaginería. Casi toda la procesión del Viernes Santo en Cartagena es de su mano. Otras muchas notables piezas de este género artístico están esparcidas por España e Hispanoamérica. No obstante, el fuerte no era la talla, siendo ésta magnífica, sino el modelado. Capuz ha modelado obras que deben figurar en toda antología objetiva de la escultura contemporánea. Le gustaba trabajar en el barro directamente, sin bocetos ni estudios previos. Fruto de esta técnica es el vigor que alienta en su obra. Era Capuz muy exigente consigo mismo. Tardaba mucho en dar por concluido un trabajo, y pocas veces se sentía completamente satisfecho de su esfuerzo. Cuando se haga la revisión de su obra nos daremos cuenta de la estatura del artista que acaba de desaparecer”.

No fue hasta el 20 de abril de 1966, es decir dos años después cuando el Ayuntamiento de Valencia le rindió homenaje trayendo desde Madrid los restos del genial escultor. La noticia aparece en el periódico “La Vanguardia Española” del citado día 20, con el siguiente texto:

Valencia 19.- Desde hoy descansan en su tierra natal los restos del que fue ilustre escultor José Capuz

Mamano...El Ayuntamiento de la ciudad ha recibido corporativamente el féretro, llegado de la capital de España esta misma tarde, celebrándose el entierro oficial, cuyo duelo han presidido la Corporación y los familiares del artista, su viuda, Doña Elvira Danieli y los hijos Elvira y José. Las entidades y corporaciones artísticas de Valencia, con sus estandartes y numeroso público, se han asociado a este acto, que inició su cortejo en la Plaza de la Virgen de los Desamparados, frente a la Real Basílica, a las cinco de la tarde, bajo un cielo abiertamente mediterráneo.

Como sucediera con Blasco Ibáñez, Mariano Benlliure y Benedito, también ahora Valencia ha reclamado el honor de guardar en tierra sagrada los restos de José Capuz, honrando así una vez más la memoria de sus artistas preclaros. Por eso el Ayuntamiento de la ciudad ha construido en el cementerio un mausoleo obra del arquitecto Emilio Arrieta, donde por siempre el visitante podrá ofrecer plegarias o depositar flores.

Como la jornada es de exaltación y homenaje al artista valenciano, a las ocho de la tarde ha sido inaugurada una exposición con sesenta y cinco esculturas y dibujos de José Capuz, instalada en el salón-museo del Ayuntamiento. Contribuyendo al mayor esplendor de estos actos la Corporación municipal ha costeado la fundición en bronce de diez de sus obras, en barro y escayola, que posee la familia en Madrid y entre las que figuran las más destacadas de tan llorado artista, como son “Maternidad”, “Pescadora levantina”, “Piedad”, “Sorolla” y “Benedito”. Valencia tendrá con estas obras, destinadas unas a enriquecer los jardines y otras al Museo Provincial la colección más completa de las ejecutadas por Capuz...que contribuyó a reivindicar a principios de siglo la pureza de la plástica.

Ernesto Ruiz Vinader

**ENTREVISTA A JOSÉ CAPUZ ANTE SUS
RECUERDOS DE ROMA CAPUZ QUISO RECUPERAR
“EL DESCENDIMIENTO”**

Entre los múltiples artículos que podemos localizar a través de la hemeroteca digital del diario ABC, encontré uno realizado el 18 de febrero de 1961, por el periodista José Montero Alonso, referido a una entrevista que hizo a

Capuz en su estudio de Madrid, tres años antes de su muerte, en la que apreciamos que seguramente su enfermedad ya le iba mermando su magistral trabajo, no obstante resulta interesante conocer, a través de ella muchos aspectos desconocidos de este gran escultor, por lo que creemos interesante transcribirla tal y como el periódico la publica.

Una familia de artistas genoveses llega en el siglo XVIII a Valencia. Se establece y se aclimata allí, y de padres a hijos va transmitiéndose después la tradición escultórica. A finales del XIX, Antonio Capuz, imaginero, vive en la calle –hoy desaparecida– del Grabador Selma. Tiene ocho hijos y ha de trabajar mucho para ir sacando adelante el hogar. Uno de estos hijos es José, un muchacho vivaz y desmemoriado, alegre y mal estudiante. “Yo quiero ser escultor”, dice un día al padre en respuesta a la pregunta que éste le había hecho sobre los estudios y trabajos futuros. José Capuz entra como aprendiz en un taller de escultura religiosa, el de Damián Pastor. Luego pasa a otra del mismo carácter. Trabaja –como el padre– en imágenes con destino a las capillas levantinas: “santos” que luego desfilarán en los días de fiesta mayor entre estampida de pólvora.

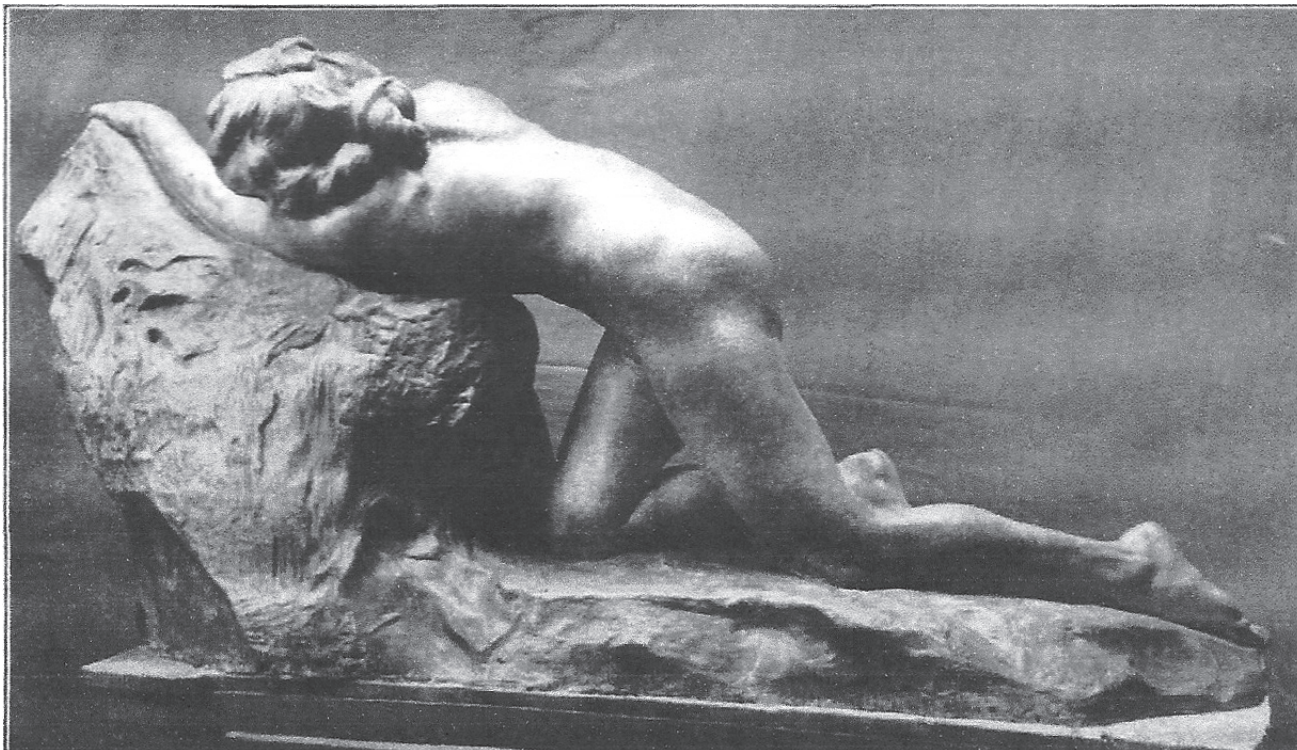
-Nací y me formé “entre virutas”- recuerda ahora el escultor en su estudio de Madrid. En Valencia los escultores no tienen otra salida que esa de la imaginería. Y los pintores han de dedicarse a pintar abanicos.

Al final de un largo pasillo –cerámicas, cobres, esculturas, dibujos– está la estancia en que José Capuz trabaja. Es pequeña y clara. Una mesa redonda en el centro, revestida de una alegre tela multicolor; una librería baja, dibujos en las blancas paredes. El escultor convalece estos días. Su rostro –carnoso, redondo casi en el retrato que pintó Joaquín Sorolla– es ahora afilado, anguloso, enjuto: un rostro como tallado, como trabajado por un escultor. En la piel morena, bajo las cejas grises, los ojos parecen llamear. El pelo revuelto pone un airón de rebeldía sobre la cabeza.

... estudié en Valencia, pero aquellos estudios no tenían carácter oficial, y vine a Madrid, en cuya Escuela de Bellas Artes ingresé. Recuerdo que asistí unos meses a la clase de Gamelo. Surgieron entonces las oposiciones para una pensión en Roma. Y me presenté a ellas. Para una sola beca éramos veintidós opositores. Victorio Macho entre ellos. La oposición consistía en hacer una estatua –“El Forjador”– para una plaza pública. Fueron expuestas las esculturas en la Platería de Martínez, junto al Paseo del Prado. Un día me llamó el crítico Francisco Alcántara. “La pensión debe ser para Vd. –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 San Onofre. Y llegó el día de la



Sepultura de José Capuz.



votación en la Escuela de Bellas Artes. Siete críticos y artistas formaban el tribunal. Yo no cabía en mí de emoción impaciente. Empezó la votación. El primer miembro del jurado dio mi nombre. Y el segundo también. Y el tercero. Cuando oí por quinta vez mi nombre -ya la pensión estaba asegurada con los cinco votos- no pude más, y salí corriendo loco de alegría.

El recuerdo del escultor ha ido hacia el Madrid de hace medio siglo; cuando Capuz tenía veinte años y “una sed de ilusiones infinita”.

- Se me votó por unanimidad. Y gracias a aquella pensión para Roma soy hoy escultor.

Dirigía entonces la Academia Española de Roma D. José Benlliure. Con éste y con su hijo del mismo nombre hace Capuz el viaje desde Madrid a Italia.

- ¿Recuerda quiénes fueron condiscípulos suyos en aquellos días romanos?

- Convivimos en la Academia, José Ortiz Echagüe, Flórez Urdapilleta, Fernando Labrada, Salvador Tuset, José Ramón Zaragoza, Leandro Oroz...

- ¿Qué representaba económicamente la pensión?

- Era de tres mil liras al año; una cantidad equivalente a tres mil pesetas nuestras. Con ellas vivíamos holgadamente. Tras de la cena, por ejemplo, salíamos con un duro y cuando regresábamos a la Academia nunca nos quedaban menos de seis reales, después de haber recorrido cafés y espectáculos. La pensión era por cuatro años, y de estos una parte -en el tercero ya- habíamos de vivirla fuera de la Academia. Yo estuve una temporada en París. Hice allí el boceto para mi último envío escultórico a Madrid. Porque era

reglamentario que anualmente remitiésemos una muestra de la labor realizada. Un día, leyendo en la espléndida biblioteca de la Academia, di con la "Divina Comedia", y un pasaje de ésta me impresionó profundamente; el de Paolo y de Francesca. Aquel podía ser el tema de una escultura. La idea prendió en mí y en París hice el boceto. Me costó un esfuerzo enorme. Fue ese el último envío a Madrid. Con él conseguí la primera medalla en la Exposición Nacional. La obra, más tarde, se perdió; quedó abandonada o rota después de ser expuesta en el certamen.

- Allí en Roma me casé pocos días antes de regresar a España. Volví contento, ilusionado y sin dos pesetas.

- Antes de conseguir la pensión ¿Trabajó Vd. profesionalmente en Madrid?

- Sí. Estuve en el taller de un escultor valenciano, Alsina, en la calle Tudescos esquina a la plaza de Santo Domingo. Yo tenía el jornal más alto entre los que allí trabajábamos; cinco pesetas diarias, que no cobraba, sin embargo, en los domingos y en las fiestas. Trabajaba en el taller nueve horas al día. Además, fuera de esas horas, hacía esculturas para mí mismo y había de pagarme, sacándolo de aquel jornal, los modelos. Estos cobraban dos pesetas con cincuenta céntimos cada tres horas. Hoy, la hora se paga a veinticinco pesetas.

Roma vuelve al recuerdo del escultor. No en vano aquellos años en Italia fueron decisivos para la formación y el destino de Capuz.

- Conocí entonces todo el país. Trabé amistad con muchos pintores y escultores italianos. Y con los pensionados franceses. Conocí aquellos días -en el círculo artístico de Roma- a Puccini. Otras dos veces volví más tarde, la última hace diez años. A Roma volvería siempre. ¡Cuántas monedas, amigo mío, eché en la Fontana de Trevi, con el pensamiento puesto en la ilusión de volver! Y es que para un artista, nada como Italia.

- Y dentro de Italia ¿Qué le interesó a usted, desde su punto de vista de artista, más?

- Quizás Florencia y Nápoles. Para un escultor, el Museo de esta última ciudad es extraordinario. ¡Si viese la de horas, y horas, a veces días casi enteros, que me he pasado en Roma ante la estatua de Marco Aurelio, en el Capitolio! No creo que haya en el mundo una estatua ecuestre mejor.

- En la escultura clásica ¿Hacia quién van sus preferencias?

- Me interesa mucho, ya se comprende, Miguel Ángel.

Pero más aún -por más humano y hondo- Donatello.

El recuerdo del escultor se detiene ahora en la Plaza de España: en la gracia barroca de su escalinata, en su alta iglesia de la Trinidad del Monti. Afluían allí, desde los pueblos cercanos de Saracinesco y Anticoli Cerrado, hombres y mujeres, viejos y chiquillos que se ofrecían para modelos. Todos los tipos, todas las fisonomías podían encontrarse en la bella plaza. Pintores y escultores estaban seguros de dar allí con los modelos para sus Vírgenes y sus Cristos, para sus atletas, para sus figuras populares o aristocráticas.

- Ser modelo -evoca Capuz- era entonces una profesión y a ella se dedicaban desde niños. Recuerdo una muchacha, muy bella de forma, a la que llamábamos "Nineta". Y otra, feucha de cara, pero de una gran figura, a la que un día hicieron una fotografía en la misma actitud de la Venus Capitolina: era asombrosa la exactitud en el parecido de la escultura y la mujer. Entre mis modelos de hombre tuve uno que era un verdadero atleta, una estatua. Se llamaba Zochi. Un día en que llegó a posar venía con la piel cuadriculada. ¿Qué te ha pasado?, le pregunté. "Es que un escultor alemán me ha sacado de puntos." El buen Zochi era un excelente modelo: aguantaba una hora sin moverse. Pero todo esto se ha acabado en Roma. La Plaza de España no es, en este sentido, lo que era antes. Para conseguir hoy modelos hay que poner anuncios. Y los que surgen no son buenos, y piden la luna....

Ha hecho Capuz -que viene de artistas con tradición imaginera- mucha escultura religiosa. En las capillas españolas, Vírgenes y Cristos suyos recogen plegarias encendidas. En las procesiones, pasos suyos desfilan sobre troncos de flores, entre cirios temblorosos. Obras de éste carácter, hechas por él, hay de norte a sur de España, desde Guernica a Elche.

- Casi toda la procesión del Viernes Santo en Cartagena es mía. Uno de los pasos el "Descendimiento", lo quise recuperar. Pero no fue posible. Hubiese querido tenerlo conmigo. Porque es acaso, entre mi obra, de lo que me parece más conseguido.

- Ante la escultura religiosa, ¿es igual la actitud del artista que ante la escultura profana?

- No. La escultura religiosa ha de sentirse profundamente. Es algo más que puro oficio, que solo técnica y aprendizaje. El 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.

Habla José Capuz de su manera de trabajar. No hace

LOS PENSIONADOS ESPAÑOLES EN ROMA

LA VIII Exposición de la Academia Española de Bellas Artes en Roma, inaugurada en los últimos días de Enero, mantiene tradiciones de aquella gloriosa institución. Presidió el acto el ministro de Instrucción Pública italiano, Sr. Rava, y asistieron además de la colonia española, en la cual figuraba una lucida representa-



Sres. Nogué, Zaragoza, Ortiz-Echagüe, pensionados; D. José Benlliure, director de la Academia española en Roma, y Sres. Martín Laurel y Capuz, pensionados

ción de los oficiales de nuestro Ejército agregados a la Escuela Militar de Equitación de Tordi Quinto, el director de la Academia, D. José Benlliure.

Los cuadros y esculturas de los jóvenes pensionados, que fueron objeto de general admiración, serán en su mayoría remitidos después a varios concursos extranjeros.

muchos bocetos. Y piensa mucho más las cosas, las empieza una y otra vez, las rompe ahora para reemprenderlas más tarde.

- Me cuesta trabajar, por las muchas vueltas que doy a cada tema, a cada escultura. Y necesito estar solo. En un retrato tardo ocho o diez sesiones de una hora. Claro que si la obra es de otro carácter -una escultura religiosa, o un monumento- tardo más, estoy en ella durante meses.

- ¿Trabaja a cualquier hora?

- Sí. Aunque para la escultura la luz natural es la mejor. Lo que hago generalmente por la noche es repasar, retocar lo del día. Estoy siempre descontento de mí mismo. Nunca quedo conforme con lo que he hecho. Y rompo, rompo mucho. Sobre todo de lo que hago para mí, por mi ilusión y mi gusto.

- ¿Qué escultura suya, a lo largo de su labor, le dejó más satisfecho?

- Es difícil la respuesta. No sé, la verdad. Cuando

empiezo una cosa, tengo una ilusión enorme. Más a medida que avanzo en el trabajo, esta ilusión va apagándose y acabo casi siempre descontento. Acaso de lo que esté más satisfecho sea de algunas esculturas pequeñas, en barro cocido, que hice para divertirme, que es como se debe trabajar. Afortunadamente, yo he podido tener bastante independencia. Y he renunciado a encargos porque no coincidían con mi gusto, con mi manera de ver y sentir los temas. Pensé siempre que la obra había de gustarme a mí y no a los demás.

Estamos ahora en otra estancia de la casa del gran escultor. Hay en ella un retrato de Capuz, pintado al "gouache" por Sorolla. Contigua, como una prolongación de esa estancia, otra, con unas vitrinas repletas de pequeñas esculturas. Entre éstas, una de Rodin: un desnudo. Cerca, sobre una mesa, una escultura de Julio Antonio.

- Sorolla me ayudó mucho- dice Capuz, ante el retrato que le hizo el extraordinario pintor. Cuando yo volví de Roma, Pepe Benlliure, el hijo del director de la Academia de España, le habló de mí. "¿Porqué no me



lo traes?”, le dijo Sorolla. Y a partir de entonces, fui casi todos los días al estudio, en la calle de Martínez Campos. Quiso comprarme un bronce, y yo se lo ofrecí encantado. Trató de pagarme. “Si no me lo cobras te lo llevas”. “Pesa mucho maestro”, le dije. Y entonces me regaló un lienzo suyo, una de aquellas admirables escenas de playa. Me encargó varias cosas: una mesa tallada: el retrato de bronce de Joaquín, el hijo; el retrato en mármol de la hija, Elena... Me ayudó a relacionarme al regresar de Roma. Por mediación de él pude retratar al Rey Don Alfonso XIII, a Piedad Iturbe, la princesa de Hohenlohe; a los hijos del marqués de Urquijo....

- ¿Conoció usted personalmente a Julio Antonio?

- Mucho. Fuimos amigos fraternales. Se mató él mismo: las mujeres, el alcohol, la vida desordenada.... Fue una pena, una pena. Juntos hicimos el proyecto para el monumento a Cervantes, con Flórez y Balbuena como arquitectos. En el proyecto colaboraron también Romero de Torres, Anselmo Miguel Nieto, otros artistas del momento. No fue para nosotros el premio en aquel concurso.

Dentro de la vitrina se ven unas figuras de nacimiento, grandes, en barro. Han sido modeladas

por la esposa del artista.

- Un nietecillo quería que le hiciera un Niño Jesús. Pero yo tardaba en ponerme a ello, y entonces mi mujer -que nunca estudió, que nunca había trabajado en escultura- hizo este Nacimiento.

- ¿Y ahora Capuz, en qué trabaja usted?

- Hago algunas cosas, para mí, en barro cocido. Y, sobre todo dibujo. De muchacho pinté algo, pero lo hacía muy mal, y lo dejé. Dibujar, en cambio, me encanta. Hago mucho y rompo lo que no me gusta. No sé estar sin trabajar, sin hacer algo. Aunque, como le digo, inutilizo luego muchos de estos dibujos coloreados. En esto no sigo a Sorolla. Este me decía una vez: “Mira el artista no debe romper nada”.

La mirada penetrante, como iluminada, del escultor se vuelve, conmovida de respeto, recuerdo y gratitud, hacia el retrato pintado por Sorolla hace cuarenta años: cuando Capuz, fresca la emoción de Roma, era ante la vida y el arte “una sed de ilusiones infinitas”.

Transcrito por Ernesto Ruiz Vinader

El pasado 18 de enero falleció el profesor Elías Hernández Albaladejo, cartagenero, procesionista, californio y colaborador de la Cofradía Marraja a través de su investigación de la obra del escultor José Capuz. Precisamente, con motivo de la conmemoración del 50 aniversario de la muerte de Capuz, Elías participó en el ciclo de conferencias organizado por la Cofradía para recordar la creación del escultor. Sirva como modesto e insuficiente homenaje la transcripción en estas páginas de aquella última conferencia de Elías sobre Capuz.

VOLVER A CAPUZ



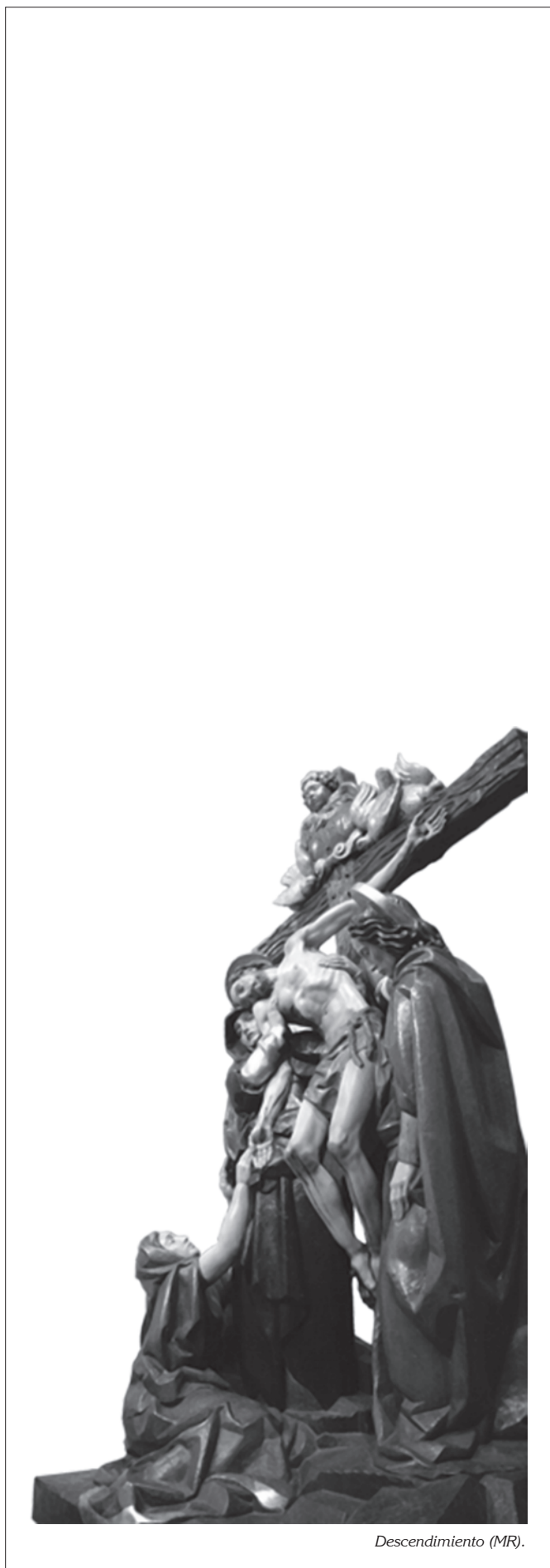
Elías Hernández Albaladejo pronunciando su conferencia: "Volver a Capuz".

Lo he titulado de esta manera porque se celebra el 50 aniversario del fallecimiento de Capuz, que nació en 1884 en Valencia y murió en Madrid el 9 de marzo, y cuando se celebró el primer centenario de su nacimiento en 1984 a mí me tocó dar una conferencia en la Asamblea Regional de Cartagena. No era la Asamblea Regional de ahora, ni los políticos de ahora; el edificio de la Asamblea Regional también ha sufrido una transformación, era mucho más hermoso y más bonito el anterior, obra del arquitecto cartagenero - nacido en Palencia pero con toda su obra en Cartagena - Pedro Antonio San Martín. Recuerdo con bastante satisfacción -además de los nervios- aquel día en el salón de actos de lo que entonces era la Asamblea Regional: era bastante más joven, estamos hablando de 30 años menos, ... la diferencia de unos años y otros.

Pero bueno, ya entro de lleno en el tema que tengo que tratar ahora. Muchas cosas son conocidas, otros temas pueden ser nuevos; al fin y al cabo llevo 30 años investigando, trabajando y estudiando la obra de Capuz. He de recordar a grandes maestros que me metieron, valga la

expresión aunque sea un poco vulgar, el interés por Capuz. El que fue cronista de Cartagena, Alberto Colao, creo que fue la persona que más me marcó ese interés por Capuz, pero sobre todo tengo que destacar al que fue Catedrático y Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, profesor De la Plaza Santiago, ya jubilado, que ha estado impartiendo docencia en las Universidades de Murcia y después en Valladolid. Y debo citar también los estudios del profesor Alfonso Emilio Pérez Sánchez, durante muchísimos años Subdirector y Director del Museo del Prado, que desgraciadamente murió hace unos años, gran especialista sobre todo en la pintura barroca, y natural de Cartagena. Y por supuesto tengo que citar al profesor Francisco Javier Pérez Rojas que ha investigado bastante sobre arquitectura modernista y Cartagena y es actualmente profesor de la Universidad de Valencia.

Bueno, dichas estas cuestiones que siempre se deben de recordar a los maestros, jóvenes y menos jóvenes, que han influido en la carrera de uno. Yo soy también de los que digo que no solamente se



Descendimiento (MR).

aprende de los maestros sino incluso de los alumnos y ¡ay! de aquel profesor que diga que no aprende todos los días de sus alumnos. Bien, entremos ya directamente en el tema.

José Capuz viene de una familia de escultores de origen italiano que aparecen en Valencia a partir de mediados del siglo XVIII, quizás antes, no están muy claras las fechas. Las relaciones entre Valencia o el Levante español e Italia desde la baja edad media, hasta finales del XVIII, han sido muy intensas, y no nos debe de extrañar que artistas italianos vinieran a España y viceversa. Entre esas relaciones tan estrechas insisto, hay que comentar una en especial de la pintura florentina, de la pintura del Renacimiento, que se debe al comercio entre el puerto de Cartagena y la costa italiana donde llegaban a la Toscana algunos productos procedentes de las minas de Mazarrón, que en este caso se convertían en el ingrediente más caro de los colores utilizados por los pintores italianos.

Estamos ante un artista, José Capuz, muy vinculado a las corrientes vanguardistas y modernas, trató todos los materiales, desde la madera hasta el mármol y el bronce, abrió caminos en la renovación de la escultura religiosa. ¿Qué decir de su obra religiosa en Cartagena? Posiblemente la mejor obra religiosa de Capuz está en Cartagena y desde luego en el Viernes Santo de la Cofradía Marraja. También habría que destacar de él su insobornable honradez artística, algo bastante importante en toda la trayectoria de este gran maestro de la historia del arte, un artista que buscaba la renovación a través de las formas puras. Su generación es deudora del siglo XIX francés, sobre todo de Rodin, y luego se integra en una corriente que busca la sencillez de las formas, el purismo de los volúmenes. Por eso no nos ha de extrañar las vinculaciones o relaciones con la escultura arcaica griega, con el arte africano, con el Art-decò que es la corriente artística que predominaba en su época. Esas formas geométricas más esenciales, ya he hablado antes del purismo de las formas, la geometrización en los pliegues del ropaje de las esculturas, habría que hablar de la influencia del arte medieval en los precedentes bizantinos y sobre todo también de los artistas de su generación.

Y si hoy me vuelvo a encontrar aquí y si algo se ha destacado en mi trayectoria investigadora, es la relación de José Capuz con Cartagena, que es hablar de la Cofradía Marraja ya que prácticamente el 99,99% de escultura realizada por José Capuz para Cartagena lo hizo para la Cofradía Marraja.

Coincide con un momento del fortalecimiento del

fenómeno procesional, desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se arraiga aún más el fenómeno pasionario de Cartagena, se aumenta la brillantez de los cortejos, se busca sobre todo la magnificencia, las luces, las flores e incluso el cómo utilizar totalmente los avances de la ciencia de cualquier tipo de modernidad de carácter científico se aplicaba inmediatamente para las procesiones de Semana Santa. Coincide, después de haber pasado el fenómeno histórico importante en la Cartagena de finales del XIX, me estoy refiriendo a la sublevación cantonal, al terminar la época, triste por un lado, terrible por el otro, se produjo una enorme e importante transformación urbana y arquitectónica en la ciudad ... también del auge minero ... Todo eso se tradujo desde luego en un movimiento arquitectónico importante e interesantísimo del cual no hay más que pasearse por el eje que va desde el puerto hasta la plaza de España.

Y la personalidad interesantísima que descubre a Capuz para Cartagena es Juan Antonio Gómez Quiles, este gran Hermano Mayor de la Cofradía Marraja que dirigió la Cofradía entre 1924 y 1936, es una persona importantísima desde luego para la Cofradía Marraja pero excepcional para toda la Semana Santa Cartagenera porque la transformación del cortejo pasionario, la configuración casi definitiva del cortejo pasionario se debe desde luego a éste Hermano Mayor Marrajo [¡anda que si me oyen los de mi cofradía!]. Pero bueno, es una gran verdad, y él necesitaba, un artista que supiera traducir estos deseos de magnificencia que él veía que era la característica a la que se aspiraba en las procesiones de Cartagena y a través de un amigo, de José Fuentes, cartagenero que vivía en Madrid, conoció a José Capuz.

José Capuz era en esos momentos, la década de los años 20, uno de los escultores más importantes de la capital de España. En 1924 ya era un artista consolidado, pero sobre todo había viajado mucho por Europa, había estado en Italia, en Francia, es decir, conocía todas las manifestaciones artísticas, tanto arquitectónicas como escultóricas, es decir, el lenguaje de la belleza que se traducía en las formas de la arquitectura y la escultura, él lo conocía perfectamente, y además conoció los grandes movimientos estéticos que se estaban extendiendo por Europa. De esta relación de amistad entre José Fuentes y Juan Antonio Gómez Quiles nació el encargo de la primera escultura para la Cofradía Marraja, el encargo del grupo de la Piedad.

Es verdad también que José Capuz no desconocía totalmente el ambiente cartagenero.





Descendimiento (ACNPJN).

Hay que tener presente que él estaba muy ligado a uno de los talleres donde se realizaban esculturas, el taller del Padre Félix Granda. La casa Granda de Madrid era un comercio dirigido por este sacerdote de origen asturiano que estaba al día de las últimas tendencias estéticas y artísticas y se puede decir que renovó todo el ajuar del objeto litúrgico para cualquier manifestación religiosa tanto pública como privada de los templos españoles, empezando por los de Madrid. Félix Granda tuvo la visión de rodearse de los mejores artistas. La relación entre Granda y Capuz, en este caso es muy importante: se ha comentado que Capuz ya conocía Cartagena y es que antes de el encargo oficial en el que Juan Antonio Gómez Quiles le encarga la Piedad a José Capuz, había tenido lugar, en 1923, la coronación de la patrona de Cartagena, de la Virgen de la Caridad, e incluso se llegó a pensar en la realización de un nuevo retablo para las iglesia de la Caridad. La renovación realizada después del Concilio Vaticano II destrozó y destruyó este retablo que se había hecho a finales del siglo XIX, en coincidencia con la nueva construcción de la Iglesia de la patrona. Pero después de haber coronado canónicamente a la Virgen de la Caridad, el entusiasmo de los cartageneros y la devoción popular por su patrona hizo que surgiera el deseo de cambiar ese retablo, que es el que estamos viendo aquí, por uno nuevo que nunca se hizo y que además parece ser que iba a ser realizado por el propio Capuz. El caso es que no nos ha de extrañar que Capuz recibió en este caso un encargo muy complicado, porque nada más y nada menos que lo que tenía que realizar era un auténtico reto con la devoción más popular y la imagen más popular de Cartagena y hemos de pensar que fue bastante valiente para aceptar un encargo de estas características.

Capuz entendió que La Piedad que iba a realizar para los marrajos era una imagen procesional con lo cual debería eliminar en cierta manera la frontalidad que tiene la Virgen procedente de Nápoles, la patrona de Cartagena, que es una imagen para estar en un camarín, para estar al fondo, pegado al muro, al fondo de un altar, mientras que La Piedad va a ser una imagen procesional y por lo tanto debe de jugar con otros factores que son fundamentales en la imagen procesional, y ahí están las características del estilo, los volúmenes geométricos, por ejemplo, en el paño de pureza. Si es bellísima la escultura en su totalidad, la Madre y el Hijo, no menos bello es ese paño de pureza que se extiende por encima de un monte, del monte de Sión, pero en este caso es una serie de bloques totalmente geométricos. Véanse otros detalles, el gesto de la mirada hacia Cristo muerto, muy diferente en la que preside la

iglesia de la Caridad. Hay aquí un juego mucho más envolvente para atraer las miradas del espectador y la belleza en la anatomía del Cristo, qué decir del lenguaje increíble de esa mano, ese detalle de esa mano parece decirlo todo. La novedad en la figura de Cristo, un Cristo que parece casi de piel; esto hace que aún sean mucho más importantes las diferencias entre la Caridad, entre el modelo, y, lo que no se puede decir que sea una copia, la creación incluso - me van a permitir que lo diga - yo diría que casi es mejor La Piedad de Capuz que la Virgen de la Caridad. Claro, decirlo es terrible, pero desde el punto de vista estético y artístico, la copia supera al modelo.

Incluso antes que la propia Piedad llegó a Cartagena, la Virgen de la Soledad, una pieza que desapareció en la Guerra Civil. Una pieza magnífica, de la que sólo se conservaron las manos, hay quien piensa que también se conservó la mascarilla del rostro de la Virgen, no vamos a entrar en esa cuestión. Ya el mismo D. Juan Muñoz Delgado, cuando se puso en contacto después de la Guerra Civil con el propio Capuz para nuevos encargos, le escribía a Capuz que gustaba mucho esta primera Soledad de los marrajos, que a él le llamaba la atención la actitud casi monjil de esta escultura. Obsérvese la diferencia entre la escultura anterior y ésta: en la escultura anterior el artista tiene para plasmar sus ideas toda la madera necesaria para la escultura en La Piedad, la imagen es toda de talla entera. En una imagen de vestir el reto es más complicado porque el escultor tiene que transmitir un montón de experiencias a través de pocos elementos, en este caso, el rostro y las manos. Podemos ver una iconografía que sigue el modelo que un pintor y escultor madrileño utilizó en la corte durante el siglo XVI, me refiero al reinado de Felipe II, que es Gaspar Becerra, donde crea una iconografía de Virgen de la Soledad, de Virgen doliente después de muerto su Hijo, después de muerto Cristo y lo que hace es imitar el atuendo habitual de las viudas de la nobleza madrileña, es decir, túnica de color blanco y capa o manto de color negro. Es algo propio de la escultura en las Vírgenes sufrientes o dolientes de la escultura española, precisamente aquí vemos una pintura, un retrato de la Reina Viuda Dña. Mariana de Austria, firmado por Juan Carreño, con el atuendo característico.

La verdad es que la presencia en Cartagena de estas dos piezas que acabo de decir, La Piedad y la Virgen de la Soledad, van a convertir a Capuz en el indiscutible escultor que necesitaba la Cofradía Marraja para acometer ese proceso de renovación del que he hablado antes que tiene su mente intelectual, desde luego, en Juan Antonio Gómez

Inglés. Renovación, en este caso, escultórica del cortejo pasionario la noche del Viernes Santo, para que hiciera posible la belleza plástica del Viernes Santo que tenía que rivalizar con el conjunto digno de destacar del Miércoles Santo Californio, todo realizado con imágenes de otro gran escultor español, en este caso barroco: Francisco Salzillo. Además, de Capuz se esperaban muchas cosas, ya no solamente que era un escultor de fama como acabo de decir, es que tenía que cumplir las aspiraciones de la Cofradía Marraja. Ya la prensa decía que un escultor de fama era necesario «*para que se vayan sustituyendo las efigies de los tronos por otras en las que haga un verdadero derroche de arte*», y ese es el calificativo que utilizaba el periodista, «*derroche de arte*», es decir, desde la modernidad y las vanguardias había que competir con el siglo XVIII protagonizado por Salzillo y sobre todo con la repeticiones salzillescas, es decir, desde Salzillo, en la Diócesis de Cartagena no paró de repetirse continuamente, ya desde antes de morir Salzillo, todos los artistas de esta zona estaban dominados por la estética salzillesca. Un fenómeno en este caso muy especial, que ha ocurrido también en otros sitios de Europa, pero sus discípulos llegan hasta el siglo XX; bueno, ya diríamos hasta el siglo XXI, no se para de repetir unas fórmulas que están ya totalmente en desuso y esto es lo que va a aportar Capuz en la nueva configuración de las procesiones marrajas.

¿Qué se le encarga? Desde el punto de vista, digamos, temporal, en 1926 realiza el *Cristo yacente*, otra pieza complicada porque es la escultura más importante en la procesión vespertina de la Cofradía Marraja, la procesión del Santo Entierro. Es una escultura, no olvidemos, de una larga tradición en la historia de la escultura española, y también en la escultura italiana. En España habría que hablar de la imagen del Cristo yacente, del Convento de los Capuchinos, de la localidad madrileña de El Pardo, de Gregorio Fernández, que es una pieza bellísima, magnífica, que creó escuela. Son pocas las variantes que permite el esculpir un cuerpo totalmente muerto o yacente, pero aquí vemos otra respuesta. Si habéis podido ver este yacente de Gregorio Fernández, está totalmente tendido, en una superficie. Por el contrario, Capuz sabe y conoce cómo debe ser la imaginería pasionaria, conoce ya las procesiones de Cartagena, y levanta la cabeza, el rostro del Cristo, hace ese juego, levanta las rodillas... Es decir, es un Cristo muerto, pero un Cristo dinámico, es un Cristo móvil, es un Cristo que tiene varios puntos de vista para contemplarlos desde, y además como está girado hacia un lado, tiene una vista de derecha y de izquierda, detrás y delante, y luego no digamos

esa especie de almohadón en tela sobre la que se levanta la parte superior del cuerpo de Cristo, que, además, está ornamentado con motivos florales, relacionado en este caso con el art-decó, una de las corrientes estéticas por las que se está moviendo José Capuz. Por ejemplo, los detalles del paño de pureza, pliegues geométricos, pliegues totalmente cubistas, es decir, estamos ante un artista de vanguardia, un artista conocedor de todos los movimientos del momento. Cuando miras el rostro, ese rostro... yo lo voy a llamar ese rostro de la redención... Pocas veces en la historia de la escultura se puede contemplar la muerte de una manera tan realista como vemos que Capuz hizo para el Cristo yacente de la Cofradía Marraja. Contemplado con el magnífico túmulo que para el Rey de reyes realizó la Casa Granda de Madrid en 1927, quizá una de las carrozas, de los sepulcros, más bellos del siglo XX español, expuesto cuando llegó a Cartagena en la planta baja del Ayuntamiento de Cartagena, el Palacio Consistorial, habría que pensar si en esos momentos, los que lo visitaron, no llegaron a, no sé si lo llegarían a pensar, pero una de las obras más importantes de la Arquitectura Modernista cartagenera como el Palacio Consistorial fue el cofre bellissimo que durante unos días tuvo expuesto en su interior esta carroza, posiblemente la más hermosa del siglo XX español. No es cuestión ahora de destacar todos los detalles que embellecen los relieves, las dos alturas del trono, cómo conocía Capuz las características de los tronos de Cartagena y eso que éste no es un trono con gran cartelaje y altura pero ahora entendemos por qué eleva el rostro del yacente para que pueda ser mejor contemplado desde abajo. Desde luego en una creación excepcional donde el padre Félix Granda, el Director de esta casa madrileña, y su mejor escultor desde luego, fundieron lo mejor de su estilo para una de las piezas o quizás la pieza más excepcional de la noche del Viernes Santo Marraja.

Y llegó el *Descendimiento*. Si lo que acabamos de comentar, que el trono del Sepulcro es la mejor carroza - estoy hablando de carroza desde el punto de vista sinónimo de trono - del siglo XX español, y una magnífica escultura como la del *Yacente*, no menos importante es el *Descendimiento*, quizás la obra más importante dentro del ámbito de la vertiente religiosa de la escultura de José Capuz.

Se trataba de tener un grupo escultórico como los que ya desfilaban en el Miércoles Santo californio, un paso de misterio, una escena de la Pasión, una secuencia narrativa. Aquí, Juan Antonio Gómez Quiles, no solamente es quien encarga la obra sino que se convierte en mecenas y financia la obra. Se esperaba un grupo dinámico puesto que

el *Descendimiento* era una pieza teatral desde finales de la Edad Media, que se ha representado en muchas ciudades y pueblos de la geografía española. Se esperaba una máquina como el de Gregorio Fernández; la pintura también lo había destacado, con el lienzo de Rubens... Podríamos poner muchísimos más ejemplos de estas máquinas de figuras moviéndose en el aire. Y la respuesta de Capuz, primero reduce el número de figuras, puesto que lo que Juan Antonio Gómez Quiles le encarga es un grupo escultórico compuesto por seis piezas, con Nicodemus y José de Arimatea, que Capuz elimina porque lo que pretende es, desde el punto de vista de lo que es la imaginería pasional, es una revolución absoluta porque aquí vemos como si fuera un auténtico alto relieve, algo todavía más difícil para colocarlo en una procesión.

Habría que destacar esas palomas en la parte superior, que nos recuerdan a Gaudí y la Sagrada Familia. No solamente habría que pensar en la simbología de la escultura; yo creo - esto me lo ha repetido más de una vez el profesor De la Plaza Santiago - que a los artistas en esta época les interesaba mucho más la transmisión de las formas, lo que es la plástica pura, mucho más que la simbología. El templo de la Sagrada Familia de Barcelona está lleno de palomas. Es verdad que la paloma es un animal que viene comentado en el Nuevo Testamento, pero posiblemente aquí y en este caso, las palomas están colocadas ahí porque era la estética del momento. Observemos el resto del grupo, el más importante, la figura de Cristo, a mitad de ese desenclavamiento, un brazo todavía clavado, la figura de San Juan, la Virgen, la Magdalena... Una composición perfecta geométricamente, donde los pliegues, la policromía, todo está pensado siguiendo esas nuevas formas. Es curioso ver cómo nada más que llevan corona Cristo y San Juan, y la Magdalena y la Virgen no. Algún inútil diría que Capuz no era feminista... No, las coronas están colocadas ahí por algo. Por cierto que estas coronas son de las que nunca se perderán...

He traído una serie de imágenes en las que vemos descendimientos reducidos: en este fresco de la Cripta del Monasterio de San Lucas, en Grecia, siglo XI, o qué decir del relieve de la Catedral de Palma, los pliegues también geométricos de las cabelleras, que eso es una de las cosas que también recibe Capuz de la herencia medieval, una herencia intimista y menos narrativa pero que también era común a muchos artistas de los siglos XIX y XX. Por ejemplo, contemplar el *Descendimiento* de Capuz y ver estas pinturas como ésta de Siena, en la que vemos un parecido bastante significativo

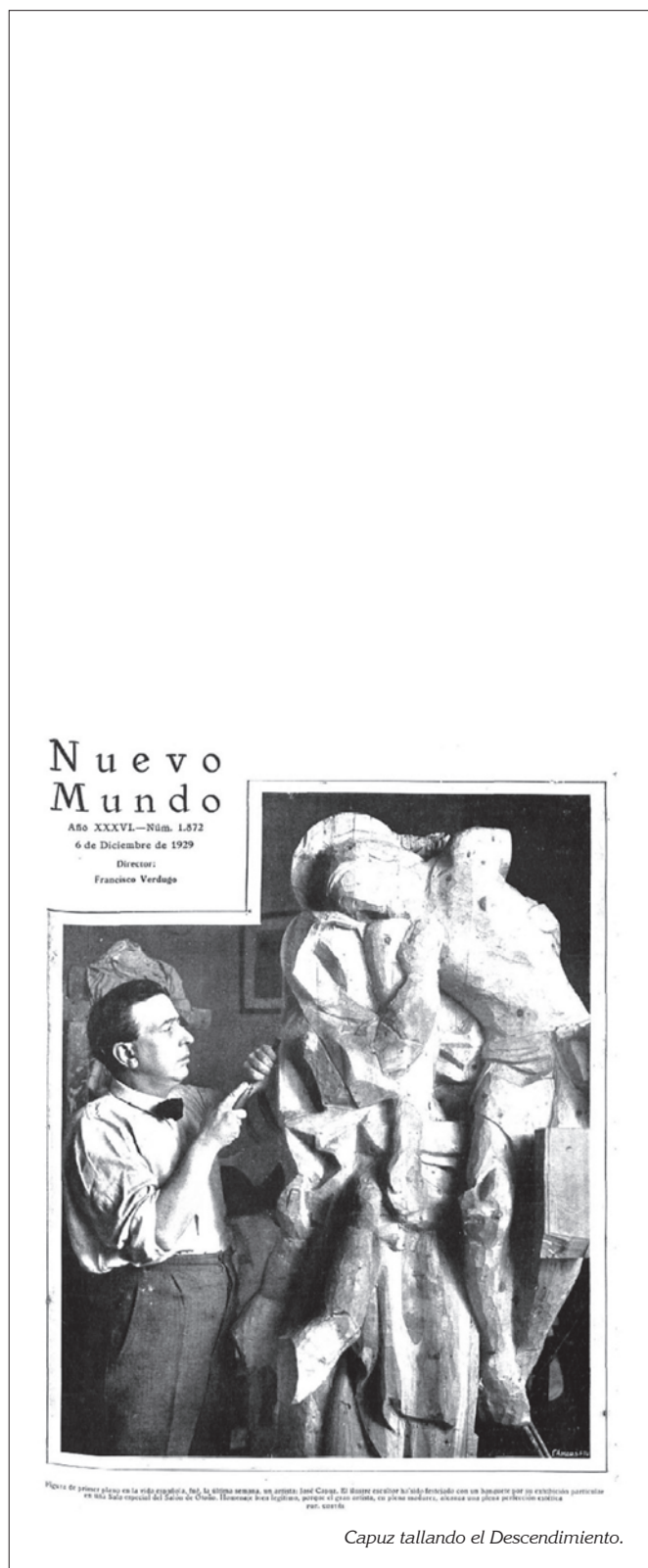
entre esta pintura del siglo XIV y el grupo de Capuz. ¿Conocía Capuz esto? Posiblemente, teniendo en cuenta la cultura de Félix Granda.

En una fecha dos años anterior al Descendimiento de Capuz, hacia 1927, encontramos en el tímpano de una iglesia francesa, Notre-Dame de Raincy, esta representación de la Pietá, realizada por Bourdelle, en la que podemos ver que - yo creo que Capuz vio esto - la composición, los brazos del Cristo, y la Virgen sin corona, San Juan si lleva corona... Se parece a la composición de Capuz, y Bourdelle es una de las fuentes de inspiración de Capuz. Esta iglesia había sido construida en 1925 por el arquitecto Augusto Perret, una iglesia además casi de proporciones medievales. Seguro que en sus viajes - está muy cerca de París - pudo conocer esto que da la sensación de que fuera el precedente inmediato del Descendimiento de Capuz.

Ojo que esto no quiere decir falta de imaginación, o falta de creatividad. Hasta mediados del siglo XX los maestros tenían a gala inspirarse en los grandes maestros del pasado y por mucha inspiración que pueda haber aquí entre Capuz y ese gran escultor del siglo XIX-XX francés, hay toda una personalidad desde luego, rayando en este caso una nueva originalidad, por parte de Capuz. Fijaos, por ejemplo, en el pliegue de la Magdalena abajo, doblándose con la misma base de la escultura. Más detalles de este grupo posiblemente la mejor escultura de la imaginería pasionaria española del siglo XX español.

No es un tema que le era desconocido a Capuz. Para la exposición de Monza en 1927 presenta un relieve de mármol. La escultura de Miguel Ángel, la Piedad Rondanini, o incluso esa acuarela de Capuz en la que vemos el interés por esas fórmulas del pasado que se traducen desde luego en geometría, y no nos ha de extrañar que mereciera la portada del ABC de Madrid en abril de 1930 cuando se expuso, precisamente, en las propias instalaciones del diario madrileño. He de decir que era ya considerada en aquellos momentos, aunque cuando llegó a Cartagena hubo una extrañeza pero, no cabe duda, se esperaba una máquina de seis figuras moviéndose en el aire pues, el resultado, magnífico, por otro lado, debió ... no voy a utilizar la palabra decepcionar porque no es, extrañeza. La prensa recoge eso, se esperaba otra cosa pero, si no la hubieran querido, desde luego la hubieran eliminado de inmediato. Desde entonces es la escultura más hermosa del Viernes Santo marrajo.

Otras obras realizadas por Capuz para el Viernes Santo marrajo que desaparecieron, bueno la Virgen



de la Soledad ya la hemos visto antes, y un Nazareno que venía a completarse con otro Nazareno más antiguo que salía en la procesión de la madrugada. Y ahora, las destrucciones de la Guerra Civil obligaron a llamar a Capuz y esa destrucción que fue general para las dos Cofradías pasionarias de Cartagena, en este caso la Cofradía Marraja lo tuvo mucho más fácil porque aquel artista que había

iniciado las renovaciones escultóricas antes de la Guerra Civil, existía, vivía, estaba en plenitud artística, no era el caso de los Californios porque no podían contar con Salzillo, evidentemente. Y entonces Capuz pudo reconstruir y completar el Viernes Santo cartagenero. En este caso, hay que destacar - muchas veces hablamos del mecenazgo y del patronazgo - las relaciones entre el que encarga una obra y el artista, aquí tenemos, desde luego, uno de los ejemplos más maravillosos que existen en la escultura pasionaria española: es la correspondencia que se cruzó entre el artista y el entonces Hermano Mayor de la Cofradía Marraja. Puede verse cómo, por un lado, la admiración del que encarga la obra, cómo le da unos consejos muy sutiles, no quiere molestar al artista, unos consejos muy sutiles de unas cosas que le pide o algunos elementos que le pide para que coloque en las nuevas esculturas que tiene que hacer para la Cofradía Marraja, por tanto tiene que sustituir esa Virgen de la Soledad que desapareció en la Guerra Civil por otra que llega a Cartagena en 1943. El propio Hermano Mayor Juan Muñoz Delgado le indica cómo el recuerdo visual de los Marrajos estaba en la anterior Soledad, pero le da totalmente libertad y Capuz hace una cosa nueva. La Soledad anterior a la guerra, con las manos juntas, la Soledad de después de la Guerra Civil, con los brazos abiertos, yo diría que más declamatoria, más dramática, ni siquiera el artista se copia a sí mismo. La verdad es que intentar distinguir o incluso opinar cuál fue mejor, la anterior o la posterior... Es muy difícil entrar en eso. Es una nueva creación, y al ser una nueva creación creo que estamos ante una vertiente positiva que demuestra la honradez artística del artista, porque lo más fácil era reproducir la anterior, pero hace una nueva creación, tanto en el rostro como en la gesticulación. En una imagen para vestir el artista lo tiene más difícil, lo tiene más complicado, porque tiene poca madera para poner prácticamente lo que el artista siente. Tiene que expresar plásticamente una madre doliente que va detrás de su hijo muerto. Ya he dicho antes que conoce las procesiones de Cartagena y cómo no va a conocer el trono que denominamos cartagenero, donde la imagen casi se esconde en esa montaña de flores, lo que obliga al artista a esmerarse aún más.

Eso mismo le sucede cuando tiene que sustituir la imagen de San Juan. En este caso, tiene que sustituir a un San Juan de Salzillo que procesionaba con la Cofradía Marraja, y podemos ver que, aunque le mandaron fotos, no se parece en nada el uno al otro. No hay ni más ni menos que fijarse precisamente en la cabellera: el de Capuz lleva la raya en medio y la cabellera se extiende por ambos lados,

digamos, más geométrica, más decó, está más dentro de la línea de lo que hemos hablado antes, mientras que el de Salzillo, la cabellera es de otro tipo. Otro rasgo más para admirar la obra de Capuz.

Le faltaba hacer el Titular. Es verdad que antes de la Guerra Civil ya había hecho Capuz un Nazareno. Pero más venerado por los marrajos era éste, más antiguo, posiblemente del siglo XVII al siglo XVIII, y siempre que un artista se va a encargar de una obra de estas características suele haber bastante cautela por parte de los mecenas y patronos; y es lógico entender en este caso la prudencia de D. Juan Muñoz Delgado en este aspecto. Es la única escultura de Capuz a la que le obligaron a recomponer un detalle puesto que Capuz llegó a hacerla con unas espinas totalmente talladas en madera pero el caso es que, lo que quiero destacar es que estamos ante una nueva creación del genial artista, nada parecido desde luego a los dos precedentes que desfilaron por las calles de Cartagena antes de la Guerra Civil, ni el que era del siglo XVIII, que era evidentemente una escultura barroca, ni el que había tallado el propio Capuz antes de la Guerra Civil. Aquí estamos ante otra creación. Y además yo diría - me he atrevido a decirlo en otra ocasión - que es el mejor Nazareno de la imaginería española, es decir: el mejor de todos los Nazarenos españoles es el que desfila el Viernes Santo en Cartagena. Rompe la frontalidad, es decir, visto de frente tiene el rostro girado hacia un lado. Luego, además, en este caso destacaría la austeridad en el drama humano de Cristo; yo diría que más que un Cristo doliente es un Cristo triunfante, es un Cristo que ha pasado ya por la amargura de Getsemaní, el cáliz que pasa por delante del rostro de Cristo en la oración en el huerto ha sido ya aceptado. Es un Cristo triunfante, único en la iconografía de la escultura española pero, ¿a qué iconografía me estoy refiriendo? me estoy refiriendo al rostro. Yo diría que más que un Cristo triste, en el paso ya ha aceptado para lo que nació, para lo que vino al mundo, ha aceptado la redención y es verdad que todavía le queda trayecto pero va camino del Calvario sabiendo que su misión de la redención está asumida, es decir, en este caso el Nazareno de Capuz yo diría que el hombre se ha convertido en Dios.

Uno de los detalles más hermosos del Nazareno de Capuz, del Nazareno cartagenero, es el encuentro con su madre en esa teatralización de una de las estaciones del Via Crucis que se celebra en la Plaza de La Merced.

He querido traer aquí esta comparación y vemos la enorme diferencia entre otros Nazarenos

españoles y el Nazareno de Capuz, por eso, repito otra vez que el Nazareno de Capuz es quizás el mejor del Viernes Santo español. Estas otras imágenes lo transmiten de otra manera mientras que el Nazareno de Capuz es que como va mirando, la mirada, la impronta dirigida hacia un lateral, luego todavía hace mucho más el trono cuando va a hombros, mira al observador sin que el observador se dé cuenta y ese día, entre el observador que está contemplando el rostro del redentor tal como lo ha entendido Capuz, se establece ahí un diálogo visual único en la escultura pasionaria española.

Antes de continuar quiero destacar una cuestión, además no es una simple anécdota: ocho, o nueve, o diez años después de que yo escribiera el libro que me encargó la Cofradía Marraja sobre José Capuz, recibí una carta de un sujeto de cuyo nombre no quiero acordarme, que ni siquiera me acuerdo y además lo he borrado de mi memoria. Me criticaba que en el texto que había en el libro no aparecía ninguna figura de bronce ni una estatuaría de carácter civil. El sujeto decía en esa carta que Capuz tiene una escultura que esa sola es como para anular toda la escultura y toda la trayectoria de Capuz. Se refería a un retrato ecuestre, una escultura ecuestre, del anterior Jefe del Estado, Francisco Franco, que en un principio iba a estar colocada delante del Arco del Triunfo, el arco de la Moncloa, a la entrada de la Ciudad Universitaria, y que, con buen criterio, las autoridades de entonces decidieron colocarlo junto a lo que entonces era el Ministerio de Vivienda o los Nuevos Ministerios, es decir, en otra zona de Madrid.

De todos es sabido, Capuz tuvo una enfermedad larga, precisamente coincidiendo cuando se le encarga esta pieza del Santo Amor de San Juan. Yo creo que - yo se lo he llegado a preguntar alguna vez a sus familiares - una enfermedad de Capuz estaba relacionada con un encargo, porque claro, a ver quien en el año 1956 se oponía a un encargo oficial, nada más y nada menos que del mismísimo Franco, y cualquiera dice que no. Nada más que en el hecho de encargarle a Capuz una estatua ecuestre, el más importante en la escultura cívica, quiere decir que admiraban a Capuz desde esa vertiente. No quiero entrar en esa vertiente política, porque si no se lo habrían encargado. Un artista, que sabemos que en 1933 ingresó en la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, por eso no podemos pensar... Pero claro, Capuz debía tener ayudas oficiales muy importantes, era académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, desde antes de la Guerra Civil, y además se codeaba con la burguesía franquista de la época y además era un artista admirado. Para esa ocasión,

Capuz se inspiró en uno de los monumentos ecuestres más importantes de la historia de la escultura y de la historia del arte, me refiero al Gattamelata que Donatello hizo para la ciudad de Padua, el famoso Condotiero Gattamelata.

Y el mismo Capuz estaba contento porque ni siquiera había embellecido la figura de Franco: Franco era bajo y desde luego no lo alargó como otros pintores o escultores, como el mismísimo Velázquez hizo en el retrato con el Duque de Olivares. Bueno, esto lo he comentado por la carta, porque en el momento en que se relaciona política y arte vamos muy mal. Lo he querido contar porque yo nunca contesté a ese sujeto, me pareció que no tenía nada que ver.

La última obra que Capuz hizo para Cartagena, *Santo Amor de San Juan*, donde vuelve otra vez en esta pieza a definir esas formas puras que hemos visto en el *Descendimiento*. Una obra polémica en su momento. Se puede ver en cada una de las imágenes, lo que es esa geometría de los volúmenes, de las formas puras. Aquí vemos una obra a la acuarela de Capuz, puede ser que esté relacionada con este grupo histórico. Esta obra, que fue entregada a la Cofradía Marraja en 1953, está pensada por Capuz teniendo en cuenta que delante va el *Yacente*. Otra cosa es que, por otras circunstancias, fuera trasladada al Sábado Santo.

Y termino. Sí que quería decir, en relación con el grupo del *Santo Amor de San Juan*, lo que dijo el mismo Capuz en esa correspondencia que se cruzó con D. Juan Muñoz Delgado:

“He trabajado durante un año en este paso y he puesto en él toda mi fe de creyente y mi entusiasmo de artista. He querido que el séptimo que he hecho para Cartagena sea digno de sus antecesores.”

Y ya, quiero terminar esta conferencia con el mismo final con el que, en la Asamblea Regional, hace - ya no me acuerdo los años - treinta años, yo citaba en aquella ocasión al desaparecido cronista cartagenero Alberto Colao, e hice mías sus palabras:

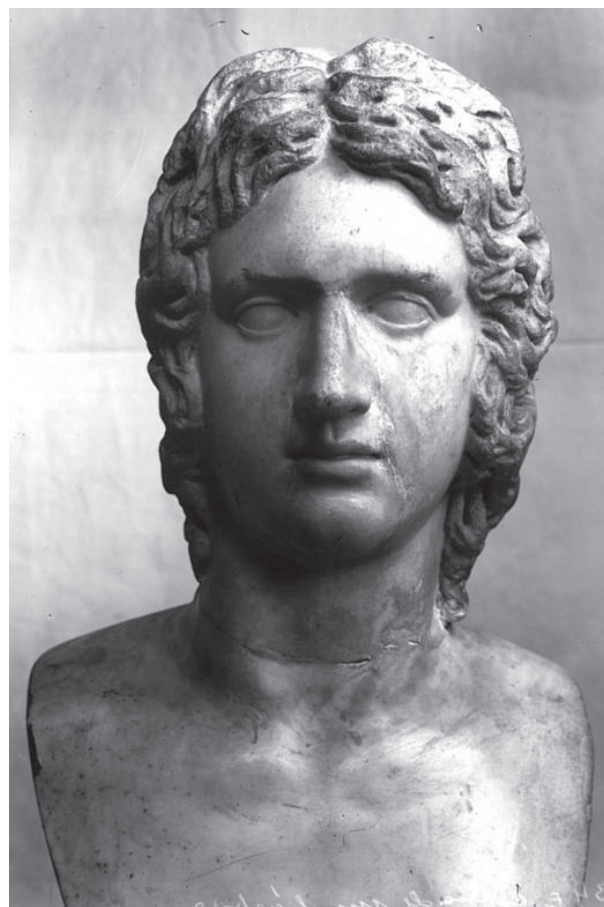
“Si para ver a Miguel Ángel hay que acudir a Florencia, Roma... Si para ver a Gregorio Fernández hay que acudir a Valladolid... Si para ver a Martínez Montañés hay que acudir a Sevilla, para contemplar a Capuz - para sentir con Capuz, añadiría yo - hay que estar en Cartagena en un Viernes Santo Marrajo.”

Elías Hernández Albaladejo († 2015)

EL SAN JUAN DE CAPUZ, UNA IMAGEN PROCESIONAL DEL SIGLO II



San Juan Marrajo (MR).



Busto s. II Museo de El Prado.

El vandalismo iconoclasta desarrollado durante la guerra civil resultó nefasto para las cofradías de Semana Santa, que vieron perdido, en muchos casos, un rico patrimonio artístico, heredado de siglos de arte y tradición. Tras la contienda, se imponía la necesidad perentoria de recuperar lo perdido, según uno de estos dos criterios: la realización de una copia mimética del icono desaparecido, o bien el encargo de una obra original a un artista de reconocido prestigio, en la esperanza de que el valor artístico de su nueva creación pudiera estar a la altura del referente desaparecido.

En el caso de la Cofradía Marraja, la circunstancia de que quince años antes se hubiera emprendido la renovación e incremento de su patrimonio imaginero mediante el encargo de diferentes obras al escultor José Capuz facilitaba la elección del criterio a adoptar, puesto que las obras desaparecidas o bien eran obra del propio Capuz - que se encontraba disponible y en plenitud de facultades creadoras - o bien carecían de un destacado valor artístico. Esto era así en la mayoría de los casos, salvo en el caso de la antigua imagen de *San Juan*, destacada obra de Francisco Salzillo, alabada por

intelectuales y poetas, y de indudable éxito popular. Se podía justificar, por tanto, la tentación de encargar una copia fiel del icono salzillesco que, a buen seguro, hubiera contado con el inmediato beneplácito de los cofrades y cartageneros en general. No obstante, con buen criterio, el Hermano Mayor, Juan Muñoz Delgado, decidió apostar por la oportunidad que ofrecía el desgraciado suceso de la desaparición de la imagen del siglo XVIII para profundizar en la unidad de lenguaje estético que ofrecería poder contar también con un San Juan de Capuz.

En carta remitida por el Hermano Mayor a Capuz con fecha 6 de abril de 1942, aquél le comunica al escultor: «*Deseamos además un San Juan Evangelista; teníamos un Salzillo que nos quemaron, y soñamos con un reemplazo digno. Este San Juan sólo consta de busto (hombros y cabeza) y mandaré a Vd. una foto del viejo para que vea la postura de la mano izquierda, con la que debe llevar una palma, y los detalles del pelo y vestimenta*»⁽¹⁾. Una vez aceptado por el escultor el encargo, el Hermano Mayor le insiste, en una nueva carta de 22 de abril, en que le envía «*un retrato del antiguo San Juan obra de Salzillo, para que vea cómo deben de ir las manos: la izquierda va en actitud de coger una palma y la derecha dice la tradición que va señalando con los dedos a la Virgen el camino que sigue Jesús*»⁽²⁾.

Teniendo en cuenta las indicaciones del Hermano Mayor, Capuz realizó una imagen de San Juan que, según la correspondencia de Juan Muñoz Delgado, contó con la inmediata aceptación por parte de los hermanos sanjuanistas, si bien tenía poco en común, más allá de la composición general, con la antigua imagen de Salzillo, puesto que Capuz entrega una obra absolutamente personal y original... hasta cierto punto.

Según refieren algunos testimonios de la época, cuando los cofrades marrajos contactaron con Capuz para la reconstrucción del patrimonio perdido en la guerra civil, éste contaba en su estudio con un busto clásico que bien pudiera representar al dios Apolo. En concreto, el que fuera capellán de la Cofradía Marraja, y rector de la Caridad, Antonio Pérez Madrid, refiere que «*cuando fueron los marrajos a encargarle esta imagen, el escultor tenía un busto de acentuado gusto helénico y que pensaba destinar al dios Apolo, el dios del sol y de la luz. Y da gusto pensar que en esta imagen han coincidido el dios solar y el Apóstol de la luz*»⁽³⁾.

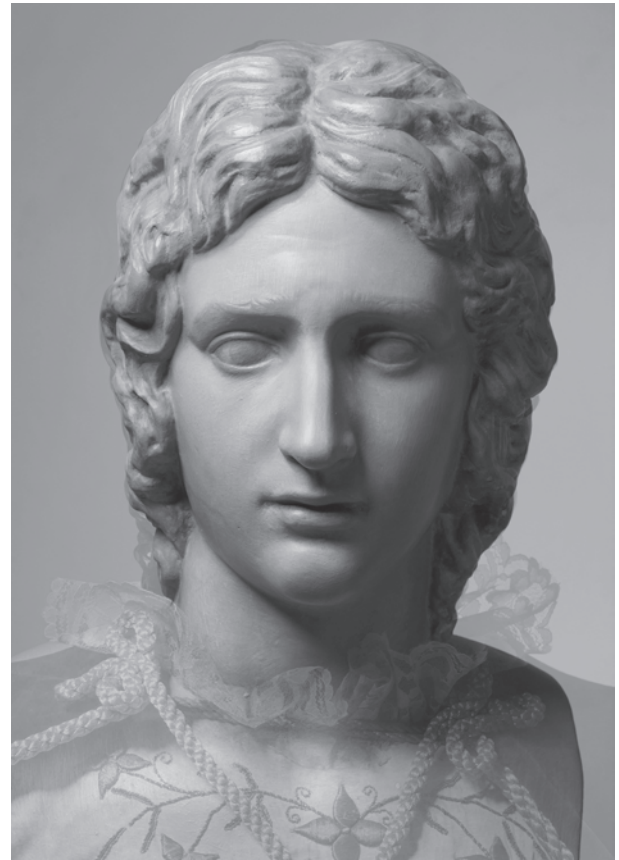
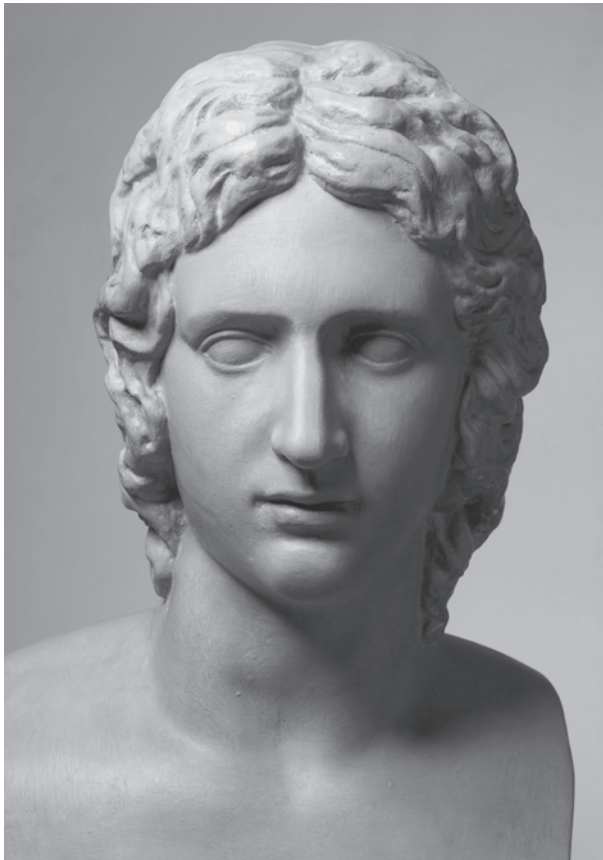
Sea como fuere, la indudable filiación clásica de la imagen de San Juan ha sido señalada en varias ocasiones⁽⁴⁾, fundamentada en la axialidad y frontalidad de la composición, en la que se destaca un rostro de contenido dramatismo, cercano a la *terribilitá* miguelangelesca, en un característico óvalo facial clásico, enmarcado simétricamente por los bucles de la cabellera.



Busto "Joven Bárbaro". Taller de vaciado. Academia de BBAA San Fernando. Madrid.



San Juan, Salzillo (Foto Casau).



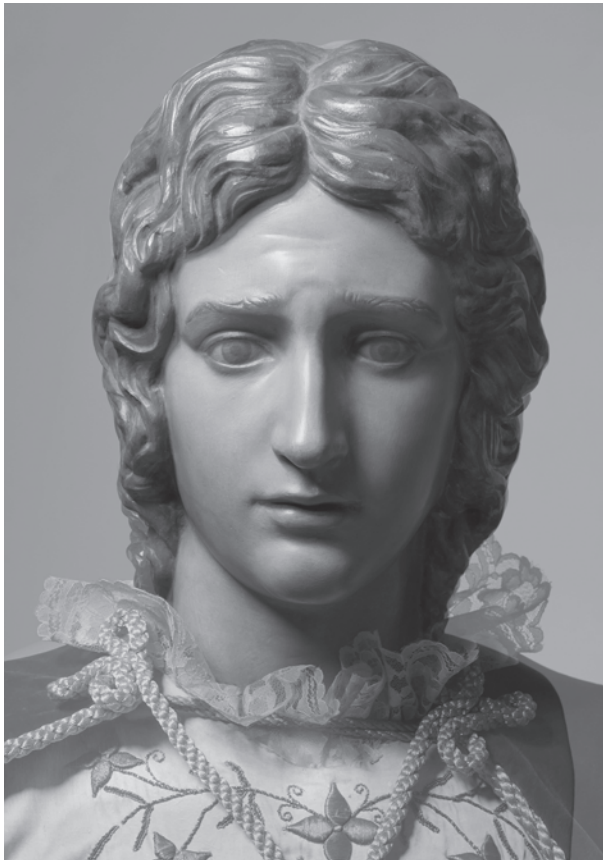
Pero estas filiaciones de la imagen de San Juan de los marrajos con la escultura clásica grecorromana se derivaban de comparaciones con arquetipos de la escultura antigua, sin que existiera constancia de un referente concreto que hubiera sido utilizado por Capuz.

Pasar del terreno de la evocación al de la constatación ha sido posible mediante la investigación de los modelos escultóricos de la Antigüedad a los que habitualmente tenía acceso José Capuz, como profesor de Modelado y Vaciado, y como académico de Bellas Artes.

Y es que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tuvo, desde sus orígenes, un interés especial en contar con una colección de vaciados en yeso de esculturas clásicas, que pudieran servir a los fines didácticos que tenía encomendados la institución.

Buscando en el catálogo del Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes encontramos, marcado con el nº 70, el denominado *busto de joven bárbaro*, vaciado en yeso de un mármol romano del s. II d.C. conservado en El Prado.

Según refiere la ficha de catálogo E00034 del Museo de El Prado, el busto es «*copia romana de un original helenístico. El retratado es un muchacho con un peinado ondulado que llega casi hasta los hombros. La cabellera tiene una raya y, con gudejas de curvatura casi simétrica, encuadra el rostro delgado e inexpressivo, cuya superficie contrasta con la cabellera sin pulir. En la parte frontal y en los lados, los mechones están separados unos de otros a través de estrías profundas, por lo cual la cabeza ha sido datada hacia la época tardoantonina. Por otra parte, no existe una incisión que defina el iris y*

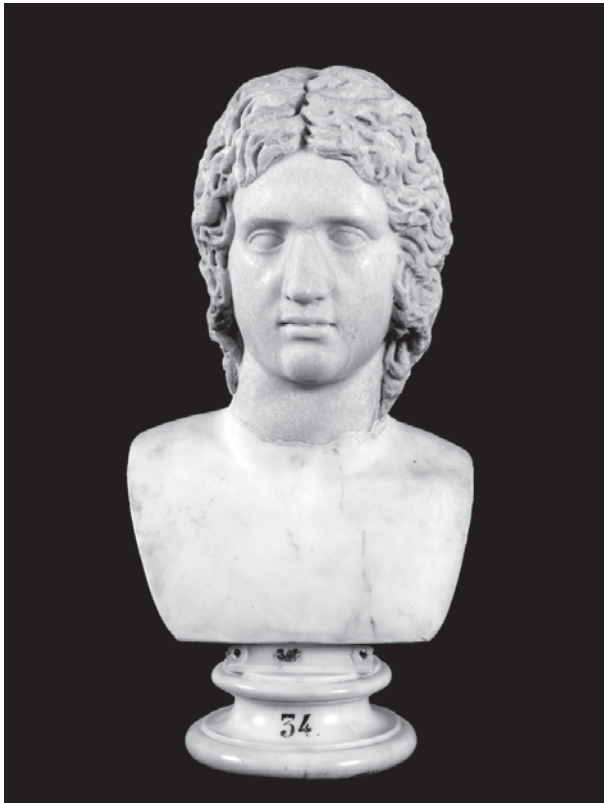


Secuencia transformación vaciado en yeso de la Academia de Bellas Artes en la escultura policromada de San Juan de Capuz

las pupilas, tal como se esperaría de un retrato de dicha época. Por este motivo se han propuesto identificaciones de la cabeza con Narciso, con Eros (Hübner) y también con Eubuleo (Tormo); también (Blanco) ha sido interpretada como el retrato de un bárbaro. No obstante, sólo una comparación superficial haría creer que éstos y otros muchachos de la mitología antigua aparecen retratados de igual forma. La cabeza se trata muy probablemente del retrato de un joven; la obra, que no es de gran calidad y que se parece más que otras al retrato de Alejandro, fue hecha entre 170 y 180. Sin embargo, dado que la escultura no presenta ninguna de las características típicas de los retratos de Alejandro Magno, como por ejemplo la contracción de la frente, se puede descartar la hipótesis de que el retrato represente al mítico conquistador. (Schröder, 1993, págs. 242-244).»

La ficha anterior hace referencia al original clásico en mármol, conservado en el Museo de El Prado. Pero el modelo directamente utilizado por Capuz para elaborar su imagen de San Juan habría sido el vaciado de esa pieza antigua, disponible en el Taller de Vaciados de la Academia de Bellas Artes. Aunque se trata de un vaciado fiel del original, es posible constatar algunas diferencias, derivadas, por un lado, de la distinta naturaleza del material, mármol y yeso, estando ausente, lógicamente, en el yeso el trabajo de trépano sobre el mármol para esculpir el cabello. Por otro lado, el mármol original ha sufrido una restauración, claramente apreciable, que afecta a la nariz y zona de la boca del personaje, y que, lógicamente, no es apreciable en el vaciado en yeso.

En cualquier caso, la superposición de la imagen en



Busto s. II. Museo de El Prado.



Fotografía de San Juan dedicada por Capuz a Julio Mas (Foto Abellán).

madera policromada de San Juan a la del vaciado en yeso ofrece una total coincidencia de volúmenes que sólo puede responder a un trabajo de sacado de puntos del modelo en yeso al busto en madera. Tan absoluta es la coincidencia que, en un primer momento, llevó a descartar la posibilidad de un error de catalogación entre los vaciados clásicos de la Academia de un modelo que hubiera podido ser original de Capuz; posibilidad descartada por la existencia del original en mármol, del s. II, en el Museo de El Prado.

Era éste uno de los vaciados frecuentemente utilizados por los profesores de Bellas Artes, circunstancia que explicaría la referencia de esos testimonios que hablan de un busto clásico en el estudio de Capuz, utilizado por el escultor para crear su San Juan Evangelista.

La comparación formal entre ambas piezas, el vaciado clásico de la Academia de Bellas Artes y la cabeza del Evangelista en madera policromada, no deja lugar a dudas de la utilización por parte de Capuz del modelo clásico para transformarlo, *a divinis*, en una imagen religiosa procesional del Apóstol San Juan.

Al modo de las Metamorfosis de Ovidio y el relato de Pygmalión, Capuz confiere morbidez y vida al vaciado en escayola, dotándolo de trágica expresión contenida, a la manera clásica, mediante la talla y la aplicación de la policromía.

Más allá de la clara utilización del modelo, subyace el interés de Capuz por el mundo clásico y los valores simbólicos que la transposición del panteón grecorromano a la iconografía cristiana ha aportado desde el origen del arte sacro.

Y, en efecto, gran parte del éxito devocional de la imagen de San Juan de los Marrajos hay que buscarla en la utilización por Capuz de los mecanismos retóricos de la estatuaria clásica romana puestos al servicio de la imagen religiosa procesional. Como ya hemos señalado, son conocidas las influencias de la estatuaria helénica en la obra de Capuz, pero en esta ocasión el artista parece que fue más allá de lo puramente formal hasta establecer una acertada conexión entre el joven Apolo y el Apóstol de la luz. Son conocidos también los paralelismos que se han hecho entre otras representaciones de San Juan señalando el camino y el Apolo Belvedere. Pero en el caso del San Juan cartagenero de Capuz las filiaciones clásicas en cuanto a la composición parecen estar más emparentadas con la retórica propagandística de la plástica romana, evidentes en obras como el célebre Augusto de Prima Porta. La escultura procesional reinterpreta estos patrones clásicos, de eficacia sobradamente demostrada, para ponerlos al servicio de la retórica de la imagen religiosa. Si Capuz toma el modelo literal



Augusto de Prima Porta.



San Juan. José Capuz (AB).

del busto clásico no es menos cierto que a él se debe, junto a las indicaciones del comitente, el acierto de componer una imagen de vestir a la manera de las solemnes esculturas antiguas dedicadas al culto imperial. En este caso, el elemento vertical representado por el imperium que Augusto sostiene en su mano izquierda es sustituido por la airosa palma, mientras aparece mucho más evidente la relación del gesto indicativo de la mano derecha. Así, si el escultor romano confería un aura divina al retrato imperial, Capuz confiere un carácter sacro a la cita pagana, en un simbolismo de ida y vuelta que otorga todo su sentido a las palabras del rector de la Caridad, Antonio Pérez Madrid, cuando en 1977 evocaba la imagen de San Juan tras el Encuentro, en la mañana del Viernes Santo, de esta manera:

«Después pasea su magnificencia entre las luces de la mañana y parece un dios vencedor con su palma de triunfo. Capuz le dio la belleza griega para su faz. Consta que hubiera sido un Apolo, el dios del sol, y fue, dichosamente para nosotros, el Apóstol de la luz.»⁽⁵⁾

José Francisco López Martínez

Notas:

⁽¹⁾ *Correspondencia mantenida entre el Hermano Mayor D. Juan Muñoz Delgado y el escultor D. José Capuz, durante los años de 1941 a 1947, en que se encargaron las tallas de la Soledad, San Juan y el Nazareno.* Biblioteca San Isidoro. Cartagena.

⁽²⁾ *Ibidem.*

⁽³⁾ PÉREZ MADRID, A.: «San Juan Marrajo, Luz y Audacia», en *Agrupación de San Juan Evangelista (Marrajos)*, Cartagena, 1984, s/p.

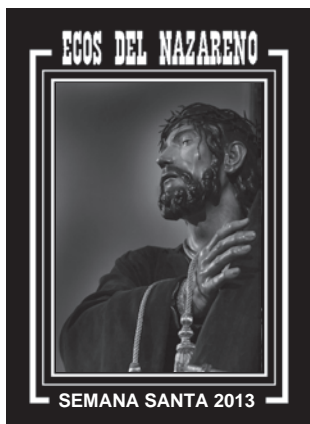
⁽⁴⁾ HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *José Capuz: un escultor para la Cofradía Marraja*, Cartagena, 1996, p. 83.

LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., *Visiones de San Juan. Imágenes contemporáneas de una iconografía clásica*, Cartagena, 2001, pp. 22- 36.

LÓPEZ MARTÍNEZ, J.F., «La Pasión según San Juan. Un recorrido por la iconografía sanjuanista en el patrimonio escultórico de los marrajos», en *75 Aniversario Agrupación San Juan Evangelista (Marrajos)*, Cartagena, 2001, pp. 37-45.

⁽⁵⁾ PÉREZ MADRID, A., «San Juan Evangelista, alguien entrañablemente querido», en *Santo Amor de San Juan*, Cartagena, 1977.

REAL E ILUSTRE COFRADÍA DE N. P. JESÚS NAZARENO (Marrajos) - PUBLICACIONES



Saluda del Hermano Mayor Domingo Andrés Bastida Martínez.
La Cofradía de Jesús de Cartagena en la Regencia de Mariana de Austria (1665-1679). Vicente Montojo Montojo.
El Titulus Crucis y el Sudario de Nuestro Padre Jesús Nazareno.
Ana Fuster Martínez.
Francisco Palacios, un Hermano Mayor en una época difícil.
Federico Maestre-de San Juan Pelegrín.
La música de las agrupaciones marrajas VII. Santo Sepulcro y Expolio de Jesús.
Agustín Alcaraz Peragón.
La obra del escultor José Capuz en Alhama de Murcia: La Virgen del Rosario.
José Baños Serrano.
Collaut-Valera, imaginería monumentalizada.
José Francisco López Martínez.



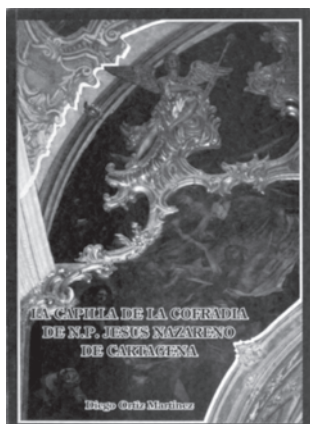
El profesor Elías Hernández Albaladejo realiza un detalladísimo trabajo que nos acerca a la figura indiscutible del gran escultor José Capuz Mamano, gran innovador de la escultura procesional en el primer tercio del siglo XX y su vinculación con la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno.



Saluda del Hermano Mayor Domingo Andrés Bastida Martínez.
Las antiguas imágenes de Jesús Nazareno y la Virgen de la Soledad: Dos obras de Nicolás de Bussy para la Cofradía Marraja.
Agustín Alcaraz Peragón.
Martín Cazorla, rico, marrajo y amador de la pesquera.
Federico Maestre-de San Juan Pelegrín.
Antonio García del Postigo, Hermano Mayor de la Cofradía Marraja.
Ernesto Ruiz Vinader.
La música de las agrupaciones marrajas VIII. Santísimo Cristo de la Lanzada.
Agustín Alcaraz Peragón.
El modelo económico de las Cofradías de Semana Santa durante el período constituyente y el bienio reformista en la II República (1931-1933)
Alfonso Pagán Pérez



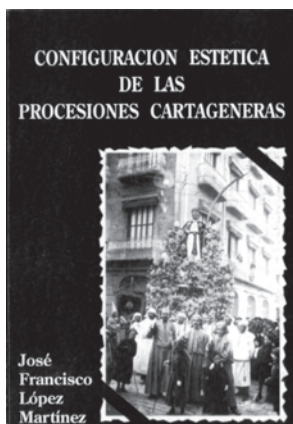
Vicente Montojo Montojo y Federico Maestre de San Juan Pelegrín glosan la historia de la Cofradía durante los siglos XVII y XVIII. Con un estilo ameno y con gran rigor científico nos aproximan a los comienzos de la Cofradía decana de Cartagena.



La historia de la Capilla de la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno contada de forma rigurosa y amena por Diego Ortiz Martínez, desde sus primeros datos, con la compra de la Capilla en 1642, hasta las últimas restauraciones acometidas en ella. En definitiva, cuatro siglos de historia de la posesión más preciada de la Cofradía Marraja y de su retablo, verdadera joya del barroco cartagenero.



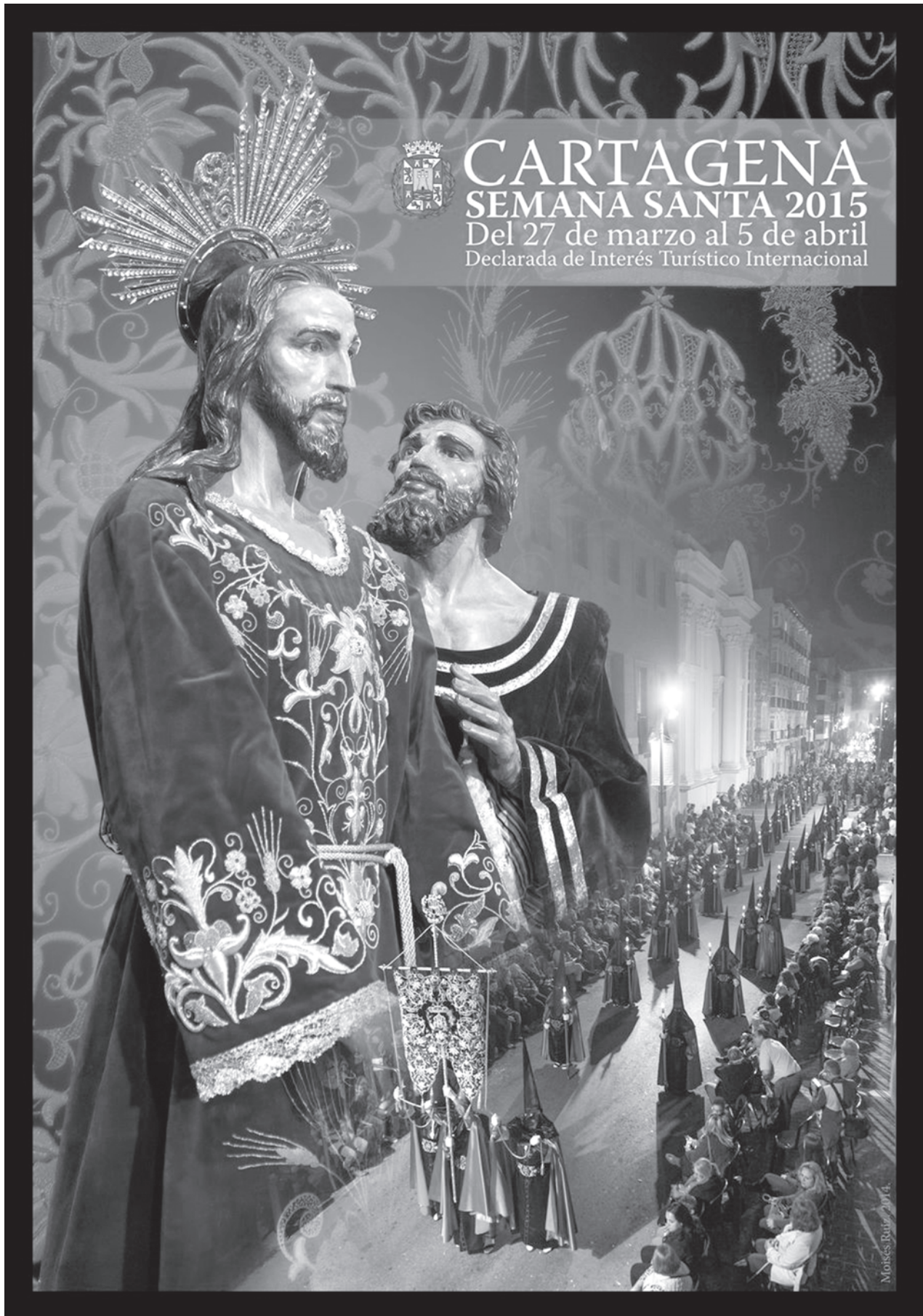
Vicente Montojo Montojo y Federico Maestre de San Juan Pelegrín aportan nuevos datos sobre los años más oscuros de la historia de la cofradía, profusamente documentado.



Un análisis realizado por José Francisco López sobre la gestación y posterior evolución de la fisonomía de las procesiones cartageneras desde finales del siglo XIX y principios de siglo XX. Un repaso desde el punto de vista estético e iconográfico fundamental para comprender la actual fisonomía de nuestros cortejos pasionarios.



José Francisco López nos ofrece un detallado recorrido por la obra cartagenera del escultor Juan González Moreno, contextualizado en la producción total del artista, sus inquietudes estéticas y las circunstancias que le rodearon.



CARTAGENA

SEMANA SANTA 2015

Del 27 de marzo al 5 de abril
Declarada de Interés Turístico Internacional

Moisés Riera 2014

(MR).



REAL E ILUSTRE COFRADÍA DE
N.P. JESÚS NAZARENO
(Marrajos)

