
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

SALUTACION

AL ACADÉMICO ELECTO

Sr. D. JOSÉ CAPUZ

LEÍDA EN EL ACTO DE
SU RECEPCIÓN PÚBLICA
POR EL

Sr. D. JOSÉ FRANCÉS

EN NOMBRE DE LA COR-
PORACIÓN, EL DÍA 24 DE
ABRIL DE 1927



Imp. G. Hernández y Galo Sáez.
Mesón de Paños, 8. / Madrid.



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO



DISCURSOS

LEÍDOS ANTE LA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

EN LA RECEPCIÓN PÚBLICA DEL

Sr. D. José Capuz Mamano

EL DÍA 24 DE ABRIL DE 1927

MADRID

1 9 2 7



DISCURSO
DE
D. JOSÉ FRANCÉS



SEÑORES ACADÉMICOS:

HACE cinco años, el 26 de marzo de 1922, era recibido —con igual solemnidad que hoy nuestro nuevo compañero José Capuz—Mateo Inurria, su ilustre antecesor. Y fué Narciso Sentenach, mi ilustre antecesor en la Secretaría de la Sección de Escultura y también arrebatado a nosotros por la muerte, el que hubo de alzar su voz para la grata salutación por honroso encargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Oportuno será recordar sus palabras, ya que el momento se repite. Como Mateo Inurria *un discurso en mármol*, José Capuz ofrece *un discurso en bronce* y es el Secretario de la Sección correspondiente quien la recoge y se congratula en nombre de todos.

«Un acuerdo vuestro—dijo Sentenach—fundado en muy poderosas razones, ha venido a cambiar el orden de estas ceremonias de recepción, eximiendo a los artistas académicos recipiendarios de dar lectura a un discurso, todo lo más retórico posible, en que demostraran apti-



tudes literarias, sobre aquellas con que estuvieran dotados para la expresión de sus ideas e inspiraciones. Prácticas de otros tiempos en los que el retorismo hizo sus estragos, hoy con mejor acuerdo comprendemos que la idea cuenta con variados medios de expresión y que cualquiera de ellos, cuando se emplean con potente efecto, son bastantes para que el aplauso recaiga sobre el que tales alturas obtiene.

»Bien se tiene por satisfecho el artista al ver reconocidos sus méritos en la especialidad que cultiva, sin ampliar sus facultades a otras esferas estéticas, entre las que no cabe establecer ni prioridad ni diferencias.

»Pues qué, ¿vale más la palabra bien dicha que el toque genial artístico? ¿No son ambos medios conducentes al propio fin de la mayor expresión posible? Y a más, ¿por qué ha de estar obligado un mismo espíritu a poseer modalidades tan distintas?»

Ciertamente, no. Y, en buen testimonio, he aquí la elocuencia emotiva de José Capuz. No confusa y envaguecida entre palabras que la mano trémula unió para ser dichas con el acento tímido y opaco, sino plasmada en admirable obra de arte que la mano segura modeló y cinceló para que después hablara ella sola frente al silencio de su creador.

Bienvenidos, ambos entre nosotros.



Enternece y melancoliza el precepto reglamentario de evocar la figura desaparecida, antes del elogio a la actual que dignamente la reemplaza, por como Mateo Inurria estaba aún distante a nuestras miradas del tránsito supremo.

El nombre de Mateo Inurria sugiere blanquecina teoría de mujeres desnudas. Cristiano desfile de nazarenas siluetas. Y entre ellas el perfil morisco del artista, la traza clásica del rostro cordobés con su nariz enérgica, sus labios de fina línea sensual, el arco hosco de las cejas velando el afilado fulgor negro de las niñetas interrogantes a las formas humanas y al divino sentimiento.

Se quiso con la exposición póstuma, celebrada el mes de noviembre de 1925 en el Museo de Arte Moderno, mostrar accesibles a todos las obras del malogrado escultor. Allí, con la gracia esbelta de las núbiles en mármol y en bronce, las testas ennoblecidas por la búsqueda de perfección factual que consumía al artista y los Cristos de oriental belleza, de hieratismo afable. De nuevo, como en una despedida definitiva, se reunieron las obras gloriosas y los amigos dilectos fuera del estudio ya vacío.

Pero aún evocaba a Mateo Inurria otra presencia acaso más decisiva que la de las esculturas creadas por él y las de sus amigos vigilantes del recuerdo: sus muebles, sus telas, sus objetos antiguos, sus riquezas de vitrina; todo cuanto fué adquiriendo paralelamente a los



éxitos y a los infortunios. Cada uno de estos objetos llevados desde el hogar a la Exposición conservaban invisible huella de las miradas de Inurria, de las manos de Inurria, de la voz de Inurria. Silenciosos e inmóviles, le habían contemplado trabajar largas horas ante el modelo vivo o le vieron inclinado sobre la mesa trazando el esquema inicial de una euritmia todavía imprecisa.

Más que nada me conmovían las imágenes marianas, aquellas viejas tallas de las Vírgenes del XII, del XIII rescatadas por el escultor del heteróclito confusionismo de una chamarilería o arrebatadas a la piedad colectiva de una iglesia antigua para sus íntimos deliquios estéticos. Acostumbradas están a ver desvanecerse generaciones sucesivas, muchedumbres distintas; conocieron innumerables rostros de gentes humildes, de magnates altivos, de artistas elevados hacia ellas muchas veces. Y a sentir las manos encalidecidas y acobardadas por la fe o la admiración.

Nada somos ante su forma embellecida secularmente. Nada de cuanto nos acucia y nos duele las será desconocido ni inédito. Tienen—jellas, símbolo del dolor y de la ternura!—el derecho a la insensibilidad que les presta la materia de que están hechas y les otorgó su delicada vida.

Sin embargo, una tarde—una de las tardes de aquel claro noviembre donde el otoño se rezagaba blanda-



mente y las sombras de los hombres y de los cultos desaparecidos retornaban: cuando todavía las nieblas invernales no surgieron, ni aun en los caminos de arrabal y en las rúas urbanas los árboles tenían la implorante silueta de fantasmas y bajo el sol se conmemoraban optimistas efemérides, que otros años la lluvia y el frío hicieron melancólicas, y cuando los crisantemos no parecían la flor de las piedades funerarias por como en la luz de las mañanas radiantes y cerca de los rostros alegres diríase que las agrupó una pagana complacencia festera—ocurrió algo extraño e inquietante.

Una de las Vírgenes, tallada hacia siete u ocho centurias, mientras los familiares, los camaradas del escultor desaparecido, se ajetreaban en los preparativos de la Exposición, parecía mirar hacia las galerías en penumbra, por donde acuden como a un panteón los visitantes. Y, de pronto, su rostro, cuya policromía ultrajaron los años y la torpeza de los hombres sencillos, pareció caldearse de una milagrosa vitalidad humana, y sus pupilas, medio borrosas y envaguecidas, parecieron tener esa expresión gozosa que despierta la vista de un ser grato a nuestro corazón.

—¡Oh! ¡Mirad! La Virgen esta parece que ve a alguien, que nos anuncia a alguien.

Fué no más un instante. Pausa en la tarea. Silencio en torno nuestro. Angustia en el alma y un ansia infini-



ta de iluminar aquella galería penumbral, donde estatuas blanquecinas se insinuaban inmóviles.

Porque estábamos ciertos de que Algo venía de allí, sin rumor y sin forma. Algo que estuvo entre nosotros y luego hizo rectificar el patinado de un yeso, la colocación creída perfecta del *Ecce Homo*, o que, simplemente, acudió a despedirse de aquellos amados objetos, reunidos con tanto amor a lo largo de una vida de sacrificio y de voluntad tensa, como el arco de un sagitario cazador de nubes...

Creaba Mateo Inurria su obra y daba su afecto en un caudaloso impulso de ternura y de belleza formal. Un mismo ritmo parecían seguir la tarea de su inteligencia y de sus manos, que el sereno fervor de sus palabras y de sus actos, ajenos al trabajo cotidiano.

Así puede decirse que quienes le amaban tenían frente al escultor y al amigo ese raro espectáculo, no muy repetido en nuestros días: el de un *Hombre*; íntegra y profundamente hombre, con las cualidades que la Divinidad cediera a la imagen hecha surgir de su semejanza inmortal.

Mateo Inurria había culminado de perfección estética y de placidez espiritual. Como aquel personaje de Ángel



Ganivet, en una tragedia famosa entre las minorías selectas, era el escultor de su propia alma, del mismo modo que el estatuario de las formas puras, de contornos y actitudes sonrientes.

Se obstinaba en la ansiedad de superación. No le saciaba nunca el gozo de sentirse vivir ni la tortura de ir haciendo vivos de expresión y de realidad afable sus mármoles y sus bronces.

Un aroma de paganía embriaga la parte más apasionada de su obra; los desnudos femeninos. ¡Suprema excepsitud de la perecedera materia, animada por el ímpetu idealista del arte!

Pero, fatalmente, en aquella cimera exuberancia del artista, empezaron a sonar los trenos elegíacos y a descender las tinieblas místicas.

Mateo Inurria, el nieto de árabes, el voluptuoso exégeta de la euritmia femenina, sintió de pronto en su hombro la mano suave y piadosa, florecida de sacrificio, del Nazareno. Y, como todos los varones destinados a cumplir una misión de amor perdurable y de belleza eterna, dió en el sentimiento cristiano.

La figura del Crucificado invade la plenitud de Mateo Inurria. Cristo, que abre sus vestiduras en ademán de fraternal oferta a los dolores de los hombres; Cristo, que bendice a los muertos desde el pórtico de una Necrópolis; Cristo, que derramara su mirada—rocío de misericordia—



sobre las oraciones humildes en una silenciosa iglesia vasca.

¿Era acaso el presentimiento del tránsito definitivo? El optimista evocador del desnudo femenino, el compositor de himnos pétreos a las glorias terrenales, diríase que había escuchado ya la voz desde la otra misteriosa ribera, de la que no se vuelve nunca.

Y quizás, al llegar la muerte, no le sorprendió, sino le halló dispuesto y protegido por el impulso místico de sus últimas obras.

Diríase que incluso la naturaleza procuró iluminar el instante en que cerró sus ojos para siempre.

Todo en torno de él yacía bajo la blancura húmeda, brillante, de la nieve. Ancho silencio caía también sobre las planicies impolutas. Desde sus ventanas, el artista moribundo podría imaginar que entraba a un país de ensueño, donde todo fuera materia tentadora de su genio...

El sol tibio de invierno hacía chispear los campos nevados, como enormes bloques en los que ya hubieran cantado los cinceles.

Sus últimas miradas pudieron hacerle creer que entraba a un fantástico país de mármol, en el hipotético cielo de los escultores bienaventurados, donde repetir de manera perdurable lo que de modo transitorio hizo Miguel Ángel por orden de Pedro de Médicis.

Quiso un día el sucesor de Lorenzo el Magnífico que



Miguel Ángel modelara un coloso de nieve, y fué tan grandioso el resultado, que el príncipe preguntó los medios de evitar su destrucción.

—Es inútil—contestó Miguel Ángel—. Yo sólo he trabajado para el sol.

«El sol de los muertos», como nombró Balzac a la gloria, ilumina ya la obra de Mateo Inurria.

He aquí, ahora, señores académicos, la figura excelsa del continuador; de este José Capuz, alcorniado por una noble ancestralia estética. Es como el aristócrata con derecho a blasonar de heráldicos cuarteles varias veces centenarios, y que sostiene sin pesadumbre ni decadencia el esplendor pretérito. Antes bien, le abrillanta con el fulgor propio y personal.

Larga dinastía de artistas radicados en Valencia, obstinados en la expresión plástica de la vida, la de los Capuz.

A mediados del siglo xvii, un escultor italiano, Julio Capuz, viene de Roma a España y se establece en Valencia. Allí nacen sus tres hijos, Raimundo, Francisco y Leonardo. Los tres se dedican también a la escultura. El primero llegó a destacarse de tal suerte, que fué llamado para enseñar el arte del dibujo y aun el modelado al Prín-



cipe de Asturias; el segundo profesó en la Orden de Santo Domingo, y dió a sus horas ociosas del empleo espiritual de la oración el delicado trabajo de la talla en marfil, donde adquirió fama de diestro y consumado artífice. De Leonardo, especializado en la escultura religiosa, conserva la catedral valenciana *Un Cristo muerto*.

No se extingue, sino persiste, a lo largo del siglo xviii, pero con menores testimonios y ecos, la historia de los Capuz, consagrados a las bellas artes, y de nuevo, a mediados del siglo xix, adquiere resonancia en las personas y obras del escultor Cayetano Capuz y Romero; del pintor Jacinto Capuz, hijo suyo; del grabador en madera Carlos Capuz y Alonso, que colaboró asiduamente en el *Museo Universal*, *Semanario pintoresco español*, y *La Ilustración Española y Americana*, y, finalmente, en Antonio Capuz, también admirable ilustrador y grabador—padre de nuestro insigne compañero y de Pascual Capuz, admirable cartelista e ilustrador editorial—, una de cuyas hijas contrajo matrimonio con otro escultor, con lo cual no se desvirtúa ni mezcla la aristocracia familiar, como cuidan de evitar mezclas y diferencias las otras aristocracias de la sangre.

¿Se comprende bien lo que significan en la formación de un artista esta pureza, este fervor por iguales tareas transmitidas de padres a hijos, de tíos a sobrinos, desde el pretérito Julio Capuz, que en el siglo áureo ratifica en



España aquella fusión de latinas, de mediterráneas aspiraciones a la belleza y al poder que antes valencianos ilustres afirmaron en Italia?

A compás de las sonoridades pétreas y bronceas, al ritmo artesano de los mazos sobre los leños descortezados donde el arte despierta humanas formas, nacían, crecían y morían las sucesivas generaciones de los Capuz. Las viejas rúas de árabe traza, los holgorios fulgurantes, las seculares naves de los templos, la colmenar agrupación de los gremios, conocían sus siluetas y eran testigos de su actividad. Daban a los altares de las iglesias, a las salas de los palacios, a los muros de los conventos, su ofrenda estética perpetuada y continuada de unos a otros.

Y en la vieja Academia de San Carlos, de la que han salido tantas inmarcesibles glorias de la pintura y de la escultura española, los dos hermanos, José y Pascual Capuz, iniciaban, allá, en las postrimerías del siglo XIX, las sendas rutas por donde sus fraternas adolescencias ansiaban asomarse al mundo y adquirir ecos propios para un nombre de tal modo definido en las bellas artes valencianas desde tres siglos antes.

Y cuando en 1906 José Capuz obtiene la pensión en Roma, donde había de convivir con dos promociones de artistas luego legítimamente triunfales—primero, entre otros, los pintores Ortiz Echagüe, José Ramón Zarago-



za, Francisco Llorens, el arquitecto Antonio Flórez y, después, la del pintor Francisco Labrada, el arquitecto Anasagasti y el escultor Huertas—ya había conseguido destacarse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en su labor independiente. El año 1910 obtiene segunda medalla en la Exposición Nacional con su escultura *El voto*. El año 1912, la medalla de oro, por el grupo *Paolo y Francesca*, y, por último, el año 1922, es nombrado, por oposición, profesor de la Escuela de Artes y Oficios.

Desde su becado en la Academia de Roma hasta hoy, han transcurrido veinte años. Entre la juvenil inquietud del muchacho asomándose desde la colina donde se asienta el viejo edificio de la Academia de España al incomparable espectáculo de Roma o copiando el prodigio arquitectónico del Templete del Bramante al luar suave de una noche vernal, hasta el maestro en plena madurez, encanecida la testa y sin saciar el ansia de la sed infinita de la belleza que ahora se sienta junto a sus maestros de ayer; ¡qué amplia y admirable lección de vida y qué enorme serie de sugerencias estéticas!

Procuremos resumirlas.

Augusto Rodin afirmaba una vez: *L'artiste, en repré-*



sentant l'Univers tel qu'il l'imagine, formule ses propres rêves. A propos de la Nature, c'est son ame qu'il celebre.

Et ainsi, il enrichi l'ame de l'humanité.

Cor, en teintant de son esprit le monde matériel, il revele a ses contemporains extasiés mille nuances de sentiment. Il leur fait découvrir eux-memes des richesses jusqu'alors inconnues. Il leur donne des raisons nouvelles d'aimer la vie, de nouvelles clartés intérieures pour se conduire.

Esta revelación de matices sentimentales, esta generosa donación del sentido amable de la vida, es lo que se encuentra de un modo al mismo tiempo magnífico y sonriente en el arte de José Capuz.

Se comprende más que nunca viéndole expresivo, de muy diversas formas, repartido en las al parecer antagónicas obras, pero a las que une el ansia poderosa de mostrar sin disimulos el alma propia, la naturaleza, las ideas fundamentales del pensamiento humano, los simbolismos plásticos de las creencias o los rasgos personales de opuestas fisonomías que son el pretexto para hablar con el acento propio de los íntimos sueños que le fecundan el espíritu.

Así nos hallamos en presencia de una gran figura intelectual que culmina sobre el experto, sobre el bien logrado dominio de la técnica. La plenitud del artista que



hace decir a la materia cuanto considera emotivo para los demás por haberle emocionado a él.

Nada tan lejos de la serenidad fría, del impassible objetivismo que suele considerarse por algunos como fórmula de la plástica. Pero, también, equidistante de la funambulera factual, de los *pizzicatos* graciosos, donde se refugia la falta de solidez constructiva de otros.

Las esculturas de José Capuz se definen sin dogmatismo de escuela, e irradian un suave encanto poético sin peligro de frívolo desequilibrio o ingenioso disfraz de carencia de facultades.

No. Es un espectáculo que nos retiene en la contemplación, que busca, según la frase rodiniana, «nuevas claridades interiores» y que además está seguro de sus bases técnicas, del secreto, revelado al artista íntegramente, de que la noble expansión del sentimiento se ajusta a las normas enérgicas de la forma.

Inevitablemente a José Capuz se le debe clasificar en la categoría, no accesible a todos, del creador sensible, del constructor sensitivo; porque antes de adquirir este derecho a conmover el alma de los demás ha permanecido largas horas fervorosamente, trémulo de ternura, ávido de revelaciones, ante la línea humana en el silencio y la soledad fecundas. Y porque antes de que estos mármoles, estos bronce y estas maderas cumplieran la grata misión de deleitar la mirada y sugerir ideas, fueron—sumi-



sas o rebeldes, pero bellamente vencidas al fin—tortura para las firmes manos del estatuario, sensual abismo para el cerebro soñador del poeta.

Hay ciertamente una atmósfera sutil, asequible a los espíritus selectos, que emana del refinamiento supremo de las obras; pero también ellas mismas, aunque no se acierte a percibir ese hechizo intelectual que indudablemente poseen, aunque no revelen en seguida toda la delicadeza espiritual de que están unguadas, ostentan el otro atractivo de la línea rítmica, la gracia ondulante o severa de la actitud el influjo fuerte de ser vivo o de imagen divina.

Porque la escultura de José Capuz se compone de los dos principios fundamentales del arte en todas las épocas: la verdad y el ideal, ensamblados por una seguridad de «oficio» que no se olvida y un buen gusto estético de artista que no se prostituye.

De una obra a otra va esa firmeza de concepto y de realización. Desde la *Piedad* dramática a la figurilla de una danzarina; desde la pompa de maternidad florida en el mármol al hieratismo arcaico de la lápida funeraria; de la vertical traza del místico axesualismo de una Virgen católica, a la torturadora feminidad de *Ariana*. Y están unidos por las ondas emocionales, por los hilos invisibles de la maestría que a ambos les dió vida, las testas sonrientes, candorosas de chiquillas producto de civi-



lización, y ese arquero todo armónica violencia de ritmo que diríase desenterrado intacto, arrancado, sin perder su vibrante arrogancia en tensión, a la prieta sombra subterránea de una escultura arcaica.

Pocos estatuarios modernos—y se tiene en cuenta al decirlo este irrefutable renacimiento de la plástica en nuestra época—dan la sensación de fortaleza y de gracia suavemente hermanadas que José Capuz.

Es lo que llamaría Carriere «testimonio formal de la universalidad del alma humana». Tantas capacidades de especialización muestra, que eso mismo le da un carácter de amplia comprensividad, de infinito amor a cuanto sea susceptible de ser concretado en formas bellas y de sugerir pensamientos estéticos.

Veamos, por ejemplo, algunos de los aspectos de José Capuz: el religioso y el humano, el muy moderno y el arcaizante.

Y siempre hallaremos, lo mismo en unos que en otros, la profunda huella del hombre mediterráneo, el latinismo ibérico, que es lo que da a la plenaria virtualidad de su arte la elegancia externa y el aristocratismo íntimo.

Ante las obras de carácter religioso de José Capuz, hemos recordado la coincidente campaña de una parte de la crítica italiana contra la imaginería industrial. Periódicos católicos, de la significación vaticanista del *Observatore Romano*, por ejemplo, han acogido las acres cen-



suras a esa producción mecánica de santos y santas que han venido a quitar a los sentimientos piadosos una emoción artística. Se dice al fin todo lo que hay de absurdo, de grotesco, en esas figuras de cartón piedra o de madera, policromadas chillonamente, de aptitudes afectadas y rostros relamidos, que invaden por igual las capillas y oratorios de los ricos y las humildes iglesias pueblerinas. Mientras por un lado los altares se despojan de las tallas antiguas, de las hermosas imágenes patinadas por el tiempo y cuyos estofados y policromados tienen incopiables adormecimientos de color, por otra parte, los mercachifles usurpan el puesto a los verdaderos artistas. El indiferentismo moderno, la invasión de arrivistas ineducados a quienes sólo acucia el deseo de anular sin saberlo al rey Midas, acabará por alejar de la escultura religiosa a los que pudieran y debieran hacerla.

Se suele, además, suponer que es preciso el fervor catolizante y catequístico para este género de obras, esencialmente, vigorosamente humanas, en las que su más enérgica cualidad, es la de sugerir la veracidad anatómica y el dolor de seres que han vivido, han sufrido y han muerto.

A mí, en cambio, me interesan más el realismo de Berruguete, el expresionismo violento de Becerra, el ímpetu apasionado de Juni—como en general considero superior la escuela castellana a las del sur caídas, al fin, en la empalagosa decadencia del XVIII.



De igual modo no supongo que la religiosidad sirva para hacer excelente la obra, si ésta no procede de un espíritu artista y de un experto técnico de su arte. No por sus éxtasis y alardes confesionales creaba sus Cristos Montañés con la palpitante realidad humana que tienen. Ni nada habría servido a Hernández la vida piadosa si en él no existiera el don creador que poseía. Entre un infante desnudo, mantecoso y rollizo de la Roldana para pasmo de monjitas y un asceta de Berruguete o la Santa Ana de Juni, la elección para mí no es dudosa. El misticismo español, no es precisamente, un caramelo que se paladea o un vahído delicioso sobre nubes de incienso.

Si no con aquel fervor de otras centurias, con la sensible asimilación sentimental, que es uno de los privilegios del artista, José Capuz al crear arte religioso de todo cuanto no sea su dominio de la técnica y su cultura bien distribuída para que nada de profano haya en sus obras. Subsiste, repito, la orientación decorativista, el laudable criterio de que además de ser la figura humanizada de seres sobrenaturales tenga un carácter de embellecedora del sitio donde se la sitúe.

Así, estas Vírgenes de bronce, de mármol, de cerámica, sonríen a los hombres no sólo con el rostro tan perfecto, tan iluminado de interior beatitud, sino sonríen con la eufónica forma de su totalidad y el delicioso detallismo



de los ropajes y los accesorios. Es la suma estética de atractivos nobles, de sugerencias dulces.

Pero este delicado intérprete de las Vírgenes, por cuyo personal encanto ha pasado la evocación de pretéritas normas, rafaélicos deliquios, ricos bizantinismos, goticismos exaltados, es también el impetuoso, el patético dramatizador de las *Pietás* a estilo clásico. Como por ejemplo, aquella admirable talla en madera que vimos en su Exposición de *Amigos del Arte* el año 1924, que es una de las obras maestras del género y uno de los más rotundos aciertos de la escultura española de nuestros días.

Como lo es también *Ariana*, en la cual culmina otro aspecto de Capuz: el sensual apasionado de la forma femenina, el mediterráneo de alma pagana. Sin descender a la regresión fetichista que estrecha los límites de los escultores jóvenes frente a la voga negra, he aquí un modelo de simplicidad, de esquemático estudio de los volúmenes. Pero además, una poderosa turbación de carne femenina, de voluptuosidad de mujer del Sur. El delirio místico, el ascetismo cristiano que hay encendido como una lámpara votiva en la *Piedad* o en el *Cristo Yacente* de la Cofradía de los Marrajos en Cartagena o del magnífico relieve en mármol, *Cristo, la Virgen y San Juan*, con destino a una capilla particular, es aquí todo lo contrario: algo de tal manera inquietante de tan humano, de tan «animalmente humano», que diríase se res-



pira la fermentación genesíaca de una selva tropical.

Y sin violencia, sin abdicación, sin pérdida de ninguna de sus cualidades sensoriales o manuales, va Capuz de esta obra a la majestuosa gracia del mármol titulado *Madre*, donde apenas se insinúa un barroquismo detenido en los linderos del buen gusto, no traspasados nunca por el insigne escultor, a la doncellez dos veces estatuaría de la figura bronceína que habrá de servir para contemplarse a sí misma en el espejo vivo de una fontana, o a las gigantescas figuras alegóricas para el palacio de La Equitativa, o el radiante y carnal esplendor de los cinco desnudos, armónicamente dispuestos, de uno de los frisos que habrán de ser colocados en el Círculo de Bellas Artes. Y es el cronista plástico de artistas, de muchachas de su época—a citar: el Sr. Sorolla (hijo), el malogrado Pepino Benlliure, el pintor Muñoz Degrain, el pintor Sorolla, el Dr. Moliner, las hijas del marqués de Urquijo—, sin olvidar las glosas de motivos de otros tiempos, como *El arquero*, *La danzarina* y *Lápida funeraria*, cuyo hieratismo, cuya severa simetría y policromía acertada marcan la supremacía del género.

Actualmente, José Capuz trabaja en un grupo de grandes dimensiones y difícil empeño. Se trata de cuatro



figuras en talla policromada, representando a Cristo en la Cruz, la Virgen, la Magdalena y San Juan.

Ese grupo será colocado en la modesta iglesia de Guernica, donde le aguarda ya el *Ecce Homo* de Mateo Inurria, una de las últimas obras del maestro cordobés.

Curiosa y conmovedora repetición de las coincidencias entre los dos escultores que tan viril amor se tenían y tan mutua estimación artística se profesaban.

«La admiración—dijo Eugenio Carriere, el sutilísimo pintor francés—es la forma más viva de la gratitud. Agradecemos a los artistas pretéritos por lo que enriquecieron con su obra nuestro ser y aumentaron nuestras fuerzas comprensivas.

»Y si nuestra gratitud es tan firme para los que están lejos, ¿cómo no ha de sernos más feliz, más grata cuando aquél comparte nuestra vida y asiste a los mismos espectáculos que nosotros, sabe revelarnos la belleza y nos hace conscientes de cuanto nos rodea y nos revela incluso a nosotros mismos?»

Esa gratitud, hija de la admiración, es la que ahora experimento, señores míos, al saludar en vuestro nombre a José Capuz; es la que habrá de conmover profundamente mi alma cuando dentro de unos instantes abrace al nuevo camarada y sienta contra mi corazón la medalla que estuvo en el pecho de Mateo Inurria antes de ser honra legítima en el pecho de José Capuz.



DISCURSO
DE
D. JOSÉ CAPUZ



SEÑORES ACADÉMICOS:

PERMITIDME, extremando vuestra cortesía, que hoy, al venir aquí, después de una excesiva demora sólo disculpable por mi temor al considerarme en relación con vosotros, sea parco en mis palabras.

No extrañaréis, espero, que un escultor no capacitado para ofreceros un trabajo digno de vuestra competencia rehuya el martirizar la pluma para hallar expresiones de gratitud que siempre serían pálido reflejo de las que le inspira el corazón.

Llenad el vacío que dejan mis palabras, vosotros, los que al ocupar los puestos que honráis, tuvisteis acentos de modestia, en vosotros dictados por un injustificado rigor para vuestros merecimientos, acentos que yo no sabría expresar y que son en mí obligados; porque nunca ha colmado esta Academia su benevolencia como en el momento en que pensasteis que yo pudiera servir de pobre auxiliar en vuestras tareas.



Y si para cumplir el, para mí ineludible, deber de expresaros mi agradecimiento, deploro mi torpeza; más ardientemente aún la deploro al pensar que vengo a ocupar el puesto que enalteció con su nombre y sus prestigios el glorioso Mateo Inurria.

En una época en que en derredor de un maestro de la escultura española, consagrado por el aplauso universal, se formaba una escuela por los que carecían del don de la gracia para seguir las enseñanzas de su credo personalísimo, Mateo Inurria, cuando la gloria oficial parecía fijarle una norma definitiva, inició con juvenil entusiasmo la evolución de su arte, renovando su estilo, depurándolo en la persecución de lo que fué una de las características de su singular figura de artista. Esa sobriedad exquisita que unida a su refinada sensibilidad andaluza culmina en obras como *Forma*, el grácil desnudo que en 1920 encendía el entusiasmo de los artistas españoles, y la estatua del Gran Capitán, fértil logro de muchos años de ferviente labor en la que deja una de las obras señeras de la escultura española.

Mateo Inurria nos ha legado con su obra, en la que la materia fué domeñada por su inspirada tenacidad, magnífico y sazonado fruto que es enseñanza y norte perennes.

La excesiva merced que me habéis hecho llamándome a suceder, ya que no podía sustituirle, al ilustre maestro



cordobés, me permite ahora, a la vez que lamentar una irreparable pérdida para el arte y para la Academia, rendirle desde aquí un tributo de admiración en el que estoy seguro me acompañan todos los artistas.



DATOS BIOGRAFICOS
DE
MATEO INURRIA LAINOSA

Nació en Córdoba en 1869. Murió en Chamartín de la Rosa (Madrid) el 21 de febrero de 1924.

Hijo de un maestro de obras, empezó muy joven sus estudios y aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, que continuó luego en la Especial de Pintura, Escultura y Grabado, de Madrid. Terminados éstos, trabajó en la restauración de la Mezquita de Córdoba, bajo la dirección de don Ricardo Velázquez, y restauró después la iglesia del convento de San Pablo, también en la misma ciudad.

Concurrió por primera vez a Exposiciones Nacionales con la titulada *El naufrago*, que fué muy discutida por el realismo vigoroso y acierto que acusaba, y obtuvo tercera medalla. En 1895 fué premiada con segunda medalla su estatua *Séneca*, y en 1899 el altorrelieve titulado *La mina de carbón* obtiene la medalla de oro.

Durante ese periodo de tiempo, Mateo Inurria vive alejado de Madrid. Es ya Director de la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba y consagra a la ciudad natal sus horas y sus predilecciones.



Pero, a partir de la primera medalla, diríase que se opera en Inurria un cambio absoluto, radical, de donde había de surgir su verdadera personalidad de escultor.

Se traslada a Madrid, es nombrado profesor de término en la cátedra de vaciado y modelado de la Escuela de Artes y Oficios, y comienza a luchar de un modo tenaz y obscuro al principio; con igual tenacidad, pero con el aplauso público, después, hasta alcanzar el más elevado prestigio que le es dado conseguir a un artista en España, refrendado por la medalla de honor en la Exposición Nacional de 1920 y su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 26 de marzo de 1922.

Sus obras principales de desnudo, en las que Inurria ponía toda la exquisita sensibilidad de su temperamento y toda la maestría técnica que le caracterizaba, son: *Ídolo eterno, Forma, Sensualidad, La parra, Niña, Venus negra, Desnudo, El espejo, Coquetería.*

El autor de los monumentos al *Gran Capitán* y al político *Antonio Barroso* (bárbaramente mutilado este último por las turbas plebeyas en una algarada popular), el de *Muñoz Chaves*, en Cáceres, y los de *Lope de Vega* y *Eduardo Rosales*, en Madrid.

Entre sus retratos y bustos notables, deben citarse: *Mi discurso en mármol*, propiedad de esta Real Academia; *Gitana, Retrato de mi esposa, Teodora Zuloaga, señoritas de Montoya, Antonio Grilo, Lagartijo, la señora Francisca.*

En obras de carácter funerario ha dejado Mateo Inurria el mausoleo de la familia Vela en Buenos Aires; los colosos de piedra *Cristo bendiciendo* y *San Miguel*, que figuran en la nueva Necrópolis madrileña, y una estatua yacente, con destino a un panteón de la familia Torroba, en Córdoba.

Su última obra fué *Cristo atado a la columna*, bellísima talla policromada.



De las obras de Mateo Inurria se hizo una exposición póstuma el año 1924 en el Museo de Arte Moderno.

Los Ayuntamientos de Córdoba, El Escorial y Charmartín de la Rosa celebraron homenajes públicos en su honor, colocando lápidas en las casas donde viviera el insigne escultor y dando su nombre a las calles respectivas.



