



## Capilla de Nuestro Padre Jesús Nazareno

Iniciada en 1642, sería en el siglo XVIII cuando se acometiese esta definitiva capilla barroca, dando lugar a un espacio de culto cargado de simbolismo, organizado en torno a la imagen del Nazareno y su participación en las solemnidades de la Semana Santa, y dotado de una espectacular escenografía barroca puesta al servicio de la persuasión devocional.

Todo el testero de la capilla está ocupado por el retablo barroco, en madera tallada y dorada, articulado en un solo cuerpo sobre banco, y recorrido por tres calles resultantes de la envolvente



generada en torno al camarín central que avanza hacia el espectador. Es este camarín el elemento rector de todo el retablo, una suerte de joyero para albergar la imagen del Titular de la capilla, *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, imagen de vestir realizada en 1945 por el escultor José Capuz, en sustitución de la primitiva imagen desaparecida. Este *Nazareno* se puede considerar como la difícil y acertada conjunción entre la nobleza y dignidad de la escultura de un artista tan personal como Capuz, con la majestuosidad aportada por todo el aparato del exorno procesional, donde la imagen aislada, ensalzada por el trono de estilo cartagenero, logra el efecto de aparición divina en el escenario de la cotidianidad.

Completando el retablo, Capuz había tallado en 1943 las imágenes de vestir de *San Juan* y la *Virgen de la Soledad* (actualmente en capilla adyacente). La imagen de *San Juan*, de indudable reminiscencia clásica, es resultado de una interesante experimentación de Capuz, al conseguir, a partir de un busto clásico del s. II d.c. - perteneciente a las colecciones del Museo del Pra-

*San Juan Evangelista*



*San Juan en su trono procesional*





*Jesús Nazareno, Capuz, 1945*

do - una resemantización de una pieza pagana en icono procesional cristiano, aprovechando los valores simbólicos que la transposición del panteón grecorromano a la iconografía cristiana ha aportado desde el origen del arte sacro.

La referencia a la tradición iconográfica de la Antigüedad vuelve a estar presente en la imagen de la *Virgen de la Soledad*, recurriendo al arquetipo clásico de la sacerdotisa o la figura del orante, ya utilizado desde los tiempos del arte paleocristiano, presentando a María, al final del cortejo procesional, como oficiante del misterio pascual y medio para alcanzar sus dones espirituales. La disposición simétrica y frontal se ve enfatizada por la presentación de la imagen en un típico trono de estilo cartagenero que redunda, mediante la monumentalidad de la máquina procesional, en el sentido de elevación espiritual. De esta manera, sutilmente, Capuz aprovecha las características de la puesta en escena para reforzar el mensaje de su obra, y afronta las habituales limitaciones escultóricas que implica una imagen de vestir aportando parte del ajuar, mediante una mantilla dorada que habrá de trasladar al vestuario de la imagen la utilización del oro en torno al rostro y el pecho de la imagen, como símbolo de la revelación salvadora de la que es partícipe María.

En el *Cristo yacente* (1926), mediante una importante síntesis de recursos, Capuz consigue transmitir la sensación cadavérica dejando a un lado vacuas retóricas, sin renunciar por ello a una honda y serena expresividad, conseguida con una talla absolu-



*Nazareno en el altar del Miserere*

tamente moderna, resuelta mediante volúmenes puros y planos aristados, alejándose del tradicional lenguaje barroco de las imágenes procesionales. Capuz parece buscar deliberadamente el contraste entre las superficies limpias y el detalle de color como medio para acentuar aún más esa sensación de abandono de la muerte. Contrasta la sobriedad del cuerpo muerto de Cristo y su tenue policromía macilenta, sin apenas rastro de sangre, con el contrapunto colorista del sudario, donde los gotorrones de sangre barrocos han sido sustituidos por delicados ramilletes de clavelinas, al gusto déco. El Yacente reposa sobre una limpia losa dorada, en alusión al altar del sacrificio del templo de Jerusalén.

El *Descendimiento* (1930) supuso un antes y un después en la escultura religiosa, considerado como el manifiesto escultórico de Capuz, la obra en la que ha asimilado toda la herencia de la historia del arte y nos la devuelve traducida a un lenguaje contemporáneo capaz de transmitir un mensaje lleno del más profundo significado religioso y humanista. Son estas circunstancias las que convierten al *Descendimiento* de los marrajos en una obra clásica, puesto que, aun siendo claramente reconocible como hijo legítimo de un momento artístico concreto, le sitúan como un modelo de validez atemporal y universal. El recurso a las formas esenciales aparece en relación con el pensamiento de la psicología de la forma, la *gestalttheorie* germánica, que confía en la capacidad de la percepción visual para asimilar inconscientemente ideas de valor universal asociadas a las formas básicas más sencillas. El artista establece distintos planos de significación: desde la meramente narrativa, más evi-



Exposición del *Descendimiento* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1930), con el escultor José Capuz

dente, al mensaje religioso de mayor profundidad que supera la anécdota del suceso, pasando por el sentimiento humanista y el discurso de la forma esencializada que apela a nuestro subconsciente.

Estos objetivos los consigue Capuz mediante la contraposición de las carnaciones tradicionales y las actitudes serenas de los personajes, frente a la expresión concentrada en el drapeado resuelto en aristados planos de madera teñida. Junto a esto, es posible seguir el discurso del oro, como sustanciación de la Luz, desde los rotundos nimbos dorados hasta la sinuosa línea que se derrama como una cinta balsámica por la desesperación del grisáceo manto de la Magdalena.

Todas estas capas de significación sobrepuestas, más evidentes unas, más subliminales otras, van otorgando al *Descendimiento* de Capuz su enorme valor tanto desde el punto de vista meramente formal como conceptual.

*Cristo Yacente*, Capuz, 1926

