

Patrones de estofas en el taller de los Araciel

MARÍA LABAÑA FREITAS

RESUMEN

El siglo XVII fue el comienzo de un largo establecimiento de imagineros de calidad en Murcia, llegando a su máximo esplendor de la mano de Francisco Salzillo y que gracias a sus discípulos abarcaría el siglo XIX, hasta nuestros días. Dos de estos seguidores de la escuela de Salzillo en pleno siglo XIX fueron Francisco Sánchez Tapia y su hijo Francisco Sánchez Araciel, de los cuales se conserva una colección de patrones de estofas usados para traspasar los diseños a la obra real. Dichos objetos son únicos en su estilo, ya que normalmente este traspaso del dibujo se hacía a mano alzada, a excepción de este taller familiar. Se han encontrado esculturas de dichos imagineros en las que existen los mismos motivos de las plantillas, por lo que se confirma la teoría de su uso.

PALABRAS CLAVE: escultura, imaginería, siglo XIX, Murcia, Araciel, dorado, decoración, estofa.

ABSTRACT

The 17th century was the beginning of a long setting of highly skilled religious sculptors in Murcia, coming to his maximum brilliance with Francisco Salzillo; and thanks to his disciples this setting included the 19th century, ranging up to the present days. Two of the followers of the Salzillo's school, in the 19th century, were Francisco Sánchez Tapia and his son Francisco Sánchez Araciel, of whom a collection of estofado patterns still remains used to transfer the designs to the sculpture. These patterns are unique, since normally this transfer of the drawings was done freehand, with the exception of this family workshop. A number of sculptures of the above mentioned religious sculptors have been found with the same pattern motives, confirming the theory of their use.

KEY WORDS: sculpture, religious sculptures, 19th century, Murcia, Araciel, gilding, decoration, estofado.

EL SIGLO XIX EN MURCIA

Durante el siglo XIX, en España proliferó el arte civil, sobresaliendo la escultura conmemorativa y la decoración arquitectónica, bien de temática política o mitológica, al amparo de diversas Academias de España constituidas en el siglo XVIII como principales centros de enseñanzas artísticas¹. A pesar de todo, gran parte de los encargos escultóricos que se realizan en España en aquel periodo se trataron de obras de carácter religioso, por lo que a pesar de los cambios estéticos que sufrió la imaginería en este siglo, no llegó a desaparecer.

En Murcia, después de una larga tradición imaginera que arraigó con la llegada en 1688 del estraburgués Nicolás de Bussy², y pasando por el marsellés Antonio Dupar, el napolitano Nicolás Salzillo y posteriormente el genovés Santiago Baglietto. Además de los nacidos en Murcia como Francisco Salzillo, Roque López, Marcos Laborda, Francisco Fernández Caro, Francisco Sánchez Tapia y Francisco Sánchez Araciel conformaron un estilo típico de la Región de Murcia en cuanto a imaginería se refiere y que se ha ido repitiendo hasta nuestros días. Gracias a las incorporaciones estilísticas de cada uno de ellos y de las enseñanzas del maestro a su discípulo existe hoy una escuela murciana de imaginería, que conserva y mantiene características propias, ajenas en ciertos aspectos a las que se dieron en otras escuelas españolas.

1 REYERO, C. y FREIXA, M. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Ed. Arte Cátedra, 1995, p.49.

2 SÁNCHEZ-ROJAS FENOLL, M.C. *El escultor Nicolás de Bussy*. Murcia: Ed. Universidad de Murcia, 1982.

Después de siglo y medio en el que Murcia había sido testigo de las más importantes obras artísticas llevadas a cabo para y en la ciudad, en donde el arte, la religión y la estabilidad política habían potenciado todo este enriquecimiento cultural, llegó un tiempo en el que las convulsas por el poder del gobierno y las diferentes ideas políticas hicieron del panorama artístico/cultural algo secundario por lo que preocuparse. A pesar de todo, el arte religioso nunca dejó de existir en Murcia, ya que hubo una corriente continua de imagineros que mantuvieron las técnicas y estilo y que lo fueron transmitiendo a sus herederos. Así, incluso extranjeros como Santiago Baglietto, de origen genovés y con estudios en la Real Academia de San Fernando, recogió el testigo de la obra de Salzillo y de sus discípulos, sin haber conocido a ninguno de ellos en vida. Pero tal fue la admiración que sintió por sus obras que llegó a reproducirlas en multitud de ocasiones, gracias en parte al haber podido verlas y estudiarlas de cerca al tener que restaurar gran cantidad de ellas después de la Guerra de Independencia.

Éste es sólo uno de los casos en los que se manifiesta la evolución y traspaso de conocimientos de un artista a otro a través de los años. Baglietto, en su estancia en Murcia y como profesor de la Sociedad Económica de Amigos del País, conoció a Francisco Sánchez Tapia, un joven que acudió a estudiar movido por sus inquietudes artísticas y que acabaría convirtiéndose en discípulo suyo y protagonista de nuestra investigación.

Francisco Sánchez Tapia (Murcia, 3 de Septiembre 1831- Murcia, 1 de Enero 1902) era hijo de Ginés Sánchez y Juliana Tapia³. Estudió en la Sociedad Económica de Amigos del País de Murcia a partir de 1845⁴, en donde, como se ha comentado antes, conoció a Baglietto y se convirtió en discípulo suyo. En su taller aprendió la técnica y estilo salzillesco, más que de las obras de otros discípulos directos de Salzillo. Sánchez Tapia era una persona muy cuidadosa a la hora de tallar rostros, manos y pies, en los que representaba cada uno de los detalles anatómicos, como venas, tendones, arrugas o nudillos. Las policromías que realizaba dependían del personaje que se tratara, por lo que no hay una policromía estándar, al igual que ocurría con Salzillo. Lo que sí que se repetía en las policromías eran las composiciones, ya que en todas las obras bajo la misma advocación usaba la misma gama cromática, como se puede observar hoy en sus Dolorosas, Purísimas o Corazón de Jesús, característica que heredó su hijo Sánchez Araciél. De ahí deriva la dificultad de discernir entre las obras de Sánchez Tapia o Sánchez Araciél, a no ser que exista un documento que confirme la autoría. A pesar de todo, se puede observar que en sus Dolorosas usaba carnaciones claras, con matizaciones violáceas.

Lo original en la obra de Sánchez Tapia es que creó estereotipos en los rostros, como el de Jesús o la Virgen, muy próximos a los creados por Salzillo, con proporcionalidad, expresividad y dulzura, con la particularidad de que la obra de Salzillo de tamaño natural tiende a ser captada visualmente de menor tamaño, es decir, que parece más pequeña de lo que realmente es, y Sánchez Tapia la agrandaba visualmente, pareciendo más grande de lo que era en realidad. Una de las técnicas que más usó fue el enlizado, el cual realizaba más a menudo que la talla única en madera, convirtiéndose en uno de los especialistas dentro de la imaginaria murciana. Decía Díaz Cassou sobre Sánchez Tapia: *es el mejor discípulo de Santiago Baglietto, Sánchez Tapia es a Baglietto, como D. Roque es a Salzillo. Sánchez es correcto, dibuja y coloca bien sus figuras, y las encarna como su maestro. Es el mejor restaurador de Salzillo y el más fecundo de los escultores murcianos.*⁵ Cuando tenía veinte años, Baglietto se marchó a Sevilla, dejándolo solo al frente del taller. Además, tuvo la fortuna de poder estudiar en profundidad la obra de Salzillo, ya que fue una de las personas de la época que más restauró obras del maestro. Creó tanto imágenes de devoción como pasos procesionales, que posteriormente desaparecerían en la Guerra Civil española. Además, poseía en su taller bocetos del mismo Salzillo, que hoy se encuentran en el Museo del

3 *Diario de Murcia*, 4 de Marzo de 1903. Para la partida de nacimiento véase A.P.S.N.M. (Archivo Parroquial de San Nicolás de Murcia), L.B. (Libro de Bautismo) de Santa Catalina, n. 13, 5 Septiembre 1831, f. 151 v.

4 A.R.S.E.A.P. (Archivo Real Sociedad Económica de Amigos del País), Libro de matrículas. Años 1845, fol. 19r y 19v; 1847, fol. 30r y 30v; 37r y 37v; 1849, fol. 39r y 39v.

5 DÍAZ CASSOU, P. *Pasionaria Murciana. murciana. La Cuaresma y la Semana Santa en Murcia*. Madrid: Ed. Imprenta de Fortanet, 1897 p. 249.

maestro barroco. Se casó con María del Carmen Araciel González, con quien tuvo siete hijos y fue cofrade de la Hermandad de Ntra. Sra. De la Paz de la Parroquia de San Andrés⁶.

Las obras que se le atribuyen de las que se conoce la fecha exacta se sitúan entre 1859 y 1892.

Entre estas dos fechas realizó una Trinidad en 1859 para la Iglesia de san Juan Bautista de Murcia. Para la Iglesia de san Juan de Dios creó un san Luis Gonzaga y san Vicente de Paul en 1861. En el año 1862, con motivo de la visita a Murcia de la reina Isabel II, realizó como regalo una Virgen de las Angustias, copia de la de Salzillo de un decímetro de altura. La Cofradía de la Sangre de Murcia le encargó la realización del paso El tribunal de Herodes (que realizó en colaboración con Pedro Franco) y que salió en procesión por primera vez el 17 de Marzo de 1864. Para la Iglesia de santa Eulalia realizó en 1868 una Purísima Concepción. El párroco de la iglesia de san Antolín le encargó en 1870 una Purísima Concepción y san Luis Gonzaga, posiblemente destruida. Para la Iglesia de la Merced talló una Purísima Concepción y san Luis Gonzaga en 1871. Para la Iglesia de las Claras un Crucificado y Virgen Dolorosa en 1878, un san Juan Evangelista en 1883 para la Puebla de Soto. En Jumilla realizó una imagen de Ntra. Sra. de las Angustias en 1883 para una colección privada, copia de la Angustias de Salzillo. Según el *Diario de Murcia* el rostro de la virgen estaba muy bien logrado y produce una gran impresión⁷. En 1888 realizó una Dolorosa encargada por la Sra. de Cebrián, que por error se le atribuía a su hijo⁸. Para otra colección privada, pero ésta de Lorca hizo Ntra. Sra. de la Amargura en 1887. Ya para Murcia creó un san Juan Evangelista en 1889 para la Iglesia de la Merced y en 1892 realizó otro Corazón de Jesús para la Iglesia de san Bartolomé⁹.

Además, existen numerosas esculturas repartidas por buena parte de la región de las que se desconoce el año de factura, por lo que las enumero en un apartado distinto. Para Jumilla hizo el paso de La Samaritana, inspirado en el que hizo Roque López, al igual que en La Unión y Novelda. Para la Iglesia de san Esteban de Murcia talló un san Vicente de Paul. Para la Cofradía del Perdón hizo la María Magdalena del paso procesional El Calvario. Para la iglesia de san Antonio hizo un san Juan Bautista (que hoy se encuentra en los Jerónimos). En el pueblo de Portmán realizó un Jesús Nazareno, para Sangonera Ntra. Sra. de los Ángeles. Para Santiago y Zairaiche hizo un san José. En el pueblo de La Aljorra le encargaron una Virgen del Carmen; en el Rincón de Beniscornia, una Virgen de los Remedios; en Aljucer un san Roque; en Nijar un san Fco. Javier y una Sta. Teresa. Para Librilla talló un Corazón de Jesús y para Iglesia de Santiago de Lorca una Virgen de la Providencia¹⁰.

En su labor como restaurador preponderan obras de corte salzillesco, como los pasos del Museo Salzillo (El Prendimiento, Cristo amarrado a la columna, La última Cena, la Dolorosa, s. Juan, Verónica, La Caída), realizados en 1897 junto con su hija Cecilia¹¹. El Cristo del Perdón y san Juan del paso El Calvario restaurados en 1897 para la Cofradía del Perdón de Murcia¹². El Cristo del paso El Prendimiento de Bussy, en 1899 también para Cofradía del Perdón de Murcia. Ntra. Sra. de las Mercedes fue restaurada en 1883 para la Iglesia de la Merced de Murcia. El Cristo crucificado de Alguazas en 1885, un Corazón de Jesús para la Iglesia de san Bartolomé de Murcia en 1892 y la Virgen de las Angustias de la Iglesia de san Bartolomé de Murcia en 1894¹³.

6 A.H.P.M. (Archivo Histórico Provincial de Murcia), testamento, escribano Paulino, Maestre y Vera, prot. 307, 1896, ff. 1723r. a 1724v.

7 *Diario de Murcia*, 13 de Marzo de 1883.

8 *Paz de Murcia*, 23 de Marzo de 1888.

9 MELENDRERAS GIMENO, J. L., op. cit., pp. 159 y ss.

10 *Diario de Murcia*, 24 de Marzo de 1896. De Cecilia se sabe que era quien llegaba a firmar los recibos de las restauraciones.

11 *La Verdad de Murcia*, 22 de Marzo de 1921.

12 *La Paz de Murcia*, 23 de Marzo de 1888.

13 *El Tiempo*, 22 de Marzo de 1909. Según *El Tiempo*, 5 de Abril de 1909, *Sánchez Tapia tuvo tres hijos, más o menos escultores todos ellos, y una hija que le auxiliaba eficazmente en sus trabajos*. El tercer hijo varón podría ser un tal Antonio Sánchez Araciel que hizo el san Ginés de la Jara de Cartagena.

En el taller de Sánchez Tapia se encontraban también sus hijos Francisco, Manuel y la ya citada Cecilia¹⁴, los cuales aprendieron el oficio o lo afinaron con los consejos y atenciones del padre. A la muerte del progenitor, Francisco fue el que de alguna manera se quedó al frente del taller, quedando sus hermanos bajo la sombra del mismo. Así pues, algunos de los trabajos realizados por Manuel o las labores de Cecilia fueron con el paso de los años borrados y transformados en obras realizadas por Francisco, el cual nació en Murcia el 21 de Octubre de 1851, falleciendo el 24 de Mayo de 1918¹⁵. Se sabe que estudió en la Real Academia de San Fernando de Madrid, donde ganó varios premios, lo que le confirió un título a nivel oficial para trabajar posteriormente como imaginero en el taller familiar. Al igual que su padre, fue el mayor restaurador de la época de esculturas de Salzillo. En todos los escritos se le describe como una persona profundamente religiosa y enormemente humana, perteneciendo a la Asociación del Apostolado de la Oración y siendo mayordomo de la Cofradía de la Sangre¹⁶. Se casó tres veces y tuvo cuatro hijos.

Una vez “independizado” del taller paterno logró obtener una merecida fama¹⁷. De igual modo que su padre era ayudado por su hija Cecilia, Sánchez Araciél era ayudado por su hija Carmen, la cual restauró un crucifijo de tamaño natural que estaba en la sacristía de san Bartolomé¹⁸, además de tener por costumbre anotar en una libreta todas las obras que realizaba¹⁹. Se le conoce sobre todo por la creación de numerosos Sagrados Corazón de Jesús y Purísimas, a los que le confería el alma y fervor cristiano que a él le sobraba, siendo su difusión muy prolífica en los pueblos y pedanías de Murcia. La peculiaridad a la hora de interpretar estas imágenes era la colocación de la imagen sobre una nube de proporciones, a veces, considerables, en la que la imagen estaba inclinada hacia adelante, dando la sensación de que levitaba sobre la misma, como si flotara en el aire²⁰, consiguiendo un efectismo teatral, como si realmente Jesús estuviera descendiendo del cielo. Su labor escultórica fue muy fecunda, siendo la mayor parte de temática religiosa. Una de las pocas obras civiles que se le conoce es el retrato en piedra de Salzillo de la plaza sta. Eulalia de Murcia²¹. Nos encontramos ante un escultor seguidor de la escuela de Salzillo, discípulo de su padre, en pleno siglo XIX. Aunque en sus imágenes no se aprecia el movimiento escenográfico y teatral del siglo XVIII sí que se ve un atisbo del barroquismo en la policromía de sus figuras e incluso en la temática. Según Melendreras *en su taller había un s. Jerónimo copia del de Salzillo de tamaño algo menor que el natural y una leja con modelos cuadrículados*.²²

Su obra está fechada entre 1887 y 1912, entre lo que cabe mencionar su gran producción. Para la Iglesia de san Lorenzo de Murcia hizo una Sta. Rita de Casia en 1887, en 1889 talló un Sagrado Corazón de Jesús y otro de María para la Asociación del Apostolado, además de un san Francisco de Asís para Librilla. En el mismo año le encargaron un Sagrado Corazón de Jesús para la Iglesia de san Pedro de Murcia, otro para la Iglesia de san Nicolás y un san Antonio de Padua para la Iglesia de Santo Domingo. En 1890 hizo para la población de Vera

14 *El Tiempo*, 24 de Mayo de 1918. Y no el 24 de Marzo de 1918 como se venía diciendo hasta la fecha según Baquero Almansa en *Los profesores de las Bellas Artes Murcianos, con una introducción histórica*. Murcia: Ed. Consejo Municipal de cultura y festejos del Excmo. Ayuntamiento de Murcia, 1980.

15 *El Diario de Murcia*, 25 de Febrero de 1910.

16 Dicho taller se encontraba según el testimonio del también imaginero Sánchez Lozano a su discípulo Antonio Labaña, en la calle de la Sociedad de Murcia, en donde además vendía pestañas que él fabricaba para las imágenes, siendo Sánchez Lozano un adolescente que iba a comprar para las imágenes que él creaba. Posteriormente Sánchez Araciél enseñó a Sánchez Lozano la técnica para la realización de las pestañas.

17 *Polytechnicum*, 1 de Julio de 1918.

18 Como puede apreciarse en el Sagrado Corazón de Jesús de la Catedral de Murcia.

19 Inaugurado el 1 de Abril de 1899 según el *Diario de Murcia*, 4 de Abril de 1899.

20 MELENDRERAS GIMENO, J.L. op. cit., p. 170.

21 *Polytechnicum*, 1 de Julio de 1918. Según el mismo autor, fue uno de los Corazones de Jesús más logrados.

22 *La Verdad de Murcia*, 22 de Marzo de 1921.

un Sagrado Corazón de Jesús, al igual que para Mazarrón y Sax en el mismo año. En 1891 realizó tres Sagrados Corazones de Jesús, uno para la Iglesia de san Antolín de Murcia, otro para la Ermita de la Luz y el último para el pueblo del Pilar de la Horadada.

En 1893 hizo una Inmaculada Concepción y un Sagrado Corazón de Jesús para la pedanía de Guadalupe y una Virgen Dolorosa para Cehegín²³. En 1894 talló una Verónica para Cieza y otro Sagrado Corazón de Jesús para Zarandona. En 1895 realizó para Cartagena una Virgen de la Caridad para una colección particular, copia de la patrona de la ciudad, y en 1896 también en Cartagena le encargaron una María al pie de la cruz para la capilla del Hospital de la Caridad. Para Ontur talló otro Sagrado Corazón de Jesús en 1897 y otro para Aledo, además de la M^a Magdalena del paso El Calvario, para la Cofradía del Perdón de Murcia²⁴. En 1899 acabó el busto de Salzillo en piedra para el monumento que aún hoy se conserva en la Plaza de Sta. Eulalia de Murcia. En el año 1900 hizo un Ángel de la Guarda para la exposición de BBAA que se celebraría en el Jardín de Floridablanca de Murcia, en donde conseguiría la medalla de oro²⁵. En 1902 le encargaron la realización del Fariseo y el Escriba para completar el paso El Prendimiento para la Cofradía del Perdón de Murcia²⁶. En 1904 realizó tres Sagrados Corazón de Jesús, uno para la Iglesia de san Juan, otro encargado por el Cabildo para ser albergado en la capilla de san Antonio y otro mandado por D. Pedro Zamora para la parroquia del Rosario²⁷. En 1905 talló un Corazón de Jesús para la Catedral y una Purísima para Archena²⁸. En 1909 realizó un Corazón de Jesús para la iglesia de san Juan. En 1910 talló las figuras de Judas, Lázaro, María y Marta del paso de Jesús en casa de Lázaro para la Cofradía de la Sangre²⁹, destruido en la Guerra Civil. En 1912 realizó el paso de la Aparición de Jesús a los apóstoles para la Cofradía del Resucitado de Murcia³⁰.

Dentro de las obras sin fechar cabría nombrar el san Juan que talló para Cehegín, para Cartagena hizo otro san Juan y un paso de la Entrada en Jerusalén, hoy destruido. Para Cieza hizo un Sagrado Corazón, una Samaritana y un san Pedro, todos destruidos en la Guerra Civil. Para Totana hizo una Virgen de la Caridad y en Huerca-Overa una Inmaculada Concepción. Para Murcia realizó un san José para la Catedral, un Sagrado Corazón de Jesús para la Iglesia de san Bartolomé, un Sagrado Corazón de María para la Iglesia de san Juan Bautista, un Sagrado Corazón de Jesús para la Iglesia de las Claras, dos Sagrados Corazones de Jesús para colecciones particulares, un Cristo de Medinaceli para el Convento de las Agustinas y una María Magdalena para la Iglesia del Carmen. En Albudeite hizo un Sagrado Corazón de Jesús y una Purísima Concepción, en Rincón de Seca otra Purísima, en Lorca un Sagrado Corazón de Jesús, una Ascensión de la Virgen y Ntro. Padre Jesús para la Iglesia de la Fuensanta, para el cementerio de Sax realizó un Cristo a la columna, y para el hospital de La Unión una virgen de la Caridad y una de las Angustias³¹.

Para la ciudad de Madrid se realizaron en los años 1908, 1910 y 1919 respectivamente el paso del Prendimiento³², la Caída³³ y el de la Cena³⁴, copias de los de Salzillo, con la pretensión de engrandecer la Semana

23 *El Diario de Murcia*, 17 de Mayo de 1900.

24 *Polytechnicum*, 1 de Julio de 1918.

25 *El Liberal de Murcia*, 22 de Junio de 1904.

26 *El Diario de Murcia*, 29 de Junio y 11 de Diciembre de 1905.

27 *Polytechnicum*, 1 de Julio de 1918. Usando para completar la escena, otras imágenes del paso del Lavatorio realizado por Baglietto.

28 MELENDRERAS GIMENO, J. L., op. cit., pp. 171 y ss.

29 *Polytechnicum*, 1 de Julio de 1918.

30 *Diario La correspondencia de España*, año LIX, núm. 18316, Madrid 5 Abril 1908.

31 *Diario La correspondencia de España*, año LXI, núm. 19032, Madrid 22 Marzo 1910.

32 *Diario La lectura dominical*, año XXVI, núm. 1321, Madrid 26 Abril 1919.

33 MELENDRERAS GIMENO, J.L., op. cit., pp. 171 y ss.

34 *La Verdad de Murcia*, 15 de Mayo de 1932. FUENTES Y CRESPO, J. *Ligeros apuntes relativos a una imagen antigua de la*

Santa madrileña, de los que se sabe finalmente que fueron realizados por Manuel Sánchez Araciél, es decir, su hermano y no por Francisco como se venía diciendo. Posteriormente se sabe que Eugenio Alonso Cuesta donó dichos pasos a la Catedral de Ávila, donde se conservan y procesionan hasta el presente.

Además de la obra citada, existen tallas suyas en las provincias de Albacete, Cuenca y Ávila³⁵.

Los inicios de Francisco en el mundo de la restauración fueron de la mano de su padre, y junto a su hermana. La primera restauración de la que se tiene constancia es la realizada a la Virgen de la Arrixaca en 1885, bajo las órdenes y directrices de Javier Fuentes y Ponte, en la que se hizo una labor de eliminación de las intervenciones posteriores en un intento de retomar el estado medieval original de la pieza³⁶. Además colaboró en la limpieza de la Angustias de Salzillo que lideró Sánchez Tapia en 1894³⁷. En algunos casos estas restauraciones no se realizaban únicamente labores de conservación/restauración, sino que también incluían otras acciones según las modas, como eran muy habitual enlazar una imagen de época anterior. Fue éste el caso de la Dolorosa y el san Juan del Calvario de la Cofradía del Perdón de Murcia y que salieron en procesión por primera vez en 1897³⁸. También intervino el san Blas de Salzillo en 1888 de la Iglesia de Sta. Eulalia de Murcia, una Santa Rita en 1892, en 1902 restauró junto con su padre el paso del Prendimiento de la Cofradía del Perdón de Murcia, en el que el Cristo de Bussy fue restaurado y enlazarado por Sánchez Tapia y estofado por Sánchez Araciél³⁹, posiblemente ayudado siempre por su hermana Cecilia. Además también restauró el Cristo de la Sangre de Bussy y el paso del Pretorio⁴⁰. En 1903 se tienen noticias de la restauración de la Virgen del Amor Hermoso de la Iglesia de san Agustín, hoy san Andrés, la cual se encontraba en un estado grave de conservación⁴¹.

Dentro del taller de Sánchez Tapia y posteriormente en el Francisco Sánchez Araciél, conocidos popularmente como *los Araciele*s, se encontraba, pues, la hija de Tapia y hermana de Araciél, llamada Cecilia, de la cual apenas se sabe nada. Se tienen noticias de ella en contados artículos periodísticos, en los que se resaltan sus cualidades artísticas y la ayuda que era para su padre. Además se especifican las labores que realizaba en el taller; *pinta y anima la escultura, dora y contorna los complicados motivos del recamo*; es decir, estofa las imágenes⁴². En este taller familiar se encontraban, como en otros talleres del resto de España, las labores bien diferenciadas. Está la persona que talla la figura en la madera y el policromador propiamente dicho, que sería el encargado de aplicar el color y la decoración en general a la imagen. Es posible que en taller del propio Salzillo esta situación existiera también, pero quizás más debido a la gran cantidad de encargos y a la necesidad de aligerar el proceso de creación. De hecho se sabe que en el taller de Salzillo trabajaban varios hermanos suyos, los cuales estaban cada uno encargado de una labor bien precisa⁴³. Ya con Roque López, Laborda o en el siglo XX es el imaginero, es decir, el que talla la madera, el encargado también de policromarla, y en su caso, de realizar las estofas. Incluso en el presente la mayor parte de los imagineros que continúan en activo en la región son los encargados de aplicar la policromía a su propia obra. Este cambio en el concepto de taller y de las labores del imaginero no son iguales en otras regiones de España, en donde con frecuencia han existido los imagineros por

Santísima Virgen. Murcia: Ed. Real Academia Alfonso X el Sabio. 2004 y CRESPO, A. "El antiguo culto a la Virgen de la Arrixaca". En: *Murgetana*. num. 107. 2002.

35 *Diario de Murcia*, 20 de Marzo de 1894.

36 *Polytechnicum*, 1 de Julio de 1918.

37 *Polytechnicum*, 1 de Julio de 1918.

38 *Polytechnicum*, 1 de Julio de 1918.

39 *Diario de Murcia*, 28 de Abril de 1903.

40 *Diario de Murcia*, 24 de Marzo de 1896.

41 BELDA NAVARRO, C. y MOISÉS GARCÍA, C. *Francisco Salzillo. La plenitud de la escultura*. Murcia: Ed. Danara. 2001. pp. 44 y ss. y RAMALLO ASENSIO, G.A. *Francisco Salzillo*. Madrid: Ed. Arcos Libros, 2007.

42 *Diario de Murcia*, 21 de Octubre de 1897.

43 Se trata de una tierra muy fina de diversos colores según se vaya a dorar o platear.

un lado y los policromadores por otro, perdurando dicha separación hasta el presente. En el caso del taller de los Araciel, a pesar de que Tapia instruyese a su hija también en labores del tallado, como el caso de un busto de una Dolorosa que se sabe que realizó ella⁴⁴, ésta se dedicaba casi exclusivamente a la decoración de la obra, creando una técnica propia con el paso del tiempo, es decir, un procedimiento diverso del que se venía haciendo hasta la época, como fue el caso de las estofas.

Para comprender mejor este procedimiento explicaré brevemente los pasos previos a la estofa en sí. Después de haber tallado la madera se procede al lijado y estucado de toda la superficie, sean carnaciones o ropajes. Dicho estuco está formado normalmente por una cola animal y una carga, como puede ser el carbonato cálcico o el sulfato cálcico. Como las capas de estuco han de echarse ligeras, se deben de aplicar al menos de seis a ocho manos de estuco sobre la superficie, sobre todo si se van a dorar. Posteriormente se tiene que lijar muy bien el estuco y ahora sí que se separan las zonas que se van a policromar sólo y las que se van a estofar. Para hacer una estofa hay que dorar previamente toda la superficie, por lo que hay que realizar todo el proceso de dorado, como es la aplicación de seis a ocho capas de bol⁴⁵, del dorado propiamente dicho, en donde se colocan las hojas de pan de oro mediante la técnica llamada al agua⁴⁶, y pasado un tiempo se bruñe el oro con una piedra de ágata para sacarle el brillo. Posteriormente se aplica una capa de policromía al temple de huevo, se deja secar y con la ayuda de un utensilio con punta roma se va rayando la policromía siguiendo un dibujo, dejando ver de este modo el oro subyacente⁴⁷. Éste sería el modelo básico y clásico de la estofa, existen otras variantes, como en vez de dorar al agua se puede dorar al mixtión⁴⁸, o se puede platear y cubrir con una corla⁴⁹, o después de rayar la policromía se puede enriquecer aún más la decoración realizando algunos detalles con óleos⁵⁰.

Es en el proceso del rayado de los dibujos en el temple que Cecilia Sánchez Araciel ideó una metodología desconocida hasta el momento.

LAS PLANTILLAS EN LAS OBRAS DE SÁNCHEZ TAPIA Y SÁNCHEZ ARACIEL. ORÍGENES Y EVOLUCIÓN

No se sabe con seguridad el origen o invención de la técnica de la estofa, lo que sí se sabe es que su nombre deriva del italiano *stoffa*, que designa un tipo de tejido de espesor consistente, y a veces rico en cuanto a decoración y materiales, usado en vestidos y tapicerías.

Ya durante el siglo XII empiezan a verse imágenes con los ropajes dorados, aunque sin estofa, como el Descendimiento de la cruz, de mediados del siglo XII que se encuentra en el MNAC⁵¹. Pocos años más tarde, sobre todo en Centroeuropa, Francia y norte de España, aparecen imágenes con sencillas estofas que decoran, sobre todo, los mantos de Vírgenes sedentes⁵². Conforme se avanza en el tiempo empiezan a verse más casos

44 Técnica de dorado que usa como adhesivo únicamente agua, aprovechando y reblandeciendo la cola existente en las capas de bol para su adhesión.

45 CENNINI, C. *El libro del arte*. Madrid, Ed. Akal, 2006, p. 176.

46 Técnica de dorado que tiene una base oleosa para la adherencia del oro a la superficie. Es más fácil de aplicar que la técnica al agua, pero no se puede bruñir posteriormente.

47 Capa de goma laca coloreada que se aplica sobre la plata para dar la apariencia de oro.

48 Para más información acerca de los dorados véase PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura*. Madrid, Ed. L.E.D.A., 1982.

49 Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

50 Sirva como ejemplo la Virgen con el Niño de la iglesia de Saint-Nectaire, Francia.

51 AAVV. *La escultura, siglos V al XV*. Barcelona, Ed. Carroggio SA de ediciones. 1996.

52 Esta escuela se desarrolló en la ciudad belga de Malinas, en la provincia de Amberes. Gracias al matrimonio de Juana I de Castilla con Felipe Habsburgo, dicho territorio formó parte de España, favoreciendo así la comunicación y traslado de obras y artistas entre los dos territorios.

de obras doradas y estofadas, como las imágenes de María y Cristo de la zona del presbiterio de la Catedral de Colonia⁵³, en las cuales ya aparece una rica decoración con estofas en los mantos. Podemos, pues, imaginar, que la zona centroeuropea fue una de las más adelantadas en cuanto a la técnica del dorado y estofado se refiere, demostrándolo las esculturas de Malinas, en Flandes⁵⁴, en las que se puede ver la rica variedad en la decoración de sus ropajes. Es gracias a los imagineros de aquellas zonas que vienen a trabajar a España, como Diego de la Cruz, policromador de Gil de Siloé⁵⁵, que dichas técnicas ganan adeptos y fama en la península Ibérica. Como ejemplo tenemos el altar mayor de la Catedral de Toledo, en el que trabajaron entre otros, el taller de Copín de Holanda⁵⁶.

En cuanto a la temática usada para la decoración con estofa, en su primera época el diseño de los motivos a estofar eran más simples, ornamentos aislados en la superficie, sin conexión unos con otros y con formas geométricas. Debido a que la representación más común en aquellos siglos era la imaginería de carácter mariano las decoraciones solían ser sencillas flores o cenefas. Durante el siglo XIV empezaron a difundirse los grutescos como nuevas formas para decorar, en la zona de Italia, de los que Pacheco en su tratado de pintura escrito en 1649 explica su origen y difusión⁵⁷.

Dicho estilo se difundió por toda la península debido al traslado de los talleres castellanos a Andalucía durante el siglo XVI y siglo XVII, llevándose con ellos técnicas y estilo, abriéndose, pues, paso por otras regiones de España, como fue Murcia, a través del intercambio artístico/cultural que hubo, sobre todo en el siglo XVI. A partir del siglo XVII podemos decir que la estrella de la decoración por medio de la estofa fueron los grutescos. Estas decoraciones tenían en su mayoría motivos florales o vegetales, adornados con pequeñas filigranas.

En Murcia podemos encontrar influencia en el uso del oro en las decoraciones que la cultura islámica demostraba en los artesonados de sus palacios. Por ello no es de extrañar que posteriormente se empezaran a dorar las superficies de las imágenes religiosas, como era el caso de la murciana Virgen de la Arrixaca, aunque fue a través de Dupar que el uso de la estofa se hizo habitual en Murcia, ya que trajo de Francia toda una serie de técnicas que en poco tiempo se enraizaron en el sureste español. Además, Nápoles, y su gran fábrica de escultura religiosa sirvió al antiguo Reino de Murcia de fuente de inspiración y aprendizaje, favorecido por el comercio de obras de origen napolitano que habían llegado a través del puerto de Cartagena y Alicante⁵⁸. Con la obra de Salzillo el repertorio hasta entonces conocido de la estofa en Murcia evolucionó en gran modo. Los ropajes se cubrieron de delicadas flores doradas, mezcladas con coloridas rosas y lilas, grutescos finamente rayados con puntas de buriles e infinitas formas que decoraban los mantos y vestidos de cada imagen. Fueron muy comunes los enfondados⁵⁹, sobre todo en imágenes masculinas.

El sistema del traspaso del dibujo a rayar sobre la policromía ha sido siempre a mano alzada, y muestra de ello son las numerosas aunque diminutas diferencias entre un dibujo y otro, aún a pesar de tratarse de cenefas en donde se supone que deben ser iguales. El porqué de dicho modo de hacer es simple, de este modo se podían adaptar de mejor forma el dibujo a la zona donde iba a ser localizado, ya que no siempre la superficie es plana y de fácil acceso. En muchos casos las estofas se realizan también en los recovecos que van creando los imagineros en los ropajes para imitar más fidedignamente los volúmenes de un tejido, por lo que las estofas debían seguir el volumen creado.

53 Junto con Sebastián de Almonacid y Felipe Bigarny.

54 Véase PACHECO, F., op. cit., p. 105.

55 Como la Virgen de las Maravillas, patrona de Cehegín, la cual fue encargada directamente a Nápoles, al imaginero Nicola Fumo.

56 Sistema de la estofa en la que se raya la policromía dejando el oro con la apariencia de ser el negativo del fondo, del tejido que se está recreando.

57 E incluso existen el dibujo de la cabeza de un caballo y el perfil de un Cristo crucificado.

58 José Sánchez Lozano fue un imaginero de origen alicantino principal seguidor de la escuela de Salzillo durante el siglo XX, demostrando así la continuidad de técnicas y conocimientos entre talleres, según testimonio oral de su discípulo Antonio Labaña.

59 Imaginero aún en activo, también de la escuela de Salzillo, discípulo directo de Sánchez Lozano.

En el caso del taller de los Araciele encontramos otra metodología diversa a la mano alzada, quizás por la intervención de una mano femenina en el taller, la hija de Sánchez Tapia, Cecilia, crearon y usaron una serie de plantillas con los dibujos que después realizaban en las estofas de sus imágenes. Posiblemente porque las mujeres son más meticulosas y perfeccionistas a la hora de realizar este tipo de trabajos, la susodicha Cecilia creó estos patrones a fin de no errar en lo más mínimo a la hora de transportar las formas a la imagen. Dichas plantillas fueron realizadas sobre papel de distintos tipos, algunos incluso en hojas de periódico o partituras (foto 1), meticulosamente recortadas y resguardadas en un sobre para poder ser utilizadas una y otra vez. El estilo de dichos patrones es mucho menos rico en cuanto a decoración, si se compara con la exuberante decoración en las obras salzillescas, usando con frecuencia formas florales para las imágenes femeninas y cruces con distintas decoraciones para los sagrados corazones de Jesús (fotos 2 y 3).

En esta colección de patrones existen diversas tipologías, atendiendo a su recorte y temática.

– Plantillas aisladas en positivo (fotos 4 y 5)

Se tratan de aproximadamente 123 plantillas, de entre las cuales los modelos más frecuentes son cruces decoradas, flores, formas geométricas como círculos o rombos, filigranas y espigas de trigo. El tamaño varía de los 4 a los 25 cm. El interior sobre todo de los patrones florales o de trigo están decorados, recreando fielmente la forma de los pétalos o de los granos de trigo, quizás para poder representar dichos dibujos en el interior de la estofa. Incluso en uno con forma de mariposa está representada toda la decoración de las alas.

– Plantillas en negativo (fotos 6 y 7)

El número de este modelo de plantillas es muy inferior, tratándose de sólo 13 patrones en los que el tamaño no supera en ningún caso los 10 cm. Se desconoce el motivo de estos patrones, ya que la teoría de que los aplicaran por el método del estarcido queda descartada al encontrarse en perfecto estado y sin rastro de policromías ni carboncillo. Es posible que se usaran de modo similar a los otros patrones, rayando el perfil con un punzón.

– Plantillas de cenefas en positivo (foto 8)

Se trata de 15 patrones, los cuales se pueden dividir en dos tipos, uno puramente geométrico, a base de rombos, cuadrados u óvalos, recreando en algunos casos cruces, y otro tipo decorado con flores o vainas de trigo, de estilo más barroquizante. El tamaño varía de los 4 a los 15 cm.

– Dibujos como esbozos⁶⁰ (fotos 9 y 10)

Encontramos 15 modelos distintos realizados a lápiz sobre distintos tipos de papel, posiblemente fruto una inspiración fugaz con formas para ser aplicadas en futuras estofas. Varían de los 7 a los 22 cm. El trazo suele ser rápido y se trata posiblemente del grupo de piezas en las que más se aprecia la idea primitiva del artista, la inspiración hecha trazo, fruto del momento en el que el artista representa su idea en el papel. En cuanto al nivel estilista son diseños en su mayoría florales, grotescos en los que se aprecia mejor que el resto de piezas los restos de barroquismo en las obras de los Araciele.

– Dibujos como esbozos con su respectiva plantilla (foto 11)

Dibujados de modo igual a los anteriores, pero en los que la idea se desarrolló hasta la realización de la plantilla para futuras estofas. En dicha colección se encuentran ambos, pudiendo así ver la evolución desde la primitiva idea, llena de personalidad hasta la realización de la plantilla, más meditada y menos espontánea. En la colección se conservan 4 piezas de estas características de entre los 6 y 20 cm entre los que se encuentra la figura de la anteriormente citada mariposa, así como elementos florales.

– Estampas de escenas bíblicas (fotos 12 y 13)

Se trata de dos estampas de unos 16 cm por 11 cm, arrancadas, posiblemente, de algún libro. En ellas se representan en una el descendimiento de Cristo y en la otra un san José con Jesús niño, ambas aparentemente copias de unos grabados de la época y con inscripciones en latín en la parte inferior. Posiblemente fueran elegi-

60 E incluso existen el dibujo de la cabeza de un caballo y el perfil de un Cristo crucificado.

das estas dos estampas porque en ambas hay en el fondo una decoración que pudiera ser fuente de inspiración de los diseños de las estofas.

Es curioso también el hecho de que algunas plantillas no son simétricas, es decir, que en algunos de los lados hay algún motivo decorativo que en los otros lados no aparece, a modo de distintas posibles representaciones a tener en cuenta en el momento del traspaso del diseño a la obra (foto 14). Dichas plantillas, gracias a un estudio visual de obras de los susodichos escultores se ha comprobado que fueron usadas, ya que coinciden los dibujos de las estofas con dichos patrones. En algunos casos, no tenemos la plantilla como origen de la estofa, sino que existe solo el dibujo en papel, sin llegar a saber si nunca se llegó a realizar el patrón y se pasó a mano alzada o se ha perdido con el tiempo. En este último caso encontramos una cenefa geométrica usada en el san José para la Catedral de Murcia (foto 15) o un Sagrado Corazón de Jesús para la iglesia de san Bartolomé (foto 16). El gran problema al que nos enfrentamos es la desaparición de buena parte de las obras de Sánchez Tapia y Sánchez Araciel durante la guerra civil, por lo que el estudio y determinación del uso de todos los patrones se hace imposible. Sólo hay algunos de ellos de los que se ha podido corroborar su aplicación en obra real, o al menos estar basados en dichos patrones. Es el caso de una imagen de una Inmaculada Concepción que se encuentra en Albudeite, en la que uno de los motivos florales estofados en el borde del manto coincide con uno de los patrones de la colección (foto 17).

Casi al final de su vida, Sánchez Araciel decidió donar estos patrones al entonces joven imaginero Sánchez Lozano para que los usara en sus obras⁶¹. A pesar de todo, Sánchez Lozano nunca llegó a usar dichas plantillas en sus imágenes, quizás por olvido o quizás por decisión propia ya que sus obras eran de estilo aún más salzillesco que las de *los Araciel*, volviendo así a formas más sinuosas, grutescos y la rica decoración que caracterizaba el barroco arte de Salzillo. Continuando con la estela de continuidad artística, dichos patrones pasaron a manos de Antonio Labaña⁶², el cual afirma haber usado dichos patrones únicamente y solo como inspiración, no como copia fidedigna, en la estofa realizada en la túnica de Santiago el Menor del paso de la Aparición en el lago Tiberiades para la Cofradía del Resucitado de Murcia, conservando dichos patrones en el taller más como algo histórico que como un objeto utilizable.

CONCLUSIONES

A pesar de que se trate de un tema a veces tan estudiado, esta pequeña investigación podría dar a conocer una técnica dentro de la imaginería de la que no se han realizado grandes estudios. Gracias a la existencia de las plantillas se ha llegado a conocer el modo de trabajar en el taller de Sánchez Tapia y Sánchez Araciel, aportando luz en el campo de los dorados y estofas. Hasta el presente, dichos patrones han pasado siempre desapercibidos dentro de talleres repletos de imágenes a medio hacer y pedidos pendientes, en medio del característico “caos ordenado” de los talleres de los imagineros. No sólo se abre una puerta ante una nueva concepción del modo de aplicar la estofa en las esculturas, sino que queda patente, una vez más, que los conocimientos de un taller, rara vez quedan en el olvido, incluso cuando no tienen sucesores, ya que siempre hay algún compañero del oficio preparado para recibir esos dogmas o esas normas.

Concretamente en Murcia, desde el siglo XVII con la llegada de Bussy, estamos viviendo ese traspaso de conocimientos de modo claro, hasta el presente. Las plantillas son sólo una muestra evidente y objetiva ante este hecho, pero como se ha podido ver, todos los artistas, en cualquier época y lugar, han transmitido su sapiencia a otros compañeros con el fin de que dicha sabiduría no fuera olvidada, y quizás, en un intento, temeroso o egocéntrico, de no ser olvidados nunca.

61 José Sánchez Lozano fue un imaginero de origen alicantino principal seguidor de la escuela de Salzillo durante el siglo XX, demostrando así la continuidad de técnicas y conocimientos entre talleres, según testimonio oral de su discípulo Antonio Labaña.

62 Imaginero aún en activo, también de la escuela de Salzillo, discípulo directo de Sánchez Lozano.

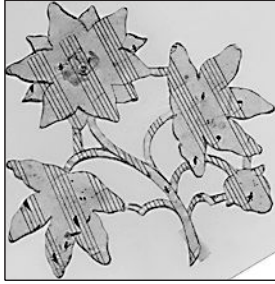


Foto 1



Foto 2

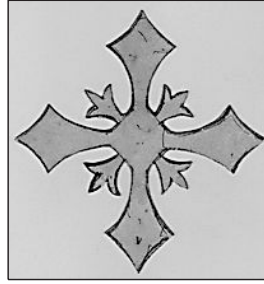


Foto 3



Foto 4

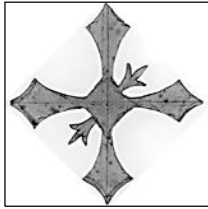


Foto 5



Foto 6



Foto 7

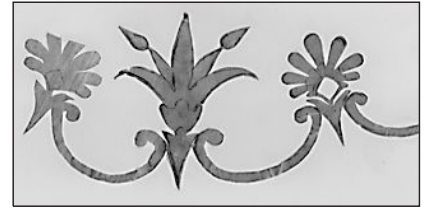


Foto 8



Foto 9



Foto 10



Foto 11



Foto 12



Foto 13

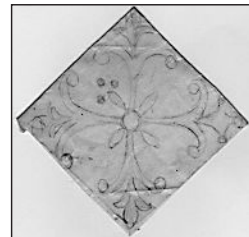


Foto 14



Foto 15



Foto 16



Foto 17

