

Sobre la vida y la obra del artista José María Sánchez Lozano

ALFONSO MOYA MARTÍNEZ

RESUMEN

El escultor José Sánchez Lozano, 1904-1996, alicantino y murciano, autor versátil, profundo conocedor de la obra de Dupar, Bussy, Baglietto, aunque fundamentalmente imaginero identificado con la obra de Francisco Salzillo y Roque López de los que toma modelos y técnicas, comienza su aprendizaje con José Planes, y tras su paso por las Escuelas de Artes y oficios de Madrid y Barcelona y su trabajo en talleres de Barcelona y Olot donde perfeccionó su aprendizaje en vaciados de escayola, se establece en Murcia dándose a conocer con su copia de la imagen de la Dolorosa que Salzillo había realizado para la Cofradía de Jesús. Los destrozos causados en imágenes sagradas durante la guerra Civil propiciaron una intensa actividad, tanto de restauración como de reposición de nuevas imágenes, que le convirtieron en el escultor más conocido y solicitado para llevar a cabo la tarea. La atención a tan gran demanda repercutió en su obra, apartándolo de sus primeros pasos, tanto en modelos como en técnicas. Sin negar su adscripción a la escuela de Salzillo supo introducir en sus imágenes ligeras modificaciones que le dan una cierta personalidad y las hace muy atractivas.

PALABRAS CLAVE: José Sánchez Lozano, escultura, neobarroco, escuela de Salzillo, Murcia.

ABSTRACT

The sculptor named José Sánchez Lozano, 1904-1999, was born between Murcia and Alicante, versatile sculptor, although he knew the work of Dupar, Bussy and Baglietto, he has been mainly identified as an imaginero follower of Francisco Salzillo and Roque Lopez's School, he inherited from them models and techniques. He started sculpting as a pupil of José Planes, then he got into the Fine Arts Academy both in Madrid, Barcelona and he got employed in Olot where he learnt the art of plaster casts, he got established in Murcia where he become known because of a copy of the well known Dolorosa first made by Salzillo to the Cofradía de Jesús. Due to the damages caused to the Sacred Images in the Spanish Civil War, artists were needed to restore the old sculptures and replace others, and so this imaginero become very famous and popular. Because of this work demands he left his youngest influences and was able to modify his art adding his personal style without denying Salzillo's School influences.

KEY WORDS: Jose Sanchez Lozano, sculpture, neo-baroque, Salzillo's School, Murcia.

Sánchez Lozano coincide en su principio y fin con el siglo XX ya que nace el 16, de abril, cuando tan sólo habían transcurrido cuatro años del nuevo siglo y se extingue un primero, de noviembre, cuando faltan otros cuatro años para que finalice.

Su vida transcurrió sin verse afectado por graves sucesos si se exceptúa la conmoción que significó la Guerra Civil, 1936-1939. No encuentra graves dificultades para seguir su vocación y las que encuentra se resuelven con cierta facilidad. Terminada la etapa que puede llamarse de formación, el triunfo le llega pronto y su aceptación como artista coincide con su integración en escogidos medios sociales y todo ello sin las privaciones, incomprensiones, enfrentamientos o largas esperas de otros artistas.

Modesto, sobrio, humilde, laborioso, reparte su existencia entre “Buenos Aires”, en la Torre de la Horadada, y Murcia viendo pasar los años que le obligarán a reducir el frenético ritmo de trabajo pero con la satisfacción de la obra realizada y el afecto de discípulos y admiradores.

Su formación intelectual en general y artística en particular no ha sido objeto de la atención, tampoco demasiada, que han merecido otros aspectos de su biografía.

Hay sobrados testimonios de personas que lo trataban frecuentemente de la amenidad de su conversación y de que su llegada a conocidas tertulias de la más alta sociedad murciana era muy celebrada por el encanto de sus relatos a los que dotaba de un tono de actualidad o acertaba con sus descripciones a recrear situaciones de gran amenidad e interés. Ello hace pensar que poseía si no erudición al menos una cultura de cierta amplitud fruto, más que de estudios, de algunas lecturas, viajes y, en general, contactos frecuentes con lo que podría denominarse, en sentido amplio, sociedad culta.

Sin embargo las condiciones en las que transcurrieron sus años juveniles no le permitieron una preparación intelectual amplia o intensa.

Con la elemental preparación de la modesta escuela de su aldea entra de aprendiz en el taller de José Planes al que poco después siguió a Madrid donde asistió durante tres años a los cursos de dibujo de la Escuela de Artes y Oficios “La Palma” y fue recibiendo una educación cultural con la visita a museos y actos culturales diversos a los que la familia Sempere, que lo alojaba, acostumbraba a asistir. Fue el principio de una cierta autoformación que circunstancias posteriores le permitieron continuar y que le sirvieron para compensar la falta de otra de mayor rigor.

Cuando marchó a Barcelona se encontró con un ambiente mucho más importante. Asistió a la Escuela de San Jorge. Fue allí donde empezó a modelar. Estuvo seis años y asistía también al taller de Miguel Castellanos y algún otro.

Hay unanimidad entre sus familiares y amigos que lo visitaban con frecuencia que no era un lector asiduo y sólo poseía unos pocos libros.

Publicó ocasionalmente alguna colaboración en revistas locales de Cofradías o Hermandades que, dentro de su corrección, no aportan nada interesante a su firma y es llamativa su escasa facilidad para dirigirse a un auditorio cuando iba más allá de la tertulia para la que sí estaba particularmente dotado.

Es evidente que tuvo empeño en mejorar su nivel cultural pero sólo mediante la observación atenta, la cuidadosa atención al mundo que le rodeaba. Ejemplo de ello es su profundo conocimiento de la obra de Bussy, Dupar, Salzillo y maestros del barroco murciano y sus seguidores; conocimiento adquirido a través de las muchas restauraciones que llevó a cabo de sus obras. En otra dirección también puede ser ejemplo el trato continuo que sostuvo con la considerada como mejor sociedad murciana de la que fue asiduo visitante. Es un hecho, corroborado por su propio testimonio que en las reuniones a las que asistía, con rigurosa separación de señoras y caballeros, según costumbre de la época, él solía quedarse en el primer grupo alegando que el tabaco, el juego de naipes, las aventuras de caza y la política, temas de los maridos, a él no le interesaban.

Sin ninguna duda, Sánchez Lozano sintió desde muy temprana edad la vocación de escultor y más concretamente de imaginero soñando con la realización de representaciones de figuras sagradas.

Las figuras conservadas de San Antonio o de la Virgen en la advocación del Pilar o de los Desamparados son testimonios inequívocos de su temprana inclinación. Todo ello ha motivado que se le haya considerado siempre, fundamentalmente, como prototipo de escultor consagrado a la temática religiosa ignorándose o no concediendo ninguna atención a otras manifestaciones artísticas salidas de sus manos.

Y, sin embargo, su biografía, depara si no sorpresas sí, al menos, interrogantes acerca de como llega a esta situación cuando en su formación no fueron las imágenes el fin esencial.

Planes fue su primer maestro. Pero para José Planes Peñalver, aun cultivando la imaginería religiosa, no era ésta su temática preferida ni a la que dedicaba mayor atención en los años en los que Sánchez Lozano acudió a su taller en Murcia y después en Madrid y aunque se puedan citar obras de carácter religioso alternando piedra y madera en su realización, Cristo, San Pedro, Piedad, sus preferencias se inclinan por la mujer, el desnudo y el retrato. Sólo a partir de la Guerra Civil intensificará su dedicación a la imaginería religiosa, incluso pasionaria, y los “Cristo Yacente” y la “Soledad” recuperarán un camino hasta entonces poco transitado. En todo caso, aceptando la importancia de Salzillo, no parece ser su inclinación preferida y Sánchez Lozano hacia ya muchos

años que había abandonado el taller de Madrid. Si algo hay en el imaginero de Pilar de la Horadada de su primer maestro es la facilidad para el modelado y, cuando lo pretende, el acabado de la obra y su dedicación al retrato de niños. Incluso, como si se pretendiera borrar la relación, se da la circunstancia de que se desconoce el paradero de “Bruja de Oropesa”, la copia que Sánchez Lozano, todavía en el taller madrileño de Planes, realiza de “Vieja toledana”, hoy en el Museo de Bellas Artes, de Murcia.

Cabría preguntarse, de persistir en el afán de encontrar alguna huella del maestro en la obra del discípulo, si es posible establecer alguna relación entre la evidente tendencia de Planes, de manera especial en sus primeros años, en el modelado de cuerpos femeninos de clara raigambre clásica y por tanto con cierto deleite en las suaves curvas de sus desnudos con la afirmación de uno de los discípulos de Sánchez Lozano en el sentido de que todas las imágenes de este último tienen cierto aire femenino más o menos acusado.

También hay que señalar que en los escasos meses de esta primera estancia en Murcia, de manera especial por su corta edad, no pudo familiarizarse con la abundante obra de Salzillo existente en la ciudad aunque si debió conocer alguna de sus obras más emblemáticas. Obras y autor, Salzillo, que, durante sus tres años madrileños, no tuvieron ninguna influencia en el niño.

Así pues esta primera etapa de su formación artística se concreta en el empeño y profundización en el dibujo, que se convirtió en obsesión, probada por sus ejemplares calificaciones en la Escuela de “La Palma”, de Madrid donde contó con excelente profesores como D. Cayetano Vallcorba y Mexía, que había realizado estudios en París y Bruselas y, con posterioridad al paso de Sánchez Lozano por la Escuela, llegó a ser Director de la misma; el aprendizaje práctico de instrumentos y técnicas, modelado y vaciado, empleadas en el taller de Planes que le permitieron la realización de alguna prometedora obra como la citada copia de la “Vieja Toledana” de su maestro y su primer contacto con obras singulares que pudo observar en exposiciones, colecciones y museos a los que la familia Sempere le acostumbró a visitar.

Su estancia en Barcelona, más larga, con más edad y ya con ciertos conocimientos teóricos y técnicos sí tuvo trascendencia en su formación artística claramente observables en las obras, escasas pero suficientes, para mostrar la influencia recibida en la Escuela. Poco importante debió ser la influencia de Rodríguez Codolá, su profesor de Teoría e Historia de las Bellas Artes, pintor de flores, paisajes y marinas que también cultivó el retrato.

Solía recordar más a Antoni Alsina Amils y Antoni Parera Saurina. El primero fue profesor de modelado y de escultura antigua y del natural y formaría parte del jurado que le otorgó el Premio Conde de Lavern; el segundo, profesor de modelado y vaciado le otorgó premio, medalla y ochenta pesetas en metálico, en el curso 1920-1921. Nacidos ambos en Cataluña pero pensionados en Roma, el primero por la Academia de Bellas Artes de Barcelona y el segundo por la de San Fernando, de Madrid a donde se había trasladado para estudiar con Jerónimo Suñol, viajaron por Italia y concurrieron y fueron premiados en certámenes nacionales e internacionales. Aunque los dos, más Parera, realizaron obra religiosa su influencia en el discípulo fue clasicista y recuerdo de las antiguas civilizaciones mediterráneas, “Plutos”, “Relieve del dios Pan”, “Sátiro sedente”, “Desnudo femenino yacente”, “Príncipe Tabnit de Sidón”. Posiblemente Parera Saurina que realizó varios monumentos y medallas conmemorativas influyó en la decisión de su alumno para que concurriera al concurso convocado por el Ayuntamiento de Murcia para elevar el monumento a San Francisco.

La duración de esta influencia fue corta; lo que si perduró a lo largo de toda la vida y la obra del discípulo fue el componente técnico de las enseñanzas, es decir la habilidad, rapidez y perfección, en el modelado del que ya había dado muestras en el taller de Planes Peñalver y la técnica del vaciado que llegó a dominar absolutamente y que, si bien le permitió obtener excelentes copias, tal vez le perjudicó por cuanto contribuyó a que abandonara la talla de la madera en la que también había dado muestras sobresalientes.

Porque la talla en madera era base imprescindible para quien quisiera, como él había proclamado siempre desde niño, “hacer santos”. La primera talla de madera conservada, la imagen del Sagrado Corazón de Jesús realizada para D. Gerardo Murfi, hoy en la Col. de D. Eusebio Chico de Guzmán, en Murcia, data de sus años de permanencia como alumno en la Escuela de San Jorge. Esto nos revela que alternó las clases con la atención a los encargos que le iban surgiendo. Poco después comenzó a trabajar en los Talleres Castellanas, hecho que

fue determinante para adquirir el dominio de cada una de las numerosas y, con frecuencia, delicadas etapas que conlleva la realización de una imagen.

También trabajó para talleres de Olot con lo que completó la comentada técnica de los vaciados con el empleo de la llamada pasta de madera o, según su propia expresión, pasta-fibrón. Esta técnica aunque, en parte, conocida en Murcia, en aquella época no era empleada. Sánchez Lozano manifestó gran interés por aprender todo lo que tenía alguna relación con la imaginaria.

Su dominio de esta nueva técnica fue absoluto y hay que volver a lamentar que su éxito haya contribuido a su descrédito debido al abuso que hizo de ella.

Si el año de su marcha a Madrid fue el de la muerte de Auguste Rodin cuya influencia en la escultura europea de comienzos del siglo XX es innegable, su traslado a Barcelona, en pleno modernismo y más abierta a las corrientes europeas, la mayoría de edad y convivencia en medios artísticos le debieron familiarizar con lo que la obra de éste había significado en cuanto a su concepción del espacio y del volumen y su valoración de la superficie y las texturas. Rodín había creado un nuevo lenguaje escultórico pero Sánchez Lozano no sintió por él ninguna atracción.

Otra gran figura del momento, Aristide Maillol, sin duda más cercano a las enseñanzas que había recibido en la Escuela de Antoni Alsina y Manuel Rodríguez Codolá por su pasión por las formas clásicas si bien estaba más cerca de su concepción personal no le arrastraba a la pureza de líneas que el artista gallo se exigía.

Dio la espalda a estas corrientes y, por supuesto, a los “ismos” que se fueron imponiendo desde finales del siglo XIX. Ni siquiera la presencia en ellos de nombres españoles, Picasso, Gargallo, Gozález, incluso alicantinos, Sempere, motivaron su atención.

Con estos claros y estas sombras, la estancia en Barcelona se cerró con un balance muy importante en su formación para lo que iba a ser su futura carrera. Dibujo, modelado, técnica del vaciado, soltura en la talla de madera, definida preferencia por policromías sin estridencias y, aunque no única, clara tendencia por la imaginaria religiosa como prueba la relación de las obras exhibidas, en 1928, en su primera, y única, exposición abierta en Orihuela cuando sólo contaba veinticuatro años de edad.

Con ser importante el bagaje adquirido le faltaba todavía mucho que aprender hasta llegar a convertirse en el maestro imaginero indiscutible, en la región, de los años que siguieron a la Guerra Civil. Aunque hay que pensar que, finalizados sus estudios en Barcelona y sus trabajos para Castellanas y Olot, sí debía conocer algunas obras de Salzillo, todavía no había mostrado ninguna inclinación por su obra.

Sin ninguna duda, esta inclinación en sus comienzos fue fruto de la casualidad; la copia para el Duque de Tovar de la Dolorosa, de la Cofradía de Jesús, obedeció a circunstancias puramente fortuitas.

Pero si el origen fue casual, el desarrollo hasta convertirse en el motivo fundamental, tampoco el único, de su obra de casi setenta años constituye el último capítulo de su formación artística.

Porque Sánchez Lozano, tomada la decisión de establecerse en Murcia y atender las peticiones de nuevas copias de Salzillo, lejos de limitarse a la rutina mecánica de éstas, con la innegable fuerza de voluntad con que había sacado adelante su vocación de imaginero, puso todo su empeño en estudiar con toda meticulosidad, hasta desentrañarlas, todas las características esenciales del escultor murciano.

Esta tarea, el estudio minucioso de la obra de Francisco Salzillo, pero también de otros grandes artistas inmediatamente anteriores y posteriores, Antonio Dupar, Nicolás de Bussy, Roque López, constituyen un largo y apasionante proceso que culmina la formación artística de Sánchez Lozano y que lo convirtió en el mejor conocedor, en el gran especialista, de las obras de los citados autores.

Este conocimiento se vio favorecido primero por el hecho de su preparación técnica adquirida en los estudios y prácticas juveniles en Madrid y Barcelona y por la constancia y esfuerzo que dedicaba a cuantas actividades emprendía pero también se dieron dos circunstancias que se le sumaron. La más importante fue la enorme cantidad de imágenes que se vieron afectadas por los acontecimientos de los años 1936-1939; su restauración proporcionó una ocasión única y muy atractiva para quien, con conocimientos técnicos apropiados, quisiera estudiarlas con detenimiento.

La segunda circunstancia que le favoreció fue su actividad como anticuario que, en unas condiciones económicas muy difíciles, le abrieron las clausuras de conventos y las puertas de residencias que guardaban imágenes, hasta entonces desconocidas o difíciles de estudiar.

Lo afirmado sobre su conocimiento de las obras y de su pericia para asimilarlas y reproducirlas, en modo alguno quiere significar que lo hiciera en sus propias imágenes. Modelos, sin duda; otras características, en mayor o menor grado; en otros casos, apartándose claramente del original.

Terminados sus estudios en Barcelona, hay un primer intento de darse a conocer en Murcia que termina en fracaso; uno de los pocos que tuvo en su vida. En 1926, el Ayuntamiento de Murcia convoca un Concurso para levantar un monumento dedicado a San Francisco frente al palacio de El Almudí y el joven Sánchez Lozano presenta un proyecto pero el ganador será el escultor Mario Antonio Ros López. Por las mismas fechas, convaleciente de una grave pleuresía en El Pilar realizó el relieve de la Virgen del Perpetuo Socorro que fue regalado a la parroquia. En junio, de ese año ya había realizado, en Orihuela, su primera exposición en la que figuraron su Cristo muerto en la Cruz, San Francisco y su primera Inmaculada entre otras obras.

La Condesa de Villar de Felices, D^a. María Candelaria Aguado y Fontes, que veraneaba en el palacete del Barón de Benifalló, en San Pedro del Pinatar, y visitaba a la Condesa de Roche, en el Torreón de la Horadada, le prometió recomendarlo al Duque de Tovar que pasaba unos días de descanso en su Villa Ría, de Archena.

Tras el éxito de la réplica de la imagen de la Dolorosa, encargo del Duque de Tovar, toma la decisión de establecerse en Murcia y cuando realizaba los bustos de los hermanos Peña Guirao, ya tenía alquilada una vivienda en la calle de San Andrés.

Junto a las primeras copias de la Virgen de los Dolores y los bustos que tanto contribuyeron a darlo a conocer, en estos primeros años en Murcia, llevó a cabo la restauración de las imágenes enviadas a la Exposición Iberoamericana de Sevilla y otras imágenes de Salzillo pero la obra que contribuyó de manera decisiva a reafirmar su fama fue la réplica de la Inmaculada de Francisco Salzillo, realizada en 1934 para los P.P. Franciscanos, de Almería, pero que estuvo expuesta varios días en los escaparates de un céntrico establecimiento comercial de Murcia. Por estas mismas fechas se dio a conocer en Murcia un Crucificado que ya había figurado en la exposición de Orihuela y que mereció la primera página del diario “La Verdad”.

Un año después termina su réplica del “Abrazo del Crucificado a San Francisco”, del escultor Dorado. Como ya había ocurrido anteriormente con otras obras suyas, el citado Cristo y la Inmaculada y los, actualmente, desaparecidos San Cosme y San Damián, la prensa se ocupó muy elogiosamente dando carta de naturaleza a la afirmación acuñada, a partir de la presentación de su réplica de la Dolorosa de la Cofradía de Jesús, de “nuevo Salzillo”.

Reconocida la calidad de las réplicas, es evidente que tanto los originales de la Virgen de los Dolores por su gran belleza y la devoción que motivaba como la de la Inmaculada y las del Abrazo de San Francisco al Crucificado por las circunstancias de su desaparición en el terrible suceso del incendio de 1931 no podían pasar desapercibidas y su autor se benefició de ello recogiendo la admiración y el agradecimiento público. A esto hay que agregar que los años 1933 y 1934 fueron también los de su triunfo como autor de los bocetos para las carrozas ganadoras del 1.º y 2.º premios el primer año y el de Honor en el siguiente, de la Batalla de Flores.

Al iniciarse el año 1936, diez años después de su primer intento para darse a conocer en Murcia no sólo había logrado su propósito de situarse en un lugar muy destacado en el mundo artístico de la ciudad sino que también había conseguido el reconocimiento de todos los sectores sociales y ello sin haber tenido que sufrir grandes dificultades pues el éxito le acompañó desde el primer momento de su llegada.

Conviene sin embargo recordar que este evidente deseo de situarse en Murcia nunca le hizo renunciar a sus raíces pilareñas; prueba de ello es que en estos años da los primeros pasos en la clara dirección de reunir el patrimonio rural paterno y logra hacer realidad su sueño infantil de adquirir y vivir en la casa “Buenos Aires” Ambas cosas prueban que ya gozaba de suficiente desahogo económico, procedente de su trabajo, para afrontarlas.

Esta prometedora situación se ve alterada por el comienzo de la Guerra Civil que le sorprende en la Torre

de la Horadada donde José María Sánchez Lozano atendía, como todos los veranos, la administración de sus casas de alquiler para la temporada estival.

En Pilar de la Horadada se sentía más protegido por familiares y amigos pues aunque igualmente se conocía su profesión y relaciones, la población alcanzó un cierto acuerdo de convivencia y aunque no estuvo exento de alguna violencia no alcanzó el grado de otros lugares.

Al mismo tiempo su base económica fundamental, imágenes religiosas, había desaparecido por completo puesto que no iba a recibir ni un solo encargo. Pasado el verano alternó sus estancias entre Murcia y la Torre de la Horadada.

Profesionalmente se ocupó de modelar para las fábricas de juguetes y junto con el producto de sus alquileres y rentas agrícolas intentó sobrevivir eso sí en un estado de temor agudizado por acontecimientos como el terrible suceso del encarcelamiento y posterior asesinato del Marqués de Fuente el Sol, vecino en la Torre de la Horadada, al que le unía una gran amistad o el de la incautación de la vivienda de los Condes de Roche y la destrucción de sus pertenencias.

Sus cuarenta años de edad y su naturaleza debilitada por la no lejana pleuresía, le libraron, en un primer momento, de ser movilizado pero en los últimos meses de guerra no pudo evitarlo y fue enviado al frente.

Siempre creyó que la intervención del Dr. Vergara tal vez le salvó la vida ya que dejó de prestar servicio de armas y pasó a ocuparse de actividades culturales.

Aprovechó el desmoronamiento del frente de Madrid para, en medio de aquel caos, seguir la recomendación del Dr. Vergara que le animó a volverse a Murcia.

Entre otros asuntos le urgía recuperar su vivienda-taller en Murcia en la calle Aguadores a donde se había trasladado.

Desde el punto de vista artístico la actividad de estos tres años se redujo al busto de la Bella Camargo y el ya citado del Dr. Vergara. Su colaboración en la fábrica de juguetes de D. Aurelio Mirete se intensificó modelando animales, caretas y cabezudos.

OBRA RELIGIOSA .CARACTERÍSTICAS GENERALES.

El número de obras censadas de José M^a. Sánchez Lozano supera ampliamente el medio millar.

Si nos limitamos a las imágenes de culto, las procesionales las consideramos como una unidad independientemente del número de protagonistas, las agrupamos en una misma advocación aún conociéndose en los lugares donde se hallan con nombres diferentes y prescindimos, en el cómputo, de las series industrializadas pueden reducirse a algo más de un centenar, cifra asequible para singularizar su estudio.

Su extensión espacial no es grande con muy pocas excepciones. Abarca las provincias de Albacete, Alicante, Almería y Murcia, donde se concentra la casi totalidad de la obra, con alguna imagen en Granada y Jaén, provincias limítrofes.

Hay que tener presente que hasta los años cincuenta del pasado siglo la diócesis de Cartagena se extendía por parte de estas provincias por lo que no resulta extraño la llegada de encargos desde ellas.

Las excepciones, precisamente porque son excepciones, no pueden llevar a la conclusión de que el prestigio del autor se extendió de tal manera que llegó a lugares distantes de nuestra región, a colecciones reales o a América. Es cierto que hay obras en Barcelona, Madrid, Ronda, (Málaga), Santander, Bélgica y América, (Argentina, Colombia y Nicaragua), y hay una explicación .

Si bien es cierto que desde muy temprana edad, Sánchez Lozano mostró su vocación “de hacer santos” no es menos cierto que son muy pocas las imágenes religiosas salida de sus manos hasta la noticia aparecida en “El Pueblo de Orihuela” sobre la exposición de algunas de sus obras entre las que se citan varias de carácter religioso y la aparición de su copia de la Virgen de los Dolores para el Duque de Tovar.

Sobre su conocimiento de la obra de Salzillo, antes de 1928, hay pocos datos ciertos y muchas suposiciones. A lo dicho al hablar de su formación artística se puede suponer que, en Orihuela, contempló la Sagrada Familia, de la Iglesia de Santiago, el San Francisco, del monasterio de San Juan de la Penitencia y otras atri-

buidas con mayor o menor fundamento pero lo cierto es que hasta que recibe el encargo del Duque de Tovar no se conoce ninguna otra obra ni hay noticia de que la hubiera que muestre su admiración por Salzillo ni de su empeño en seguir sus huellas. Así pues la aceptación del encargo de hacer una copia de la Dolorosa tiene mucho de la confianza en su capacidad o de la imprudencia juvenil. El resultado, el éxito, le dio la razón y trazó la línea maestra de su futuro. Comenzaba así una larga carrera de más de medio siglo de imaginero seguidor de la tradición barroca murciana y se le asignaba el calificativo, que él no sólo nunca desmintió sino que, por el contrario, procuró mantener de discípulo de Salzillo y de “perpetuador” de sus modelos. En algún caso, el tono era laudatorio y entusiasta; en otros, despectivo por cuanto no dejaba ver signos de personalidad ni originalidad creativa. El estudio de su obra responde a lo que hay de cierto en estas posturas.

Señalada la extensión territorial en la que se encuentra la obra puede puntualizarse que, en su mayor parte, corresponde a imágenes existentes en iglesias y en conventos con algún ejemplo en oratorios privados y en poder de coleccionistas particulares.

Atendiendo al material utilizado puede señalarse la madera, el barro, la escayola y el enlienzado, aisladamente o combinándolos en muchas ocasiones.

En las primeras obras utiliza madera, tradicional en la imaginería religiosa española y si bien seguirá usándola a lo largo de toda su vida, a partir de los años cuarenta, la talla de la madera dejará de ser el material más utilizado para ser sustituida por otros, escayola y enlienzados, debido fundamentalmente a razones de rapidez y, consecuentemente, económicas si bien, artísticamente, el deterioro es sensible. No suele realizar imágenes completas de escayola como las llamadas de “Olot”, en cuyos talleres había aprendido la técnica sino cabezas vaciadas en escayola para imágenes vestideras a las que agregaba manos talladas en madera y, en su caso, pies igualmente tallados en madera dándose la circunstancia de que, para abaratar el presupuesto, hay imágenes con un solo pie o incluso medio pie. En algún caso, más raro, entregó sólo la cabeza de la imagen para que otro artista más económico le hiciera manos y pies. En este apartado hay que citar también los casos, de manera especial en imágenes de la Virgen María, de San José o de San Antonio, en los que el Niño Jesús que las acompaña es de manufactura industrial. En estas imágenes vestideras la peana, en la que suele aparecer la firma y la fecha de la entrega, y la devanadera interior suelen ser muy toscas y ésta última queda descubierta bajo la túnica; más adelante comenzó a cubrir esta estructura con un sencillo enlienzado, en la mayoría de los casos de color azul que solía llamar “faldeta”. Frecuentemente entregaba estas imágenes vestideras con túnica y manto, de lo que se encargaban su hermana Josefa y D^a Pilar, si bien el propio escultor buscaba y elegía personalmente los tejidos así como indicaba las piezas de orfebrería más apropiadas. Lógicamente, estos aditamentos han sido sustituidos.

Junto con las imágenes de vestir, el taller se especializó en las imágenes de telas encoladas o enlienzados. Si el empleo de escayola fue una cierta novedad en Murcia, no ocurría lo mismo con esta técnica que ya era conocida y empleada; en todo caso, Sánchez Lozano la generalizó hasta hacer de las imágenes de cabeza de escayola y cuerpo enlienzado la actividad principal del taller mientras que las de cabeza de talla de madera y menos todavía las de talla completa, se convirtieron en excepción.

Las imágenes de escayola y los enlienzados tienen la ventaja, junto a la rapidez de elaboración, y consecuentemente abaratamiento, de admitir terminaciones, encarnaciones, policromados, dorados, estofados, muy similares a las de talla de madera y aun puede sumar la de estar libres de los ataques de xilófagos pero, sin ninguna duda, no tienen la consideración artística de la imagen tradicional. En defensa de las primeras hay que decir que el punto de partida suele ser también el boceto en barro que el artista ha modelado con sus manos y que, en las terminaciones de las imágenes de escayola, Sánchez Lozano consiguió una perfección que en bastantes casos hace difícil distinguir el material empleado. El conjunto de su obra enlienzada es muy desigual pues junto a obras en las que extremó el interés hay otras francamente descuidadas.

En cuanto al empleo del barro no hay que recordar a los “quattrocentistas” della Robia o al más cercano, por su venida a España, Pietro Torrigiano, que gustaron de trabajarlo. En la obra religiosa de Sánchez Lozano, hay ejemplares en barro pero obedecen a motivaciones diferentes. Se trataba de no desaprovechar una fuente

de ingresos ya que los bocetos, convenientemente tratados, atendían la demanda de admiradores del artista que por razones diversas no podían adquirir una obra mayor. Esta consideración es igualmente válida para los muchos modelos en escayola de las obras más populares, que fueron repetidos y, policromados o no, vendidos o regalados.

El origen de sus modelos está muy claro porque él nunca lo ocultó. A partir de 1928 su principal fuente de inspiración es Francisco Salzillo; pero ni es la única ni siempre se limita a intentar la simple copia.

Testimonios familiares hablan de la existencia en su taller de un libro de grabados de Gustavo Doré que pudieron servirle de inspiración para alguno de sus personajes y él mismo no ha tenido reparo en declarar otros.

El Greco, especialmente en sus versiones de Jesús con la Cruz y de San Francisco; Ribalta, en el momento concreto de “El Abrazo”, aunque Dorado esté omnipresente como Murillo, al que también sigue en el San José, de la Murada; Alonso Cano, Gregorio Fernández, de los que con tanto entusiasmo habla, Nicolás de Bussy al que tanto admiró; de Nicolás Salzillo procede su modelo de la Virgen de su parroquia natal o el San Miguel. Ya de pleno siglo XVIII, tal vez el pintor Francisco Preciado de la Vega, le dio el modelo para Sor Ángela María Astorch; Roque López, al que admiró mucho hasta el punto de considerar que en algunas ocasiones su técnica alcanzaba a Salzillo y al que debe el modelo para sus versiones de la Samaritana y el original de la Santa Cecilia para Ronda. Sánchez Araciel que lo rechazó como aprendiz cuando siendo muy niño quiso entrar en su taller, le proporcionó algunos modelos como los de las imágenes del Sagrado Corazón de Jesús; también es posible que su condición de anticuario y su intervención en numerosas transacciones de obras guardadas en monasterios y colecciones le proporcionaran otros modelos como también es normal extraerlo de otro origen como una simple estampa devota de la Virgen de la Paloma o el torso del albañil que le hacía una reparación en el taller.

Su fundamental actividad fue como imaginero ya que de santos y de vírgenes son las primeras esculturas que se conservan de él siendo todavía niño; más de cuatrocientas figuras de carácter religioso salieron de su taller. Aunque la primera imagen de altar que contempló fue sin duda de Salzillo (Nicolás) a quien estaba atribuida la titular de la iglesia de Pilar de la Horadada, su primer contacto profesional con una imagen de Francisco Salzillo, fue la copia de la Dolorosa, en 1928. Así nace el calificativo de seguidor de Salzillo, acompañado de matizaciones laudatorias o peyorativas según la procedencia.

Discípulo de Salzillo; seguidor de Salzillo; representante de la escuela salzillesca; escultor o imaginero salzillesco”; mantenedor de la tradición salzillesca; en la órbita de Salzillo y otras relacionadas con el escultor murciano. El propio Sánchez Lozano no sólo no puso ningún interés en desmentirlo sino que contribuyó con su obra y con sus declaraciones a mantener la atribución con la que se sentía muy cómodo y, sin duda, beneficiado. “Lo admiro con toda mi alma.” “Y como Salzillo quiero hacer arte esencialmente religioso”. “Porque D. Francisco fue un poeta con pluma de gubia”. Parecen suficientes para respaldar la afirmación de seguidor de Salzillo pero conviene también repetir lo afirmado por uno de sus más fieles discípulos: “Una imagen de Salzillo vibra, transmite vida; Sánchez Lozano se aproxima a veces pero no alcanza su nivel; indudablemente hay una diferencia fácilmente apreciable”. Y también insistir en que cuando se afirma que se limitó a copiar los modelos de Salzillo hay que recordar que el examen atento del extenso catálogo de sus obras permite descubrir que efectivamente, sin lugar a ninguna duda hay ciertas imágenes que son copia exacta de los originales de Salzillo, otras que, aun siendo evidente la copia de un original de Salzillo, examinadas con minuciosidad, permiten afirmar que se apartan del original de forma voluntaria. (Su extraordinaria técnica le permitía la absoluta fidelidad), para reinterpretarlas con un toque personal. Finalmente hay otro grupo de obras que se apartan de los modelos de Salzillo si bien responden a unos planteamientos extraídos de los principios utilizados por Francisco Salzillo y sus inmediatos seguidores.

Aceptando a Francisco Salzillo como fuente principal de inspiración hay que señalar que siendo Sánchez Lozano un escultor eminentemente mariano dado que de las más de noventa iconografías diferentes que representó aproximadamente la mitad son representaciones de la Virgen María, el maestro murciano podía brindarle un amplio número de modelos. Su proclamado seguidor imitó muchos de ellos en las quince versiones de la Inmaculada que llevó a cabo sintiéndose especialmente motivado cuando talló la que debía sustituir a la

destruida del antiguo Colegio de San Francisco que consideraba la mejor obra de su autor si bien en su versión, conscientemente, no se ciñó completamente al original como tampoco lo hizo, y hay que repetir lo de conscientemente, en el modelo de Dolorosa de la Iglesia de Jesús encargada por el Duque de Tovar y en las más de medio centenar de copias que le siguieron. De esta temprana imagen y de la del Ángel de la Oración en el Huerto, de la primera versión de la de Salzillo que, a principio de los años treinta, hizo para Guardamar del Segura, va a quedar huella en muchas de sus versiones futuras, y no sólo femeninas, en la especial colocación de los ojos con las pupilas rozando los párpados superiores de tal manera que la expresión resultante confiere a los rostros un especial aire “de familia”, que hace inconfundible su origen. Nuestro autor fue consciente de que el tiempo no había transcurrido en vano y que, sin dejar de cumplir el compromiso de llevar a cabo una copia cabía la doble posibilidad de modernizarla y, al mismo tiempo, de imprimirle algún toque personal.

Curiosamente, sin contradecir esta afirmación, la observación atenta de otro punto próximo al anterior como es el tratamiento del resto del hueco ocular es decir la pequeña zona situada entre pestaña y párpado superiores, es también un elemento caracterizador de muchas de las obras de Sánchez Lozano pero, en este caso y, al contrario de lo dicho sobre la perfecta réplica de un punto concreto que se ha puesto como ejemplo, la atenta observación no permite repetir la calificación positiva pues con frecuencia nos encontramos con una zona definible como minúsculo abocinamiento sin pliegue, arruga o cualquier tipo de matiz diferenciador sino que repetitivamente cae en la monotonía.

En ciertas representaciones masculinas particularmente las de Jesús Nazareno llama la atención el empeño que se pone en dibujar fuertemente la imaginaria uve que une las cejas, largas aunque no excesivamente pobladas, con el arranque de la nariz. Observable desde la imagen de N. P. Jesús de Orihuela se mantiene hasta el de la Cofradía Blanca, de Lorca sin cambio.

Las cuidadas policromías siempre dentro de tonos suaves y las encarnaciones muy características y diferenciadoras de otros autores, se suman al propósito de alcanzar figuras expresivas pero sin sobrepasar los límites de una medida contención en la que no tiene cabida ninguna estridencia. Aunque pueda parecer atrevida no es exagerada la opinión de que el principio de que parte en sus policromías no es ayudar a interpretar un estado de ánimo que invade al personaje representado sino hacerlo atractivo al espectador que la contempla cosa que suele conseguir frecuentemente.

Dorados y estofas también suelen ser parcos incluso en las épocas en las que no se dieron las dificultades económicas que obligaron, a partir de los años cuarenta, a la moderación. Suelen limitarse a los bordes de los mantos o hábitos y a determinadas zonas en las que se agrupan tallos y una especie de tréboles no de tres sino de cuatro y hasta de cinco hojas tan características y constantes que constituyen un elemento decisivo en la identificación de las obras salidas del taller.

En alguna ocasión, sobre todo en los primeros años, suele decorar los mantos con rosas de tamaño medio o ensaya, con escaso éxito, un tipo de decoración geométrica como ocurre con la imagen del Sagrado Corazón de Jesús, de Totana.

Estas características que pueden denominarse externas hay que sumarlas a la esencial o interna: Su gran capacidad para dotar a la imagen de la atmósfera de distanciamiento y diferenciación que conviene a toda representación sagrada; expresiva del sentimiento que le atribuye el momento que padece o contempla o la intercesión que se le suplica.

Era consciente de lo esencial de esta característica y lo explicó con estas palabras: “Soy creyente y cuando termino una escultura sé que tiene un significado espiritual importante, que es lo que le da valor”. Su seriedad en los compromisos adquiridos y su religiosidad configuraron una personalidad y se materializaron en su obra. Sin la primera, no le hubiera sido posible mantener por mucho tiempo el favor de la sociedad a la que se ha aludido. Sánchez Lozano nunca la defraudó y hay testimonios que lo prueban; sin la segunda, su obra no habría llegado a penetrar tan honda en los más amplios y variados ambientes. Su discípulo Domingo Blázquez se muestra rotundo al afirmar que no es posible ser imaginero sin ser creyente. Otro discípulo, Juan Díaz Carrión, matiza: “Sí, si es buen artista aunque no tan bueno como si es creyente”.

En pocas ocasiones le falla este resorte. En el apartado correspondiente a la Virgen del Remedio encontramos un claro ejemplo de lo que se pretende decir: No parecen figuras sagradas; carecen del aire que se exige a la santidad. Señalado el ejemplo negativo hay que apresurarse a decir que constituye una excepción en la obra de su autor que acertaba a dotarlas de vida interior que emociona profundamente al espectador.

Fue frecuente, que los comitentes le exigieran fidelidad absoluta a la imagen destruida que se trataba de sustituir. Con buena fe pero desde la inconsciencia de que significaba coartar la libre inspiración del artista y su creatividad personal fue aceptada frecuentemente obedeciendo a los principio de que se debía al pueblo y se sentía obligado aceptar el gusto de la clientela. “Experimento un placer grandísimo... cuando pienso en que el fruto de mis tareas va a parar al pueblo sencillo”.

Su aceptación, no significa que no encontrara el camino que le permitiera dejar la huella de su personal interpretación.

En sus copias de la Dolorosa, medio centenar, introduce pequeños cambios; frente, barbilla, labios, pollicromía, en consonancia con la característica dulcificación de Sánchez Lozano que no gusta de estridencias ni de manifestaciones de dolor extremo pero fue muy cuidadoso con otros, dibujo de los ojos, para no desvirtuar lo esencial de original pero buscando adaptar la imagen a los nuevos gustos vigentes; estas pequeñas modificaciones, hacen su versión, muy atractiva a sectores más amplios de la sociedad, creando unas características que sirven para identificar las obras de su autor al incorporarlas en mayor o menor grado a otras muchas de sus imágenes.

Como además restauró numerosas obras del maestro y puso empeño en estudiarlas y comprender las técnicas empleadas para trasladarlas a sus propias obras, la identificación es más completa. Dicho lo anterior y aceptado que la imagen realizada para la Cofradía de Jesús es el origen de gran parte de las suyas, es evidente que nunca alcanzó la categoría del original aunque puso mucho empeño en ello y, dado el crecido número de copias, las hay de distinta, calidad.

El resultado obtenido le satisfizo por cuanto el proceso lo generalizó tras el paréntesis de la Guerra Civil que lo había paralizado. Así cuando doce años después aborda la sustitución de la destruida imagen de Nuestro Padre Jesús, de Orihuela, otra de sus iconografías fundamentales, a pesar de que había aceptado, reproducir el anterior, introdujo cambios especialmente corrigiendo el evidente estrabismo de la imagen y modernizándolo. Obtuvo otro gran éxito y el modelo renovado se convirtió en paradigma de una veintena de imágenes algunas de ellas excelentes.

Algo semejante debe decirse de su versión de la escena de Jesús y la mujer Samaritana, especialmente en la recreación del rostro de la figura de Jesús que sin ocultar su raigambre debe incluirse en esta consideración que viene haciéndose. También su creación-reconstrucción de la imagen de la Virgen de Monserrate y sus versiones de la Inmaculada Concepción. Éstas presentan mayor interés por cuanto sus comentarios van siempre acompañados de la consideración de “copias de Salzillo” sin mayor matización. Para la imagen de Almería de 1934, se le entregó una fotografía y no se le dejaba libertad de interpretación; de la de 1945, para el convento de la Merced se escribió, el día de su bendición “que el mismo Salzillo miraría complacido”. Pues bien, si bien la estructura de las copias responden al original de Salzillo, los rostros, particularmente la segunda, presentan diferencias notables. Y esto es, precisamente, lo que pretende señalarse ya que su autor lo convirtió en algo habitual al crear unos rostros nuevos que adaptó a formas corpóreas, actitudes o gestos que sí obedecen a imágenes de Salzillo o de otros autores. Lógicamente la afirmación se hace pensando en tallas o enlienzados y deja al margen las imágenes llamadas vestideras.

Aspecto interesante es el de los Niños que acompañan otras imágenes. Unos salieron del taller de Sánchez Lozano pero otros proceden de otros talleres y, menos defendible, fueron adquiridos a las industrias del ramo y colocados a imágenes propias; Sánchez Lozano pretendió justificar alguna vez esta solución asegurando que estos Niños procedían de un original realizado por él durante su estancia en Barcelona.

Aprovechó un mismo modelo para diferentes temas. Así no tiene inconveniente en emplear el rostro de Samaritana como base para el de la mujer Hebrea, ambas en la Cofradía California o el de San Caralampio, de

la Iglesia de San Pedro, de Murcia, para la de Santiago Apóstol, de Cartagena, o el mismo modelo para el sayón de la Caída de Jesús, de Cieza y la Sentencia de Cristo, de Cartagena, por citar algunos ejemplos.

Sería demasiado simple, no considerar otras motivaciones aceptando, sin más, unas razones puramente económicas. Pueden alegarse sentimientos íntimos y otras de carácter técnico. Recordemos lo declarado a “La Verdad”, dos, de abril, de 1942: “Me lisonjea al idea de estar contribuyendo a que el servicio de la religión se restablezca y a que la piedad retorne al fondo de tantas almas fácilmente impresionables que se habían entibiado porque otros influjos extraños las desviaron de sus viejas costumbres espirituales. Lo que se consiga en el intento de reproducir con absoluta fidelidad aquella que ya no existe, eso les levantará el ánimo como un consuelo. Toda mi ciencia de la escultura, toda mi técnica, la empleo, pues, con gusto, si así logro influir en el estado psicológico de un pueblo entero, cuando con ello se ayuda a su acercamiento a Dios”.

No es una declaración aislada sino un programa muy temprano que mantendrá a lo largo de toda su vida con manifestaciones públicas periódicas. Para llevarlo a cabo era necesario, además de la talla tradicional, acudir a otras técnicas más rápidas y más económicas. Hay que insistir en que entendió que existía un mercado potencial para bocetos y maquetas y que bastaba alguna pequeña transformación para encontrar interesados en adquirirlos; es imposible rechazar la evidencia de que trató de obtener un lucro añadido al de la imagen final. Pero este beneficio transitorio ha ido en descrédito del artista que se ha sumado al del abandono casi absoluto de la talla de madera sustituida por la escayola.

Sería demasiado simple, no considerar otras motivaciones aceptando, sin más, unas razones puramente económicas. Pueden alegarse sentimientos íntimos y otras de carácter técnico

No es una declaración aislada sino un programa muy temprano que mantendrá a lo largo de toda su vida con manifestaciones públicas periódicas. Para llevarlo a cabo era necesario, además de la talla tradicional, acudir a otras técnicas más rápidas y más económicas. Dicho todo lo anterior conviene recordar que sigue existiendo una corriente de opinión que considera secundario el material empleado por el artista.

Además una selección de urgencia, Cristo en la Cruz, del Marques de Fuente El Sol, Abrazo de Cristo a San Francisco, Iglesia de la Merced, Cristo atado a la Columna, Ermita del Pilar, Nuestro Padre Jesús Nazareno, Col. María Magdalena García, Arcángel San Gabriel, Villa Alegría, San Pedro del Pinatar, Ecce Homo, Cofradía de los Panaderos, Elche, San Pedro, Cofradía California, Inmaculada Concepción, Iglesia de la Merced, San José, parroquia de La Murada, Virgen de la Caridad, parroquia de Santo Domingo, Mula, Virgen del Carmen con Ánimas, parroquia de San Juan Bautista, Beniaján, Virgen del Rosario, parroquia de Torrepacheco, todas tallas de madera avalan su continuidad en esta técnica aunque al mismo tiempo se lamenta de que no le dedicara más atención a lo largo de su vida.

Valorando lo significativo que pudo ser lo dicho para explicar la escasa creatividad de sus imágenes, ésta es evidente y muy fuerte la sensación de que, de existir, hubiera tenido no ya ocasión sino necesidad de expresarla.

SU LABOR RESTAURADORA

A Sánchez Lozano le tocó vivir una época de profundos cambios en el campo de la restauración artística. Cambios que afectaron a la valoración de sus actuaciones que de una unánime aceptación se fue modificando hasta poner en duda el acierto de alguna de ellas.

En la muy escasa bibliografía sobre su obra, se hace coincidir su llegada a Murcia con el comienzo de su actividad como escultor-imaginero ya que se suele considerar que la primera imagen religiosa que realiza es la copia de la Dolorosa, de Salzillo, conservada en la Iglesia de Jesús.

Sin embargo, los primeros encargos que recibe, una vez vuelto de Barcelona, fueron para llevar a cabo ciertas restauraciones y no precisamente de carácter religioso ya que fue la Condesa de Villar de Felices la primera en encargarle la restauración de unas porcelanas de Sevres y una figura egipcia que presentaban algunos desperfectos.

A partir de este momento su labor de restaurador va a correr paralela a la de escultor si bien es cierto que

esta última se irá imponiendo en la consideración que en los ambientes artísticos más populares que especializados comienza a tenerse como característica del artista.

Deberán pasar bastantes años antes de que la influencia europea que sí que comienza a distinguir escultor y restaurador y a formar profesionales sólidamente preparados se introduzca en España y, todavía algunos más, en llegar a nuestra Región.

En un tiempo mínimo, José María Sánchez Lozano se convirtió, gracias a su facilidad para modelar como a la habilidad para restaurar, en el artista de moda de la Iglesia, nobleza y burguesía murcianas sectores que se entrelazaban y se influían mutuamente.

El inesperado y doloroso episodio de la Guerra Civil le va a proporcionar unas circunstancias extraordinariamente favorables a su actividad como restaurador. La persecución iconoclasta desatada en la zona republicana conoció en Murcia una gran violencia que, a partir del año 1939, fue necesario restañar.

Al llegar el momento de la restauración de los destrozos sufridos, los ojos se volvieron hacia el artista que gozaba de mayor prestigio como representante de la escuela salzillesca y los encargos para recuperar en lo posible las imágenes del maestro o a él atribuidas llovieron sobre Sánchez Lozano.

El paso siguiente fue automático: Si Salzillo era el mejor y Sánchez Lozano el restaurador más indicado para sus obras, las imágenes de otros artistas también ganarían poniéndolas en sus manos. Fuera de la minoría más preparada, a nivel popular, las obras de Bussy, Dupar, Baglietto, Fiumo, no gozaban del atractivo de las de Salzillo pero debían ser restauradas por Sánchez Lozano.

Así, unas circunstancias imprevistas pero unas condiciones naturales y el esfuerzo personal por aprender y perfeccionarse, le convirtieron en el mejor conocedor de las técnicas y de las obras en su conjunto de estos grandes artistas. Asusta pensar que destino hubieran tenido bastantes de estas obras, o mejor lo que quedaba de ellas, de no haber pasado por sus manos. La Samaritana, de Roque López, de Murcia; La "Diabla", de Nicolás de Bussy, de Orihuela; las dos imágenes de la Virgen de la Esperanza, de Calasparra; Santa María Magdalena, de la parroquia de Santiago, de Totana, por citar nuevos ejemplos, y tantos otros, hasta hacer una muy extensa relación.

A pesar de lo dicho, la tradición local de considerar a los escultores como los más apropiados restauradores de sus propias obras o de otros autores, se verá modificada con la aparición de especialistas de la restauración, no necesariamente escultores. Estos especialistas integrados en el ICROA o con estudio de restauración propio, la creación del Centro de Verónicas y una mayor información de los responsables de la conservación del patrimonio artístico, aplican nuevos criterios pero que ya se había implantado en otros países y en importantes Centros del nuestro. Dado que algunos de estos criterios chocan con los que, en ocasiones, aplicó Sánchez Lozano, no es raro encontrar, en conversaciones de distinto nivel, la opinión de que este sector se muestra bastante crítico con sus restauraciones.

En primer lugar, por su repetición en la casi totalidad de las obras estudiadas, se encuentra la indicación de la tendencia a los repolicromados y, en general, los repintes. En muchos casos era el modo habitual de finalizar la reintegración de las faltas en el aparejo y en el soporte. El caso mejor conocido es el repolicromado total de la imagen de San Juan, de la cofradía marraja. En alguna ocasión, menos frecuente, se habla de dorados al mixtión. Oxidaciones de barniz es otra expresión muy repetida.

En varias ocasiones se le adaptaron a imágenes manos nuevas y, en otra ocasión, los dos pies. La reparación de dedos y la colocación de alguno fue frecuente. En otra imagen, de Jesús concretamente, se rebajó parte del hombro para colocar una pieza de madera de pino con el fin de ajustar la cruz y posiblemente para igualar con el otro hombro se le adaptó otra pieza, esta vez de "sapelli" con lo que se desvirtuó la imagen ya que aparece con hombros muy robustos. En la imagen de Santa Bárbara, aunque no se especifica el alcance, se habla de mutilaciones lo cual significa que se reintegraron. En alguna ocasión, se colocaron en imagen de la Virgen, unas lágrimas que su autor no había puesto y, en la misma imagen, se le suprimió o se modificó hasta cambiar la expresión la dentadura primitiva. Más frecuente que las lágrimas, fue la colocación de pestañas y, al menos en dos ocasiones, la posición de los párpados.



Fig. 1: Cristo de la Divina Gracia. Beniján (Murcia).



Fig. 2: San Pedro. Cofradía California. Cartagena.



Fig. 3: Santa Mujer Verónica. Beniján (Murcia).



Fig. 4: Virgen de las Angustias. Cofradía Nuestro Padre Jesús Nazareno. Mula.



Fig. 5: Santiago. Cofradía California. Cartagena.



Fig. 6: Virgen Gloriosa. Muy Ilustre Archicofradía de Nuestro Señor Jesucristo Resucitado. Murcia.

Se puede hacer una afirmación respaldada por hechos concluyentes y ausencia total de opiniones contrarias: Durante un largo período de tiempo que se inicia a comienzos de la década de los años treinta y finaliza en los últimos de la de los ochenta, Sánchez Lozano es, ininterrumpidamente, sin que se oiga una voz autorizada en contra, en el ámbito regional, la primera autoridad como restaurador de imágenes religiosas. D. Juan González Moreno, con criterios muy diferentes en cuanto a la creación artística y, alguna vez, con cierta rudeza en la expresión de su opinión sobre la labor creativa de Sánchez Lozano, siempre reconoció que, como restaurador, no tenía rival. A partir de los años noventa comenzaron a surgir opiniones contrarias a las actuaciones que había llevado a cabo en algunos casos.

Contó con la confianza de las personas que presidieron las Instituciones oficiales y privadas más representativas de Murcia. D. Pedro Sánchez Picazo, Director del Museo Provincial de Bellas Artes, de la Trinidad, de Murcia, le confió la restauración de la imagen de San Francisco de Borja. (Aunque su permanencia fue muy breve, no hay que olvidar que fue el primer Director del Museo Salzillo). D. Manuel Jorge Aragoneses, Director del Museo Arqueológico, D. Juan Torres Fontes, Director del Museo Salzillo, D. Gratiniano Nieto Gallo, Director General de Bellas Artes. Hay abundante documentación, comunicaciones oficiales, cartas de carácter más personal, facturas, informes sobre autoría de imágenes que se ofrecen en venta al Museo, etc., que prueban la confianza que depositaban en el restaurador del Museo Salzillo. Como tal ejerció y se tituló. Cuando a la imagen de San Antonio existente en el museo le fue sustraída la figura del Niño, Sánchez Lozano fue el encargado de tallar otro Niño para sustituir el desaparecido.

En cuanto a las Cofradías pasionarias, asusta pensar tener siquiera que relacionar los nombres de las que confiaron en su capacidad, preparación y solvencia para realizar intervenciones en las imágenes más representativas.

Quede para el final la Universidad, la más alta Institución cultural de la Región. Con motivo de la restauración, en 1985, de la imagen del “Cristo atado a la columna”, el popular “Amarrao”, que Salzillo modeló para Jumilla, se creó una Comisión encargada de seguir los trabajos que llevaba a cabo el equipo del ICROA, de Madrid. encargado de la intervención.

En las actas se hace constar la incorporación de Antonio Labaña “por ser discípulo del escultor Sánchez Lozano experto en imaginería de Salzillo” “trabaja en nombre de la Comunidad Autónoma de Murcia y representando a la Consejería de Cultura y a la Universidad”.

La relación es clara, elocuente y demostrativa del prestigio que Sánchez Lozano conservaba.

De las conversaciones con los componentes de este sector pueden señalarse varias características que alcanzan, o se aproximan mucho, a la unanimidad. En la primera de ellas, se da sin ninguna excepción: La forma de expresar sus juicios, como corresponde a su formación, ha sido siempre escogida en sus términos y extremadamente respetuosa con la figura de José M^a. Sánchez Lozano. También se da la unanimidad en la afirmación de que hay que valorar su trabajo situándolo dentro de su época y no a la luz de los criterios actuales que difieren bastante de los que se aplicaron hasta el último cuarto del siglo XX. Dentro de este apartado hay que mencionar el reconocimiento de que, hoy, la restauración cuenta con unos medios técnicos y con productos inexistentes anteriormente.

En general, con alguna excepción, no hay actuaciones irreversibles. Sólo cuando el original se ha perdido, puede hallarse alguna intervención de más calado. Muy experto en reconocer las obras de los maestros del XVII-XVIII y conocedor de sus técnicas es patente el cuidado extremado que pone en estas restauraciones.

Cierta reticencia en algunos juicios o la impresión subjetiva de que, en alguna entrevista, no se expresaba todo el sentir; alguna expresión espontánea de dudosa interpretación; incluso, el apasionamiento de ciertos apoyos, corren paralelos a la positiva observación, muy repetida, de que bastantes de sus intervenciones, hoy consideradas poco ortodoxas, han contribuido a salvar imágenes muy valiosas que, sin su intervención, se hubieran perdido para siempre. Carlos Valcárcel Mavor, señala el detalle poco recordado de que sin las restauraciones de Sánchez Lozano hoy sería imposible a las nuevas generaciones conocer parcelas importantes de la escultura de nuestra región.

OBRA PROFANA. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Sánchez Lozano no se limitó a la realización de escultura religiosa, sin poner en duda que fue su actividad predominante y donde alcanzó sus mejores logros, sino que por diferentes motivos, ingresos económicos, compromisos sociales, curiosidad artística, pasatiempo, conservación, agradecimiento, dedicó parte de su tiempo y habilidades artísticas a la realización de otras actividades que comprenden un catálogo de aproximadamente cuatrocientas obras o, lo que es lo mismo, cerca de la mitad del catálogo de su obra total sin cuyo estudio el conocimiento de su autor queda incompleto. Hecha la anterior afirmación hay que apresurarse a decir que ni en su conjunto puede equipararse al de su obra religiosa ni aisladamente presenta obra alguna de tal calidad que sea comparable a cualquiera de las más representativas de sus imágenes sagradas.

Los bustos-retrato, por su mayor afinidad con las imágenes, por su extensión en el tiempo, cantidad, valoración estética, incluso importancia en aspectos decisivos de su biografía, constituyen el conjunto más destacable de la obra profana.

Adultos, hombres y mujeres, y sus hijos, con los que mantenía amistad y varios, a los que no llegó a conocer por los que hubo de servirse de fotografías o grabados, fueron sus modelos sin que en la relación figuren personalidades destacadas si se exceptúa a la Emperatriz de Austria.

Aunque todos fueron modelados en barro la mayoría se han conservado en sus vaciados de escayola, uno en cemento blanco y muy pocos llegaron a ser fundidos en bronce.

De sus imágenes religiosas toma un realismo amable que sólo en muy contadas ocasiones, nunca en los bustos, escapa a su control. Por el contrario, su tendencia es evitar dramatismos exagerados. El recuerdo de sus vírgenes y santas se manifiesta en las barbillas suaves y redondeadas, en su preferencia por dejar al descubierto, los lóbulos de las orejas en los retratos femeninos o, en algún caso muy concreto, como el dejar caer el cabello sobre el hombro derecho y resbalar hacia el pecho muy evidente si se compara el busto de la niña Pano Tenedor con el de muchas de sus imágenes de la Dolorosa, Virgen del Rosario, Santa María Magdalena, incluso algunas de Jesús y santos como San José. D. José Antonio García no duda en atribuir cierto aire femenino a su propio busto.

La colección de bustos mantiene un nivel decoroso y, en ocasiones, consigue resultados que debieron dejarlo muy satisfecho. Sin duda que, en unas ocasiones, fue rutinario y, en otras, se exigió algo más.

La importancia del movimiento modernista, especialmente en Barcelona, cuando, siendo todavía alumno de la Escuela de San Jorge, realiza los primeros retratos explica alguna referencia pero su objetivo sólo pretende reflejar el parecido de los rasgos físicos dentro de su tendencia permanente a no acentuar y mucho menos dramatizar característica alguna de los retratados. Posiblemente nunca pretendió ir más allá y el resultado, a juzgar por el mantenimiento de la demanda a lo largo de toda su vida activa, satisfizo a los modelos y al artista. Constituye un capítulo injustamente olvidado de su producción eclipsado por la popularidad que alcanzaron sus obras de carácter religioso pero que por su corrección debe tenerse presente en el inventario de su obra.

Cronológicamente su intervención en la preparación de bocetos para las carrozas de la Batalla de Flores se corresponde con la de sus modelos para las fábricas de juguetes de cartón mojado pero esta segunda actividad debe tener preferencia atendiendo a que, si bien ha pasado inadvertida fuera del reducido mundo especializado de los fabricantes frente a la popularidad que comporta ser premiado en la Batalla de Flores, no solamente ha sido más duradera en la vida de su protagonista sino también porque su intervención debió tener algo de desafío al tener que crear unos modelos, indudablemente a partir de algo que existía pero que exigía observación, interpretación e imaginación; características que siempre se le han regateado o, simplemente, se le han negado.

La dificultad mayor para el estudio de esta actividad estriba en que, por lo endeble de los materiales empleados y tratarse de objetos destinados al uso frecuente, de muchos de los modelos apenas queda alguna reproducción fotográfica y tan sólo de los cabezudos contamos con ejemplares recientes y los moldes tradicionales. La valoración tiene que basarse en el testimonio, eso sí, directo y especializado de las personas para las que trabajó o que fueron testigos directos de sus creaciones. Por ellos sabemos que sus modelos de muñecos, pero sobre todo de animales gozaron de tan gran aceptación, prestigio no sería exagerado, que acapararon el mercado. Si sus muñecos pudieron verse favorecidos por motivos de tipo social inherentes al momento en el que

aparecieron en el mercado no ocurrió lo mismo con los animales, principalmente caballos, con gran diferencia los más solicitados de su época; la figura de un zorro sentado sobre una piedra obtuvo también una gran acogida.

No es necesaria la precisión arqueológica para recordar la importancia que en la Historia del Arte ha tenido la representación de animales y la consideración de artistas de la que han gozado los autores de su representación. El propietario de la fábrica para la que realizó más trabajos recuerda con nostalgia la brillantez con la que creaba sus modelos dotándoles de los rasgos caracterizadores y la rapidez y seguridad con las que los ejecutaba. Hay que insistir en que este aspecto de la actividad artística de José M^a. Sánchez Lozano reviste cierto interés aunque pueda pensarse, y el razonamiento está justificado, que la intervención en la obtención de modelos para juguetes no alcanza la categoría que debe exigirse a un escultor pero las circunstancias que concurren en él, especialmente la acusación de su falta de originalidad y de la monótona reproducción de modelos de artistas anteriores, hace que se valoren estos trabajos que si, como obra terminada, son de escaso valor pueden tenerlo en cuanto reflejan su facilidad para captar el rasgo caracterizador de las figuras y su facilidad para modelar incluso sin un dibujo previo.

Entrando en la otra citada actividad, cada primavera, el Casino de Murcia presentaba una carroza cuyo diseño encargaba a un artista de reconocida valía. El prestigio y, posiblemente, también las buenas relaciones hicieron que la Junta Directiva, le confiaran el proyecto de la carroza que debía representar al Casino en la Batalla de Flores, de 1933.

El éxito de Sánchez Lozano fue completo pues su carroza “Abanico Isabelino”, obtuvo el Primer Premio y la carroza “Pescador Malagueño”, presentada por D. José Cano, de Espinardo, que respondía a otro boceto suyo, obtuvo el Segundo Premio.

Lógicamente, la Prensa del día siguiente, 19, de abril, reseñaba la noticia así como la de que el Presidente de la República que había presenciado la fiesta había prometido un regalo para que sirviera de premio en la batalla del año siguiente; premio que la Comisión organizadora había acordado que fuera el Premio de Honor y que Sánchez Lozano obtuvo con su boceto “Un trineo”. Presentaba un trineo arrastrado por varios perros cuya artística representación contribuyó decisivamente al fallo del jurado No insistió en más ocasiones y queda como muestra de su curiosidad por transitar por todos los caminos obteniendo resultados halagadores..

La interrogante más interesante puede ser la significación que, en el conjunto de la obra de Sánchez Lozano, tienen estas obras. Afortunadamente han quedado algunas fotografías de las que puede extraerse más información que de las descripciones. A través de ellas, no olvidando las especiales características de estas representaciones, hay que ser contenido en las adjetivaciones y valorar, justamente, el trabajo de los encargados de dar forma mediante flor al diseño del artista.

Distinta es la consideración que merece la atención que prestó a la decoración de cerámica a la que dedicó bastante más atención, pero que tampoco presenta ninguna pieza excepcional ni por los temas que trató ni por las técnicas que empleó. Si comenzó como distracción, pronto percibió el provecho que podía reportarle. Hacen referencia al gusto que Sánchez Lozano mostró desde época temprana por la decoración de estas piezas de cerámica, preferentemente platos, aunque fue ya al final de su vida, sin condiciones físicas para la talla, cuando encontró en la decoración de piezas de barro un recurso para entretener sus horas y calmar su adicción al trabajo.

Hay que decir que nunca fue ceramista en el sentido que se puede dar a otros artistas que modelan sus piezas y las decoran y vidrian. Sánchez Lozano siempre empleó piezas elaboradas en otros talleres limitándose a pintarlas al óleo o con pinturas sintéticas. En otros casos, de modo especial al final de su vida, se procuraba piezas de barro que cubría previamente de blanco y sobre este fondo trazaba sus temas florales o, muy frecuentemente, de aves.

En muchos casos estas piezas constituyeron un obsequio que le permitían cumplir con ocasión de acontecimientos familiares o de amistades a las que se sentía obligado por algún favor recibido pero también las puso en circulación a través del establecimiento que ya se ocupaba de la venta de los bustos de la Dolorosa, busto del Ángel de la Oración en el Huerto o cualquier otra de sus imágenes industrializadas. Así ocurrió, por ejemplo, con los azulejos blancos decorados con aves y enmarcados.

Los modelos no son excesivos: Una gran rosa en el centro del plato; dos racimos de uvas rodeados de pámpanos; higos o brevas entre hojas de higuera, ave posada sobre un tallo y estos temas centrales rodeados por orlas. En alguno introduce la invocación religiosa, (“Laus Deo” o “Ave María”) y sólo uno de los localizados está dedicado: “Adelina” Excepciones son el ejemplar decorado con peces y otro en el que pinta sólo la orla por estar el fondo del plato ocupado por un relieve También los hay decorados en origen y luego completados con un motivo por Sánchez Lozano.

Tan sólo se conoce una jarra. Está decorada con el acostumbrado motivo del pájaro.

Los azulejos enmarcados se decantan por el tema único del ave posada sobre un tallo y son menos abundantes que los platos.

Poco conocida es su intervención en la decoración de la llamada “Casa de los Picos”. Situada a escasa distancia de Pilar de la Horadada, tiene su origen en una modesta casa de labor que el diplomático D. José María Sempere amplió y reformó. La parte delantera, constituida por un porche de acceso a un zaguán flanqueado por dos dependencias y un salón alargado fue decorada por el joven Sánchez Lozano con motivos de raíz islámica sin duda aprendidos en algunos de los objetos que el dueño había reunido durante su estancia como Cónsul de España, en Safi (Marruecos).

Llaman la atención inmediatamente las puertas que cierran vanos terminados en arcos de herradura encerrados en su aljize o apuntados con el frente decorado con pintura de elementos vegetales estilizados remotamente inspirados en atauriques. En alguna puerta, lacerías muy simples y repartidos por paredes rosetones de escayola de distinto tamaño y configuración. En el centro de los techos planos, plafones de escayola pintada con colores muy vivos preferentemente azul intenso, verdes y amarillos. En la parte alta de las paredes que cierran el zaguán, corre un zócalo de tema epigráfico.

La Sra. Zibermann, sobrina del Sr. Sempere y actual propietaria, afirma que, dada la facilidad que el joven artista mostraba para los vaciados de escayola, sin duda fueron obra suya así como toda la pintura.

En contraste con este mudo de inspiración oriental, en el porche colocó una imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro bajo medio punto y todo enmarcado por pequeños azulejos blancos pintados, volviendo a lo oriental, con simple lacería que encierra una estrella de ocho puntas.

La intencionalidad de recrear un ambiente que recordara el vivido por su propietario en Safi es clara pero la falta de ambición en el proyecto, la modestia de los materiales y la falta de exigencia y rigor alcanzan sólo a la consideración de una decoración de alguna singularidad en su entorno y testimonio de la moda de cierta sociedad burguesa del primer tercio de siglo deseosa de originalidad y, tal vez, de cosmopolitismo. en las que participó por su citada curiosidad y para su propio disfrute o el de familiares próximos y de gran estima. Interesante es también su intervención en la decoración, con temas extraídos de la cultura egipcia, de “Buenos Aires” su propia residencia.

La escasa obra escultórica de carácter profano correspondiente a sus años de alumno y primeros de profesional finaliza pronto y aunque tiene un rebrote en la etapa 1936-39, también muy corto, no ha dejado huella interesante y tan sólo puede servirnos para preguntarnos, inútil planteamiento, que hubiera ocurrido de haber continuado por ese camino. En relación con este mundo se conservan un busto en escayola del faraón Tutmés, de 1923 y afín, en cuanto pertenecientes a las llamadas civilizaciones mediterráneas, la cabeza del Príncipe Tabnit de Sidón, también de escayola.

Forzando la similitud puede incluirse en este grupo la pequeña cabeza desconocida hasta hoy que su propietario cataloga como “Joven india”; de 195 X 170 mm, escayola patinada en barro, adquirida a finales de la década de los años ochenta, que podría calificarse de “divertimento” con la singularidad de unos rasgos orientales ni antes ni después representados por su autor y una réplica a escala reducida de la Dama de Elche.

Para completar el catálogo quedan por citar cuatro obras de difícil ubicación. De una de ellas sólo tenemos la noticia de ser un busto, de tamaño natural, en escayola policromada, al que su autor llamó “Demonio de la Voluptuosidad” y por la peripecia de su cambio de propietario y posterior desaparición, calificarse de desnudo femenino. Desapareció en Valencia en la última gran riada al inundarse la cochera donde había sido relegada.

La existencia en una colección particular de otro desnudo, éste masculino, Plutos, de 70 X 20 cm, escayola, de inspiración clásica período helenístico aunque con recuerdos evidentes del Apolo Sauróctono, que mereció el Premio de la Academia de San Jorge 1923, evidencia el tipo de formación artística que recibió pero que pronto olvidaría y a la que sólo volvería cuando, circunstancias excepcionales le impidieron seguir su vocación de imaginero. Así, en 1937 realiza "Sátiro", terracota patinada en dorado, y, un año después, "Maja", 60 X 28, desnudo femenino al que, a lo ya dicho, se une una evidente inspiración goyesca y acusada relación con el que obtuvo el premio Conde de Lavern que nos es conocido por haberse encontrado una copia en el archivo de la Academia de San Jorge. Estas obras podrían integrarse en un apartado de "escultura decorativa"

En definitiva, hay que volver al principio diciendo que su obra profana, considerable por el volumen de ejemplares y su variedad, (a lo ya dicho puede agregarse mobiliario y una variedad agrupable en artes suntuarias), dista mucho de la importancia de la religiosa pero que debe ser conocida por cuanto contribuye a fijar la personalidad de su autor más allá del encasillamiento de imaginero mero copista de la obra de Salzillo.

Sánchez Lozano fue durante más de una década (1940-1941) profesor de Modelado y Vaciado en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, de Murcia, pero durante más de medio siglo su taller fue también el aula donde se formó un grupo de artistas que continuando la labor del maestro o evolucionando hacia corrientes más modernas llenan los años finales del pasado siglo y varios de ellos siguen siendo hoy referente obligado de la escultura en nuestra Región.

Onofre Molino, recientemente fallecido, Manuel Ribera, Francisco Liza, Juan Díaz Carrión, Domingo Blázquez, Gregorio Fernández y Antonio Labaña, constituyen el grupo indiscutible de discípulos que permanecieron durante distintas etapas de sus vidas en el taller, siguieron sus enseñanzas, colaboraron en sus obras y, hoy, se sienten orgullosos de haberlo hecho hasta el momento de independizarse abriendo su propio taller

Antes de la imposibilidad de singularizarlos en este obligado resumen, conviene señalar una característica común a todos ellos que si bien se aparta de su consideración artística, objetivo primordial de estas líneas, revela facetas humanas muy valiosas: La gratitud, el respeto, el cariño, que guardan a su maestro a pesar de los años transcurridos y de que, alguno de ellos se halla muy alejado de los principios estéticos imperantes en el taller en el que se formaron. Sin excepción, en todos ellos, siempre está viva la admiración por las dotes de su maestro, el reconocimiento del débito que tienen contraído con él, el interés que siempre puso en formarlos y el agradecimiento por la parte que le deben de su situación actual. Indudablemente, la deducción inmediata lleva a la consideración de que difícilmente puede darse la citada unanimidad sin que el sujeto de las alabanzas no sea merecedor de las mismas. Así no debe extrañar que todos ellos, hasta el momento de la muerte del maestro, conservaran unas excelentes relaciones con él. No sólo lo visitaron con frecuencia, consultaron, obsequiaron y mantuvieron relaciones que podrían calificarse de sociales sino que también fue muy fluida la relación profesional.