

VARIOS BOCETOS DE RAFAEL BLAS RODRÍGUEZ. UNA APROXIMACIÓN A SU VIDA Y OBRA

por JUAN MIGUEL GONZÁLEZ GÓMEZ

En el presente estudio facilitamos una síntesis biográfica del pintor sevillano Rafael Blas Rodríguez (1885-1961), así como una relación de obras que ilustran su evolución artística y definen su peculiar estilo como decorador, pintor de caballete y muralista. Acto seguido, concluimos analizando cinco bocetos inéditos, de temática religiosa, que realizó para decorar las iglesias parroquiales de Escacena del Campo y de La Palma del Condado.

The present study offers a short biography of the Sevillian painter Rafael Blas Rodríguez (1885-1961), and an account of works illustrating his artistic evolution and defining his peculiar style as decorator, painter and mural artist. We conclude by analysing five unpublished religious sketches, produced to decorate the parish churches of Escacena del Campo and La Palma del Condado.

Rafael Blas Rodríguez nació en Sanlúcar la Mayor, el 3 de febrero de 1885, en el seno de una sencilla familia. Sus padres, Manuel y María tuvieron cinco hijos, tres varones y dos hembras. Rafael era el menor de los hermanos. Su madre murió siendo él muy pequeño, por lo que su progenitor volvió a contraer matrimonio. La familia subsistía gracias al trabajo del padre que fue carpintero y albañil.

Rafael, desde muy niño, sintió especial inclinación por las artes plásticas. Razón por la que visitaba con asiduidad las iglesias, conventos y ermitas de su pueblo. En principio se interesó por la escultura, modelando imágenes marianas y hagiográficas. Buen ejemplo de ello es la Virgen del Carmen que conserva su hijo Juan Antonio como recuerdo familiar.

En el colegio aprendió a leer y a escribir rápidamente. El mismo contaba, cómo en invierno todo el mundo se recogía en casa al toque de ánimas, al anochecer; y como él entonces leía las cartas de los soldados de la Guerra de Cuba, a las madres que emocionadas oían las noticias del hijo ausente.

Su hermano Juan Antonio, dado el carácter autoritario del padre y la escasez de recursos económicos de la familia, vino a trabajar a Sevilla. Poco después, cuando contaba dieciséis años, llegó Rafael. El camino lo hizo andando, ya que el dinero del tren lo invirtió en comprar lápices de colores con los que poder entonar sus dibujos ¹. Los dos hermanos vivieron en la calle Bolsa.

En 1904, a los dieciocho años, sienta plaza de soldado, y comienza a trabajar en dos importantes talleres de decoración de aquella época. El primero, el de José Suárez, ubicado en la calle Boteros, n.º 27, se dedicaba a la restauración de cuadros y antigüedades artísticas. El segundo taller en el que trabajó fue en el de Manuel Cañas, situado en la calle Cardenal Spínola.

A la sazón asiste también a las clases de la Escuela Industrial de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y de Bellas Artes de Sevilla. Cursó sus estudios artísticos con gran aprovechamiento, pues en la asignatura de “Formas de la Naturaleza y del Arte”, de la Sección de Pintura, obtuvo la calificación de Sobresaliente. En el Acta de Exámenes, firmada en Sevilla a 16 de mayo de 1906, por Antonio Alsina, Dionisio Pastor y Vicente Pitaluga, aparecen junto a él, Enrique Orce Mármol, como pintor; Gabriel Márquez Valero, como grabador; y Antonio de la Vega Martínez ².

Un mes más tarde, el 16 de junio de 1906, la junta de profesores de la escuela le concede el tercer premio, dotado con treinta pesetas. El diploma acreditativo, fechado el 1 de octubre de 1906, está firmado por Virgilio Mattoni, como secretario; y por Vicente Pitaluga, como director ³.

Durante su etapa de preparación académica tuvo como principal maestro a Virgilio Mattoni. Sin embargo, también se relacionó con otras destacadas personalidades del mundo de la pintura. Entre ellos podríamos citar a Gonzalo Bilbao y a José María Labrador Arjona, con quien mantuvo siempre una entrañable amistad ⁴.

Rafael Blas Rodríguez logró pronto un estilo pictórico propio. Sus obras, de cuidado dibujo, elegantes composiciones y limpieza de color, reflejan una esti-

1. Olmedo, Manuel: “Artistas andaluces en el recuerdo: Rafael Blas Rodríguez”. *ABC*. Sevilla, 6 de julio 1982, p. 16.

2. Archivo Escuela Arte y Oficios Sevilla. *Acta de Exámenes*, 1906, mayo, 16. n.º de inscripción 142.

3. Archivo Particular Juan Antonio Rodríguez de Sevilla. *Diploma*, fechado el 1 de octubre de 1906.

4. Olmedo, Manuel: “Artistas andaluces en el recuerdo: Rafael Blas Rodríguez”. *Op. cit.*

mable jerarquía técnica. Cultivó, a lo largo de su vida, diversos procedimientos artísticos. Conocía muy bien las leyes del material, dominaba a la perfección la labor de artesanía en la pintura, tan denostada desgraciadamente por ciertos artistas, que creen que su personalidad puede resentirse al someterse a la rigurosa disciplina del oficio. Su trabajo, impregnado de honestidad y modestia, nos ofrece una obra limpia, sencilla, apegada a las cosas de la creación divina y al bello oficio de pintor ⁵.

La década de los años diez a los veinte es bastante confusa, dada su polifacética labor artística. Sabido es que hace pintura sobre cristal, trabaja como decorador de muebles, restaurador de pinturas antiguas, policromador de imágenes y pintor de temas religiosos. Sin embargo, sus preferencias personales le inclinan decididamente por el retrato, el bodegón y el paisaje. En cualquier caso, siempre afronta la realización de su obra con gran formación y oficio.

Cultural y artísticamente evolucionó mucho en poco tiempo. Fue un lector impenitente. Alcanzó, pues, una gran formación con amplios conocimientos bíblicos, filosóficos y astronómicos. En 1918, su biblioteca, muy variada, contaba ya con las *Galerías de Europa*, en edición alemana. Frecuentaba las tertulias de la época, donde estaba de moda la Teosofía. Asimismo participaba en las reuniones artísticas del café "Novedades", enclavado en la antigua Campana. Solía asistir a las corridas de toros, como partidario de Joselito y Belmonte. Era gran admirador de D.^a María Guerrero y de sus representaciones de capa y espada. Y, de vez en cuando, concurría a la zarzuela y a la ópera. Además, como gran amante del desarrollo tecnológico del momento, era muy partidario del cine mudo y de la fotografía, opinando que era la manifestación artística propia del siglo XX.

Como resultado de su afición taurina existen tres acuarelas con asuntos de tauromaquia, realizadas para cierto tipo de cerámica, donde retrata a los afamados diestros Joselito y Belmonte.

Desde finales de los años diez a los veinte ejecuta sus mejores retratos. Entre ellos, muchos son familiares; otros de particulares, y otros fueron demandados por diferentes entidades de la ciudad: Junta de Obras del Puerto, Cámara de Comercio, Palacio Arzobispal, etc. Así, por ejemplo, en 1918, pintó del natural el retrato del cardenal Almaraz, conservado en la galería de retratos del citado Palacio Arzobispal de Sevilla ⁶. Y dos años después, en 1920, hace otro del mismo Prelado para la Biblioteca de dicho Palacio ⁷.

5. Olmedo, Manuel: "In memoriam. Rafael Blas Rodríguez". *ABC*. Sevilla, 10 febrero 1961, p. 18.

6. Valdivieso, Enrique: *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla, 1979, p. 96, n.º 276.

7. *Ibidem*, p. 100, n.º 295.

Rafael Blas Rodríguez contrajo matrimonio en 1920 con Amalia Hernández Amado. Con tal motivo, cambió de domicilio. Desde Santas Patronas se mudó a la calle Adriano, n.º 20, donde también vivía su hermano Juan Antonio. Allí estableció su taller, que comenzó a ser frecuentado por destacadas personalidades de la ciudad. Entre los cuales cabría recordar a D. José Moreno Maldonado, canónigo doctoral de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla; y a D. Nicolás Díaz Molero, gran amigo suyo desde 1917. De ahí que pintase un cuadro con el patio de su casa, sita en la calle Fabiola, que actualmente se conserva en la colección particular de su hijo Juan Antonio Rodríguez Hernández.

Para el Sr. Díaz Molero pintó un gran bodegón, un florero y cuatro retratos. Las dos primeras obras presentan una composición muy clásica. Los retratos, fechables hacia 1919, corresponden a sus hijos María del Socorro, Dolores y Francisco, y a la tía abuela D.ª Leandra Molero Salazar, Vda. de Díaz.

Nuestro artista, como pintor de confianza de la casa Suárez, pintó un gran cuadro mural de la Feria de Sevilla, para una tienda que, con este nombre, había en la calle Cuna. Dicho establecimiento, andando el tiempo, se trasladó a la calle Cerrajería, donde se extinguió. Desgraciadamente, la pintura no ha llegado hasta nosotros. Asimismo acometió la desaparecida decoración de la capilla del Torviscal, en una finca ubicada en la carretera de Cádiz. En 1920, hizo las pinturas de los retablos neogóticos de la iglesia parroquial de San Pedro, en Sevilla, y los cuatro cuadros de los Padres de la Iglesia que están en los pilares de dicho templo. Aquel mismo año pintó, para las religiosas del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, un lienzo con una inscripción que dice: "La Bienaventurada Luisa de Marillac, cofundadora de la Compañía de las Hijas de la Caridad y las Bienaventuradas Mártires de Arrás: Sor Magdalena Fontaine, Sor María Lanel, Sor Teresa Fantou y Sor Juana Gérard. Beatificadas en el año del Señor, 1920". Además, realizó las tablas con escenas de la Pasión del nuevo paso del Cristo de las Misericordias, de la parroquial sevillana de Santa Cruz, estrenado el año 1922 ⁸. En 1973, dicho paso fue sustituido por las andas actuales cuyos tableros con temas pasionistas corresponden a Francisco García Gómez ⁹. Y además, en 1925, pintó, al óleo sobre tabla, un San Juan Evangelista para el coro de la iglesia del Hospital de Venerables Sacerdotes de Sevilla. Ese mismo año se estrenaron las andas neobarrocas del Cristo de la Salud, de la Hermandad sevillana de San Bernardo, cuya talla y dorado corrieron a cargo de José Gil y Francisco Ruiz Rodríguez, respectivamente. En las cartelas de las esquinas, realizadas por Rafael Blas Rodríguez, aparecen el Ecce Homo, la calle de la Amargura, el Encuentro con la Virgen y el Nazareno.

8. Carrero Rodríguez, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Sevilla, 1984, pp. 214-215.

9. *Ibidem*, p. 216.

El otro taller de decoración en el que trabajó, como apuntamos líneas atrás, fue el del Sr. Cañas. Estaba situado en la calle Cardenal Spínola. Por los años veinte debió simultanear el trabajo en ambos talleres. La familia Cañas conserva una mesa artísticamente decorada por él y un florero suyo, de hermosa factura, fechado en 1928.

Por aquellos años, intervino en las decoraciones del hotel Alfonso XIII, del teatro Reina Victoria, posteriormente Coliseo España, y del Teatro Lope de Vega de nuestra ciudad. Eran momentos de grandes empresas artísticas, ya que se preparaba la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Por desgracia, las pinturas que ejecutó en 1928 para el Coliseo España han desaparecido, al adaptarse el inmueble como sede de una entidad bancaria. Por el contrario, las del Teatro Lope de Vega y las del Hotel Alfonso XIII subsisten. Precisamente, por su buena labor decorativa como pintor en este último edificio le concedieron una gratificación especial de 75 ptas.

Es obvio que Rafael Blas Rodríguez dominó la técnica de la pintura mural. Desde sus comienzos, como pintor de oficio, su obra es bastante uniforme en calidad y criterio artístico. Sus murales, a primera vista, parecen no evolucionar mucho. Pronto alcanzó la madurez, como prueba, en 1917, la decoración de la iglesia de San Sebastián de Marchena. Son pinturas al temple, de amplia pincelada y sobriedad de color, que conjuga la tradición barroca sevillana con su estilo personal. La cúpula, con la coronación de San Sebastián, nos recuerda el tríptico que realizó para D. Leandro Díaz de Urmeneta. Por entonces, hace alarde de maneras y conceptos más modernos que en épocas posteriores.

En 1931 decora en Montellano el Asilo de Ancianos, obra del arquitecto Vicente Traver. En la iglesia de dicho centro de beneficencia plasmó una de las decoraciones murales más representativas de su quehacer artístico. En 1975, Joaquín de la Cruz anota que “fue decorada por un excelente artista, el entonces joven pintor Rafael Blas Rodríguez, a quien descubrió Traver, ya que por su juventud era poco conocido entonces acreditándose de manera extraordinaria cuando tan felizmente actuó decorando la iglesia de la Casa de Ancianos”¹⁰.

Unos años después, al visitar dicha capilla el cardenal Segura quedó tan complacido por la pintura mural, que encargó a Rafael Blas Rodríguez importantes trabajos en el Cerro de los Sagrados Corazones, en San Juan de Aznalfarache, y en el propio Palacio Arzobispal de Sevilla. En este último edificio pintó las pechinas y espacios semicirculares de la caja de escalera, cuya bóveda fue pintada hacia 1780 por Juan de Espinal¹¹.

10. Cruz, Joaquín de la: *Apuntes históricos de la Casa de Ancianos de Montellano*. Sevilla, 1975, p. 45.

11. González Gómez, Juan Miguel: “La pintura sevillana desde el siglo XVI al XVIII”, en *Formación Profesional y Artes Decorativas en Andalucía y América*. Sevilla, 1991, pp. 108-109.

En 1933 decoró los techos de dos salones del Casino de Jabugo (Huelva). Y, concluida esta tarea, pasó a la parroquia de dicha localidad serrana, donde exornó el altar de la Milagrosa, la capilla de la Virgen de los Remedios, pintada al temple ¹², e hizo los cuadros de la capilla bautismal y el óleo del Crucificado de la sacristía. Además ejecutó uno de sus mejores retratos, el de D. Rafael Sánchez Romero, fundador de la entidad Sánchez Romero Carvajal y Cía. de Jabugo.

En Sevilla, desde 1929 a 1938, vive en Ciudad Jardín. En aquella nueva barriada, en la actual calle Arzobispo Salcedo, fija su residencia particular y su estudio. En 1933 se estrenan los respiraderos neogóticos, de plata de ley, de la Virgen de la Merced, cotitular de la Hermandad sevillana de Pasión. El diseño de los mismos fue realizado por Antonio de Amians y la realización corrió a cargo de los orfebres José Moguel y Eduardo Seco. Tras nuestra reciente investigación, aportamos que la decoración pictórica de las capillitas, que representa la Letanía Lauretana; fue ejecutada por Rafael Blas Rodríguez, cuyo anagrama se conserva en la mayor parte de ellas. En 1934 pinta a su hijo pequeño, Juan Antonio; e inmediatamente a D. José Sebastián y Bandarán, capellán real de la Santa Iglesia Catedral. Y en 1938 ejecuta el del cardenal Illundain para la galería de retratos del Palacio Arzobispal de nuestra ciudad ¹³. Ese mismo año traslada su residencia a la calle Pastor y Landero n.º 39.

Por entonces, fue restaurador del Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. En 1935, según Cayetano Sánchez Pineda, director de dicha entidad, “se ha procedido por el experto artista D. Rafael Rodríguez y con el auxilio de la Excm. Diputación Provincial, a la sencilla limpieza y barnizado de los siguientes cuadros, algunos de los cuales se encontraban en los almacenes del Museo: un retrato de un dominico firmado por Cornelio Schut, una Inmaculada de Escalante, otra de la escuela de Roelas, dos de Alonso Vázquez, la Asunción de la Virgen de Juan del Castillo y los cuatro grandes de la vida de Sto. Domingo de Guzmán, originales de Juan Simón Gutiérrez, discípulo de Murillo” ¹⁴.

En 1937 restauró el magnífico cuadro del Juicio Final, obra de Francisco de Herrera el Viejo, de la parroquial sevillana de San Bernardo, recibiendo por su intervención plácemes y felicitaciones de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría ¹⁵. Y en 1939 efectuó cierta limpieza en el afamado

12. González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*. Huelva, 1981, pp. 399-400.

13. Valdivieso, Enrique: *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Op. cit., p. 96, n.º 277.

14. Sánchez Pineda, Cayetano: “Memoria Reglamentaria presentada a la Junta del Patronato en 1935”, en *Boletín de Bellas Artes, órgano oficial del patronato del Museo Provincial y de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*. N.º III. Sevilla, 1936, p. 85.

15. Muro Orejón, Antonio: *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1961, p.

lienzo de Santa Isabel de Hungría, obra de Murillo, de la iglesia de la Santa Caridad de esta misma ciudad.

En 1939 inicia una etapa de grandes decoraciones murales en iglesias que habían quedado en origen sin exorno o que habían sido incendiadas o saqueadas durante la Guerra Civil. Ese mismo año decoró la capilla del Colegio de la Purísima, de los Hermanos de la Doctrina Cristiana, sita en la calle San Luis, con pintura de progenie barroca, muy alegre, pensada para el disfrute de los niños.

Al año siguiente, en 1940, acometió la difícil tarea de restaurar el mural de la Virgen de Rocamador, en la parroquia hispalense de San Lorenzo. Su intervención consistió en eliminar los repintes al óleo, de épocas anteriores, que tanto alteraban la estampa original ¹⁶.

En 1941 pintó la cúpula del Sagrario de la iglesia sevillana de San Juan de la Palma, posteriormente restaurada por su hijo Rafael Rodríguez Hernández. Aquel mismo año se estrenan las nuevas andas neobarrocas de Jesús de las Tres Caídas, de la Hermandad de San Isidoro de Sevilla. Sus ocho cartelas, pintadas al óleo y estofadas sobre tabla están firmadas por Rafael Blas Rodríguez. En ellas, se representan la Transfiguración, las Bodas de Caná, la Resurrección de Lázaro, la Fe del centurión, la Curación del ciego, la Curación del paralítico, la Multiplicación de panes y peces y la Pesca Milagrosa. Y en 1942 enriqueció con pinturas murales el camarín de la Virgen del Reposo, en la parroquia de Valverde del Camino ¹⁷.

Desde 1943 a 1946 trabajó, por encargo del cardenal Segura, en el Cerro de los Sagrados Corazones, en San Juan de Aznalfarache. En la antigua iglesia pintó la capilla sacramental, hizo dos cuadros al óleo para sendos retablos de la nave de dicho templo. Uno representa la aparición del Corazón de Jesús a Santa Margarita María de Alacoque y el otro a San Ignacio de Loyola, en la cueva de Manresa, con la Virgen y el Niño ¹⁸. Sobre el retablo mayor, a modo de exorno complementario, dispuso unos adornos de estructura barroca. Acometió también, para la Casa de Ejercicios, la decoración de la llamada "Capilla de Puntos". Y dentro de aquel recinto o complejo arquitectónico, pero al aire libre, pintó al fresco, una serie de capillitas con los Misterios del Rosario.

Sin embargo, debemos anotar que alternó los trabajos precedentes con otros encargos. Así, por ejemplo, decoró también el Sagrario de la iglesia mayor de

16. López Grosso, F.: "Restauración de la Virgen de Rocamador", en *El Correo de Andalucía*. Sevilla, 3 agosto 1940. Morales, Alfredo: *La iglesia de San Lorenzo de Sevilla*. Sevilla, 1981, p. 62.

17. González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*. Op. cit., pp. 179-181.

18. Morales, A.; Sanz, M.ª J.;; Serrera, J.M. y Valdivieso, E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981, pp. 299-300.

Moguer en 1944 ¹⁹. Ese mismo año pintó el templo de los Salesianos de Morón. Además, ejecutó los dos lienzos que exornan el presbiterio con la representación del jardín salesiano y el Sueño de los nueve años de D. Bosco. Y donó a la dirección del colegio un lienzo del Crucificado. En 1945 realizó los murales del Sagrario de la parroquial de Villalba del Alcor²⁰, y en 1946, los arquitectos José López Rubio y Daniel Sánchez Puch, de Regiones Devastadas, le encomiendan la decoración mural del ábside y del retablo mayor de la iglesia gótica de San Bartolomé de Montoro. Razón por la que, en esta ocasión, opta por la pintura neogótica. Al año siguiente, en 1947, vuelve a Marchena para decorar los laterales del altar mayor de la iglesia de San Miguel y quizás también el sagrario de la misma.

En 1948 concluyó una obra de mayor envergadura, que le ocupó bastante tiempo, en la parroquial de La Palma del Condado. Bajo el auspicio de D. Ignacio de Cepeda, vizconde de la Palma, realizó los murales del presbiterio, sagrario, capilla del yacente, etc. Asimismo ejecutó varios óleos para los paramentos y retablos de dicho templo. Ese mismo año decoró toda la parroquia de Almonte, al gusto barroco sevillano. En esta ocasión, también participó como principal contribuyente el vizconde de La Palma ²¹. Y, en 1949, embelleció con sus habituales pinturas murales el Sagrario de la iglesia de Peñaflor y la parroquial de Santa Ana la Real.

A partir de 1950, los encargos artísticos continúan en auge. Inicia esta década con la decoración del Colegio Salesiano de Pozoblanco. De inmediato, en 1951, exornó con sus murales la ermita de la Virgen de los Angeles, en la Peña de Arias Montano, en Alájar ²²; el Sagrario de la parroquia de Bollullos par del Condado, cuyas pinturas han sido sustituidas por otras; y la iglesia de la Asunción de Bonares. Un año después, en 1952, pintó al templo, la ermita de Santa María Salomé, en esta misma localidad onubense; y la capilla del Colegio Salesiano de Montellano. Más tarde, en 1955, verificó la decoración mural de la iglesia de Santa Ana de Fregenal de la Sierra, prácticamente perdida por efectos de la humedad. Ese mismo año, pintó varias tablas para el retablo mayor de la parroquial de Guadalcanal ²³. En 1957 decoró la capilla de la Soledad de San Lorenzo, en Sevilla, con pinturas murales en colaboración con su hijo Rafael. Y en 1958, vuelve a actuar como muralista en el Sagrario de la iglesia de El Pedroso. Poco después, se acentúan sus problemas cardíacos. Y muere, casualmente, el día de su cumpleaños, el 3 de febrero de 1961, a la edad de 76 años.

19. González Gómez, Juan Miguel: *La arquitectura de los siglos XVII y XVIII en la Tierra llana de Huelva*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Sevilla en 1982. Tomo I, pp. 201-230.

20. *Ibidem*, pp. 491-504.

21. *ibid.*, pp. 161-179 y 236-251.

22. González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*. Op. cit., pp. 323-325.

23. Morales, A.; Sanz, M.^ª J.; Serrera, J.M. y Valdivieso, E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Op. cit., p. 579.

Hasta aquí la semblanza personal y artística de Rafael Blas Rodríguez. Acto seguido analizaremos morfológica e iconográficamente cinco bocetos de temática religiosa que realizó para las iglesias de Escacena del Campo y La Palma del Condado, ambas poblaciones de La Tierra Llana de Huelva.

CUADRO DE ÁNIMAS

Colección particular de Juan Antonio Rodríguez Hernández. Sevilla.

Oleo sobre lienzo.

Mide: alto, 0,40; ancho, 0,31 m.

Obra de Rafael Blas Rodríguez.

Año 1940 (Lám. 1).

En la zona inferior del boceto se representan las ánimas del Purgatorio. Según San Gregorio Magno, en esta región, que no es ni el cielo ni el infierno, quedan retenidas las almas de los que no han expiado o “purgado” plenamente los pecados cometidos en la tierra. En esta representación del Purgatorio, por tanto, aparece una serie de figuras masculinas y femeninas, de medio cuerpo, entre llamas. Sus actitudes suplicantes expresan plásticamente que la oración es el medio más eficaz para agilizar su liberación²⁴.

Más arriba, en el rompimiento de gloria, preside toda la composición el Crucificado, que se fija a una cruz arbórea con cuatro clavos, haciéndose eco de las revelaciones de Santa Brígida. Sus pies descansan sobre el *suppedaneum*. El paño de pureza cordífero, de marcado acento martirial, deja ver por completo el costado derecho de la imagen. Sobre sus sienes observamos la corona de espinas y en la cabeza despunta un halo crucífero, preceptivo en las representaciones cristíferas, que alude a la redención mediante la cruz. Se trata de un Cristo muerto, que reclina su testa sobre el pecho hacia el hombro derecho.

En el extremo superior del *stipes* o brazo vertical del madero se exhibe la tablilla o *titulus* que mandó colocar Pilato. Dicho rótulo proclama el delito cometido por el ajusticiado. Por tanto, se colocó allí como escarmiento y advertencia. El texto original, redactado en hebreo, latín y griego, decía: “Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos” (Jn. 19, 18-22). En el presente boceto se recoge abreviadamente la inscripción latina: *INRI*.

Al marcado desarrollo horizontal del Purgatorio se contrapone el ritmo circular, dinámico y cristocéntrico del rompimiento de gloria. Sobre la cruz asoman tres querubines, alusivos a la Trinidad. Dos angelitos, envueltos en rosáceos paños, sostienen los extremos del *patibulum*. A uno y otro lado de Cristo hay dos

24. Hall, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, 1987, p. 151.

ángeles mancebos, de equilibradas actitudes. El situado a la derecha del Señor, vestido de rojo y verde, porta en la mano izquierda un cáliz, vaso eucarístico por excelencia, donde recoge la sangre del costado derecho del Crucificado. El otro, también con las alas enhiestas, viste de amarillo y morado. Por último, al pie de la cruz acuden dos angelotes volanderos, con sus respectivos paños azules y verdes, que soportan el *suppedaneum*.

En torno al madero hay, pues, nueve figuras celestes. Tan sugestiva cifra angélica, según el pseudo Dionisio Areopagita, alude a los nueve coros o tres triadas de ángeles: la perfección de la perfección, el orden en el orden, la unidad en la unidad ²⁵. En la *Teogonía* de Hesiodo, nueve días y nueve noches son la medida del tiempo que separa el cielo de la tierra y ésta del infierno. El nueve, al ser el último número del universo manifestado, expresa el fin de un ciclo, el término de un camino y el cierre del anillo ²⁶.

En conclusión el boceto que analizamos hace gala de una singular iconografía. En este cuadro de Animas se representa el tema de Cristo Fuente de la Vida, de amplias resonancias medievales. La sangre y el agua que brotan del costado de Jesucristo son recogidos en un cáliz por el ángel, que bien pudiera simbolizar a toda la Iglesia que recibe del Redentor los preciosos bienes de la Eucaristía y el Bautismo. Además, enlaza con las advocaciones de Cristo de la Sangre, de las Aguas, de las Cinco Llagas, etc., donde se potencia la fuerza de la sangre de Cristo que perdona. Así, se relaciona la Caída de Adán y la Crucifixión. Y se insiste, una vez más, en el carácter salvífico de la Pasión y Muerte de Jesús. Esta representación plástica de la *Fons Vitae* ya fue plasmada por Alberto Durero en uno de sus grabados de la “Gran Pasión”, en 1498 ²⁷.

Por último, antes de concluir el análisis formal e iconográfico del boceto que nos ocupa, debemos reparar en la leyenda que corre por el borde inferior del mismo. Textualmente dice así: “BEATI MORTVI, QVI IN DOMINO MORIVNTVR. BOCETO DE UN CUADRO DE ANIMAS PARA LA IGLESIA DE ESCACENA. R.B. RODRIGUEZ. 10-X-1940. SEVILLA”.

La inscripción latina “BEATI MORTVI, QVI IN DOMINO MORIVNTVR” (Bienaventurados los muertos, que mueren en el Señor) (Ap. 14, 13) abunda en el mensaje salvífico de la escena, donde se aplica plásticamente la Sangre de Cristo que perdona a las ánimas del Purgatorio. A continuación se marca el destino, la autoría y datación de la obra.

25. González Gómez, Juan Miguel: “El retablo mayor del Salvador de Sevilla, obra póstuma de Cayetano de Acosta (1771-1779)”, *Archivo Hispalense*. Tomo LXXI, n.º 217, mayo-agosto, 1988, pp. 253-272.

26. Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant: *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, 1986, p. 762.

27. González Gómez, Juan Miguel y José Roda Peña: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 1992, p. 183.

En efecto, en la nave del evangelio de la iglesia parroquial del Divino Salvador de Escacena del Campo, el lienzo central del retablo de Animas, de la segunda mitad del Setecientos, reproduce dicho boceto. La pintura en cuestión aparece firmada por el propio Rafael Blas Rodríguez en 1941.

SAN JUAN EVANGELISTA

Colección particular de Juan Antonio Rodríguez Hernández. Sevilla.

Oleo sobre lienzo.

Mide: alto, 0,47; ancho, 0,32 ms.

Obra de Rafael Blas Rodríguez.

Hacia 1948 (Lám. 2).

San Juan, hijo de Zebedeo y María Salomé, hermano de Santiago el Mayor, es el autor del Cuarto Evangelio y, según la tradición, del Apocalipsis. Fue uno de los primeros llamados a seguir a Cristo. El mismo, en sus escritos, se designa en reiteradas ocasiones como el discípulo a quien amaba Jesús²⁸. Fue el más joven de los apóstoles. Murió en Efeso hacia el año 100. Su festividad litúrgica se celebra el día 27 de diciembre²⁹.

Este boceto, de sobria composición, se efectuó para ser reproducido en pintura mural. En efecto, la figura del Evangelista se sitúa a la derecha del camarín de la Dolorosa de la capilla del Santo Entierro en la iglesia parroquial de La Palma del Condado. El apóstol San Juan se representa como un joven, de noble empaque, con larga cabellera y recortada barba. La tez morena, la firmeza de la expresión y el estudio anatómico, que se presiente bajo la elegante disposición de los paños, refuerzan el carácter viril del personaje en cuestión.

El Evangelista, de pie, subraya la solemnidad de su pose con una sobria indumentaria. Viste túnica verde y amplio manto o palio apostólico de color rojo. Entonación cromática que, en la iconografía sagrada, expresan la regeneración del alma mediante las buenas obras y los más puros sentimientos de caridad cristiana, respectivamente³⁰. Bendice con la diestra y en la otra mano porta una copa con la serpiente alada, símbolo del veneno que, según *la Leyenda Aurea*, hubo de tragarse para demostrar la verdad de su predicación³¹. Responde, por tanto, al modelo barroco de la escuela pictórica sevillana.

28. Jn 13, 23; 19, 26; 20,2; 21, 7 y 21, 20. González Gómez, Juan Miguel: "Imágenes de las Cofradías sevillanas desde el academicismo al Expresionismo realista", en *Las Cofradías de Sevilla en el siglo de las crisis*. Sevilla, 1991, pp. 148-151.

29. Ferrando Roig, Juan: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, 1950, p. 154.

30. Ferguson, George: *Signos y símbolos en el Arte Cristiano*. Buenos Aires, 1956, p. 220.

31. Voragine, Santiago de la: *La leyenda dorada*, I. Madrid, 1984, p.

La imagen joánica, bien iluminada, se recorta con toda nitidez en primer plano. El volumen y plegado de las telas se consigue por gradación tonal. Y el fondo neutro del boceto, ejecutado a base de tonos verdes y sombra natural, no distrae la atención del espectador. Así pues, todo el protagonismo recae sobre el único personaje de la escena. Finalmente, al igual que en el caso anterior, la pintura está firmada por el autor. En el ángulo inferior derecho de la misma se lee: “RAFAEL B. RODRÍGUEZ. SEVILLA”.

LA MAGDALENA

Colección particular de Juan Antonio Rodríguez Hernández. Sevilla.

Oleo sobre lienzo.

Mide: alto, 0,46; ancho, 0,32 ms.

Obra de Rafael Blas Rodríguez.

Hacia 1948 (Lám. 3).

María Magdalena, a veces identificada con la hermana de Marta y Lázaro, fue natural de Magdala, en Galilea. Seducida por los placeres mundanos, vivió licenciosamente. Sin embargo, un día, tocada por la gracia divina, se postró ante el Señor, ungiéndole los pies y pidiéndole perdón. Se elevó tanto en el amor de Dios, que mereció acompañar a la Mater Dolorosa, ante el Crucificado, en el Calvario. Cristo se le apareció después de la Resurrección, siendo ésta la primera aparición que narra el Evangelio (Mc. 16,9). Algunos autores suponen que acompañó a la Virgen y a San Juan a Efeso, donde murió en el año 90. Su cuerpo yace, actualmente, en el templo romano de San Juan de Letrán y la cristiandad celebra su fiesta el 22 de julio ³².

Este boceto de la Magdalena se reprodujo también, haciendo pareja con el anterior de San Juan Evangelista, en el testero frontal de la misma capilla del Santo Entierro, en la citada parroquial de La Palma del Condado (Huelva). La Santa, de pie, está en pose contemplativa. Viste túnica de entonación violeta, ajustada al talle con dorado cingulo, y se enriquece con áureas fimbrias en la base del cuello y abertura central del pecho. Completa su indumentaria con un gran manto liso de color amarillo, que desde el hombro izquierdo, tras describir una suave curva, cae verticalmente desde el brazo al suelo en amplios pliegues. En cambio, por el costado opuesto, lo recoge con la diestra en un alarde de femenino y exquisita sensibilidad. Y se enoja con pendientes y collar de perlas blancas de dos vueltas. Como es usual, deja ver su larga cabellera y porta en la mano izquierda el consabido pomo o tarro de perfume.

32. Ferrando Roig, Juan: *Iconografía de los Santos*. Op. cit., pp. 188-189.

En la iconografía sagrada, la delicada gama cromática del ropaje encierra una singular interpretación. El violeta y el amarillo simbolizan el sufrimiento y la santidad del personaje en cuestión, ya que la Magdalena, sobre todo a partir de la Contrarreforma, personifica la imagen del penitente cristiano³³. Además, al aparecer lujosamente ataviada y enjoyada denuncia su primera vida pecadora y resalta las excelencias del Amor Divino sobre el Profano. Deja ver su espléndida cabellera en señal de penitencia y exhibe, como atributo personal, el tarro de perfume con el que refrescó los pies de Jesús³⁴.

El artista, con dominio técnico, insinúa bajo las telas, los volúmenes anatómicos y el *contrapposto* de la figura. Con objeto de no distraer al espectador, dispone un fondo neutro, también, verde con sombra natural, sobre el que destaca un suave resplandor en torno a la testa de la Santa. Este boceto, de la misma manera que el de San Juan Evangelista, conserva la cuadrícula realizada sobre el lienzo para poder pasar la efigie a mayor escala sobre el muro. Asimismo está firmado en el ángulo inferior derecho: "RAFAEL B. RODRÍGUEZ. SEVILLA".

LA VERÓNICA

Colección particular de Juan Antonio Rodríguez Hernández. Sevilla.

Oleo sobre tabla.

Mide: alto, 0,40; ancho, 0,27 ms.

Obra de Rafael Blas Rodríguez.

Hacia 1948 (Lám. 4).

Según las Actas de Pilato, la Verónica era una mujer a la que Cristo curó de su flujo de sangre. Ella, según la tradición de Cesárea de Filipo, era pagana. Sin embargo, tras su curación milagrosa mandó fundir en bronce, por gratitud, una escultura de Cristo, que colocó sobre una columna. Desde entonces, la Verónica será siempre la mujer que posee la efigie del Salvador. Obviamente, a través del tiempo, lo único que varía, es la forma, el modo y la ocasión.

Una leyenda posterior recoge que la Verónica, deseosa de poseer la imagen del Maestro, le encargó a San Lucas un retrato de El. Mas como el apóstol no acertaba plenamente en su cometido, el propio Jesús fue a su casa a comer; y allí, al lavarse el rostro, según la costumbre judía, dejó estampada su sagrada faz en la toalla.

33. González Gómez, Juan Miguel: "Imágenes de las Cofradías sevillanas desde el Academicismo al Expresionismo realista". Op. cit., pp. 163-164.

34. González Gómez, Juan Miguel y José Roda Peña: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Op. cit., p. 46.

Tan piadosa creencia propició la representación del rostro de Cristo, dolorido y sangrante, en unos paños llamados Verónicas. De ahí que el momento de la impresión se sitúe durante la Pasión del Señor. Primero, en el Huerto de Getsemaní, cuando Jesucristo enjugó su sudor de sangre en un paño que, más tarde, conservó la Verónica como preciada reliquia. Luego, ya en el siglo XIII, el pasaje se fijó definitivamente en el Camino del Calvario. Así lo consagra la tradición cristiana, que recoge el cardenal Baronio y fue aprobada por la Iglesia, meditando este suceso en la sexta estación del *Vía Crucis*³⁵.

De esta forma, la Verónica comienza a representarse enjugando con un lienzo el rostro, sudoroso y ensangrentado, del Nazareno. Así su propio atributo – finísimo lienzo en el que quedaron impresas tres veces las facciones de Cristo – es el que impone el nombre de la santa mujer Verónica, como fruto de la transliteración de vera icona o verdadera imagen. No obstante, el nombre de tan piadosa mujer, que murió en Roma, no se incluye en el Martirologio Romano, se le considera como Santa y se celebra su fiesta el 3 de febrero³⁶. Sin embargo, Juan Pablo II lo ha eliminado del nuevo *Vía Crucis*, que estrenó el Viernes Santo de 1991 en el Coliseo de Roma. En este formulario se recogen sólo las estaciones que tienen un fundamento evangélico. En consecuencia, en aquella propuesta, la sexta estación recuerda que *Jesús es flagelado y coronado de espinas*³⁷.

El boceto de la Verónica que nos ocupa se reprodujo en la pintura mural que, a modo de retablo, decora el testero frontal de la capilla del Santo Entierro, ubicada en la cabecera de la parroquial de La Palma del Condado, a la derecha de la capilla mayor. La Verónica, en genuflexión simple, viste túnica azul-agrisado, alistada y moteada en oro, con áureas fimbrias; y manto amarillo-ocre. El manto, que cae verticalmente desde el hombro izquierdo, cruza en sesgo por la espalda y se recoge por delante sobre la pierna derecha. El rostro, de hermosas y amplias facciones, es bastante elocuente. Su mirada se dirige hacia lo alto. Su tez morena-sonrosada refleja los apetecidos efectos lumínicos. Hay un cierto resplandor interior, que acentúa la fuerza expresiva de la imagen extasiada en la contemplación del milagro.

La Verónica cubre su cabeza con una toca blanca alistada en rojo al gusto hebraico. Bajo su negra cabellera, observamos unos largos pendientes que completan su exorno personal. Y entre sus manos sostiene el paño blanco con el rostro de Cristo, realizado a base de tonos sepías. La nota dolorosa se centra en el

35. *Actas de Pilato*. Recensión de Aurelio de Santos Otero. La BAC. Madrid, 1985, p. 418. González Gómez, Juan Miguel: "Imágenes de las Cofradías sevillanas desde el Academicismo al Expresionismo realista". Op. cit., pp. 171-172.

36. Ferrando Roig, Juan: *Iconografía de los Santos*. Op. cit., p. 266.

37. Pardo, Andrés: *Nuevo "Vía Crucis". Una propuesta de Juan Pablo II*. Madrid, 1992, pp. 7-11.

entrecejo y en el tratamiento de la punzante corona de espinas. Por último, debemos destacar que este boceto presenta un fondo neutro, de tintes verdosos con sombra natural y suave resplandor en torno a la cabeza, con objeto de destacar la efigie que historiamos con total nitidez. Está firmado en el ángulo inferior izquierdo: "RAFAEL B. RODRÍGUEZ. SEVILLA".

VIRGEN DEL ROSARIO

Colección particular de Juan Antonio Rodríguez Hernández. Sevilla.

Oleo sobre lienzo.

Mide: alto, 0,61; ancho, 0,25 m.

Obra de Rafael Blas Rodríguez.

Hacia 1948 (Lám. 5).

Este boceto se reproduce en la decoración pictórica del retablo que preside la capilla sacramental de la referida parroquial de La Palma del Condado. La Virgen, de pie, responde al modelo iconográfico de la Hodegetria. Se alza sobre una media luna con las puntas hacia arriba. Dicho escabel selénico alude al Antiguo Testamento que se oculta cuando nace el Sol de Justicia, que es Cristo, Señor del Nuevo Testamento³⁸.

La Virgen del Rosario viste túnica talar blanca y manto rojo, colores propios de su advocación. Completa su atuendo con una toca de tonos marfileños que cubre, en parte, su cabeza. El rostro, de elegante óvalo, está concebido con gran belleza clásica. Sus ojos, dotados de dulce y baja mirada, se subrayan con cejas muy finas, como trazadas con tiralíneas. La nariz recta acentúa la nobleza de la frente. La boca, pequeña, se cierra con perfilados labios. Su tez nacarada cobra vida gracias al carmín de los labios y al rubor de sus mejillas. Y el cabello, castaño claro, suavemente ondulado, potencia la delicadeza emocional de sus facciones.

María porta sobre su brazo izquierdo al pequeño Jesús. El Niño, de cabellera rubia ensortijada, responde al modelo infantil típicamente sevillano. Va descalzo, aludiendo a la humildad y servidumbre voluntarias. Luce túnica de tonos albos, signo de inocencia, pureza y santidad de vida, que presupone un nuevo amanecer. Por el contrario, el fajín malva, anudado en el costado izquierdo, alude al ocaso. En este sentido, Jesucristo aparece como principio y fin de todas las cosas.

38. González Gómez, Juan Miguel y Manuel Jesús Carrasco Terriza: *Escultura Mariana Onubense*. Op. cit., pp. 41, 136-137 y 483-487.

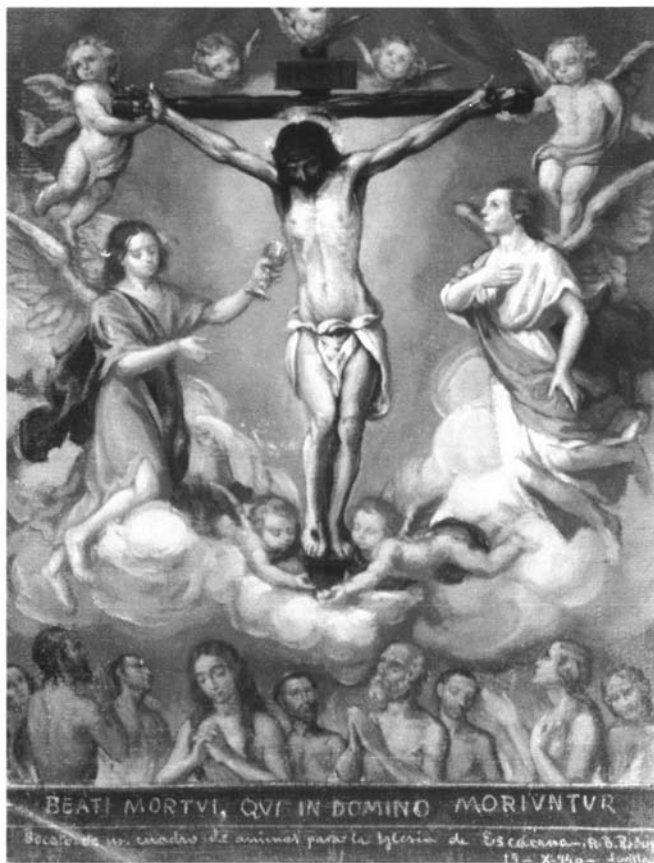
El Niño Jesús toma con su diestra el rosario, atributo específico de esta advocación mariana, que en suave cascada de cuentas cae sobre la mano derecha de la Virgen. En la otra exhibe el globo terráqueo con las bandas de la salvación, coronado por la cruz. Además, dentro de la simbólica cristiana, debemos reparar en el suave resplandor que rodea su cabeza. Este halo o nimbo luminoso y resplandeciente, atributo específico de la divinidad, se reserva a Cristo. Baste recordar, en el Evangelio joánico, la autodefinición de Jesús: “Yo soy la luz del mundo; quien me sigue, no anda en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida” (Jn. 8, 12).

Por último, debemos anotar que la composición general del boceto que nos ocupa adopta un formato semicircular por la zona superior. Precisamente, sobre la Virgen del Rosario revolotean dos angelotes desnudos, que se ajustan perfectamente al perfil superior de la escena. Sostienen entre sus manos una esplendente corona para dignificar a María, como Reina y Señora de todo el Universo. Tan sugestiva característica iconográfica nos remite a la Virgen de la Antigua, de la Catedral de Sevilla, obra anónima sevillana de la segunda mitad del siglo XIV, con claras derivaciones de la escuela sienesa³⁹.

Las pequeñas figuras celestes, captadas de perfil y de frente, muestran actitudes contrapuestas y equilibradas. Los violentos escorzos insisten en la conquista de la tercera dimensión. Y las formas anatómicas, de grácil y nacarada ternura, responden a la secular tradición murillesca de la pintura sevillana. En definitiva, la composición, el dibujo y el color se conciben y resuelven con tal consonancia, que el total resultante está impregnado de exquisita armonía. Y las sutilezas iconográficas descritas facilitan la apetecida lección teológica y catequética.

Y nada más. Tan sólo nos resta apuntar, antes de concluir el presente estudio, que el artista también firmó este boceto. Una vez más, podemos leer en el ángulo derecho: “RAFAEL B. RODRÍGUEZ”.

39. Valdivieso González, Enrique: *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, 1986, pp. 22-23.



Lám. 1

Cuadro de Animas. Rafael Blas Rodríguez. Año 1940.



Lám. 2
San Juan Evangelista. Rafael Blas Rodríguez. Hacia 1948.



Lám. 3
La Magdalena. Rafael Blas Rodríguez. Año 1948.



Lám. 4

La Verónica. Rafael Blas Rodríguez. Año 1948.



Lám. 5

Virgen del Rosario. Rafael Blas Rodríguez. Año 1948.