

EL PINTOR RAFAEL BLAS RODRÍGUEZ: SEIS IMÁGENES DE LA SEMANA SANTA DE SEVILLA

THE PAINTER RAFAEL BLAS RODRÍGUEZ: SIX PAINTINGS OF THE HOLY WEEK IN SEVILLE

JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla. España
rojasmarcos@us.es

En este artículo ofrecemos aportaciones inéditas a la obra del pintor sevillano Rafael Blas Rodríguez (1885-1961). Documentamos, historiamos y analizamos seis pinturas conservadas en instituciones religiosas y colecciones particulares de Sevilla. Todas ellas, firmadas por el autor, representan esculturas cristíferas y marianas bien conocidas por el público, pues son titulares de cuatro hermandades de penitencia que procesionan –o procesionaron antes de su desaparición– en la Semana Santa hispalense. Con ello contribuimos al enriquecimiento del catálogo de tan prolífico artista, que se ve aumentado con varias pinturas hasta ahora desconocidas.

Palabras clave: Rafael Blas Rodríguez; Virgen de la Victoria; Virgen del Refugio; Cristo de la Salud; Cristo de la Expiración.

This paper reveals unpublished works by the Sevillian painter Rafael Blas Rodríguez (1885-1961). Six paintings are documented, depicted and analyzed. All of them are signed by the author and preserved in religious institutions and private collections in Sevilla. These works comprises representations of sculptures of Jesus Christ and the Virgin Mary, which are well known by the public due to the use that four Brotherhoods of Penance that go on parade during Holy Week make of them –or made before disappearance of these–. Thus an enriching contribution is also made to the painting catalogue of this prolific artist, including several paintings that were unknown to date.

Keywords: Rafael Blas Rodríguez; Virgin of the Victory; Virgin of the Refuge; Christ of the Health; Christ of the Expiry.

Rafael Blas Rodríguez nació el 3 de febrero de 1885 en Sanlúcar la Mayor. A los dieciséis años se trasladó a Sevilla, donde, en 1904, empezó a colaborar en los talleres de decoración de José Suárez y Manuel Cañas. Por entonces se matricula en la Escuela Industrial de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Su principal

maestro fue Virgilio Mattoni, aunque también se relacionó, entre otros artistas, con Gonzalo Bilbao o José María Labrador. En 1920 contrajo matrimonio con Amalia Hernández Amado, con quien tuvo dos hijos, Rafael y Juan Antonio, ambos también pintores. Después de una larga trayectoria profesional, falleció en la capital de Andalucía en 1961, el mismo día que cumplió setenta y seis años¹.

Su elegante estilo, personal e inalterable, manifiesta una clara admiración por los grandes maestros del pasado. Es autor de una obra inspirada del natural, de equilibradas composiciones, dibujo firme, pincel minucioso y amable paleta cromática. Su quehacer plástico, armonioso y sereno, sobresale por la exquisitez emocional y la sinceridad expresiva. Así trabajó, con todo tipo de formatos y materiales, al óleo, a la acuarela, al temple, a la ténpera y al fresco. Practicó el retrato, el paisaje, el bodegón y la temática religiosa. En este último género destacó, sobre todo, por la pintura mural. No obstante, cultivó con esmero el gran cuadro de altar y, en menor medida, la representación de imágenes escultóricas de culto y devoción. De ahí que adquieran especial relevancia las piezas inéditas que presentamos, vinculadas con nuestra Semana Santa.

En este sentido, el artista colaboró en numerosas ocasiones con hermandades penitenciales de Sevilla y su provincia. En 1921 hizo las pinturas del techo de palio de Nuestra Señora de la Soledad, para la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús y la referida titular mariana, de su localidad natal². En la capital, ejecutó las tablas con escenas de la Pasión para el paso del Cristo de las Misericordias, de la Hermandad de Santa Cruz, estrenadas en 1922³. En 1925 realizó las cartelas de las esquinas de las andas neobarrocas del Cristo de la Salud, de la Cofradía de San Bernardo⁴. En 1933 se estrenaron los respiraderos neogóticos de la Virgen de la Merced, de la Hermandad de Pasión, cuyas capillitas con las deprecaciones de

¹ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “Varios bocetos de Rafael Blas Rodríguez. Una aproximación a su vida y obra”, *Laboratorio de Arte*, 5, t. II, 1992, pp. 245-252; y RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Juan Antonio: *Rafael Blas Rodríguez: pintor sevillano*. Córdoba, 2009, pp. 17-23.

² RODRÍGUEZ BABÍO, Amparo: “Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Dulce Nombre de Jesús y Nuestra Señora de la Soledad. Capilla de Nuestra Señora de la Soledad. Sanlúcar la Mayor”, en *Misterios de Sevilla*. Vol. V. Sevilla, 1999, p. 407; BARRERA MARÍN, Antonio: “Rafael Blas Rodríguez Sánchez. El autor del techo de Palio”, *Soledad*, 43, Cuaresma 2014, pp. 28-31; y BARRERA MARÍN, Antonio: “Un cielo pintado. Descripción iconográfica del techo de palio de Nuestra Señora de la Soledad”, *Soledad*, 44, Cuaresma 2015, pp. 24-31.

³ En 1973 se sustituyó este paso por el actual, cuyas tablas son obra de Francisco García Gómez. CARRERO RODRÍGUEZ, Juan: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Sevilla, 1991, pp. 200-201.

⁴ En ellas aparecen el *Ecce Homo*, *La entrega de la cruz*, *El encuentro con la Virgen y Caída de Cristo camino del Calvario*.

las letanías lauretanas fueron pintadas por Rafael Blas⁵. Suyas son también las ocho cartelas del paso de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas, de la Cofradía de San Isidoro, estrenado en 1941⁶. Y en 1957, con ayuda de su hijo Rafael, decoró la capilla de la Hermandad de la Soledad de San Lorenzo⁷. Además de las obras que a continuación analizaremos, se sabe que interpretó la imagen del Cristo del Calvario, titular de la cofradía de dicha advocación⁸.

MARÍA SANTÍSIMA DE LA VICTORIA

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Año 1920

Óleo sobre lienzo, 126 x 100 cm

Firmado y fechado en el ángulo superior derecho: “[SIGNO DEL AUTOR] R. BLAS R. 1920”

Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Columna y Azotes de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de la Victoria, Sevilla

María Santísima de la Victoria es cotitular de la hermandad penitencial de la Sagrada Columna y Azotes⁹. Dicha corporación tiene su sede canónica en la capilla de la antigua Fábrica de Tabacos de Sevilla, en el barrio de Los Remedios. De ahí que, al vincularse con el gremio tabaquero, la cofradía sea conocida, popularmente, por el nombre de Las Cigarreras. Sabido es que, en 1920, Rafael Blas Rodríguez firmó y fechó el lienzo que representa a esta imagen mariana (Figura 1). Se trata, sin duda, de una de las pinturas religiosas más bellas del autor, al conjugar con acierto sus indiscutibles valores plásticos y expresivos con la sensibilidad propia del artista. Ello justifica de sobra que el cuadro haya sido reproducido con anterioridad en diversas ocasiones¹⁰. Sin embargo, es ahora cuando catalogamos con precisión la obra objeto de nuestro estudio.

⁵ Los respiraderos fueron sustituidos en el año 2000 por otros de plata, obra de Orfebrería Hermanos Delgado.

⁶ Los temas son los siguientes: *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 los panes y los peces* y *La pesca milagrosa*.

⁷ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel: “La poética de Rafael Blas y Juan Antonio Rodríguez”, en *El sueño de dos generaciones. Rafael Blas Rodríguez (1885-1961) y Juan Antonio Rodríguez (1922)*. Córdoba, 2002, s. p.

⁸ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, J. A.: *Rafael Blas Rodríguez...*, op. cit., p. 38.

⁹ Agradezco a Francisco de Borja Monclova Suárez, prioste segundo, y a José Manuel López Bernal, archivero, su amable disponibilidad en la consulta de los datos de archivo aquí reproducidos.

¹⁰ En marzo de 1999, un detalle del mismo sirvió de portada al n° 481 del *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Se cita y reproduce al completo en RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, J. A.: *Rafael Blas Rodríguez...*, op. cit., pp. 38 y 152, lám. 34.

La junta de gobierno de la hermandad, reunida en cabildo general de 21 de marzo de 1920, acordó establecer una comisión para remodelar el paso de su Dolorosa¹¹. Pero, meses más tarde, el 17 de octubre, se informó sobre las importantes mejoras que se debían acometer no en una, sino en las dos andas procesionales de la corporación. Para ello se determinó fijar unas cuotas extraordinarias y “pintar un cuadro con la Santísima Virgen para hacer una rifa del mismo y de este modo conseguir llevar a cabo las reformas que se proyectan”¹². El lienzo debió encargarse *ipso facto*, ya que en noviembre de ese mismo año se reseña en el libro de cuentas un único pago al pintor, de 500 pesetas, por el siguiente concepto: “A Don Rafael Blas Rodríguez por una pintura al óleo de la Santísima Virgen”¹³.

El 4 de diciembre de 1921, reunida la junta en cabildo general, se decidió acometer la transformación de las túnicas, quitándoles las colas y colocándoles nuevas capas. Para ello se acordó “hacer nuevamente la rifa del cuadro de Nuestra Señora de la Victoria entre nuestros hermanos y con la cantidad recaudada [...] ver si es posible comprar la tela”¹⁴. Años después, el 31 de enero de 1926, se vuelve a hablar de dicha pintura en cabildo general. El mayordomo señala que “por los motivos que impiden que se efectúen rifas y festejos públicos como algunos hermanos desean [...] lo que sí se puede llevar a efecto sin salirnos fuera de las leyes y al solo objeto de allegar fondos en las presentes circunstancias es la rifa del cuadro con la imagen de la Santísima Virgen y el espejo donado por Don Gonzalo Bilbao, siempre entendiendo que esta rifa no puede trascender al público, sino que debe efectuarse dentro del seno de la hermandad”¹⁵.

No obstante, pese a los sucesivos sorteos realizados entre 1920 y 1926, la corporación no se desprendió de la obra. Hoy se exhibe en la sala de exposición, aneja a la capilla, y es uno de sus más preciados tesoros artísticos. Buena prueba de su estimación es que, el 26 de marzo de 2000, la hermandad descubrió un azulejo de su venerada titular en la confluencia de la calle Asunción con la antigua Turia, que desde enero de ese año pasó a rotularse “Virgen de la Victoria” por deseo expreso de la cofradía. Y el autor del retablo cerámico, Alfonso Carlos Orce Villar, se inspiró en la pintura de Rafael Blas Rodríguez para componer la parte central del mismo¹⁶. Fue bendecido por don Antonio González de la Cueva el Jueves Santo, al paso de la Dolorosa por dicho punto durante la ida a la catedral.

¹¹ Archivo de la Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes de Sevilla (A.H.S.C.A.S.), *Libro de actas (1910-1938)*, Acta de cabildo general de 21-3-1920, p. 67.

¹² *Ibidem*, pp. 70-71.

¹³ A.H.S.C.A.S., *Libro de cuentas (1915-1934)*, Noviembre de 1920, f. 30r.

¹⁴ A.H.S.C.A.S., *Libro de actas (1910-1938)*, Acta de cabildo general de 4-12-1921, p. 77. El citado proyecto no se llevó a cabo hasta los comedios de la década de 1930.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 114-115.

¹⁶ “Finalizado el retablo cerámico que se colocará en la calle ‘Virgen de la Victoria’”, *Columna y Azotes*, 30, febrero de 2000, p. 22; y PALOMO GARCÍA, Martín Carlos:

La efigie escultórica representada en el lienzo que nos ocupa es una imagen de candelero para vestir, tallada en madera de cedro (168 cm). Tradicionalmente se vinculaba con el escultor Martínez Montañés¹⁷. En cambio, López Martínez la identificó con la figura mariana concertada por Juan de Mesa, junto al Cristo del Amor, el 13 de mayo de 1618; y saldada el 4 de junio de 1620¹⁸. Dicha atribución fue mantenida por el profesor Hernández Díaz¹⁹. Desde entonces, tal adscripción ha sido sostenida²⁰ o rechazada²¹. Los últimos datos documentales y materiales parecen confirmar su ejecución entre 1611 y 1628²².

A lo largo del tiempo, la Virgen de la Victoria ha sufrido varias intervenciones. Se tiene constancia de que en 1803 fue restaurada por Juan de Astorga, quien debió incluir los ojos de cristal, inclinar y rotar ligeramente la cabeza, y encarnarla. En 1859, Leoncio Baglieto afianza con una pasta, a base de yeso y estopa, la zona de la

“Retablos cerámicos. Florecimiento de la cerámica cofradiera”, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 493, marzo de 2000, pp. 51-53.

¹⁷ GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Historia crítica y descriptiva de las cofradías fundadas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla, 1852, p. 57 –añade que, además de Montañés, se atribuye “á algún discípulo suyo muy aventajado”–; BERMEJO Y CARBALLO, José: *Glorias religiosas de Sevilla* (1882). Sevilla, 2013, p. 200; ALMELA VINET, Francisco: *Semana Santa en Sevilla. Historia y descripción de las cofradías que hacen estación durante la misma á la Santa Iglesia Catedral*. Sevilla, 1899, p. 3 del capítulo dedicado a la “Cofradía de los Azotes que sufrió Ntro. Redentor atado á la Columna, Santo Cristo de la Púrpura y María Santísima de la Victoria”; y PÉREZ PORTO, Luis C.: *Relación é historia de las Cofradías Sevillanas desde su fundación hasta nuestros días*. Sevilla, 1908, p. 54.

¹⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla, 1928, pp. 62-65; LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla, 1928, pp. 98-100; y LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “Imágenes de Juan de Mesa atribuidas a Martínez Montañés”, *La Pasión. Revista anual de Semana Santa*, Año XX, 1931, p. 89.

¹⁹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Juan de Mesa. Escultor de Imaginería (1583-1627)*. Sevilla, 1983, p. 55.

²⁰ PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel: *Las Virgenes de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 1983, pp. 96-97; BERNALES BALLESTEROS, Jorge y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico: *Imagineros andaluces de los siglos de oro*. Sevilla, 1986, pp. 49 y 165; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José: *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 1992, pp. 86-87; y AA.VV.: *Juan de Mesa*. Sevilla, 2006, pp. 348-351 –se especifican los años 1620-1627 como fecha de realización de la Dolorosa–.

²¹ DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa: “Catálogo de la obra de Juan de Mesa”, en *Juan de Mesa (1627-2002). Visiones y revisiones*. Córdoba, 2003, p. 436.

²² LÓPEZ BERNAL, José Manuel: “La Virgen de la Victoria. Noticias sobre su posible datación e historia material”, *Columna y Azotes*, 45, noviembre de 2007, pp. 26-28; y LÓPEZ BERNAL, José Manuel y GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, Enrique: “Nuevas aportaciones sobre la datación de la Virgen de la Victoria”, *Columna y Azotes*, 50, febrero de 2010, pp. 44-46.

cintura y realiza nuevos brazos y candelero. Emilio Pizarro ejecuta un juego de manos en 1893 y le coloca las pestañas en 1910. Tres años más tarde, Juan Luis Guerrero sustituye las manos de Pizarro por las actuales²³. En ese estado la pinta Rafael Blas Rodríguez en 1920. Con posterioridad, en 1978, Francisco Buiza acomete una limpieza superficial, consolida una grieta en el cuello y hace un nuevo candelero²⁴. Y, entre el 22 de noviembre de 2006 y el 1 de marzo de 2007, la escultura fue intervenida de manera integral por Enrique Gutiérrez Carrasquilla²⁵.

Rafael Blas interpreta con acierto el clasicismo formal, la serenidad expresiva y la refinada belleza y sensualidad de esta imagen mariana, que logran imponerse pese a las citadas modificaciones. El pintor se inspira, quizás, en una fotografía de la época. Reproduce, con intenso naturalismo descriptivo, los detalles anatómicos y ornamentales de su indumentaria y complementos. Hace gala de una rica y sofisticada paleta cromática, que acentúa la jugosa plasticidad de la efigie representada. María, de pie, se sitúa en el eje central de simetría. Su figura crea una composición triangular, incurvada suavemente hacia su derecha. El artista capta con el pincel la emotiva dulzura de su rostro, de correctas facciones y sublimada expresión de dolor. Se yergue sobre una argéntea peana, tal vez la realizada por Cristóbal Ortega en 1895²⁶.

La Virgen de la Victoria luce la saya y el manto de salida. Ambas prendas fueron bordadas por el taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en oro y sedas de colores sobre terciopelo blanco y negro, respectivamente. El manto, realizado entre 1895 y 1898, presenta un diseño de Pedro Domínguez López, profesor de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Dicho escultor propuso un diseño plateresco, influido por su tarea como director de las obras de restauración, entre 1890 y 1895, de la fachada del Ayuntamiento que da a la plaza de San Francisco²⁷. La saya, de hacia 1905, sigue en líneas generales la estética de la pieza anterior. Rafael Blas recrea, *ad pedem litterae*, el imbricado y primoroso discurso ornamental de sendas piezas.

En cuanto a sus complementos, ostenta en la mano derecha un fino pañuelo, en el que enjuga su llanto la Madre del Redentor. Dicho manípulo es la expresión

²³ LÓPEZ BERNAL, José Manuel: "La Virgen de la Victoria. Estudio histórico-artístico", *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 481, marzo de 1999, pp. 57-58.

²⁴ CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías...*, op. cit., p. 275.

²⁵ Cfr. GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, Enrique: "Restauración de la imagen de María Santísima de la Victoria (I)", *Columna y Azotes*, 44, febrero de 2007, pp. 17-22; GUTIÉRREZ CARRASQUILLA, Enrique: "Restauración de la imagen de María Santísima de la Victoria (y 2ª parte)", *Columna y Azotes*, 45, noviembre de 2007, pp. 23-25.

²⁶ MONCLOVA SUÁREZ, Francisco de Borja y LÓPEZ BERNAL, José Manuel: "La peana de la Virgen de la Victoria restaurada a los 125 años de su ejecución", *Columna y Azotes*, 64, 2017, pp. 34-35.

²⁷ CASCALES MUÑOZ, José: *Las bellas artes plásticas en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días*. T. II. Toledo, 1929, pp. 53-54.

plástica de la patena, en la que el sacerdote presenta la ofrenda del sacrificio eucarístico. Una nota de sugerente feminidad es la gargantilla de perlas y rubíes que adorna su cuello. La perla es un signo virginal, salvífico y vivificador. Ello explica que San Efrén la relacione con la Inmaculada Concepción de María²⁸. Al rubí, por su parte, se le aplican secularmente propiedades extraordinarias. Entre ellas, la de proteger la salud física y mental. Y, sobre todo, en esta ocasión es emblema de elegancia y distinción²⁹. Por último, ciñe sus sienes una áurea y esplendente corona que subraya, sin más, la realeza de la Virgen. Reproduce la obra labrada, en la década de 1890, por Cristóbal Ortega.

El exquisito exorno floral que rodea a la Señora intensifica el lirismo de esta interpretación pictórica. Ella queda flanqueada por varios tallos de azucenas. Es la flor de María por excelencia, ya que simboliza la pureza y la santidad de vida. A sus pies reposan siete rosas, de las cuales cinco son rosas, una amarilla y una blanca, colores que evocan, respectivamente, la humanidad, el reflejo de la divinidad y la inocencia. Todas insisten en la condición inmaculada de la Madre de Dios, invocada como “Rosa sin espinas”. Pero, al ser siete, número del amor y de la gracia, recuerdan los siete gozos y dolores de la Virgen³⁰.

La figura mariana emerge de un fondo oscuro. En los ángulos superiores del mismo campean sendos escudos, correspondientes a la hermandad. Son sostenidos por parejas de ángeles niños, volanderos y tenantes, en dinámicas actitudes. Por su aspecto áureo, estos seres celestes evocan a los que se bordan en el manto diseñado por el referido Pedro Domínguez. Ambos blasones responden a la forma moderna francesa. El diestro, con una columna y dos flagelos puestos en aspa, rememora donde fue azotado Jesucristo. Y el siniestro, cuartelado en cruz y entado, alberga las armas reales de España. Los dos llevan al timbre corona real española cerrada, dada la relación de la institución monárquica con esta cofradía, ya que había nombrado hermanos mayores honorarios y perpetuos a Isabel II y a Alfonso XIII³¹.

En el apartado de restauraciones, debemos señalar que la última intervención a la que ha sido sometida esta pintura se llevó a efecto en 2013. Con tal motivo, Mercedes González Fuentes y María Arjonilla Álvarez acometieron labores

²⁸ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona, 2007, p. 814.

²⁹ REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid, 2009, p. 581.

³⁰ FERGUSON, George: *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires, 1956, pp. 36, 42 y 225.

³¹ Alfonso XIII llegó a ser, de hecho, hermano mayor efectivo. Tomó juramento en 1904, y en 1906 y 1930 presidió la estación de penitencia desde la plaza de San Francisco hasta la catedral. Junto a los dos citados monarcas, Juan Carlos I es hermano mayor honorífico desde 1992. LÓPEZ BERNAL, José Manuel: *La Hermandad de la Columna y Azotes. 450 años de Historia (1563-2013)*. Sevilla, 2013, pp. 18-19 y 22.

de limpieza superficial de polvo y suciedad del reverso del lienzo y del bastidor, asentamiento de bordes de pérdidas en la película pictórica, eliminación del barniz amarillento, reintegración de estuco y color en las pequeñas lagunas y barnizado final de protección³². El resultado de dicha tarea fue presentado el 2 de mayo de ese año en la capilla de Santa María de Jesús³³.

Poco después, entre el 4 y el 16 de noviembre de 2013, la obra formó parte de la exposición *Ars Nova Victoria: El primer regionalismo en los bordados sevillanos: Pedro Domínguez López, el paso de la Virgen de la Victoria y las fachadas plateadas de las Casas Consistoriales*. Dicha muestra, celebrada en el patio mayor del Ayuntamiento, se enmarcó dentro de las actividades programadas por el 450º aniversario fundacional de la corporación (1563-2013). Y, entre el 16 y el 25 de enero de 2015 participó en la exposición *Columna y Azotes. Cuatro siglos y medio de devoción, arte e historia en la Hermandad de las Cigarreras*, que tuvo lugar en la sede social del Círculo Mercantil e Industrial de Sevilla. Tal evento, inscrito en el denominado “Círculo de Pasión 2015”, se encuadró en el 50º aniversario del establecimiento canónico de la cofradía en su actual capilla del barrio de Los Remedios.

MARÍA SANTÍSIMA DEL REFUGIO

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Marzo de 1938

Temple sobre pergamino, 30,5 x 21 cm

Firmado y fechado en la parte inferior: “RAFAEL BLAS RODRIGVEZ”
“SEVILLA MARZO 1938”

Leyenda en la cartela inferior: “IMAGEN + DE + N^{TRA} SEÑORA + DEL + REFUGIO + DE LA + PA-/ RROQUIA + DE + S^N BERNARDO + DE + SEVILLA + QUE + FUÉ/ DESTRUIDA + POR + LAS + HORDAS + MARXISTAS + EL/ 18 + DE + JULIO + DE + 1936”

Leyendas en las cartelas superiores: “REFVGIVM/ PECCATORVM” y
“ORA/ PRO NOBIS”

Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad Sacramental de la Pura y Limpia Concepción de la Santísima Virgen María, Ánimas Benditas del Purgatorio y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Salud, María Santísima del Refugio, Santa Cruz, Nuestra Señora del Patrocinio, Santa Bárbara y San Bernardo, Sevilla

³² A.H.S.C.A.S., *Informe diagnóstico y propuesta de intervención de la Imagen de María Santísima de la Victoria (óleo sobre lienzo)*, Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Mercedes González Fuentes y María Arjonilla Álvarez, Sevilla, febrero de 2013, p. 5.

³³ ALMAGRO JIMÉNEZ, Enrique: “Un año de intensa actividad”, *Columna y Azotes*, 57, noviembre de 2013, p. 30.

La pintura al temple sobre pergamino es una faceta de la producción de Rafael Blas Rodríguez no estudiada hasta el momento por la historiografía artística. Tampoco ha sido reseñada con anterioridad ninguna obra del autor correspondiente a un libro de reglas. Tal documento es la carta magna de una hermandad, en la que figuran los estatutos por los que se rige y que juran las personas que ingresan en la misma. En prueba de acatamiento, está presente en los actos más destacados, es decir, en los principales cultos, en los cabildos y en la anual estación de penitencia. En este último caso, el libro era portado, al parecer, como prueba fehaciente de la antigüedad de la corporación, justificando así su orden de prelación respecto a los demás desfiles procesionales. Hoy forma parte del cortejo, por lo común, como la última insignia del cuerpo de nazarenos del paso de Cristo y es llevado por un nazareno con pértiga, acompañado por otros dos a cada lado.

Todo lo expuesto líneas atrás explica la importancia de las dos representaciones pictóricas que presentamos a continuación. Su autoría ha permanecido inédita hasta ahora. Ambas forman parte de las *Nuevas constituciones*, de 1792, de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Salud y María Santísima del Refugio, vulgo de San Bernardo, advocación de la parroquial sevillana en la que reside canónicamente³⁴. La fundación de esta cofradía de penitencia se fija por los años de 1748. En 1764 hizo su primera estación a la Catedral. Y, también en esa fecha, don Francisco de Solís y Folch de Cardona, cardenal-arzobispo de Sevilla, aprobó sus primeras reglas³⁵. El Consejo de Castilla hizo lo propio el 4 de marzo de 1793, expidiéndose la real provisión el día 12 de abril, como consta en el ejemplar donde se integran las imágenes que nos ocupan³⁶. Tales estatutos, hoy en desuso, se dividen en diez capítulos³⁷. En 1797 se confeccionó un hermoso volumen con tales ordenanzas³⁸.

³⁴ Deseo expresar mi más sincera gratitud a la junta de gobierno de la Hermandad de San Bernardo, en especial al responsable de su archivo, Francisco Domínguez Natera, por las facilidades prestadas en la consulta y análisis de los documentos y pinturas aquí examinadas.

³⁵ BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas...*, op. cit., pp. 489-494.

³⁶ Archivo de la Hermandad de San Bernardo de Sevilla (A.H.S.B.S.), subfondo Hermandad de Penitencia, sección Gobierno, Reglas y Acuerdos, *Nuevas constituciones de la Hermandad del Santísimo Cristo de la Salud y María Santísima del Refugio*, Sevilla, 1792, Real provisión dada en Madrid a 12 de abril de 1793.

³⁷ Los capítulos, llamados “constituciones” en el documento, son los siguientes: 1.º *De los oficiales de esta Hermandad y sus obligaciones*; 2.º *De las calidades que han de tener los que hubieren de ser hermanos*; 3.º *De lo que se ha de observar en la admisión de individuos y limosna de su entrada*; 4.º *De las contribuciones de los Hermanos de las demandas que son obligados a pedir*; 5.º *De las funciones de esta Hermandad*; 6.º *De los auxilios y sufragios que se han de administrar a los hermanos que mueran y a sus familias*; 7.º *De la celebración de los Cabildos o Juntas para las elecciones de los oficiales*; 8.º *De las Juntas particulares de oficiales*; 9.º *Del modo de tomar las cuentas del Mayordomo y demás oficiales y de la entrega de bienes*; y 10.º, en el que se declara que la hermandad queda sujeta a la Real Jurisdicción ordinaria.

³⁸ A.H.S.B.S., subfondo Hermandad de Penitencia, sección Gobierno, Reglas y Acuerdos, *Ordenanzas de la Hermandad del Ssmo. Christo de la Salud y María Sma. del Refugio*,

El libro de reglas que nos atañe se expone hoy en el tesoro de la Hermandad de San Bernardo. Es el más antiguo que conserva de la corporación de penitencia. En la actualidad se utiliza solo para algún culto excepcional³⁹. En 1994 fue restaurado por Orfebrería Ramos⁴⁰. Ostenta una encuadernación en terciopelo color granate. Se ornamenta con cantoneras, cierres y, en la parte central, el antiguo escudo de la cofradía, obra argéntea inédita de Manuel Seco Velasco. Dicho orfebre sevillano, según consta en el libro diario de cuentas, recibió 300 pesetas por su trabajo, que fueron abonadas los días 31 de enero y 12 de febrero de 1938⁴¹. Y documentamos la ejecución de las vitelas reseñando que, poco después, el 24 de marzo, Rafael Blas Rodríguez cobró 275,60 pesetas por “Pintar pergaminos Libro Reglas”⁴².

En efecto, las pinturas se encuentran en los folios 19 y 20. Ambos constituyen un solo pergamino. En el 19v se representa a *María Santísima del Refugio* (Figura 2). Se trata de la antigua titular de la corporación, bendecida por el prior del convento de Santo Domingo de Portaceli en 1763⁴³. Dicha Dolorosa era una imagen de candelero para vestir. Procesionaba en ocasiones acompañada por una efigie de San Juan Evangelista. Sendas esculturas fueron reseñadas por varios autores. González de León dice que eran “de mediano mérito, y de incierto autor”⁴⁴; Bermejo y Carballo afirma que no estaban “escasas de mérito”⁴⁵; Gestoso refiere que “son apreciables, y de ambas, la mejor la de San Juan”⁴⁶; y Pérez Porto se limita a

sita en la parroquial del S.^{or} S.^o Bernardo extramuros de la ciudad de Sevilla. Aprobadas por el Real Consejo. Año de 1793. Lo escribió Marcos Valcarcel Año de 1797, Sevilla, 1797.

³⁹ Este libro de reglas se reseña en el inventario de la hermandad de 1979. A.H.S.B.S., subfondo Hermandad de Penitencia, sección Mayordomía, Administración, Libro de Inventarios/Memorias de Bienes (1815-2003), caja 90, *Inventario con su Historia del Patrimonio de la Real e Ilustre Hermandad Sacramental, Pura y Limpia Concepción de la Santísima Virgen María, Ánimas Benditas del Purgatorio y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Salud, María Santísima del Refugio, Santa Cruz, Nuestra Señora del Patrocinio, Santa Bárbara y San Bernardo*, Sevilla, 12-10-1979, f. 14r.

⁴⁰ A.H.S.B.S., subfondo Hermandad de Penitencia, sección Mayordomía, Administración, Libro de Inventarios/Memorias de Bienes (1815-2003), caja 90, *Inventario de los Bienes de la Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad Sacramental de la Pura y Limpia Concepción de la Santísima Virgen María, Ánimas Benditas del Purgatorio y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Salud, María Santísima del Refugio, Santa Cruz, Nuestra Señora del Patrocinio, Santa Bárbara y San Bernardo*, Sevilla, 30-6-1995, f. 15r.

⁴¹ A.H.S.B.S., subfondo Hermandad de Penitencia, sección Tesorería, Libro Diario de Cuentas n° 59 (1922-1938), f. 93v.

⁴² *Ibidem*, f. 96v.

⁴³ BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 491.

⁴⁴ GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Historia crítica y descriptiva...*, op. cit., p. 147.

⁴⁵ BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 498.

⁴⁶ GESTOSO Y PÉREZ, José: *Sevilla Monumental y Artística* (1892). T. III. Sevilla, 1984, p. 456.

indicar que eran “de autor desconocido”⁴⁷. Se sabe que la Virgen fue restaurada en 1881 por Manuel Gutiérrez Cano. En 1929 participó en la Exposición Mariana organizada en la parroquial del Divino Salvador, con motivo del Congreso Mariano celebrado en la ciudad. Allí figuró como obra atribuida a Pedro Roldán⁴⁸. Una y otra perecieron en los sucesos revolucionarios del 18 de julio de 1936⁴⁹.

Casi dos años después, en marzo de 1938, Rafael Blas Rodríguez, basándose quizás en una fotografía, reprodujo fielmente el modelo original. María, de pie, inclina y gira la cabeza hacia su izquierda. El rostro, surcado de lágrimas, manifiesta un acertado rictus de dolor. La boca entreabierta, la mirada baja y el ceño fruncido acentúan su expresión compungida y sollozante. El pintor plasma también la delicadeza gestual de sus manos. En cuanto a su atuendo, ejecutado con verdadero pormenor, la Virgen luce saya de color blanco y manto granate bordados en oro. Entre los complementos destacan el pañuelo que porta en la diestra; y una áurea corona sobre su cabeza, que la proclama Reina y Señora de todo lo creado.

La Virgen del Refugio se coloca en un bello conjunto arquitectónico de formato rectangular. Se concibe a modo de retablo neobarroco. Así lo prueba la ornamentación a base de motivos vegetales carnosos, hojas de acanto, roleos, “ces”, etc., dorados y policromados. Tal decoración es la que Rafael Blas Rodríguez suele emplear en su pintura mural religiosa, enmarcando las distintas escenas. En la parte inferior, sobre la firma y la fecha del autor, figura una cartela con la leyenda ya transcrita en la ficha catalográfica. En ella se recuerda que dicha Doloresa sevillana fue destruida en 1936. A ambos lados de María se exponen, en dos hornacinas, sendas jarras de azucenas, símbolo de su pureza virginal. Sobre un fondo nuboso y resplandeciente revolotean a su alrededor dos querubines, en representación de todos los ángeles y de la creación espiritual. En lo alto despunta una venera exornada con flores. Por una parte, la concha, al recordar el bautismo como “agua de vida”, se asocia a la resurrección; por otro, las flores, con independencia del valor simbólico de cada una, aluden a las virtudes de la Virgen⁵⁰.

Especial mención merecen las cartelas que figuran a cada flanco de la analizada concha. Una y otra están sujetas por sendas tiras de tela roja, de progenie duquesca, concebidas a modo de colgaduras que, tras descender zigzagamente, rematan sus cabos en áureos borlones de tocón. En dichas tarjetas se escribe una de las invocaciones a María en la letanía lauretana: *Refugium peccatorum*; y la plegaria: *Ora pro nobis*; es decir, “Refugio de los pecadores. Ruega

⁴⁷ PÉREZ PORTO, L. C.: *Relación é historia...*, op. cit., p. 143.

⁴⁸ *Catálogo-guía de la Exposición Mariana instalada en el Templo del Divino Salvador*. Sevilla, 1929, p. 64.

⁴⁹ CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías...*, op. cit., pp. 212-213.

⁵⁰ ORTIZ URRUELA, José Antonio: “Dos pinturas bellísimas de María saliendo del sepulcro lleno de flores”, *Sevilla Mariana*, año I, t. I, 1881, pp. 133-137.

por nosotros”. Es obvio que se refiere a la advocación de la imagen que estudiamos. Tan maternal denominación sintetiza la protección, el amparo y el socorro que los devotos esperan de la Madre de Dios en las tribulaciones y peligros de la vida. Al respecto hay que advertir que la efigie, en origen, se advocaba del Patrocinio. En 1765, la cofradía debió cambiar dicho título por el actual, tras perder el pleito interpuesto el año anterior por la Hermandad de la Santa Cruz y Nuestra Señora del Patrocinio, corporación de gloria establecida también en la parroquia de San Bernardo⁵¹.

Rafael Blas Rodríguez, con el sofisticado gusto que lo caracteriza, resuelve el total resultante con pleno acierto, sin renunciar a la esmerada descripción de las formas representadas. El equilibrio compositivo, la pulcritud del dibujo y la armonía cromática son buena prueba de cuanto decimos. Se preocupa, como un miniaturista, de la fiel interpretación del detalle y, al par, de la impresión general del conjunto. Es, en definitiva, un bello homenaje a la desaparecida imagen de María Santísima del Refugio. Título con el que, según el predicador fray Manuel de Guerra y Ribera, la Virgen se obliga “a ser refugio de todos” y a “cargar con todo lo malo”, porque “es doblado amor recibir de un culpado los males, que dar a un amado los bienes”⁵².

SANTÍSIMO CRISTO DE LA SALUD

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Marzo de 1938

Temple sobre pergamino, 30,5 x 21 cm

Firmado y fechado en la parte inferior: “RAFAEL BLAS RODRIGVEZ”
“SEVILLA MARZO 1938”

Leyenda en la cartela: “IMAGEN + DEL + S^{MO} + CRISTO + DE + LA + SALUD + DE + LA + PA-/ RROQUIA + DE + S^N BERNARDO + DE + SEVILLA + QUE + FUÉ/ DESTRUIDA + POR + LAS + HORDAS + MARXISTAS + EL +/ 18 + DE + JULIO + DE + 1936”

Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad Sacramental de la Pura y Limpia Concepción de la Santísima Virgen María, Ánimas Benditas del Purgatorio y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Salud, María Santísima del Refugio, Santa Cruz, Nuestra Señora del Patrocinio, Santa Bárbara y San Bernardo, Sevilla

El *Santísimo Cristo de la Salud* se representa en el folio 20r del antiguo libro de reglas de la Hermandad de San Bernardo (Figura 3), analizado en el epígrafe precedente. Este Crucificado era una escultura en madera policromada de tamaño natural. Secularmente fue atribuido a Pedro Roldán (1624-1699). En 1780,

⁵¹ BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 492.

⁵² DE GUERRA Y RIBERA, Manuel: *Festiuidades de María Santissima*. T. II. Madrid, 1689, p. 248.

Antonio Ponz refiere que, en caso de ser obra de dicho maestro, como le dijeron, “no hizo, á mi entender, mejor figura, y puede competir con qualquiera de las que se aplauden en Sevilla”⁵³. Gran parte de la historiografía posterior secunda tal atribución, ensalzando el mérito artístico de la imagen⁵⁴. Entre los autores, Gestoso afirma que “es de las mejores que se conservan en esta ciudad”, siendo la obra “más acabada y perfecta que produjo aquel escultor”⁵⁵. Opinión que Guichot y Sierra refrenda poco después⁵⁶. Sin embargo, Hernández Díaz y Sancho Corbacho, que la fechan en el tercer cuarto del siglo XVII, no comparten la adscripción a Roldán⁵⁷.

Sea como fuere, el 3 de abril de 1765, Miércoles Santo, la cofradía hizo su segunda estación de penitencia a la catedral, siendo la primera vez que itineró con este Crucificado⁵⁸. Se sabe que en 1841 procesionó con una Magdalena arrodillada a sus pies. En 1886, el escultor José Ordóñez Rodríguez, nacido en la feligresía, cedió una imagen orante de esta iconografía hagiográfica. Dicha efigie volvió a figurar en la Semana Santa de 1910, prescindiéndose de ella en 1928. En cuanto a las intervenciones, el Cristo fue restaurado en 1881 por Manuel Gutiérrez Cano⁵⁹. Por desgracia, ambas fueron destruidas en los actos vandálicos acaecidos en julio de 1936⁶⁰.

Rafael Blas Rodríguez, basándose tal vez en una fotografía, capta fielmente la obra original. Este Crucificado muerto reclina la cabeza sobre el pecho hacia el hombro derecho (Jn 19,30). Jesús se fija a una cruz arbórea con tres clavos. Monta el pie

⁵³ PONZ, Antonio: *Viage de España*. T. IX. Madrid, 1780, p. 134.

⁵⁴ AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca, ó Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla, 1844, p. 298; GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta ciudad de Sevilla*. T. II. Sevilla, 1844, p. 295; GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Historia crítica y descriptiva...*, op. cit., p. 147; BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas...*, op. cit., pp. 493 y 498; ALMELA VINET, F.: *Semana Santa...*, op. cit., p. 5 del capítulo dedicado a la “Cofradía del Santísimo Cristo de la Salud y María Santísima del Refugio”; y PÉREZ PORTO, L. C.: *Relación é historia...*, op. cit., p. 143.

⁵⁵ GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental...*, op. cit., t. III, pp. 455-456.

⁵⁶ GUICHOT Y SIERRA, Alejandro: *El cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas*. T. I. Sevilla, 1925, p. 403.

⁵⁷ HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio: *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*. Sevilla, 1936, p. 155.

⁵⁸ BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas...*, op. cit., pp. 491-492.

⁵⁹ CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías...*, op. cit., pp. 211-213.

⁶⁰ En la noche del día 18 y la mañana del 19 el Crucificado fue troceado y quemado a la puerta de la iglesia, en lo que se ha llamado el martirio de las obras de arte. No obstante, parte del paño de pureza, los brazos y el pie derecho se conservan, mutilados, en la casa hermandad de la cofradía de San Bernardo.

derecho sobre el izquierdo, flexionando levemente las piernas. El paño de pureza se anuda en ambas caderas. Sin embargo, las telas, de profundos pliegues, se recogen en pronunciado sesgo hacia la moña derecha, con su correspondiente caída. El simulacro deja traslucir los tormentos de la Pasión. La sangre mana escuetamente de sus cinco llagas, frente y rodillas. El pintor, con pequeños toques de luz, recrea con virtuosismo la volumetría del torso y los aciertos en el modelado de la talla. Una corona de espinas se ajusta a las sienas del Redentor, cuya testa se ennoblece con tres áureas potencias. Por último, en el extremo superior del *stipes* se exhibe el *titulus* con el delito cometido por el condenado, redactado en hebreo, latín y griego.

El Cristo de la Salud aparece sobre un fondo nuboso y oscuro, de tonos azules y violáceos. Ello concuerda con lo descrito por la Sagrada Escritura: a la hora sexta se oscureció el sol y toda la tierra quedó en tinieblas hasta la hora nona, cuando Jesús expiró (Mc 15,33 y 37). La imagen, al hacer *pendant* con la pintura anterior, que representa a *María Santísima del Refugio*, se encuadra en el mismo enmarque arquitectónico neobarroco. El retablo, de carácter tectónico y ornamental, conjuga al par valores escenográficos, efectistas y simbólicos. Se observan, no obstante, algunas diferencias iconográficas. En las hornacinas laterales, dos ángeles niños pasionarios, de pie, llevan los *arma Christi*, es decir, los instrumentos de la Pasión. El situado a la izquierda mira al espectador, mostrándole con su mano el cuerpo sin vida del Salvador. En su hombro se apoyan la caña de hisopo con la esponja empapada en vinagre, con la que dieron a Cristo de beber; y la lanza que le traspasó el costado, del que salió sangre y agua (Mt 27,48; Mc 15,36; Lc 23,36; Jn 19,29 y 34). El otro ángel, lloroso, sujeta la corona de espinas mientras enjuga sus lágrimas con una escueta filacteria que cubre su desnudez.

Por lo demás, Rafael Blas Rodríguez omite aquí los elementos florales y las cartelas de la parte superior; sustituye el rojo de las piezas textiles por el negro, tonalidad tradicional del duelo y color litúrgico del Viernes Santo, día de la Crucifixión; e introduce guirnalda de flores y frutas, que son augurio de la inmortalidad del alma y signos inequívocos de la resurrección⁶¹. El artista, de nuevo, acomete su tarea con éxito, combinando la armonía del total con un atento detallismo. Se presiente, pues, la contención y el entusiasmo del pintor, que cristaliza en esta interpretación un emocionado recuerdo a la desaparecida imagen del Cristo de la Salud de San Bernardo.

SANTÍSIMO CRISTO DE LA EXPIRACIÓN

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Segundo cuarto del siglo XX

Acuarela sobre papel, 30 x 23 cm

Firmado en el ángulo inferior derecho: “[SIGNO DEL AUTOR] R. BLAS R./RR”

Colección particular, Sevilla

⁶¹ FERGUSON, G.: *Signos y símbolos...*, op. cit., pp. 219-220.

Publicamos por vez primera la imagen del Cristo de la Expiración pintada por Rafael Blas Rodríguez (Figura 4). Se corresponde, quizás, con la obra mencionada por su hijo Juan Antonio Rodríguez Hernández⁶². Dicha efigie cristífera es titular de la Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad del Santísimo Sacramento y Archicofradía de Nazarenos de la Sagrada Expiración de Nuestro Señor Jesucristo y María Santísima de las Aguas. Popularmente se conoce como la Hermandad del Museo, al residir en la capilla de ese nombre, anexa al Museo de Bellas Artes. Se trata de una escultura en pasta de madera policromada (179 cm), realizada por Marcos Cabrera en 1575⁶³.

El pintor Rafael Blas, con grandes dotes descriptivas, reproduce fielmente tan bella escultura manierista, la más perfecta de cuantas hoy se conocen de Cabrera. Este Crucificado expirante, de canon alargado, se fija a una cruz arbórea con tres clavos. Escenifica con acierto la contorsión previa a la respiración final, en la que Jesús parece pronunciar sus últimas palabras desde el madero: “Padre, a tus manos encomiendo mi espíritu” (Lc 23,26). Sobresale el acusado escorzo de su composición, dominada por el ondulante ritmo corporal que dibuja la línea serpentinata de su figura. El movimiento giratorio de las caderas y el contrabalanceo de hombros y cabeza es, sin duda, la nota distintiva de esta portentosa imagen. Por ello, es probable que el escultor conociera alguna copia del Cristo expirante dibujado por Miguel Ángel, hacia 1540, para Vittoria Colonna, conservado en el British Museum de Londres⁶⁴.

El paño de pureza, con el agitado vuelo de las telas bajo la moña, compensa el dinamismo de las masas por el flanco derecho. Dicha prenda es resultado de la restauración efectuada en 1895 por el escultor Manuel Gutiérrez Reyes, quien sustituyó el primitivo sudario por el actual de telas encoladas⁶⁵. El rostro de Cristo, que clava su mirada en las alturas, manifiesta un angustioso rictus de dolor, tratado con cierto regusto expresionista de inspiración medieval⁶⁶. Sobre su cabeza despuntan tres áureas potencias. Y en sus sienes se dispone una corona de espinas, símbolo de tribulación y pecado⁶⁷. En 1893, el citado Gutiérrez Reyes, a la sazón diputado de la junta de gobierno de esta cofradía, reemplazó una corona

⁶² RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, J. A.: *Rafael Blas Rodríguez...*, op. cit., p. 38.

⁶³ LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla, 1929, pp. 40-41; LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “El Cristo de la Expiración de la Capilla del Museo”, *La Pasión. Revista anual de Semana Santa*, Año XX, 1931, pp. 67-71; y LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: “La Hermandad de la Sagrada Expiración y el escultor Marcos de Cabrera”, *Calvario. Revista de Semana Santa*, Año VII, 14-4-1946, s. p.

⁶⁴ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: “La evolución del paso de misterio”, en *Las Cofradías de Sevilla. Historia. Antropología. Arte*. Sevilla, 1999, p. 57.

⁶⁵ CARRERO RODRÍGUEZ, J.: *Anales de las Cofradías...*, op. cit., p. 158.

⁶⁶ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*. Sevilla, 1951, pp. 47-48.

⁶⁷ FERGUSON, G.: *Signos y símbolos...*, op. cit., p. 32.

anterior, de plata, por otra que evoca modelos tardomedievales. Entonces se colocaron también los tres casquetes dorados que rematan los extremos de la cruz y la tablilla con el acrónimo latino “INRI”⁶⁸.

Rafael Blas representa al Crucificado visto de frente. El formato rectangular vertical de la pintura se ajusta al de la imagen escultórica. En la acuarela, como se sabe, no se emplea el blanco como pigmento y, además, todos los colores dejan transparentar, más o menos, el papel subyacente. Ello le proporciona a esta interpretación del Cristo de la Expiración gran luminosidad, prescindiéndose aquí de las habituales tintas tostadas de su característica policromía. El artista demuestra, no obstante, el dominio virtuoso de su oficio, al trabajar con esta técnica aguada que obliga a ejecutar con rapidez. Así lo prueba la delicadeza y buen gusto de su pincelada que, pese a las dificultades, capta con certeza la dulzura anatómica de la pieza. El aspecto más personal se aprecia en el paisaje de fondo, de profunda perspectiva. La baja línea del horizonte magnifica la imagen del Redentor. Sobre las piedras del Gólgota se intuye la ciudad de Jerusalén, de azuladas tonalidades. Encima del arbol, el cielo se cubre con amplias y grisáceas nubes, anunciando las tinieblas entre las que Jesús exhaló el espíritu (Mt 27, 45-46 y 50).

SANTÍSIMO CRISTO DE LA EXPIRACIÓN

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Segundo cuarto del siglo XX

Óleo sobre madera (24,5 x 16,5 cm (Cristo); 44,5 x 29 cm (cruz))

Firmado en la parte inferior del *stipes* de la cruz: “RAFAEL BLAS RODRIGVEZ”

Sevilla. Colección particular

La obra inédita que presentamos demuestra el interés que suscitó en Rafael Blas Rodríguez la elocuente factura del Santísimo Cristo de la Expiración de la Hermandad del Museo (Figura 5). El análisis morfológico e iconográfico de esta escultura manierista, realizada en 1575 por Marcos Cabrera, quedó expuesto en el epígrafe precedente. Esta pintura revela que, hoy como ayer, la espectacularidad del Crucificado produce un enorme impacto en el contemplador. Al respecto, el abad Gordillo señala que los cofrades convinieron con el escultor⁶⁹ romper los

⁶⁸ RODA PEÑA, José: *El escultor Manuel Gutiérrez Reyes (1845-1915)*. Sevilla, 2005, pp. 71-72.

⁶⁹ Al que identifica erróneamente con el capitán Cepeda, nombre que se mantuvo en la historiografía posterior hasta el hallazgo de la documentación por López Martínez, citada en el apartado precedente. Cfr. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. I. Madrid, 1800, pp. 310-311; GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística...*, op. cit., t. I, pp. 157-158; GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Historia crítica y descriptiva...*, op. cit., p. 131; BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas...*, op. cit., pp. 390-391; ALMELA VINET, F.: *Semana*

moldes y arrojarlos al Guadalquivir para evitar las réplicas⁷⁰. No obstante, se sabe que fueron encargadas otras efigies a imitación de la de Cabrera, como lo prueba la concertada en enero de 1590 con Matías de la Cruz, cuyo paradero se ignora⁷¹.

En esta ocasión, Rafael Blas vuelve a interpretar la obra original con fidelidad. Reproduce de nuevo su violenta contorsión corporal, el atrevido *contrapposto* de la figura y, por ende, el sobrecogedor espasmo previo a la muerte. Tan llamativa contorsión muscular casa a la perfección con el pasaje agónico representado y, sin duda, conmueve profundamente el ánimo del espectador. El audaz dinamismo de la escultura, concebida para procesionar, se explica al estar modelada en pasta de madera. Una vez más, el pintor se recrea en la suavidad de su ondulante anatomía. E incluye sobre su testa las tres áureas potencias y la corona de espinas. Este *arma Christi* significa el tránsito del Mesías hacia la salvación mediante su sacrificio en el madero⁷².

Sin embargo, presenta algunas diferencias respecto a la interpretación explicada en el apartado anterior, que conviene señalar. La imagen queda respaldada una cruz lignaria en su color natural. Está biselada y se embellece con un hermoso y calado marco de estilo neobarroco, realizado en madera tallada y dorada. Es obra de casa Cruz, establecimiento de cuadros artísticos y artículos para Bellas Artes, sito antiguamente en la calle Lineros nº 15 de Sevilla. El *titulus crucis*, por tanto, no reproduce la tablilla original, sino que es producto de la invención del pintor. Se trata de un fino lienzo, fijado con cuatro clavos, en el que se lee *INRI*, acrónimo de las palabras latinas *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum*, es decir, “Jesús, el Nazareno, el rey de los judíos” (Jn 19,19-22), causa del ajusticiamiento.

Santa..., op. cit., p. 2 del capítulo dedicado a la “Cofradía de Nuestro Padre Jesús de la Expiración y María Santísima de las Aguas”; GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental...*, op. cit., t. III, p. 388; PÉREZ PORTO, L. C.: *Relación é historia...*, op. cit., pp. 63-64; y GUICHOT Y SIERRA, A.: *El cicerone de Sevilla...*, op. cit., t. I, p. 377. En 1732, en una *Memoria de las admirables pinturas* que entonces decoraban el antiguo convento de la Merced Calzada, hoy Museo de Bellas Artes, se dice lo siguiente sobre el Crucificado: “La imagen de Jesucristo espirando, tiene movimiento mui propio, es de buena simetría, buenos músculos, y lo singular que tiene es ser de pasta, que de esto hay mui poco bueno: dicen ser su artífize un clérigo criollo”. Biblioteca Capitular y Colombina (B.C.C.), *Memoria de las admirables pinturas que tiene este Real Convento Casa Grande de Nuestra Señora de la Merced Redempcion de Cautivos de esta ciudad de Sevilla. Se hizo año de 1732*, Sevilla, copia de 1785, p. 13.

⁷⁰ SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso: *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737*. Sevilla, 1982, p. 156.

⁷¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, C.: “El Cristo de la Expiración...”, op. cit., p. 71.

⁷² FERGUSON, G.: *Signos y símbolos...*, op. cit., p. 32.

Otro rasgo distintivo es la técnica y el soporte. Esta imagen del Cristo de la Expiración está pintada al óleo sobre madera. La materia, rugosa, hace que su impronta resulte más pastosa que la de la acuarela. La pincelada es más gruesa y los contornos, menos precisos. Pero, lo que esta versión pierde en delicadeza y pulcritud, lo gana en realismo y expresividad, ya que la policromía se adscribe mejor a las tonalidades cálidas que luce la escultura de Cabrera desde finales del siglo XIX⁷³. Se intensifica, pues, el naturalismo de la efigie, acentuando así el efecto visual del simulacro. A ello se suma la sangre que Rafael Blas hace brotar de las llagas de sus pies y manos, deslizándose por el madero, que enfatiza la nota realista y los signos cruentos del martirio. Es la sangre redentora de Jesucristo, alimento espiritual del creyente, “derramada por muchos para el perdón de los pecados” (Mt 26,28).

SANTÍSIMO CRISTO DE LA EXPIRACIÓN, VULGO “EL CACHORRO”

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Antes de 1939

Óleo sobre lienzo, 56 x 40,5 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: “RAFAEL B. RODRIGVEZ”

Colección particular, Sevilla

Esta pintura que damos a conocer (Figura 6) puede corresponderse, tal vez, con la reseñada por Juan Antonio Rodríguez Hernández en la monografía sobre su padre⁷⁴. En cualquier caso, el feliz hallazgo del lienzo corrobora, una vez más, el poderoso atractivo de la imagen escultórica representada. Rafael Blas Rodríguez, sevillano de acendradas creencias religiosas, no dejó escapar la ocasión de interpretar una de las efigies de mayor devoción en la ciudad; y, como artista sensible, de pintar una de las obras cumbre de la escuela hispalense de imaginería. El Crucificado, popularmente conocido como “El Cachorro”, es titular de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración y Nuestra Madre y Señora del Patrocinio en su Dolor y Gloria. Dicha corporación tiene su sede en la basílica menor del Santísimo Cristo de la Expiración, en el antiguo arrabal de Triana.

La escultura original, tallada en madera y policromada (189 cm), fue gubiada en 1682 por el imaginero utrerano Francisco Antonio Ruiz Gijón. En 1818,

⁷³ Entre junio de 2012 y enero de 2013, el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico acometió la última de las restauraciones efectuadas en la imagen, rescatando la policromía de fines del siglo XIX. Archivo del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla (A.I.A.P.H.), *Memoria final de intervención. Cristo de la Expiración. Marcos Cabrera, 1575, Hermandad del Museo, Sevilla*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Deporte. Junta de Andalucía, Sevilla, 8-5-2013, p. 54.

⁷⁴ RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, J. A.: *Rafael Blas Rodríguez...*, op. cit., p. 38.

Justino Matute la vinculó por vez primera al artista, aunque dató la pieza, equívocamente, por los años de 1691⁷⁵. La bibliografía posterior reiteró lo dicho por este historiador y analista⁷⁶, a excepción de algunas opiniones minoritarias⁷⁷. En 1930, el profesor Hernández Díaz dio a conocer el contrato de la hechura del Cristo, fechado el 1 de abril de 1682⁷⁸. Y, desde entonces, así lo recogen todos los estudios ulteriores dedicados a tan célebre obra⁷⁹.

Esa magistral escultura, fielmente representada por Rafael Blas, se considera el último gran Crucificado de la escuela sevillana. Jesús se fija a una cruz arbórea con tres clavos. Sabido es que se trata de un Cristo expirante. Por eso, desde el punto de vista iconográfico responde al instante previo a la muerte. El Señor, entre horribles estertores, inspira el último aliento vital antes de exhalar su respiro definitivo. La terrible agonía se refleja en el tratamiento anatómico de la efigie:

⁷⁵ MATUTE Y GAVIRIA, Justino: *Aparato para escribir la historia de Triana, y de su iglesia parroquial*. Sevilla, 1818, p. 122.

⁷⁶ GONZÁLEZ DE LEÓN, F.: *Noticia artística...*, op. cit., t. II, p. 360; BERMEJO Y CARBALLO, J.: *Glorias religiosas...*, op. cit., p. 627; SERRANO Y ORTEGA, Manuel: *Noticia histórico-artística de la sagrada imagen de Jesús Nazareno que con el título del Gran Poder se venera en su capilla del templo de San Lorenzo de esta ciudad*. Sevilla, 1898, pp. 101-102 –indica el año 1690 como fecha de realización del Crucificado–; ALMELA VINET, F.: *Semana Santa...*, op. cit., p. 3 del capítulo dedicado a la “Cofradía de la Sagrada Expiración de Ntro. Sr. Jesucristo y María Santísima del Patrocinio”; GESTOSO Y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental...*, op. cit., t. III, p. 387; PÉREZ PORTO, L. C.: *Relación é historia...*, op. cit., pp. 132-133; y GUICHOT Y SIERRA, A.: *El cicerone de Sevilla...*, op. cit., t. I, pp. 400-401.

⁷⁷ En los años veinte del pasado siglo se pensó que el Cristo de la Expiración podía ser obra de un escultor de escuela italiana. Así aparece, entre otras publicaciones, en “Stmo. Cristo de la Expiración y Nuestra Señora del Patrocinio”, *La Pasión. Revista anual de Semana Santa*, Año XII, marzo 1923, s. p., reiterándose en los números sucesivos (Año XIII, abril 1924; Año XIV, abril 1925; Año XV, marzo-abril 1926, etc.); o en MAESE FARFÁN: “Historial”, *Via Crucis. Revista anual ilustrada, dedicada a la Semana Santa en Sevilla*, 1, Año I, 28 marzo 1926, s. p.

⁷⁸ HERNÁNDEZ DÍAZ, José: “Notas para un estudio biográfico-crítico del escultor Francisco Antonio Gijón”, *Revista Universitaria*, 1, 1930, pp. 17-19.

⁷⁹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Francisco Antonio Gijón*. Sevilla, 1982, pp. 81-85 y 141-143, lám. 3; SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *El arte del Barroco. Escultura-pintura y artes decorativas*. Sevilla, 1991, pp. 256-257; GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y RODA PEÑA, J.: *Imaginería procesional...*, op. cit., pp. 115-117; RODA PEÑA, José: *Francisco Antonio Ruiz Gijón, escultor utrerano*. Sevilla, 2003, pp. 58-63; DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro; PÉREZ MORALES, José Carlos y LÓPEZ-FE Y FIGUEROA, Carlos María: *Francisco Antonio Ruiz Gijón*. Sevilla, 2010, pp. 236-257; y GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: “Francisco Antonio Ruiz Gijón y dos obras maestras de su producción”, en *I.E.S. Ruiz Gijón. 50 años de historia*. Utrera. Utrera, 2015, pp. 60-62.

vientre rehundido, tórax henchido, tensión de ambas extremidades, contracción de las manos y rostro de pómulos salientes y mirada perdida. El Mesías se yergue sobre sus pies. El ritmo ascendente del cuerpo es acentuado por las quebradas y voladas telas del paño de pureza, cordífero y tripartito. Dicho perizoma no solo se agita dramáticamente por la brisa, sino que contribuye a espiritualizar la imagen. Pero, los afanes realistas de Gijón son patentes en la blandura de modelado, en la cálida policromía y en los matices cruentos de la efígie original.

En esta interpretación pictórica, Rafael Blas Rodríguez incluye una corona de espinas, sobrepuesta; y tres áureas potencias que despuntan por encima de la testa del Redentor, al gusto sevillano. Es obvio que dicho Crucificado ha lucido en determinadas ocasiones estos atributos pasionistas. En la parte superior del *stipes* figura un *titulus crucis* con la leyenda latina del acrónimo *INRI*. Dicha tablilla permite datar la pintura, con probabilidad, antes de 1939. Entre septiembre de ese año y febrero de 1940, el escultor Agustín Sánchez-Cid, al restaurar el Cachocho, sustituyó el *INRI* anterior en metal sobredorado –que aún se conserva– por el actual, apergaminado y trilingüe⁸⁰.

La imagen cristífera aparece en solitario en el eje central de simetría. De ahí que el espectador capte de inmediato la tensión y patetismo del momento. Y, también, la belleza corporal de Jesús, que alza los ojos con gesto implorante. El pintor dibuja la anatomía con sumo cuidado, subrayando la volumetría de sus extremidades con una exquisita modulación de las superficies. El Cristo de la Expiración se recorta con total nitidez en el primer plano de la composición, sobre un fondo en penumbra. En efecto, la figura emerge de un oscuro paisaje, de amplia perspectiva, que Rafael Blas divide en dos registros bien diferenciados. En el inferior se vislumbra a lo lejos el perfil urbano de Jerusalén, tímidamente esbozado; y en el superior, el aspecto tenebroso del cielo presagia la inminente muerte del Hijo de Dios (Lc 23,44-46). Sin embargo, entre uno y otro, el destello rosáceo es una clara alusión a la resurrección. Por eso, pese a que la escena queda sumida en un atormentado celaje, Jesucristo resplandece al estar interpretado como *Lux mundi* (Jn 8,12), Salvador del mundo.

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 20 de enero de 2017

⁸⁰ RODA PEÑA, J.: *Francisco Antonio Ruiz Gijón...*, op. cit., pp. 58-59.



Figura 1. Rafael Blas Rodríguez. *María Santísima de la Victoria*, 1920, Sevilla. Hermandad de la Sagrada Columna y Azotes, Sevilla. Foto: José Manuel López Bernal, 2013.



Figura 2. Rafael Blas Rodríguez, *María Santísima del Refugio*, marzo de 1938, Hermandad de San Bernardo, Sevilla.
Foto: Jesús Rojas-Marcos González, 2015.



Figura 3. Rafael Blas Rodríguez, *Santísimo Cristo de la Salud*, marzo de 1938, Hermandad de San Bernardo, Sevilla.
Foto: Jesús Rojas-Marcos González, 2015.



Figura 4. Rafael Blas Rodríguez, *Santísimo Cristo de la Expiración*, segundo cuarto del siglo XX, colección particular, Sevilla.
Foto: Jesús Rojas-Marcos González, 2016.



Figura 5. Rafael Blas Rodríguez, *Santísimo Cristo de la Expiración*, segundo cuarto del siglo XX, colección particular, Sevilla.
Foto: Jesús Rojas-Marcos González, 2016.

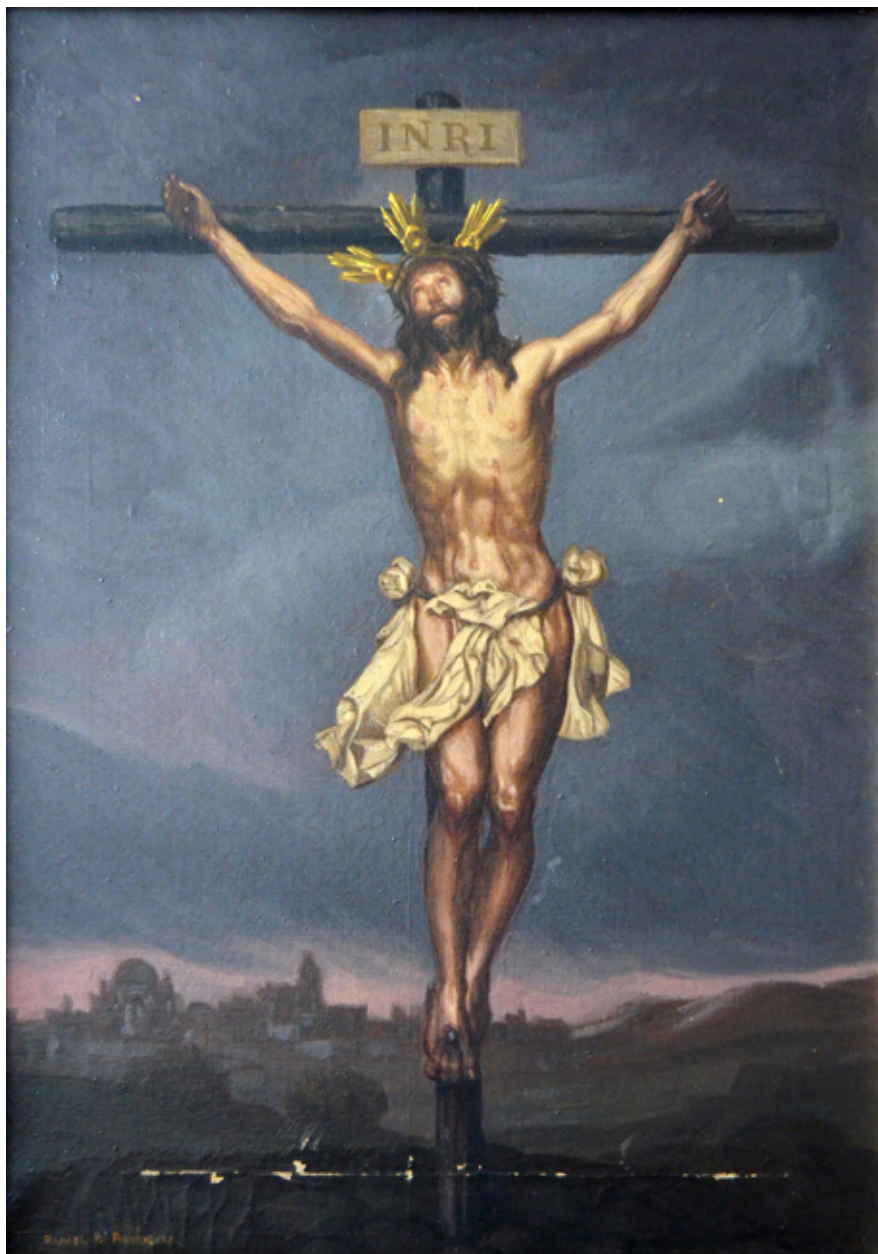


Figura 6. Rafael Blas Rodríguez, *Santísimo Cristo de la Expiración, vulgo “El Cachorro”*, antes de 1939, colección particular, Sevilla.
Foto: Jesús Rojas-Marcos González, 2016.