

Rafael Blas Rodríguez: Nuevas aportaciones a su catálogo pictórico



JESÚS ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla

RECIBIDO: 27-07-16 / ACEPTADO: 15-09-16

RESUMEN: En el presente artículo ofrecemos nuevas aportaciones a la obra de Rafael Blas Rodríguez (1885-1961), uno de los más prolíficos pintores sevillanos de la primera mitad del siglo XX. Su variado y numeroso catálogo se ve aumentado con ocho pinturas inéditas conservadas en iglesias y colecciones particulares de Sevilla. Se trata de ocho óleos, siete sobre lienzo y uno sobre tabla. Los dos primeros, de asunto profano, son vistas urbanas de la ciudad hispalense; los cuatro siguientes, de temática religiosa, representan un boceto de un cuadro de Ánimas y la pintura definitiva, una enternecedora escena de Jesús y los niños y otra de su Pasión; y los dos restantes pertenecen al género floral. Con ello contribuimos al conocimiento del quehacer plástico de uno de los artistas más singulares de la escuela pictórica sevillana de la pasada centuria.

PALABRAS CLAVE: Rafael Blas Rodríguez; Bécquer; Álvarez Quintero; Sevilla; Coria del Río; Colegio La Salle-La Purísima.

ABSTRACT: In this article we offer new contributions to work of painter Rafael Blas Rodríguez (1885-1961), one of the most prolific Sevillian painters of the early and half twentieth century. Eight unpublished paintings, preserved in churches and private collections in Seville are added to his varied and extensive catalogue. Seven of them are oil on canvas and the other is oil on wood. The first two, profane, are city sights of Seville; the next four are religious and represent a sketch of a painting of Souls and the final painting, a touching scene of Jesus and the children and another of his Passion; and the remaining two are floral. With this article we contribute to the work of art of one of the most singular painters from Sevillian School in the last century.

KEY WORDS: Rafael Blas Rodríguez; Bécquer; Álvarez Quintero; Seville; Coria del Río; La Salle-La Purísima School.

Los estudios sobre Rafael Blas Rodríguez son relativamente recientes. Por este motivo, hasta hace escasos años, su figura ha sido poco conocida. Su vida y obra pasaron desapercibidas para la historiografía artística sevillana de los comedios del siglo XX. La modestia del artista, que trabajó largo tiempo en silencio, no facilitó la difusión de su propia trayectoria, ya que accedió a exponer su producción sólo en contadas ocasiones. Entre ellas destaca la muestra celebrada, en 1950, en el Cerro de los Sagrados Corazones de San Juan de Aznalfarache.¹

1. OLMEDO, Manuel. «Arte y Artistas. Pinturas de Rafael Blas Rodríguez», en *ABC*. Sevilla, 7 de mayo de 1950, p. 13.

No obstante, el quehacer plástico de Rafael Blas Rodríguez tiene un notable protagonismo en la escuela pictórica hispalense de la primera mitad de la pasada centuria. Así lo prueba el interés que, entre los estudiosos, suscitó su obra tras su muerte, acaecida en 1961. Entre ellos, baste citar los trabajos de Olmedo,² Valdivieso y Serrera,³ Ferrand,⁴ González Gómez⁵ y, sobre todo, la biografía publicada en 2009 por su hijo, el pintor Juan Antonio Rodríguez Hernández.⁶ Con anterioridad, en 2002, tuvo lugar en la Sala San Hermenegildo de Sevilla una exposición retrospectiva de ambos artistas.⁷

Desde el punto de vista biográfico, el autor que nos ocupa nació el 3 de febrero de 1885 en la localidad sevillana de Sanlúcar la Mayor. Sus padres, Manuel Rodríguez, carpintero y albañil; y María Sánchez, tuvieron cinco hijos. Rafael era el menor de tres varones. Siendo niño se sintió atraído por las artes plásticas, interesándose primero por la escultura. Modelaba en barro imágenes marianas y hagiográficas, de las que sus herederos conservan una *Virgen del Carmen* como recuerdo familiar. En la escuela aprendió a leer y escribir con rapidez. Pero, al ser de familia humilde, pronto tuvo que empezar a trabajar. De ahí que a los dieciséis años se trasladara a Sevilla. En 1904 sentó plaza de soldado y comenzó a colaborar en el taller de decoración de José Suárez, en la calle Boteros, dedicado a la restauración de cuadros y antigüedades artísticas; y en el de Manuel Cañas, ubicado en la calle Cardenal Spínola.

Por entonces ingresó en la Escuela Industrial de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de la capital hispalense, donde cursó estudios con enorme aprovechamiento. Buena prueba de ello es la asignatura «Formas de la Naturaleza y del Arte», de la Sección de Pintura, en la que obtuvo la calificación de Sobresaliente, según el acta fechada el 16 de mayo de 1906. Al mes siguiente, el 16 de junio, la junta de profesores de la referida Escuela le concedió el Tercer Premio, dotado con 30 pesetas. Su principal maestro, en este periodo de formación académica, fue Virgilio Mattoni. Sin embargo, también se relacionó con otros insignes pintores de la época, como Gonzalo Bilbao o José María Labrador, a quien profesó siempre una entrañable amistad.⁸

2. OLMEDO, Manuel. «In memoriam. Rafael Blas Rodríguez» en *ABC*. Sevilla, 10 de febrero de 1961, p. 16 e ídem. «Artistas andaluces en el recuerdo: Rafael Blas Rodríguez» en *ABC*. Sevilla, 6 de julio de 1982, p. 16.
3. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel. *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla, 1979, pp. 9, 50, 74, 96 y 100, n.º 187, 276-277 y 295.
4. En 1980, Manuel Ferrand publicó dos obras del autor: un *Bodegón*, en el que se representaba una boronía; y la pintura *El gallo muerto* (FERRAND, Manuel. «Gastronomía sevillana. Elogio y linaje de una cocina tradicional» en *ABC*. Sevilla, 10 de octubre de 1980, p. 79).
5. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. «Varios bocetos de Rafael Blas Rodríguez. Una aproximación a su vida y obra» en *Laboratorio de Arte*. Sevilla, 1992, n.º 5, t. II, pp. 245-265.
6. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Rafael Blas Rodríguez: pintor sevillano*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2009.
7. Catálogo de la exposición *El sueño de dos generaciones. Rafael Blas Rodríguez (1885-1961) y Juan Antonio Rodríguez (1922)*, Sevilla, Sala San Hermenegildo, 15 de enero a 17 de febrero de 2002. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2002.
8. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. Ob. cit., p. 246.

En 1920 contrajo matrimonio con Amalia Hernández Amado. Con ese motivo trasladó su domicilio y taller desde la calle Santas Patronas al n.º 20 de la de Adriano. Allí recibió a importantes personalidades eclesiásticas, políticas, artísticas y literarias de la ciudad. Entre ellos, a D. José Moreno Maldonado, canónigo doctoral del Cabildo Catedral de Sevilla; y a su buen amigo D. Nicolás Díaz Molero. Nuestro artista, de espíritu refinado, frecuentaba las tertulias del momento. Además, participaba en las reuniones artísticas del café *Novedades*, ubicado en la antigua Campana; y asistía a corridas de toros y funciones de teatro, ópera y zarzuela. Su insaciable apetencia de cultura lo convirtió en un lector impenitente. Por ello poseyó una variada biblioteca y profundizó en sus conocimientos sobre la Biblia, la filosofía y la astronomía. Asimismo, fue un gran coleccionista de obras de arte, de distintos autores, estilos y épocas. Así lo confirma *La Adoración de los Reyes*, óleo sobre lienzo de 114 x 148 cm, que participó en la Sección de Arte Antiguo de la Exposición Iberoamericana de 1929.⁹ Falleció en Sevilla el 3 de febrero de 1961, día en que cumplió setenta y seis años.¹⁰

El estilo de Rafael Blas Rodríguez, de estirpe clásica, revela su admiración por los grandes maestros del pasado. Es autor de una obra de composiciones elegantes, dibujo cuidado y firme, y limpio colorido de amables y jugosas tonalidades. Pronto logró un sello artístico personal, que mantuvo durante toda su trayectoria, sin inquietudes de carácter evolutivo. Su producción, de indiscutible calidad formal, sobresale por su sinceridad expresiva y delicadeza emocional. Su pincel, minucioso, inspirado del natural, logra una pintura de afable vitalidad, impregnada de sencillez y honestidad. En definitiva, la armonía, la serenidad y el equilibrio dominan el numen creador de tan exquisito artista sevillano.

En cuanto a la técnica, Rafael Blas, buen conocedor del oficio, dominó la pintura al óleo, a la acuarela, al temple y al fresco. Trabajó sobre todo tipo de materiales de soporte: cristal, lienzo, maderas, pergamino, papel, etc., abarcando desde el pequeño formato hasta la obra de grandes proporciones. Cultivó una amplia variedad temática, aunque se dedicó mayoritariamente, por circunstancias sociales, a la pintura religiosa. Y practicó todos los géneros. No obstante, sus preferencias personales se decantaron por el retrato, el paisaje y el bodegón.

De sus obras sobresalen las pinturas murales religiosas. Entre ellas destacan las del templo de San Sebastián de Marchena (1917), iglesia del Asilo de Ancianos de Montellano (1931), capilla del Colegio de la Purísima, de los Hermanos de la Doctrina Cristiana, en Sevilla (1939); cúpula del Sagrario de la iglesia sevillana de San Juan de la Palma (1941), Cerro de los Sagrados Corazones de San Juan de Aznalfarache (1943-1946), parroquial de San Juan Bautista de La Palma del Condado (1948), escalera

9. *Exposición Iberoamericana. Catálogo del Palacio de Bellas Artes. Sección de Arte Antiguo*. Sevilla: Imprenta de la Exposición, 1930, Sala 10, n.º 38, p. 137.

10. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Juan Antonio. Ob. cit., pp. 17-23.

principal del Palacio Arzobispal hispalense (1949-1950), Capilla de la Hermandad de la Soledad de San Lorenzo (1957), etc. De sus retratos se pueden citar los dos del cardenal Almaraz (1918 y 1920), el de D. Diego Gómez y Quintana (1925), el de D. Rafael Sánchez Romero (1933) o el del cardenal Ilundain (1938).¹¹

Como decorador realizó, en Sevilla, las pinturas del Teatro Coliseo España, hoy desaparecidas; Hotel Alfonso XIII, Casino de la Exposición, Teatro Lope de Vega, Salón del Trono de Capitanía General, Gran Salón del Palacio Arzobispal o Museo de Bellas Artes. También, en los años treinta del pasado siglo se dedicó con éxito a la restauración. En 1935, en la pinacoteca hispalense intervino, entre otras, en la limpieza y barnizado de obras de Alonso Vázquez, Juan del Castillo, Cornelio Schut y Juan Simón Gutiérrez. Junto a estas pinturas realizó una «inteligente limpieza y pequeñas restauraciones en el vestido» de la *Virgen de Belén*, escultura en barro cocido modelada por Pietro Torrigiano.¹² Dos años después restauró el espléndido cuadro del *Juicio Final* de Francisco de Herrera el Viejo, de la parroquial sevillana de San Bernardo.¹³ Por esa acertada intervención recibió la felicitación de la Academia de Bellas Artes.¹⁴ En 1939 efectuó la limpieza del célebre lienzo de Murillo que representa a *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos*, de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Y, al año siguiente, en la parroquial de San Lorenzo de la misma ciudad, eliminó los repintes al óleo que alteraban el mural de la *Virgen de Rocamador*.¹⁵

Sobre sus labores como restaurador podemos hacer una pequeña aportación. En el Monasterio de Santa María de la Rábida, en Palos de la Frontera, se expone, en la celda del Padre Marchena, un óleo sobre lienzo titulado *Tres indios americanos* (49 x 34,5 cm). Está catalogado como obra anónima mexicana del siglo XX.¹⁶ Se trata de una pintura de simple factura. Así lo prueban, entre otras razones, las incorrecciones tridimensionales y el estatismo de las figuras, cuya anatomía se resuelve con escasa habilidad. Revelamos ahora que en el ángulo inferior derecho aparece el signo con el que solía firmar Rafael Blas Rodríguez. Dicha señal se compone de una línea vertical

11. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel. Ob. cit., pp. 9, 50, 74, 96 y 100, n.º 187, 276-277 y 295.

12. SÁNCHEZ PINEDA, Cayetano. «Memoria reglamentaria presentada a la Junta de Patronato, por D. Cayetano Sánchez Pineda, Director del Museo Provincial de Bellas Artes. 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*. Sevilla, 1936, 1.ª Época, n.º III, pp. 85-84.

13. MUÑOZ OREJÓN, Antonio. *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1961, p. 245.

14. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Juan Antonio. Ob. cit., pp. 63 y 80, Doc. 4.

15. LÓPEZ GROSSO, F. «Se está restaurando la pintura mural de la Virgen de Rocamador del templo de San Lorenzo» en *El Correo de Andalucía*. Sevilla, año XLII, n.º 13.763, 3 de agosto de 1940, p. 3; y «La pintura mural de la Virgen de Rocamador del templo de San Lorenzo» en *El Correo de Andalucía*. Sevilla, año XLII, n.º 13.799, 14 de septiembre de 1940, p. 3.

16. GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. *El Monasterio de Santa María de la Rábida*. Sevilla: Edita Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, 1997, p. 19; y AA.VV. *Guía artística de Huelva y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Huelva y Fundación José Manuel Lara, 2006, p. 94.

atravesada por tres horizontales, siendo la central de mayor longitud que las dos restantes.¹⁷ Dada la discreta calidad del cuadro, esa rúbrica se incluyó, quizás, tras una posible restauración del mismo.

Con este nuevo dato ponemos punto final a esta apretada síntesis biográfica. A continuación incrementamos el voluminoso catálogo de obras conocidas del artista que nos concierne con ocho ejemplares más, procedentes de colecciones particulares sevillanas. Analizaremos morfológica e iconográficamente estas pinturas inéditas de Rafael Blas Rodríguez, todas ellas firmadas. El estudio histórico-artístico de cada pieza se inicia con una ficha técnica, en la que se especifica el título, la autoría, la fecha de ejecución, la técnica, el material, las medidas, la reproducción de las firmas, fechas y leyendas, y el lugar de ubicación. En la catalogación de las pinturas seguimos un orden estrictamente cronológico.

GLORIETA DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Hacia 1927-1929

Óleo sobre lienzo pegado a táblex

30 x 21,5 cm

Firmado y localizado en el ángulo inferior izquierdo del reverso: «RAFAEL BLAS RODRIGUEZ / SEVILLA [SIGNO DEL AUTOR]»

Sevilla. Colección particular

El paisaje, que no le demandan con frecuencia, fue siempre practicado por Rafael Blas Rodríguez con certero regusto. De ahí que cobren especial interés las dos vistas urbanas que presentamos a continuación. Cultivó esta interesante parcela pictórica como entretenimiento y, en ocasiones, en recuerdo del lugar en el que estuviera trabajando con motivo de algún encargo profesional. Razón por la que, durante esas estancias, si le inspiraba la belleza del sitio, aprovechaba cualquier momento para tomar apuntes al temple, a la acuarela o al óleo. Baste recordar las vistas que realizó en sus dos visitas a Granada. En la primera pintó cuatro óleos, fechados en 1925;¹⁸ y de la segunda existen

17. Cf. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Juan Antonio. Ob. cit., láms. 1, 2, 34, 42, 49, 57, 70, 71, 73, 93, 95 y 96.

18. Quizás puedan corresponderse con los «panneaux de apuntes de Granada» presentados por el pintor a la Exposición de Bellas Artes de Primavera de 1926, que tuvo lugar en el Palacio de Arte Antiguo de la Plaza de América de Sevilla (RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. *Arte y cultura en la prensa. La pintura sevillana (1900-1936)*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, p. 202 y PÉREZ CALERO, Gerardo. *Las Bellas Artes y el Ateneo de Sevilla. La vida artística de la ciudad (1887-1950) I*. Sevilla: Ateneo de Sevilla, 2006, p. 328).

seis dibujos con lápices de cera y dos acuarelas, estas últimas datadas el 30 de octubre de 1929. Bajo tales circunstancias ejecutó también distintos paisajes de Montellano, Jabugo y Morón de la Frontera.¹⁹

Todo lo expuesto con anterioridad justifica que este género fuera muy estimado por el artista. En él trabajaba sin tiempo, con absoluta libertad creativa, desinhibido de las obligaciones fijadas por contratos y comitentes. Es más, Rafael Blas consideraba que el ejercicio de pintar al aire libre era beneficioso para un pintor ya que, en su opinión, afinaba considerablemente la limpieza de colorido. Por ello, no dejó de practicar el paisaje del natural en Sevilla, cuya hermosura sedujo al autor en varias ocasiones. En una de ellas representó una vista de la calle Betis desde la orilla opuesta del Guadalquivir, con la torre de la parroquial trianera de Santa Ana al fondo, firmada y fechada en 1927. En otra captó una escena nocturna del paseo de Catalina de Ribera, en los Jardines de Murillo.²⁰

Ambas podrían vincularse con los «Apuntes de Sevilla» presentados por el pintor a la Exposición de Bellas Artes de Primavera de 1927, organizada por el Ateneo hispalense, muestra a la que concurrió también con una pintura de la Plaza de Toros sevillana.²¹ Asimismo, es probable que a esta línea se circunscriban las vistas urbanas que ahora damos a conocer. Son representaciones de dos glorietas del Parque de María Luisa. Recordemos que en esos momentos, la capital andaluza se preparaba para la celebración de la Exposición Iberoamericana de 1929. Y que, para dicho evento internacional, el Ayuntamiento había cedido, el 27 de abril de 1910, terrenos del citado Parque, del Huerto de Mariana, de las Delicias y del Naranjal del Tívoli. Todos ellos eran lugares en transformación, muy sugestivos para la pintura al aire libre, por su diversidad lumínica, su riqueza cromática y su novedosa ambientación monumental. En concreto, la reforma del famoso Parque de María Luisa fue aprobada por el Comité ejecutivo de la Exposición el 1 de abril de 1911, escogiendo el proyecto del francés Jean Nicolas Forestier.²²

Curiosamente, el 9 de diciembre de ese año se inauguró la primera escultura monumental del recinto: la *Glorieta de Gustavo Adolfo Bécquer*, interpretada aquí por los pinceles de Rafael Blas Rodríguez, de forma abocetada. Los promotores del monumento fueron los dramaturgos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Ambos hermanos, nacidos en Utrera, recabaron el dinero necesario de una cuestación popular y de los beneficios obtenidos por las representaciones y ediciones de su comedia *La rima*

19. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Juan Antonio. Ob. cit., pp. 53-55, láms. 66-75 y 81.

20. Ibídem, pp. 54-55, láms. 76-77.

21. RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción. Ob. cit., p. 210 y PÉREZ CALERO, Gerardo. Ob. cit., p. 346.

22. DOMÍNGUEZ PELÁEZ, Cristina. *El Parque de María Luisa, esencia histórica de la Sevilla reciente*. Sevilla: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla, Biblioteca de Temas Sevillanos, Sevilla, 1995, pp. 32-46.

eterna (1910). Encomendaron su hechura al escultor Lorenzo Coullaut Valera, natural de Marchena. Dicho artista, discípulo del sevillano Antonio Susillo, cultivó todos los géneros, temas y técnicas. Sin embargo, destacó por la realización de importantes monumentos civiles y religiosos, tanto en España como en Hispanoamérica.²³

En esta ocasión, Coullaut eligió personalmente la ubicación del monumento, concibiendo el grupo escultórico de forma simbiótica con el *taxodium* o ciprés de los pantanos, plantado hacia 1850. El conjunto, que armoniza así el arte con la naturaleza, refleja con acierto el espíritu inmortal de la poesía becqueriana. Y enfatiza la leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer como el poeta del amor y del dolor. El escultor modeló la obra en yeso, en Madrid. La talla en mármol se hizo en Barcelona, en el obrador del italiano Federico Bechini. Y las figuras de bronce se fundieron, también, en la Ciudad Condal, quizás en el taller de otro italiano, Romolo Staccioli. El propio Coullaut diseñó el entorno de la glorieta, cuyas obras fueron dirigidas por el arquitecto municipal Juan de Talavera. Al final instaló una verja de hierro plagiando un motivo floral, fundida en la casa Puch.²⁴ El monumento está firmado y fechado en el asiento del banco, bajo el busto de Bécquer, con la siguiente inscripción: «LORENZO / COVLLAVT / VALERA / 1911».

De ese modo quedó configurado un espacio simbólico y mágico; un lugar idóneo para la exaltación del espíritu, de la poesía y del amor a la naturaleza. Tan bello rincón no pasó desapercibido para Rafael Blas Rodríguez, quien realizó su particular interpretación en el óleo que catalogamos (FIG. 1). El cuadro, hoy en una colección particular sevillana, salió a puja en la casa *Fernando Durán S.A. Subastas Arte y Antigüedades*, el 29 de diciembre de 2014.²⁵ Está firmado en Sevilla por el autor en el ángulo inferior izquierdo del reverso (FIG. 2). Presenta un formato rectangular vertical, pues el esquema compositivo se adapta al ritmo visual marcado por el ciprés de los pantanos. Dicho elemento natural se dispone en el eje central de simetría. Técnicamente, el pintor trabaja con pinceladas amplias y sueltas. Emplea una paleta de brillantes tonalidades, que plasma a través de la aplicación de una pasta pictórica densa. Experimenta, al gusto impresionista, con las vibraciones lumínicas y cromáticas, captando la ambientación atmosférica del lugar. Y se deleita, por tanto, en los efectos de la luz y el color sobre las distintas superficies.

23. Cf. RAMOS ALFONSO, Ramón y LUQUE RUIZ, Fernando. *Lorenzo Coullaut Valera. Conmemoración del CXX aniversario de su nacimiento*. Sevilla: Edita Iltre. Ayuntamiento de Marchena, 1996; y GAJATE GARCÍA, José María. *La obra escultórica de Lorenzo y Federico Coullaut-Valera, en Madrid*. Madrid: Safel Editores, 1997.

24. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto. *La escultura sevillana en la época de la Exposición Ibero-Americana de 1929. (1900-1930)*. Ávila, 1989, pp. 107-108; y PALENQUE, Marta. *La construcción del mito Bécquer. El poeta en su ciudad (Sevilla, 1871-1936)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2011, pp. 96-115 y 138-142.

25. *Fernando Durán. Catálogo de la Subasta n.º 400 de 29 y 30 de diciembre de 2014*. Madrid: Edita Fernando Durán, S.A., 2014, lot. 166, p. 44.



FIG. 1. Rafael Blas Rodríguez. *Glorieta de Gustavo Adolfo Bécquer*. Hacia 1927-1929. Sevilla. Colección particular. Fot. Jesús Rojas-Marcos González. 2016.

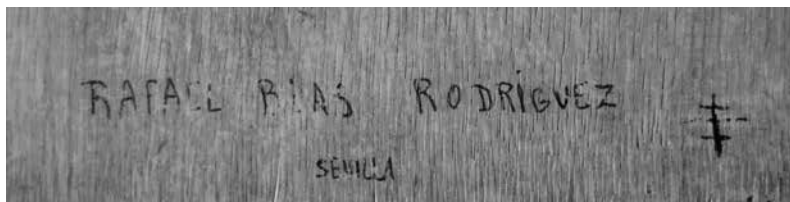


FIG. 2. Detalle de la firma de Rafael Blas Rodríguez en el reverso de la pintura *Glorieta de Gustavo Adolfo Bécquer*. Fot. Jesús Rojas-Marcos González. 2016.

La visión personal de Rafael Blas, plena de frescura, inmediatez y delicadeza emocional, no le impide, empero, reproducir la glorieta con fidelidad. El monumento queda delimitado por la citada verja, apenas esbozada, que se decora con una frondosa guirnalda de rosas. Dicha flor, al ser símbolo del amor, está en plena sintonía con el espíritu del poeta homenajeado. La obra se eleva sobre un basamento circular de mármol con doble escalón. Encima descansa un banco octogonal, que abraza al enorme *taxodium*. El grupo escultórico se compone de seis figuras, trabajadas en mármol y bronce. La sabia colocación de las esculturas, a distinta altura, acentúa los valores escenográficos de la glorieta circular, e invita al espectador a rodear el conjunto, obligándole a participar del mensaje subliminal de la obra.

El busto marmóreo de Gustavo Adolfo Bécquer, ataviado con capa española, preside el monumento. Queda respaldado por el alto ciprés de los pantanos, evocando así la fusión del poeta con la naturaleza. Su rostro se inspira tanto en una fotografía realizada por Ángel Alonso Martínez, como en el magnífico retrato que le hiciera su hermano Valeriano hacia 1862, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Se alza sobre un alto pedestal, en el que se incluyen dos leyendas. En la zona superior se lee «BECQUER» en el interior de una corona de laurel, signo de victoria e inmortalidad;²⁶ y en la inferior se inscribe «1836-1870», años de su nacimiento y muerte. La guirnalda que circunda sendas fechas simboliza la fama.

A la derecha del busto yace sobre el banco Eros o el Amor adulto (no visible en la pintura), con las alas rotas y herido de muerte por un puñal clavado en su espalda; en el otro lado aparece, de pie, Cupido o el Amor niño, con una flecha en su mano izquierda. Ambas esculturas de bronce encarnan, pues, el amor que se extingue y el naciente. Cupido está en actitud de herir a tres mujeres sedentes, talladas en mármol. Esas cuatro figuras son el punto de vista elegido por Rafael Blas para su pintura. Dichas féminas, de edades distintas, se muestran con gestos contrapuestos, al simbolizar tres momentos diferentes del sentimiento amoroso. Efigian al amor que llega, al presente y al que muere. La primera, la más joven, se ruboriza por el presentimiento; la del centro disfruta la plenitud del éxtasis; y la tercera, la mayor, transmite la melancolía del amor marchito. Según el propio Coullaut Valera,²⁷ en este grupo trató de traducir plásticamente la Rima X, con la que ponemos punto y final al presente comentario:

Los invisibles átomos del aire
en derredor palpitan y se inflaman,
el cielo se deshace en rayos de oro,

26. REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1990 (6.ª edición ampliada, 2009), p. 388.

27. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Homenaje rendido por la ciudad de Sevilla a sus ilustres hijos Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer. Redactado en cumplimiento de acuerdo de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla: Oficina Tipográfica de Gironés, 1916, pp. 22-23.

la tierra se estremece alborozada.
Oigo flotando en olas de armonías
rumor de besos y batir de alas;
mis párpados se cierran... – «¿Qué sucede?
¿Dime?»... – «¡Silencio! ¡Es el amor que pasa!». ²⁸

GLORIETA DE LOS HERMANOS ÁLVAREZ QUINTERO

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Hacia 1927-1929

Óleo sobre lienzo pegado a táblex

30 x 21,5 cm

Firmado y localizado en el ángulo inferior izquierdo del reverso: «RAFAEL BLAS RODRIGUEZ / SEVILLA [SIGNO DEL AUTOR]»

Leyenda en la parte inferior: «SEVILLA»

Sevilla. Colección particular

Una glorieta, según el Diccionario de la Real Academia Española, en su segunda acepción, es una plazoleta, por lo común en un jardín, donde suele haber un cenador. Sin embargo, en Sevilla es mucho más. Se trata de una tipología monumental, formada por un complejo arquitectónico que se integra a la perfección en el lugar ajardinado donde se ubica. Por lo general se construye en ladrillo agramilado y cuenta con azulejería multicolor. Crea un espacio idóneo para el recogimiento, la ensoñación y la lectura. Algunas son alegóricas, pero la mayoría tienen una función conmemorativa. Por consiguiente, ensalzan a personajes ilustres de la ciudad y se revisten, por ello, de una fuerte carga sentimental. Unas y otras contribuyen a darle al Parque de María Luisa una impronta genuinamente sevillana. Esta pintura inédita de Rafael Blas Rodríguez reproduce parte de la glorieta dedicada a los hermanos Álvarez Quintero.

Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944), dramaturgos naturales de Utrera, colaboraron de manera tan uniforme que su producción parece el fruto de un solo genio creador. Su debut aconteció en 1888, en el sevillano Teatro Cervantes, con *Esguiza y amor*. Desde entonces compusieron dramas, comedias, sainetes, zarzuelas, entremeses, etc., hasta un total de doscientos veintitrés títulos estrenados. Entre ellos destacan *Marianela*, *La reja*, *La buena sombra*, *El patio*, *Los galeotes*, *La zagala*, *El amor que pasa* o *Malvaloca*. Su depurado gusto y equilibrio intelectual fue la base de su gran éxito popular. Ofrecieron una visión amable e idealizada de Andalucía, lejos de efectismos

28. BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas. Leyendas y relatos orientales*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara; edición, introducción y notas de María del Pilar Palomo y Jesús Rubio Jiménez, 2015, p. 69.

y panderetas. Se aproximaron a una realidad alegre y poetizada, dejando al margen la visión sombría de las lacras sociales.²⁹

Además, varias creaciones de los hermanos Álvarez Quintero sirvieron para cos-tear la erección de algunos monumentos dedicados a célebres literatos españoles. Así, los beneficios de *La rima eterna* (1910), como dicho queda en el comentario prece-dente, se destinaron a la glorieta de Bécquer en el Parque de María Luisa. En Madrid, donaron el producto de *Pepita y don Juan* (1925) para contribuir en la ejecución del monumento a Juan Valera; y las ganancias de *Los grandes hombres* (1926), para el de Cervantes. Los tres, curiosamente, son obra del escultor Lorenzo Coullaut Valera.

Por entonces, el pintor Santiago Martínez propuso al Ayuntamiento de Sevilla erigir un monumento en honor de tan famosos escritores utreranos. El 5 de febrero de 1925, aprobada la propuesta, el Comité ejecutivo de la Exposición Iberoamericana encargó el proyecto a Aníbal González, director de la parte arquitectónica de la mues-tra. Surgió así, al final de la avenida de Hernán Cortés, en el Parque de María Luisa, la amplia *Glorieta de los hermanos Álvarez Quintero*. Se inauguró en 1927 y es, sin duda, una de las más bellas del parque. El predominio del agua, la luz y el aire, combinados con la cerámica trianera, está en consonancia con la ambientación costumbrista de la obra de ambos autores. Los pitósporos, acacias y aligustres que la circundan insisten sobre el particular, ya que se consideran los árboles del amor,³⁰ tema esencial en su producción literaria.

La glorieta, de estilo regionalista, está construida con ladrillo rojo tallado y reves-tida de plana y colorista azulejería, obra de Manuel García-Montalván, que le confiere el apetecido espíritu popular e idealista. Se divide en dos espacios. El primero –que no aparece en la pintura que analizamos– es una superficie rectangular con un estanque central. En sus lados mayores se disponen largos bancos con remates en sus extremos. En los respaldos figuran los retratos de los comediógrafos y los títulos de algunas de sus obras. El segundo espacio, situado ante dos pasos abiertos, es una exedra realizada sobre un graderío de dos escalones. Está formada por dos bancos, también con re-mates, donde se rotulan más títulos quinterianos y una dedicatoria; y un cuerpo con anaqueles.

Dicho cuerpo, visto desde la derecha, es el que interpreta Rafael Blas Rodríguez en este lienzo (Fig. 3). El cuadro se subastó en Fernando Durán S.A. el 29 de diciembre de 2014.³¹ Y tiene idénticas medidas, formato, firma y ubicación que el cuadro analizado

29. PACO, Mariano de. *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero*. Murcia: Universidad de Murcia, Servi-cio de Publicaciones, 2010, pp. 23-55 y 231-242. Sobre la vida de los Quintero véase, entre otras obras, QUINTA RODRÍGUEZ, Salvador de. *Serafin y Joaquín Álvarez Quintero: dos andaluces universales*. Utrera (Sevilla): Utrerana de Ediciones, 1999.

30. BUENO MANSO, Francisco. *El Parque de María Luisa. Su historia, su poesía, sus plantas*. Sevilla: Edito-rial Robinia, 1997, p. 64.

31. *Fernando Durán. Catálogo de la Subasta...*, Ob. cit., lot. 166, p. 44.

en el epígrafe anterior, aunque menos abocetado. El artista, aprovechando la luz de la mañana, vuelve a centrarse en los efectos lumínicos y cromáticos que inciden en el monumento. Pese a omitir ciertos detalles, sigue fielmente su interpretación. El centro del referido cuerpo arquitectónico, enmarcado por medias columnas de sabor plateresco, presenta una fuente y un pilón. Sobre éste se reproduce en relieve el exlibris de los dramaturgos. Aunque no se distingue, en el monumento original se lee la siguiente leyenda: «UN MISMO ALIENTO IMPULSA LAS DOS VELAS...». Asimismo, en el friso superior se inscriben sus nombres en sendas filacterias. Y el frontón que culmina el conjunto alberga en el tímpano el escudo de Sevilla, entre dos figuras tenantes, sedentes, con cornucopias.

Los motivos escultóricos, muy esbozados por Rafael Blas en su pintura, fueron realizados por Adolfo López Rodríguez, máximo exponente de la escultura ornamental sevillana de transición entre los siglos XIX y XX.³² A él corresponden el modelo del relieve central y la taza-venera de la fuente, en barro cocido y vidriado; y, tallados en ladrillo, las medias columnas, los amorcillos sedentes sobre aletones, la decoración del tímpano, los bajorrelieves con otros amorcillos bajo los anaqueles y las cuatro pilastras que los rodean. Podemos precisar que en la tercera pilastra del monumento, contando de izquierda a derecha, se data la glorieta en números romanos: «MCMXXV». La labor de López presenta el mismo sentido renaciente del conjunto arquitectónico. Motivo por el que la talla evoca, en general, los relieves florentinos del taller Della Robbia y de Donatello; y, en particular, la ornamentación plateresca del Ayuntamiento hispalense.³³

Rafael Blas Rodríguez completa la obra en la zona superior con la frondosa arboleda que ensombrece el monumento. La luz filtrada entre sus ramas sirve al artista para recrear los caprichosos juegos lumínicos que salpican sus aguas. Además, incide en la nota popular y costumbrista al incluir sobre cada uno de los anaqueles, repletos de libros, tres macetas. Y también al escribir en rojo, bajo la taza-venera de la fuente, el nombre de la capital andaluza a la que los hermanos Quintero cantaron en su conocido soneto *Bendición a Sevilla*, cuyo primer cuarteto pone fin al presente comentario:

Tierra de nuestro amor: ¡Dios te bendiga!
Que en tu glorioso porvenir risueño
nunca te falten, ni la voz amiga,
ni hilos de luz en que tejer un sueño.³⁴

32. BLÁZQUEZ SÁNCHEZ, Fausto. Ob. cit., pp. 115-117 y 165.

33. Esta glorieta, a causa de su considerable deterioro, fue objeto de una profunda restauración, ultimada en 2002 (AA.VV. *El Parque de María Luisa. Restauración y rehabilitación de glorietas*, Sevilla: Edita Empresa de Transformación Agraria, 2003, p. 144).

34. ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín. *Obras completas: edición definitiva confrontada con los textos originales*. Madrid: Espasa-Calpe, 1953, t. VII, p. 9.607.



FIG. 3. Rafael Blas Rodríguez. *Glorieta de los hermanos Álvarez Quintero*. Hacia 1927-1929. Sevilla. Colección particular. Fot. Jesús Rojas-Marcos González. 2016.

BOCETO DE LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO

Obra de Rafael Blas Rodríguez

30 y 31 de julio de 1933

Óleo sobre tabla

36 x 31 cm

Leyenda, firma, localización y fecha en la parte inferior: «Boceto del cuadro de Ánimas para la Iglesia de Coria del Río por Rafael Blas Rodríguez / Sevilla 30 y 31 – VII – 1933» Sevilla. Colección particular

Como indica la leyenda transcrita en la ficha catalográfica, esta pintura es un boceto preparatorio del cuadro del mismo asunto para la parroquia de Coria del Río. Pese a tratarse de un bosquejo, la obra está muy acabada (FIG. 4). En la parte inferior se representan las ánimas del purgatorio. Según la doctrina católica, el purgatorio es el estado de quienes han muerto en la gracia y en la amistad de Dios, pero imperfectamente santificados. Por tanto, tras su óbito, sufren una purificación a fin de obtener la beatitud necesaria para alcanzar la gloria celestial. La tradición de la Iglesia habla de un fuego purificador, que es diferente del castigo de los condenados, pues las almas que aún no han expiado quedan retenidas en esa región, el purgatorio, que no es ni el cielo ni el infierno. De ahí que en este óleo sobre tabla aparezcan, entre llamas, seis figuras masculinas y femeninas desnudas de medio cuerpo, en actitudes implorantes y esperanzada expresión. Los dos ángeles mancebos que las liberan justifican que la oración, según difundió san Gregorio Magno, es el instrumento más eficaz para aliviar su pena y agilizar así su entrada en la alegría del cielo.³⁵

La Santísima Trinidad preside el rompimiento de gloria superior. El Padre Eterno, sedente y vestido de blanco, presenta rasgos de venerable ancianidad, con larga barba y aspecto patriarcal. Bendice con la diestra y sostiene, en la otra mano, el globo terráqueo con la cruz, símbolo de su soberanía espiritual. Sobre sus plateados cabellos despunta el halo triangular propio de Dios, uno y trino en persona. El Hijo, sentado a la derecha del Padre, aparece en el esplendor de su madurez, barbado y con nimbo cruciforme, de clara significación salvífica. El tono rojizo de su vestimenta alude a su pasión y muerte. Razón por la que muestra las llagas y sujeta el madero redentor con la izquierda. La cruz, plana y cepillada, es signo inequívoco de triunfo, victoria y resurrección. Por último, entre el Padre y el Hijo revolotea el Espíritu Santo, en forma de blanca paloma. Se sitúa en el vértice superior del triángulo que dibujan los tres personajes.

Debajo, también sedente entre nubes, la Virgen intercede ante la Trinidad Beatísima por las ánimas, a las que consuela y alivia el sufrimiento de no contemplar aún la visión de Dios. María, vestida al gusto concepcionista, se coloca en el centro mismo

35. SAN GREGORIO MAGNO. *Dialogi*. 4, 41, 3: SC 265, 148 (4, 39: PL 77, 396).



FIG. 4. Rafael Blas Rodríguez. *Boceto de las Ánimas del Purgatorio*. 30 y 31 de julio de 1933. Sevilla. Colección particular. Fot. Jesús Rojas-Marcos González. 2016.

de la composición. Se expresa así, plásticamente, su condición de mediadora universal de la gracia. En un grado inferior se ubican seis santos, como eficaces intercesores de los fieles ante la divinidad. A la derecha de la Señora se arrodilla san Juan Bautista. El Precursor del Mesías señala, con el índice de su diestra, la tríada divina a las almas del purgatorio. En el lado contrario, san José, genuflexo, junta sus manos en actitud de oración. Flanquean este grupo central los otros cuatro bienaventurados, en pie y con la mirada fija en el espectador. La impronta monumental de san Pedro y san Pablo, en primer plano, explica que sean considerados pilares y fundamentos de la Iglesia de Cristo. Detrás de ellos se disponen, respectivamente, Santiago y otro santo no identificado, al carecer de atributos personales.

Rafael Blas Rodríguez concibe la obra en función del mensaje salvífico que transmite su contenido iconográfico. La escena al completo está enmarcada por una orla

dorada y negra. El esquema compositivo hace gala de una clara simetría. Al desarrollo horizontal del purgatorio se contrapone el ritmo circular del registro superior. Las figuras se reparten en igual número a ambos lados del eje central. Todas se distribuyen equilibradamente en el espacio. La luz sobrenatural, procedente del rompimiento de gloria, crea hermosos efectos atmosféricos a su alrededor. Los refinados tonos cromáticos se acompañan al referido tratamiento lumínico. La pincelada suelta y la factura abocetada son las habituales de un estudio previo a la ejecución de la pintura definitiva.

LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Agosto de 1933

Óleo sobre lienzo

261 x 313 cm

Firmado, localizado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «RAFAEL B.

RODRÍGUEZ / Sevilla / – VIII – MCMXXXIII»

Coria del Río (Sevilla). Iglesia parroquial de Santa María de la Estrella

En efecto, el anterior boceto reproduce el óleo sobre lienzo que preside la nave del evangelio del citado templo parroquial de Coria del Río (FIG. 5).³⁶ Se trata de un gran cuadro de altar. El retablo del que forma parte está rematado por otro lienzo de menor tamaño con un *Crucificado* de escuela sevillana, datado en el siglo XVII.³⁷ La pintura que nos atañe sustituye otra anterior, destruida en el saqueo del templo del 12 de mayo de 1931.³⁸ Esa obra debió realizarse, quizás, en los comedios del Seiscientos, pues ya en enero de 1683 se tienen noticias de su existencia. El visitador del Arzobispado, D. Juan Camacho del Real, mandó a la Hermandad de las Benditas Ánimas del Purgatorio que enmendaran el lienzo, ya que «las Animas estaban pintadas mui indecentes». Los cofrades le pusieron remedio de inmediato, para «lo qual traxeron [a un] pintor de Sevilla».³⁹

36. Se alude a ambos en RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Juan Antonio. Ob. cit., p. 40.

37. HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1943, t. II, p. 355; y PINEDA NOVO, Daniel: *Historia de la villa de Coria del Río*. Coria del Río (Sevilla): Excmo. Ayuntamiento de Coria del Río, 1968, pp. 64-65, fig. XVI.

38. HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio. *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla: Junta de Cultura Histórica y Tesoro Artístico, 1937, pp. 102-103.

39. Citado por RONQUILLO PÉREZ, Ricardo. *Iglesia de Santa María de la Estrella. Orígenes y evolución histórica del edificio*. Coria del Río (Sevilla): Excmo. Ayuntamiento de Coria del Río, 2016, p. 35.

Sobre el particular revelamos ahora que, en 1938, el cura ecónomo de Coria del Río, D. Esteban Rodríguez, dirigió al Sr. alcalde pffresidente de la Gestora Municipal de la villa una relación de los objetos artísticos de la parroquia desaparecidos en los trágicos sucesos de 1931 y 1936. En él hace constar que ha sido totalmente destruido el «Cuadro de Ánimas antiquísimo y muy bueno, sin firma»; y que ha sido restaurado (en realidad, sustituido) «por Blas Rodríguez de Sevilla».⁴⁰ La pintura fue sufragada por D.^a Rufina Delmás Pardo, Sra. de Olivera. Por entonces no existía la hermandad de Ánimas.

El autor, en agosto de 1933, firma y fecha en el ángulo inferior izquierdo. En esta versión definitiva se observan leves distingos. Por ejemplo, la vara florida de san José, atributo de su matrimonio virginal con María, se apoya ahora en su hombro izquierdo, en vez del derecho. La fisonomía de san Pablo ha envejecido. Los afanes realistas del pintor hacen que sendos personajes, como en el boceto, se reflejen en el globo terráqueo portado por Dios Padre. Además, algunas de las ánimas del purgatorio también han cambiado su apariencia, añadiendo el artista una figura más. Destaca especialmente la situada en el centro, puesto que, al rezar con un rosario en la diestra, insiste en el carácter beneficioso de la oración para lograr la salvación eterna.

Sin embargo, la diferencia más notable es la inclusión de una leyenda latina en la referida orla que recorre el perímetro de la pintura. Son textos bíblicos que enriquecen el significado de la obra, abundando en la nota redentorista de su mensaje. De izquierda a derecha, en el sentido de las agujas del reloj, se lee: «*EGO · SVM · RESVRRECTIO · ET · VITA : QVI · CREDIT · IN · ME · ETIAM · SI · MORTVVS · FVE · / · RIT · VIVET : ET · OMNIS · QVI · VIVIT · ET · CREDIT · IN · ME · NON · MORIE- · / · TVR · IN · AETERNVM · ∞ · VBI · EST · MORS · VICTORIA · TVA? · · MISERERE! · / · BEATI · MORTVI · QVI · IN · DOMINO · MORIVNTVR · REQVIESCANT · IN · PACE ·*».

La primera cita, tomada del evangelio joánico, reproduce las palabras que Jesús dice a Marta antes de resucitar a su hermano Lázaro: «Yo soy la resurrección y la vida: el que cree en mí, aunque haya muerto, vivirá; y el que está vivo y cree en mí, no morirá para siempre» (Jn 11,25-26). La siguiente procede de la primera carta del apóstol san Pablo a los corintios. En concreto, del pasaje acerca de *La victoria definitiva sobre la muerte*, en el capítulo dedicado a *La resurrección de los muertos*: «¿Dónde está, muerte, tu victoria?» (1Cor 15,55). *Miserere* es el título del Salmo 51, pues en la traducción de la Vulgata empieza con esta palabra. Dicha expresión se traduce como «Misericordia» (Sal 51,3). Y el último texto, que glosa el lado inferior de la pintura, proviene del *Apo-calipsis*, del episodio sobre el anuncio del Juicio Final: «¡Bienaventurados los muertos, los que mueren en el Señor!» (Ap 14,13).

40. Archivo Municipal de Coria del Río. Correspondencia de entrada, leg. 301. *Relación de objetos de arte y libros parroquiales que fueron destruidos por las turbas en Mayo de 1931 y Julio de 1936*, Coria del Río (Sevilla), 31 de diciembre de 1938, f. 2r.



FIG. 5. Rafael Blas Rodríguez. *Las Ánimas del Purgatorio*. Agosto de 1933. Coria del Río (Sevilla). Iglesia parroquial de Santa María de la Estrella. Fot. Jesús Rojas-Marcos González. 2016.

Para concluir, reseñamos que este lienzo de la referida parroquial de Coria del Río fue restaurado por Hipólito Viana en 1983. En esa intervención se acometió una limpieza general y se tapó una rotura en la zona central del soporte textil. Es una de las más bellas creaciones de Rafael Blas Rodríguez sobre esta temática religiosa, que el autor repitió en numerosas ocasiones a lo largo de su vida profesional. Al respecto debemos mencionar, por sus evidentes similitudes, el cuadro de altar del mismo asunto en la parroquial de la Purísima Concepción de Brenes. Este óleo sobre lienzo (240 x 163 cm) se expone en un retablo del lado de la epístola. Está firmado, localizado y fechado en el ángulo inferior derecho por: «RAFAEL BLAS R. / Sevilla / 1950». Y reproduce, *mutatis mutandis*, las pinturas de ánimas que han sido objeto de nuestro estudio.

JESÚS Y LOS NIÑOS

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Hacia 1939

Óleo sobre lienzo

31 x 60 cm

Firmado y localizado en el ángulo inferior izquierdo: «RAFAEL B. RODRIGVEZ / Sevilla»

Sevilla. Colección particular

Narran los evangelios sinópticos que, de camino a Jerusalén, le presentaron a Jesús unos niños para que los tocara. Al verlo los discípulos, los regañaban e intentaban apartarlos. Entonces, Cristo se enfadó y les dijo: «Dejad que los niños se acerquen a mí: no se lo impidáis, pues de los que son como ellos es el reino de Dios. En verdad os digo que quien no reciba el reino de Dios como un niño, no entrará en él» (Mc 10,13-16). En ese momento, los tomó en brazos y los bendijo imponiéndoles las manos (Mt 19,13-15; Lc 18,15-17).

Este tema evangélico se limita, con escasas excepciones, al arte del norte de Europa. Es completamente inusual en el Medievo. Sin embargo, se hizo muy popular a partir del siglo XVI, gracias a Lucas Cranach y su taller. Al parecer, tal desarrollo se debe a la amistad del citado pintor con Martín Lutero. Evidencia el apoyo del artista al reformador religioso en su controversia con los anabaptistas, quienes no admiten el bautismo de los niños antes del uso de la razón. Más tarde, durante la Contrarreforma, fue un asunto frecuente entre los pintores de los Países Bajos que adoptaron la Reforma luterana o calvinista. No es extraño que usaran este tema como instrumento para realizar retratos de familia e, incluso, en conmemoración de un bautizo o una comunión.⁴¹

Rafael Blas Rodríguez plasma en esta pintura inédita una deliciosa interpretación del mencionado pasaje neotestamentario (Fig. 6). La composición, muy clásica, se adapta al formato apaisado del lienzo. Se facilita así una lectura clara de la obra, que se efectúa de izquierda a derecha. La narrativa resulta, pues, directa y convincente. La escena tiene lugar en un apacible exterior, a las afueras de una población de Judea, cuyo perfil urbano se representa al fondo. En ella participan dieciocho personajes, equilibradamente agrupados y perfectamente relacionados entre sí mediante un elocuente juego de gestos y miradas.

A la izquierda aparece un grupo de madres, en variadas poses y actitudes. Una de ellas incita a su hijo a acercarse al Mesías, frente a la atenta mirada de las demás, que

41. HALL, James. *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza Editorial, 2003, vol. 1, p. 178. RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2.ª edición de 2000, t. 1, vol. 2, pp. 343-344.

contemplan la escena junto a sus retoños. El artista, profundo observador de las clases populares, reproduce con acierto los distintos estados anímicos materno-filiales. En el centro se sienta Jesús, apoyado en el tronco de un árbol. Los niños, entre dudosos y confiados, acuden a su encuentro. Y Cristo, sensible a su inocencia, recibe a los infantes con profunda espiritualidad, acariciándolos mientras los toma de las manos. El Salvador viste un manto azul, color que, en el Arte de la Pintura, luce durante su ministerio en la tierra. Además, el azul, al evocar los cielos, simboliza la virtud de la esperanza,⁴² confiada aquí a los más pequeños. Un áureo nimbo cruciforme aureola la cabeza del Hijo de Dios.

Los seis personajes restantes son apóstoles. Todos, a su manera, hacen gestos de desaprobación ante la llegada de los niños. El aspecto físico y el color de su indumento permiten singularizar a dos de ellos. El evangelista Juan, a la derecha de Cristo, aparece como un joven de grácil figura, barbado y con larga cabellera. Exhibe túnica verde y manto o palio apostólico rojo. Sendas tonalidades aluden, respectivamente, a la regeneración del alma mediante las buenas obras y a los más puros sentimientos de caridad cristiana. San Pedro se ubica a la izquierda del Maestro. Como era pescador, su aspecto es el de un anciano vigoroso, de tez morena y pelo corto, cano y rizado, al igual que la barba. Viste túnica azulada y manto amarillo, que simboliza la Fe revelada.⁴³ Los otros cuatro apóstoles, no identificables, forman un grupo en el lado derecho de la composición.

Sobresale en esta pintura el equilibrio compositivo, el profundo sentido espacial, la pincelada suelta y jugosa, y el rico y contrastado tratamiento cromático del conjunto. Además, el atinado empleo de la luz, al entrar por la izquierda, ilumina o ensombrece a los personajes según su protagonismo en el pasaje escenificado. Pero, sobre todo, destaca la excelente captación por parte del artista de la psicología adulta e infantil, circunstancia que facilita al espectador la total comprensión del mensaje subliminal del relato evangélico.

No obstante, pese a los aciertos de esta pintura, su factura algo abocetada parece confirmar que es el estudio preparatorio de una composición de mayores proporciones. En efecto, reproduce el cuadro del mismo tema que se expone en la capilla del Colegio La Salle - La Purísima, ubicado en el número 35 de la calle San Luis de Sevilla. Ha sido fechado en 1939.⁴⁴ Y noticias posteriores permiten confirmar tal datación, ya que el templo, terminado el 27 de marzo de 1940, fue bendecido por el cardenal Segura el 7 de abril del referido año.⁴⁵ Dicho óleo sobre lienzo (132 x 235 cm) también está firmado en esta ciudad, en el ángulo inferior izquierdo: «RAFAEL B. RODRIGUEZ /

42. FERGUSON, George. *Signos y símbolos en el arte cristiano*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956, p. 218.

43. *Ibidem*, pp. 203, 218 y 220.

44. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Juan Antonio. *Ob. cit.*, p. 32, lám. 10.

45. GÁLVEZ CANALES, Fernando. «De mi agenda», en *Circular n.º 14*. Sevilla: Asociación La Salle, febrero 1970, p. 7.

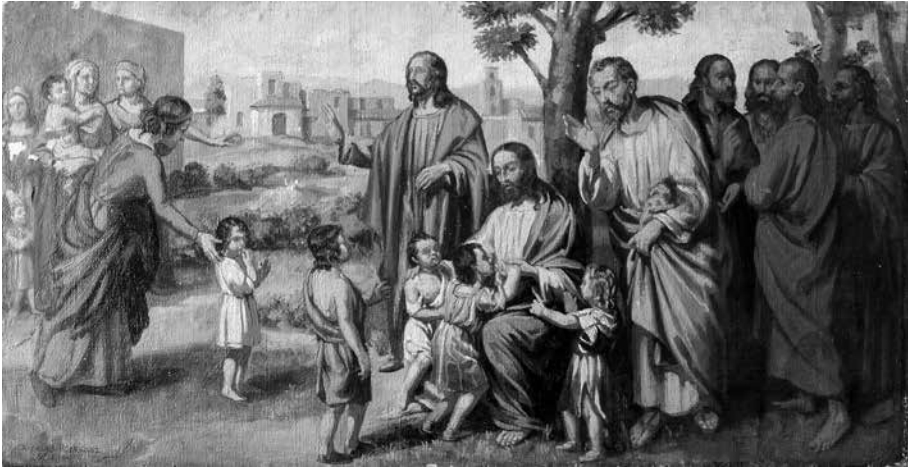


FIG. 6. Rafael Blas Rodríguez. *Jesús y los niños*. Hacia 1939. Sevilla. Colección particular. Fot. Jesús Rojas-Marcos González, 2016.

– Sevilla –». Su colocación, en el lado del evangelio del ábside, justifica la citada lectura de izquierda a derecha. Se trata de una interpretación más académica, menos sugestiva, cuya principal diferencia iconográfica es la inclusión de los nimbos de los apóstoles. Por último, debemos reseñar que, al menos hasta octubre de 2003, un boceto de esta obra se conservaba en la colección particular de Juan Antonio Rodríguez Hernández.⁴⁶ Podría corresponderse, quizás, con la pieza que catalogamos.

JESÚS CONDENADO A MUERTE

Obra de Rafael Blas Rodríguez

Segundo cuarto del siglo XX

Óleo sobre lienzo

27 x 39,5 cm

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «RAFAEL BLAS RODRIGVEZ»

Firmado en el ángulo inferior derecho: «[SIGNO DEL AUTOR]»

Sevilla. Colección particular

A tenor de su factura y formato, no es descartable que esta pintura inédita que presentamos sea un boceto preparatorio para una decoración mural (FIG. 7). Se sabe que Rafael Blas Rodríguez realizaba concienzudos estudios antes de acometer la ejecución

46. Archivo de los Hermanos de las Escuelas Cristianas (La Salle). Casa Provincial. Dos Hermanas (Sevilla). Caja 320. Carpeta 6. Doc. 1. *Entrevista de Diego Coca Morales, el hermano Agustín Pablo y el hermano José Luis Hermosilla García al pintor Juan Antonio Rodríguez Hernández*. Sevilla, 7 de octubre de 2003, p. 1.

final de sus obras murales. Solía hacer bosquejos a pequeña escala, en los que materializaba su idea creativa para preparar la composición, perspectiva, formas, luces, colores, etc. En cualquier caso, la pieza que nos ocupa es una obra sugerente y de notable calidad, por lo acabado de su hechura. Buena prueba de cuanto decimos es la doble firma del autor, quien rubrica con insistencia en los ángulos inferiores del lienzo.

El tema representado es conocido en el arte cristiano a partir del siglo IV.⁴⁷ Tal iconografía fue difundida, a nivel popular, por el teatro de los Misterios de fines del siglo XV. Además, la injusta condena de Cristo se recoge en la primera estación del Vía Crucis. El sanedrín acusó a Jesús de pervertir al pueblo, de prohibir el pago de tributos al César y de proclamarse el Mesías rey. Pero, como no tenían autorización para darle muerte, los judíos lo llevaron ante Poncio Pilato. El prefecto romano, tras interrogarlo, no halló culpa en el reo. Sin embargo, ante la insistencia de sus acusadores, lo envió a Herodes Antipas al saber que era galileo. El monarca, después de burlarse de él y tratarlo con desprecio, se lo devolvió poniéndole una vestidura blanca (Lc 23,1-11).

Pilato proclamó entonces, por segunda vez, la inocencia de Cristo. El gobernador, que por la Pascua solía amnistiar a un preso elegido por el pueblo, preguntó si querían que liberara a Jesús o a Barrabás, encarcelado por rebelión y asesinato (Mc 15,7). La multitud, amenazante y agresiva, gritó para que liberase al homicida (Jn 18,39-40). A continuación mandó azotar a Jesús y, tras insistir en su inocencia, se los mostró de nuevo, ahora flagelado, coronado de espinas y vistiendo un manto color púrpura. Los judíos, pese al castigo, vociferaron pidiendo su muerte. Y Pilato, vacilante y temeroso, después de lavarse las manos (Mt 27,24), lo entregó para que lo crucificaran (Jn 19,1-16).

Rafael Blas capta, en concreto, ese último instante, lleno de tensión y violencia. El artista se decanta por un formato rectangular y apaisado. La escena tiene lugar en el *lithóstratos*, «el enlosado», en hebreo *Gábbata*. La protagonizan nueve personajes. No obstante, la composición, simétrica y ordenada, gravita en torno a Cristo, ligeramente desplazado hacia la derecha del eje central; y Pilato, colocado a la izquierda. Jesús, abatido por tormentos y humillaciones, impacta por su humilde y resignada presencia. El pintor opta por la piadosa visión del Mesías tras la flagelación, ilustrada por la figura del *Ecce homo* presentado al pueblo. Aparece, por tanto, de pie y maniatado. Viste un manto rojo púrpura, porta una caña a modo de cetro y ciñe sus sienes una corona de espinas. El resplandor que aureola su cabeza deja traslucir su condición divina. Está apresado y flanqueado por dos soldados. Detrás, un miembro del sanedrín gesticula mientras se dirige al prefecto romano.

Pilato, vestido con túnica y toga blanca, se sienta como juez en un estrado escalonado. El gobernador acusa en su semblante la irritación e incomodidad del acontecimiento. Se lava las manos en una jofaina, que le ofrece un esclavo negro. Con dicho gesto público, que era una costumbre judía, manifiesta su rechazo a verse implicado

47. HALL, James. Ob. cit., vol. 2, p. 182.



FIG. 7. Rafael Blas Rodríguez. *Jesús condenado a muerte*. Segundo cuarto del siglo XX. Sevilla. Colección particular. Fot. Jesús Rojas-Marcos González. 2016.

moralmente en la decisión. Mientras, escucha con atención las palabras que Claudia Prócula, su esposa, le susurra al oído: «No te metas con ese justo porque esta noche he sufrido mucho soñando con él» (Mt 27,19). La inclusión de esta patricia romana supone una licencia del autor, ya que, según el citado evangelio de Mateo, «su mujer le mandó a decir». Sin embargo, su presencia aporta la apetecida nota de dramatismo y teatralidad a esta interpretación pictórica.

Este grupo se completa con un centurión, que porta en pie el bastón de mando; y, en la parte trasera, con un miembro de la guardia romana, que sujeta el estandarte con el acrónimo latino «SPQR», es decir, *Senatus Populusque Romanus*, «Senado y pueblo de Roma». Los dos judíos ubicados en el ángulo inferior izquierdo discuten el caso de Cristo. Uno de ellos lo mira absorto, mientras el otro lo acusa con vehemencia. La colocación de esta pareja en el primer plano introduce al espectador en la escena, quien dirige su mirada hacia el reo; y aporta además una fuerte dosis de profundidad espacial a la representación. El fondo arquitectónico, de gusto clásico, recrea la idealizada estructura del pretorio. Según san Juan, la comparecencia de Jesús ante Pilato se desarrolló fuera del palacio del gobernador, pues los judíos no entraron «para no incurrir en impureza y poder así comer la Pascua» (Jn 18,28). De ahí que, en la pintura, el pueblo hebreo que asiste a tan inicuo juicio se agolpe, debajo, en el extremo derecho de la composición.

En definitiva, Rafael Blas se ajusta a las interpretaciones clásicas de este asunto religioso. No obstante, concibe la obra con personalidad. El dibujo suelto, la pincelada fluida y el colorido tenue son propios de un estudio previo, como quedó expuesto líneas atrás. Pese a ello, la luz, procedente del ángulo superior izquierdo, crea el sentido atmosférico de la escena. Y, además, los acertados contrastes lumínicos acentúan la volumetría de las figuras. Con extraordinaria sencillez, el autor consigue la máxima claridad narrativa en la representación, gracias al meritorio juego de gestos, expresiones y miradas de los personajes, que se relacionan convincentemente entre sí. Todo ello nos lleva al disfrute y a la valoración de su buen hacer, impregnado de lirismo, proporción y armonía.

FLORERO CON NARCISOS

Obra de Rafael Blas Rodríguez

21 de febrero de 1944

Óleo sobre lienzo

52 x 44,5 cm

Firmado, localizado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «RAFAEL BLAS

RODRIGVEZ / Sevilla-21-II-44»

Sevilla. Colección particular

Los floreros tienen especial protagonismo en la producción de Rafael Blas Rodríguez. Practicó el género floral durante toda su trayectoria y con todas las técnicas pictóricas. Y lo hizo, además, en abundante número y con asombrosa variedad. Recibió por ello los elogios de crítica y público. Las flores están muy presentes en sus pinturas murales decorativas, por lo general formando guirnaldas o adornos de cenefas. Baste recordar la ornamentación del Teatro Coliseo España, hoy desaparecida; o la del Casino de la Exposición, ambas en Sevilla. Pero, también desempeñan un importante papel en sus cuadros de caballete, donde, a veces, se deja seducir por la obra de Jan Brueghel y de Juan de Arellano. No obstante, en estos casos suele renunciar a los efectos pomposos y recargados. Opta por composiciones sencillas en las que reproduce, con verdadera personalidad artística, la diversidad formal, la delicadeza material y la riqueza cromática que las flores ofrecen a la vista.⁴⁸

Rafael Blas pintó un sinnúmero de tipologías florales, siempre con escrupulosa fidelidad a la morfología original. Como se sabe, cada una de ellas posee un simbolismo propio. Sin embargo, todas, por su naturaleza, aluden a la fugacidad de la vida, de la belleza y de la juventud. En cambio, por su forma, son una imagen del «centro» y,

48. RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Juan Antonio. Ob. cit., pp. 59-60.



FIG. 8. Rafael Blas Rodríguez. *Florero con narcisos*. 21 de febrero de 1944. Sevilla. Colección particular. Fot. Jesús Rojas-Marcos González. 2016.

por ende, una imagen arquetípica del alma. Cualquier flor significa también la receptividad respecto de la acción superior (lluvia, rocío, etc.). Motivo por el cual es, en este sentido, un símbolo estrictamente femenino.⁴⁹

En esta pintura inédita que analizamos, el artista eligió un ramo de narcisos (FIG. 8). En el centro de la composición, marcando el eje de simetría, coloca el florero. Este vaso cerámico, de forma ovoide y factura popular, se decora en tonos blanco y azul. Está flanqueado, a su derecha, por un argénteo bote. Los rayos de luz procedentes del ángulo superior izquierdo inciden en la superficie de ambos recipientes. En el extremo opuesto sitúa un paño blanco, rematado a lo largo de todo su perímetro con encajes de ganchillo. Los tres objetos, ubicados quizás encima de una consola, se disponen sobre un tapete abullonado de seda rosácea. Un cuadro con marco dorado sirve de fondo a la representación.

Los narcisos ocupan la mitad superior de la pintura. Son plantas herbáceas, anuales y exóticas, de raíz bulbosa y fruto capsular. Pertenecen a la familia de las amarilidáceas. Tienen hojas radicales, largas, estrechas y puntiagudas. Sus flores se agrupan en el extremo de un bohordo grueso de dos a tres centímetros de alto, con perigonio partido en seis lóbulos iguales y corona central acampanada. Se caracterizan por su perfume

49. CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2011, pp. 211-212.

embriagador. Su hermosura ha motivado que se cultiven en los jardines desde la Antigüedad, aunque las especies silvestres abundan en los prados de alta montaña.⁵⁰ En este cuadro, Rafael Blas reproduce dos especies distintas, de color amarillo, y blanco y amarillo, como se suelen encontrar en su estado silvestre. Sabido es que el blanco puede aludir a la muerte o a la inocencia; y el amarillo, al calor, al oro y al carácter solar.⁵¹

La voz narciso procede del latín *narcissus* y éste del griego *nárkisos*. Según la mitología griega, su origen se atribuye a la muerte del apuesto muchacho de este nombre que, condenado a enamorarse de su propio reflejo, pereció contemplándose en las aguas de un estanque. De ahí que, en referencia al mito, esta flor sea emblema del egocentrismo, la vanidad y el aprecio o amor excesivo hacia sí mismo. Además, su penetrante perfume hechizó a Perséfone cuando Hades, seducido por su belleza, quiso raptar a la joven y llevarla consigo a los infiernos. Por el contrario, para los poetas árabes, el narciso, por su tallo recto, simboliza al hombre de pie, al servidor asiduo, al devoto que se consagra al servicio de Dios. En Asia sirve para felicitar el nuevo año, ya que es símbolo de la felicidad.⁵² Y en la Biblia, como el lirio o la azucena, caracteriza la primavera y la era escatológica: «Soy un narciso de la llanura, una rosa de los valles» (Cant 2,1).

CACTÁCEA EN FLOR

Obra de Rafael Blas Rodríguez

1956

Óleo sobre lienzo

46,5 x 37 cm

Firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «RAFAEL BLAS RODRIGVEZ / 1956»

Sevilla. Colección particular

El presente lienzo, que estudiamos y reproducimos por vez primera, demuestra la fascinación de Rafael Blas Rodríguez por el tema floral (Fig. 9). Revela, en general, su pasión por la naturaleza; pero, en particular, manifiesta el interés que despertaban en el artista las innumerables y caprichosas formas de las plantas y, sobre todo, el sugestivo

50. VALDÉS, Benito, TALAVERA, Salvador y FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio. *Flora Vascular de Andalucía Occidental*. Barcelona: Ketres Editora, 1987, vol. 3, p. 463; LIPPERT, Wolfgang y PODLECH, Dieter. *Gran Guía de la Naturaleza. Plantas del Mediterráneo*. León: Editorial Everest, 2001, p. 168; y CASTROVIEJO, S. *Flora ibérica. Plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares*. Madrid: Editorial CSIC, 2013, vol. XX, p. 340.

51. BECKER, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Swing, 2008, p. 185.

52. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder Editorial, 2007, pp. 741-742.



FIG. 9. Rafael Blas Rodríguez. *Cactácea en flor*. 1956. Sevilla. Colección particular. Fot. Jesús Rojas-Marcos González. 2016.

ejercicio de recrearlas pictóricamente. Corrobora cuanto decimos el ejemplar aquí representado, sin precedentes, hasta la fecha, en su producción y raramente tratado por los pintores de la escuela sevillana. Ello prueba la originalidad y personalidad del autor quien, en 1956, cinco años antes de su óbito, pintó con libertad esta obra, lejos ya de estrictas ataduras profesionales.

Esta planta ornamental pertenece a la familia de las cactáceas y a la subfamilia de las *cactoideae*. Es un cactus epífito y, a juzgar por su morfología, puede tratarse de un híbrido entre *epiphyllum* y *disocactus*, géneros procedentes de América Latina. Los individuos de tal hibridación producen flores de gran belleza y variado colorido. Y se conocen bajo el nombre genérico de «Cactus de Navidad». ⁵³ En este caso, los tallos son ascendentes, aplanados y ligeramente lobulados. Sus flores, de gran tamaño, brotan en las aréolas del ápice de los filocladios. Se disponen por parejas sobre un destacado pedúnculo. Los pétalos, abundantes, son lanceolados y de color rojo; y los estambres, exertos y amarillos.

53. SÁNCHEZ DE LORENZO CÁCERES, José Manuel (coord.). *Flora ornamental española. Las plantas cultivadas en la España peninsular e insular*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Agricultura y Pesca, Ediciones Mundi-Prensa y Asociación Española de Parques y Jardines Públicos, 2001, t. II, pp. 31 y 37.

Rafael Blas hace gala de una enorme sencillez compositiva, acorde a la madurez artística de su etapa final. Coloca la cactácea levemente desplazada a la derecha del eje central de simetría. Eso le permite firmar y fechar con holgura en el ángulo inferior del lado contrario. La planta destaca sobre un fondo neutro, concentrando así la mirada del espectador en las calidades materiales de la misma. El pintor se detiene en la pureza de sus formas, que recrea con embeleso, precisión y fidelidad. Trabaja con una pincelada gruesa y pastosa. La luz juega un papel fundamental en la obra, al crear los volúmenes del cactus y destacar la dualidad cromática de sus numerosos tallos y flores. El verde, signo de buen augurio, al ser el color de las plantas, simboliza la función perceptiva y la fecundidad; y el rojo, color de la sangre, se emparenta con la vida animal, la pasión y el sentimiento.⁵⁴ La combinación de uno y otro produce, sobre el misterioso negro del fondo, un hermoso efecto tonal de sugerentes matizaciones.

54. MORALES Y MARÍN, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1986, p. 100.