

¡La puente es lugareña!
¡La puente es aldeana!

III

El puente:
Cemento, hierro. Muchos ojos. Brío de río.
Un automóvil pasa velozmente.
Anuncia el tren un silbido estridente.
Horrisona trepidación. Ronco murmurio
de un camión.
A uno y otro lado abundan hilos, cables.
Emoción
de progreso.
Vértigos irrefrenables.
(Se ha tragado
polvo espeso).
Ciencia más velocidad.
¡El puente es civilizado!
¡El puente, sí, es de ciudad!

IV

Hay que abrir las palabras en canal.
El puente,
la puente...
¿Lo mismo? No es lo mismo. ¡No es igual!

FERNANDO BRAVO Y BRAVO

La vida y el arte de

ROELAS

Por ANGEL DOTOR
Académico de Historia y Bellas Artes

AUNQUE ha venido siendo cuestión bastante debatida, no están aún lo necesariamente sentados—, y, sobre todo, popularizados— el verdadero sentido y el cabal alcance de la influencia que en la Pintura española ejercieron los países extranjeros, principalmente aquellos que, como Flandes e Italia, ostentaban el tirso de la creación estética en las postrimerías del Medioevo y comienzos del Renacimiento.

Fué cosa corriente mirar tan vasto y trascendente problema con criterio un tanto cerrado, en el que tuvieron su motivación encontradas tendencias, a veces difíciles de armonizar, cuando se consideraba, de un lado, indudablemente subordinado el arte patrio, al menos en determinados aspectos, a normas foráneas, y de otro, y por contraste, el poder de absorción que ejerció aquel «encanto de la naturaleza española y del carácter de los españoles», en muchos de los artistas aquí venidos, los cuales, si en un principio nos transmitieron las esencias estéticas de su patria, evolucionaron pronta y radicalmente, españolizándose por completo.

Los grandes progresos de la investigación erudita contemporánea, que tanto han hecho varíen los elementos que sirvieron para trazar la biografía de numerosos pintores e historiar su labor, así como el examen directo de ésta, dejan sentir sus efectos, de consuno, y permiten la reelaboración de sustanciales páginas en aspecto tan cardinal de la cultura como es el desarrollo de dicho arte. Por ello es de desear—y de esperar—que se acometa esa perentoria tarea expositiva, a la vez de reafirmación crítica y de posibilitación didáctica, unificando el copioso acervo rectificador de referencia.

Como en el caso que más, el estudio de la figura cimera de Juan de Ruelas, llamado de las Roelas, pone de manifiesto ante nosotros no sólo tratarse de una relevante personalidad en ese orden impulsor de nuevas normas traídas de Italia, que él supo armonizar con las indeclinables peculiaridades vernáculas—constituyendo el verdadero fundador de la escuela sevillana de pintura, principal entre las que florecieron en Andalucía, la cual sigue cronológicamente a la valenciana—, sino la importancia de los datos de su vida y espec-

tos de su obra hoy ya rectificadas, que deben figurar sin confundirse con los dudosos o invalidados en todo trabajo aun el más elemental, que acerca del gran artista se haga al presente.

Ese mérito de Roelas sube de punto si consideramos que Sevilla venía descoollando, en los años inmediatamente anteriores a las obras de este gran innovador, como una de las regiones españolas donde se daban más y mejores pintores, si bien todos ellos aferrados a las normas arcaicas del romanismo, difíciles de superar, empero, sin una capacidad verdaderamente genial, comprensiva y adaptadora de las que iban imponiendo fuera de España. Campaña, Vargas, Céspedes y Pacheco eran, a la sazón, verdaderas lumbreras del arte andaluz, que habían producido muchas y notabilísimas creaciones con las que se captaron el consenso admirativo de los entendidos y la devoción popular. De aquí la trascendencia que revistió el que Roelas se manifestase con su labor tan franca y abiertamente opuesto a aquellos genios pictóricos, logrando una rotunda evolución en la que, a partir de él, se denominaba escuela sevillana del siglo XVII—escuela que síguese considerando por algunos como fundada por Pacheco, sin parar mientes en que este pintor mantúvose apegado al estilo clásico, correcto, pero frío—, la cual tuvo desarrollo tan formidable y alcanzó tan gran predicamento «no sólo porque los sevillanos tomaron como punto de partida—escribe Mayer—la pintura del claroscuro, sino porque desde un principio enlazaron su arte con el de Venecia y se dejaron influir en su actividad, ante todo, por las obras de Tintoretto».

El creador de la escuela sevillana naturalista vino a la vida en la gran ciudad del Betis en 1558 ó 1560. Perteneciente a noble estirpe, se le supone hijo del General de la Armada don Pedro de las Ruelas, fallecido en 1566, de quien hubo descendientes enterrados en la antigua parroquia de San Miguel. Palomino, en su conocida obra, le llama, erróneamente, el Dr. Pablo. Pacheco también habla de él, y, con posterioridad, Ceán Bermúdez, a quien se debe la divulgación de los principales datos de su vida, al igual que hizo con los de otros muchos artistas. A más de ordenarse de clérigo estudió Humanidades, hasta licenciarse, en la Universidad de Sevilla, todo ello simultaneado, seguramente, con el cultivo del arte de Apeles.

A propósito de su aprendizaje ha habido autores que afirmaron que tuvo como maestro en sus primeros años a Antonio de Arrián, pintor de sargas, y, después, al famoso Luis de Vargas, no faltando alguno, como el valenciano Vilanova y Pizueta, que ostenta haber estado en Valencia como discípulo del gran Juan de Juanes, que influyó mucho en su formación, dándole a conocer las características del arte renacentista italiano.

Imaginamos a Roelas en la primera etapa de su vida como arquetipo del verdadero autodidacto, consagrado, en vocación fervorosa y apasionada, más que al cultivo propiamente dicho, al estudio de la Pintura, por él considerada cual modo de expresión culto y devoto, en preparación concienzuda que influiría en sus posteriores aciertos. En cuanto a las excelentes prendas de carácter de este va-



ROELAS.—La Pentecostés (Museo de Sevilla). Foto X.

rón de vida tan multiforme y dinámica, escribió Palomino el significativo juicio de ser «hombre muy pío y muy limosnero; de suerte que a la más humilde viejecita que le pidiese pintura no la dejaba desconsolada, aunque fuese sin interés alguno».

Aparte de los datos ya apuntados, de algunos de los cuales no existe prueba documental, desconócense de Roelas más hechos y circunstancias personales hasta llegado ya casi a la cuarentena. Consta que vivió en Valladolid varios años, pues en 1598 trabajaba en el catafalco erigido por la Universidad pinciana con motivo del óbito de Felipe II, así como que en 1601 lo hacía con Bartolomé Carducho, por cuenta del Duque de Lerma, en la iglesia del convento de San Pablo, y también que en 1602 quedóse en subasta con las casas que fueron de Juan de Juni, datos todos estos desconocidos hasta la publicación de interesantes documentos por Martí y Monzó según ha sido puesto de relieve por el catedrático Angulo Iñiguez el mejor crítico contemporáneo de Roelas.

En 1603 figuraba como prebendado de la capilla del pueblo de Olivares, cercano a Sevilla, siendo por aquella época de su vida cuando debió de comenzar la ejecución de algunas de las obras importantes que pregonarían su fama a la posteridad.

Su estancia en Italia, país al que marchó con el fin de estudiar a los grandes maestros del Arte, tuvo lugar de 1604 a 1608, según unos autores, y de 1606 a 1609, según otros. Permaneció en Venecia, y créese que en Parma y alguna otra importante ciudad, trabajando con los mejores discípulos de Tiziano. A su regreso a España detúvose en Madrid, donde pintó durante algún tiempo, suponiéndose que a partir de entonces alternaría sus estancias en la corte con otras en Sevilla, pues en el año 1614 figuraba como capellán real en la capital de España.

En 1616 solicitó la plaza de pintor de cámara del rey Felipe III, vacante por fallecimiento de Fabricio Castello, y aunque la Junta de obras y bosques propuso su nombre en primer lugar, diciendo «El pintor Juan Roelas ha un año que vino de Sevilla con deseo de ser ocupado en este ministerio, y su padre sirvió a V. M. muchos años Es muy virtuoso y buen pintor», el compadrazgo palaciego hizo que se concediese a otro artista de menores méritos, Bartolomé González, propuesto en segundo lugar, arguyéndose que llevaba nueve años haciendo obras por encargo del monarca. Tras dos de permanencia en la corte, donde pintó obras importantes, regresó Roelas a Sevilla en 1618, consagrándose allí afanosamente a los trabajos de su taller, donde le ayudaron varios discípulos. En 1624 fué la capilla de Olivares elevada a colegiata, nombrándose a Roelas canónigo de ella. A propósito de tal fundación dice Ceán que «fué causa de muchos pleitos con la catedral de Sevilla».

Roelas murió en Olivares el día 23 de Abril de 1625, y no en Sevilla el año 1620, como, equivocadamente escribió Palomino.

Sábese que tuvo numerosos discípulos, cosa explicable ya que Roelas fué «el maestro ideal de los mayores pintores españoles del siglo XVII», en el sentir de Mayer, debiendo contarse entre ellos

tanto los que recibieron sus enseñanzas directas, o sea personales, como cuantos estudiaron concienzudamente al gran pintor en sus obras, denotando la patente y, a veces, decisiva influencia del mismo.

Entre los primeros deben ser citados el sevillano Francisco Varela (1600-1656), autor, a más de otros cuadros, de *La Adoración de los Reyes*, existente en la capilla de la Universidad hispalense, que vino siendo atribuido erróneamente al maestro, Juan de Uceda, muy elogiado por la crítica de su tiempo, y Luis Fernández.

En lo tocante a los segundos, Zurbarán es uno de los grandes genios pictóricos de la siguiente generación que más denotan haber aceptado la corriente impuesta por el creador de la escuela naturalista sevillana, hasta el extremo de que su semejanza en determinados detalles—por ejemplo, el claroscuro—hizo que viniera siendo considerado como discípulo personal suyo, cosa hoy desechada, al haberse demostrado documentalmente, hace poco, que su maestro fué Pedro Díaz de Villegas. Otros pintores de la época que mucho debieron a Roelas son Herrera el Viejo, otrora tenido como «patriarca de los impresionistas», y hasta cual «liberador del arte sevillano del amaneramiento clasicista tímido y excesivamente escrupuloso»—títulos que, en puridad, corresponden al propio Roelas—; el luxemburgués españolizado Pablo Lagote, y, finalmente, Juan del Castillo, que fué maestro de Murillo.

Se ha dicho que no sólo por su peculiar idiosincrasia, propicia a la interpretación serena, y hasta lírica, de los aspectos de la vida llevados al Arte, sino dado el que algunos autores consideran sentido pictórico innato de la bella ciudad, pudo la escuela sevillana tener un desarrollo tan gigantesco y alcanzar tan pronto y grandes éxitos.

Roelas fué quien marcó la pauta a seguir, con su cultivo del claroscuro y la decidida adopción de las demás características que enlazan su arte con el veneciano—culminante en la animación y colorido extraordinarios de Tintoretto—por él aprendido sin renunciar a las básicas, y en parte nada incompatibles, directrices hispanas. Así pudo tener efectividad aquí—y no en Italia, como creyó Henry Trode—la verdadera fusión del mito pagano y la mística cristiana, corroborando ello el indudable parentesco entre el arte español y el antiguo, que certeramente se puso entonces de manifiesto.

Ceán Bermúdez sintetizó el gran mérito de Roelas al proclamarle «el pintor que entendió mejor que ningún otro de la Andalucía las reglas de la composición y del dibujo, dando mucho efecto a las figuras con dulzura y suavidad, imitando la naturaleza con grandiosidad de formas y caracteres, y, en fin, el que mejor imitó en España las tintas y colorido de la buena escuela veneciana». Ante juicio tan concluyente no cabe, pues, atribuir a otra cosa que a incomprensión o envidia los reparos puestos por Pacheco a dos obras de aquél, *Santa Ana enseñando a la Virgen, niña* y *La Circuncisión*.

calificándolas como faltas de decoro por haber figurado en la primera «unos dulces en la mesa y otras cosas domésticas» y puesto en la segunda «una sábana para volver al niño Dios dejándole desnudo».

Dieulafoy pondera como «se distingue por la cálida armonía del colorido y por su habilidad en distribuir las sombras y las luces», dando gran importancia al hecho de «haber formado a Zurbarán».

Havelock Ellis, el gran hispanófilo inglés, escribe: «En la pintura, el sevillano Roelas tiene un dulce y grato encanto más italiano que español. Según se desprende de sus obras, que pueden verse en las iglesias de Sevilla, combinó algo del espíritu de Venecia, de Tiziano, con el alma andaluza que llegó a su ápice en Murillo, manteniendo, no obstante, una sugestiva y propia personalidad».

Mayer afirma rotundamente haber sido «el primero que en Sevilla unió el naturalismo y el misticismo», significando para la ciudad lo que el Greco para Toledo y Ribera para Valencia. «La popularidad y la ingenuidad de su arte—escribe—, que se han considerado ya como una influencia septentrional y hasta como indicio de descendencia flamenca, son algo sumamente típico para él, como miembro de la escuela de Sevilla. El conservar una dignidad alta fué para Roelas la norma más importante. Dentro de la escuela de Sevilla apenas hay al lado suyo otro artista que posea en el mismo grado la monumentalidad de la forma, el ardor del sentimiento, la dignidad de la expresión la composición, cuidada y las más altas cualidades pictóricas».

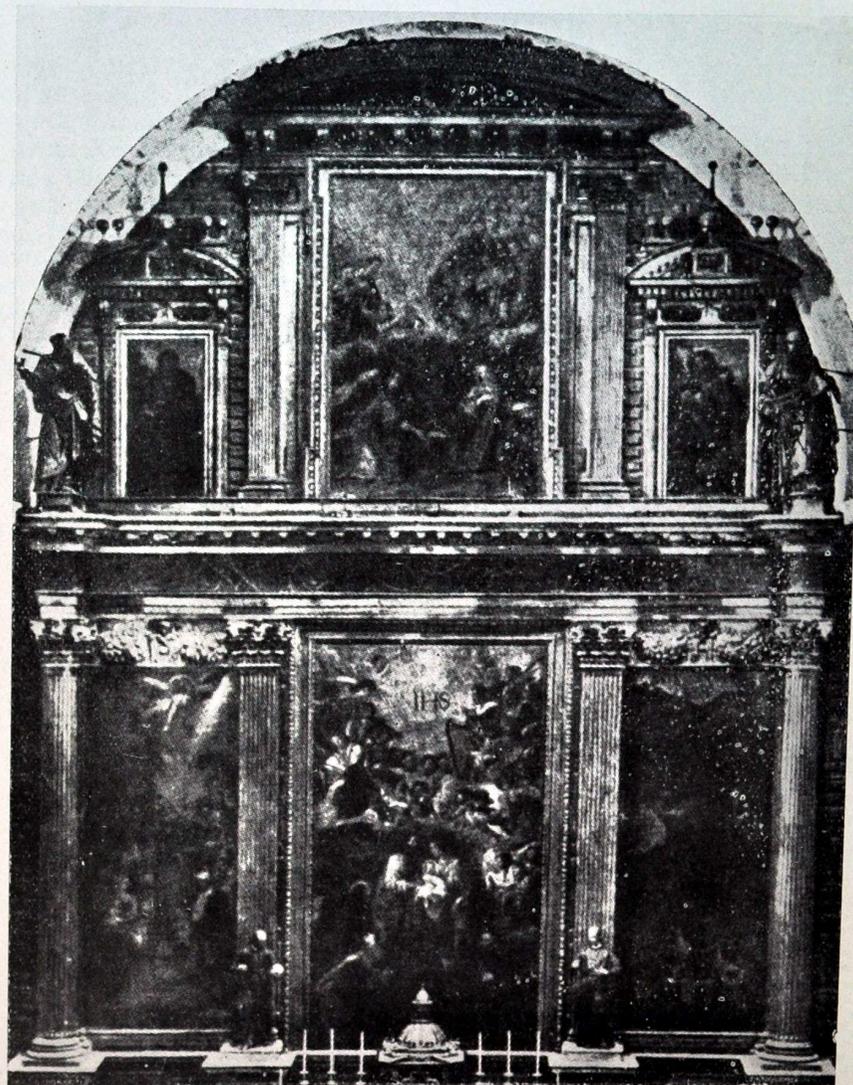
Son también dignas de transcripción estas otras líneas del gran crítico germano, que denotan la trascendencia de la definitiva formación de Roelas, revelada al regreso de Italia: «Sus ángeles en las nubes recuerdan mucho a los de Annibale Carracci (*La piedad*, Parma) y tienen por último modelo las creaciones de Correggio. El gran *Santiago en la batalla con los moros*, pintado en 1609 por encargo del Cabildo catedralicio sevillano, en la capilla de este santo en la catedral, muestra ya su estilo maduro, perfeccionado por el estudio de las obras de Tintoretto. Esta obra debe de haber excitado la mayor atención por el tamaño, inaudito para entonces, pero aun más por la composición acabada y por su colorido magnífico. Para Sevilla, este destructor de los infieles galopando sobre un caballo blanco tenía un ímpetu no alcanzado hasta entonces; este Santiago, comparado con el de Ribalta en Algemesí, es una figura impresionante, pero que no alcanza el impulso dramático de aquél. Se ve aquí claramente la diferencia de temperamento entre el valenciano y el andaluz. Excelente es la manera de tratar la muchedumbre en el fondo, algo más iluminado que desde el resto del cuadro. Después de tanto arte frío de los romanistas, este cuadro de fuego, tan enérgico de forma, tan excelente en efecto plástico del claroscuro, tan magistral en la comprensión, caería como una bomba en el mundo artístico de Sevilla».

Ha habido algún otro crítico que aún se ha extendido más al exaltar esa suma de aptitudes que Roelas demostró poseer, como

resultado patente de intuición y reflexión—y ello contrasta con el menguado interés que a este peregrino ingenio han prestado varios eseritores en sus libros—, refiriéndose al hecho indudable de haber estudiado la ciencia matemática con su gráfica aplicación a la perspectiva y a la proporción en las composiciones, del todo al pormenor; a su dominio de la armónica ponderación de las masas de luz con las de sombra; a su experimentación, en el complejo somático humano, de la máquina de su funcionamiento y la precisa trabazón de los músculos, aprendiendo la equilibrada proporción de las palancas de sus miembros; a la riqueza de sus matices, ora luminosos, ora tenues, sobre todo cuando refleja lontananzas esclarecidas o figura los seres celestiales; a la solidez y armonía de sus personajes activos, tomados del vivo, que sujetan la figuración al terreno real, y, finalmente, a su deliberado rehuir de lo declamatorio para atenerse a la sencilla demostración, que ennoblece y sublima todo lo cotidiano.

Roelas es uno de los contados grandes pintores en cuya labor no cabe advertir esos cambios, evoluciones o sucesiva adopción de nuevos estilos que otros ofrecen tan marcadamente a lo largo de su decurso vital, lo cual se explica por su prolongado proceso formativo, en el que apenas hizo obras que puedan ser hoy tenidas en cuenta—pues se ha demostrado que los cuadros de la colegiata de Olivares, que vinieron siendo considerados como sus pinturas de juventud, no son de este artista—. Así resulta que los cuatro últimos lustros de su vida, en que desarrolló tan fecunda labor creadora, marcan desde un comienzo la plenitud de su personalidad, sin otras diferenciaciones que las emanadas de la inspiración y el acierto subjetivos logrados al ejecutar cada cuadro, cosa revelada por el análisis comparativo de los principales. análisis que muchas veces no permite llegar a una conclusión definitiva por las dificultades con que se tropieza para la enumeración cronológica de todos ellos. Puede decirse que Roelas simultaneó las dos tendencias que algunos críticos han denominado *fría y clara*, la una, y *tenebrosa* la otra, por lo cual no cabe establecer división entre ellas.

Debemos conceptuar como muy interesante, tanto en orden a las aptitudes de Roelas y al conocimiento de su labor primigenia como en lo que atañe al problema de sus influencias formativas, a más de la estancia del pintor en Valladolid a finales del siglo XVI, lo que Angulo Iníguez ha logrado averiguar y describe así: «De las relaciones estilísticas de Roelas con Tintoretto se ha hablado en cuanto a notas generales desde tiempo de Ceán, pero sin haber podido puntualizarse su contacto preciso con ningún cuadro del maestro italiano. Una estampa hasta ahora no estudiada, firmada y fechada por el artista en 1597, o sea el año anterior de su aparición en Valladolid, además de ofrecernos su faceta de grabador, antes no sospechada, es el valioso complemento de las noticias aportadas por Martí. En ella lo encontramos entregado al estudio de Veronés: el enano que en el extremo derecho del grabado llama la atención con su mano izquierda hacia la escena, está literalmente copiado del



ROELAS, PACHECO y LEGOTE: Retablo mayor de la Iglesia de la Universidad de Sevilla. Foto X

que figura en el mismo lugar, en el *Moisés salvado de las aguas* de Veronés, del Museo del Prado, y en el mismo lienzo se encuentra, en el extremo opuesto, el modelo inspirador del hombre que, en actitud algo basanesca, aparece junto a la firma de la estampa. Pero habiendo entrado el cuadro de Veronés en la colección regia probablemente en fecha muy posterior, será razonable suponer que alguna reproducción habrá servido de vehículo.

Debe hacerse resaltar la importancia que en la labor de Roelas tienen sus representaciones genuinamente marianas, sobre todo las de la *Inmaculada Concepción*, uno de los aspectos del gran pintor a los que no se prestó la atención merecida. Por el número de las mismas y, sobre todo, dada la perfección lograda en la singular y personalísima manera que este artista insigne aplica a sus vírgenes, Roelas debe ser conceptuado al respecto tan maestro como Murillo, Ribera y Juan de Juanes, autores de conocidas y famosas *Concepciones*.



TRES ESCRITORES EXTREMEÑOS

(Micael de Carvajal, José Cascales Muñoz, José López Prudencio), por Francisco Elías de Tejada.

Volumen IX de la Colección de Estudios Extremeños publicados por los Servicios Culturales de esta Excelentísima Diputación Provincial.

DE VENTA EN LAS PRINCIPALES
LIBRERIAS DE CACERES