



**VÍA CRUCIS CERÁMICOS
I
LOS VÍA CRUCIS DEL ANTIGUO
HOSPITAL DE MUJERES DE CÁDIZ Y SUS
PRÉSTAMOS GRÁFICOS**

Alfredo García Portillo

Cuadernos de azulejería

Serie TRIANA nº 1

LOS VÍA CRUCIS DEL ANTIGUO HOSPITAL DE MUJERES DE CÁDIZ Y SUS PRÉSTAMOS GRÁFICOS

Alfredo García Portillo



RETABLO CERÁMICO

Cádiz, 2014

*TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS.
PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL
AUNQUE SE CITE SU PROCEDENCIA SIN PERMISO ESCRITO DE RETABLOCERAMICO*

*A mis amigos Antonio Entrena
y Martín Carlos Palomo,
sin los cuales esta serie
de cuadernos sería imposible.*

NOTA PRELIMINAR DEL AUTOR

Esta serie de cuadernos está dedicada a ti paciente lector, con la ilusión de que encuentres en ella el dato interesante, la anécdota curiosa, el rigor, la imagen gratificante o el texto que buscabas. Pocas publicaciones existen sobre cerámica y menos sobre azulejería, es misión de estas líneas divulgar lo existente y hacer una llamada a la conservación del patrimonio.

Para ti amante de la cerámica es mi trabajo, para ti mi dedicación, si lo encuentras interesante esa será la satisfacción que alcance.

Hace ya algunos años cuando entré en contacto con Antonio Entrena y con Martín Carlos Palomo, lo hice facilitándoles las imágenes del Vía Crucis gaditano, esa fue mi primera aportación y por ello estos cuadernos se inician con este tema, rememorando aquellos momentos. Los CUADERNOS DE AZULEJERÍA, inician su singladura con este particular estudio de las piezas del Vía Crucis gaditano. Estos se dividen en varias series, la serie TRIANA, de color verde cuyo principal contenido serán los azulejos y colecciones salidos de los alfares de TRIANA. La serie HOLANDA, de color azul, en la que el protagonismo pasa a ser de los azulejos holandeses. La serie ÉPOCA, de color amarillo, que versa sobre retablos perdidos o dañados y otras que se irán anunciando más adelante.

En Cádiz, en el mes de marzo de 2014.

ÍNDICE

Introducción.....	7
La tradición de la Vía Crucis.....	9
Composición de los retablos.....	10
Disposición de los Vía Crucis.....	12
Préstamos y modelos iconográficos.....	15
El problema de la autoría.....	28
Influencias.....	28
Imágenes del Vía Crucis del claustro alto.....	29
Imágenes del Via Crucis del claustro bajo.....	31
Bibliografía.....	35
Próximos números.....	36



Imagen de la ciudad de Cádiz a finales de la Edad Moderna, obtenida de la maqueta que se conserva. Se representa a la ciudad en una fecha muy cercana a la que se coloca el Vía Crucis en su ubicación actual. Fotografía cedida por el Museo de las Cortes. Autora: María Rosa Candón.

INTRODUCCIÓN

La rivalidad entre Sevilla y Cádiz y la ausencia de alfares en la capital gaditana determinó en buena medida que la mayoría de los azulejos que se utilizasen en la ciudad durante los siglos XVII y XVIII fuesen holandeses, hecho que puede perfectamente explicarse por la cantidad de negocios de importancia que los holandeses cerraban en la ciudad de Cádiz durante la Edad Moderna y el comercio marítimo existente con Holanda.

No obstante coexisten en Cádiz amén de retablos aislados, dos conjuntos de azulejería trianera del siglo XVIII de gran calidad, se trata de dos Vía Crucis ubicados en el mismo edificio, nos referimos a los existentes en el claustro alto y el claustro bajo del Hospital de Mujeres de la ciudad, en la calle del mismo nombre y en la hoy sede del Obispado de Cádiz Ceuta.

Durante muchos años este recinto alber-

gó también una de las muestras más significativas de cerámica holandesa de las que existían en la ciudad. Cuando do Santos Simoes visitó el lugar en el recorrido que hizo en busca de azulejos holandeses por la zona, ya se habían producido cambios. Hoy día solo quedan pequeños restos y algún que otro azulejo olvidado de retirar, habiéndose procedido a guardar para su conservación gran parte de los que aun existían, pues la humedad, enemiga acérrima del azulejo ha actuado en la zona de los zócalos destruyendo parte de los mismos.

Estos azulejos eran del tipo de los conocidos como de dibujo aislado, destacando entre estos los de caballeros, de los que aun quedan cuatro ejemplares en la Capilla del Nazareno en el Monasterio de Santa María de esta ciudad y otros que disponían de motivos pastoriles. Además existían los que son denominados ornamentales y que necesitan de varias piezas, habitualmente cuatro para obtener un dibujo completo.



Algunos ejemplos de azulejos holandeses de los que hace algunos años aun podían verse en el patio del antiguo Hospital. El primero pertenece a los ejemplares de "caballeros" y es tricolor, a su lado podemos ver un ejemplar de los llamados de pastores. Arriba de estas líneas un ejemplo de los denominados ornamentales, con otra escena pastoril junto a él. Por último y a la izquierda del texto puede verse una vista general realizada en 2008, con la situación de algunos de estos azulejos en el patio del antiguo Hospital.

LA TRADICIÓN DE LA VÍA CRUCIS

Cuenta la tradición que la Virgen recorría transida de dolor el camino por el que su hijo había transcurrido con la carga de la pesada cruz y se paraba en aquellos lugares en los que éste había dado muestras de fatiga y dolor, entonces besaba el suelo y oraba largamente.

La devoción pues a la Vía Crucis o Vía Dolorosa, se debe a la práctica piadosa de recordar el recorrido que realizó Jesucristo desde el Pretorio hasta la cruz y posteriormente al sepulcro. Literalmente Vía Crucis, significa camino de la cruz. A lo largo del mismo, se representan distintas escenas de la pasión, ante las cuales se reza. Éstas no siempre han sido las mismas, sino que han ido evolucionando a lo largo del tiempo.

Al producirse las paradas ante éstas para proceder a orar tal y como hemos comentado y al constituir propiamente detenciones en la marcha, se dio origen al nombre de estaciones.

Fue una peregrina española, la monja Egeria la que reflejó para sus hermanas de Galicia la idea de recorrer y describir los lugares santos, pararse en cada uno de ellos, leer el evangelio y rezar. Ella misma relata como los fieles durante el Jueves y Viernes Santo realizaban ya esta práctica en Jerusalén. Durante los siglos siguientes son frecuentes las alusiones a esta forma de rezo que realizan los viajeros de la época.

En Jerusalén, a partir del siglo X comienza a existir una división entre las estaciones y en el XIII, se determina el lugar preciso de las paradas. Son diferentes autores los que reflejan también varios tipos de escenas, llegando a quedar constituida a finales del siglo XVI con la forma que llegan a la actualidad.

Como quiera que las peregrinaciones originaban muchas molestias y gastos a veces cuantiosos, se llegó a la conclusión de que la devoción a la Vía Dolorosa se propagase por todo el mundo. Hoy día la representación del Vía crucis está en casi todos los templos e incluso en las calles de algunas ciudades y pueblos españoles.

Estas estaciones comprenden tanto sucesos que relatan los evangelios sinópticos, como otros que figuran en los evangelios o relatos apócrifos, pero que la tradición ha conservado de manera piadosa.

COMPOSICIÓN DE LOS RETABLOS

Las catorce piezas que integran el Vía Crucis del claustro bajo constan de tres partes bien diferenciadas:

La cruz que lo corona, de color dorado y que llega a alcanzar los 40 cm (44 cm si se cuenta la parte que la une al cuerpo principal). Está realizada en barro vidriado.

El cuerpo principal, que dispone de una guardilla o cenefa tridimensional de color dorado está ubicado en el centro y se encuentra flanqueado por líneas azules, con unas dimensiones de 4 cm., está rematado en un medio punto, habiéndose decorado las enjutas con dos ángeles que portan el escudo carmelitano. El material en que está realizada la cenefa es también barro vidriado.



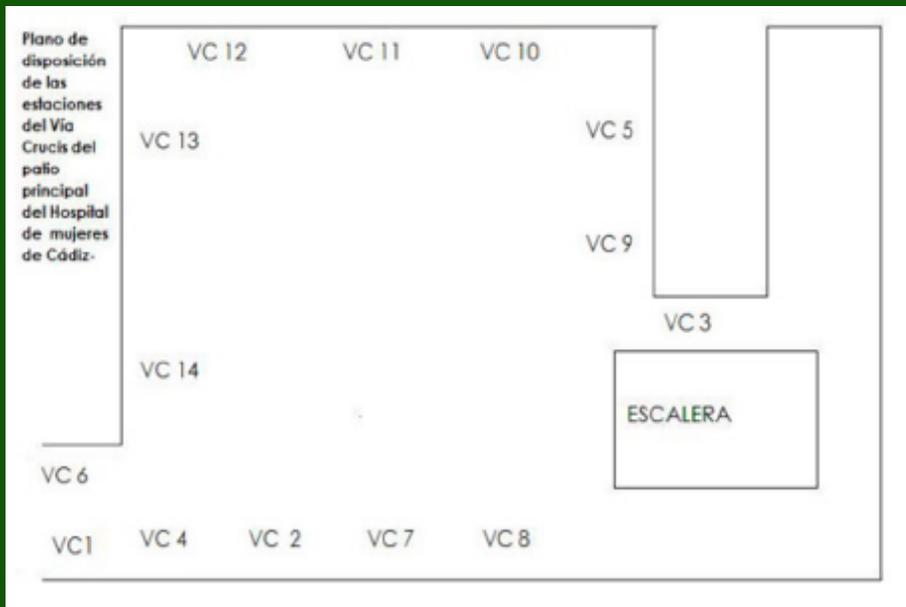
La altura es aproximadamente de 100 cm. y su anchura de 60 cm., consta de azulejos de 20 x 20 cm. Estos están dispuestos de la siguiente forma 3 azulejos a lo ancho y 5 contando con el medio punto de alto. La escena principal queda pues enmarcada en un recuadro de 3x4 azulejos.

Un medallón inferior, que sostenido por dos ángeles lleva el número de la estación del Vía Crucis.



En cuanto a las estaciones existentes en el claustro alto, estas poseen una estructura análoga, pero con diferentes matices, así la cruz que corona cada una de ellas, aunque también está realizada en terracota vidriada, tiene como fondo un color azul más fuerte del habitual y está ornada con motivos de flores amarillas. En el cuerpo central, igualmente la cenefa es tridimensional y repite los mismos motivos que la cruz antes citada. La estación está formada por dos azulejos de 20 x 20 cm., quedando el espacio de las enjutas inserto en el mismo tema central representado. A diferencia del Vía Crucis del claustro bajo, el medallón con el número de la estación no está sostenido por ángeles.

Todas las piezas, encuentran situadas a la misma altura, habiendo perdido el segundo de los dígitos las estaciones existentes a partir de la 10.

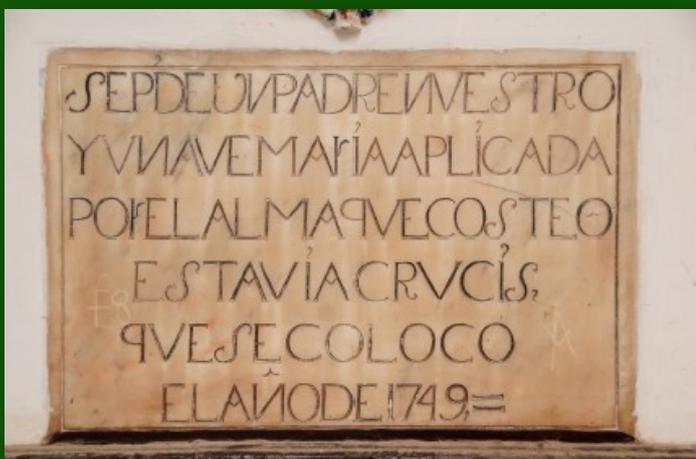


DISPOSICIÓN DE LOS VÍA CRUCIS

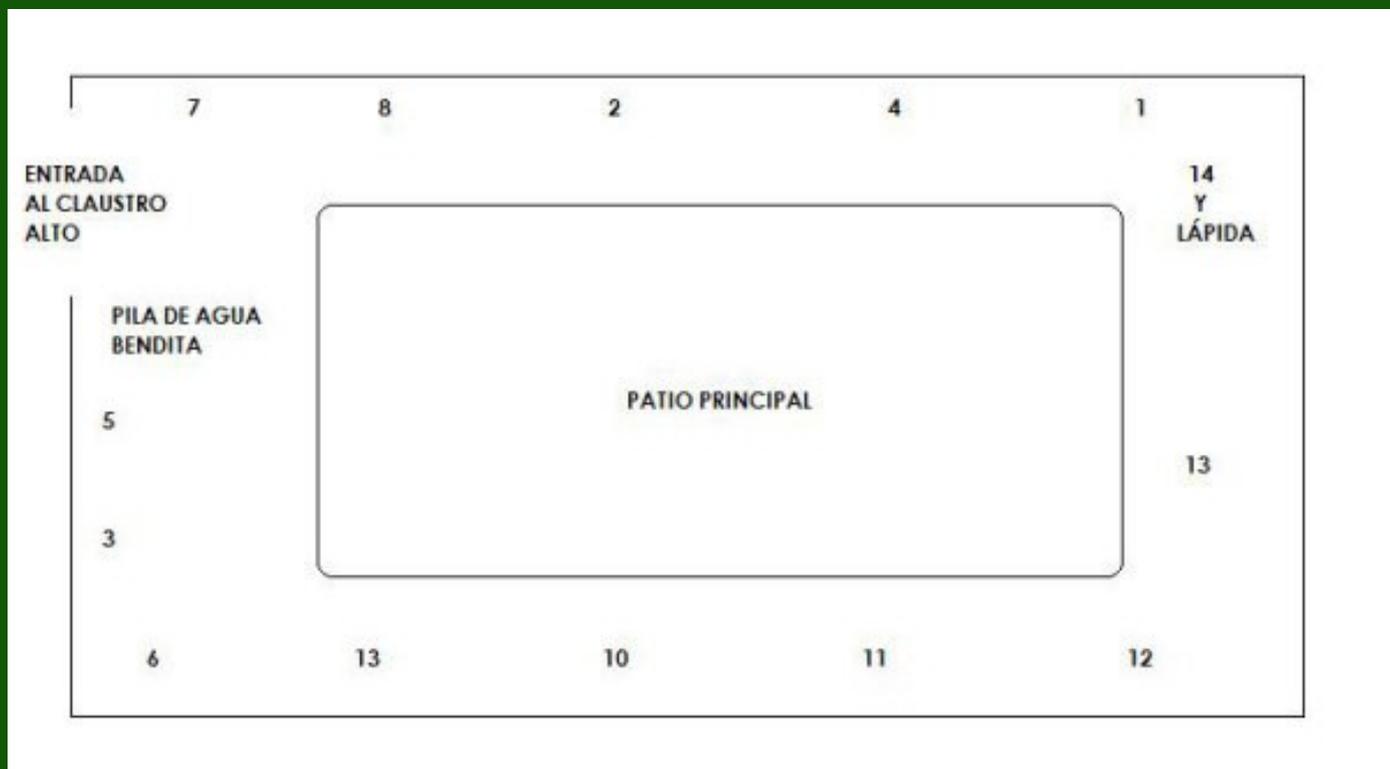
En el patio y en el claustro alto, las estaciones no figuran de forma correlativa, sino que se encuentran emplazadas de forma que su ubicación obliga al hacer el recorrido a emplear la misma distancia

en metros que la existente supuestamente entre la sucesión de las escenas en Jerusalén, para ello era necesario a veces al ir de una estación a otra, dar alguna vuelta al patio o al corredor del claustro superior.

Es en el patio y bajo la última de las estaciones, donde una lápida de mármol indica la fecha de colocación del Vía Crucis y solicita unas oraciones por el alma de la persona que lo encargó. Esto permite saber la fecha, que resulta ser idéntica a la de colocación del Vía Crucis situado en el claustro alto.

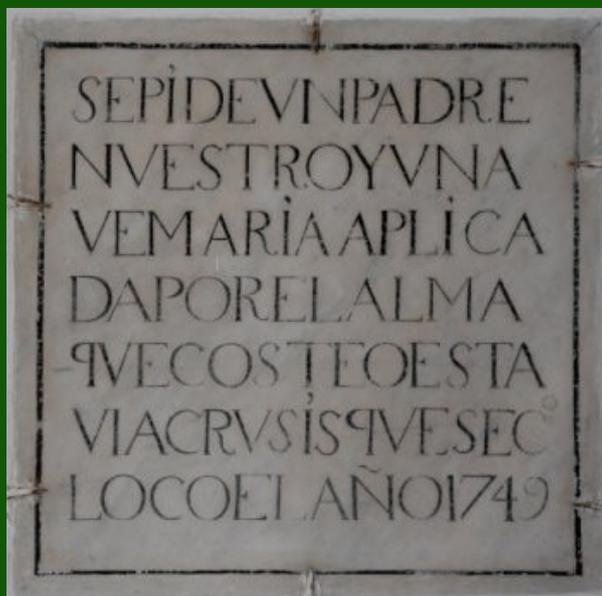


Todas las piezas, excepto la estación 11 del Vía Crucis del patio principal, que se encuentra situada encima de una puerta de acceso a otras dependencias, están emplazadas a 150 cm de altura.



Al igual que en el Vía Crucis mayor, existe una lápida, que indica la fecha de colocación de las piezas. Se sabe además documentalmente que éstas llegaron al centro asistencial el día 29 de octubre de 1747, costando los portes de la cantidad de 6 reales de vellón.

Al acceder al claustro y a la derecha, figura una pila de agua bendita de carácter austero.



A este conjunto de estaciones del Vía Crucis, podría "añadirse otra estación", se trata de un retablo con la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, ubicado en el mismo recinto, pero sin la identificación del medallón que llevan las piezas restantes. Tanto su estilo como dibujo indican la misma autoría que la del resto de piezas.



Preside todas las estaciones del claustro bajo el escudo de la orden carmelita, de tipo simplificado, situado entre las enjutas del arco formado por la cenefa.

En él se ven tres estrellas, con significados que han variado a lo largo del tiempo y que resumiendo pueden ser interpretadas como símbolos de los tres estados del Carmelo (memoria, entendimiento y voluntad), de las tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad), de los tres votos de la Orden (pobreza, castidad y obediencia) y de las tres ramas de la misma (frailes, monjas y seglares), de estas tres estrellas dos están situadas sobre fondo o campo blanco, repre-

sentando a los profetas Elías y Eliseo, los carmelitas que viven en el cielo, a la vez que las dos naturalezas de Cristo (divina y humana), los pechos de María, que alimentan la espiritualidad carmelitana, así como su virginidad y maternidad, la estrella blanca, por su parte simboliza a los carmelitas que viven en la tierra, a la Orden del Carmelo.

El color blanco es por su parte símbolo de la vida de castidad y el color tierra es el hábito del Carmelo, con el que se representa en muchas ocasiones a la Virgen. Éste es el que simula el vértice que podemos interpretar como el Monte Carmelo, lugar del que fue arrebatado el profeta Elías a los cielos en un carro de fuego.



Escudo carmelitano sostenido por ángeles, parcialmente destruido en el retablo de Nuestra Señora de la Soledad. A la derecha reconstrucción virtual del panel llevada a cabo por el autor de este artículo.

PRÉSTAMOS Y MODELOS ICONOGRÁFICOS:

Tras el estudio e investigación efectuado de las diferentes piezas, podemos asegurar que existe una influencia en el citado conjunto por la obra del grabador Jacques Callot.

La presencia de estampas de Jacques Callot, puede rastrearse en el arte español, yendo desde la copia existente en la Biblioteca Nacional, obra de Juan José de Austria y publicada en Zaragoza, hasta el modelo utilizado en Sevilla por el pintor Marcos Correa ("Capitane de Baroni" de la serie "Les gueux"), hoy en la Hispanic Society de Nueva York. Pero los más famosos son los modelos utilizados por Murillo en su serie de cuadros llevados a cabo entre 1660 y 1680 sobre "El hijo pródigo".

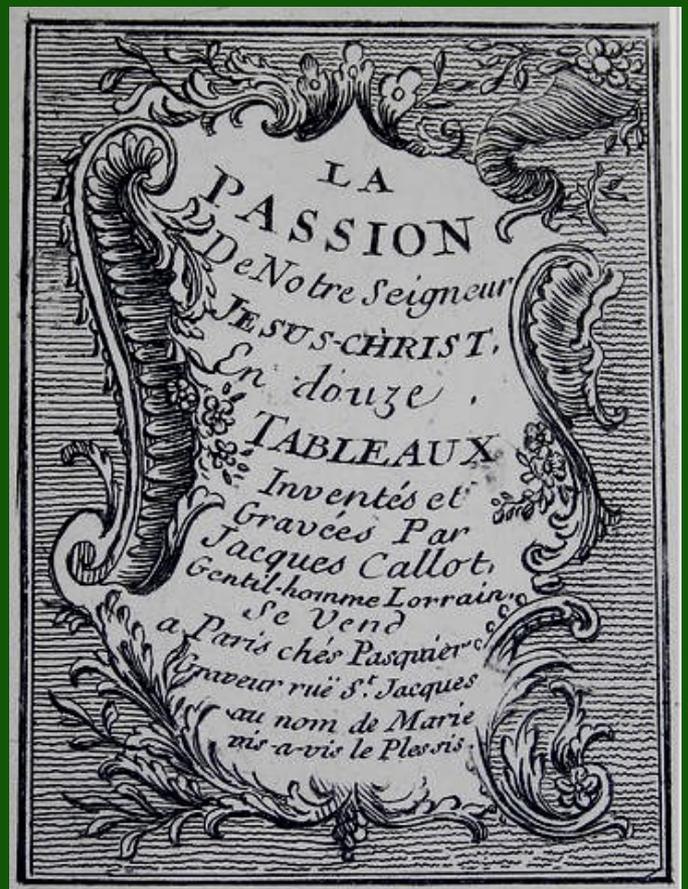
También la colección de Francisco Vargas Mantilla (1648) y la posterior de Miguel Ángel Jacinto Meléndez reflejan un considerable número de piezas grabadas por el citado artista. Por otra parte la presencia de modelos franceses en la pintura española del siglo XVII ha sido estudiada por Frédéric Jimeno.

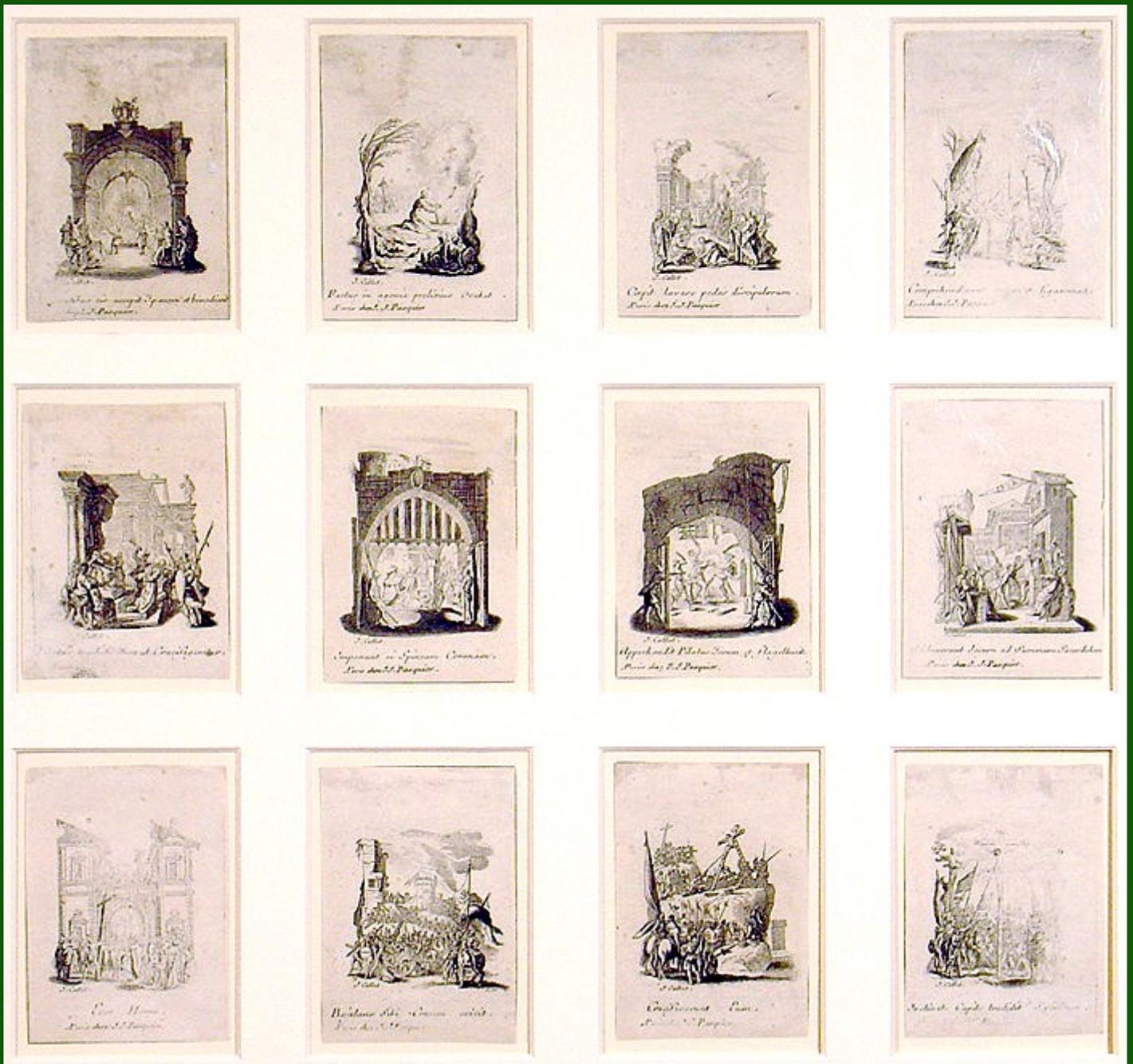
Callot, uno de los dibujantes y grabadores más importantes de la época, nació en el entonces feudo del Ducado de Lorena (no se anexionaría a Francia hasta 1766) y más concretamente en la ciudad de Nancy en 1592, lugar donde falleció en 1635. Su aportación técnica al grabado consistió en la elaboración de un barniz especial en sustitución de la cera utilizada hasta entonces para el grabado al aguafuerte, posibilitando un mayor acercamiento a los detalles. Son muy conocidas sus series sobre "Las miserias de la guerra". Para el presente estudio hemos examinado sus composiciones religiosas, habiendo sido determinante su colección de estampas: "La petite Passion".

La petite Passion, es una obra que el artista realiza a su vuelta de Italia, donde probablemente trabajó con Antonio Tempesta. Las figuras centrales en esta obra de Callot quedan enmarcadas por arquitecturas o bien por espacios naturales y adquieren fuerza a través de una línea elevada en la composición. De las doce estampas que componen la obra nos interesan fundamentalmente las 6 últimas.



Arriba: Imagen del grabador Jacques Callot en la obra: "Het Gulden Gabinet" (El gabinete de oro del Arte Noble de la Pintura). Esta obra holandesa reunía en sus páginas a los artistas más notables de la época. Abajo frontispicio de su obra: La petite Passion

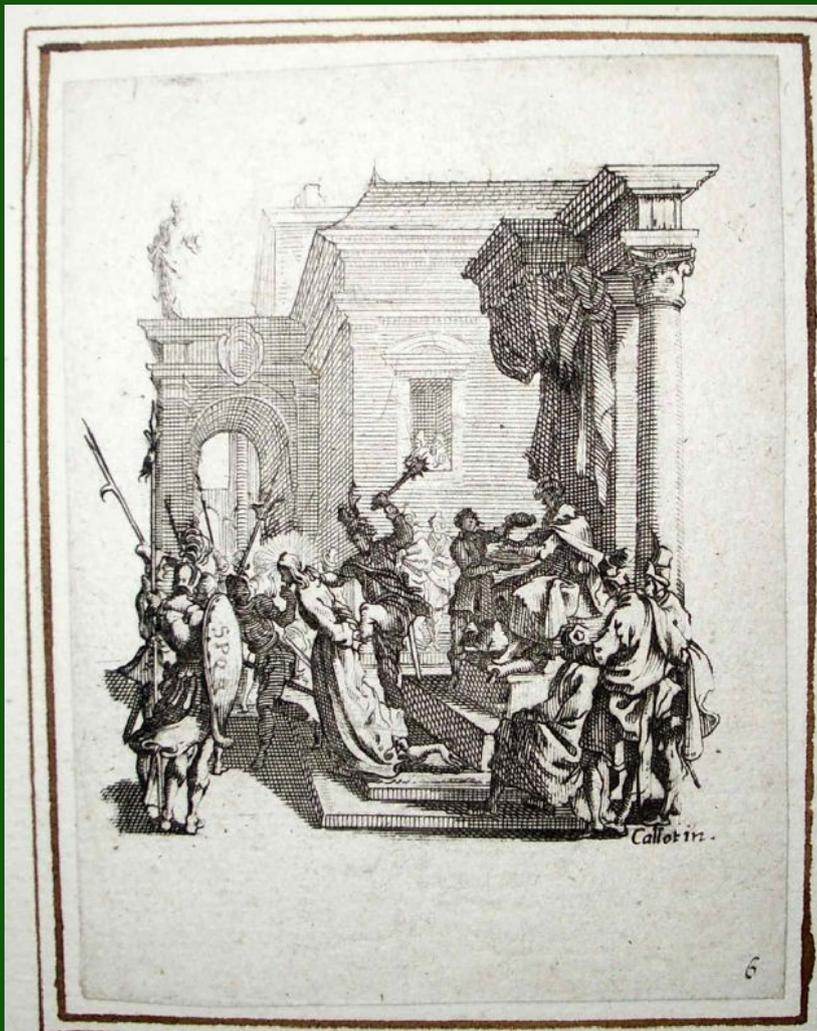




Conjunto de estampas que forman la obra "La Petite Passion" de Callot.



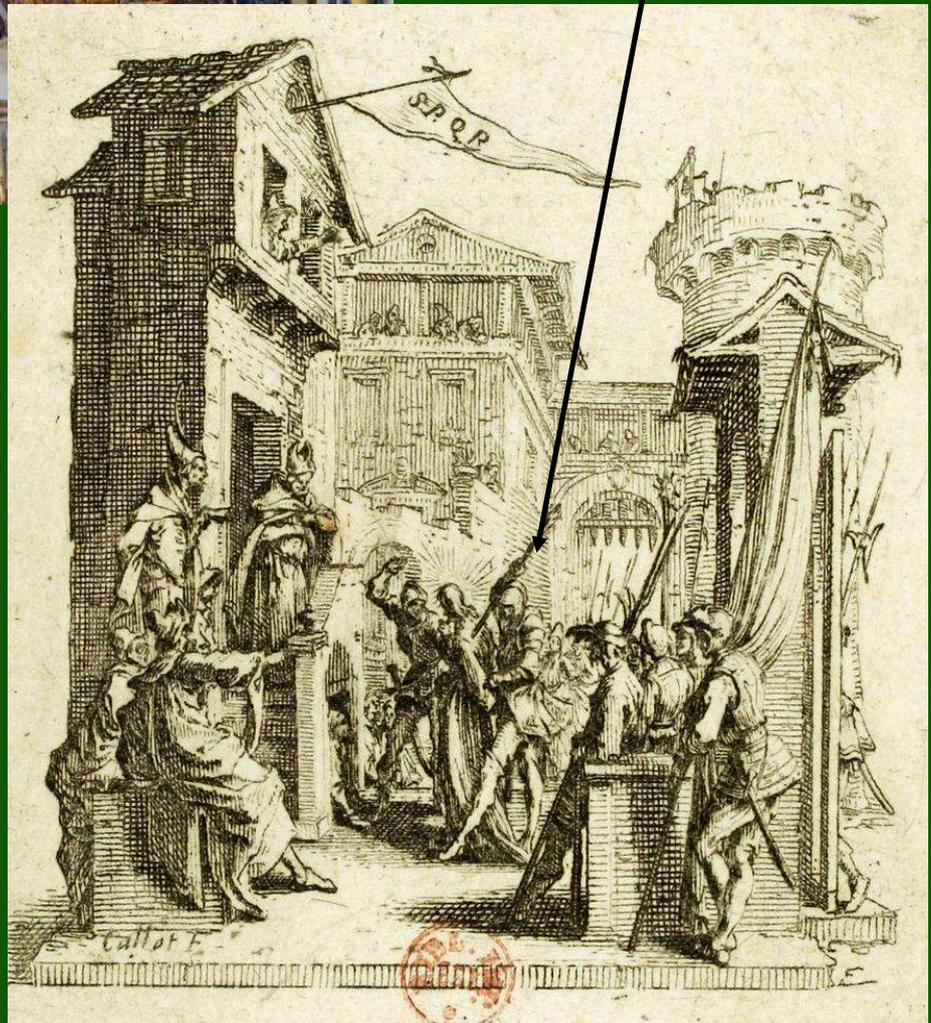
Como se explica en el texto numerosos préstamos se han tomado de los grabados de Callot, a la izquierda los soldados romanos que figuran en la primera estación de los Vía Crucis del claustro bajo y del claustro alto "escortan" a su modelo iconográfico que podemos encontrar en la estampa de la Petite Passion que corresponde a "Jesús ante Pilato".



A lo largo de todas las escenas del Vía Crucis figuran diversos préstamos con las arquitecturas de la obra de Callot, pero estudiando la primera de las estaciones, observamos una composición que se encuentra basada en tres estampas distintas del grabador de Lorena, lo que da una idea del trabajo que llevó a cabo el azulejero sevillano a la hora de realizar el estencil o si no lo hubo el dibujo preparatorio que daría origen a la pieza definitiva. Debemos empezar comparando el resultado final que podemos contemplar en el retablo cerámico con el grabado número 6 de la colección de Callot, de ello podemos concluir que la

arquitectura del fondo es similar, pero está invertida, no figurando el vano en su lugar y habiéndose trasladado la ventana con personas al lado opuesto. Por otra parte tanto la figura del soldado romano, con su peculiar escudo que lleva inscrito el acrónimo "SPQR", como la de Jesús se encuentran en idéntica posición, respetándose los escalones de acceso al trono con dosel de similar factura. Se respetan también las dos figuras de primer plano a la derecha del espectador de las tres existentes en la estampa. Sin embargo desaparecen el perro, otra figura de primer plano y el esclavo que sostiene la fuente a Pilato para que este se lave las manos (que si aparece en la primera estación del claustro alto), así como diversos personajes del fondo.

Llama la atención el soldado romano que se encuentra junto a Cristo, evidentemente no es el mismo, pero hemos localizado en otra estampa de la "Petite Passion", la correspondiente a *Jesús en casa de Caifás* una figura muy similar en idéntica posición, por lo que esa figura ha sido trasladada de escena, por otra parte sin mayor problema dado que el Cristo figura en dicho grabado en una posición muy similar a la que puede observarse en la estampa que corresponde a *Jesús en Casa de Pilato*.



La estampa de Jesús en Casa de Caifás a la derecha de este texto, sobre ella la figura del soldado romano que lleva a Cristo y a la izquierda del mismo el panel cerámico con la primera estación del Vía Crucis gaditano.

Al menos tres estampas distintas de Jacques Callot se han utilizado para componer este retablo cerámico, lo que indica en este caso que el azulejero sevillano no se limitó a copiar simplemente una escena.

El vano abierto tras la figura del romano está pensado con el objeto de obtener un espacio que permita la representación de otra escena, la de la flagelación, muy común en otros Vía Crucis de la época y que se corresponde a su vez con otra estampa perteneciente a la colección (la número 7), que podemos también observar en la primera estación del Vía Crucis de la planta alta.



A la izquierda la séptima estampa de la colección "La petite Passion" de Jacques Callot. La composición de la flagelación de Cristo ha sido utilizada en el fondo de la primera escena del Vía Crucis del patio principal, pero además tanto esta estampa como la de Cristo en Casa de Pilato, están reflejadas como modelo de la primera estación del Vía Crucis de la planta alta.

Es también en la segunda de las estaciones en la que observamos al fondo el pasaje de la coronación de espinas y segundo escarnio de Cristo, que habitualmente no figura en este tipo de representaciones pasionales y que correspondería a la escena central de la estampa 8.



La fuente gráfica de la coronación de espinas (contumeliosa coronatio domini), podemos localizarla en tres de los evangelios sinópticos: Mt 27, 27-30, Mc 15, 17-20 y Jn 19, 2. La existencia de la corona de espinas no fue dudada en absoluto durante la Edad Media, de hecho San Luis rey de Francia adquirió en el año 1239 a un comerciante de Venecia la supuesta reliquia y la llevó a su Sainte Chapelle de París. Las dos cañas de los soldados se entrecruzan en forma de cruz sobre la cabeza de Cristo a fin de hundir la corona en sus sienas y cabeza, se trata del segundo escarnio de Cristo, ya que el primero tiene lugar con la flagelación.

Del grabado 10 de la colección, utilizará el ceramista la composición del caballo y caballero, ambos en idéntica posición y con la bandera que lleva el acrónimo SPQR (Senatus Populus Que Romanus) y la posición del Cristo caído en la tercera



de las estaciones, así como la torre del fondo. Igualmente la figura de Simón de Cirene está también extraída de la estampa y la presencia de otro jinete en la parte izquierda de la composición aunque en distinta posición podríamos indicar que es deudora del grabado, justo al lado del mismo figuran soldados con lanzas en similar colocación a las existentes en la obra de Callot. Incluso la orografía del terreno podría decirse que se inspira en ella.

La tercera escena del Vía Crucis del claustro alto toma también préstamos de la composición de Callot, basándose en este caso en la escena central de la misma.



Del grabado de Callot extraemos esta composición que figura como un clásico en algunos Vía Crucis y escenas dieciochescas. Mientras Cristo ha caído un soldado lo golpea (cambiado de posición y adelantado en las escenas reproducidas) y un lancero hostiga al Cristo caído para que se levante cuanto antes.

La posición del soldado romano que enmarca esta escena tercera del Vía Crucis es muy cercana a la del soldado de similar colocación en la estampa de la coronación: la pierna derecha está extendida y la izquierda flexionada y está sentado sobre un

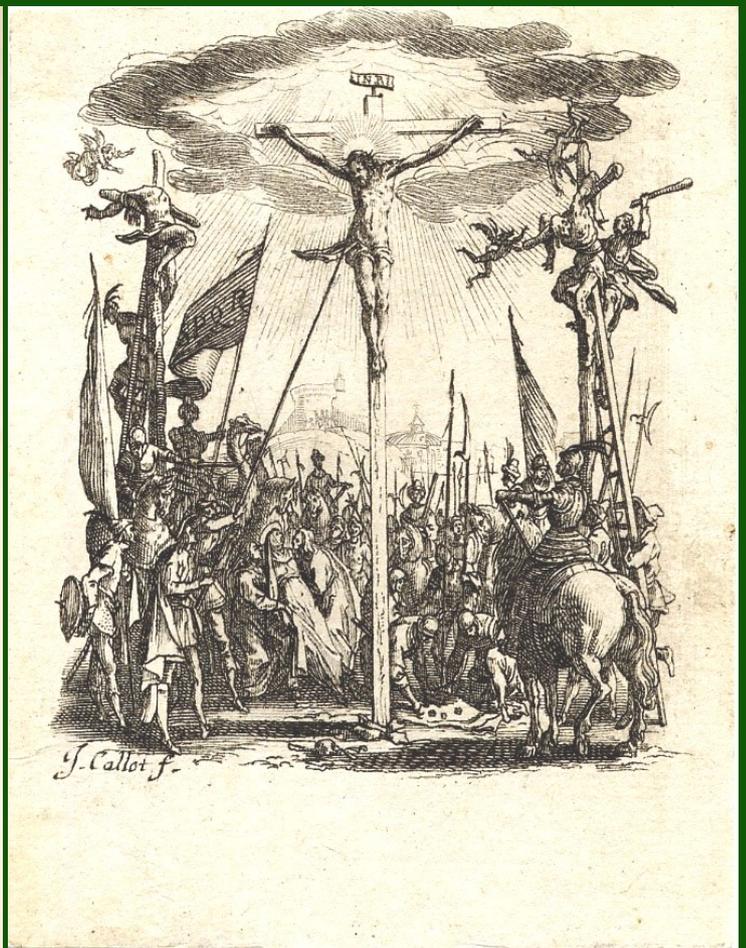


poyete en el que apoya su mano derecha. Ambos son testigos mudos de una escena, en la que intervienen pasivamente, más contemplando que actuando.

Más llamativa resultan en la composición 12 y el grabado del mismo número, las posiciones de Cristo, Dimas, el buen ladrón y Gestas, el mal ladrón (nombres con los que se identifica en los Acta Pilati a los dos malhechores que se crucificaron al lado de Cristo), alrededor de los cuales vuelan en busca de sus almas, un ángel y un demonio respectivamente al igual que en las estampas. En este caso desaparecen la mayoría de las figuras al pie de la cruz, quedando solo los romanos que se juegan a los dados la túnica inconsútil (hecho reflejado en los sinópticos), mientras que Longinos autor de la transfixión se muestra de espaldas y Stephatón de perfil (sin que éste último figure expresamente en el grabado).

A diferencia de Cristo los dos ladrones están atados a las cruces con cuerdas y sus brazos pasan por detrás del travesaño, sin embargo al igual que Cristo están situados sobre una cruz immissa, justificando de esta forma la prueba de la Vera Cruz que Santa Elena se verá obligada a realizar cuando encuentre en Jerusalén las tres cruces.

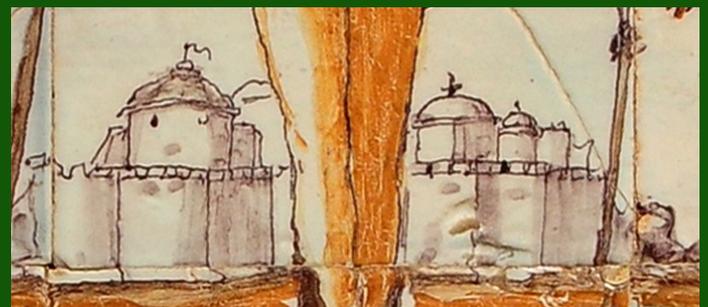
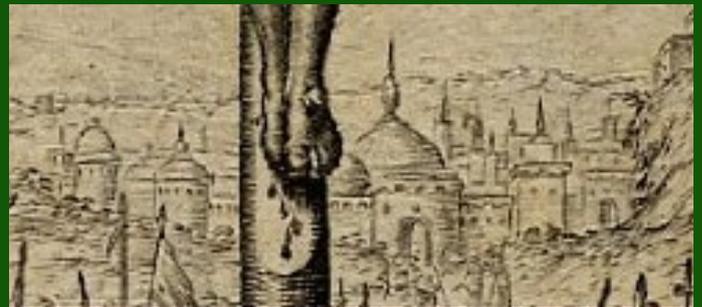
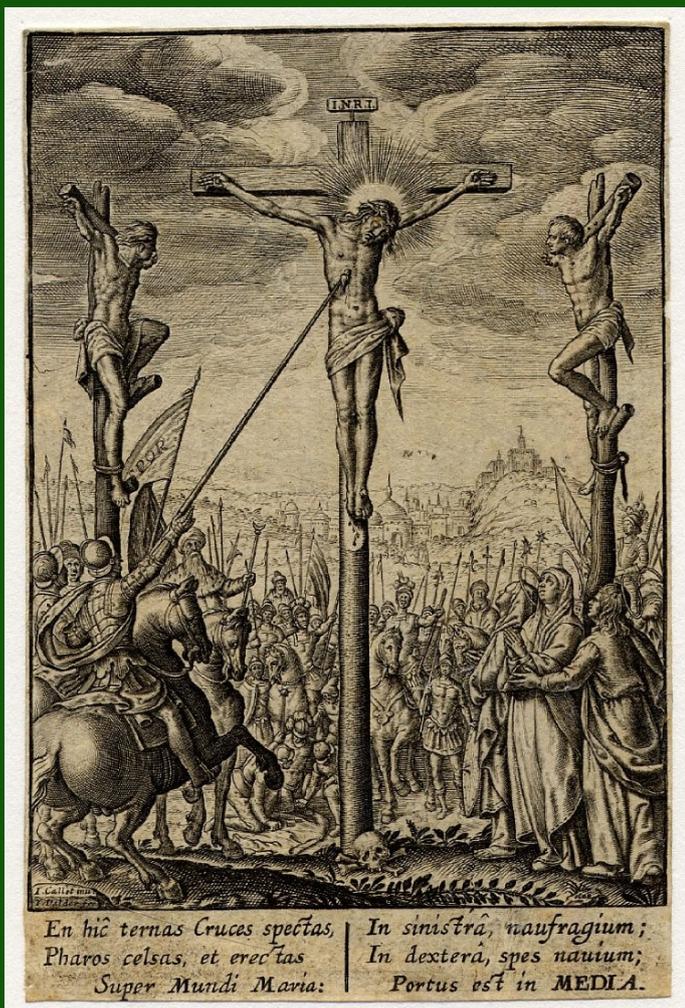
La figura de Cristo con los brazos en total extensión hace alusión a que murió por todos los hombres, poniendo así de manifiesto su obra redentora.



Como hemos comentado, en la zona baja derecha de la composición figuran unos soldados que se echan a suertes la posesión de la túnica inconsútil, echa en una sola pieza y sin costuras según la tradición apócrifa por la Virgen.



A diferencia de la mayoría de las representaciones en este episodio de la crucifixión solo aparecen soldados romanos (además de los crucificados), no figurando ningún personaje cercano a Cristo, ni tampoco la turba que presencia el espectáculo, observándose algunas parejas antitéticas como el buen y el mal ladrón o el diablo y el ángel.



Diseñado por Jean Valdor el Viejo y grabado por Jacques Callot existe una crucifixión que tiene como paisaje de fondo la ciudad de Jerusalén, el ceramista se ha inspirado en el concepto de ciudad amurallada del grabado y muestra al fondo del retablo una ciudad con sus cúpulas y murallas cercana en concepto a la que figura en la estampa citada.



Del grabado de la colección de Callot, que refleja la forma de elevar la cruz que impera tras el concilio de Trento, correspondiente a "La elevación de la cruz", el azulejero ha tomado la imagen gráfica que corresponde al soldado que se sitúa en primer plano, para colocarlo en una escena de composición más popular y que recuerda en el resto de la escena a muchos de los Vía Crucis de la época, esta figura con ligeras variaciones ha sido utilizada también en la estación 12 anteriormente comentada.

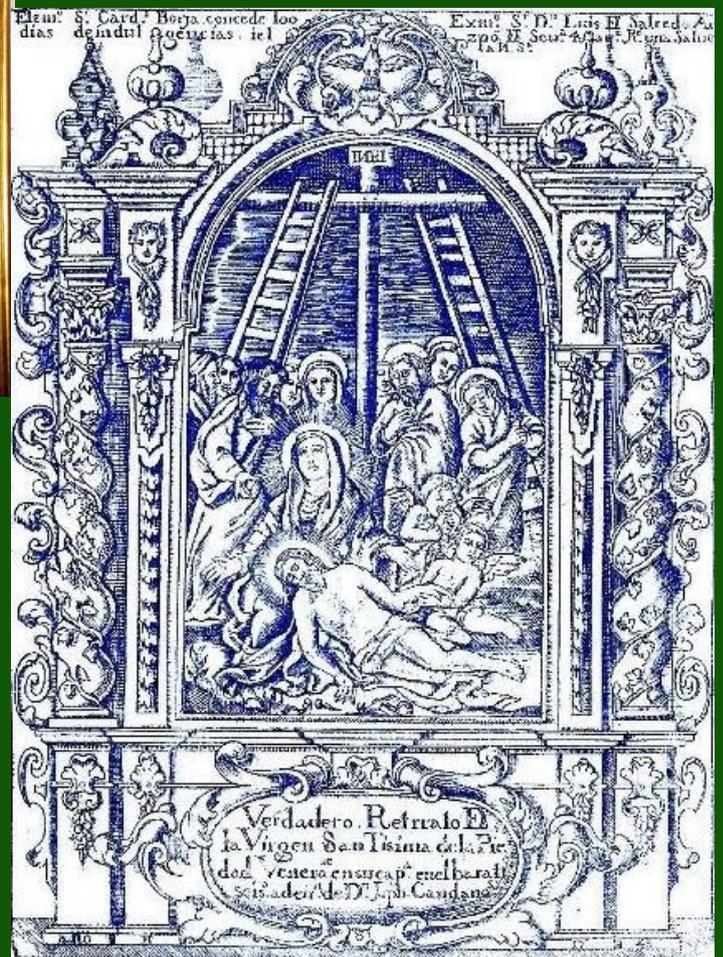


A la derecha estación 11 del Vía Crucis, en el centro la imagen del grabado justo al lado de la que se refleja en el retablo y a la derecha la del soldado de la estación 12, en posición invertida y con pequeñas variaciones.

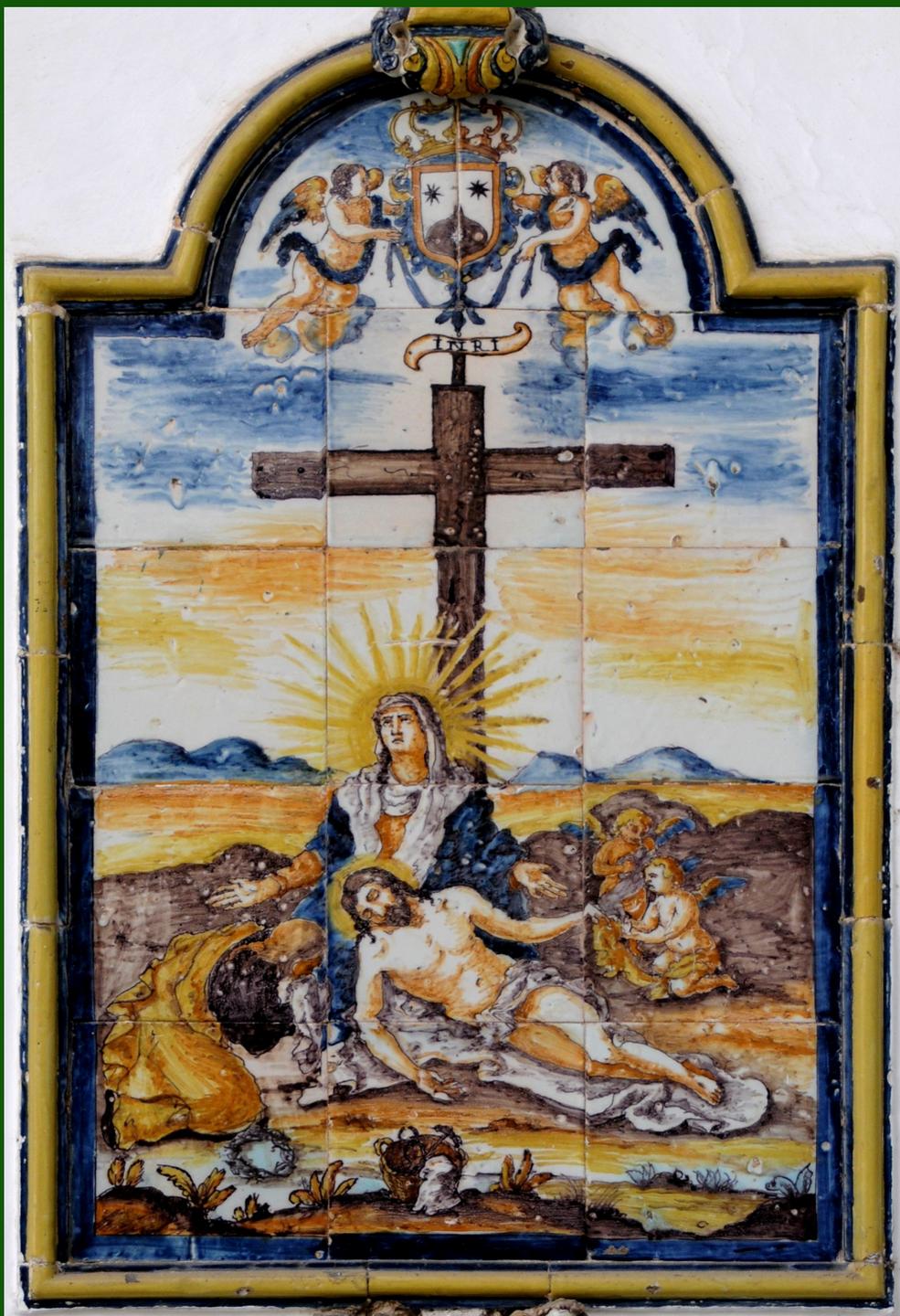
Pero los préstamos no se circunscriben a la obra de Callot. En cuanto a la estación número 13, el modelo iconográfico deriva en primera instancia del cuadro fundacional de la sevillana Hermandad del Baratillo, en su día en el altar mayor. La autoría del mismo se debe al hispalense Antonio González, estando fechado en 1728. De esta pintura derivó un grabado que se ejecutó en 1743, fecha muy cercana a la de la realización del Vía Crucis del claustro bajo, que como hemos visto fue colocado en su ubicación actual en 1749.



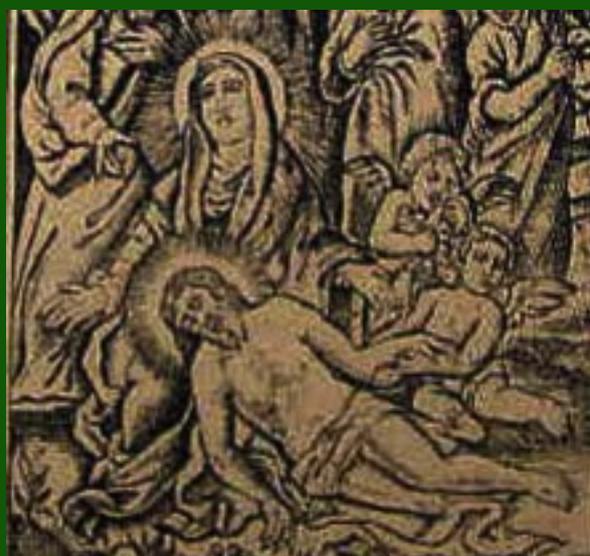
El retablo cerámico está ejecutado siguiendo el modelo ofrecido por la parte inferior del cuadro, la Virgen en una posición muy parecida y el Cristo y los ángeles en idéntica colocación a la de la estampa. Al retablo se le ha añadido la figura de una Magdalena arrodillada frecuente en grabados de la época y que acentúa el patetismo de la escena reflejada. Se trata de un "recuerdo" de la vida de Cristo, ya que abraza los pies al



igual que los besó en vida en casa de Simón el fariseo. En el retablo cerámico los personajes de tipo secundario desaparecen para dar prioridad al objeto del rezo del Vía Crucis, así José de Arimatea y Nicodemo no se muestran, ni tampoco sus supuestos ayudantes en la tarea del Descendimiento previo a esta escena, tampoco está San Juan, ello se debe a que



ha finalizado el descendimiento y se ha pasado al siguiente momento, el de la deposición, a veces confundido con el anterior. Cristo yace aquí al pie de la cruz en un instante previo a "la Lamentación", una escena apócrifa y desconocida en el arte hasta el siglo XII. La Virgen vuelve su rostro hacia Dios Padre en señal de desesperación e impotencia y los ángeles comienzan a unirse al duelo. Cristo quedará después extendido en la piedra de la unción desde donde será trasladado al sepulcro.





Los ángeles que se lamentan ante la figura de Cristo muerto, son también herederos tanto en el caso del ceramista como del pintor Antonio González del grabado de Cornellis Galle "*Quis non posset contristari*", parece que el artesano conocía también este grabado, toda vez que la posición del ángel que sostiene la mano de Cristo se acerca más a esta concepción que

a la del pintor sevillano.

En cuanto a la imagen de la Soledad que se encuentra en el mismo patio, sucede lo mismo que con el conjunto anteriormente indicado, así en la obra predominan los colores azules y dorados, encontrándose la imagen de la Virgen acompañada de cuatro ángeles que portan diversos atributos de la pasión, se trata de las arma christi, es decir los instrumentos utilizados durante la pasión de Cristo. El que se encuentra en la parte superior izquierda sostiene los clavos que sirvieron para la crucifixión de Cristo en número de tres, estos clavos según una antigua tradición apócrifa fueron forjados por la mujer del herrero Hedroit, al negarse este a ello. El número de clavos utilizado nos aleja de la concepción purista de Pacheco que en su "Arte de la pintura su antigüedad y grandezas" recomienda el uso de cuatro en la representación del crucificado (así lo haría Velázquez, siguiendo las indicaciones iconográficas de su suegro). El ángel situado en la zona superior derecha lleva la corona de espinas y al igual que el anterior aparece con las manos veladas en señal de respeto por lo que sostiene. La supuesta corona de espinas sería comprada por San Luis rey de Francia a un mercader veneciano por una enorme suma de dinero, ideando para su custodia la Santa Chapelle de París. En la parte inferior encontramos a la derecha otro ángel que en este caso nos muestra la lanza sagrada o lanza de Longinos, el soldado romano que siguiendo las Acta Pilati hirió en el costado a Cristo con ella. En el centro de la peana y sobre una placa destacan un látigo y un haz de varas, representando a los utilizados para la pena de flagelación a la que los evangelios sinópticos indican fue sometido Jesús y por último abajo a la derecha otro ángel sostiene con su mano derecha el martillo para clavar las manos y pies de Cristo y unas tenazas con las que se supone José de Arimatea y Nicodemo ayudados por hombres justos extrajeron los clavos.

Todos estos Ángeles pasionistas, enmarcan y escoltan la figura de la Virgen en su

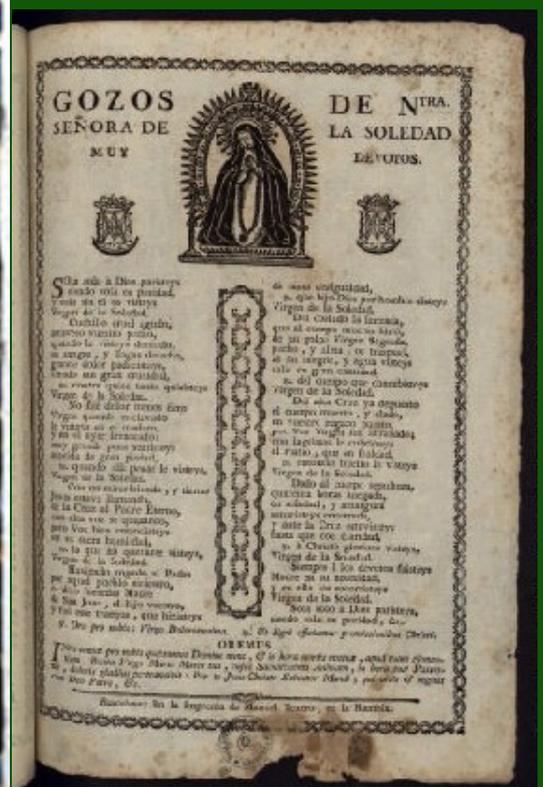
soledad. El azulejo en el que se representa el ángel que lleva la corona de espinas está dañado, presentando algunas faltas.

El nimbo de la Virgen tiene dos tiempos, el más externo en azul y el más interno en dorados que son más fuertes cuanto más externos. Desde el siglo XVI, este tipo de figura era representada con un nimbo del que emergían haces con estrellas hasta un número de 12, que representaban a las doce tribus de Israel. En este caso sin embargo se presentan 13 estrellas de 8 puntas.

Este tipo iconográfico de la Soledad fue propagado por los religiosos mínimos de Madrid, activos aún en el siglo XVIII, nos muestra a la Virgen como una matrona de serena belleza, vestida y tocada como una viuda española del quinientos, con saya blanca, manto negro y largo rosario al cinto. Esta figura expresa tristeza, resignación, oración concentrada y serenidad y con sus manos apretadas entre sí y la cabeza levemente girada, invita al rezo del espectador que la contempla.



En cuanto al modelo gráfico que sirviese para la realización del retablo, nos inclinamos a pensar que debería de tratarse de una de las muchas hojillas xilográficas que se repartían en la época. Como la que presentamos como muestra junto al citado retablo cerámico.



EL PROBLEMA DE LA AUTORÍA

Salvo en contados casos (Juan Díaz, Juan de las Casas o Joseph de las Casas), el azulejero del siglo XVIII no tiene conciencia de artista, de ahí que no firme sus obras, éste se considera a sí mismo un artesano y entre otras cosas por ello no existe dato documental que pruebe la autoría de la mayoría de las obras. El caso de los Vía Crucis del antiguo Hospital de mujeres gaditano no es una excepción y aunque algunos autores arriesguen alguna atribución, lo cierto es que no existe base científica o documental en ello, por lo que la obra debe considerarse anónima. En cualquier caso es importante hacer constar que el autor de estos retablos debió realizar si no estenciles previos, si al menos bocetos o cartones para la consecución final de la obra ya que según hemos podido ver se ha inspirado en diversos motivos y personajes de la obra del artista de Lorena.

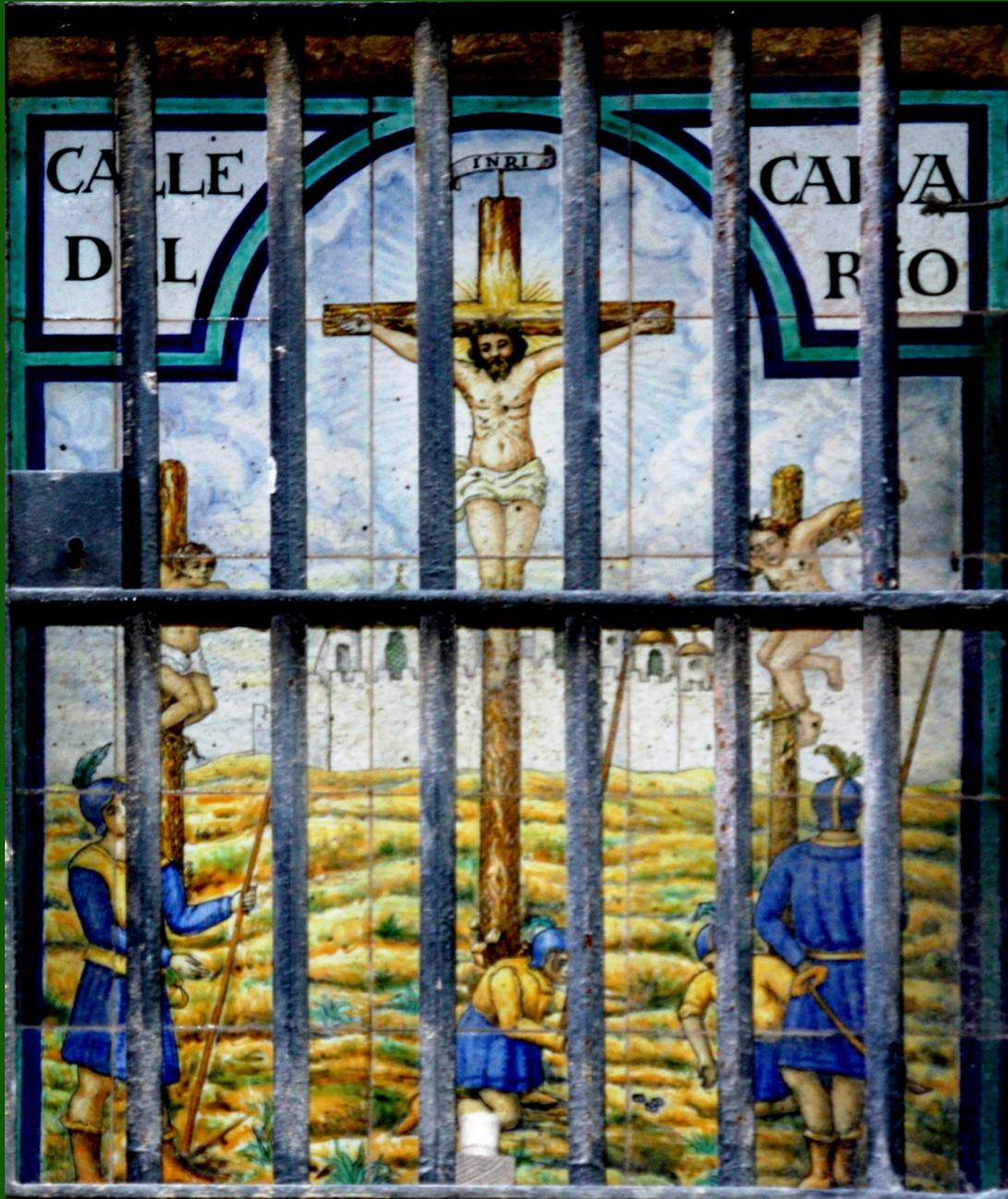


INFLUENCIAS:

La categoría y el buen estado de conservación de los Vía Crucis gaditanos, que excede lo notable, ha motivado el estudio de numerosos ceramistas para realizar composiciones y bocetos para algunas de sus obras, sabemos por ejemplo que Guillermo Moreno Moreno era asiduo visitante del mismo.



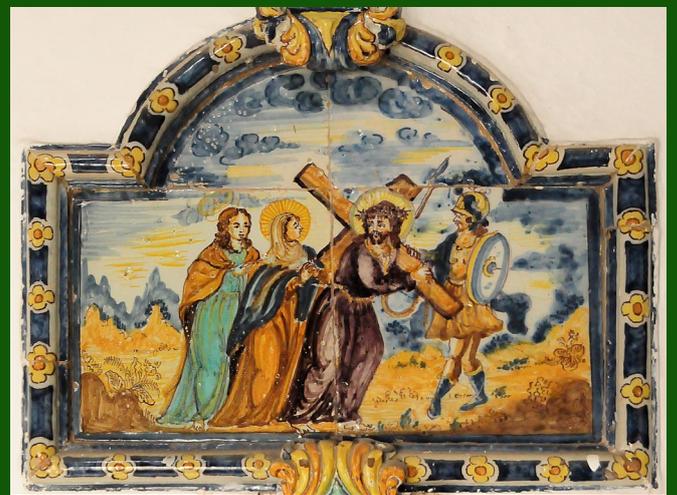
Junto a estas líneas mostramos las estaciones 1 y 14 del Vía Crucis de la Iglesia Parroquial de Villaverde del Río (Sevilla), obra realizada por Cristóbal Rodríguez Fernández en su taller de la calle Águilas y que está basada en todas las estaciones que acabamos de analizar.

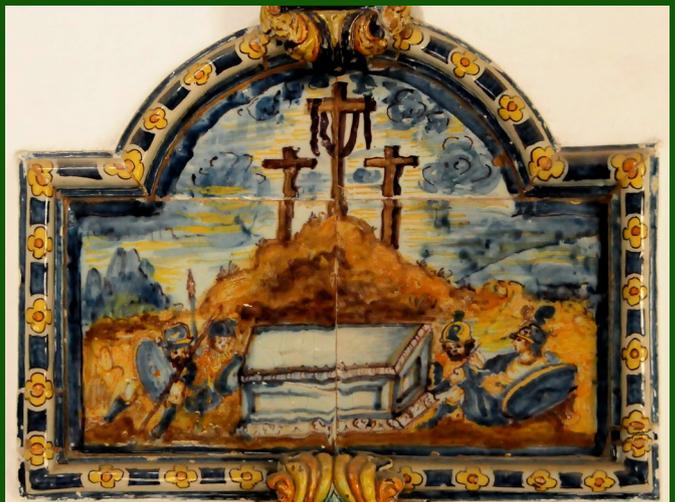


Por otra parte en la gaditana calle de Antonio López, se encuentra en un nicho en la pared, protegido por una reja un azulejo rotulado bajo el nombre de "Calle del Calvario", que es una copia con ligeras variaciones, realizada en el pasado siglo XX de la estación 11 del Vía Crucis del claustro bajo. La gaditana calle del Calvario iba desde la actual Calderón de la Barca hasta la intersección con Isabel la Católica. En el lugar en que se encuentra el retablo de cerámica tenía casa D. Benito Cuesta Santaolalla, entre otras cosas académico de Bellas Artes y acendrado defensor de las costumbres gaditanas.

GALERÍA DE IMÁGENES

VÍA CRUCIS DEL CLAUSTRO ALTO

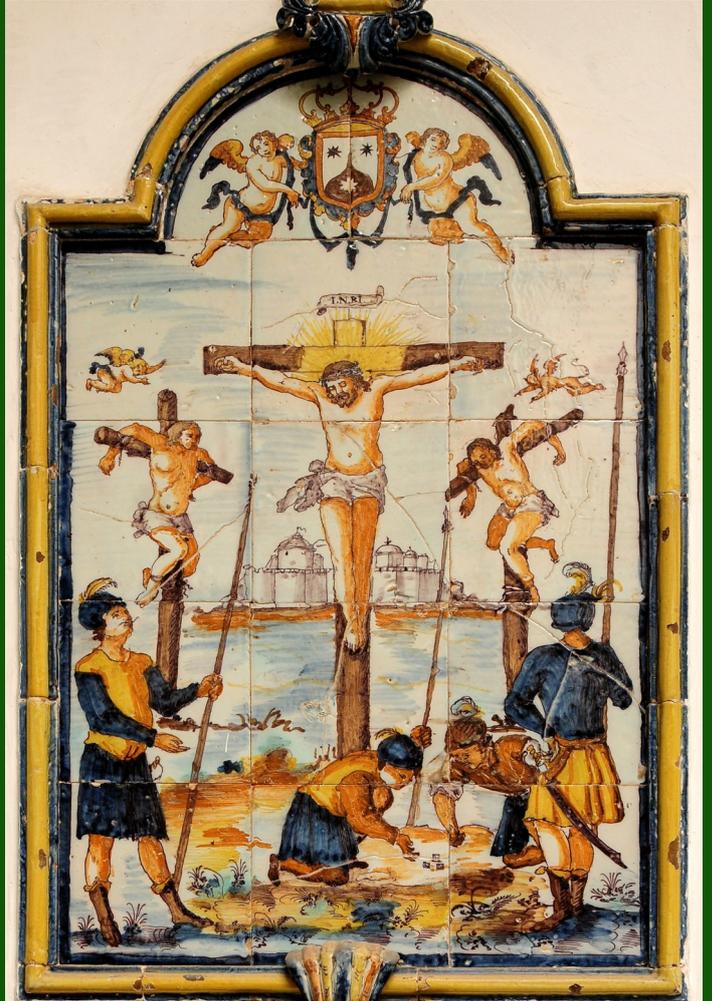


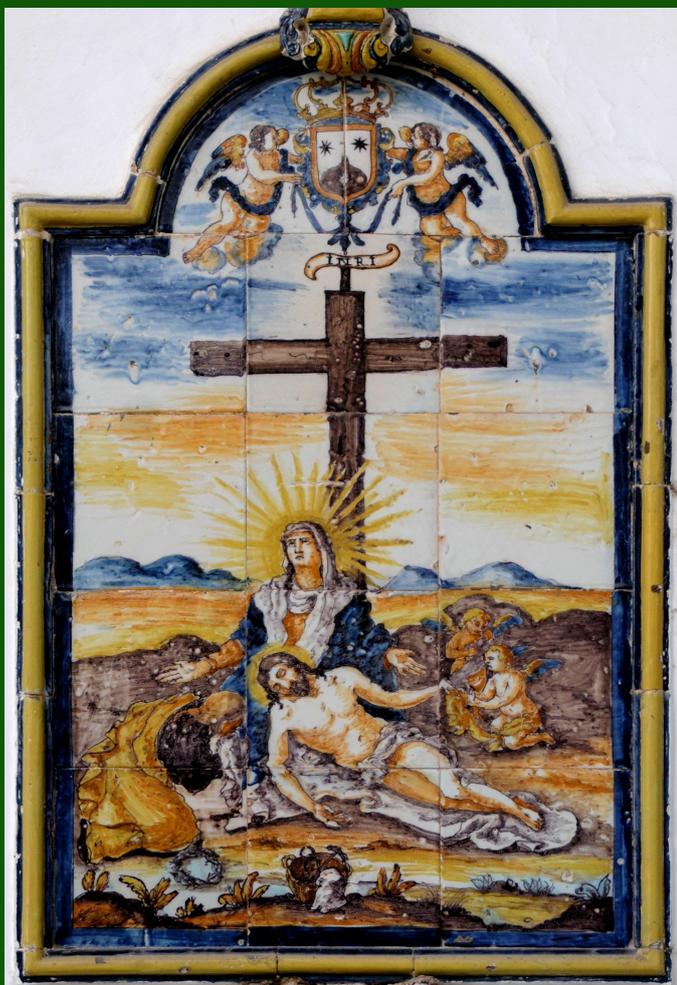


VÍA CRUCIS DEL CLAUSTRO BAJO









BIBLIOGRAFÍA

Antón Solé, Pablo. El Hospital de Mujeres de Cádiz. Caja de Ahorros San Fernando. Sevilla 1998.

Jiméno, Frédéric. Algunos modelos franceses en la pintura española del siglo XVII: Nicolás Poussin y Claude Vignon.

Duvinard, Bernard. Callot modèle de Murillo. La revue des arts 1951.

Mâle, Émile, l'Art religieux après le Concile de Trente, étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècles en Italie, en France, en Espagne et en Flandre. 1932.

Pleguezuelo Hernández: Azulejos hagiográficos sevillanos en el siglo XVIII., en Archivo Hispalense, Tomo LXII, año 1979.

Réau, Louis, iconografía del arte cristiano. Ediciones del Serbal. 2008

Ternois, Daniel, Jacques Callot, catalogue complet de son oeuvre dessiné Paris, Libraire de la Société de Reproduction de Dessins Anciens et Modernes, 1962.

Ternois, Daniel, Jacques Callot: catalogue de son oeuvre dessiné: supplément, 1962- 1998, Paris, Librairie F. de Nobele, 1999.

CRÉDITOS:

García García, Alfonso. Fotografías del Vía crucis de Villaverde del Río.

García Portillo, Alfredo. Fotografías de los Vía Crucis del Hospital de Mujeres de Cádiz y de su entorno.



Los CUADERNOS ELECTRÓNICOS DE AZULEJERÍA parten de una idea original de retablocerámico.

Son obras registradas y está prohibida su reproducción total o parcial.

NUUESTRO PRÓXIMO NÚMERO



LOS AZULEJOS HOLANDESES DE LA
CALLE OLIVO EN MEDINA SIDONIA
(CÁDIZ)

Alfredo García Portillo

Cuadernos de azulejería

Serie: HOLANDA nº 1