



**VÍA CRUCIS CERÁMICOS
II
EL VÍA CRUCIS DE UMBRETE, SUS
FUENTES GRÁFICAS Y OTRAS PIEZAS
CERÁMICAS QUE DERIVAN DE ÉSTAS**

Alfredo García Portillo

Cuadernos de azulejería

Serie TRIANA nº 2

EL VÍA CRUCIS DE UMBRETE, SUS FUENTES GRÁFICAS Y OTRAS PIEZAS CERÁMICAS QUE DERIVAN DE ÉSTAS

Alfredo García Portillo



RETABLO CERÁMICO

Cádiz, 2014

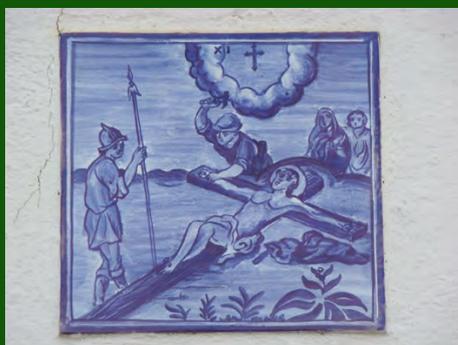
*TODOS LOS DERECHOS RESERVADOS.
PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL
AUNQUE SE CITE SU PROCEDENCIA SIN PERMISO ESCRITO DE RETABLOCERAMICO*

INTRODUCCIÓN

Las piezas del Vía Crucis de la localidad sevillana de Umbrete, son un ejemplo de Vía Crucis callejero. Éste comienza en la puerta del Evangelio de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Consolación, ubicada en la Plaza de la Constitución, continúa por el pueblo, separándose cada estación de la anterior con una distancia variable, siendo al principio de unos 80 metros y al final de menos de 30 metros y viene a terminar en la puerta principal del templo.

Las piezas antiguas tienen una medida inusual: 25 cm x 25 cm. Se trata de azulejos bícromos pintados en azul sobre fondo blanco, con vidriado de calidad.

En él, apreciamos al menos cuatro manos distintas en su ejecución, una moderna del siglo XX que atañe a las estaciones II, V y XI, otra que ejecutó las estaciones I, XIII y XIV, otra solitaria escena que corresponde a la estación XII y por último otra que ejecutó al menos las estaciones III, IV (IIII en el azulejo), VI, VII, VIII, IX (VIII en el azulejo) y X, esta última no expuesta en la calle pero que hemos podido localizar en el domicilio particular del dueño de la casa en la que se encontraba gracias a la intervención de la concejala de cultura de Umbrete, Lola Sánchez Moreno (2009).



Estas piezas durante el siglo XIX se sabe que aparecían acompañadas en la parte superior de una cruz de madera (aun sucede hoy día con algunas piezas como las del Vía Crucis de San Francisco de Arcos), además de un gancho para un

farol, que costeaban los vecinos de las inmediaciones, (Pineda García, 2014).

INICIO Y FINAL DEL VÍA CRUCIS DE UMBRETE

Podemos asegurar que al menos las estaciones I, XIII y XIV, que se encuentran situadas sobre el muro de la Iglesia y que por lo tanto son el principio y final del mismo, no son del siglo XVIII, ya que la fuente gráfica que se utiliza para su elaboración está basada en una serie de escenas del pintor español Vicente López Portaña, se trata de una serie de dibujos realizados sobre papel a lápiz y tinta china aplicada a pincel y luego reproducidos por los grabados de Miguel Gamborino, ejecutados a buril. Siglo y medio más tarde estos grabados se popularizaron a través de la revista Blanco y Negro que publicó en 1958 un pequeño suplemento de Semana Santa con el ejercicio del Vía Crucis por el Padre Federico Sopeña que quedaba ilustrado con las estampas de Miguel Gamborino. Entre el 11 de julio de 2005 y el 4 de septiembre del mismo año, el Museo de Bellas Artes de Bilbao organizó una exposición temporal, que bajo el título: El papel del Arte (I), iniciaba unos monográficos que estudiaban y presentaban al público obras de arte cuyo soporte era el papel y entre las que se mostraban entre otros los dibujos del Vía Crucis de Vicente López Portaña.

Como quiera que los dibujos se fechan entre 1798 y 1800 y que los grabados se datan entre 1798 y 1803, no parece prudente datar la ejecución de dichas obras cerámicas en el siglo XVIII, fechándolas como muy pronto en la primera





década del siglo XIX. Encontramos la fuente bíblica de esta escena en el momento de la condena de Cristo, en el evangelio de San Mateo y más

Arriba izquierda: Dibujo de Vicente López Portaña, arriba derecha: Primera estación del Vía Crucis de Umbrete, a la derecha de estas líneas el grabado de Miguel Gamborino y abajo el cuadernillo citado en el texto con las estampas de Gamborino.





Considera quan tirano
 Serás con Jesus rendido.
 Si en tres veces que ha caído,
 No le darás un descanso.

IX
ESTACION

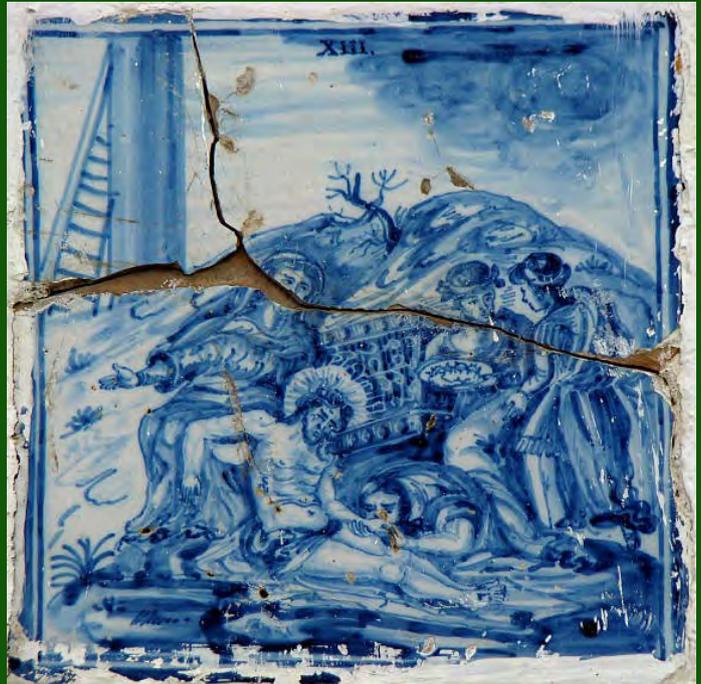
JESUS CAE POR TERCERA VEZ

LE cada uno busque aquí, en este momento, una especial y aguda relación de su vida con los padecimientos de Cristo. Los pecados tienen también su real y triste jerarquía. ¿Cuál de ellos puede abatir a Cristo en la tercera caída? Yo buscaría uno para nosotros, para todos: el olvido de Dios. La Misa es llamada memorial de la Pasión, la Misa es el "sacrificio" de la Misa. ¿Para qué? Es memoria para que no olvidemos. A pesar de eso, olvidamos a Dios, ese Dios que Cristo nos enseña, nos acerca a través de sus padecimientos. El olvido de Dios, la gran injuria, la diaria injuria. Por Cristo podemos decir: "Dios mío", y hasta lo decimos por rutina. Vamos perdiendo la memoria de Dios; dejamos que la vida diaria nos aprisione a través de la ambición, de la prisa, del ruido, del falso cariño. El domingo, día para la memoria de Dios, se busca la media hora más "recta"; más tumultuosa. ¿Para qué? Para no avivar esa memoria de la que se tiene miedo.

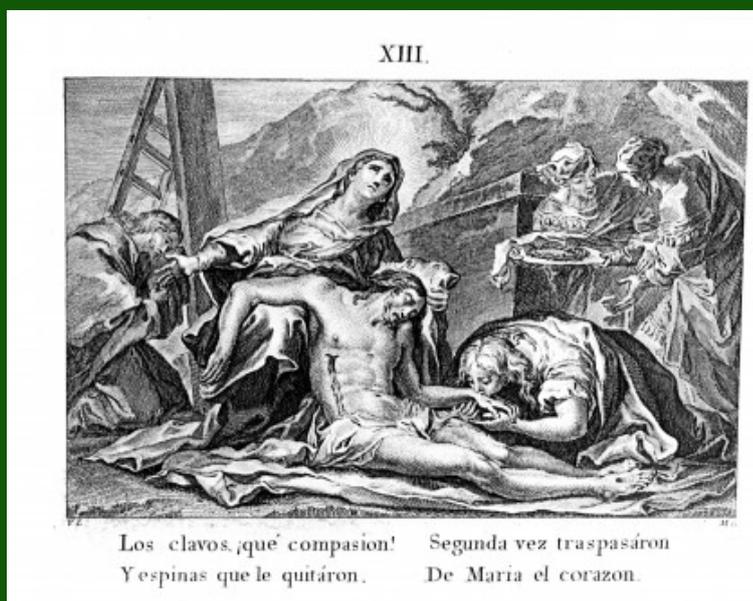
Sin Cristo es imposible saber quién es y cómo es Dios, saber que Dios es caridad, que Dios es Padre. Se puede pensar en esa tercera caída, especialmente violenta y dolorosa, por un porado a cuya tentación sucumbimos muchas veces: el olvido de ese Dios que se nos acerca para hacernos hijos. Nos olvidamos de Dios como si fuera necesario ese olvido para vivir más hondamente y mejor. Negamos así el deseo de Cristo de ser para nosotros "vida", "vida abundante", "mis vida". Entonces todo queda falso, ciego y ciego. Nosotros, a solas con nuestra vida, pero sin la memoria de Dios, no somos nada, somos amarga y culpablemente huérfanos. Esa caída última de Cristo, desplomado, agonizante sobre la tierra, debe despertar nuestra memoria, esa memoria que sólo puede llamarse penitencia. No es equivocación pensar y arrepentirse del olvido de Dios como la causa notada, realísima, diaria de nuestro pecado.

concretamene en Mt 27, 24: "Viendo Pilato que nada conseguía, sino que aumentaba el alboroto, mandó que le trajeran agua y se lavó las manos ante el pueblo, diciendo: "Soy inocente de esta sangre. ¡Vosotros veréis!".

La iconografía de los retablos cerámicos que muestran la primera estación del Vía Crucis presentan generalmente dos opciones, bien la que estamos estudiando, conocida generalmente como la sentencia de Cristo, bien la flagelación de Cristo, a la que en este caso no se hace alusión alguna.



A la derecha, el pintor Vicente López Portaña (1772-1850), influenciado por Bayeu, Mengs y Maella, llegaría a ser Primer Pintor de Cámara de Isabel II. Sus dibujos del Vía Crucis, llevados al grabado por Gamborino, son la fuente gráfica de las estaciones I, XIII y XIV.



Pero como hemos comentado no solo los dibujos de López Portaña se trasladan a la primera escena de la Vía Crucis, así en la estación XIII se reproducen todos los detalles del grabado excepto la imagen de San Juan que arrodillado besa las manos de la Virgen y la

A la izquierda la estación XIII de Miguel Gamborino, que reproduce los dibujos de López Portaña hoy en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.



consuela. Lamentablemente este azulejo se encuentra muy deteriorado, mostrándose una rotura horizontal con pérdidas importantes de cerámica y otra vertical que exigen una consolidación / restauración de la misma.

Algunas de estas imágenes han sido también utilizadas en el siglo XX por la cerámica de Talavera. En esta ocasión se ha respetado la posición de todas las figuras que integran la composición.



Sin embargo para la realización de los dibujos Vicente López Portaña se basó en modelos populares, que derivaron en la representación de escenas de Vía Crucis como el que se presenta y que pertenece a una de las estaciones que se conservan del existente en Lebrija.

El pintor acentúa el patetismo de las figuras, llevándolas hacia la izquierda y colocando paralelamente el bra-



Dibujos del pintor valenciano de las estaciones XIII y XIV. Se trata de dibujos de gran calidad, realizados a pincel y tinta china. Es una colección de las 14 estampas del Vía Crucis, a la que se ha añadido una 15 con el tema del "Noli me tangere".

zo derecho de la Virgen con el del Cristo e incorporando nuevos personajes.

Tampoco escapa sin desperfectos la estación XIV (XIII en el azulejo), con un fuerte golpe que ha originado desperfectos en el vidriado que aparece con quebraduras y perforaciones. Se respetan las principales figuras de la escena, de la que únicamente se ha suprimido el ángel que porta la antorcha y se



Bajo cada uno de los grabados realizados por Miguel Gambarino (1760-1828), figuran unos versos alusivos a cada una de las escenas representadas. Ya en el siglo XX el ceramista José Luis Valdivia Aguilera utilizó estos grabados para una de sus obras (Abajo izquierda).



ha trasladado de lugar la vasija de ungüentos.

Ya a mediados del siglo XX Valdivia realizó un Vía Crucis para los Capuchinos de Sevilla basado igualmente en estas imágenes.

La estación segunda del Vía Crucis de Umbrete y siguientes hasta llegar a la décima tomaron como fuente gráfica, la misma que las piezas realizadas en Rotterdam por Jan Aalmis en su taller De Bloempot (el jarro de flores) y que hoy día se encuentran custodiadas en el Museo de Bellas Artes de Huelva, pendientes de su posible ubicación en La Redondela, éstas fueron estudiadas por Pleguezuelo Hernández (2009) y las cinco primeras restauradas por el técnico Eduardo Mendoza. Se trata de un conjunto que fue ejecutado hacia 1750 y que el comerciante Manuel Rivero, afincado en el Cádiz de la Edad Moderna, con compañías de gran importancia (llegó a tener el segundo barco de mayor calado que atracaba en el puerto gaditano), instaló en su finca onubense de La Redondela. La autoría de estas piezas se asigna a Jan Aalmis, por su diferencia de estilo con las piezas holandesas de San Juan de Dios de Cádiz obra de su hermano Jan Bartholomeus (Santos Simoes, 1959).

Se sabe que en 1756 las piezas estaban siendo colocadas en su antigua ubicación de la casa grande en el municipio onubense.



Es probable que también el resto de las piezas abundaran en dicha fuente gráfica y bien por deterioros o por destrozos hubieran de ser sustituidas. El color bícromo azul y blanco de los azulejos de Umbrete, contrasta con la riqueza cromática de otras piezas sevillanas, pero no es una novedad en los Vía Crucis dieciochescos sevillanos, pues podemos citar el existente en Arcos de la Frontera (San Francisco), con su extraordinario zócalo.

El zócalo de la Capilla del Sagrario de la Iglesia de Nuestra Señora de la O en Rota, o los magníficos azulejos de la Iglesia granadina de San Juan de Dios, son también

Izquierda: Primera estación del Vía Crucis de San Francisco en Arcos de la Frontera (Cádiz).

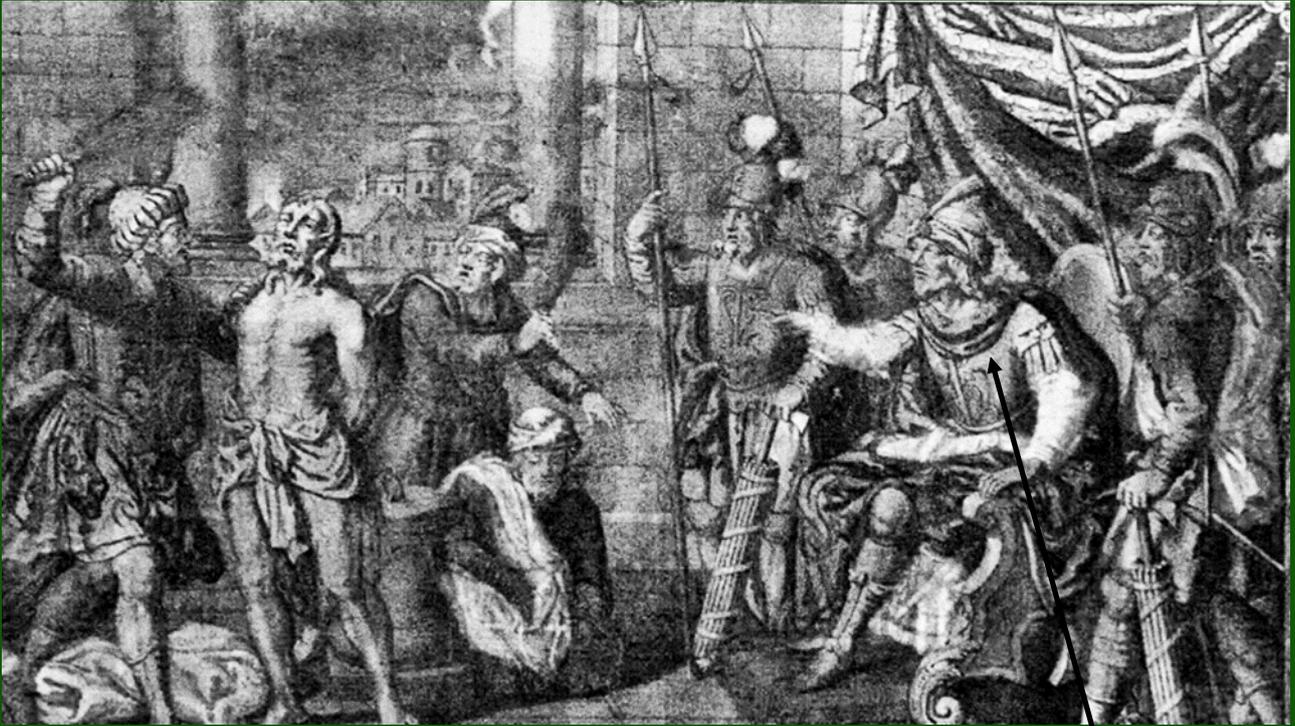
ejemplos de este tipo de azulejería.

Las imágenes que hemos podido conseguir de las fuentes gráficas que sirven de base al Vía Crucis de Umbrete, sirven como modelo de varias piezas cerámicas.

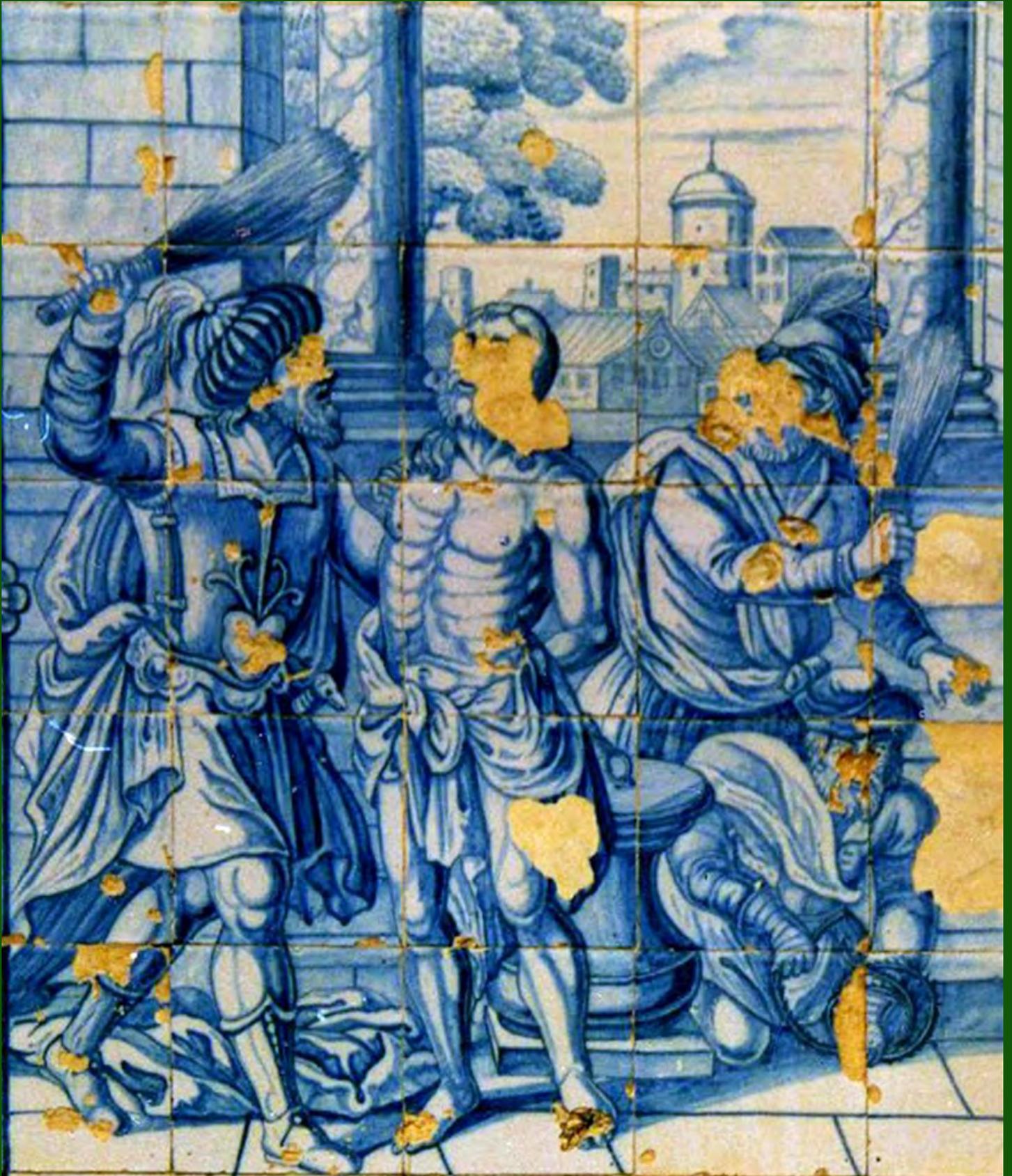
Las estaciones I, XIII y XIV que como hemos comentado no se corresponden a las antiguas, para saber como pudieron ser éstas, revisaremos tanto las estampas como las estaciones de La Redondela.

La primera de las estaciones del Vía Crucis realizado en Holanda presenta la particularidad de representar el tema de la Flagelación en la presencia de Pilato. Habitualmente las escenas de los Vía Crucis representan bien la Sentencia, bien la flagelación, o en todo caso hay una alusión a la flagelación que se produce en otra dependencia pero nunca en la presencia de Pilato. Hay que buscar la fuente en los evangelios sinópticos (Mateo 27: 26 "Entonces les soltó a Barrabás y habiendo azotado a Jesús, le entregó para ser crucificado." y Marcos 15:15 "Y Pilato, queriendo satisfacer al pueblo, les soltó a Barrabás, y entregó a Jesús, después de azotarle, para que fuese crucificado."), en ellas no se habla acerca del lugar de la flagelación, habiendo sido interpretado libremente por los artistas que han representado dicha escena.





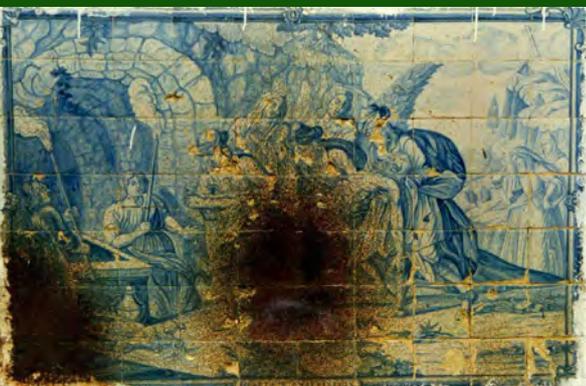
La estampa que da origen al grabado y de cuya autoría hablaremos próximamente está a su vez basada en un grabado de Adriaen Collaert en cuanto a la disposición de masa se refiere. Al igual que en la escena que tratamos existe una división, de un lado el personaje de Pilato, basado en el Herodes de Collaert que presenta idéntica posición e incluso la figura de la derecha con una parecida expresión. El suelo perfectamente enlosado hace alusión también a un pasaje del Evangelio de San Juan (19:13 Entonces Pilato, oyendo esto, llevó fuera a Jesús, y se sentó en el tribunal en el lugar llamado el Enlosado, y en hebreo Gabata.”)



La zona izquierda justificaría de por sí una estación de Vía Crucis, de hecho así sucede en Vía Crucis de época como el del Monasterio de la Encarnación de Osuna, el del patio trasero de la Iglesia Mayor Prioral de El Puerto de Santa María, el de los Capuchinos de Sanlúcar de Barrameda o el existente en los Capuchinos de Sevilla.



La estación decimo tercera nos muestra a Cristo en el momento de ser descendido de la cruz, a José de Arimatea y a Nicodemo (que son los únicos que indican los Evangelios sinópticos), a ellos se ha unido un tercer ayudante, otro "hombre justo" y continúan dos grupos formados, el de la derecha que asume el puesto más importante está integrado por la Virgen y San Juan que se encuentra consolándola, mientras que María Magdalena, besa sus pies tal y como lo hizo en casa del fariseo. A la izquierda permanecen las hermanas de la Virgen. Se trata de una composición en diagonal en la que Cristo yace muerto. Acerca del cadáver de Cristo surgieron diferentes teorías que implicaban una discusión sobre si la divinidad había o no abandonado el cuerpo de Cristo una vez muerto, con discusiones teológicas de cierto calado. No se trata como habitualmente sucede en es-



tas representaciones de una Piedad. La última de las estaciones, muestra el momento del traslado al sepulcro. En pocos años la estación de la Redondela sufrió nuevos desperfectos, hasta que los paneles fueron desmontados para una restauración que aun no ha llegado en la mayoría de éstas.



Aunque la segunda estación del Vía Crucis de la Redondela estaba muy deteriorada, nos da una idea de como sería la primitiva correspondiente a Umbrete, siendo ésta sustituida hace aproximadamente una veintena años por la existente actualmente obra de Raúl Gil y que como puede apreciarse no es copia de la original.

Si bien los tipos representados invitan a pensar en un modelo de tipo flamenco para los grabados, podemos concluir que las estampas tomadas como modelo para la ejecución de las piezas cerámicas son obra del pintor y grabador francés François Philippe Dubercelle (en ocasiones citado du Bercelle). Este graba



dor activo en París en la primera mitad del siglo XVIII fue encarcelado en la Bastilla durante poco más de un año, como consecuencia de la realización de unas estampas satíricas en las que reflejaba el entierro de La Constitución.

Con posterioridad ejecutó entre otros trabajos destacados 29 grabados que ilustraron el Gil Blas de Santillana y 19 planchas para ilustrar una edición de "Le diable boiteux", así como numerosos mapas de época. Estas estampas coloreadas debieron ser muy comunes en la época, pues hemos encontrado referencias a las mismas en varios lugares de la geografía española (Las Ródenas, Montesa, Museo de Bellas Artes de Valencia,...), francesa e italiana, si bien resulta muy difícil encontrarlas en buen estado lo que se debe en parte al tipo de soporte utilizado.

Cristo con la cruz a cuestas es el tema central de todas las estaciones desde la segunda hasta la décima. Al igual que los condenados a muerte debían cavar su propia tumba, los que iban a ser crucificados, debían cargar con el madero (patibulum) hasta la llegada al lugar del suplicio en el que iban a ser crucificados.



La tercera estación refleja la tradición apócrifa de la primera caída de Jesús. La placa de Umbrete presenta a casi todos los personajes de la estampa original, habiendo desaparecido dos soldados detrás del que enarbola una maza tras la cruz y los personajes dolientes al margen derecho de la estampa.

La cuarta estación del Vía Crucis no se ha encontrado en La Redondela. Por



suerte se conserva la estampa de Dubercelle y la placa cerámica de Umbrete (identificada como IIII y sin los personajes del fondo, que sin duda si existirían en el realizado por Jan Aalmis, al igual que sucede en el resto de las esce-

nas). La composición muestra la mano de un buen dibujante y la placa presenta deterioros que habrían de tratarse de forma perentoria ante su posible expansión. Llama la atención la mueca contra el mal de ojo (mano derecha) utilizada por el niño que acompaña a la comitiva y que porta en el cesto las herramientas con las que se va a llevar a cabo la crucifixión y que debían incluir algunas de las armas christi incluyendo los clavos que forjara la mujer



De arriba abajo, El grabado de Dubercelle y la estación del Vía Crucis de La Redondela.



del herrero Hedroit. La importancia del hecho principal (Jesús carga con la cruz), se desplaza en esta ocasión hacia otro centro de interés, que aunque accesorio, alcanza la atención del espectador: el encuentro de éste con su madre, que los apócrifos señalan en la calle de la Amargura. En la escena que nos ocupa, el patetismo está aun contenido,



pero de ella derivará "El desmayo de la Virgen", que supondrá un doble conflicto para el observador que de una parte ve a Cristo cargando con la cruz y de otra a la Virgen que cae desmayada ante la visión de su hijo camino del Calvario. En esta quinta estación concuerdan tres de los cuatro Evangelios sinópticos (Mateo 27:31, Marcos 15:21 y Lucas 23:26), en ellos se cita como un



hombre llamado Simón y natural de Cirene es obligado por los soldados romanos que acompañan a Jesús a llevar el madero, ante lo extenuado que éste se encuentra.

A la inversa de lo que sucede con la estación anterior, es en este caso en Um-brete donde ha desaparecido la primitiva estación quinta, sabemos que el 25 de noviembre de 1852 fue arrancada de su ubicación y acabó destrozada, pero

al disponerse de la fuente original impresa es posible idear como debió ser ésta y como puede apreciarse en nada se parece a la primitiva.



Cristo no se muestra caído como en el grabado e incluso la orientación es distinta, ya que se encuentra caminando hacia la derecha del espectador, cuando en realidad el original refleja el sentido contrario. Teniendo en cuenta a la tercera estación es casi seguro que llevarse al joven que porta la cesta, el soldado de la maza, el Cristo con las dos figuras que se encuentran a ambos lados del travesaño de la cruz, Simón de Cirene y el soldado más a la derecha de la escena. Desapareciendo dos de los soldados del fondo y las figuras de la Virgen y sus acompañantes también del fondo de la escena.

Desapareciendo dos de los soldados del fondo y las figuras de la Virgen y sus acompañantes también del fondo de la escena.





Al comparar la sexta estación de los Vía Crucis de los que antes hemos hablado (Umbrete y La Redondela), observamos los cambios habituales, en los que por razones de formato, el ceramista se ve obligado a suprimir algunos personajes del fondo, prestando atención a los principales de la historia, lo que resta dramatismo y dulcifica en cierta forma la representación bíblica.

Para la sexta estación se cuenta también con un episodio singular, reflejado tanto por los apócrifos y por la influencia del teatro de los Misterios, se trata del encuentro de Jesús con una mujer, más tarde santa, de nombre desconocido, que movida de un sentimiento de piedad, se acerca a enjugar el sudoroso rostro de Cristo, quedando impresa en el lienzo la faz de Jesús, su verdadera imagen y es de ella (vera icona), de la que deriva el nombre de Verónica.

Tanto en Umbrete como en La Redondela (donde esta estación aparece firmada), esta representación coincide con una de las caídas de Jesús y podemos comprobar como a los anteriores personajes se añade éste de la Verónica, que resta también protagonismo al hecho de que Cristo cargue con la cruz, pasando el centro de atención al hecho de quedar impresa la imagen o el rostro de Cristo en el lienzo.

Con la siguiente estación del Vía Crucis, es decir con la séptima se retoma el

motivo patético del Cristo caído bajo el peso de la cruz, que se encuentra en el suelo, prácticamente en toda su extensión y con las manos hacia adelante. La fuente gráfica de la séptima estación de La Redondela y de Umbrete ha sido utilizada además en la cerámica de Alcora, se trata de uno de los cuatro paneles que perviven de un Vía Crucis realizado para la Parroquia de la Asunción de dicha localidad y que se encuentra en depósito en el Museo de cerámica de Alcora, es una obra fechada en 1775, casi un cuarto de siglo después que la holandesa, e identificada erróneamente con la tercera estación, como puede apreciarse. Los fondos de paisaje existentes en La Redondela y menos acentuadamente en Umbrete se pierden, no sucede lo mismo con la familia de Jesús que sigue la comitiva y que si puede contemplarse en la de Alcora.



Comparación de la séptima estación de Umbrete con la identificada como tercera en Alcora. Como puede observarse siguen el mismo esquema gráfico, que coincide además con el de La Redondela.



Con la estación octava volvemos a comprobar lo fidedigno de la transcripción del dibujo a los azulejos por parte de Jan Aalmis y como el ceramista que trabaja el Vía Crucis de Umbrete solo prescinde de algún personaje del fondo y elimina la parte derecha de la escena, en Umbrete y en casi todas las estaciones desaparece la alusión a los personajes que siguen a Jesús en el cruento recorrido hacia el Gólgota. Es significativo el hecho de que en esta localidad el Vía Crucis presenta un cambio del rostro de Jesús con un nimbo de gran tamaño frente al dibujo original, tónica general en todas las estaciones que se conservan y que reflejan el Camino al Calvario con Cristo portando la cruz.



A la izquierda la estación realizada en Holanda por Jan Aalmis y abajo la estampa original de François Philippe Dubercelle.

El taller holandés copió fidedignamente estas estampas que fueron un clásico en su época.





Otra de las particularidades que observamos en la placa y que debemos también atribuir a la influencia de la puesta en escena del teatro de los Misterios, es la soga al cuello de Cristo, que es conducido de esa forma al suplicio de la crucifixión. El encuentro con las Santas Mujeres se refleja en los evangelios sinópticos (*"No lloréis por mí, hijas de Jesurusalén, llorad por vosotras y por vuestros hijos, porque si esto hacen con el leño verde, que no harán con el seco."*)





Con la novena estación, que representa la tercera caída de Jesús se ha aumentado aun más si cabe el patetismo, poco queda de la estación fabricada en Rotterdam, lo suficiente para identificar la escena. En Umbrete desaparecen los dos soldados centrales de la estampa original y en Alcora serán tres los que desaparezcan, para mostrar al fondo el grupo de personas que siguieron a Jesús. En primer plano ya el siniestro personaje que acompañaba a la comitiva, se ha desecho del cesto, que sitúa en el suelo y del que emergen unas tenazas, mientras el mazo se encuentra en el suelo.





La décima estación resulta clave para entender distintos conceptos que podemos manejar referentes a las estaciones de Umbrete y La Redondela, el primero es que las estampas de Dubercelle no se ceñían en exclusiva a las que representaban el camino de la cruz. En segundo lugar en esta placa se observan dos figuras al fondo que remplazan al conjunto de soldados que se encuentra en el grabado original esperando la entrega de la túnica inconsútil para sorteársela, ya que era a ellos a los que les correspondían las vestiduras del reo, a la vez que el siniestro personaje en el margen inferior izquierdo del grabado desaparece por primera vez de las placas cerámicas y en tercer lugar hay que llamar la atención sobre lo fidedigno de la representación por Jan Aalmis en referencia a los grabados originales.

Los detalles accesorios de esta escena, propicia para las sacristías donde se guardaban las vestiduras sagradas, se han tomado de los Evangelios apócrifos y de las meditaciones del Pseudo Buenaventura, que se popularizaron a través de las representaciones del teatro de los Misterios.



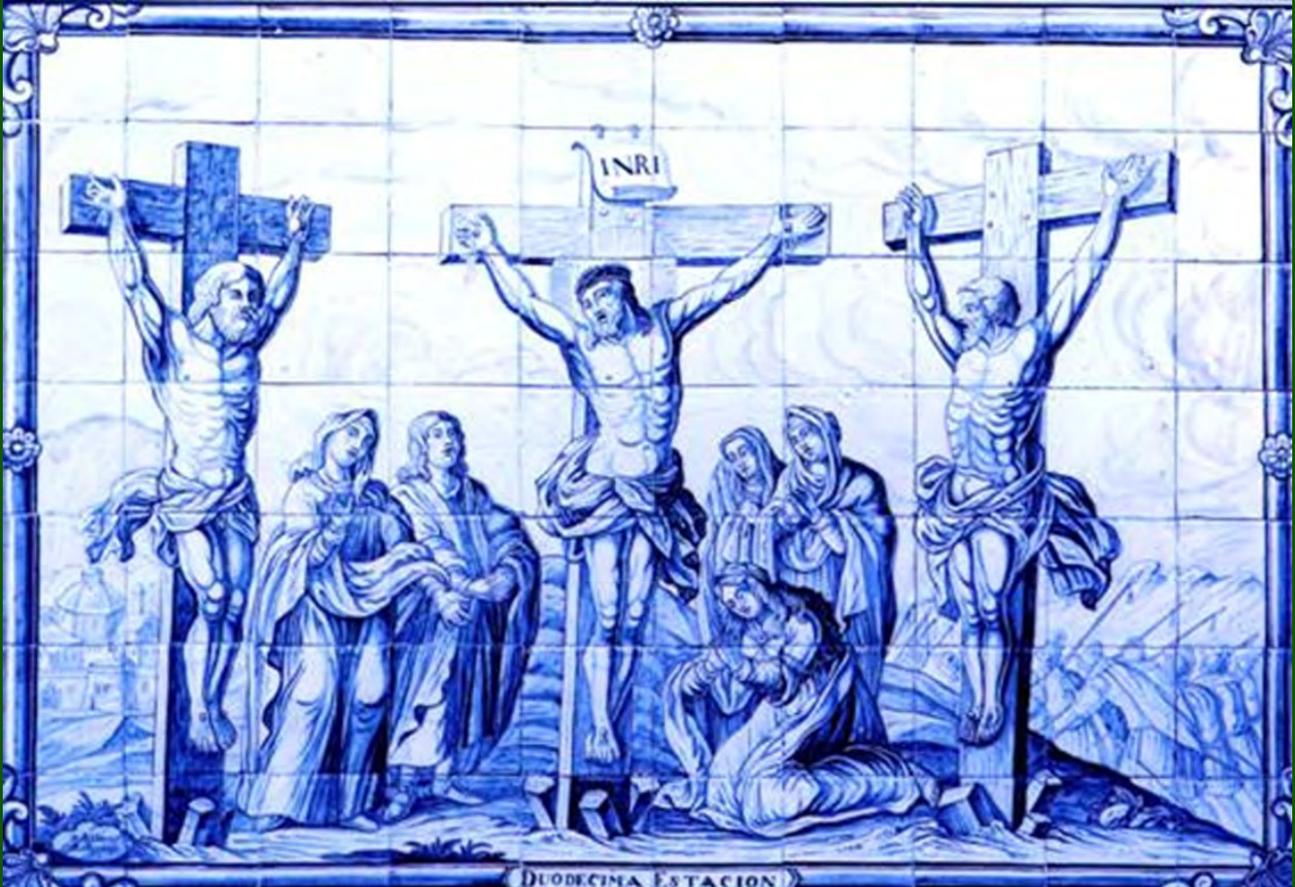
La undécima estación de Umbrete, también fue destruida en 1852 y está sustituida por otra que se basa en antiguos retablos cerámicos que no tienen que ver con el que nos ocupa. Dicha estación Umbrete debía de ser muy parecida a la de Alcora, ésta sería prácticamente igual, pero con distinto fondo, quedando remplazados los edificios por árboles, tal y como se aprecia en el retablo cerámico que corresponde a La Redondela.

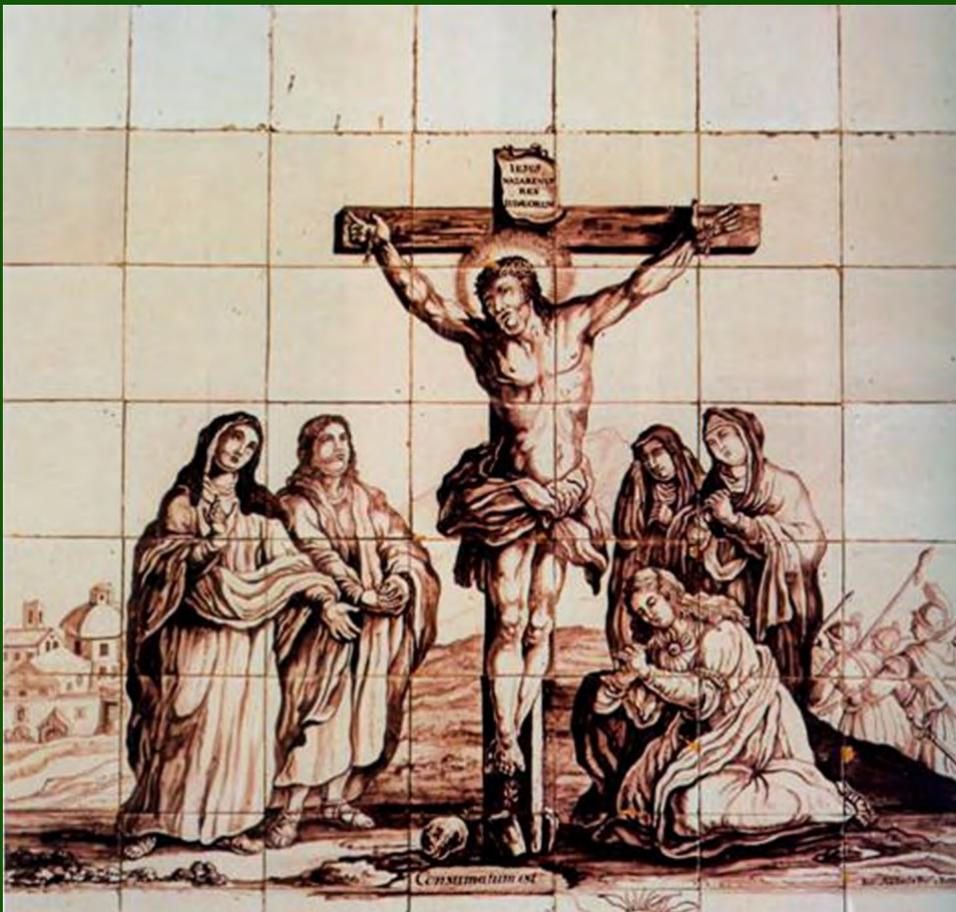


La estructura compositiva de la duodécima estación en cuanto a la disposición de las cruces se refiere, parece derivar de grabados e ilustraciones como la de Furnius, en la que el mal ladrón Gestas aparece de espaldas y a la izquierda, ambos ladrones están crucificados en una cruz denominada tau, mientras que Cristo está fijado con cuatro clavos a la cruz y utiliza el subpedaneum para descansar los pies. En la parte inferior de la cruz, la serpiente, que simboliza que el mal ha sido vencido por Jesucristo crucificado. La firma PIÑON figura en la base del azulejo.



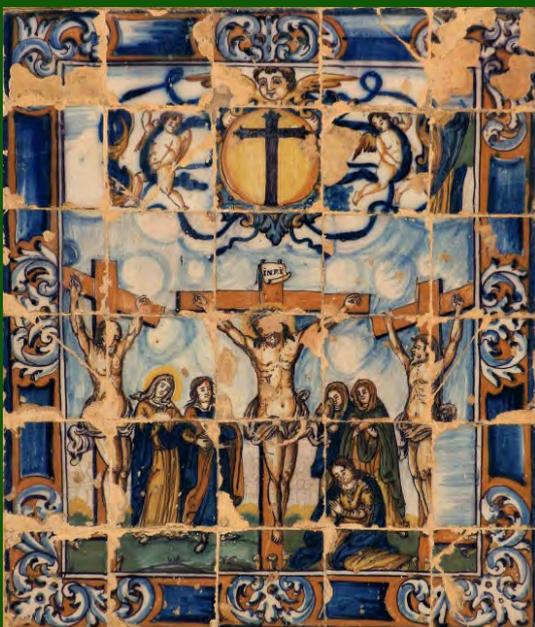
Sin embargo la duodécima estación de La Redondela, no tiene la misma fuente gráfica, un simple repaso por los restos de que de ella quedan, así nos lo hace ver. Pero por suerte se dispone de una estación exacta a la de la población onubense, realizada por el mismo autor y en perfecto estado de conservación, citada ya por Bernard Rackham en 1931 en un catálogo del Victoria and Albert Museum), en él se indica como la pieza había sido adquirida en Amberes procedente de una supuesta iglesia española ubicada en Courtrai (Flandes) o en Cádiz, este panel dispone incluso del mismo marco con motivos que el retablo





de La Redondela. En cualquier caso el hecho de la leyenda inferior : "DUODECIMA ESTACIÓN", en español invitaba a distintas reflexiones, así en 1959 el especialista Joao Miguel Santos Simoes, tras las visitas que realizó a la ciudad de Cádiz, proponía la posible ubica-

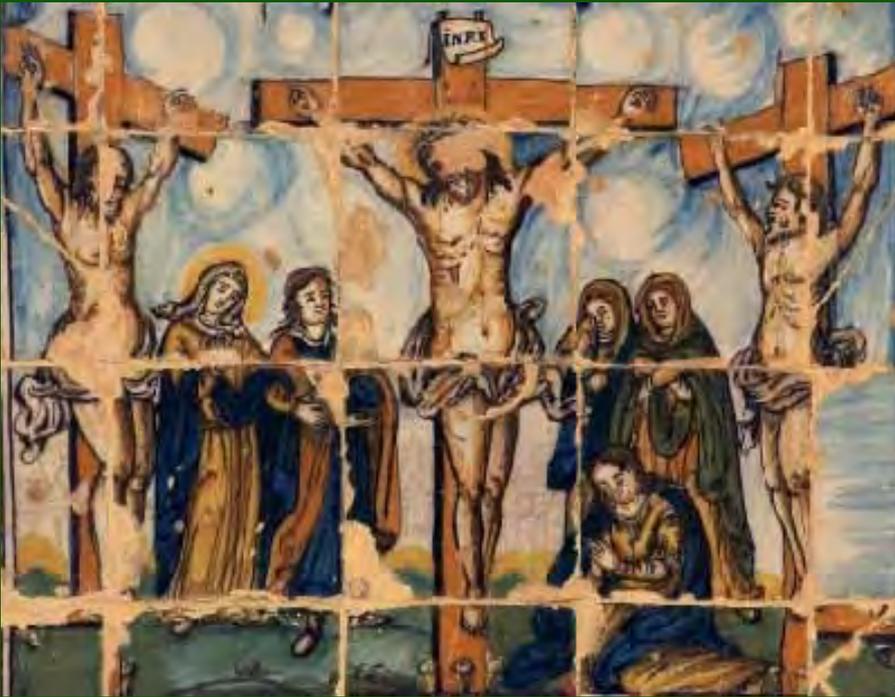
ción de un Vía Crucis en dicha ciudad, del que pudiese proceder dicha estación, otros especialistas como Ferrand W. Hudig (1978) o Wilhelm Joliet en 1996, también se han ocupado del asunto, llegando este último autor a indicar un panel similar en una casa de Maastricht, si bien en este caso solo se representa al grupo central de la composición obviando las figuras de los ladrones Dimas y Gestas y prescindiendo del cartel en español que la identifica como estación de un Vía Crucis, además ha sustituido la cartela INRI por la leyenda completa "Iesus Nazarenus Rex Iodeorum". Se trataba en esta ocasión de un revestimiento cerámico para una chimenea y presentaba además



una novedad iconográfica como la calavera de Adán al pie de la cruz (toda una simbología) y la leyenda en latín "Consumatum est" (todo está consumado), la séptima palabra de Cristo en la cruz.

Por desgracia no se conserva la estación duodécima de Alcora, pero por nuestra parte si hemos podido localizar un panel cerámico de escuela trianera que utiliza idéntica representación, es decir la misma fuente gráfica. Se trata de un conjunto ce-

rámico de 6 x 5 azulejos, realizado en la segunda mitad del siglo XVIII, con una factura evidentemente mucho más popular y que se encuentra en la po-



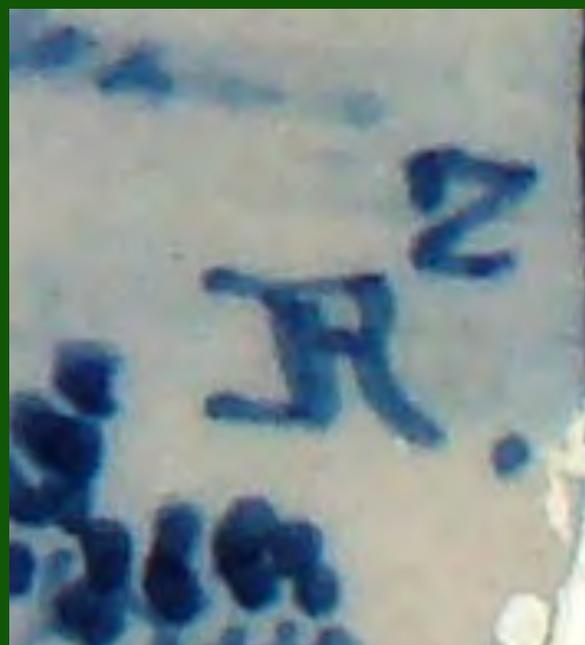
blación gaditana de Arcos de la Frontera. A diferencia de otras representaciones de la crucifixión, los ladrones aparecen clavados y no sujetos con cuerdas ni retorciéndose. Al grupo hasta cierto punto habitual de la Virgen y San Juan (que representa a

todos los apóstoles), se añade la Magdalena al pie de la cruz e incluso a María Cleofás y a María Salomé, las hermanas de la Virgen, en el lado izquierdo, pues el derecho queda reservado a la Virgen y a San Juan, los personajes de mayor rango.

LA AUTORÍA



En algunas de las estaciones analizadas (III, VII, VIII y IX), figuran unas iniciales a modo de firma, habitualmente se ha venido indicando la presencia de una R y de una Z. Proponemos otra lectura, ya que al ampliar la imagen a través de métodos informáticos podemos leer una J pegada a la cual se encuentra una R y una Z en lugar más distante, además de un punto. Parece evidente que existen dos letras pues con la ampliación puede observarse como al trazo vertical de la J se superpone el de la R. En la nómina de azulejeros sevillanos relativa a la segunda mitad del siglo XVIII, fecha en la que presumiblemente se realizan las placas cerámicas, que facilita Gestoso encontramos alguno con iniciales que coinciden como Juan José Rodríguez , activo en 1742 o Joseph Rodríguez o Juan Rodríguez , estos dos últimos sin fecha específica de actuación.



BIBLIOGRAFÍA:

Gestoso y Pérez, José. Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días.: Archer M. Huntington, 1903 (Sevilla : Tipografía La Andalucía Moderna).

Joliet, Wilhelm, Von Jan Aalmis gemalte kreuzwegstationen in der región Huelva/Spanien.

Pineda García, Natalia. Antiguos retablos cerámicos del Aljarafe. Diputación de Sevilla. 2014

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

Pleguezuelo Hernández, Alfonso: Un conjunto inédito de azulejos de Jan Aalmis de Rotterdam en Ayamonte (Huelva). Lboratorio de arte de la Universidad de Sevilla, número 12. (páginas 255, 267). 1999.

Créditos fotográficos:

Alfonso Enrique García García

Jesús Marín García

Alfredo García Portillo

Wilhelm Joliet (Maastrich)

Antonio Delgado Pinto



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

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