

# ARTE CONTEMPORÁNEO EN LOS TEMPLOS DE LA LITERA (III): EL VÍA CRUCIS DE ANTONIO HERNÁNDEZ CARPE EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO APÓSTOL DE VENCILLÓN

ENRIQUE CORBERA ABILLAR

---

## **RESUMEN**

El Instituto Nacional de Colonización (INC) siempre defendió unos valores estéticos avanzados, como se refleja en las artes plásticas aplicadas en las iglesias de los pueblos de colonización. El trabajo estudia las características del mosaico del vía crucis de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Vencillón, en el que el pintor y ceramista D. Antonio Hernández Carpe supo poner todo su arte de creyente en una obra de estilo neogeométrico realizada en 1963.

## **PALABRAS CLAVE**

Arte contemporáneo, vía crucis, colonización, Instituto Nacional de Colonización.

## **RESUM**

L'Institut Nacional de Colonització (INC) sempre va defensar uns valors estètics avançats, tal com reflecteixen les arts plàstiques aplicades a les esglésies dels pobles de colonització. El present treball estudia les característiques del mosaic del viacrucis de l'església parroquial de Sant Jaume Apòstol de Vencilló, en què el pintor i ceramista Antonio Hernández Carpe va posar tot el seu art de creient al servei d'una obra d'estil neogeomètric duta a terme el 1963.

## **PARAULES CLAU**

Art contemporani, viacrucis, colonització, Institut Nacional de Colonització.

## **SUMMARY**

The National Institute of Colonisation always advocated advanced aesthetic values, as reflected by the artwork in the churches of its settlements. This work studies the characteristics of the Via Crucis mosaic in the parish church of St James the Apostle in Vencillón, where the painter and ceramist Antonio Hernández Carpe was capable of expressing all the force of his Christian faith in a work of neo-geometric style completed in 1963.

## **KEYWORDS**

Modern art, Via Crucis, colonisation, National Institute of Colonisation.

## **Introducción**

Vencillón es el más moderno de los 19 núcleos de población que conforman los 14 municipios de la comarca. Su origen data de la década de 1960, aunque el lugar ya viene citado en 1092, cuando el rey Sancho Ramírez de Aragón integró dicho territorio en Monzón.

Fue construido por el Instituto Nacional de Colonización (INC), encargado de llevar a cabo la política colonizadora y de expansión del regadío en el periodo 1939-1970.

El INC nació en los primeros años del franquismo con el objetivo de llevar a cabo la política colonizadora y reorientar la reforma agraria, que había comenzado durante la Segunda República. Para ello, recurrió a las ideas del regeneracionismo del polígrafo aragonés Joaquín Costa.

Se creó por Decreto de 18 de octubre de 1939 como organismo autónomo dependiente del Ministerio de Agricultura y sucesor del suprimido Servicio Nacional para la Reforma Económica y Social de la Tierra, con el fin de llevar a cabo una política de colonización basada en la transformación del medio rural (introducción del regadío y aumento de la productividad) y así asentar en pueblos de colonización un campesinado autosuficiente.

Fue una de las instituciones más importantes de la política agraria franquista y una de las pocas que se mantuvo a lo largo de toda la dictadura. Su actuación se fundamentó a través de las delegaciones regionales, constituidas en función de las más importantes cuencas hidrográficas, y supuso el pasar de una política de riegos a otra de colonización en el más amplio sentido de la palabra. Construyó, en el periodo comprendido entre 1945 y 1970, alrededor de trescientos pueblos de colonización diseminados por toda la geografía española y habitualmente situados en las cuencas de los ríos de las diferentes confederaciones hidrográficas. Fue la actuación urbanística más importante realizada en el medio rural en España en el pasado siglo.

Alrededor de unos ochenta arquitectos trabajaron para el INC, algunos tan notorios como Alejandro de la Sota, Carlos Arniches, José Borobio, José Antonio Corrales, Fernando de Terán y Antonio Fernández Alba, además de los funcionarios en plantilla Manuel Rosado, Jesús Ayuso Tejerizo, Manuel Jiménez Varea, Agustín Delgado de Robles, Pedro Castañeda Cagigas y José Luis Fernández del Amo<sup>1</sup>, que fue quien impulsó los trabajos de importantes artistas contemporáneos en la decoración de las iglesias de los poblados de Colonización.

En estas iglesias podemos encontrar vidrieras, pinturas, cerámicas, esculturas, vía crucis y sagrarios de un nivel artístico muy relevante. Alrededor de setenta artistas trabajaron

---

<sup>1</sup> José Luis Fernández del Amo Moreno (Madrid, 1914-Valdelandes, 19.08.1995), arquitecto y funcionario del INI, impulsó desde su cargo de director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (1952-1958) a unos jóvenes artistas para que desarrollaran el arte en el que ellos creían y que, por alejarse de un reconocible figurativismo, era aceptado con dificultad. Su empeño en defender el arte no figurativo, inusual por su modernidad en un ámbito rural y periférico, le llevó a discusiones con las autoridades eclesiásticas de la época, pero su tesón permitió que ahora podamos gozar de un importante testimonio artístico que debemos conocer, valorar y proteger.

para el INC, entre ellos cinco miembros del Grupo El Paso: Rafael Canogar, Pablo Serrano, Manuel Miralles, Manuel Rivera y Antonio Suárez. Otros artistas que colaboraron con el Instituto fueron: José Luis Sánchez, Manuel H. Mompó, Teresa Eguibar, Delhy Tejero, Arcadio Blasco, los hermanos Atienza, Antonio Hernández Carpe, Julián Gil, Justa Pagés, José Luis Vicent, Antonio Povedano, Baqué Ximénez y la empresa Arte Sacro Navarro de Zaragoza, formada por Leopoldo Navarro Orós y Manuel Navarro López, así como la empresa Talleres de Arte Granda de Madrid.

Una de las zonas donde más intervino el INC fue la cuenca del Ebro. En el caso concreto de Aragón, el INC intervenía a través de su Delegación del Ebro, que actuaba desde Zaragoza y abarcaba Aragón, Cataluña (con subsele en Lérida) y Navarra. Su actividad comenzó en octubre de 1939 y dicha Delegación estuvo activa hasta la creación del IRYDA. Su labor desde esta delegación se concretó en la creación de un total de 36 nuevos pueblos, con 3.527 viviendas de colonos y 617 de obreros, en los que se instalaron un total de 4.028 colonos y 606 obreros.

El INC había adquirido en la segunda mitad de los años cincuenta la finca Vencillón por la cantidad de 3.891.531,82 pesetas, y el 27 de diciembre de 1960, la Subdirección de Obras y Proyectos del Instituto convocó por resolución una subasta pública para la contratación de las obras de transformación en regadío de la finca Vencillón en la zona regable por el canal de Aragón y Cataluña, con un presupuesto de ejecución por contrata de 23.067.694,50 pesetas.

La Iglesia, que desempeñó un papel fundamental en el panorama español de la posguerra, consiguió que una de las partes más importantes y más representativas de los nuevos pueblos de colonización fuesen sus iglesias, con sus torres campanario; eran su hito arquitectónico principal, que sobresalía en el nuevo paisaje transformado. Los edificios se dotaron de todos los elementos necesarios para llevar a cabo los rituales religiosos: mobiliario litúrgico (mesa de altar, pilas bautismales, pilas para el agua bendita, confesionarios, lámparas, veletas, campanas, etc.) y de otros elementos donde cabía una mayor intervención de los artistas plásticos (pinturas, esculturas, mosaicos), todo ello regido por las pautas de funcionalidad y síntesis.

Al tratarse de obras construidas de nueva planta, el INC las dotaba completamente de todos sus elementos, con unos valores estéticos avanzados, como la introducción de la abstracción en las iglesias, gracias a la sensibilidad de D. José Luis Fernández del Amo, arquitecto de este Instituto desde 1947, amante del arte de su tiempo y también impulsor del Museo de Arte Contemporáneo, actualmente Museo Reina Sofía, del que fue director entre 1952 y 1958. Esto sirvió para que, desde su puesto de trabajo como arquitecto del INC, impulsara la participación de jóvenes artistas en la renovación del arte litúrgico que se colocaría en las iglesias de los nuevos pueblos de colonización. El pintor y ceramista Antonio Hernández Carpe realizó como ceramista 35 trabajos para estos pueblos, la mayoría dedicados a las estaciones del vía crucis.

### **El templo parroquial de Santiago Apóstol**

La iglesia, construida en la entrada del pueblo, enfrente de una plaza ajardinada, y siguiendo los cánones de este tipo de construcciones, consta de una nave central de unos 200 metros

cuadrados y posee una torre campanario de 30 metros de altura. Es obra del arquitecto Manuel Jiménez Varea<sup>2</sup>.

El templo de ladrillo de cara vista consta de una capilla con sacristía, un archivo parroquial, unos baños, la casa del sacerdote y los locales donde impartir catequesis. La planta del edificio está configurada por la nave central, de 10,40 x 19,80 metros aproximadamente. Esta nave tiene una gran amplitud y una entrada directa al retablo. Se trata de una nave postconciliar, ya que está diseñada para dar misa de cara al pueblo. Cuenta también, en su parte izquierda, con una nave lateral de 5,20 x 18 metros aproximadamente que contiene el acceso a la sacristía, el acceso al campanario y una pequeña capilla.

El altar elevado varios escalones, de tipo catedralicio, está realizado con granito de Calatorao (Zaragoza), como también los escalones y el piso. Detrás del altar, y sobre un gran retablo de madera, sobresale una extraordinaria talla de madera de color natural, de 150 centímetros de altura, que representa a Santiago Apóstol el Mayor, patrón de la localidad y titular de la parroquia. A la izquierda del altar mayor está colocada la pila bautismal, también de piedra de Calatorao. Cuenta este espacio con una pintura sobre el bautismo de Jesús, obra de Julio Antonio Ortiz<sup>3</sup>, de extrema sencillez en la presentación del tema y con colores que se diluyen en grandes planos, que enmarcan dos figuras perfiladas, sin apenas definición anatómica y con un leve sombreado que prácticamente no altera su planismo, y unas escalinatas que hacen de coro.



FIGURA 1: Nave central de gran amplitud y luminosidad

La talla de Santiago el Mayor, de bella factura, representa al santo apóstol en actitud peregrina, con un atuendo con pliegues angulosos debidos a la actitud caminante del santo.

2 Arquitecto por oposición del Servicio de Arquitectura del INI, intervino en la construcción de 28 pueblos de colonización y desarrolló su trabajo principalmente en Andalucía y Extremadura. En 1961 redactó el proyecto de Vencillón, que consta de un total de 124 edificaciones, 89 casas para colonos, 23 para obreros y 12 edificios para servicios y usos públicos.

3 Julio Antonio Ortiz (Madrid, 1921 – Villamantilla, Madrid, 1998) colaboró con el INC en diversos trabajos religiosos. Mantuvo una estrecha relación con la isla de Cuba (estudió en la Escuela de San Alejandro, de la Habana, y en el taller de Hipólito Hidalgo de Caviedes, Madrid, 1902-1994) y, ya en España, desde los años cuarenta su pintura reaccionó contra la sensualidad de todo lo que podía ser el colorístico paraíso antillano, evolucionando hacia una austera simplicidad, primero en modos figurativos y finalmente abstractos. Murió trágicamente en su estudio de Villamantilla (Madrid).

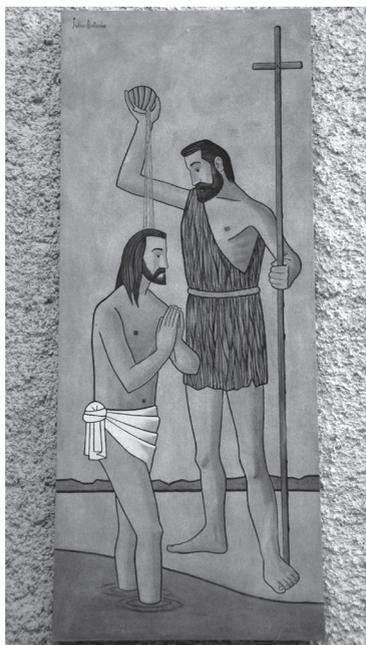


FIGURA 2: El bautismo de Jesús,  
obra de Julio Antonio Ortiz

Muestra en su mano derecha el bastón y la clásica calabaza del peregrino, mientras que con la otra mano se sujeta la túnica. Sobre sus hombros destaca la esclavina con la clásica cruz del peregrino a Santiago.

La capilla del Santísimo cuenta con dos tallas de madera, también de color natural, una dedicada a la Virgen sedente con el Niño, de 130 centímetros de altura y situada en la parte superior del altar del sagrario y otra que representa a san Isidro, también de 130 centímetros de altura, en el lateral izquierdo de la capilla. Dichas tallas, así como la de Santiago el Mayor y el mobiliario de la capilla (confesionario, sagrario y el Cristo Crucificado), proceden de los Talleres de Arte Granda de Madrid<sup>4</sup>. También cuenta esta capilla con una preciosa imagen de la imaginería de Olot (Gerona), de escayola policromada, incorporada con posterioridad a la construcción del templo.

La talla de san Isidro —imagen omnipresente en las iglesias de los pueblos de colonización por su vinculación con las labores agrícolas— pertenece al modelo más extendido de los Talleres Granda y es atribuida a Lorenzo Frenchilla (Valladolid, 1927 - Madrid 1990), quien en los Talleres prefirió trabajar con un cierto anonimato y desde luego muy apartado de sus propuestas abstractas más personales y valiosas. La factura del santo es sencilla y el canon de la figura es robusto y se resuelve con pliegues angulosos en el atuendo. El santo muestra las piernas sueltas, con el pie derecho abierto, eleva la cabeza y se lleva la mano derecha al pecho, mientras con la izquierda sujeta un haz de espigas.

Sobre la parte abierta de esta capilla está colocado el vía crucis pintado y grabado sobre baldosas de cerámica de azulejo, montado sobre una banda horizontal de madera. Las tonalidades son variadas, con predominio de los tonos ocres, y el aspecto de las representaciones es esquemático.

Tradicionalmente, las estaciones del vía crucis se disponían a lo largo de las paredes de la nave principal de las iglesias, siguiendo el sentido contrario a las agujas del reloj. En este caso, sin embargo, las catorce estaciones se concibieron como un conjunto que sigue el

4 Los Talleres de Arte Granda fueron iniciados por el padre Félix Granda y Buylla en 1891, para "hacer un arte impregnado del olor de Cristo, saturado de recuerdos del pasado, donde el espíritu bíblico palpita, y que este arte sea vivo, por estar unido al tronco de las tradiciones, y porque, siendo del pasado, corresponda a las necesidades del presente". Para ello procuró reunir, bajo una dirección, aquellas profesiones artísticas que creía más necesarias para dicho objetivo: pintura, escultura, orfebrería, esmalte, ebanistería y trabajo en bronce, todo sirviendo a una idea. Con el tiempo, los Talleres supieron adecuarse a la evolución del gusto e incluso ofrecer propuestas bastante innovadoras. La apuesta por la sencillez y la huida del barroquismo marcan la tendencia elegida en los años del INC, que resultó adecuada para los criterios de economía y relativa modernidad que guiaban a sus responsables.

desarrollo habitual en nuestra cultura, de izquierda a derecha, y se instalaron con una mínima separación entre ellas, por lo que, si bien cada una es un mosaico independiente y compuesto en sí mismo, se ha conseguido que existan unas correspondencias claras y un ritmo que recorre el conjunto que permiten seguir una meditación sobre la totalidad de la Pasión, en cualquier momento, sin la obligación de moverse dentro del templo, con lo que esto puede suponer de distracción propia y de otras personas.

### **El artista: Antonio Hernández Carpe (Espinardo, Murcia, 1923 – Madrid, 1977)**

Antonio Hernández Carpe fue un destacado muralista, gran dibujante y virtuoso creador que cultivó todos los géneros. Su pintura presenta un dibujo de antecedentes cubistas y una paleta de colores nítidos. La racionalidad compositiva y esa captación de colores nítidos caracterizan toda la producción del pintor. Su obra constituye una de las manifestaciones más representativas y singulares de la pintura española de los años cincuenta.



FIGURA 3: Autorretrato de Antonio Hernández Carpe

En 1935 comenzó sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia, en aquellos momentos dirigida por José Planes<sup>5</sup> y Luis Garay<sup>6</sup>. Aunque a finales de los años treinta ya era frecuente encontrar a Carpe realizando acuarelas durante sus excursiones con los Boy Scouts de Murcia, realizó su primera exposición en el Salón de la Asociación de la Prensa de Murcia en 1942. Durante esos años solía trabajar en el estudio de Medina Bardón<sup>7</sup>.

En 1946 consiguió una beca de la Diputación Provincial de Murcia que le permitió continuar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Allí se puso en contacto con otros artistas, tales como Vázquez Díaz y Nicolás

- 5 José Planes Peñalver (Senda de Granada, Murcia, 1891 – Murcia, 1974) empezó modelando figuras de barro, recreando su gran pasión: los belenes murcianos. Inició su educación en el mundo de la pintura y la escultura en Murcia y la completó en Madrid. En 1933 regresó a Murcia para fundar la Escuela de Artes y Oficios, de la cual fue director y en la que incorporó como profesores a personas de su confianza que creía que podían desempeñar la función de renovadores y a la vez de continuadores del arte murciano.
- 6 Luis Garay (Nonduermas, Murcia, 1893 – Murcia, 1956) recibió las primeras clases de dibujo en la Sociedad Económica de Amigos del País. En 1928 obtuvo una beca de la Diputación Provincial que le permitió seguir su formación en París. Pintor de las costumbres populares, de los paisajes rurales y de bodegones, nada más inaugurarse la Escuela de Artes y Oficios de Murcia fue nombrado profesor de dibujo artístico.
- 7 Antonio Medina Bardón (Murcia, 1923 – Murcia, 1995) estudió dibujo y pintura en la Real Sociedad Económica de Amigos del País y en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia. Aparte de haber llevado sus pinturas por medio mundo, Medina Bardón consiguió su primera medalla en 1943, el primer premio Salón de Primavera de Murcia en 1947, el premio Villacis de la extinta Diputación en 1948 y, por citar algún otro, el Premio Nacional de Pintura Fuente Álamo en 1974.

Solana. En la inauguración de la Sala Gumiel de Madrid participó junto a Vázquez Díaz, Pancho Cossío y Álvaro Delgado en una exposición colectiva.

En 1948 comenzó a dibujar en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en 1949 participó en una exposición organizada por la *Revista de Occidente*. En esos momentos presentó una obra que había evolucionado, alejándose del tenebrismo, y en la que había empezado a utilizar colores más claros y vivos. Sus obras *Girasoles* y *Retrato de joven* estuvieron expuestas en el Palacio de Exposiciones del Retiro con motivo de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, que se celebró en 1952.

En 1953 se trasladó a Roma, donde estuvo casi dos años, y a su regreso comenzó a realizar pinturas murales, que consideraba muy diferentes a las pinturas de caballete. Sus trabajos murales se encuentran muy repartidos por toda España, y se pueden encontrar en Madrid, en la Residencia de Estudiantes de Santander, en la universidad de Las Palmas, pero especialmente en Murcia, donde pueden verse en la Casa de la Cultura, los colegios mayores y otros muchos espacios. Unas de sus obras más conocidas son los frescos realizados en 1955 en el Hospital Provincial, hoy Hospital Reina Sofía, que podían verse antes de la renovación del edificio.

Algunas de sus obras son vidrieras religiosas, como las seis que realizó en 1960 para la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Molina del Segura, cada una con una superficie de seis metros cuadrados. Asimismo, intervino como ceramista en la decoración de las iglesias de 35 pueblos del Instituto Nacional de Colonización.

Su obra pictórica se encuentra en colecciones del Museo de Bellas Artes de Murcia, Museo Provincial de Santander, Museo Español de Arte Contemporáneo y en otros de Lisboa y Salzburgo, así como en muchas colecciones privadas. Realizó numerosos murales para diferentes centros e instituciones, como los Colegios Mayores “Cardenal Belluda”, “Ruiz de Alda” de la Universidad de Murcia, “Menéndez Pelayo” y “Diego de Covarrubias” de la Universidad de Madrid; para las Universidades Laborales de Toledo y Logroño, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Nacional, Palacio de Archivos y Bibliotecas de Murcia, para las residencias de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander y Delegación Nacional de Educación Física y Deportes; para instalaciones oficiales de Castellón de la Plana, del Gobierno Civil de Cádiz, del Parque de Maquinaria del I.N.C., del edificio de Obras del Puerto de Cádiz, y Bancos como el Mercantil e Industrial de Écija (Sevilla), Mercantil de Bilbao, y Exterior de Valencia y de Castellón.

## **FICHA TÉCNICA**

**Autor:** Hernández Carpe, Antonio

**Estilo:** Neogeométrico

**Fecha:** 1963

**Localización:** Lateral izquierdo de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Vencillón (Huesca). Existe una copia del mural en la iglesia parroquial de San Vicente Mártir de Esplús.

**Datos técnicos:** Mural de cerámica de 0,60 x 8,40 metros que representa las 14 estacio-

nes del vía crucis, cada una de ellas configurada por 16 azulejos cuadrados que sintetizan al máximo los elementos, en los que imperan al menos tres colores, aunque mantiene el carácter sintético que marcó su concepción.

### Descripción

El vía crucis está exento de violencia y sigue un criterio más ilustrativo que dramático. Se rige por una cierta economía de medios, ya que, salvo en una escena, Jesús aparece siempre solo o a lo sumo con otro acompañante. La cruz es otro elemento clave, y es utilizada de forma inteligente para ordenar la composición con ejes rectos o diagonales. El resto del espacio apenas apunta, y son los marcos asimétricos los que sirven para introducir cambios. Es un vía crucis que destila espiritualidad y vida.

Las estaciones representadas son:



Primera estación:

#### **Jesús es condenado a muerte.**

En el mosaico aparecen Pilatos y Jesús en el pretorio, el primero lavándose las manos mientras se proclama inocente de la sangre de este justo, y Jesús, solo, triste, después de haber sufrido toda clase de vejaciones y desprecios, esperando la sentencia de crucifixión a fin de emprender el camino de la cruz para cumplir la voluntad del Padre y para la redención de los hombres.



Segunda estación:

#### **Jesús carga con la cruz.**

En esta estación aparece Jesús con la cruz a cuestas, instrumento este de una muerte infame para un ciudadano de la época. Pero el artista refleja en este mosaico el momento en que la cruz que carga Jesús de Nazaret para llevarla al Calvario se convierte en la llave maestra para que todo el que crea en él no perezca, sino que tenga vida eterna.

Tercera estación:

**Jesús cae por primera vez.**

El artista refleja en el mosaico de esta estación a Jesús en el suelo, bajo el peso de la cruz. Un Jesús caído por agotamiento, con el cuerpo ensangrentado por la flagelación y la cabeza coronada de espinas. Le faltan las fuerzas.



Cuarta estación:

**Jesús se encuentra con su madre.**

En este mosaico representativo de esta estación, Carpe ha plasmado el encuentro de María con su hijo camino a su crucifixión. Aparece Jesús con la cruz, mirando muy intensamente a su madre, y María se manifiesta como madre del redentor del mundo.



Quinta estación:

**El Cirineo le ayuda a cargar la cruz.**

El artista interpreta la estación plasmando a Simón de Cirene con cara de resignación por haberse visto obligado por los soldados a cargar con la cruz, a la vez que también aparece como que quien recibe el don de la cruz se hace digno de ella. En cambio, Jesús aparece, por su expresión, como el que acoge al Cirineo, cambiando de este modo la perspectiva: el condenado aparece como alguien que, en cierto modo, hace entrega del don de la cruz.





Sexta estación:

**La Verónica limpia el rostro de Jesús.**

Carpe representa esta estación mediante dos figuras. Una, la de una mujer, de pie, con cara compungida, una vez se ha abierto paso entre los soldados para enjugarle con su velo el sudor y la sangre del rostro y mostrando en un velo la cara de Jesús. Jesús, en cambio, aparece de rodillas, con la cruz a cuestas sobre el hombro derecho, apoyando una mano en el suelo, y mira a la Verónica con dulzura por la buena obra que acababa de realizar con él. Por eso aparece su rostro impreso en el velo y el artista lo pinta como un verdadero icono.



Séptima estación:

**Jesús cae por segunda vez.**

En esta estación, Jesús está tumbado en el suelo con la cruz, mientras intenta incorporarse apoyando sus manos y rodillas en el suelo. El artista representa a Jesús condenado con el polvo de la tierra, aplastado por el peso de la cruz. Le faltan cada vez más las fuerzas, pero consigue levantarse para seguir el camino.



Octava estación:

**Las mujeres de Jerusalén le lloran.**

Carpe interpreta el mosaico representativo de esta estación con tres figuras: Jesús con la cruz sobre el hombro mira a dos mujeres con caras compungidas, que lloran y muestran compasión por el condenado.

Novena estación:

### **Jesús cae por tercera vez.**

Jesús aparece tumbado en el suelo, con la cruz sobre su cuerpo, en medio del camino del Calvario. El artista realiza la composición en diagonal, utilizando el ángulo superior derecho del mosaico como punto de fuga para reforzar la idea de que siendo de condición divina, una vez despojado de sí mismo tomó la condición de siervo, haciéndose semejante a los hombres, humillándose a sí mismo y obedeciendo hasta la muerte de cruz.



Décima estación:

### **Jesús es despojado de sus vestiduras.**

Esta estación representa el momento previo a la crucifixión en el que Jesús es despojado de sus vestiduras, que posteriormente son sorteadas entre los soldados. Carpe se sirve de dos figuras para representar esta estación: Jesús aparece de pie, mientras un musculoso soldado le arranca la túnica de modo amenazante. Jesús se cubre el torso desnudo con el brazo izquierdo, dando la sensación de entrega total a sus verdugos, de mansedumbre, pues acepta el suplicio, y al mismo tiempo de súplica al Padre.



Undécima estación:

### **Jesús es clavado en la cruz.**

El artista resuelve la alegoría de la estación mediante una bonita composición en la que se aprecia a Jesús sobre la cruz, en el suelo, con las dos manos clavadas y una figura humana en proceso de clavarle con fuerza los pies. Esos clavos deben sostener a Cristo entre los indescriptibles tormentos de la agonía.





Duodécima estación:  
**Jesús muere en la cruz.**

En el mosaico de esta estación, Carpe presenta a Jesús clavado en la cruz, con los ojos cerrados y la cabeza inclinada hacia su hombro derecho, con una cara que expresa claramente el cumplimiento de la obra de la redención. Así, se ha cumplido la misión para la que vino a la tierra. A ambos lados de la cruz, pero por debajo de sus brazos, el artista ha introducido un sol y una luna en fase creciente<sup>8</sup>. El sol está situado a la derecha de Cristo y representado por un disco radiado, mientras que la luna aparece a su izquierda, representada en forma creciente, inscrita en un círculo.



Decimotercera estación:  
**Jesús es bajado de la cruz.**

El artista representa en el mosaico de esta estación una piedad con la expresión más dolorosa, pero serena, de aquel inefable vínculo de amor nacido en el corazón de la madre el día de la anunciación y madurado en la espera del nacimiento de su divino hijo. Ese amor se reveló en la gruta de Belén, fue sometido a prueba ya durante la presentación en el templo, y se consolidó con los acontecimientos conservados y meditados en su corazón. Ahora este íntimo vínculo de amor debe transformarse en una unión que supera los confines de la vida y de la muerte.

<sup>8</sup> El sol y la luna acompañaron desde el siglo VI las representaciones artísticas de la crucifixión, momento cumbre de la vida de Cristo. Fueron más frecuentes a partir del siglo IX, si bien su aparición decreció en las obras del siglo XV y solo se constató de forma esporádica en el siglo XVI, pues el Renacimiento eliminó este simbolismo medieval.

El sol y la luna podrían simbolizar la naturaleza divina y humana de Cristo. Y, al hilo de esta naturaleza del Salvador, existe una marcada tendencia medieval a ratificar los pares dualistas en torno a la imagen de Jesús crucificado. Así, las parejas en torno a la cruz (san Juan y la Virgen, el sol y la luna, Longinos y Stephaton, la iglesia y la sinagoga) no son más que las ratificaciones antes mencionadas del sistema dualista o binario de la propia cruz, en la que el madero horizontal o *patibulum* representa el principio pasivo, el mundo de la manifestación, y el madero vertical o *stipes* el principio activo, el mundo de la trascendencia y vocación espiritual, de modo que estar crucificado es protagonizar la esencia de ese dualismo, de ese antagonismo entre los dos principios: humano y divino, activo y pasivo, construcción y destrucción.

Decimocuarta estación:

### **Jesús es colocado en el sepulcro.**

José de Arimatea y Nicodemo son ahora, en los momentos más difíciles, cuando todos huyen, los que dan la cara. Se preocupan por el cuerpo del maestro, ofreciéndole lo único que pueden: un lugar para su reposo. En el mosaico aparece uno de ellos envolviendo el cuerpo de Jesús con un sudario, y este, con el rostro sereno, indica que es tiempo de espera, es la hora del silencio, de descubrir que nuestro lugar definitivo no es la tierra, sino que estamos hechos para el cielo.



### **Análisis formal de la obra**

Se trata de un importante mural de cerámica de buena factura, que señala una posición estética de clara inspiración mediterránea. Su figurativismo libera a la imagen de toda servidumbre realista, en busca de una espiritualización más honda. No le interesa la anécdota fisonómica de cada rostro, y menos se inventa alegremente un rostro que pueda parecerse al divino rostro de Cristo o tomarse por él; le basta con una alusión figurativa, dotada, eso sí, de expresión condigna.

De este mural contemporáneo ha desaparecido toda pretensión de suntuosidad ornamental, toda ordenación puramente formalista de ceremonial mayestático o litúrgico, para dejar únicamente la escena, la figura o el paso del vía crucis, envueltos en una atmósfera de patética sencillez humana. El campo y la urbe están evocados libremente también, según un sistema de movimientos, líneas y colores que plásticamente son, como las figuras humanas, ajenos a la realidad de la naturaleza a la que aluden y crean su propio juego estético, obediente a la específica realidad artística que automáticamente aportan.

### **Contextualización de la obra en la producción artística del autor**

Este vía crucis, como todos los realizados por el artista para diferentes iglesias, tanto para pueblos de colonización como para parroquias españolas diversas, principalmente de Andalucía y del Levante, ha marcado una posición estética impulsada por un fino viento mediterráneo, el cual no es otro que el mismo que hizo triunfar, precisamente, el arte de los maestros europeos del mosaico.

A Carpe le interesa en la obra el sistema que compone el despliegue esencial del paso de Cristo hacia el Calvario: el ritmo de sus movimientos en el camino de la pasión. Los paños que cubren a sus personajes no se ciñen a un cuerpo, sino que son como las togas bizantinas, envolturas de una presencia mística, de bulto solo religioso.

### **Análisis iconográfico de la obra**

El vía crucis es una devoción centrada en los misterios dolorosos de Cristo, que se meditan y contemplan caminando y deteniéndose en las estaciones que, del pretorio al Calvario, representan los episodios más notables de la pasión. En cada una de ellas se fija un paso o episodio de la pasión del Señor.

En la práctica de este ejercicio piadoso, las estaciones constan de un núcleo central, configurado en un pasaje del Evangelio, que propone la meditación y contemplación de uno de los momentos importantes de la pasión de Jesús. En su rezo, cada estación suele ir precedida y seguida de diversas preces y oraciones, según las costumbres y tradiciones de las comunidades eclesíásticas. En la práctica comunitaria del vía crucis, al principio y al final, y mientras se va de una estación a otra, se suelen cantar cánticos adecuados a la estación en cuestión.

Desde un punto de vista religioso, la novedad que aporta este vía crucis es que la fuerza expresiva del drama de la pasión se canaliza aquí por el camino de la piedad y la ternura, esquivando aquellas perspectivas descaradamente dramáticas y violentas de las que se sirvió el realismo para tratar estos mismos temas. Un dulce aire franciscano orea todo el vía crucis, resaltando sobre la tragedia misma de cada estación cuanto cada una de ellas comporta de consoladora etapa en la redención del género humano. De ahí la mansedumbre, la conformidad, la dulzura salvacional que el artista ha logrado imbuir en los gestos, rasgos y movimientos de todas las figuras, incluso las no sacras, que componen cada una de las catorce piezas.

El artista ha contemplado e interpretado cada una de las estaciones de una forma sencilla y esquemática, intentando fijar los acontecimientos principales de la pasión de Jesucristo con trazos breves.



**FIGURA 18: El vía crucis emplazado en la pared izquierda que separa la capilla del Santísimo**

### **Significación iconológica de la obra**

La obra de Carpe ha marcado en el actual arte figurativo un nuevo nivel para la experiencia religiosa del hombre de hoy, demostrando que puede prescindirse de la ficción fisonómica y del descriptivismo tremendista y, sin embargo, mover a la auténtica piedad, sin caer tampoco en aquella brusca rudeza monocorde de las representaciones cristianas del románico, sino desembocando mansamente en la orilla del más depurado y sublime espíritu evangélico.

**Agradecimiento:** A mosén Fabriciano Reyes y a Sergio Ibarz Mecías por las facilidades que nos dieron para fotografiar las obras de arte de la iglesia.

### **BIBLIOGRAFÍA**

FERNÁNDEZ-BRASO, M. (1971): «Carpe, vitalidad y optimismo», *ABC* (Madrid) 26.03.1971, pp. 97-101.

GÓMEZ DE LA SERNA, G. (1964): «Nuevo Vía crucis», *ABC* (Madrid) 29.04.1964, pp. 14-17.

Instituto Nacional de Colonización (2012): «El fondo de la Delegación Regional de Aragón», *DARA Documentos y Archivos de Aragón*, Novedades n.º 8, enero 2012, pp. 1-16.

LABRADOR GONZÁLEZ, I. M. y MEDIANERO HERNÁNDEZ, J. M. (2004): «Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la Cruz». *Laboratorio de Arte*, 17, Universidad de Sevilla, pp. 73-92.