

# **El Cristo de los Caídos de Jacinto Higueras**

**Laura LUQUE RODRIGO**  
Jaén

- I. La imagen del Crucificado: breves apuntes históricos e iconográficos.**
- II. Jacinto Higueras Fuentes, el escultor y su obra.**
- III. El Cristo de los Caídos en la cripta del Sagrario.**
- IV. La obra.**
- V. Bibliografía.**

## I. LA IMAGEN DEL CRUCIFICADO: BREVES APUNTES HISTÓRICOS E ICONOGRÁFICOS

El arte occidental, desde la caída del Imperio Romano, ha tenido como temas fundamentales aquellos relacionados con el cristianismo. El tema fundamental, es sin lugar a dudas la venida del Mesías a la Tierra para cumplir la promesa de redimir a la humanidad, algo que sólo podía cumplirse mediante el derramamiento de sangre. La crucifixión adquiere así un singular protagonismo, pues si bien la resurrección es verdaderamente la concreción de la promesa, la muerte de Cristo en la cruz marca el hito.

Carmen Gómez García se refiere a la crucifixión como una imagen que “llega alterando todas las figuras mitológicas reinantes anteriormente”, ya que Jesús no muere como un héroe<sup>1</sup>. Esto explica por qué hasta el siglo VII, la representación de la crucifixión no se generaliza, porque la muerte en la cruz estaba destinada a ladrones y malhechores<sup>2</sup>, aunque las primeras representaciones datan del siglo V<sup>3</sup>.

La representación artística de Jesús en la cruz va a variar sustancialmente a lo largo de la historia siendo objeto de numerosas investigaciones que analizan desde la fisonomía de Cristo a los elementos de la crucifixión y el modo de representarse. Al inicio de la Edad Media, Cristo se representa impersonal, hierático, como doctor y juez, no como el hombre. G. Duby, en *La época de las Catedrales*, explica como la crisis de mortandad acaecida durante la segunda mitad del s. XIII debió afectar de algún modo a la concepción estética del arte, pues el padecimiento que había sufrido el cuerpo humano contribuyó a que ya en el Trecento el arte se comenzara a decantar por la representación de la anécdota y el detalle que apela a lo sensible.

En el Renacimiento, el cuerpo debe modularse según los cánones de belleza clásica y el sentido religioso se torna hacia una mayor espiritualidad.

---

<sup>1</sup> GÓMEZ GARCÍA, C., *Disposición del Paño de Pureza en la escultura del Cristo Crucificado entre los siglos XII y XVII*, Universidad Complutense, Madrid 2007, p. 23.

<sup>2</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, J., *La escultura del Crucificado en el “Reino de Jaén” (S. XIII-S. XIX). Un estudio histórico artístico*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén 2009, p. 21.

<sup>3</sup> DUCHET-SUCHAUX, G., y PASTOUREAU, M., *Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos*, Alianza Editorial, Madrid 1999, p. 114.

No desaparecen los rasgos de dolor, pero se suavizan. En el Barroco tiene lugar la explosión dramática y los crucificados, especialmente entre la imaginería española, encontrarán su punto álgido en cuanto a expresividad, teatralidad y sentimiento exaltado. No cesa aquí la producción de imaginería, pero el Barroco será un punto de referencia inexcusable para los posteriores artistas.

España vivirá un momento de gran actividad productiva tras el fin de la Guerra Civil. Muchas imágenes se habían perdido y debían ser repuestas. La mayoría de los artistas optarán por un neobarroco que aun en nuestros días perdura, si bien se advierte un cambio sustancial tras el Concilio Vaticano II (1962-1965) que recomienda en el capítulo VII de la Constitución sobre la Sagrada Liturgia, reducir el número de imágenes que estas “no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa”. En cualquier caso perdurará la imagen de tipo barroca de gran raigambre, aunque aparecen algunas innovaciones<sup>4</sup>.

En cuanto al tipo iconográfico, la Biblia debía ser la fuente principal, sin embargo ofrece pocos datos sobre cómo fue crucificado Jesucristo, dando lugar a que apareciesen debates entre teólogos y teóricos del arte sobre cómo debía ser representada la figura de Cristo en la Cruz. Los Apócrifos ofrecen narraciones más detalladas, pero no responden a las cuestiones principales.

Durante el barroco se produce uno de los debates más controvertidos, sobre si Cristo fue clavado con tres o cuatro clavos, pues Trento deja libertad al respecto. Interián de Ayala recomienda la representación con cuatro clavos, a pesar de que desde el siglo XIII el crucificado de tres clavos se había convertido en dogma<sup>5</sup>. La explicación de Interián es que si Cristo fue clavado con tres clavos, parece inverosímil que no le fuera quebrado hueso alguno<sup>6</sup>. También el tratadista Francisco Pacheco en su tratado *El arte de la Pintura* hace un alegato en favor del empleo de cuatro clavos. Sin embargo, la imagen de Cristo clavado con tres clavos continuará siendo la más difundida.

Domínguez Cubero ha estudiado en profundidad la evolución del crucificado en Jaén, desde las primeras representaciones góticas hasta el XIX. Los pioneros de la imaginería jiennense son Luis de Aguilar y Juan de Reolid, cuyas obras de madurez siguen la serenidad y equilibrio del renacimiento italiano. La segunda generación de artistas del Renacimiento viene marcada por la llegada de

---

<sup>4</sup> GONZÁLEZ VICARIO, M<sup>a</sup> T., “En torno a la iconografía de la escultura religiosa española tras el Concilio Vaticano II”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), II / 4 (1989) 331-338.

<sup>5</sup> MÁLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Encuentro, Madrid 2001, p. 251.

<sup>6</sup> *Ibid.*, cap. XVII, pp. 7-9.

escultores extranjeros como Jacobo Florentino o Gutierre Gierero, aunque también habrá artistas locales como Quijano o López de Velasco<sup>7</sup>. Probablemente el gran maestro escultor sea Sebastián de Solís con obras como el Crucificado de San Juan. Del Barroco destacan tallas como el Cristo de la Expiración de la Iglesia de San Bartolomé de Jaén, obra de José de Medina de inspiración similar al Cristo de la misma advocación de Ruiz Gijón. Durante el neoclasicismo perduran los cánones estéticos del barroco y el rococó.

Tras el fin de la Guerra Civil muchos artistas que durante sus primeras décadas productivas se habían dedicado a trabajar sobre todo el metal o la piedra para esculturas civiles, retratos y monumentos, encuentran en la producción de tallas para iglesias, conventos y cofradías una fuente inagotable de trabajo. En Jaén destacan algunos escultores como Constantino Unghetti que hace su primera obra imaginera en 1956 para la Cofradía del Santísimo Cristo Yacente de la parroquia de San Ildefonso de Jaén. Unghetti crea una imagen cuyas dimensiones son idénticas a las de la Sábana Santa de Turín, en un bloque único quedando el cuerpo adherido al lecho mortuario<sup>8</sup>. El Yacente resulta de gran expresividad y dramatismo, los ojos aparecen entreabiertos y el brazo derecho desplomado, lo cual supone una novedad con respecto a la tradición iconográfica. Sus otras imágenes son mucho más estilizadas, con planos angulares de gran contemporaneidad.

## II. JACINTO HIGUERAS FUENTES, EL ESCULTOR Y SU OBRA

En este mismo contexto desarrolla parte de su actividad escultórica Jacinto Higuera Fuentes (Santisteban del Puerto 1877 – Madrid 1954). En 1893, apadrinado por una hija de Sagasta, marcha a Madrid para estudiar en el taller de Madrazo, que muere poco tiempo después de su llegada. Se traslada al estudio de Querol y permanece allí tres años, pasando entonces al taller de Benlliure, su verdadero maestro según Ana Higuera, con quien trabajaría durante nueve años. En 1896 había recibido ya una mención honorífica en la Exposición Nacional que le sirvió para que la Diputación Provincial le concediese una beca de doce años<sup>9</sup>.

Durante las tres primeras décadas del siglo XX, la mayor parte de su producción se centra en obras civiles en bronce y monumentos urbanos. En

---

<sup>7</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, J., “Los pioneros de la imaginera pasionista en el Santo Reino”, en *Alto Guadalquivir, especial Semana Santa Giennense*, Monte de Piedad, Córdoba 1989, pp. 15-16.

<sup>8</sup> VV.AA., Catálogo de la Exposición “*Constantino Unghetti. Presencia e identidad escultórica*”, Diputación Provincial, Jaén 2010, p. 99.

<sup>9</sup> HIGUERAS, A., “Resumen de una vida entregada al arte (I)”, en *Ibiut* (Úbeda), nº 22 (1986) 10-11.

1909 comenzó el proyecto para el Monumento a las Batallas de las Navas de Tolosa y Bailén, probablemente la obra monumental más representativa del artista, situada en un lugar estratégico en la ciudad de Jaén. Destacan los bustos de personajes relevantes de la época, que le convierten en un gran retratista y modelador<sup>10</sup>.

Otras obras representativas son *Manigero andaluz* (1914) con la que obtuvo la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Panamá o *La Bética* (1919), una escultura fundida en bronce que representa la belleza y el despertar de Andalucía, sobresaliente por el trabajo de volúmenes redondeados y el movimiento ondular y sereno del desnudo femenino.

Pero no sólo cultiva en esta etapa el bronce y la escultura civil, sino que ya talla algunas obras religiosas como el *San Juan de Dios* (1919) que tanto éxito le reportó. José Francés, quien le bautizó con el apelativo de “el místico andaluz”<sup>11</sup>, decía que el “*San Juan de Dios de Jacinto Higuera* marcó un hito de energía sensitiva en la historia de nuestra escultura moderna”<sup>12</sup>. Otra obra que le reportó un éxito considerable es el *Cristo de la Buena Muerte* de la Catedral de Jaén, que analizaremos más adelante. Se cuenta que Higuera empleó como modelo a un gitano, que se quejaba de tener los brazos cansados al permanecer mucho tiempo en la misma postura. Higuera le dijo que pidiese al Cristo lo que quisiera y se cumpliría si permanecía inmóvil. El gitano pidió que le tocara la lotería y poco después, así sucedió<sup>13</sup>. La obra fue expuesta en Madrid antes de viajar a su destino final, recibiendo fantásticas críticas publicadas en los periódicos locales.

En la década de los cuarenta tallará varios crucificados y nazarenos, demostrando su maestría en obras como el *Jesús Nazarenos de Úbeda* o el de los *Villares* o la *Virgen del Carmen del Sanatorio Psiquiátrico Provincial de Jaén* entre otras tantas. Olivares Barragán escribía que su obra religiosa está a la altura de maestros como Mena o Montañés y José Francés expresaba que sus imágenes dignifican las iglesias y convierten las calles por las que procesionan en auténticos templos, pues “tal es la unción y fe que inspiran a quienes los contemplan”<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> ANGUITA HERRADOR, R., *Jacinto Higuera. El artista y su obra*, Universidad de Jaén, 1995.

<sup>11</sup> VVAA., *Jacinto Higuera. Exposición Póstuma (24 de enero – 9 de febrero 1956)*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid 1956, p. 4.

<sup>12</sup> HIGUERAS, A., “Resumen de una vida entregada al arte (y IV)”, en *Ibiut* (Úbeda), nº 25 (1986) 10-11.

<sup>13</sup> HIGUERAS, A., “Resumen de una vida entregada al arte (II)”, en *Ibiut* (Úbeda), nº 24 (1986) 10-11.

<sup>14</sup> OLIVARES BARRAGÁN, F., “Jacinto Higuera: gran imaginero”, en *Alto Guadalquivir, especial Semana Santa Giennense.*, Monte de Piedad, Córdoba 1981, p. 33.

Jacinto Higuera sentía pasión por la escultura griega y renacentista, admiraba la gracia y armonía de estas obras, combinadas con un espíritu profundo. Entre sus ídolos aparecen nombres como Fidias, Miguel Ángel, Cellini, Berruguete, Mena o contemporáneos como Rodin<sup>15</sup>. Es por ello que basa su obra en la perfección técnica y el dominio del dibujo y en una armonía clásica que combina con la sensibilidad montañesina y el conocimiento de la escultura contemporánea. Él mismo cuenta, en una entrevista realizada para la revista mensual Paisaje, que al llegar al taller de Querol tuvo que hacer una copia de una cabeza de Donatello “cuyo contenido artístico y espiritual se impregnó en mi alma de tal manera, que, a partir de entonces, me he considerado siempre discípulo del egregio escultor del Renacimiento italiano”<sup>16</sup>.

Su admiración por el alcalaíno Martínez Montañés le lleva a dedicarle su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1942. De este discurso se desprende no sólo su admiración por el escultor barroco, sino su forma de concebir la escultura. En primer lugar, debe destacarse su alegato a favor de la imaginería que considera debe tratarse como escultura y no como algo distinto, pues ambas responden a una misma realidad: “¿Acaso escultor e imaginero no responden al mismo anhelo de plasmar ideas, sentimientos, en formas plásticas?”<sup>17</sup>. Tras esta afirmación hace una crítica de aquellos que se hacen llamar imagineros y que para Higuera no son más que “santeros”. Para dar severidad a su discurso, alude a Fidias, Policeto, Lisipo y Praxíteles como imagineros, pues no falto de razón, dice que ellos también esculpían imágenes religiosas. El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define “imaginería” en su tercera acepción como “talla o pintura de imágenes sagradas”<sup>18</sup> la definición por tanto va más allá de las tallas de carácter religioso tal, es más amplia. Para Gañán Medina, el hecho de que la definición de la RAE hable de “talla o pintura” se debe a que son esculturas policromadas y en ocasiones interviene un escultor que talla la obra y un pintor que la policroma<sup>19</sup>.

Del discurso debiera destacar la descripción que hace del sentimiento que le embargó al contemplar el montañesino Cristo de los Cálices. Higuera escribe textualmente: “Hay tal belleza en el conjunto que se queda uno arrobado,

---

<sup>15</sup> HIGUERAS, A., “Resumen de una vida entregada al arte (III)”, en *Ibiut* (Úbeda), nº 24 (1986) 10-11.

<sup>16</sup> “JACINTO HIGUERAS”, en *Paisaje*, nº 4 (Septiembre 1944) 88.

<sup>17</sup> HIGUERAS FUENTES, J., *Martínez Montañés y la imaginería religiosa*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1944, p. 8.

<sup>18</sup> VVAA, *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid <sup>20</sup>1984.

<sup>19</sup> GAÑÁN MEDINA, C., *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*, Universidad de Sevilla 2001, pp. 24-25.

como si de pronto nos encontráramos en el Gólgota, delante del Hijo de Dios hecho hombre”<sup>20</sup>. Continúa destacando de Montañés “su don iluminado” y habla de “milagro estético”, pues “la gracia divina sólo está reservada a los escogidos de Dios, a los creyentes, que ahondan y sienten con fe las máximas de Cristo”<sup>21</sup>. Esta forma de concebir el arte que Higuera atribuye a Montañés, no es sino la propia forma de vivir el arte del santistebeño, una concepción estética que se hará patente en sus obras devocionales.

En la entrevista publicada en la revista *Paisaje*, anteriormente citada, preguntaron a Jacinto Higuera cómo veía la imaginería religiosa en su sentir artístico, el artista respondía:

“Como Martínez Montañés, Alonso Cano y todos los maestros de la Escuela andaluza, (...) Pero, sin que este fervor me lleve a la copia servil del estilo, porque la independencia del espíritu personaliza y da carácter a la obra del artista. La admiración no supone continuación inmediata del estilo ajeno, ni influencia activa del mismo”<sup>22</sup>.

Higuera teoriza sobre su propia obra de tal forma que establece las claves para comprender su concepción estética que plasma en las obras imagineras muy especialmente. El escultor no busca inspiración directa en las obras que admira, es una personalidad distinta, de otra época. Todo esto lo vemos en sus obras, combinando la tradición con la modernidad.

Él mismo dice que su sueño es “poder alcanzar... una cosa de fórmula clásica, como la concibieron los griegos, y de una infinita expresión, como la lograron nuestros viejos imagineros”<sup>23</sup>. Trataremos de analizar si alcanzó o no su pretensión artística.

### III. EL CRISTO DE LOS CAÍDOS EN LA CRIPTA DEL SAGRARIO

Esta obra es sin duda la menos conocida de toda la producción de Jacinto Higuera, no obstante, probablemente sea una de las mejores piezas que hiciese. Se trata del Cristo de los Caídos, una obra realizada en madera de nogal sin policromar en 1941<sup>24</sup>, destinada al Altar Mayor de la Cripta del Sagrario de la Catedral de Jaén. Una vez preguntaron a Higuera si la policromía aumentaba el efecto de las obras. El escultor contestaba que “Indudablemente. Pero si la

---

<sup>20</sup> HIGUERAS FUENTES, o.c., p. 13.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> *Paisaje*, o.c., p. 90.

<sup>23</sup> *Paisaje*, o.c., p. 90.

<sup>24</sup> ANGUITA HERRADOR, o.c., p. 96.

materia es noble, como la caoba o el nogal... en un verdadero dolor el escender esa materia, cuando, con su propio elemento y pátinas dadas con arte, se pueden lograr efectos de emoción y de belleza incalculables”. Esto es precisamente lo que puso en práctica en el Cristo de los Caídos que él consideraba una de sus obras imagineras más destacadas junto con el conjunto escultórico de la Flagelación de Pamplona<sup>25</sup>.

El contexto arquitectónico que envuelve a la obra es uno de los más valiosos de la provincia. El Sagrario de la Catedral de Jaén, es una obra maestra del neoclasicismo español, proyectado por Ventura Rodríguez junto al lateral norte de la fábrica catedralicia. El Sagrario presenta planta oval, dispuesta de forma longitudinal, precedida de un atrio igualmente ovalado colocado a la inversa, sobre el que se sitúa el coro. El testero presenta la misma forma que este espacio, conformando un conjunto simétrico, cubierto por una bóveda acasetonada con lunetos y rematada por un lucernario. El alzado interior lo componen columnas de orden corintio y fuste acanalado dispuestas por pares sobre un pedestal curvado. Sobre este cuerpo se abre una tribuna compuesta por cuatro balcones sobre los accesos de las esquinas. Los balcones presentan forma de arco carpanel y se cierran con bóvedas de nervios trenzados y ovas. Entre los balcones se abre una capilla a cada lado.

Este conjunto resulta de un estilo plenamente romanista que recuerda en su trazado a obras de Bernini como Sant’ Andrea al Quirinale, siendo la bóveda similar a la que cierra el conjunto de San Carlo alle Quatre Fontane de Borromini.

Bajo el espacio descrito, se halla la Cripta, cuya construcción se inició en 1764 y se prolongó durante veintitrés años. La planta es idéntica a la del templo, pero el alzado prescinde de la tribuna. La arquitectura queda desnuda, pues elimina cualquier motivo decorativo, siendo éste un espacio de gran sobriedad y belleza. Se accede a la Cripta bien desde el interior del Sagrario a través de una escalera dispuesta en un ángulo a los pies del templo o desde la Plaza de San Francisco. La luz penetra a través de una cristalera semicircular situada en la Calle Campanas. El fin de la Cripta era dar sepultura a los prebendados catedralicios y a los fieles de la parroquia, pero quedó inutilizado desde 1829. En 1919 Alfredo Cazabán Laguna escribía un artículo sobre el Panteón lamentado que no estuviese abierto a la devoción de los fieles<sup>26</sup>.

El panteón se recupera en la década de los 40 sirviendo de sepultura a los fallecidos en el “Tren de la muerte” en 1936 en Madrid. El 29 de febrero de

---

<sup>25</sup> *Paisaje*, o.c., pp. 89-90.

<sup>26</sup> CAZABÁN LAGUNA, A., “La Cripta o Panteón del Sagrario de Jaén”, en *Don Lope de Sosa* (Jaén), nº 78 (1919) 188-190.



1940, la Junta Pro-Caídos comunicaba que el 4 de marzo tendría lugar en Madrid la exhumación de los cuerpos<sup>27</sup>. Unos días después, el 13 de marzo, se narra en las Actas Capitulares cómo se recibió a los fallecidos y cómo un cortejo fúnebre los acompañó, hasta la Cripta donde reposarían finalmente. En esa misma junta, el cabildo catedralicio acuerda sepultar al Obispo Basulto también en la Cripta, pues consideran que si habían muerto juntos debían descansar en el mismo lugar<sup>28</sup>.

La Cripta se adaptó para su nuevo uso, bajo la dirección del arquitecto municipal José María López Rivera, costado por esta Asociación formada sobre todo por viudas e hijas de fallecidos durante la guerra civil del bando vencedor, que obtuvieron financiación de la Diputación, el Ayuntamiento y los familiares. Según aparece reflejado en un artículo del Diario Jaén, “muchos artistas han ofrecido generosamente su trabajo en la decoración y arreglo, entre ellos nuestro ilustre comprovinciano Rafael Hidalgo de Caviedes que se compromete a realizar las pinturas murales necesarias en algunas arcadas y bóvedas”<sup>29</sup>. Finalmente la obra de Caviedes sería un óleo sobre lienzo encolado que representa a tres ángeles portando una corona de laurel, una palma símbolo de martirio y un ramo de rosas. Bajo ellos aparece la frase en latín “a los ojos de los necios parecen haber muerto; ellos, sin embargo, gozan la paz”

¿Debemos suponer que Caviedes hizo la obra sin ser pagado por ello? Según se desprende del artículo parece que es así. En las Actas Capitulares de 1944 se expresa el deseo de exponer la obra de Hidalgo de Caviedes antes de ser colocada en su lugar de destino<sup>30</sup>. Se dice lo siguiente:

«... una comisión/ de señores de la Unión Provincial de Caídos ha/ visitado al h. Doctoral como vicario y le ha mani-/ festado que el cuadro que el pintor h. Hidalgo de Cavie-/des destina a la Cripta de los Caídos, ha llegado a/ Jaén y que desean que antes de su colocación en/ la Cripta, se les autorice para exponerlo en los/ salones de la Sociedad “La Económica” ».

El cabildo accede a la petición, pero a cambio los gastos de traslado debían correr a cargo de la Unión Provincial de Caídos y además pide se adopten las mediadas necesarias para evitar deterioros en la obra. Pero ¿y el Cristo de los Caídos? ¿Cómo llegó a la Cripta? No hay ninguna referencia al respecto en

<sup>27</sup> Archivo Diocesano de Jaén, Acta Capitular Acta Capitular 1940, pp. 18-19.

<sup>28</sup> Archivo Diocesano de Jaén, Acta Capitular 1949, p. 19.

<sup>29</sup> “Los nombres de nuestros caídos serán esculpidos en los muros de la Cripta de la Catedral, en *Diario Jaén*, 6 de diciembre de 1942.

<sup>30</sup> Archivo Diocesano de Jaén, Acta Capitular de 9 de agosto de 1944, p. 139.

Actas Capitulares y en el artículo del Diario Jaén no se dice nada sobre ella, aunque aparece una fotografía del Cristo, dispuesto ya en el Altar Mayor de la Cripta, con una mesa de altar a los pies de la cruz y tres cirios a cada lado. En el pie de foto se lee “Vista del altar mayor de la Cripta y del Crucificado que lo preside tallado por el escultor Jacinto Higuera. – (Fdo Paz)”. Es decir, el Crucificado estaba ya allí en el 42. Existe común acuerdo en que fue encargado por la Unión Provincial de Caídos, pero lo cierto es que ni se ha publicado ni he hallado ningún documento que lo certifique.

Para cerrar el lucernario de la Cripta, se emplea una vidriera compuesta por una cruz en el eje central, abrazada fuertemente por un varón. A los lados, dos ángeles dispuestos simétricamente.

#### IV. LA OBRA

Bajo la cubierta abovedada del Altar Mayor, se encuentra el Cristo de los Caídos que tallase Jacinto Higuera. Un crucificado de tres clavos, de un severo clasicismo y profunda sensibilidad. Es un Cristo joven, ya muerto (acorde al espacio funerario al que iba destinado) y de gran serenidad. Los brazos fueron tallados aparte, como se aprecia claramente gracias a la falta de policromía, en la línea de unión con los hombros. La corona de espinas es otra pieza. La cruz es una sencilla tabla de madera barnizada.

En el rostro del Cristo de los Caídos, la idealización y profunda religiosidad de las obras del escultor se hacen patentes de manera muy especial. El análisis del rostro, nos lleva a su admirado Cristo de la Clemencia del maestro Martínez Montañés. El rostro cae hacia la derecha, desplomado, a diferencia del crucificado del alcalaíno que aún está vivo y con fuerzas para hablar. Ángel Aroca diría que el Cristo de la Clemencia parece estar dirigiéndose a su Madre para decirle “Mujer, ahí tienes a tu hijo”<sup>31</sup>. No sucede así con el Cristo de los Caídos que se desprende de esa fuerza que imprime Montañés, pues ya ha fallecido.

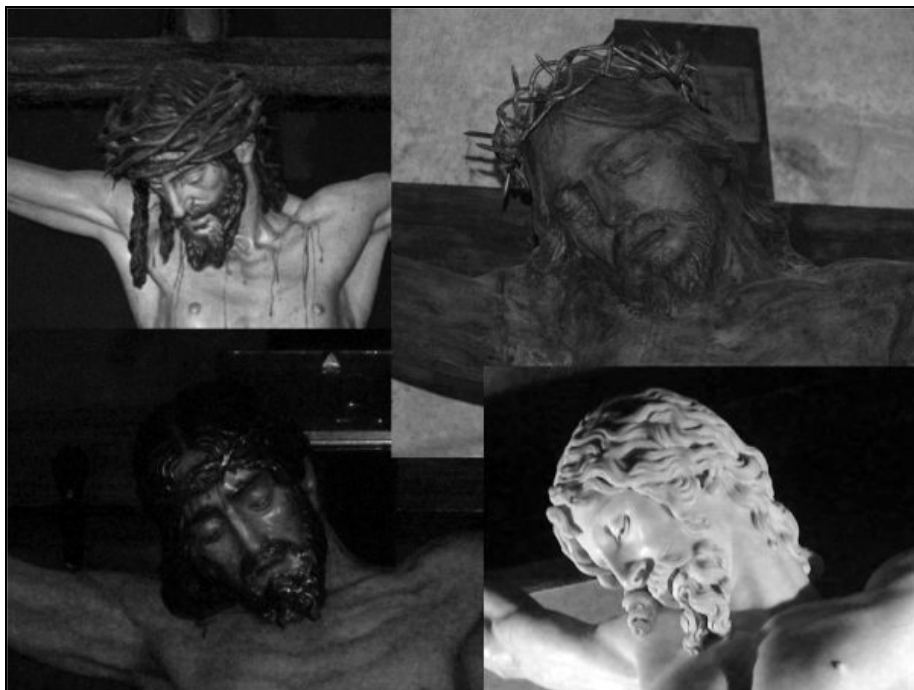
Pero debemos ir más atrás y pensar en el rostro del Crucificado de Cellini, otro escultor admirado por Jacinto Higuera. Los tres crucificados, en lo que a la composición de la cabeza se refiere, tienen ciertas similitudes compositivas y significantes aunque cada uno imprime su carácter personal. El crucificado de Cellini, como el de Montañés, aparece aún vivo y con intención de hablar, la mirada recoge desde el dolor por la muerte que se aproxima, a la aceptación

---

<sup>31</sup> AROCA LARA, Á., *El crucificado en la imagerie andaluza*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba 1987, p. 111.

de su destino, sin dejar de lado el carácter idealizado de su figura. Ninguno de los tres escultores nos presenta un Cristo agonizando y doliente, sino que optan por el Dios, que aun habiéndose encarnado, no deja de ser el Ser Supremo.

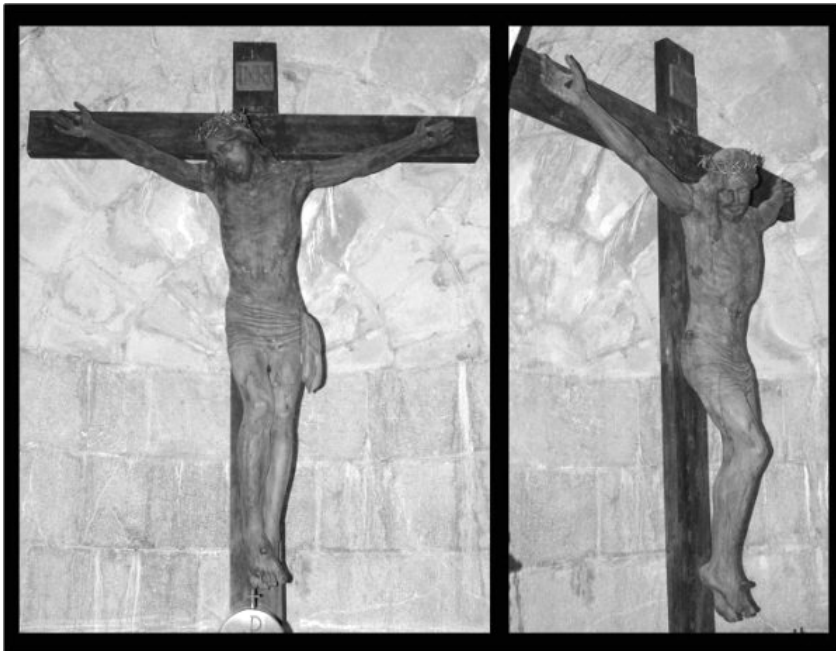
Cellini esculpe la barba partida en dos y crea una cabellera rizada que cae de lado, dejando la mitad de la oreja izquierda al descubierto y dejándola caer hacia la derecha sin llegar a tapar el rostro. Montañés igualmente parte la barba y crea una cabellera rizada que se dispone de igual modo que la obra anterior. El Crucificado de Jacinto Higuera, sin embargo, resuelve la melena de una forma mucho más sencilla, pero cae de igual forma. El crucificado de Montañés es de los tres el que más marca los rasgos, sobresaliendo los pómulos y creando una nariz afilada. Higuera, más próximo en este sentido a Cellini, suaviza los rasgos redondeándolos. Es indudable que la admiración que Higuera sentía por estas obras, le hace beber de ellas y reinterpretarlas, pues más que la forma toma ese sentimiento de religiosidad profunda e intimista característica también de Alonso Cano y patente en el desaparecido Crucificado de Lecaroz.



Es imposible al analizar el Cristo de los Caídos, no pensar en el Cristo de la Buena Muerte que él mismo tallase décadas atrás. Es el Cristo de la Buena Muerte de gran similitud, no obstante, las diferencias se hacen patentes. El rostro resulta más alargado, la nariz algo más afilada, la boca más pequeña y

el cabello queda más recogido. El Cristo de los Caídos es aún si cabe menos dramático que el Cristo de la Buena Muerte, incluso siendo este de gran serenidad, tal vez por la leve suavización de los rasgos e incluso por la ausencia de policromía, en el caso de los Caídos. Rafael Laínez Alcalá decía al respecto de la cabeza del Cristo de la Buena Muerte que “es un acierto rotundo y definitivo” y definía la imagen como “un Cristo recio, vigoroso y bello... sublimado de dolores...de hombre que sufre y al mismo tiempo Dios que perdona”<sup>32</sup>.

Jacinto Higuera talla un crucificado de anatomía escasamente musculosa, resultando una figura alargada y de gran verticalidad, con la herida de la lanzada en el costado. Los brazos no crean un triángulo muy marcado, la musculatura de los brazos se tensa con suavidad y las palmas de las manos permanecen completamente abiertas. El abdomen aparece rehundido, sobresaliendo el volumen del tórax. Esta composición del torso se relaciona de algún modo con el Cristo de la Expiración de Mariano Benlliure, quien fuera maestro de Higuera durante nueve años. Benlliure talla este crucificado en 1940 para la Archicofradía del Stmo. Cristo de la Expiración de Málaga, con una anatomía alejada de los cánones neobarrocos, sin una musculatura hercúlea, con el vientre hundido y la caja torácica muy marcada.



<sup>32</sup> CHAMORRO LOZANO, J., “Los Cristos de la Catedral”, en *Alto Guadalquivir, especial Semana Santa Giennense*, Monte de Piedad, Córdoba 1990, pp. 46-47.

El cuerpo del Cristo de los Caídos permanece erguido, completamente vertical, evitando el retorcimiento, alejándose de obras manieristas como el crucificado de Cellini o Miguel Ángel que optan por un marcado contraposto. Flexiona ligeramente la pierna derecha, creando un triángulo escaleno entre las piernas y el madero de la cruz. En esto no se asemeja al mencionado Cristo de los Cálices de Montañés que como otros tantos crucificados barrocos, flexiona las dos piernas, aunque la derecha siempre aparece por encima de la izquierda, creando casi un triángulo equilátero.

Muy similar es la composición anatómica del Cristo de la Buena Muerte de la Catedral, aunque presenta algunas diferencias como la flexión algo más marcada de las piernas o la mayor separación del cuerpo respecto a la cruz. Debe ser mencionado el Cristo de la Vera Cruz de la Parroquia de la Asunción de Villacarillo (Higueras Fuentes, 1940), que si bien responde a una iconografía diferente, pues Cristo aún vive, exceptuando cierto atisbo de tensión en el rostro y brazos, el cuerpo podría pertenecer a cualquiera de los crucificados del templo catedralicio. José Chamorro Lozano, que le atribuía erróneamente la advocación de Cristo de la Expiración, describía el Cristo de los Caídos como “un hermoso Cristo expirante... de dulce y acabada expresión en el rostro, pero de poca valentía anatómica si lo comparamos con el de la Buena Muerte...”<sup>33</sup>.

Hay que tener en cuenta dos aspectos fundamentales para comparar ambas obras, por un lado la diferencia de casi veinte años entre una y otra y por otro, la distinta función que cumplen, siendo el de la Buena Muerte una escultura procesional destinada a la devoción y el fervor de los fieles, el de los Caídos no recibe culto, permanece oculta.

Un elemento fundamental para el estudio de los crucificados, a lo largo de la historia del arte, es el paño de pureza. En las primeras representaciones, como el relieve de la puerta de la iglesia de Santa Sabina en Roma (430 d. C), Cristo se muestra vestido “con un sencillo paño”<sup>34</sup> y es que tanto los cuatro evangelios bíblicos como las narraciones apócrifas coinciden en que las vestiduras de Cristo fueron robadas y los soldados se las repartieron.

La escultura del románico y el gótico representarán con frecuencia a Cristo vestido con una túnica hasta los pies y mangas largas o con un paño hasta las rodillas, anudado a la altura de las caderas. En el Renacimiento algunos artistas optan por el desnudo. Pero la imagen más difundida es la de Cristo

---

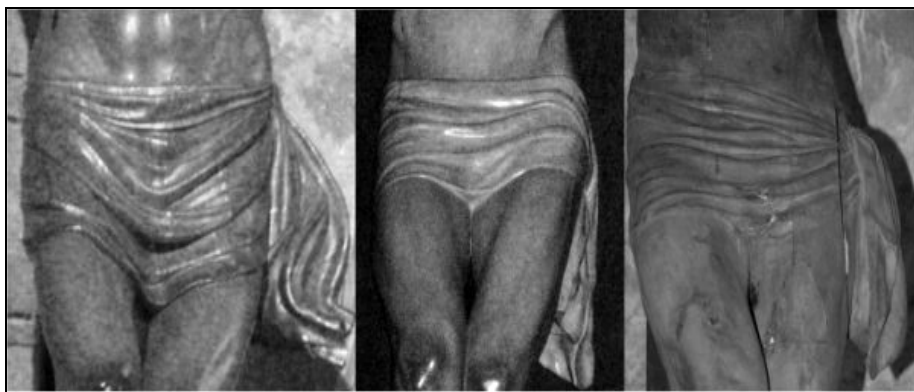
<sup>33</sup> CHAMORRO LOZANO, J., *Guía Artística y Monumental de la Ciudad de Jaén*, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén 1971, p. 181.

<sup>34</sup> *Ibid.*

ataviado con un paño de pureza de reducidas proporciones que cubre su desnudez pero permite al mismo tiempo mostrar la anatomía. El tratadista Interián de Ayala reconoce que Cristo fue crucificado desnudo, “Jesu-Christo, pues, fué crucificado, despojado de sus vestidos, y desnudo, lo que es tan cierto, como que es de Fé”<sup>35</sup>, sin embargo, recomienda “echar un velo á semejantes desnudeces”<sup>36</sup> por piedad y prudencia.

Jacinto Higuera crea una tipología muy característica y la repite en sus crucificados constantemente, pero no es un tipo completamente novedoso, sino que entronca con el modelo empleado por Salvador de Cuéllar para el Cristo de la Clemencia (mediados s. XVI) de la Iglesia de la Magdalena de Jaén. Carmen Gómez García recoge en su estudio este modelo iconográfico de Cristo en la cruz en el que “el paño de pureza se reduce al mínimo para no ocultar el cuerpo”<sup>37</sup>. Gómez García explica que esta reducción del paño se debe a la influencia del Cristo desnudo de Miguel Ángel y a la idealización del cuerpo así como a la asimilación del concepto de belleza serena procedente de Italia. Del cuerpo desaparecen las huellas de la pasión y por tanto, para acompañar el ideal clásico, los paños han de perder agitación. El modelo es descrito así en el mencionado estudio:

“Ahora el paño de pureza adopta la forma de una franja horizontal y estrecha, con desarrollo triangular, que se recoge en la cadera formando un nudo al lado derecho o izquierdo indistintamente, cuyo extremo cae sin ningún movimiento”<sup>38</sup>.



<sup>35</sup> INTERIÁN DE AYALA, J., *El pintor cristiano y erudito...* Capítulo XVII, 4. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2001.

<sup>36</sup> *Ibid*, Capítulo XVII, 5.

<sup>37</sup> GÓMEZ GARCÍA, o.c., p. 336.

<sup>38</sup> *Ibid*, p. 337.

Esta descripción bien podría definir los perizomas tallados por Jacinto Higuera. Tanto el Cristo de la Buena Muerte como el de la Veracruz se disponen en esta manera, horizontales y muy reducidos, anudados a la izquierda y casi sin pliegues, tan sólo algo más notables en la zona central al hundirse levemente. El esquema es el mismo del citado Cristo de la Clemencia de Cuéllar, aunque los pliegues en éste son algo más marcados.

El Cristo de los Caídos varía el modelo sutilmente, pues el paño no aparece completamente horizontal, sino que queda algo más elevado en el costado izquierdo, dejando el derecho a la altura del nudo más descubierto. Además, el nudo cae más adelante y es de una longitud algo más reducida aunque su grosor si es ligeramente superior, lo cual lo hace más visible. Los pliegues aumentan escuetamente con respecto al Cristo de la Buena Muerte y sobre todo al de Villacarrillo. El escultor aprovecha el lateral del nudo para firmar la obra como “J. Higuera”.

Además de estos tres crucificados, Higuera realizó otro para la provincia, se trata de una de sus últimas obras, el Cristo del Perdón, tallado en 1954 para la iglesia de San Esteban de su localidad natal, Santisteban del Puerto<sup>39</sup>. Anteriormente se mencionó el conjunto escultórico de la Flagelación de Pamplona como una de las obras imagineras más apreciadas por el propio autor. La imagen de Cristo atado a la columna se aleja sin embargo en calidad técnica y expresividad de las obras analizadas en los párrafos superiores. Cristo cuenta en este caso con una musculatura más desarrollada, pero un tanto esquemática y artificiosa. El paño de pureza sí es similar, anudado en el costado, muy reducido y dispuesto horizontalmente. La expresión facial y la resolución de los cabellos resulta incluso un tanto torpe.

El Cristo de los Caídos de la Cripta del Sagrario de la Catedral de Jaén es una obra singular entre la producción de Jacinto Higuera Fuentes, pues si bien perpetúa el estilo de Jacinto Higuera, plasmado en obras anteriores, innova en ciertos aspectos con gran sutileza con el fin de adaptarse al máximo al espacio donde iba a ubicarse. No es una talla procesional aunque se conciba como tal, ni siquiera una imagen devocional, pues tan sólo ha de acompañar a los difuntos enterrados bajo el suelo de la Cripta, un espacio cerrado a los fieles y al que contadas personas tienen acceso en escasas ocasiones. Higuera Fuentes absorbe la majestuosa sobriedad del espacio arquitectónico desnudo, casi carente de decoración. Es por ello que el escultor opta por la ausencia de policromía. Tan sólo oscurece el cabello, la barba y las cejas de forma tenue,

---

<sup>39</sup> OLIVARES BARRAGÁN, F., “Los crucificados de Jacinto Higuera en la Provincia de Jaén”, en *Alto Guadalquivir, especial Semana Santa Giennense*, Monte de Piedad, Córdoba 1998, p. 11.

dejando la madera al descubierto como casi nunca podemos ver. Ni siquiera una capa de barniz matiza los golpes de gubia que deliberadamente se dejan ver sin restar por ello autenticidad a la imagen.

A pesar de que las obras de Higuera persiguen en todo momento el ideal clásico, la belleza serena y la religiosidad profunda, ésta resulta la más apolínea entre los crucificados y nazarenos, gracias a la suavización de los rasgos. Por todo esto, el Cristo de los Caídos, aun siendo una obra poco conocida, es una talla cumbre tanto en la carrera del jiennense como en la escultura contemporánea española, en la que aúna la forma clásica con la expresión serena de maestros como Montañés o Cano, logrando así su objetivo, el de aunar “fórmula clásica... y una infinita expresión”.

Lamentablemente, la obra se encuentra en un avanzado estado de deterioro que hace peligrar su conservación. El hecho de carecer de policromía hace que el soporte, totalmente al descubierto, se encuentre desprotegido ante cualquier agente amenazador. Por ello, el polvo se ha ido acumulando en cada pliegue y presenta un avanzado estado de agrietamiento en algunas zonas como la pierna y en el costado derecho, con un importante corte transversal en el sentido de las fibras que no hace sino aumentar el riesgo al permitir el paso de partículas y microorganismo al interior mismo de la escultura. Sería necesaria una actuación de urgencia de limpieza y consolidación del soporte para evitar que el deterioro se acelere hasta terminar de destruir la obra.

## V. BIBLIOGRAFÍA

- DUBY, G., *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*, Cátedra, Madrid<sup>5</sup> 2005.
- EISMAN LASAGA, C., “Aproximación a la vida y a la obra del escultor jiennense Jacinto Higuera Fuentes”, en *Tiempo y Espacio en el Arte*. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa. Editorial Complutense, Madrid 1994, t. II. pp. 1491-1510.
- FERRER MORALES, A., “Un supuesto fresco de Rafael Hidalgo de Caviedes en la iglesia del Sagrario de la Catedral de Jaén”, en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* (Jaén), 153 (1994) 405-415.
- GALERA ANDREU, P., *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad, Granda 1977.
- HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza, Madrid 1987.



- HIGUERAS MALDONADO, J., *El Sagrario de la Catedral de Jaén*, Diputación Provincial e Instituto de Estudios Giennenses, Jaén 1985.

- HIGUERAS MALDONADO, J., “La Cripta de la Iglesia del Sagrario en la Catedral de Jaén”, en *Revista cultural Senda de los Huertos* (Jaén), núms. 61-62 (2001) 55-62.

- LARA LÓPEZ, E. L., “El arte religioso del siglo XX en Jaén”, en *Senda de los Huertos* (Jaén), núms. 57-60 (2000) 215-230.

- LÓPEZ PEREZ, J., “El Cristo de la Buena Muerte en la Prensa Madrileña. 1927”, en *Alto Guadalquivir*, especial Semana Santa Giennense, Monte de Piedad, Córdoba 1998, pp. 16-17.

- REAU, L., *Iconografía del Arte Cristiano*, t. 1 Iconografía de la Biblia; v. 2, El Nuevo Testamento. Eds. del Serbal, Barcelona 1996.

- VVAA, *Exposición homenaje a Jacinto Higuera (1877-1977)*. Santisteban del Puerto (Jaén), Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1977.

