



**LA CONFORMACIÓN DE UNA ICONOGRAFÍA  
DEVOCIONAL: EN TORNO A JESÚS CAÍDO Y LA ORDEN  
DEL CARMELO**

**José Policarpo Cruz Cabrera**

*Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa:  
Ritos, tradiciones y devociones*

María del Amor Rodríguez Miranda, Isaac Palomino Ruiz  
y José Antonio Díaz Gómez (Coords.)

ISBN: 978-84-697-6703-0

Depósito Legal: CO 2340-2017

Pp.: 52-79



## INTRODUCCIÓN

Ya en 1971, en un excelente artículo publicado en *Archivo Español de Arte*, el profesor Orozco Díaz<sup>1</sup> sugirió la notabilísima contribución de los escultores barrocos granadinos al tema iconográfico de Jesús de la Caída, como parte de un trabajo, finalmente no culminado, dedicado a la temática más amplia del Nazareno, y que esbozó a partir de la figura señera de Pablo de Rojas<sup>2</sup>, cuya producción fue clave en el tránsito entre el idealismo renacentista y el naturalismo barroco<sup>3</sup>.

Las propuestas de Pablo de Rojas sobre la iconografía del Nazareno, con continuidad en su discípulo Bernabé de Gaviria<sup>4</sup>, no recogen la variante de Jesús Nazareno en sus Tres Caídas, mucho menos contemplativa y más apta, en sus connotaciones dramáticas, para explotar la sensibilidad emocional barroca. Por ello habrá que esperar algunas décadas para encontrar la primera versión granadina del tema, ofrecida por la actual imagen titular de la cofradía de *Jesús de las Tres Caídas*, que recibe culto en el convento de Santa Isabel la Real. Dicha efigie había pertenecido históricamente a otra hermandad homónima, que integraba al gremio de cocheros y que hacia 1680 radicaba en el extinguido convento de San Francisco Casa Grande<sup>5</sup>. Es ésta una pieza anónima de vestir, de calidad desigual y carácter devocional.

En el ámbito malagueño esta iconografía ya está patente con anterioridad, según se deduce de la existencia de la hermandad de *Jesús de los Pasos del Monte Calvario*,

---

<sup>1</sup> OROZCO DÍAZ, E. “Unas obras desconocidas de Risueño y de Mora desconocidas”, *Archivo Español de Arte*, nº 175 (1971), pp. 233-257. El profesor Orozco añadió a su trabajo el expresivo subtítulo de “datos y comentarios para el estudio de un tema olvidado de la imaginería granadina”, consciente del escaso desarrollo en la historiografía local por entonces de los estudios de cariz iconográfico.

<sup>2</sup> OROZCO DÍAZ, E. “La estética de Montañés y su formación granadina. Propósito y conclusión”, en *Martínez Montañés y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1972, p. 157. En esta obra alude a tres nazarenos de Pablo de Rojas que considera inicio de la temática en la escultura granadina: basílica de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, iglesia parroquial de Huétor-Vega (Granada) e iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba (Córdoba).

<sup>3</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. “Pablo de Rojas, encrucijada de las escuelas andaluzas”, en GILA MEDINA, L. (coord.). *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid, Arco Libros, 2010, pp. 137-174. El autor realiza una aguda reflexión sobre las obras anteriormente citadas, analizando su relación con propuestas quinientistas tan notables como el relieve del mismo tema en el retablo mayor de la Capilla Real, de Felipe Bigarny, y la pintura de Juan Ramírez en la iglesia parroquial de San José.

<sup>4</sup> PEREGRINA PALOMARES, M. “El contrato de hechura de un Nazareno de Bernabé de Gaviria para Motril”, *Cuadernos de Arte*, nº 31 (2000), pp. 87-93. Se trata de una efigie sólo conocida por fotografías, pues se perdió durante los sucesos de la Guerra Civil.

<sup>5</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada, Atrio, 2009, p. 109.

fundada en el convento de la Victoria de dicha ciudad a lo largo del siglo XVI, y que contó con una imagen procesional de principios de la centuria siguiente, atribuida al escultor José Micael Alfaro, que, por desgracia, se perdió durante las revueltas de 1931<sup>6</sup>. Y, en lo referente al área sevillana, también cabe mencionar dos obras procesionales: la primera, el *Señor de las Tres Caídas*, titular cristífero de la hermandad de la *Esperanza de Triana*, procedente del convento hispalense de las Mínimas: es obra de autor anónimo, hacia 1607, desechada la atribución antigua a Marcos Cabrera, aunque su aspecto actual parece deber mucho a una restauración realizada a finales del siglo XVIII, quizás por Juan de Astorga<sup>7</sup>. La segunda, la efigie realizada por Pedro Nieto en 1632 para la hermandad de las *Tres Caídas*, que entonces se mudó desde su templo fundacional en San Benito a la iglesia de San Roque; esta institución después se trasladaría a Santiago y finalmente a San Isidoro, donde hoy sigue establecida, y para la que en 1669 realizó el imaginero Alonso Martínez la actual imagen titular<sup>8</sup>.

Sin embargo, no será sino bien mediado el siglo XVII cuando esta iconografía, poco afín a las manifestaciones procesionales y devocionales de la época, experimente un gran desarrollo, fundamentalmente ligado a los talleres escultóricos granadinos, aunque paradójicamente, ninguna de las diferentes versiones que se hicieron se conserva en dicha ciudad. En sus últimas décadas se produce la conjunción de dos factores esenciales, uno artístico y otro religioso. Por un lado, la madurez creativa del escultor José de Mora y Ginarte (1642-1724), tras su contacto con Alonso Cano y especialmente a su vuelta de Madrid como escultor de Su Majestad, no sólo imbuido de una justa aureola de prestigio, sino también conocedor de propuestas plásticas y pictóricas que, como veremos seguidamente, pudieron influir en la conformación del tipo iconográfico de Jesús Caído<sup>9</sup>; por otro lado, las necesidades

---

<sup>6</sup> CLAVIJO GARCÍA, A. *La Semana Santa malagueña en su iconografía desaparecida*. Málaga, Arguval, 1987, pp. 203-207. En 1939 el imaginero Pío Mollar talló una nueva efigie, que fue procesionada hasta 1977, año en que fue sustituida por la actual efigie titular de la hermandad, realizada por Antonio Eslava.

<sup>7</sup> Noticias extractadas de la página web de la hermandad: [http://www.esperanza-de-triana.es/212\\_stmo-cristo.html](http://www.esperanza-de-triana.es/212_stmo-cristo.html) [consultada en marzo de 2017].

<sup>8</sup> La hermandad agrupaba, como en el caso granadino, al gremio de los cocheros. Véase su página web: <http://trescaidas.org/imagenes-titulares/> [consultada en marzo de 2017]. La efigie de Pedro Nieto, más propiamente un Cristo arrodillado que caído, se conserva en el oratorio de la casa de hermandad, sita en la calle Augusto Plasencia n° 3.

<sup>9</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *José de Mora*. Granada, Comares, 2000, pp. 42-89. Debe resaltarse la dilatada presencia de este escultor en la Corte. Llegó a Madrid en 1666, trabando contacto con el también discípulo de Cano, Sebastián de Herrera Barnuevo. En 1671 tallaba en Granada la

de identificación del Carmelo Descalzo con un prototipo cristífero vinculado a la Orden, pero diferente de las propuestas devocionales de otras instituciones del clero regular.



Fig. 1. *Santísimo Cristo de las Tres Caídas*. Anónimo sevillano, hacia 1607. Capilla de los Marineros de Triana, Sevilla. Foto: [http://www.esperanza-de-triana.es/212\\_stmo-cristo.html](http://www.esperanza-de-triana.es/212_stmo-cristo.html).

---

célebre Virgen de la Soledad, de la iglesia de Santa Ana (Cruz, 2010: 131-147), pero a finales de 1672 recibe el título de escultor de S.M. A partir de entonces residió en la Corte, con intermitentes estancias granadinas (en 1683 talla el afamado Cristo de la Misericordia, hoy en la parroquia de San José), hasta que en 1679 volvió definitivamente a la ciudad de la Alhambra.

Así parece deducirse de la presencia de varias efigies dedicadas a Jesús de la Caída en el área de Andalucía Oriental, todas ellas con imágenes surgidas, si no de la mano de mismo artífice, sí del entorno de los talleres de los hermanos José y Diego de Mora<sup>10</sup>: así sucede en Málaga, Antequera, Úbeda y Baeza, ciudades a las que habría que añadir, con la intervención de otros artistas no ligados a los talleres granadinos, las imágenes de Córdoba y Sevilla.

### **EL CARMELO DESCALZO Y JESÚS NAZARENO, A PARTIR DEL DIÁLOGO DE SEGOVIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ**

La imagen de Jesús como portador del madero había formado parte de las visiones místicas de San Juan de Ávila, San Ignacio y San Juan de la Cruz. En concreto, este último santo experimentó en 1588 una milagrosa conversación con una efigie de Jesús que se hallaba en el claustro del convento carmelitano de Segovia, tras haberlo mudado a la nave de la iglesia; relato que el propio Juan habría narrado a su hermano Francisco de Yepes en estos términos:

*Después de tenerle en la Iglesia puesto lo más decentemente que yo pude, estando un día en oración delante de él, me dijo: 'Fray Juan, pídemelo lo que quisieres, que yo te lo concederé por este servicio que me has hecho.' Yo le dije: "Señor, lo que quiero que me deis es trabajos que padecer por vos, y que sea yo menospreciado y tenido en poco"<sup>11</sup>.*

Tal suceso recogido por los biógrafos de San Juan de la Cruz dio lugar a dos versiones diferentes. La más aceptada es que se trataba de un cuadro al óleo sobre cuero, aún hoy conservado en el cenobio segoviano, que se ha querido adscribir a los talleres de

---

<sup>10</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. "La Pasión según Andalucía", en FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (Dir.). *Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza*. Sevilla, Tartessos, 2006, Vol. 2, pp. 152-203 (177). Tal y como narra el autor, "los carmelitas andaluces instigaron un curioso fenómeno de mimesis iconográfica que multiplicó las efigies del Caído en sus establecimientos, las cuales se convertirían, en muchos casos, en titulares de hermandades penitenciales una vez exclaustrados o desamortizados aquéllos.

<sup>11</sup> NORBERT, M. "El cuadro del Cristo de Segovia y la mirada de San Juan de la Cruz: arte gótico español y temperamento prebarroco", *Cyber Humanitatis*, n° 39 (2006). En línea: <http://www.revistas.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5873/5741#ftnref5>. [consultado el 22 de noviembre de 2016].

Pedro Berruguete<sup>12</sup>, pero que más probablemente sea una obra anónima posterior, de finales del siglo XVI, y que representa a Jesús Nazareno con la cruz a cuestas, de perfil y de medio cuerpo. Esta versión tomó forma a través de un grabado de Diego de Astor, que acompañó a la edición príncipe de las obras del santo (Alcalá de Henares, 1618), y que derivó en diversas réplicas pictóricas<sup>13</sup>, como la de Francisco Martínez, en el santuario de la Virgen del Carmen de Medina del Campo (h. 1625), Cristóbal de Villalpando en las carmelitas de México y Juan Tinoco para la catedral de Puebla (segunda mitad del siglo XVIII)<sup>14</sup>.

Por otro lado, las primeras versiones manuscritas de la vida de San Juan de la Cruz, que recogen la declaración de Francisco de Yepes, vincularon aquella visión extática con una talla de Jesús Crucificado. Ello tuvo también su reflejo en el arte, a partir de la estampa grabada por Peeter de Iode para la impresión de la biografía del santo en Bruselas en 1628, reflejada en un cuadro de los carmelitas de Valladolid, y que vendría a ser una fusión entre el *Diálogo de Segovia* y la *Vera Efigies* del santo que grabara en 1591 Antoine Wierix<sup>15</sup>.

Sea como fuere, la versión del *Diálogo de Segovia* mantenido con el Nazareno tuvo especial arraigo entre los padres carmelitas andaluces, lo que podría haber motivado la elección de un motivo iconográfico singular, sancionado por la extensión popular del rezo del *Via Crucis* y diferenciado de otras revelaciones místicas similares, como la visión de San Ignacio en la Storta, en 1537, ante Jesús Nazareno. De esta forma, los jesuitas habrían fomentado más la imagen de Jesús Nazareno, de pie, recorriendo

<sup>12</sup> FLORISOONE, M. *Esthétique et Mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*. París, Éditions du Seuil, 1956, p. 129.

<sup>13</sup> MORENO CUADRO, F. "El Nazareno y el grabado carmelitano", en ARANDA DONCEL, J. (Coord.). *Actas del Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*. Mérida, 1991, Vol. II, pp. 775-800. PALACIOS BAÑUELO, L.; MORENO CUADRO, F. *San Juan de la Cruz en el grabado*. Bilbao, Bizcaia Kutxa, 1991. Una variante al Nazareno de medio cuerpo es una estampa de José de Ahumada, de 1715, que muestra al santo frente a una efigie de Jesús de cuerpo entero, sostenida por querubines. Por su parte, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes se puede observar un grabado del siglo XVII que muestra a San Juan de la Cruz ante Jesús Caído, ofrecido por el profesor de la Universidad de Salamanca Vicente Bécares Botas: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/san\\_juan\\_de\\_la\\_cruz/imagenes\\_retratos/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/san_juan_de_la_cruz/imagenes_retratos/). [consultado en marzo de 2017].

<sup>14</sup> Este último lienzo desarrolla la escena al aire libre, en lugar de en la nave de la iglesia, siguiendo una estampa atribuida a Cornelis Galle I.

<sup>15</sup> En las primeras versiones manuscritas de la Vida de San Juan de la Cruz el relato de la visión de Segovia figuraba así: "Teníamos un crucifijo en el convento y estando yo un día delante de Él, parecióme estaría más decentemente en la iglesia, y con deseo de que no sólo los religiosos le reverenciasen, sino también los de fuera, hicelo como me había parecido". Los biógrafos del santo trocaron esta efigie por un cuadro de Jesús Nazareno.

la Vía Sacra, lo que también hicieron los carmelitas a finales del siglo XVI, al promover la fundación de hermandades pasionistas bajo el título de *Jesús Nazareno y la Cruz de Santa Elena*<sup>16</sup>. Sin embargo, quizá ante la proliferación de hermandades de Jesús Nazareno a lo largo del siglo XVII, los mismos padres del Carmelo habrían optado por singularizar el tema más específico de Jesús Nazareno Caído, que invitaba más expresamente a ayudar a Cristo y compartir con él el peso de la cruz<sup>17</sup>.

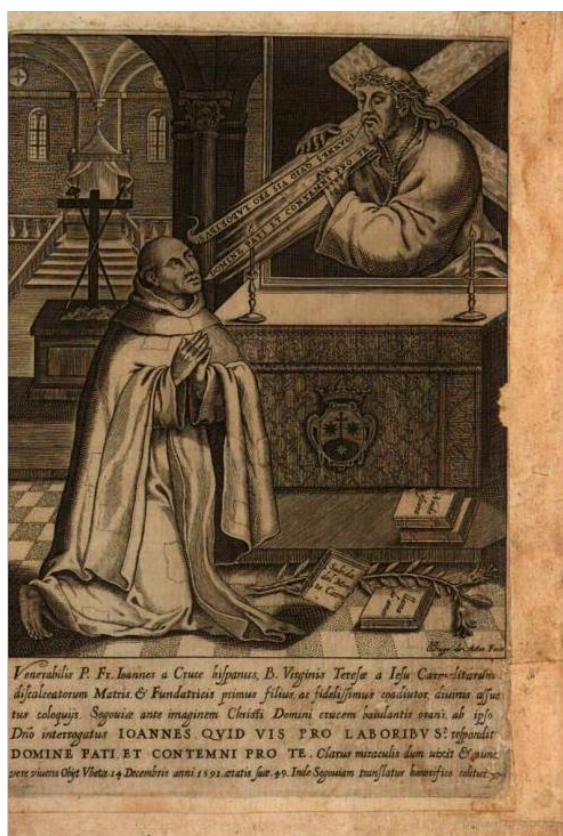


Fig. 2. *Visión de Segovia*. Diego de Astor. *Obras del venerable y místico doctor fray Juan de la Cruz*. Alcalá de Henares, 1618. Foto: <http://estudiosindianos.org/biblioteca-indiana/obras-del-venerable-i-mistico-dotor-f-joan-de-la-cruz/>.

<sup>16</sup> RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., et al. *Historia documental de las cofradías y hermandades de penitencia en la ciudad de Baeza*. Baeza: Ayuntamiento, 1997, p. 198. En aquella época se fundaron varias hermandades que daban culto al misterio de la Cruz de Santa Elena, en conventos relacionados directamente con fundaciones de San Juan de la Cruz: Úbeda (1577), Granada (1579), Baeza (1587), Jaén (entre 1588 y 1594) y Mancha Real (1595). Se han vinculado a la literatura mística del santo las primeras formulaciones procesionales del Nazareno en la escuela granadina, de la mano de Pablo de Rojas: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. “Mística y naturalismo. Pablo de Rojas, San Juan de la Cruz y el Nazareno de los Mártires de Granada”, *Boletín de Arte*, nº 26-27 (2005-2006), pp. 249-282.

<sup>17</sup> DOBADO FERNÁNDEZ, J. “San Juan de la Cruz y las cofradías. La imagen de Jesús Nazareno y el Carmelo Descalzo”, en *La Hermandad de Jesús Caído: 250 años de devoción*. Córdoba, el Carmelo de Andalucía, 2015, pp. 22-37.



También se ha señalado en alguna ocasión<sup>18</sup> cómo los escritos de Santa Teresa promovieron la meditación de los pasos de la Pasión, con alguna alusión indirecta a evitar la Caída de Cristo<sup>19</sup>. Es más, en el entorno de las imágenes de esta iconografía que seguidamente se comentan hay dos casos que vinculan a Jesús Nazareno con la santa fundadora del Carmelo<sup>20</sup>: En el Museo de Antequera un lienzo anónimo del siglo XVIII muestra a Santa Teresa ofreciendo su corazón a la efigie de *Jesús del Consuelo*<sup>21</sup>. Y, los estatutos fundacionales de la Hermandad de *Jesús de la Caída* de Baeza, de 1698, aluden a que los padres del Carmelo Descalzo:

*...aprendieron esta devoción de sus santos fundadores Santa Teresa de Jesús, que recibió singulares favores de Jesús Nazareno, y San Juan de la Cruz, primer rector del colegio de carmelitas descalzos de esta ciudad de Baeza, que por venerar la imagen de Jesús nazareno mereció singularísimos favores para su alma*<sup>22</sup>.

La predilección del Carmelo por este tipo iconográfico parece estar fuera de toda duda, y más si se piensa que su representación no fue muy frecuente en el Barroco español, quizás por su origen totalmente apócrifo: Pacheco apenas si lo cita en su *Arte de la Pintura* (1649), si bien, a finales del XVIII se acepta como consecuencia pía del *Via Crucis* la validez de “representar a la vista este tan grave y acerbo espectáculo con muchos sentimientos de piedad, aunque de esto, ni de muchas otras cosas, no nos hayan hecho expresa mención los Evangelistas”<sup>23</sup>. Este tema relacionado con las procesiones claustrales de los cenobios carmelitanos se extendió a la devoción popular (fuente de

<sup>18</sup> OROZCO DÍAZ, E. “Unas obras desconocidas...”, op. cit., p. 247.

<sup>19</sup> Refiriéndose al primero de los grados de oración escribe la santa: “Ayúdele a llevar la cruz, y piense que toda la vida vivió en ella... Y así se determine, aunque para toda la vida le dure esta sequedad, no dejar caer a Cristo con la cruz”. Los ejercicios espirituales ignacianos también inciden en este pensamiento, que excitaría la piedad popular en afán de compartir las penas del Salvador. Un ejemplo devocional puede verse en un lienzo de la portería del convento granadino de Santa Catalina de Zafra, con una efigie de Jesús Caído, junto al que se lee en una cartela el siguiente mensaje: “La mano te estoy pidiendo, / ayúdame a levantar, / y no te podré negar / la gloria del Reino Eterno”.

<sup>20</sup> La santa invita a seguir a Jesús Nazareno en su *Camino de Perfección* (26, 5): “Miradle cargado con la cruz, que aún no le dejaban hartar de huelgo. Miraros ha Él con unos ojos tan hermosos y piadosos, llenos de lágrimas, y olvidará sus dolores por consolar los vuestros, sólo porque os vayáis vos con Él a consolar y volváis la cabeza a mirarle”.

<sup>21</sup> ROMERO BENÍTEZ, J. *Museo de la ciudad de Antequera*. Málaga, Junta de Andalucía, 2011, pp. 71-72. Romero Benítez es también el autor de la ficha dedicada a este lienzo en el catálogo de la exposición *Teresa de Jesús, maestra de oración* (Ávila y Alba de Tormes, Fundación las Edades del Hombre, 2015, p. 250).

<sup>22</sup> RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., et al. Op. cit., p. 288.

<sup>23</sup> INTERIÁN DE AYALA, fray J. de. *El pintor cristiano y erudito*. Madrid, Joaquín Ibarra, 1782, Vol. I, p. 402.

ingresos para la comunidad) y fue germen de hermandades penitenciales. La lectura de otras fuentes complementarias podría aclarar aún más esta relación tan manifiesta entre la iconografía de Jesús Caído y la orden carmelitana<sup>24</sup>.



Fig. 3. *Santa Teresa ofrece su corazón a Jesús del Consuelo*. Anónimo del siglo XVIII, Antequera. Foto: Museo de Antequera (Málaga).

A la producción escultórica hispalense corresponde la efigie de *Jesús de las Penas* de Sevilla, ligada a la producción de los talleres de Pedro Roldán (segunda mitad del siglo XVII), estuvo en el claustro del Carmen calzado de Sevilla, de donde pasó a San Vicente en 1870, dando lugar a la erección de la cofradía homónima en 1875<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Véanse al respecto: SANTA ANA, fray. J. de. *Dios sacramentado en el nombre de Jesús. Oración panegírica día de este Dulce Nombre en la fiesta... que a la... imagen de Jesús Caído consagran todos los años el... Colegio de Padres Carmelitas Descalzos y su insigne Hermandad de N. Madre, y Señora del Carmen de la Ciudad de Baeza*. Granada, José de la Puerta, 1740. Y FACI, fray R. *Carmelo consagrado con Santísimas imágenes de Cristo y de María Santísima que... se veneran en varios conventos de la Religión nuestra aumentado con varias imágenes de la Santísima Trinidad, de la Santa Cruz, Señora del Carmen Observante, y en los de su Sagrada Reforma*. Pamplona, Pascual Ibáñez, 1759.

<sup>25</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, J. "La imagen de Jesús de las Penas en la parroquia de San Vicente", *Boletín de Bellas Artes*, n° 4 (1976), pp. 135-145. Era talla de cuerpo completo, pero en el siglo XVIII se mutiló para adaptarle una túnica de vestir.

Su claro predominio de la visión lateral sobre la frontal deriva seguramente de su origen como pieza claustral, más que creada ex profeso para ser procesionada.



Fig. 4. *Jesús de las Penas*. Taller de Pedro Roldán, finales del siglo XVII. Iglesia de San Vicente, Sevilla. Foto: <http://lasaeta.es/media/hermandades/16/las-penas.jpg>.

Pero, sin duda, la primera imagen de esta interesantísima serie iconográfica barroca, es el *Jesús Caído* de Córdoba, que fue donado a los padres carmelitas descalzos de San Cayetano por el canónigo Francisco Bañuelos y Murillo hacia 1676, constituyéndose la hermandad en 1765; se trata de una talla de devanadera de adscripción granadina, que se ha querido vincular últimamente a la figura de Bernardo Francisco de Mora<sup>26</sup>. En ella se aprecian ya lo que van a ser los elementos más característicos de la serie, aunque sin la madurez y soltura de las efigies posteriores, como una ajustada concepción estereométrica, apta para su valoración procesional, la disposición del

<sup>26</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. Op. cit, p. 178. El autor sostiene su adscripción a talleres granadinos de la segunda mitad del siglo XVII. Por su parte, el historiador cordobés Agustín Camargo ha ajustado más la atribución, al compararlo con el nazareno de la localidad de Alhendín. Véase: <https://artefeytradicion.wordpress.com/2015/09/14/el-hermano-gemelo-jesus-caido>. [consultado el 23 de noviembre de 2016].

cuerpo en una dramática diagonal muy acentuada y la colocación de la mano derecha sobre una piedra.



Fig. 5. *Jesús Caído*. Atribuido a Bernardo Francisco de Mora, 1676, Iglesia de San Cayetano, Córdoba. Foto: [http://www.artencordoba.com/semana-santa/FOTOS/CAIDO/SEMANA SANTA CAIDO CORDOBA\\_03.jpg](http://www.artencordoba.com/semana-santa/FOTOS/CAIDO/SEMANA SANTA CAIDO CORDOBA_03.jpg).

Ya a la órbita de José de Mora, y con un tipo iconográfico plenamente definido, corresponden las más logradas imágenes de esta tipología unida a la devoción carmelitana, si bien no en la ciudad de Granada<sup>27</sup>, donde tenía afincado su taller, sino en las de Málaga, Antequera, Úbeda y Baeza. El parecido entre estas efigies es realmente sorprendente, lo que evidencia el uso de un mismo modelo caracterizado por un dominio absoluto de la retórica expresiva, que en la actitud introspectiva y doliente, de humanizado desmayo, conecta bien con el fiel, a la vez que muestra una conciencia esteticista en la talla completa del cuerpo, apenas cubierto por un leve

<sup>27</sup> Cabe mencionar alguna posible obra más del círculo de Mora sobre este tema pasionista, aunque no adscrita a la orden carmelitana. Así, el *Cristo de la Amargura* de la iglesia de San Juan de los Reyes de Granada, procedente de la ermita de San Miguel Alto: aunque procesiona como un Nazareno, la posición de las manos sugiere que podría tratarse de un original Jesús Caído recompuesto con un nuevo candelero: LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes elocuentes...*, op. cit., pp. 102-103.

sudario -por más que luego los usos procesionales, la tradición iconográfica del Nazareno y el pudor religioso se empeñen en su cubrición con túnicas de vestir-, que entronca con la tradición idealista representada por Cano y sus discípulos<sup>28</sup>.

Al mismo José de Mora, casi indubitablemente, cabe adscribir una pequeña terracota policromada, conservada hoy en el Museo de San Juan de la Cruz de Úbeda, junto al Oratorio del mismo nombre, donde falleció en 1591 el santo fundador. Esta pequeña imagen de Jesús de la Caída fue dada a conocer en su día por Orozco, quien consideró que se trataría del boceto o “modellino” del *Jesús de la Espina* -del que se hablará más abajo- en las carmelitas descalzas de dicha ciudad, y que el hecho de presentar la túnica modelada, en lugar de representarse desprovisto de aquélla obedecería al deseo de plasmar cómo sería expuesta o procesionada la efigie<sup>29</sup>. Sin embargo, un examen atento de la pieza revela un cuidado tal y una calidad tan extremada en los detalles que sin duda va más allá tanto de las cualidades de un simple boceto como de una copia o versión reducida de otra imagen.

Más bien pudiera pensarse en un encargo de oratorio, concebido para una íntima contemplación, bajo una mirada atenta y penetrante, que encaja a la perfección con un tipo de propuesta estética muy afín a la escultura granadina en su propensión por lo menudo, y que ha sido explicada como un rasgo local mantenido desde el Barroco hasta la poética de García Lorca inclinada hacia lo pequeño y gracioso, pero que más probablemente haya que relacionar con el influjo de prácticas cortesanas inclinadas hacia la adquisición de pequeñas efigies dotadas de exquisito virtuosismo<sup>30</sup>, y que habrían sido introducidas en la ciudad de la Alhambra por Alonso Cano -recuérdese su extraordinaria *Inmaculada del Facistol* de la capilla mayor catedralicia-. El empeño puesto en la obra, con detalles de extraordinaria calidad impropios de un simple boceto, sugiere no sólo la materialización de un encargo de importancia, sino que también nos hace pensar en ella como la primera de la rica serie iconográfica que

---

<sup>28</sup> OROZCO DÍAZ, E. “Unas obras desconocidas...”, op. cit., pp. 249-252. Destaca el autor que en esta iconografía el desnudo juega un papel esencial en la expresividad de la imagen, al aunar belleza y dolor: “Vemos claramente al cuerpo desnudado, tiritando de frío y vergüenza, que, aunque noble y elegante en el movimiento de sus miembros... tiembla agotado próximo al desmayo [...] Pocas veces nuestra escultura barroca ha logrado conmovier con esta visión y complejo sentimiento de belleza y dolor del desnudo”.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 234.

<sup>30</sup> CRUZ CABRERA, J. P. “Alonso Cano y la escultura barroca granadina”, en DÍEZ JORGE, M. E. (comis). *La Granada del XVII. Arte y cultura en la época de Alonso Cano*. Granada, Ayuntamiento de Granada, 2001, pp. 57-71 (68).

venimos comentando, pues habría funcionado como una auténtica carta de presentación para su artífice entre la comunidad carmelitana.



Fig. 6. *Jesús Caído*. Atribuido a José de Mora, entre 1670 y 1680. Museo de San Juan de la Cruz, Úbeda (Jaén). Foto: Honorato Justicia Muñoz.

La razón esencial en considerarlo precedente, y no consecuencia, de la hechura de los Nazarenos citados de Úbeda, Baeza, Antequera y Málaga, estriba en las diferencias compositivas: la terracota está concebida para ser vista lateralmente, de perfil, mientras que su visión frontal resulta algo forzada; por otro lado, las efigies citadas en madera policromada mantienen una visión estereométrica más lograda, seguramente por su diseño ajustado a funciones procesionales de la comunidad carmelita.

Su gestualidad, más que de impulso ascendente, es de carácter doliente y casi exánime, como si ya faltaran casi por completo las fuerzas para levantarse y proseguir. Por ello, en comparación con otras imágenes precedentes (las ya antes citadas obras de Sevilla, Málaga y Granada), la figura se desarrolla en una diagonal

bastante tendida, que aporta mayor patetismo a la escena y que prenuncia, aunque con contención, el emocionalismo dieciochesco desarrollado por Salzillo en su versión del mismo tema.

Las posibles fuentes iconográficas utilizadas por el autor nos conducen al mundo cortesano y, por ende, de nuevo a la figura de José de Mora como autor material del pequeño *Jesús Caído* en terracota e inspirador de la serie comentada. Se ha señalado la posible influencia del célebre cuadro de Rafael Sanzio, conocido como el *Pasmo de Sicilia*, que representa a Jesús Nazareno caído, ante la presencia de la Virgen María y varios personajes<sup>31</sup>, realizado hacia 1517. Cabe decir que la inspiración en esta obra pudo ser directa, más que a través del conocimiento de estampas, dado que, como ha revelado su reciente restauración, la túnica del Nazareno de Úbeda coincide en su tonalidad azulada, con corlas doradas en bocamangas y cuello, con la imagen pintada por Rafael, además de presentar un concepto plástico muy parecido.

El cuadro de Rafael pudo haber sido muy imitado en el ambiente cortesano y en círculos elitistas. Su influjo puede advertirse en una pieza en bronce dorado de Jesús Caído atribuida al escultor barroco italiano Alessandro Algardi, en el Museo de las Capuchinas de Toledo<sup>32</sup>. Si se tiene en cuenta la relación de Algardi con Giovanni Battista Morelli, que fue escultor de Cámara de Carlos II entre 1664 y 1669, justo antes de que José de Mora le sucediese en dicho oficio en la Corte, podríamos considerar a éste como el difundidor del tipo iconográfico, con una poética muy sublimada y devocional que tuvo bastante éxito también en la demanda de nazarenos devocionales para diferentes núcleos de Andalucía Oriental, como acreditan las imágenes de vestir de Monturque, Almedinilla, Benamejí o Aguilar de la Frontera; todas ellas, con unos característicos rasgos de estilo que hacen pensar no sólo en la obra personal de José de Mora, sino también en el contexto del taller regentado por

---

<sup>31</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. *Imágenes elocuentes...*, op. cit., p. 108. Esta obra de Rafael, *Caída en el camino del Calvario*, fue realizada para el convento palermitano de *Santa Maria della Spasimo*, de donde le viene el apelativo popular de *Pasmo de Sicilia*. En 1622 pasó a la colección real de Felipe IV, estando en 1661 en el altar mayor de la capilla del Real Alcázar de Madrid. De ella se hicieron múltiples copias y estampas. Hoy se exhibe en el Museo del Prado.

<sup>32</sup> NICOLAU CASTRO, J. "Unos bronce de Alejandro Algardi en el monasterio toledano de las madres capuchinas", *Archivo Español de Arte*, nº 249 (1990), pp. 1-14. En la clausura de las Descalzas Reales de Madrid se encuentra un Jesús Caído de pequeño formato, adscrito a Algardi, que está relacionado con la producción de la escuela granadina sobre este tema: MONTAGU, J. *Alessandro Algardi*. New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 324-325.

su hermano Diego desde 1684, habida cuenta de la gran cantidad de efigies repartidas por áreas de Andalucía Oriental con estilemas propios de los Mora<sup>33</sup>.



Fig. 7. *Jesús camino del Calvario, “El Pasmó de Sicilia”*. Rafael Sanzio, h. 1517. Museo del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado.

No cabe desdeñar otra posible vía de inspiración para José de Mora, aunque más distante, proporcionada por su maestro Alonso Cano, quien trató el tema al menos en dos ocasiones: el dibujo de *Retablo con Via Crucis e Inmaculada*, de hacia 1630, hoy

---

<sup>33</sup> CRUZ CABRERA, J. P. “La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad”, en HENARES CUÉLLAR, I., LÓPEZ GUZMÁN, R. (comis). *Antigüedad y excelencias*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 118-132 (129).



en colección particular, que presenta líneas comunes con las obras aquí comentadas y el cuadro de Cano de la *Via Dolorosa* en Worcester<sup>34</sup>. Y debe tenerse en cuenta además la vigencia en pleno siglo XVII de una estampa quinientista grabada por Lucas de Leyden, su *Cristo Caído y la Verónica* (1515), del que Murillo hizo en torno a 1670 una versión pictórica, hoy en el museo Thomas Henry de Cherburgo<sup>35</sup>. Cabe añadir que Rafael, en su citado *Pasmo de Sicilia*, se inspiró en un tema de la *Pequeña Pasión* de Durero (1509), y posiblemente también se dejó influir por la estampa de Leyden; de ahí la cercanía de ambas obras y su influencia sobre el tipo iconográfico del Jesús Caído de Úbeda<sup>36</sup>.

De entre las demás imágenes de Jesús Caído producidas para la descalce carnalita en Andalucía Oriental el *Jesús del Consuelo* de Antequera es el único documentado como obra de José de Mora. Se sabe que lo realizó el escultor en 1690, por encargo de fray Francisco del Niño Jesús, para el convento carnalita de Belén, debido a que en 1742, cuando el escultor Andrés Carvajal procedió a sustituir por un cuerpo totalmente tallado el “tronco en figura de cuerpo” que tenía la figura, en su interior apareció un papel con dicha información<sup>37</sup>. Desde 1760 es una de las efigies titulares de la hermandad de *Servitas* de la ciudad. La adición del cuerpo tallado por Carvajal posiblemente ha desvirtuado un poco la efigie, ya que presenta un extraño giro del rostro más hacia la cruz que en derredor.

<sup>34</sup> VÉLIZ BOMFORD, Z. *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos: catálogo razonado*. Santander, Fundación Marcelino Botín, 2011, p. 435. El dibujo aludido podría corresponderse con el perdido retablo de San Alberto de Sevilla.

<sup>35</sup> NAVARRETE PRIETO, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 229.

<sup>36</sup> Esta cuestión sobre las posibles fuentes iconográficas del tema de Jesús Caído en la escultura barroca granadina la hemos abordado en dos ocasiones: CRUZ CABRERA, J. P. “Fuentes y modelos visuales en la configuración de la escultura pasionista granadina”, en *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea*. II Encuentro Internacional de Museos y Colecciones de Escultura. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 2013, pp. 235-243. Y CRUZ CABRERA, J. P. “Grabado, dibujo, escultura y pintura. Intercambios y trasvases visuales en la plástica barroca granadina”, en CRUZ CABRERA, J. P. (Coord). *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*. Granada, Universidad, 2014, pp. 53-89.

<sup>37</sup> LLORDÉN, A. (O.S.A.). “Una imagen para dos artífices: José de Mora y Andrés de Carvajal”, *Jábega*, nº 17 (1977), pp. 78-83. ROMERO BENÍTEZ, J. *El escultor Andrés Carvajal (1709-1779)*. Antequera, Chapitel, 2014, pp. 220-222.



Fig. 8. *Jesús del Consuelo*. José de Mora, 1690. Convento de Belén, Antequera (Málaga).  
Foto:  
[http://www.antequera.es/export/sites/default/galerias/galeriaImágenes/antequera/Turismo/Jueves\\_Santo.jpg](http://www.antequera.es/export/sites/default/galerias/galeriaImágenes/antequera/Turismo/Jueves_Santo.jpg).



Fig. 9. *Jesús de la Misericordia*. Atribuido a Diego de Mora o a Antonio del Castillo. Finales del siglo XVII o principios del XVIII. Iglesia del Carmen, Málaga. Destruído en 1936. Foto: de la década de 1920.

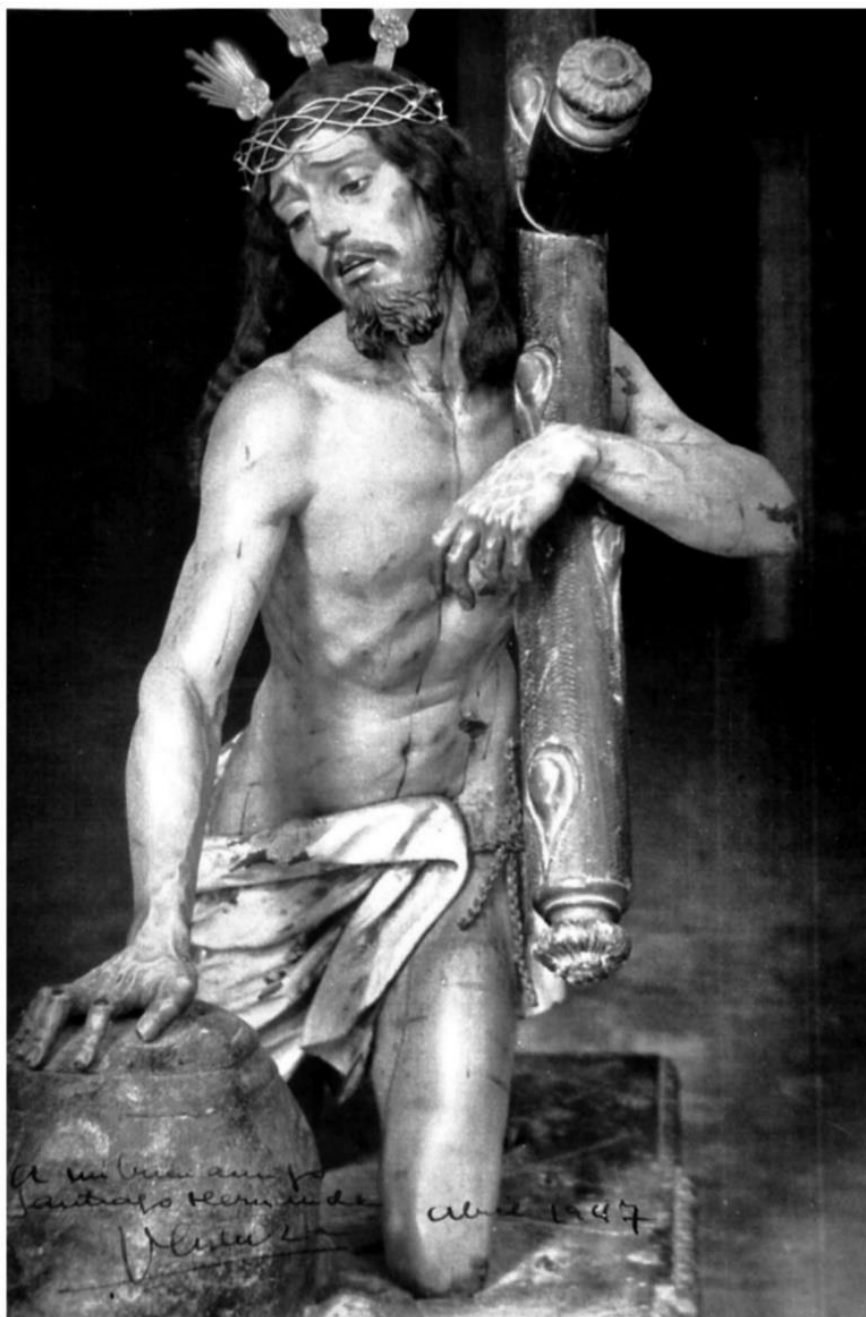


Fig. 10. *Jesús de la Espina*. Atribuido a José de Mora, década de 1680. Convento de carmelitas descalzas, Úbeda (Jaén). Destruído en 1936. Foto: propiedad de Ventura Abril, 1947.

Pieza de excepcional calidad fue la soberbia efigie de *Jesús de la Espina*<sup>38</sup>, que habría sido donada en 1663 a las carmelitas descalzas de Úbeda por la dama de Sabiote doña Ana Crespo, quien a su vez encargaría a la monja Gabriela de San José (natural

<sup>38</sup> OROZCO DÍAZ, E. “Unas obras desconocidas...”, op. cit., pp. 235-236. Para Orozco, esta efigie sería la iniciadora de la serie iconográfica que venimos comentando.

de Granada, profesa en el convento entre 1649 y 1701) su cuidado. Esta afirmación nos parece cuestionable, dado que en su día el profesor Orozco usó una fuente indirecta, sin cotejar<sup>39</sup>, que cuadraba casi a la perfección con su empeño en adjudicar la efigie a José de Mora, con cuyo estilo, por lo demás, coincide perfectamente. Una fuente más directa la ofrece el historiador ubetense Miguel Ruiz Prieto, quien mencionaba la presencia de dos imágenes diferentes de Jesús Nazareno, una en el coro alto, que sería la donada por dicha señora, y otra en la iglesia, al afirmar que “también existe en el convento una magnífica escultura de Jesús Caído, con su cruz auestas, que parece del célebre Montañés” y de cuyo origen menciona dos posibles procedencias, bien de Sabiote (los vecinos de dicha villa, cercana a Úbeda, acudían a las fiestas anuales en su honor), bien del convento de los padres carmelitas de dicha ciudad<sup>40</sup>. En 1706 el Concejo erigió una fiesta votiva anual en su honor y, en 1904, se convertiría en una imagen titular de la recién creada cofradía de *Jesús de la Caída*, siendo destruida en 1936<sup>41</sup>.

En lo que se refiere a la efigie casi idéntica de Baeza, es preciso corregir por completo la opinión de Orozco, que la vinculó a las carmelitas descalzas de dicha ciudad (en realidad vio la imagen en el convento de agustinas recoletas) y supuso que por tratarse de una réplica posterior debería ser obra de José Risueño y no anterior a 1712, cuando este artífice alcanzara su madurez creativa<sup>42</sup>. Sin embargo, lo cierto es que talla de *Jesús de la Caída* estuvo en el extinguido convento de San Basilio, del Carmen Descalzo, hasta su desamortización en 1836, y que para darle culto se estableció en dicho cenobio la cofradía homónima en 1698, lo cual nos permite datarla como poco algunos años anterior a dicha fecha. Como queda dicho, su parecido con el perdido ejemplar ubetense alcanza cotas de elevado mimetismo, si

<sup>39</sup> PASQUAU, J. *Biografía de Úbeda*. Úbeda, Gráficas Bellón, 1958, p. 303.

<sup>40</sup> RUIZ PRIETO, M. *Historia de Úbeda* (1906). Úbeda, Asociación Alfredo Cazabán Laguna, 2006, Tomo II, p. 187. Es difícil dilucidar a tenor de su texto a qué Nazareno se refería como donación de doña Ana Crespo en 1663. El propio Orozco consideraba la fecha demasiado temprana para que José de Mora (1642-1724) tuviese ya definido y madurado su estilo, por lo que pensó en que dicha data “podría tratarse de un error o referirse a otra imagen anterior” (OROZCO DÍAZ, E. “Unas obras desconocidas...”, p. 235). Ruiz Prieto (p. 186) hace mención de la dotación de una fiesta a Jesús Nazareno -difícil saber cuál de los dos- por parte del marqués de Santa Cruz de Pan y Agua en 1684; fecha ésta que nos parece mucho más plausible para la imagen de *Jesús de la Espina*.

<sup>41</sup> La escultora imaginera sevillana Lourdes Hernández Peña ha realizado en 2015 una perfecta réplica del *Jesús de la Espina*, a partir de las fotografías en blanco y negro conservadas, y a instancias de un devoto particular. La actual imagen procesional de la hermandad es obra de Mariano Benlliure, de 1942.

<sup>42</sup> OROZCO DÍAZ, E. “Unas obras desconocidas...”, op. cit., pp. 236-237.

bien su modelado se presenta algo más suave y naturalista, por lo que, sin descartar la posible atribución a José de Mora, nos decantamos más por la intervención de su hermano, Diego de Mora (1656-1729), rechazando la atribución a Risueño (1665-1732) por las mismas cuestiones de madurez profesional argüidas por Orozco a tenor de una datación incorrecta y tardía<sup>43</sup>.



Fig. 11. *Jesús de la Caída*. Atribuido a Diego de Mora, antes de 1698. Convento de agustinas recoletas, Baeza (Jaén). Foto: taller de restauración del IAPH.

Al no conservarse su casi gemela imagen de Úbeda, ésta de Baeza puede considerarse sin duda la más bella de la serie y una de las más logradas en lo referente a la iconografía de Jesús Caído en la estatuaria hispana. Así lo acreditan su expresividad

---

<sup>43</sup> La atribución a Risueño -y la datación posterior a 1712- fue mantenida por Alberto Villar Movellán en el catálogo de la exposición celebrada en Granada con motivo del IV Centenario del fallecimiento de San Juan de la Cruz: HENARES CUÉLLAR, I. (comis). *Iconografía y arte carmelitanos*. Madrid, Turner, 1991, p. 134. Sin embargo nos parece cuestionable (RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., et al. op. cit, p. 287), dado que en 1698 el regidor baezano Antonio de Guzmán y Quesada dotó una memoria en la “capilla del Santo Cristo Nazareno de la Caída”. Por ello mantenemos su atribución a un maestro del círculo de los Mora, especialmente Diego (CRUZ CABRERA, J. P. “La escultura barroca granadina...”, op. cit., p. 129).

exánime y dramática, la extraordinaria corrección de su cuerpo totalmente tallado, la estudiada composición diagonal del conjunto y la calidad de los detalles, como la tensión muscular, con venas y tendones hinchados, del brazo y mano apoyados sobre una gran piedra. Este elemento aparece en las demás efigies, pero en ninguno presenta un perfil tan esférico, lo que ha propiciado su interpretación con un sentido alegórico, redencionista, como representación del globo terráqueo<sup>44</sup>. En nuestra opinión, no se trata de una alegoría (como sí puede observarse en la esfera sobre la que figura arrodillado el *Cristo del Perdón* de Luis Salvador Carmona, en la iglesia de la Santísima Trinidad de Atienza) sino de una sencilla roca, y así parece confirmarlo también la opinión de fray Juan de Santa Ana, cuando en su sermón dedicado a esta efigie, en 1740, alude al “Sagrado Nombre de Jesús, venerado en su sagrada imagen caída sobre una piedra, y con la santa cruz al hombro”<sup>45</sup>, sin aprovechar la ocasión para otro tipo de disquisiciones.



Fig. 12. *Jesús de la Caída*. Baeza (Jaén). Foto: Pedro Narváez Moreno.

---

<sup>44</sup> OROZCO DÍAZ, E. “Unas obras desconocidas...”, op. cit., p. 248. Esta línea han seguido otros autores: “Cristo apoya su mano en un globo terráqueo que hace las veces de simbólica “roca” al transferirse al madero la emblemática misión de alegorizar la poderosa carga de los Pecados del Mundo que Cristo asume y verifica sobre sus hombros” (SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. op. cit., p. 177).

<sup>45</sup> Véase la nota 24 de este estudio.

## EPÍLOGO

Las imágenes reseñadas de Baeza, Úbeda, Córdoba, Málaga y Antequera representan un momento de especial devoción de la orden carmelitana a Jesús Caído, en el ámbito de Andalucía Oriental. A partir del siglo XVIII, que sepamos, prácticamente se ve truncada esta proyección, y habrá que esperar hasta 1879 para encontrar una nueva erección canónica de hermandad dedicada a esta advocación, en la localidad de Aguilar de la Frontera, con una imagen dieciochesca atribuida al imaginero Blas Molner. Y, hasta 1941, en lo referente a la hermandad de *Jesús Caído* de Cádiz, fundada en la parroquia del Carmen.

El tipo iconográfico aquí descrito tendrá muy repercusión en la imaginería posterior, entre otras razones porque, salvo el caso de *Jesús de la Caída* de Baeza, las demás efigies citadas tuvieron más cultos internos que externos, hasta la organización en torno suyo de cofradías penitenciales. De ahí que sólo hayamos podido atestiguar una imagen del mismo tipo fuera del ámbito carmelitano, pero en la cercana Villacarrillo (Jaén), por desgracia perdida en los sucesos de la Guerra Civil. Aunque los cronistas de su hermandad retrotraen su fundación a principios del siglo XVII y adscriben la efigie a la órbita de Martínez Montañés, lo cierto es que las fotografías que de ella se conservan muestran una obra del círculo de los Mora, en línea con los ejemplares de Úbeda y Baeza, que a partir de 1868 recibió culto en el convento de clarisas de Santa Isabel de los Ángeles, sin que se conozca su procedencia documentalmente<sup>46</sup>.

La mayor parte de las efigies que se hicieron a partir del siglo XVIII en Andalucía surgieron seguramente en el ámbito de las tradiciones pietistas del *Via Crucis*; de ahí el apelativo de *Jesús de las Tres Caídas* para la mayor parte de las mismas, aludiendo a la novena estación de este popular rezo, y como germen de hermandades penitenciales en diversas iglesias y ermitas, desligadas de la tutela carmelitana. Por su parte, el tipo iconográfico más repetido será el tipificado desde los inicios del Barroco en Sevilla y Málaga: Jesús caído, apoyado sobre una piedra y en ademán de

---

<sup>46</sup> RUBIALES GARCÍA DEL VALLE, R. “La iglesia de Santa Isabel de los Ángeles de Villacarrillo. Semblanza histórico artística”, *Revista de la Asociación de Amigos de la Historia de Villacarrillo (Ahisvi)*, nº 12 (2013), pp.1-24: <http://www.ahisvi.es/Articulos/santaisabel.pdf> [consultada en marzo de 2017]. Tras la Guerra Civil realizó una nueva efigie, imitando en lo posible la perdida, José Navas Parejo.



levantarse, en composición frontal dominante y con el tronco muy alzado, casi en línea vertical.



Fig. 13. *Jesús de la Caída*. Círculo de los Mora. Finales del XVII o principios del XVIII. Iglesia de Santa Isabel de los Ángeles. Villacarrillo (Jaén). Foto: <https://es.slideshare.net/CIJVILLACARRILLO/fotos-villacarrillo>.

Tal es el caso, por ejemplo, del Nazareno que se conservaba en el convento de la Encarnación de Málaga, y hoy está en la localidad malacitana de El Atabal, que procesionó entre 1940 y 1943 en sustitución del perdido *Jesús de la Misericordia*, “*El Chiquito*”, de aquella capital; o la efigie de Valverde del Camino, tallada en 1791 por

Blas Molner (muy semejante al arriba citado de Aguilar de la Frontera); o la efigie procesionada por la hermandad luentina de la *Vera Cruz*, anónima de principios del siglo XVIII; o la tallada en 1742 por José Jiménez Valenzuela, para la ciudad cordobesa de Cabra, y hoy se conserva en la localidad de Rota. A ellos habría que añadir dos obras transformadas: una antigua figura de Jesús en su entrada en Jerusalén, de Isla Cristina, readaptado por Antonio León Ortega en 1974 y una efigie de Jesús recogiendo sus vestiduras, de Alonso Gayón (1703) en Osuna, que fue reconvertida en la década de 1960, con una disposición semejante a la de la efigie hispalense de Jesús de las Penas, ya mentada. A este respecto no nos resistimos a citar la mejor derivación de aquel tipo, creado en los talleres de Pedro Roldán, también sevillana, tallada por Benito Hita y Castillo en 1752, y que hoy recibe culto en la ciudad isleña de Santa Cruz de la Palma.

La gran mayoría de imágenes contemporáneas de Jesús Caído sigue el prototipo ya citado ejemplificado en las populares imágenes sevillanas de *Jesús de las Tres Caídas* de la hermandad de la *Esperanza de Triana* y de la hermandad de *San Isidoro*. Verbigracia: la imagen de *Jesús de las Penas* de Huelva (Antonio León Ortega, 1944), Jesús de la Caída de Jaén (Emilio Navas Parejo, 1956<sup>47</sup>), *Jesús de la Salud* de Rota (Luis Ortega Bru, 1962), el *Jesús Caído* de Fernán Núñez (Francisco Bonilla Villalva, 1961, con una atípica colocación del brazo izquierdo sobre la parte superior del *stipes*), el Nazareno de Ceuta (Pedro Pérez Hidalgo, 1983), el de La Línea (Manuel Hernández León, 1985), el *Jesús Caído* de Almería (Luis Álvarez Duarte, 1990), el de Algeciras (Lourdes Hernández Romero, 1998), Torredonjimeno (Miguel Tirao Carpio, 2007) o el Puerto de Santa María (Juan Montaña, 2014).

---

<sup>47</sup> Curiosamente esta efigie sigue los estilemas propios de la escuela granadina barroca de los Mora, tal y como hizo su padre José Navas Parejo para la reposición de las perdidas efigies, ya citadas, de Málaga y Villacarrillo. Sin embargo se aparta de la composición desmayada de éstas y sigue la tipología sevillana propia del las *Tres Caídas* de Triana.



Fig. 14. *Jesús de la Caída*. Emilio Navas Parejo, 1956. Iglesia de Santa María Magdalena, Jaén. Foto: Jorge Rodríguez.

Pocas imágenes se apartan de dicho modelo. Algunos siguen el citado de *Jesús de las Penas* de Sevilla: la efigie de las *Tres Caídas* de Arcos de la Frontera (Antonio Castillo Lastrucci, 1940) y las *Tres Caídas* de Jerez (Ramón Chaveli, 1940). Y, en fin, se apartan del mismo modelo algunas efigies que muestran a Jesús a punto de caer o ya casi totalmente levantado -*Jesús de Pasión* de Motril (Antonio Barbero Gor, 1985), la imagen de *Dos Hermanas* (Francisco Moreno Daza, 1995), *Jesús de la Caridad* de la

Barriada del Príncipe de Sevilla (Javier Roán, 2004) o el Nazareno de San Fernando (Jesús Vidal, 2009)-, mientras que el *Jesús de las Tres Caídas* de Loja (Domingo Sánchez Mesa, 1948) es en realidad un nazareno en pie, caminando, el *Cristo del Trabajo* de Granada (Eduardo Espinosa Alfambra, 1986), con su mano apoyada sobre un tronco, se inspira en el devocional lienzo del *Cristo del Paño* de Moclín, y el *Jesús del Gran Poder en su Tercera Caída* (Domingo Sánchez Mesa, 1973) es el más distanciado de los modelos anteriores: una composición deudora de tipos pictóricos como el lienzo de *Jesús Caído* de Tiépolo en el Museo Lázaro Galdeano, de 1772- que muestra a Cristo casi aplastado bajo el madero, al igual que de la obra de imagineros castellanos, como Manuel Cacicedo Canales (Pamplona, 1952) y Quintín de la Torre (Zamora, 1947).