

## Dos nuevas obras pictóricas del Santo Crucifijo de San Agustín se suman al catálogo de la histórica devoción sevillana

*Salvador Guijo Pérez, UPO; Antonio Flores Holgado, Prof. Historia del Arte.*



### RESUMEN

En este trabajo se presentan dos nuevas obras del Seiscientos que se suman al catálogo de los verdaderos retratos del Santo Crucifijo de San Agustín. Tras haber dado a conocer el elenco completo de las mismas, publicamos dos nuevas piezas que enriquecen el grupo de las existentes, mostrando la importancia devocional de su imagen. Se trata de dos óleos de la segunda mitad del siglo XVII de gran formato que en la actualidad se encuentran en colecciones particulares.

### ABSTRACT

In this work we present two new works from the 17th century which have been added to the catalogue of the true portraits of the Holy Crucifix of St. Augustine. After having published the complete list of these works, we now publish two new pieces that enrich the group of existing ones, showing the devotional importance of his image. These are two large-format oil paintings which are currently in private collections.

**PALABRAS CLAVE**

Santo Crucifijo de San Agustín,  
Pintura, Devociones de Sevilla,  
Verdadero Retrato.

**KEYWORDS**

Saint Crucifix of Saint  
Augustine, Painting, Devotions of  
Seville, True Portrait.

Tras la publicación en el *Boletín de las Cofradías de Sevilla* del catálogo completo de los verdaderos retratos del Santo Crucifijo de San Agustín<sup>500</sup>, hoy debemos sumar dos más a este elenco de cinco obras de época<sup>501</sup>. En el anterior trabajo, añadíamos un ejemplar contemporáneo más a las cinco estampas ya conocidas<sup>502</sup> de tan popular imagen, igualmente, describíamos las mismas, aportando figuras de calidad para su reconocimiento. Estas obras podían localizarse en las iglesias de Santa Catalina y Santa Ana, el convento del Santo Ángel, el Beaterio de la Santísima Trinidad, así como en una colección privada. Por medio de este artículo, publicamos dos óleos de la segunda mitad del siglo XVII, que constituyen los números seis y siete de las representaciones históricas conocidas de la popular imagen cristífera en la ciudad de Sevilla.

Como ya quedó atestiguado en el anterior estudio, el Santo Crucifijo de San Agustín representó la devoción cristífera por excelencia de la ciudad, entre los siglos XV y XIX, siendo conocido como “el Cristo de Sevilla”<sup>503</sup>. Este se ubicó en el convento Casa Grande de San Agustín hasta la desamortización de Mendizábal, lugar donde recibió culto y adquirió la fama de milagroso, sobre todo, en épocas de calamidades como sequías, epidemias, guerras y otras eventualidades en las que se viese inmersa la ciudad. Fueron tantos los milagros concedidos por esta imagen que el pueblo lo aclamó como su “Asilo y Protector”, y el Ayuntamiento lo reconoció como patrón de la corporación.

Debido al fervor suscitado, especialmente durante el periodo Barroco, se prodigaron las representaciones pictóricas del Santo Crucifijo, inscribiéndose estas

<sup>500</sup> FLORES HOLGADO, Antonio: “Las pinturas del Santo Crucifijo de San Agustín en la ciudad de Sevilla. Un testimonio devocional”, en: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 746, 2021, pp. 193-196.

<sup>501</sup> Estos catálogos constituyen una importante fuente de estudio, ya que fomentan la publicidad de las obras mostrando la importancia devocional de la imagen representada. El trabajo de recopilación de las obras las dota de unicidad y criterio para su estudio. Véase GUIJO PÉREZ, Salvador: “La Virgen de la Salud de San Isidoro en el grabado: Modelo de la propagandística devocional letífica de la ciudad de Sevilla”, en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 748, 2021 (Ejemplar dedicado a: La Virgen de la Salud de San Isidoro en el grabado), pp. 370-380.

<sup>502</sup> Se trataba de la obra propiedad del Real Monasterio de San Leandro del artista Andrés Carrasco ejecutada en el año 2018. Conformaba una pintura realizada sobre tabla recortada, formando la silueta del Santo Crucifijo, a modo de las tradicionales cruces de celda.

<sup>503</sup> CUELLAR CONTRERAS, Francisco de Paula: “Paso para el Santísimo Cristo de San Agustín, año 1651”, en: *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n. 226, 1978, pp. 9-10.

pinturas dentro del género denominado como “verdadero retrato” o “vera efigie”. Este consistía en la representación pictórica o estampada de la imagen, teniendo como fin la divulgación de la devoción, así como el fomento del culto diario en el ámbito más cercano a los fieles. Estas representaciones solían encontrarse en iglesias y conventos, así como en casas particulares. Si bien el nombre de verdadero retrato lo identificamos con ilustraciones fidedignas, podemos encontrar ciertas licencias de los artistas que las ejecutaban a la hora de su composición. Sin embargo, se representaban siempre atributos y características propias que permitiesen identificar la imagen sin necesidad de nominarla. Los elementos iconográficos del Santo Crucifijo, como veremos a continuación, se mantuvieron invariables con el tiempo: el serafín de la peana, el sudario de grandes dimensiones dejando la pierna derecha con un pronunciado giro al descubierto, la larga cabellera, el nimbo de la cruz y la aureola de la cabeza, así como también podía aparecer el emblema agustiniano del corazón asaeteado de su fundador. No obstante, el elemento identitario de la iconografía del Cristo de San Agustín es la cabeza de serafín, pues sin lugar a dudas permite reconocer su imagen y diferenciarla de otras devociones cristíferas como la del Santo Cristo de Burgos. Como ya indicábamos en el anterior estudio, desconocemos el origen de este atributo, pensando que se debió añadir en el transcurso de la primera mitad del siglo XVII, ya que hay grabados de esa época donde no aparece aún. El serafín se encontraba en la peana sobre la que se alzaba el Santo Crucifijo, acompañándolo incluso en las salidas procesionales. Por desgracia, durante el siglo XIX, los avatares sufridos por la imagen y en su patrimonio, ocasionaron que esta pieza se extraviara.

La primera obra que hoy presentamos responde a los modelos conocidos de la imagen del Santo Crucifijo (figura 1). Esta pintura se representa sobre un lienzo pintado al óleo con marco de época. Su autor nos resulta hasta ahora anónimo. La misma podemos encuadrarla en la segunda mitad del Seiscientos, por su similitud formal y estilística con las pinturas que a día de hoy conocemos. Esta la relacionamos con un momento clave en la historia del Santo Crucifijo: el año 1649. Durante este periodo, tuvo lugar la epidemia de peste que disminuyó la población de la ciudad a prácticamente la mitad, de lo que nos llegan testimonios como el de López de San Román: “*Todos los días en Gradas amanecían doscientos, y muchas veces trecientos cuerpos, y en la Collegial de San Salvador ciento de ordinario. A las puertas de las demás Parroquias se hallauan todas las mañanas amontonados los cuerpos muertos y con ser veinte y nueve las desta ilustra Ciudad ni en Cimiterio ni Iglesia ha quedado vn palmo de tierra desocupado*”<sup>504</sup>. En el propio convento de San Agustín murieron cuarenta religiosos y tres mozos sirvientes<sup>505</sup>. Ante tal fatalidad se hicieron numerosas procesiones de rogativas, pero fue la del Santo Crucifijo la que milagrosamente aplacó la epidemia. Los dos cabildos, eclesiástico y secular, pidieron que la imagen fuera a la Catedral, siendo llevada en procesión el 2 de julio con gran número de público. La

<sup>504</sup> LÓPEZ DE SAN ROMÁN, Pedro: “*Copiosa relación de lo svcedido en el tiempo de dvro la Epidemia en la Grande y Augustísima Ciudad de Seuilla*”. Écija, 1649, p. 11.

<sup>505</sup> LÓPEZ DE SAN ROMÁN, Pedro: “*Copiosa relación de ...*”, *op. cit.*, p. 15.

imagen fue depositada en un altar efímero entre los dos coros, donde se hizo la función de rogativa. Volvió al día siguiente, coincidiendo con la mejoría que se empezó a experimentar entre la población, hecho que se atribuyó a la imagen y que motivó que el Ayuntamiento realizase voto de ir cada año a dar gracias en el aniversario de la efeméride, tal y como en la actualidad ocurre. La devoción al Santo Crucifijo, que ya era enorme, se disparó ante este suceso, y seguramente hubo una gran demanda de verdaderos retratos de la milagrosa efigie para conventos, iglesias y casas de todo el antiguo reino de Sevilla. Por eso, a día de hoy contamos con más de diez lienzos localizados, siendo cinco de ellos los que actualmente se encuentran en la capital, a los que sumamos estas dos obras.

La pintura formaba parte de una colección privada que se ubicaba en la casa palacio de la calle Baños esquina con Torneo, perteneciente al doctor Carlos Cobo, de la ciudad de Sevilla. Este conocido médico ginecólogo sevillano poseyó una gran colección de obras de arte sacro debido a su relación con los conventos e instituciones religiosas a cuyos miembros trataba, los cuales en agradecimiento y contraprestación por sus servicios le ofrecían este tipo de obras. Con el fallecimiento del médico la casa se dividió entre sus herederos y la pintura se adjudicó a su hijo Carlos, que la conservó en el número 74 de la calle Baños. Con la venta reciente del anterior inmueble, la obra llega al mercado del arte y las antigüedades en el presente año 2022, siendo adquirida nuevamente para una colección particular en Sevilla. La pieza se encuentra en perfectas condiciones debido a una reciente restauración por parte de la conservadora Adela Agudo Tercero.

En ella se observa de manera bastante fidedigna cómo se exponía la sagrada efigie en el altar de su capilla de la iglesia de San Agustín. Esta sólo se manifestaba en días muy puntuales, como eran todos los viernes del año y en fiestas como la de la Encarnación, la Circuncisión o el Domingo de Ramos. Por ello, se observa como en la zona superior aparece una gotera de la que caen unas cortinas por ambos lados. Estas se encuentran descorridas, ya que normalmente velaban y reservaban la imagen, tradición antiquísima que ya en civilizaciones como el Antiguo Egipto o la religión judía se ponía en práctica. Esta costumbre dentro de la Iglesia Católica tuvo una larga vigencia y se aplicaba en imágenes de gran devoción, otorgándoles un halo de misterio y sacralidad del que no gozaban todas. Con las cortinas descubiertas, aparece el Santo Cristo, colocado sobre una cruz de gajos, posiblemente su cruz original, como podemos ver en otros crucificados medievales como el *Cristo del Millón* de la Catedral de Sevilla o el *Cristo de San Pedro* de Sanlúcar la Mayor.

La representación del Santo Crucifijo es bastante idealizada, con una anatomía mucho más naturalista que la que realmente tenía el original. El autor se toma muchas licencias a la hora de reproducirla, como se puede ver en los dedos encogidos de las manos, la musculatura de los brazos, la blandura del torso, o la interpretación del propio sudario, mucho más corto, y en el que realiza una suerte de pliegues que realmente no tenía, aunque repara en colocar algunos bastante característicos como el plegado zigzagante que caía entre las dos piernas, la especie de nudo que se advierte sobre su

pierna derecha, o el pliegue que cae por su lado izquierdo. El sudario es la pieza mejor realizada de todo el conjunto, con una calidad textil bastante aceptable. La pierna derecha, que quizás era de los elementos más representativos de su iconografía, se encuentra completamente desnuda, con una torsión mucho más exagerada que el original, queriendo hacer énfasis en ella para que los fieles lo reconocieran sin dificultad. El Santo Cristo porta una corona de espinas de madera, a diferencia de la metálica que poseía hasta su desaparición en 1936.

Otro rasgo bastante definido de su iconografía es la aureola que rodeaba su cabeza, a diferencia de las tres potencias que tradicionalmente usan los Cristos sevillanos. Se representa como una pieza dorada polilobulada, pudiendo ser perfectamente ese diseño otra licencia del autor, puesto que no hay otra pintura o grabado en la que salga de esta forma. El nimbo de la cruz es otro elemento característico que siempre aparece. Actualmente, el que tiene el Santo Cristo es de madera, pero bien pudiera ser el que utilizaba en la Edad Moderna de metal noble. Un INRI a modo de filatelia corona la cruz. A los pies del Cristo se encuentra el característico serafín<sup>506</sup>, sin duda alguna su gran símbolo identitario, con tres pares de alas pintados con distintas tonalidades: las alas inferiores de un color anaranjado, las del medio blancas, y las superiores de un tono oscuro (figura 2). Porta una corona que parece ser un añadido barroco, ya que existen pinturas y grabados donde esta no aparece. Flanqueando la imagen del crucificado aparecen dos candeleros dorados de líneas bastante simples, sin más decoración que la forma polilobulada del pie. Por último, en el fondo del camarín, observamos un elemento decorativo que suele representarse en las pinturas del Cristo. Se trata de un círculo ornamentado con motivos vegetales, posiblemente estofado, que bien pudiese actuar a modo de mandorla. En este caso, el autor ha omitido otros cuartos de círculo que decoraban las cuatro esquinas del fondo del camarín, con la misma decoración que el central, que aparecen en otras pinturas.

La segunda de las piezas responde nuevamente al anterior modelo (figura 3). Siendo igualmente una obra realizada en óleo sobre lienzo con marco de época. Su autor, igualmente, anónimo, así como fechable durante la segunda mitad del siglo XVII, por su similitud con las ya conocidas. La obra pertenece a la colección privada de la familia Queipo de Llanos, ubicándose en la capilla del caserío del Cortijo de Gambogaz, a la orilla del río Guadalquivir<sup>507</sup>. Su estado de conservación es deficiente, constituyendo una de las imágenes más bellas del Santo Crucifijo.

---

<sup>506</sup> Según la RAE, el serafín en la tradición católica es cada uno de los espíritus celestes que forman su primer coro y, junto con los querubines y los tronos, la primera jerarquía, la cual contempla directamente a Dios y canta su gloria.

<sup>507</sup> Aunque su ubicación podría situarse en Camas, hemos decidido incluirla en esta colección de obras sevillanas. Consúltese SÁNCHEZ TOSCANO, Rocío P.: “El cortijo de Gambogaz (Camas, Sevilla) y la intervención del arquitecto Juan Talavera Heredia en su caserío”, en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, n. 315-317, tomo CIV, 2021, pp. 395-425.

Se trata de una pieza de extraordinaria calidad técnica, con un buen dominio del claroscuro, en la que vemos cómo el autor también se ha tomado ciertas licencias en la representación de la imagen. Volvemos a ver al Santo Cristo en su camarín, con las cortinas descorridas. En este caso, son telas rojas rematadas con una punta de encaje de oro. El Cristo se encuentra pintado de un modo naturalista, sin llegar a la anatomía tan marcada que hemos podido advertir en la pintura anterior. El rostro aparece sufriente, con una expresión muy parecida a la del original. El largo sudario nos muestra una sensación de peso, en el que se vuelven a observar los pliegues del centro y de la izquierda del mismo. La pierna derecha se descubre con una torsión exagerada. El Santo Cristo porta una peluca, dejando caer los mechones por ambos lados de la cara (figura 4). La corona de espinas parece en este caso de orfebrería, pero con un diseño muy naturalista, sin ser la clásica corona entrelazada, sino que aquí las ramas van más bien en un sentido paralelo.

El Cristo se representa con la aureola y el nimbo tan característicos, de orfebrería dorada. Sin embargo, el INRI aparece a modo de cartela rectangular. El serafín de los pies adquiere un mayor protagonismo en esta pintura, debido a su gran tamaño, así como a la airocidad en sus alas (figura 5). Estas aparecen policromadas en distintos colores, llamando mucho la atención las superiores, con tonos rojizos y amarillentos. El serafín mira hacia abajo, en actitud serena, portando una corona de orfebrería con imperiales. Los candeleros dorados vuelven a tener un dibujo bastante simple, con superficies lisas que aparecen con formas cóncavas y convexas. Un elemento que no se ha visto en la pintura anterior son las dos lámparas de plata que cuelgan del camarín.

El Cristo de San Agustín contaba con infinidad de lámparas votivas regaladas por sus devotos, muchas de ellas de incalculable valor. Normalmente, eran lámparas compuestas por una boya que colgaban de un manípulo con argolla a través de eslabones moldurados. En este caso vemos unas lámparas de brazos, con un cuerpo esférico central del que salen los candeleros en los que se colocan las velas. Como podemos reparar, son todo un precedente de las posteriores lámparas de araña, tan características de los siglos posteriores. En esta pintura, quizás por la suciedad acumulada, no se aprecia la decoración del fondo del camarín, que solía estar presente en todas sus representaciones pictóricas.

Estos verdaderos retratos realizados en pintura, siempre solían tener como referencia algún grabado impreso anteriormente. En este caso, existe uno de escasa calidad que es el que más se asemeja a la mayoría de las que se hicieron, aunque existen variaciones. En él se ve al Santo Crucifijo en su altar con las cortinas que cuelgan de la gotera y que servían para cubrirlo, las cuales se encuentran descorridas para poder ver la sagrada efigie. Unas velas prendidas a ambos lados, mientras que en el fondo se observa una decoración formada por una circunferencia acanalada y sendos exvotos.

A los pies aparece colocado el serafín, y en la zona inferior una inscripción que dice: “RETRATO DEL SS. XPO DE SAN AGUSTIN D SEV<sup>a</sup>”. Como hemos observado, se sigue prácticamente el mismo patrón en las dos pinturas presentadas, a excepción de los exvotos. Toda esta colección de obras, como muestra de la religiosidad que fueron, tuvieron un gran arraigo popular.

El elevado número de veras efigies realizadas para esta gran devoción cristífera, muestran la importancia de esta entre los sevillanos de la época, a la vez que nos aportan datos estilísticos sobre la misma. Estas nos sirven como indicadores devocionales de la población creyente del momento en el que se generaron. Siguiendo este parámetro es innegable que el Santo Crucifijo de San Agustín fue una de las grandes devociones sevillanas de este periodo.



Figura 1. Anónimo, *El Santo Crucifijo de San Agustín*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, propiedad particular, Sevilla.

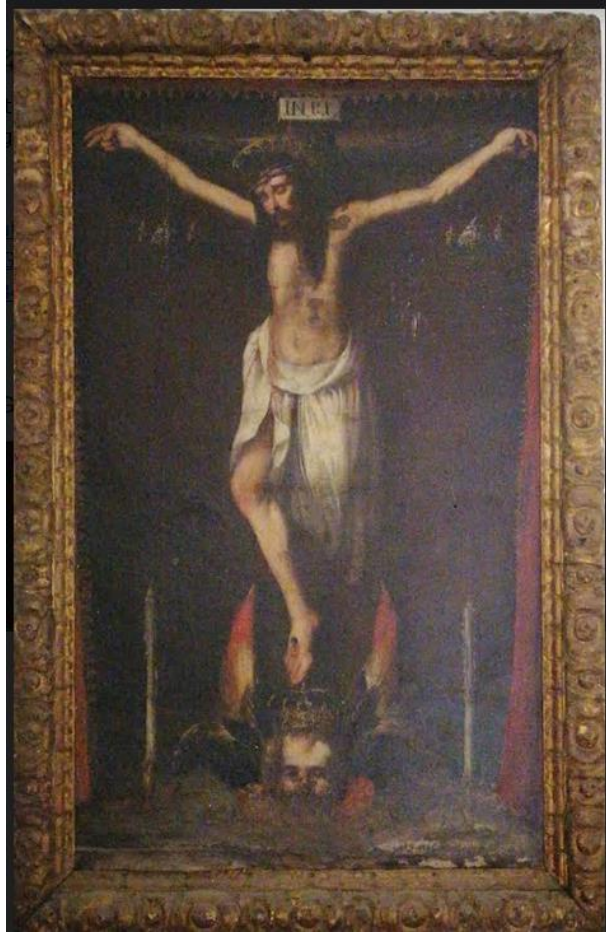


Figura 2. Detalle, *El Santo Crucifijo de San Agustín*.



Figura 3. Anónimo, *El Santo Crucifijo de San Agustín*, segunda mitad del siglo XVII, óleo sobre lienzo, propiedad particular, Sevilla.





Figura 4. Detalle, *El Santo Crucifijo de San Agustín*.



Figura 5. Detalle, *El Santo Crucifijo de San Agustín*.