

ALEJANDRA DEL BARRIO LUNA

RESTAURADORA, ALMARADUJ, SALAMANCA, ESPAÑA

<https://orcid.org/0009-0007-1419-815X>

sdbluna@hotmail.com

EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (USAL), ESPAÑA

<https://orcid.org/0000-0002-9518-2374>

azofra@usal.es

TOMÁS GIL RODRIGO

SERVICIO DIOCESANO DE PATRIMONIO ARTÍSTICO Y CULTURAL Y DE EVANGELIZACIÓN DE LA CULTURA

patrimonioartistico@diocesisdesalamanca.com

Recibido: 29/08/2024 Aceptado: 4/12/2024

<https://doi.org/10.36443/sarmental.83>

UN *CRISTO DE BURGOS* INÉDITO DE MATEO CEREZO “EL VIEJO” EN SALAMANCA. APROXIMACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA Y RESTAURACIÓN

AN UNPUBLISHED *CRISTO DE BURGOS* BY MATEO CEREZO “EL VIEJO” IN SALAMANCA. HISTORICAL- ARTISTIC APPROACH AND RESTORATION

RESUMEN:

El *Cristo de Burgos* de Mateo Cerezo “el Viejo”, conservado en una colección privada de Salamanca, ha figurado hasta el momento de su reciente restauración como pieza oculta dentro del catálogo del autor. Esta obra está firmada por el pintor, que quizás la realizara, si la inscripción a grafito del bastidor es autógrafa, en Burgos, tocada del original, en enero de 1673.

PALABRAS CLAVE:

Cristo de Burgos. Mateo Cerezo “el Viejo”. Restauración. Salamanca

ABSTRACT:

The ‘Christ of Burgos’ by Mateo Cerezo the Elder, now in a private collection in Salamanca, was until its recent restoration hidden in the artist’s catalogue. This work is signed by the painter, who perhaps made it, if the graphite inscription on the stretcher is autograph, in Burgos, touched from the original, in January 1673.

KEYWORDS:

Christ of Burgos. Mateo Cerezo “the Elder”. Restoration. Salamanca.

INTRODUCCIÓN

El cuadro conservado en una colección privada de Salamanca es una pintura al óleo sobre lienzo, cuyas medidas de la tela son 94,5 cm x 127,5 cm. Está clavado sobre un bastidor, sin rebaje, de madera de pino de 93,5 cm x 125,5 cm con un travesaño central. No posee marco, ni nunca lo tuvo, porque no presenta ninguna alteración extrínseca que lo denote (deformación plástica del soporte, desgaste superficial o lagunas de aparejo, contraste cromático por fotoxidación del barniz, marcas o incisiones en el bastidor por sistemas de sujeción) (fig. 1).



Fig. 1. Mateo Cerezo, *Cristo de Burgos*, antes de la intervención de restauración. Colección privada.

La obra representa la iconografía del conocido como “Cristo de Burgos”, tema devocional de raíz medieval popularizado, sobre todo, a partir del siglo XVII. La pintura está realizada al óleo, con técnica de pincelada homogénea y lisa. En el cuadro se reproduce la escultura que se conserva actualmente en la catedral de Burgos y que perteneció al convento de San Agustín. La tipología que se plasma en el cuadro es la de un Cristo crucificado del siglo XIV, de tres clavos, ya fallecido, con los ojos cerrados y la profunda herida ocasionada por la lanzada de Longinos en el costado derecho, desde donde brota la sangre. Lacerado el cuerpo, su piel está surcada con marcas amoratadas y sangrientas fruto de la flagelación. El rostro, tranquilo y sosegado, cae torsionado sobre el hombro derecho, oculto bajo varios mechones de cabello. El otro hombro, visible gracias al foco de luz situado en la parte cenital, está remarcado, al igual que la musculatura contraída de los brazos y el torso. Los postizos completan la composición: la corona de espinas es apenas un leve trazo con ligeros brillos, el faldón de lino con puntilla de bolillos hasta media pierna destaca sobremanera, y dos rodelas metálicas en los tobillos y un gran huevo ocultan los pies.

La obra posee dos epigrafías. En la parte inferior de la composición, a los pies de Cristo, debajo del huevo de avestruz, está la firma del autor, “*Matheo zerezo / ft*”, cuya colocación quizá encierre una compleja simbología con implicaciones metafísicas relacionadas con “la regeneración divina de la imagen a través de su arte”, siguiendo la teoría de Piedra Adarves (2015, 609-611) para el Cristo de Burgos que se conserva en el Museo de Burgos y que también se puede aplicar para este caso. Y visible en la parte posterior, en el travesaño superior del bastidor, escrito a lápiz, se localiza la segunda epigrafía, que dice: “*En Burgos se pinto. Enero de 1673. Esta tocado al original*” (fig. 2); es decir, la tela de la obra estuvo en contacto directo con la imagen/reliquia original. En definitiva, por lo tanto, este cuadro es un claro ejemplo de *vera effigies* o de trampantojo a lo divino, como en su momento lo definió con gran acierto Pérez Sánchez (1992, 148-149).



Fig. 2. Epigrafía en el reverso del bastidor en el travesaño superior.

MARCO TEÓRICO

La pintura en Burgos en el siglo XVII

La pintura en la zona geográfica de Burgos del siglo XVII es poco conocida y parca en estudios, como suele ocurrir en otras zonas del territorio peninsular (Ibáñez Pérez, 2010). Burgos se constituye en un centro de producción al servicio del Obispado. La mayor parte de los pintores son de tipo gremial y se dedican al oficio de dorador o policromador de obras retablisticas, fruto del encargo local para el culto. La característica común en la pro-

ducción son obras inspiradas en su mayor parte en estampas europeas (flamencas, alemanas e italianas). La característica general es la repetición de los diseños sin una búsqueda aparente de calidad artística o creativa destacable.

Entre los pintores documentados en esa centuria en la ciudad de Burgos sobresalen por su calidad y reconocimiento Mateo Cerezo el Viejo, su hijo Mateo Cerezo el Joven (Buendía y Gutiérrez, 1986; Martín González, 1987) y Jacinto de Anguiano Ibarra (Payo Hernanz, 1997a). El resto de la provincia contaba con talleres de menor relevancia, encargados de trabajos más populares, y, además, estos núcleos secundarios contaban con la presencia de artistas foráneos de provincias limítrofes como Soria o La Rioja. La temática que se utiliza para las composiciones deriva, en gran medida, de la ya creada en el Renacimiento -la pervivencia de modelos prefijados facilitaba el reconocimiento-, a las que habría que sumar las surgidas e impulsadas a partir del Concilio de Trento. Por otra parte, desde el punto de vista estilístico, se insistió en el estudio de la profundidad, lograda por yuxtaposición de figuras en distintos planos, y, poco a poco, se fue introduciendo el lenguaje barroco basado en el tenebrismo, el uso de las glorias, y el empleo de una técnica pictórica con una pincelada más suelta y empastada.

La mayor evolución técnica y estilística en el foco burgalés vino de la mano de Mateo Cerezo “el Joven” (1637-1666) (Gutiérrez y Payo 2000), hijo del pintor homónimo que nos ocupa en este estudio, que dejó “modestos testimonios de su trabajo en tierras burgalesas” (Pérez Sánchez 2010, 316). Gracias a la habilidad y destreza que mostró en el inicio en el taller de su padre, abandonó pronto Burgos para profundizar en el oficio. Llegó a ser muy pronto un pintor afamado en la Corte, si bien es cierto que su carrera se vio truncada por su temprano fallecimiento. Además, hay que tener en cuenta la presencia de forma esporádica de otros artistas relevantes que, gracias a determinados encargos, pasaron por la provincia, como, por ejemplo, Gaspar de Crayer.

Mateo Cerezo “el Viejo”

El nacimiento de Mateo Cerezo “el Viejo” se data entre 1610 a 1615, teniendo en cuenta la fecha de su matrimonio en Burgos. Se casó con la hija del dorador Pedro Delgado en 1636, lo que atestigua que ya debía de poseer relación con el oficio en la ciudad. Su taller debía de tener ya cierta importancia porque en ese año se le contrata la pintura de unos lienzos que se conservan en la sacristía de la iglesia de Santa María de Briones en La Rioja (Moya 1983, 62). En la reproducción de los temas utilizó grabados manieristas del siglo XVI (Hendrick Goltzius), pero ya con un estilo tenebrista.

En 1637 nacerá su único hijo, bautizado en la iglesia burgalesa de Santiago de la Capilla. Tiene casa y taller en la calle Platerías, lugar donde residió durante veinte años, aunque desde 1641 a 1644 también vivió en Logroño, quizás por algún trabajo en esta localidad. De regreso a Burgos, en 1644 recibió el encargo de los *lienzos de David y Santa Cecilia*

para la catedral de Burgos por la cantidad de 35.000 mrs. Pintor con fama y reconocimiento en la ciudad, realizó dos retratos de la galería de personajes ilustres en la capilla de Santa Catalina de la catedral, en 1645 un *Retrato de Fernando de Andrada* y a partir de 1655 el de *Francisco Manso y Zúñiga* (atribuido¹). En 1646 realiza un *Martirio de San Pedro* para la capilla de San Gregorio de la catedral, así como los aderezos de los lienzos del Monumento de Semana Santa (Piedra Adarves). En 1650 ejecuta un lienzo de la *Inmaculada Concepción* para el retablo de San Juan de Sahagún, “por el cual cobró en este año la cantidad de 2.040 maravedís” y que fue comprado por la iglesia de Vallejera en 1765 a la catedral de Burgos (Castro García 1973, 722). Una década después colaboró con nueve lienzos para la colección de los veintiséis que decoraban el claustro del convento de San Francisco de Burgos, de los que se conservan seis del pintor Gaspar de Crayer catalogados por el Museo del Prado (Díaz Padrón 2019).

Datado en 1664 se conserva en la catedral de Santo Domingo de la Calzada un lienzo del *Cristo de Burgos* (Buendía y Gutiérrez Pastor 1986, 17; Martín González 1987), sin lugar a duda, la temática más importante de su carrera y por la que es reconocido. Estas réplicas, firmadas en la parte inferior, se compraron como reliquias a las que rezar y pedir favores por lo que gozaron de gran difusión.

Desde esa fecha apenas contamos con algunos datos biográficos del pintor, como la fundación en la iglesia de San Gil de una misa y vigilia por el fallecimiento de su hijo el 8 de julio de 1666 y la solicitud en 1670 de nueve misas a la Hermandad de la Santísima Virgen del Socorro, sita en la iglesia de San Gil (Piedra Adarves), motivo por el que se especuló que su fallecimiento sería posiblemente posterior; así, gracias a este estudio quizás se pueda considerar que, por lo menos, vivió hasta enero de 1673.

Iconografía del *Cristo de Burgos* de Mateo Cerezo “el Viejo”

El cuadro propuesto para restaurar representa la escultura original que, conocida como el *Cristo de Burgos*, se encuentra en esa catedral y se data en el siglo XIV (Martínez 2003-2004). Dicha obra tiene asociada la leyenda (Mercadal 1999) recogida en el impreso “*De como el Santo Crucifixo fue hallado en el mar; y traído al Monasterio de San Agustín de Burgos*” (Hu(y)dobro 1622). En el relato se cuenta que en 1308 un comerciante en una gran tormenta en el mar, que duró tres días y tres noches, pide perdón por sus pecados y reza por su salvación. Llegado sano y salvo a un puerto en Vizcaya, entre sus mercancías traía un Cristo al convento de San Agustín de Burgos. Esta imagen no la había adquirido para el monasterio; en realidad, durante la tormenta había aparecido al lado del barco una caja con la obra. Los marineros la rescataron y recibieron una recompensa a cambio. La escultura, de

¹ Recuperado desde: <http://catedraldeburgos.org/Catalina/retratos-obispos-santa-Catalina.html>

tamaño natural, realizada en madera y articulada, fue llevada al convento de los agustinos de Burgos y desde entonces ha sido venerada (García de Guzmán y García-Reyes). Su fama de dar favor a las peticiones hizo que en 1633 el caballero santiaguista, de origen burgalés, que vivía en Madrid, D. Jerónimo Sanvitores y de la Portilla, tras sufrir una grave enfermedad, acudiera a su capilla para pedir su sanación. El culto al Cristo en ese momento era los viernes, cuando se destapaban los velos para orar ante él, hecho que le animó a pedir que se realizara una copia en lienzo. La copia se hizo con el fin de que pudiera encomendarse en caso de nuevo padecimiento. Esta obra pictórica es la que llegó a Cabrilla el 19 de enero de 1637 (Gila Medina). La composición pictórica se ajusta a una tela de formato vertical y copia el modelo iconográfico de la estampa de Marcus Orozco, titulada: “Verdadero retrato del Cristo de Burgos: Marcus Orozco sculp” (Hu(y)dobro 1622).

La tipología iconográfica ha recibido los sobrenombres de “Cristo de Burgos”, el “Santo Cristo de las Enagüillas” o el “Santo Cristo de Cabrilla”. Hay que añadir además el de “Cristo de los Tres Huevos” o “Cristo del Huevo” cuando, a partir del robo de uno de los dedos de un pie por un devoto francés para llevárselo como reliquia, se añadieron para ocultar el daño, gracias a un regalo que se hizo, tres huevos de avestruz (Hu(y)dobro 1622, Cap. 4). Además, este postizo se relaciona simbólicamente con el Salvador, porque el avestruz rompe sus huevos para sacar a sus hijos, que los dispersaba, salvándolos derramando su sangre como sinónimo de Cristo, que vertió la suya para la salvación de la humanidad (Charbonneau-Lassay 1940). Es relevante que este modelo iconográfico, difundido a través de la réplica de pinturas como imagen para rezar por los milagros que era capaz de obrar, se creara a partir del siglo XVII y su propagación no sólo fuera permitida sino amparada por la propia iglesia católica que actuaba, sin duda, en contra del Decreto de las imágenes del Concilio de Trento. En el 3 de diciembre de 1563 se asentaron las bases para la concepción teológica del posterior barroco a través del precepto:

Además de esto declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de los otros santos, y que se les ha de tributar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad o virtud alguna por la que merezcan el culto; o que se les deba pedir alguna cosa; o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles que fundaban sus esperanzas en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas; de suerte, que adoremos a Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos, y veneremos a los santos, cuya semejanza tienen: todo lo cual es lo que se halla establecido en los decretos de los Concilios, y en especial en los del segundo Niceno, contra los impugnadores de las imágenes... Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo obispo. (Saravia 1960, 129-131).

Este aspecto afectó a las creaciones artísticas en el hecho de que las producciones no debían realizarse con el objetivo de honrarlas y venerarlas como algo divino, sino porque eran un

“prototipo” reconocible que instruía al pueblo al usar como ejemplo a los santos y sus vidas y así se podían confirmar las verdades de la fe. Énfasis, sobre todo, en el concepto reformativo de evitar y anular toda superstición y veneración de santos y reliquias. Así, se impuso que no se veneraran las imágenes como tales, sino por lo que en ellas se representaba. Por tanto, una escultura como la agustina burgalesa, que era conocida como “milagrera” y que aumentaba el fervor popular hacia la imagen en sí y su propia historia, y no al concepto teológico de la redención por la crucifixión, no sólo era sensible de ser mermada en importancia sino incluso prohibida. Pero, además, consentir la réplica de cuadros del original para uso privado y público en otros templos, con el fin de pedir favores y prodigios por la fama de concederlos, no sólo a la escultura medieval sino también a sus copias, se enfrentaba al dictamen de la reproducción y creación artística expuesta en el Concilio (Rodríguez G. de Ceballos 1984; García Arranz 2003). El decreto trentino tuvo su repercusión en el *Discurso ingorno alle imagini sacre et profane* del Cardenal Gabriele Paleotti de 1582 (Paleotti 1582). En su obra habló de la utilidad universal del uso de la imagen como adoración mística doctrinal (Franco Llopis 2010, 91). Esta relación entre el uso del icono y la veneración conllevó una serie de sínodos, concilios y textos con el objetivo de articular un discurso normativo de preceptos en el arte para evitar la representación simplemente supersticiosa (*Idem*, 86). Es, en este contexto, donde la *Historia de la adoración y uso de los Santos Imágenes y de la Imagen de la Fuente de la Salud* de Jaime de Prades adquiere la relevancia en su contexto ontológico del “archeroipoton” de Santo Tomás (Velandia Onofre 2017, 187). Así, las obras de arte se consideran representación de la divinidad, siendo una manifestación de la realidad divina por su configuración sobrenatural. Justifica Prades en el culto a la latria “que quiere decir y significa la sujeción reverencial y servidumbre que le debemos por el título de la creación de todo el mundo, y de nosotros mismos, hecha de nada, por la cual todo lo tenemos, se lo atribuimos como suyo, y como cosa recibida de su mano” (Prades 1596, 168 y ss.). Estos fundamentos sirvieron para desarrollar en el siglo XVII un análisis teológico y su expresión artística como en el *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (2001), donde la influencia de Paleotti y Prades sirve para relacionar el decoro con el uso descriptivo iconográfico de la imagen sagrada (Velandia Onofre 2017, 191-193).

De las copias autógrafas de Mateo Cerezo “el Viejo” existen la ya mencionada de 1664 de Santo Domingo de la Calzada, la de la clausura Santa Ana y San Quirce en Valladolid, la de Santa Marina de Oxirondo en Vergara, la del Real Monasterio de las Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid (Sánchez Rivera 2014, 380; CD, Catálogo de pintura, 90-93; CD, Presentación pintura, 86-87) y otra que incluye donantes en los laterales en las Huelgas Reales de Valladolid (Martín González 1987). Documentadas también están la de Nuestra Señora de los Milagros de Ágreda y la del Museo de Burgos, que tiene como característica especial contar con la firma del padre en la parte inferior, debajo del huevo, y con la del hijo en una de las dos rodela (Piedra Adarves 2015). Hay otra subastada por Abalarte Subastas

como obra original, realizada sobre cobre y sin documentación científica anexa, aunque es posible que no responda a autoría real. A este catálogo firmado por el pintor con taller en Burgos habría que añadir la localizada en Salamanca, que tiene también firma autógrafa y características idénticas a las mencionadas.

El éxito de la iconografía hizo que otros pintores se unieran a la réplica del motivo. Del ya citado pintor burgalés, Jacinto de Anguiano Ibarra, existen dos obras: una en el Monasterio burgalés de las Huelgas de Burgos y el Cristo de Burgos o de Cabrilla de la catedral de Guadix (Gila Medina). De Joan a Palazín existen dos cuadros, uno en una ermita de Medina del Campo (Pellegrino 2016) y otro en la iglesia de San Juan Evangelista de Scicli (Militello 2017). Y, por último, existe uno firmado por Balluerca en 1688 en el convento de clausura de las clarisas de la Encarnación de Griñón (García de Guzmán y García-Reyes).

Otros cuadros anónimos de igual temática, de influencia del Cristo de Burgos, están localizados en la iglesia de San Gil de Burgos, en la parroquia Nueva del Rosario de Sartaguda, en la parroquia de Santa María de Viana, en el “convento chico” o de las madres carmelitas de Loeches (García de Guzmán y García-Reyes; Sánchez Rivera 2014, 92), tres réplicas en el Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid (Sánchez Rivera 2014, 380; CD, Catálogo de pintura, 94-96; CD, Presentación pintura, 88-91), otro en la catedral de Sigüenza, uno más en el convento de Serradilla de Cáceres (*Idem*, CD, Catálogo de pintura, 91), y otro en Italia en el oratorio de Nuestra Señora de la Soledad de Gravedona (Militello 2017). Además, estaba documentado en 1819 un cuadro en la iglesia parroquial del Salvador de Madrid (Sánchez Rivera 2011, 1031).

Por la influencia del Santo Cristo de Cabrilla contamos con las siguientes réplicas en Andalucía: el Cristo de Burgos de Baza (Gila Medina), Cabra del Santo Cristo en Jaén, el de la catedral de Almería (Sánchez Fernández 2009), el de iglesia de Santa Catalina en Sevilla, otro de pequeñas dimensiones de colección particular en Sevilla, otro de colección también privada en Utrera, uno en Benejé de Berja, otro en Alfarnatejo y, por último, en Lújar (García de Guzmán y García-Reyes). Además, anotar que también existen copias en estampas (García de Guzmán y García-Reyes) y ejemplos escultóricos como el de la iglesia de Nuestra Señora de Montserrat del siglo XVIII (Sánchez Rivera 2014, 92) y el del ático del retablo del XVII de la capilla del lado de la epístola de la Colegiata de Valpuesta.

TÉCNICA PICTÓRICA

La obra propuesta a restaurar se ha sometido a una serie de análisis previos siguiendo el protocolo que utilizó la Junta de Castilla y León en la restauración de la misma obra existente en el Museo de Burgos. Estas pruebas nos sirven para identificar los materiales, la técnica pictórica, el estado de conservación y las intervenciones realizadas. Las técnicas que se han empleado para analizar la obra son: fotografía con luz visible directa y rasante que

permite ver las deformaciones plásticas de la tela, craqueladuras, alteraciones superficiales de la capa pictórica y del soporte; reflectografía UV, que permite identificar los barnices, repintes, pigmentos utilizados y depósitos de suciedad superficial que puedan alterar la obra; fotografía IR, realizada con filtro IR y fotografía digital con tratamiento de la imagen con el fin de apreciar si existe dibujo previo, arrepentimientos o repintes en la obra; estratigrafías, micromuestras microscópicas de una zona secundaria del cuadro que, encapsuladas en resina, permiten identificar los estratos, la composición de carga del aparejo (test ácido), el aglutinante de la capa pictórica (test de tinción), si existen varios estratos pictóricos (luz UV) y la composición de los pigmentos de la obra (granulometría y reflexión UV).

Este cuadro del Cristo de Burgos es una obra de lienzo con trama 1-1 tipo tafetán compuesta de lino o cáñamo con una densidad de 20 hilos por cm². La tela es de tipo tradicional, de telar de bajo lizo, de anchura de 95 cm, de trama muy fina con capa de preparación aplicada en la superficie pictórica y en los bordes. Esta tela se sujetó sobre un bastidor de madera de pino con puntas de hierro dulce de cabeza circular, que se conservan en el bastidor. Cuenta con preparación blanca, de cola orgánica y carbonato de calcio, de granulometría discontinua y trazas de tierras que le dotan de cierta textura a pesar del tratamiento de lijado superficial que posee. Sobre esta preparación no se observa ninguna imprimación.



Fig. 3. Reflectografía IR realizada con Nikon D70 con Delamax Infrared 720 de 67 mm y dos focos de 100 w

Por otra parte, gracias a la reflectografía IR (fig. 3) podemos ver que el pintor utilizó un dibujo previo. Existen unos trazos gruesos y marcados para enmarcar las formas generales de

la figura, especialmente visible en el rostro, donde el ojo izquierdo está hecho con una línea ancha y vertical en el sentido de la caída del párpado. El método de trabajo del pintor consistía en dibujar la composición con trazo grueso a carbón, y sobre este se aplica el color del Cristo, delimitando el contorno exacto de la escultura original. Posteriormente, con la técnica de fundido, mientras el óleo está todavía fresco, va creando el volumen que imita la carnación de piel policromada. Si en el resultado final de la obra pictórica la imagen se une con el fondo en la reflectografía, la diferencia de trabajo realza la silueta que sobresale de un tono uniforme, apareciendo así una silueta de la figura que en el cuadro original fruto ya del tenebrismo. Tras hacer el volumen del Cristo, pintó el fondo con técnica de pincelada muy suelta, ligera, que alterna los tonos tierras mezclados con el negro. Por último, se ven unas pinceladas a modo de veladuras o arrepentimientos de composición que, además, tienen la función de unificar toda la composición adaptada al expresionismo tenebrista barroco. Estos *pendimenti* están localizados en el cuello y en interior de la pierna izquierda. Para acabar de pintar la obra el maestro aplica los reflejos de la luz y aquellos detalles de finura propia de la obra (fig. 4). El pincel seco y empastado va dejando finas líneas para el brillo de las espinas de la corona, el encaje de la puntilla del faldón, que sigue rítmicamente los pliegues con el



Fig. 4. Reflectografía IR realizada con Nikon D70 con Delamax Infrared 720 de 67 mm y dos focos de 100 w.

diseño de bolillos, los reflejos metálicos, que son duros cortes del gris inferior, y, por supuesto, su rúbrica distintiva localizada en el inferior del cuadro.

El cuadro sufrió una restauración anterior. El tipo de intervención se puede datar a partir del siglo XVIII, teniendo en cuenta la técnica utilizada en la preparación y su relación con la tratadística en el uso de preparaciones coloreadas de aceite (González López 1997, 57). Sin duda, la intervención vino propiciada por daños mecánicos y antropogénicos similares a los que han llevado a la actuación actual. Fruto de esa intervención existen dos parches en la parte superior que ocultan desgarros circulares por golpe directo con perforación de la tela. La tela de esos parches es de tipo sarga 1-1- con trama abierta de lino y una densidad de 15 hilos por cm² (fig. 5). Está adherida con cola orgánica y tiene los bordes desflecados. Para colocar dichos parches la obra se desclavó del

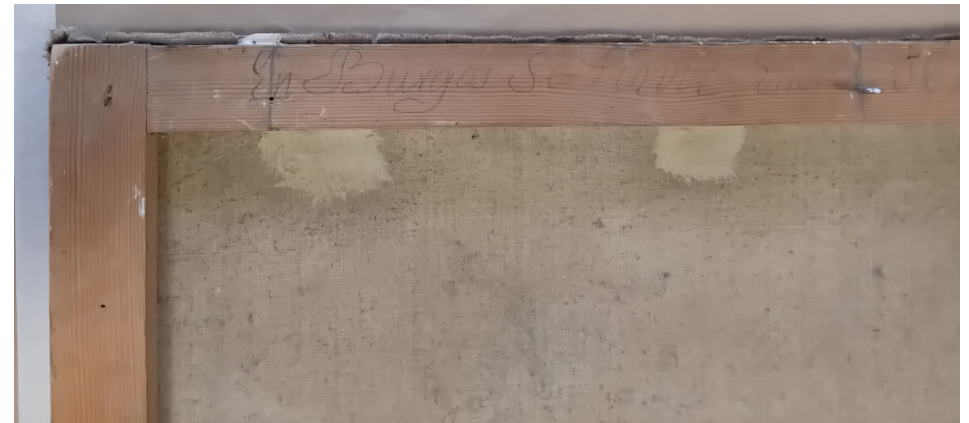


Fig. 5. Fotografía de detalle antes de la restauración del travesaño superior con dos parches de una intervención anterior.

bastidor original y se volvió a colocar con tachuelas nuevas. Se conservan las perforaciones en la tela original y en el bastidor. Una vez tensada la tela, se aparejaron las lagunas con estuco graso de color rojo. Esta preparación tiene un acabado liso, pulido, sobrepasa la laguna e incluso mancha el bastidor. Para ocultar desgastes y las lagunas pintaron con un óleo negro en el fondo dejando zonas de contorno en el borde de la figura (fig. 6). Se respetó escrupulosamente la imagen y la firma del autor. Posteriormente la obra fue barnizada con goma laca.



Fig. 6. En el lateral izquierdo de la fotografía, tomada antes de la restauración, se ven retoques en tono negro de zonas que tienen lagunas de aparejo y desgastes.

RESTAURACIÓN

Criterios de intervención

Los criterios de intervención de las restauraciones sobre patrimonio cultural son la base teórica que sirve para plantear la acción sobre la obra en base a la historia y estado de conservación inicial. Para establecer los criterios en la obra *Cristo de Burgos* se parte de un respeto por la obra original y la autoría inédita logrando conservar la autenticidad, historicidad y artisticidad del momento creativo.

Los criterios y metodologías utilizados en el tratamiento de esta obra están regulados por el Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE, Ministerio de Cultura), siguiendo las pautas para pintura de caballete (Coremans 2018). Por otra parte, el documento ministerial establece las pautas de cada metodología, fijando para ello primero el objetivo a lograr y los criterios que se pueden adoptar para el mismo. Así, como objetivo primordial

para la restauración es respetar el valor histórico de la obra, ajustándose de esta manera a la Ley 16/1985, art. 39.3 (Gobierno de España 1985, 18)².

A partir de los postulados anteriores, el primer paso de esta intervención se centró en los estudios previos, en los estudios técnicos, fase fundamental para conocer la materialidad e historia del cuadro. El siguiente paso consistió en un diagnóstico de las alteraciones de la obra, identificando y realizando el estudio del estado de conservación. Además, en este caso, teniendo en cuenta que la intervención realizada en este cuadro con anterioridad supera los cien años de antigüedad y está bien conservada se planteó mantenerla. Por el contrario, el bastidor original, sin cuñas, no puede mantener la estabilidad del cuadro con el paso del tiempo, motivo por el que se decidió cambiarlo, pero conservándolo unido a la obra tras la restauración.

En definitiva, el criterio que rigió toda la intervención fue el de mínima intervención, manteniendo la restauración anterior. En la metodología aplicada para los tratamientos de conservación preventiva, curativa y restauración siempre se usaron materiales reversibles y discernibles por métodos científicos, creando una legibilidad de los tres momentos que poseerá el cuadro a partir de ahora: el creativo, la intervención histórica y la restauración del siglo XXI.

Conservación preventiva

La conservación preventiva son todas aquellas acciones ajenas al propio material de la obra y que sirven para mantener un estado óptimo de estabilidad. En el aspecto de la conservación preventiva se ha valorado el espacio de exposición en la colección permanente. La sala donde se cobija la obra está orientada al Norte y se encuentra climatizada. Cuenta con una regulación continua de temperatura y humedad con unos valores fijados entre 25 a 28°C y con una humedad entre 45 a 55%. La insolación se produce por tres ventanas, que se pueden cerrar, sin recibir el cuadro nunca luz directa del sol. La luz eléctrica es indirecta y de tipo led. El acceso a la sala está controlado y, por tanto, garantiza un control sobre la seguridad de la obra. Por último, la obra se ha colocado en una pared sola y a una altura que impide su manipulación directa para evitar desprendimientos o caídas como las sufridas con anterioridad.

² “3. Las restauraciones de los bienes a que se refiere el presente artículo respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que tratan de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas.” (Ley 16/1985, del Patrimonio Histórico Español).

Conservación curativa

La conservación curativa son las acciones directas sobre la obra que tienen como finalidad estabilizar matéricamente el soporte y la película pictórica para evitar deterioros y daños irreversibles. Las obras presentan dos tipos de alteraciones según su origen, intrínsecas y extrínsecas. En este caso, en cuanto a las primeras, cabe señalar que la técnica pictórica de óleo sobre un bastidor sin cuñas ha provocado un destensado y embolsamientos que han ocasionado macrofisuración con lagunas de aparejo a modo de punteaduras en los levantamientos de las escamas. El tratamiento necesario es el sentado de color. El bastidor, aunque original, presenta un problema grave para la estabilidad de la obra y es la imposibilidad de tensar la tela. Por tanto, es necesario el cambio del bastidor. Para ello se propone colocar bandas perimetrales que redimensionen la obra para no grapar la obra original al bastidor nuevo. En relación a las alteraciones extrínsecas, la más grave son los golpes sobre la superficie pictórica por caída, cuenta con tres, todos situados en la parte superior. Las caídas desde altura con un objeto como provocaron grandes zonas circulares de deformación en la tela y macrofisuración radial en la película pictórica.

Restauración

La restauración es devolver la legibilidad estética, por lo que las lagunas a nivel soporte y pictórico necesitan ser integradas de nuevo al valor cromático general. Para ello se necesita: aligeramiento de barnices sin alterar la obra ni la intervención anterior; estucar las lagunas para consolidar el borde de las mismas y poder devolver la legibilidad estética a la obra; y, reintegrar la obra con trama discernible y con acuarela para que sea reversible.

Estado de conservación

El “Cristo de Burgos” es una obra de tela de preparación y óleos de aceite tradicionales con una intervención de restauración, también de tipo tradicional, fechada a partir del siglo XVIII. La obra presenta una deformación plástica por el destensado del bastidor con embolsamiento, afectando a la película pictórica con escamas, craqueladuras y fisuración de la misma que ha ocasionado hasta lagunas a nivel de aparejo. Además, presenta alteraciones por golpes por caída e impacto con objetos redondos que han provocado deformaciones en el lienzo e incluso un desgarró (fig. 7). Los golpes y rasguños han creado desgastes y lagunas. Por último, el barniz está envejecido y con cambio cromático en la película pictórica.

En el proceso de desmontaje se detectó que parte de los anclajes de puntas metálicas estaban oxidados provocando tinción de óxido férrico, fractura de la tela, oxidación y pérdida de estabilidad en el borde. Tras el desmontaje (y empapelado y sentado de color

por el anverso) se observan los depósitos de polvo y suciedad superficial en la parte inferior del reverso del bastidor, por la acumulación de materiales ajenos que provocan deformación por la presión de este material.



Fig. 7. Estado de conservación de la obra antes de la restauración, deformaciones plásticas por golpes y manipulación.

Intervención en la obra

El primer paso ha sido hacer un test de solubilidad al agua y al resto de disolventes para cada estrato: barniz, restauración anterior, película pictórica. Para todas estas afecciones es necesario proceder con un tratamiento que se denomina sentado de color que es la aplicación de un adhesivo humectado desde el frontal del cuadro y que permita consolidar la película pictórica por medio de presión y calor para devolver la estabilidad. Para realizar el sentado de color es necesario el desmontaje de la obra separando los clavos originales del lienzo y del bastidor. El sentado de color sirve para fijar la capa pictórica

y eliminar deformaciones, por lo que el secado por evaporación del agua de la cola se hace fijando un perímetro controlado y con peso de sacos de tela rellenos de arena.

Para la limpieza del reverso de los lienzos se microaspiró con remonición con paletina de pelo suave y cepillado superficial para dejar la fibra limpia. El tejido, una vez limpio, presenta una fotoxidación en las zonas no cubiertas por el bastidor, un pH neutro y unas punteaduras de tipo orgánico en toda la superficie por biodeterioro sobre el lienzo.

La tela presenta una absorción muy alta con una higroscopicidad elevada al tener una preparación muy fina y una composición de lino. Este carácter propio hace que sea muy sensible a todos los tratamientos acuosos, por lo que se decide aplicar una pulverización de resina dammar por el reverso con un barniz de retoque reversible y con filtro UV de la marca Lefranc&Bourgeois, sólo en el borde, que además servirá para poder aplicar el adhesivo de los bordes perimetrales evitando que penetre en la superficie pictórica y llegue al color donde podría alterarlo con el paso del tiempo. La obra tiene muy poco tejido en los bordes y está oxidado y fisurado en las zonas de los clavos de hierro, por lo que es necesaria la colocación de unas bandas perimetrales de tensión para facilitar el tensado de la obra, el mantenimiento de la misma y dotar de estabilidad la zona de sujeción al bastidor.

El procedimiento consiste en elegir una tela de igual densidad y espesor que la original, utilizándose lienzo Velázquez de lino con una densidad de 20 hilos por cm² de fabricación belga que ha sido lavado y fatigado para que pierda el apresto y se adapte a la movilidad de la tela original. Las telas utilizadas como refuerzos y parches tienen que ser tratadas también en las zonas de unión con la obra para evitar una densidad o espesor diferencial que cree tensiones y traspase a la obra. Este proceso se conoce como desflecado, y es fundamental para que la unión sea lo más flexible posible y con el menor contacto y densidad para que la presión con el bastidor no trasdese la tela.

Una vez preparada la tela es necesario elegir el adhesivo óptimo para el tratamiento. La tela y la obra presentan una alta higroscopicidad, por lo que han sido tratados ambos con una pulverización de resina acrílica reversible y estable con el tiempo. La elección del adhesivo ha estado condicionada por la obra original, evitando el uso de calor que provocaría movimientos de nuevo en la tela tensada y sentado de color. El adhesivo Beva Gel, compuesto de acetato de etil-vinilo y resinas acrílicas con carga, utilizado en frío y con adhesión sólo por presión sin necesidad de ayuda de activación térmica. La reversibilización de las bandas perimetrales se realiza por medio de humectación o pulverización con alcohol isopropílico, etanol, por lo que la remoción o supresión de estas bandas es fácil y sin restos en el interior de la obra al quedar de forma superficial el adhesivo y contar con una resina de encapsulado.

La obra ya está estabilizada y tratada a nivel estructural, por lo que el siguiente proceso a desarrollar es la colocación del nuevo bastidor y devolverla a su integridad original sobredimensionando la tela para evitar grapar o perforar la obra de Mateo Cerezo. El grapado de las bandas perimetrales se hace con grapas de acero inoxidable y con una interfase de papel japonés de pH neutro que facilite el desclavado. Ya tensada se va a eliminar el papel con una humectación superficial. Ya retirado todo el papel de seda se acuña con el bastidor y se tensa la tela de bandas perimetrales en el reverso del bastidor (fig. 8).



Fig. 8. Proceso de restauración con la tensión en nuevo bastidor de cuñas por la colocación de bandas perimetrales.

La obra no conserva el barniz original, por lo que no va a ser sometida al tratamiento de aligeramiento o eliminación de la capa de protección puesto que se considera como factor de alteración y cambio estético. Como criterio se ha eliminado el barniz porque no forma parte de la película pictórica, está sobre los repintes puntuales y la goma laca aplicada en la actuación de restauración anterior está oxidada y no se puede conservar porque afecta a la estabilidad de la película pictórica al ser rígida, contraer en el secado, provocar cambios cromáticos y posible embebido con los pigmentos. El protocolo creado para la limpieza de la película pictórica es un análisis microscópico digital constante tras la localización de zonas microfisuradas en las reflectografías IR y radiografías. Con sistema de disolución con uso de iluminación con lámpara UV y microscopio digital

se ha aplicado en zonas inferiores a 2 cm² para controlar la evaporación total de las mezclas y evitar lixiviaciones o pasmos. En las estratigrafías no se identificaron las composiciones químicas de los barnices por lo que se ha utilizado el método de Teas (Torraca 1981). Se ha empleado una disolución de *fd* DMSFO 90% - Agua 10 % (*fd* 38,7) para eliminar el barniz envejecido. Este barniz está parcialmente embebido en las zonas donde la granulometría del pigmento, negros y sombra tostada, son de menor densidad. Por el valor film es un barniz probablemente de goma laca, el hecho de no usar alcohol en la mezcla se debe a que la restauración anterior es sensible de remoción con este disolvente (fig. 9).



Fig. 9. Aligeramiento de barniz por humectación y disolución física de la resina.

Tabla 1. Parámetros de solubilidad de las capas de protección de la obra.

DISOLUCIÓN ELIMINACIÓN BARNIZ GRASO					
	DMSFO (90%)		H ₂ O ₃ 10%		VALOR FILM
N	41 (x 90/100)	36,9	18 (x10/100)	1,8	38,7
D	36 (x90/100)	32,4	28 (x10/100)	2,8	35,2
H	23 (x 90/100)	20,7	54 (x10/100)	5,4	26,1

El valor del agua no se tiene en cuenta porque es inestable por el grupo hidroxilo y los iones de hidrógeno.

El estuco es una masilla de relleno que tiene como finalidad unificar la absorción de las zonas que han perdido el color y dotar de una superficie de igual absorción y textura a la obra para poder reintegrarlas a nivel cromático con el resto de la obra. Las lagunas cromáticas se van a tratar con estuco orgánico con carga inerte de sulfato de calcio para que sea diferente del original y se pueda documentar a nivel histórico. Se ha utilizado un estuco de cola de conejo al 5 % con carga por saturación de yeso mate y aplicada por impregnación en varios estratos con un acabado de alisado final mecánico con bisturí.

Por último, se va a reintegrar con medio reversible y discernible las lagunas cromáticas estucadas con pigmentos naturales aglutinados con goma arábiga que permiten reversibilizarlos con agua y diferenciar las técnicas originales de las utilizadas en esta intervención. El objetivo de la reintegración es ajustar el color al contorno, pero no disimular de modo imitativo a la obra evitando confundir como original las zonas alteradas. El color se va a aplicar en tono más bajo para que sea discernible debido a que las lagunas son de escasas dimensiones y el uso de una trama es poco factible en casi todas las lagunas. En las zonas que se pueda utilizar una trama se va a realizar un rigatino de líneas verticales paralelas en dos tonos.

Por último, se va a aplicar una capa de protección de resina acrílica a modo de imprimación sólo en las lagunas reintegradas. Posteriormente, se aplica un barniz de retoque Lefranc&Bourgeois satinado, reversible con filtro UV.

Al finalizar la restauración se ha propuesto mantener unido el bastidor original a la obra por lo que se ha atornillado al soporte nuevo y que siga manteniendo el valor histórico y documental unido (fig. 10).



Fig. 10. Estado final de la obra tras la restauración. Colección privada.

CONCLUSIONES

En primer lugar, teniendo en cuenta la firma y la técnica pictórica podemos afirmar que se trata de un cuadro original, hasta ahora inédito, de uno de los pintores más reconocidos afincados en Burgos en el siglo XVII, Mateo Cerezo “el Viejo”, que quizás lo realizara, si la

epigrafiada del bastidor es autógrafa, en enero de 1673, circunstancia que llevaría a retrasar su muerte más allá de 1670, año en el que se documenta hasta el momento la última referencia relativa a su existencia (Piedra Adarves). Por otra parte, resulta de gran interés, atendiendo a esa misma inscripción, el hecho de que la tela estuviera en contacto directo con la imagen/reliquia original, convirtiéndose, por ende, este cuadro en un claro ejemplo de *vera effigies* o de trampantojo a lo divino, en expresión de Pérez Sánchez.

Desde el punto de vista iconográfico, se muestra un *Cristo de Burgos* -también conocido como el “Santo Cristo de las Enaguillas”, el “Santo Cristo de Cabrilla”, el “Cristo de los Tres Huevos” o el “Cristo del Huevo”-, tema devocional de raíz medieval que, gracias a su gran carga emocional, se popularizó en el siglo XVII, debido en buena medida al hacer de Mateo Cerezo “el Viejo”, de quien se conservan -sin considerar las posibles atribuciones- un importante número de obras firmadas por él, como ya recogiera Sánchez Rivera en sus estudios. A ese catálogo hay que añadir la que aquí se da a conocer, que, localizada en una colección particular de Salamanca, también tiene firma autógrafa y características similares a las citadas.

Antes de restaurar este cuadro del *Cristo de Burgos*, y con el fin de identificar los materiales, la técnica pictórica, el estado de conservación y las intervenciones efectuadas previamente, se realizaron una serie de análisis previos siguiendo el protocolo empleado por la Junta de Castilla y León en la restauración de la misma obra existente en el Museo de Burgos. Así, se pudo determinar, como aspectos más relevantes y gracias a la reflectografía IR, que Mateo Cerezo “el Viejo” utilizó un dibujo previo, que su método de trabajo consistía en dibujar la composición con trazo grueso a carbón, y sobre este aplicar posteriormente el color y que en el cuello y en interior de la pierna izquierda se localizan varios *pendimenti*. Además, se constató que el cuadro, debido a daños mecánicos y antropogénicos similares a los que han motivado la actuación actual, ya había sufrido una restauración anterior, fruto de la cual existen dos parches en la parte superior que ocultan desgarros circulares por golpe directo con perforación de la tela.

Por último, en la restauración efectuada en este *Cristo de Burgos* inédito se partió de un respeto total por la obra original logrando conservar la autenticidad, historicidad y artísticidad del momento creativo, siguiendo para ello los criterios y metodologías que están regulados por el Instituto del Patrimonio Cultural de España, y, en concreto, las pautas para pintura de caballete (Coremans 2018). En definitiva, el criterio que rigió toda la actuación fue el de mínima intervención, manteniendo la restauración anterior al superar los cien años de antigüedad y estar bien conservada, aunque fue necesario cambiar el bastidor original, incapaz ya de asegurar la estabilidad del cuadro, pero conservándolo unido al nuevo tras la restauración. En la metodología aplicada para los tratamientos de conservación preventiva, curativa y restauración siempre se usaron materiales reversibles y discernibles por métodos científicos, creando una legibilidad de los tres momentos que poseerá el cuadro a partir de ahora: el creativo, la intervención histórica y la restauración del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV., 2018. *Criterios de intervención en pintura de caballete*, Ministerio de Cultura y Educación.
- Buendía, J. R. y Gutiérrez Pastor, I., (1986), *Vida y obra de Mateo Cerezo (1637- 1666)*, Diputación de Burgos.
- Castro García, L., 1973. “Algunas notas para la historia del arte burgalés”, *Institución Fernán González*, pp. 716- 733. Recuperado desde: https://riubu.ubu.es/bitstream/handle/10259.4/2006/0211-8998_n180_p716-733.pdf;jsessionid=B48EB229CEB775A563881CE65055D107?sequence=1
- Charbonneau-Lassay, L., 1940. *La Mystérieuse emblématique de Jésus-Christ. Le Bestiaire du Christ*, Desclée De Brouwer, Paris.
- Cristo de Burgos. Pintura de Mateo Cerezo “El Viejo”*. Museo de Burgos, Junta de Castilla y León. Recuperado desde: https://www.youtube.com/watch?v=kVb_NlijIwY
- Díaz Padrón, M., 2019. “Gaspar de Crayer, aquel paso por Burgos y tres nuevas pinturas para su catálogo”, *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, 712- 722.
- Franco Llopis, B., 2010. “Redescubriendo a Jaime Prades, el gran tratadista olvidado de la reforma católica”, *Ars Longa*, nº 19, 83-93. Recuperado desde: <https://www.uv.es/dep230/revista/PDF749.pdf>
- Gayo, M. D. y Jover de Celis, M., 2010. “Evolución de las preparaciones en la pintura de los siglos XVI y XVII en España”, *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXVIII, n.º 46, 39-59.
- García Arranz, J. J., 2003. “El Concilio de Trento y el uso didáctico-doctrinal de la imagen religiosa en el primer Barroco hispano (1600-1640)”, *Campo abierto*, nº 24, 199-225.
- García de Guzmán, M. y García-Reyes, M. R. 2003. “Iconografía del Santo Cristo de Burgos o de San Agustín”, *Archivo Agustiniiano*, vol. 87, 261-306.
- Gila Medina, L., “Arte e historia del Cristo de Burgos o de Cabrilla en la diócesis de Guadix- Baza”, *Reloj de arena. Arte e historia del Cristo de Burgos o de Cabrilla en la Diócesis de Guadix-Baz*, 141-158.

- Gobierno de España. (29 de junio de 1985). Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Boletín Oficial del Estado (BOE), núm. 55, 18. Legislación Consolidada, Jefatura del Estado. <https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf>
- Gutiérrez Pastor, I. y Payo Hernández, R., 2020. *Mateo Cerezo el joven (1637-1666): Materia y espíritu*. Burgos, Fundación VIII Centenario de la Catedral. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=774681>
- González López, M. J., 1997. “La naturaleza de la capa de preparación según la visión de algunos de los principales tratadistas de la historia de la pintura” *pH Boletín*, nº 19, 51-57.
- Hu(y)dobro, P., 1622. *Libro de los milagros del Santo Crucifijo de San Agustín de la Ciudad de Burgos*, Burgos. Recuperado desde: https://books.google.es/books/about/Libro_de_los_milagros_del_Santo_Crucifijo.html?id=8ZqHY_5FOAcC&redir_esc=y
- Ibáñez Pérez, A. C., 2010. “Pintura barroca burgalesa”, *El arte del barroco en el territorio burgalés*, Universidad Popular para la Educación y Cultura de Burgos, 243-265.
- Libro de los milagros del sancto Crucifijo, que esta en el monasterio de San Augustin de la ciudad de Burgos*, Burgos, En casa de Philippe de Iunta, 1574.
- Martín González, J. J., 1987. “Sobre Mateo Cerezo”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 53, 402-404.
- Martínez Martínez, Mª. J., 2003-2004. “El Santo Cristo de Burgos: contribución al estudio de los Crucifijos articulados españoles”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, t. 69-70, 207-246.
- Mercadal, L., 1999. “Viaje del noble bohemio León de Rosmithal de Blatna por España y Portugal hecho el año 1465- 1467”, *Viajes de extranjeros por España y Portugal desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Junta de Castilla y León, Valladolid.
- Militello, P., 2017. “Tras las huellas del Cristo de Burgos. Historias y hombres y pinturas en el Seiscientos entre Castilla, Lombardía y Sicilia”, *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, nº 254, 255-273.
- Moya Valgañón, J. G., 1983. “Historia del arte riojano: estado de la cuestión, fuentes y bibliografía”, *Kobie*, nº 1, pp. 47- 64.
- Pacheco, F., (2001) (1649), *El arte de la pintura*, Cátedra.
- Paleotti, G., 1582. *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, Bolonia, Edición Facsímil de Arnaldo Forni Editore.
- Payo Hernanz, R. J., 1997a. “La pintura en Burgos en la primera mitad del siglo XVII: el pintor Jacinto de Anguiano”, *Boletín del Institución Fernán González*, nº 215, 355-384.

- Payo Hernanz, R. J., 1997b. *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Diputación de Burgos.
- Prades, J., 1597. *Historia de la Adoración y uso de las santas Imágenes y de la imagen de la Fuente de la Salud*, Valencia, Imprenta Felipe Mey.
- Pellegrino, F., 2016. *Cristo di Burgos. Sulle tracce di Joan De Palazin*, Recuperado desde: <https://www.ragusanews.com/2013/05/04/cultura/il-santo-cristo-di-burgos-invenzione-di-una-iconografia/31538>
- Pérez Sánchez, A. E., 1992. “Trampantojos a lo divino”, en *Lecturas de Historia del Arte*, III, Vitoria-Gasteiz, Ephialte. Instituto de Estudios Iconográficos, pp. 139-155.
- Pérez Sánchez, A. E., 2010. *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Cátedra.
- Piedra Adarves, Á., 2015. “Un documento inédito sobre el pintor Mateo Cerezo: precisiones artísticas”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 251, 605-626.
- Piedra Adarves, Á., *Mateo Cerezo Muñoz*, Recuperado desde: <https://dbe.rah.es/biografias/11952/mateo-cerezo-munoz>
- Rodríguez G. de Ceballos, A., 1984. “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco”, *Symposium Papers II: El Greco: Italy and Spain*, vol. 13, National Gallery of Art, 153-159. Recuperado desde: <https://www.jstor.org/stable/42617972>.
- Sánchez Fernández, A. V., 2009. “El Cristo de Burgos. Representación iconográfica y presencia en la Catedral de Almería”. Recuperado desde: <https://www.lahornacina.com/articulosalmeria3.htm>
- Sánchez Rivera, J. Á., 2011. “Mateo Cerezo “el Joven” y su padre en el convento santiaguista de Madrid: nuevas pinturas e hipótesis sobre su presencia”. En *La clausura femenina en el mundo hispánico: Una fidelidad secular*, coord. Campos y Fernández de Sevilla, F. J., tomo II, Sevilla, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1026-1046.
- Sánchez Rivera, J. Á., 2014. *El Real Monasterio de Comendadoras de Santiago el Mayor de Madrid: patrimonio histórico-artístico (con CD-ROM anexo)*, Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Saravia, C. 1960. “Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento por las imágenes”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. 26, 129-143.
- Velandia Onofre, D., 2017. “Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su adoración y uso”, *Hispania Sacra*, LXIX, 185-194

