

INVESTIGACIÓN Y REPRODUCCIÓN PICTÓRICA DEL LIENZO ORIGINAL  
DEL SANTÍSIMO CRISTO DE BURGOS VENERADO EN  
CABRA DEL SANTO CRISTO, A PARTIR DE LA FOTOGRAFÍA DE  
D. ARTURO CERDÁ Y RICO Y D. MANUEL HERRERA VALENZUELA  
*Juan Miguel Justicia Fernández*

## Resumen



En agosto de 1937 al calor que desprendían las llamas, se ponía fin a la existencia material del retrato del Cristo de Burgos que trescientos años antes el noble burgalés D. Jerónimo de Sanvítores y de la Portilla, había encargado al pintor Jacinto de Anguiano Ibarra y que por distintos azares había permanecido al culto en este pueblo de Cabra del Santo Cristo. En este trabajo presento un primer estudio, en óleo y lápiz de color, con el que reproduzco aquel lienzo original perdido. La reproducción ha sido posible gracias a la información aportada por cuatro fotografías tomadas en las primeras décadas del siglo pasado en las que se observa el lienzo bien en recorrido procesional o bien en su retablo. Ninguna de esas fotografías era de detalle ni estaba enfocada sobre la pintura, a lo que hay que sumar el oscurecimiento de la misma, circunstancias en parte salvadas por la fotografía de dos pinturas, una de ellas realizada por el propio pintor, Jacinto de Anguiano, años más tarde.

### 1. Introducción.

Hacia el mes de junio de 2017 surgía en mi cabeza el atrevimiento de recuperar a través del dibujo aquel primer lienzo del Santísimo Cristo de Burgos que desde aquella ciudad castellana, irrumpió en nuestro

pueblo en enero de 1637 y obro por intercesión divina entre nuestros antepasados hasta su destrucción en 1937. Por todos es sabido que la imagen que hoy veneramos es una copia realizada por Francisco Cerezo Moreno en 1986, partiendo a su vez, de otra copia que hoy recibe culto en la catedral de Guadix.

Hasta nuestros días han llegado un conjunto de fotografías tomadas en las primeras décadas del siglo pasado por Arturo Cerdá y Rico y Manuel Herrera Valenzuela, en las que podemos ver aquel primitivo lienzo bien en procesión o en el retablo. Fuentes directas de información por tanto de cuya utilidad no dudé, por lo que seguro de mis capacidades, inicié el proceso pero terminé atrapado en la obsesión, al pretender realizar un dibujo fiel incluso en los detalles, contando en cambio, con estos testimonios gráficos que hasta ese grado -he de reconocer- no lo permiten. Abandoné ese intento y hasta comienzos de agosto de este año no volví a retomar el trabajo. Intentar reproducir sobre el papel una imagen desaparecida a partir de unos testimonios gráficos – en este caso fotografías- aun cuando pueda parecer un proceso objetivo y meramente técnico no puede llegar a serlo del todo. En este caso concreto sucede que las fotografías solo dejan ver contornos y muy pocos detalles por el oscurecimiento que padecía la pintura. A esto hay que sumar el hecho de

que todo dibujo como acto de creación está influido en mayor o menor por un proceso donde consciente o inconscientemente se selecciona la información o se reinterpreta. Alguien puede pensar por tanto que es imposible hacer un dibujo creíble con cierto detalle, y que hay más de imaginación que de certezas en este trabajo. De suerte que para evitar este riesgo he podido contar con el decisivo testimonio que ofrece una pintura del Cristo de Burgos que se conserva actualmente y que realiza el mismo pintor de nuestro lienzo primitivo, Jacinto de Anguiano Ibarra<sup>1</sup>, pues como explicaré más detenidamente, ésta ha suplido o completado – según los casos- la falta de información de las fotografías de principios del pasado siglo, aun teniendo en cuenta que no se trata de un testimonio directo y que por tanto existe cierto margen de error, por lo que he de advertir que ciertas partes de este dibujo, sobre todo detalles, se plantean más como hipótesis de cómo pudo ser, que como dato seguro. Si he asumido este margen de error es porque por encima de todo, mi propósito ha sido devolver una imagen íntegra de aquel primer lienzo que permita una lectura completa, pues de otra manera no hubiera sido comprensible mi trabajo.

Paralelamente he pretendido asimilar este dibujo, resultado material de la investigación, al dibujo arqueológico, pretendiendo como se espera de éste que sea «más documental que artístico», aunque sea inevitable que también se aprecie su valor artístico. En este sentido, un punto crucial de este estudio es el análisis pormenorizado de mi dibujo, donde pondré de manifiesto aquellos matices de composición que diferencian este primer lienzo del que actualmente veneramos. Si bien antes de alcanzar

ese punto he creído conveniente introducir al lector en datos históricos tanto de la época en la que nuestro artista burgalés creó la pintura como del propio devenir de la misma a los largo de sus trescientos años de existencia material.

## 2. La representación pictórica del Cristo de Burgos en el siglo XVII: el pintor Jacinto de Anguiano Ibarra.

Comencemos por arrojar algunos datos sobre la pieza inicial de esta historia, la talla en madera del Cristo de Burgos (ilustración 1) y sobre las copias en pintura de este crucificado burgalés, habituales en el siglo XVII, entre las que se cuenta el lienzo que llegaría a nuestro pueblo.

Pese a la leyenda en torno al descubrimiento de esta talla parece razonable, y así lo considera López Martínez (1997), que su ejecución se debe a un artista flamenco, aunque anónimo, de principios de siglo XIV y que fue traída hasta el Convento de San Agustín de Burgos, parece que por donación de un comerciante, sobre esa misma época. La imagen quedó instalada en una pequeña capilla en torno al claustro de este convento. Los azotes de peste sobre la ciudad así como las periódicas sequías empujaban a los burgaleses y a las poblaciones de alrededor a implorar el socorro divino ante este crucificado a lo que hay que sumar las numerosas curaciones milagrosas que se le atribuyeron. Esto hace entender que se demandaran copias y así lo explica López Martínez (1997:51): *los mismos factores que contribuyeron a atraer peregrinos fomentaron también el interés de muchos devotos por conseguir alguna reproducción, de ordinario en pintura-retrato*. En el siglo XVII se realizaron la mayoría de estas pinturas por artistas

---

<sup>1</sup> Quiero agradecer al catedrático de historia del arte y amigo Lázaro Gila Medina su colaboración, al darme la posibilidad, una vez le comenté mi proyecto, de observar y tomar una copia de una fotografía de este lienzo, realizada por él y que custodia en su domicilio.

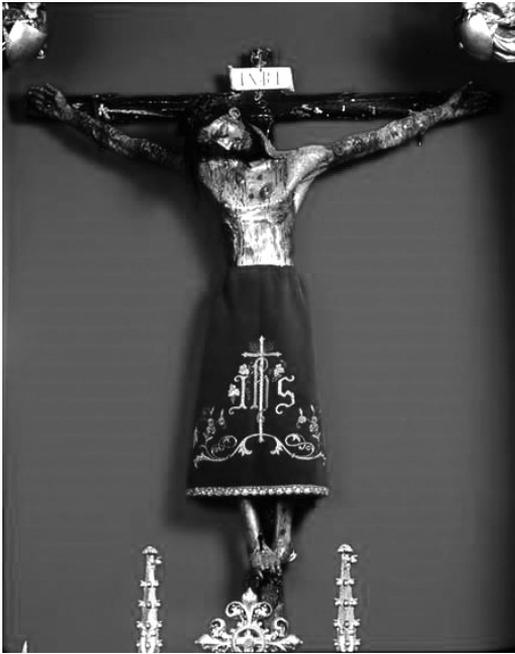


Ilustración 1: Cristo de Burgos, antes de su restauración

como Mateo Cerezo «el viejo», siguiendo todas ellas unas pautas estéticas y de representación, muy similares.

No escapa a estas pautas la copia que terminó en Cabra del Santo Cristo, y que fue realizada por el pintor Jacinto de Anguiano Ibarra<sup>2</sup>, si bien como ya sabemos es una obra que no se ha conservado. Por suerte nuestro pintor realiza otra copia diez años más tarde para el Real Monasterio de las Huelgas de Burgos que, como demostraré en el siguiente apartado ha sido de gran ayuda en este trabajo. Esta

pintura fechada en el año 1646, presenta al Cristo de Burgos con un faldellín blanco que termina en un encaje transparente. Los pies entrecruzados se sujetan a la cruz mediante dos clavos cuyas cabezas son muy grandes y refulgentes, hasta el punto de que es habitual confundirlos con pequeños huevos. Bajo los pies se observa un huevo de avestruz<sup>3</sup>. El cuerpo de Cristo, muy modelado por un fuerte contraste entre luz y sombras, queda resaltado sobre un fondo pardo muy oscuro que parece estar simulando una atmosfera tenebrista lo que a su vez cumple la función de resaltar la figura y evitar la distracción del observador al conformarse como un espacio neutro. Hasta aquí la obra de Jacinto Anguiano Ibarra no se aleja de los esquemas compositivos de las demás representaciones del Cristo de Burgos en este siglo XVII. Sin embargo introduce ciertos elementos que dan mayor singularidad a su aportación ya que no se repiten en todas las copias de la época. Se trata de un montículo de piedras en torno a los pies que ayuda a sostener erguida la cruz sirviéndole de apoyo. Otro de esos elementos más singulares es la calavera que se sitúa bajo el huevo de avestruz y que parece aludir a esa tradición según la cual de la tumba de Adán nació el árbol que sirvió para obtener la cruz de Cristo, perteneciendo dicha calavera al cuerpo de Adán. En todo caso ésta representa la muerte que quedando en un plano inferior enlaza de modo ascendente con el cuerpo torturado

<sup>2</sup> Este artista nacido entre 1590 y 1600 fue hijo del pintor Lesmes de Anguiano que trabajó en la ciudad de Burgos. Jacinto destacó en las labores artísticas de dorado, policromado y estofado en retablos y esculturas aunque también nos dejó obras en pintura. Más detalles de su actividad y del contexto artístico de su época en: Payo Hernanz, R. J. (1997), «La pintura en Burgos en la primera mitad del siglo XVII: El pintor Jacinto de Anguiano», *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 215, pp. 355 -384.

<sup>3</sup> La existencia de este curioso atributo en las pinturas del siglo XVII, refleja la presencia real de varios huevos de avestruz que se colocaron en un momento determinado bajo los pies de la escultura al parecer para disimular la falta de un dedo en el pie derecho (López Martínez, 1997: 16), hecho nada extraño ante la cantidad de peregrinos y curiosos que se acercaban a la imagen. Sobre ello existe también una tradición que indica que fueron donados por un mercader de África.

del Redentor a través del cual se supera a la propia muerte.

Es importante señalar, que tanto la obra que acabamos de comentar, como la que nuestro pintor realiza diez años antes y que termina en nuestro pueblo, no pueden entenderse como «instantáneas exactas» o retratos escrupulosamente fieles de la talla del Cristo de Burgos que es como hoy podemos entender el término «copia»<sup>4</sup>, sino como adaptaciones de un volumen tridimensional –la escultura- a un contexto natural o realista, posiblemente para conseguir incitar más a la oración. Una opción artística, por tanto, acorde con la voluntad y la licencia del pintor y en concordancia con la época –no olvidemos la influencia de la pintura de Caravaggio y de la Contrareforma en el arte de la época- pero que podría entenderse también si tenemos en cuenta las dificultades con las que lidiaban los pintores a la hora de tomar apuntes de esta venerada escultura, lo que en cualquier caso no permitía un registro preciso y detallado del modelo y menos aún de su entorno aunque el pintor hubiese optado por reproducirlo<sup>5</sup>. Precisamente nuestro artista solo tuvo cuatro horas para tomar apuntes en la capilla, que después completaría y finalizaría sobre el lienzo definitivo.

### 3. El devenir histórico del lienzo original del Santísimo Cristo de Burgos venerado en Cabra del Santo Cristo.

Ya conocemos a nuestro pintor y una de sus pinturas sobre el Cristo de burgos, la que

ha llegado hasta nuestros días. Ahora es el momento de conocer algunos datos relevantes de la historia material de aquel primer lienzo hasta desembocar en su lamentable destrucción. Escapa al objetivo y al espacio de esta publicación realizar un recorrido detallado por todos los acontecimientos que atañen a esta pintura a lo largo de su historia<sup>6</sup>, por lo que me limito solo a esbozarlos.

Todo comienza con el deseo de un noble burgalés, D. Jerónimo de Sanvítores y de la Portilla, de tener para su culto particular una copia de gran tamaño del Cristo de Burgos, de quien sentía haber recibido ciertos favores. Precisamente a raíz de uno de ellos -haber conseguido permutar su nombramiento como corregidor del virreinato de Nueva España por el de corregidor de Guadix- , consigue hacerse con el permiso para obtener copia de la talla del crucificado y aquí entra en la historia nuestro pintor, Jacinto de Anguiano que comienza el trabajo en septiembre de 1.636. La pintura fue enrollada y enviada junto al resto de sus pertenencias personales llegando al término de Cabrilla el 19 de enero del año siguiente. Una vez aquí y tras el episodio de los mulos vencidos, la comitiva se hospeda en el mesón de María Rienda donde acontece el archiconocido milagro de la curación de la manquedad de ésta así como de otras dos personas. Ante estos sucesos el pueblo de Cabrilla se niega a devolver la pintura a su legítimo dueño por lo que unos meses más tarde, en septiembre, el entonces obispo de

---

<sup>4</sup> En este sentido del término copia, si se puede entender por ejemplo la pintura del Cristo de Burgos de Agustín Cruz que fue realizada en la década de 1980 y que hoy podemos contemplar en la pared de la capilla del santo entierro de la iglesia parroquial de Cabra del Santo Cristo.

<sup>5</sup> Al parecer los agustinos que custodiaban la imagen no eran muy propensos a autorizar copias de la misma. Además hay que recordar que la mayor parte del tiempo la imagen se encontraba oculta tras unos velos.

<sup>6</sup> De ello se ha encargado nuestro paisano, el catedrático de Historia del Arte D. Lázaro Gila Medina, en: Gila Medina, L. (2002), *Cabra del Santo Cristo (Jaén) Arte, Historia y el Cristo de Burgos*, Granada: Arte Impresores. Obra que sigo de forma especial en este apartado y a la que remito para una información detallada sobre estas cuestiones históricas.

Jaén, el cardenal Baltasar de Moscoso y Sandoval, junto con el prior de la parroquia, el doctor Palomino de Ledesma y Aguilar, negocian con éxito la donación perpetua de la pintura a esta parroquia. Estos sucesos a su vez, en un clima de extrema religiosidad, hicieron que la devoción a este retrato se difundiera por toda Andalucía Oriental surgiendo así numerosas cofradías. Los sucesos milagrosos y curaciones no se limitaron a ese momento y junto con el suceso acontecido en abril de 1698, que da nombre a una de nuestras ermitas, la del sudor, numerosos testimonios, recogidos en un libro que abarca desde el año 1698 hasta el 1790, afirman haber recibido favores<sup>7</sup>. Pasando por alto el siglo XIX en el que se asiste a un declinar de la peregrinación a nuestro santuario y con ello de la devoción, llegamos hasta el año 1937, que por desgracia supone el final de este devenir histórico de la pintura de Jacinto de Anguiano. Ese mismo año, en plena Guerra Civil, se quiso cambiar el nombre al pueblo para eliminar su connotación religiosa y se organizó una suerte de referéndum local que resultó un fracaso. La negativa de la población causó la indignación de los promotores y en venganza el lienzo fue, tomando las palabras del entonces párroco D. Valentín Luciano Peña Méndez, *apuñalado, descuartizado y finalmente quemado*<sup>8</sup>. Y así en esa noche del 7 de agosto de 1937, se ponía fin a los trescientos años de vida de esta pintura durante los que había trascendido a su propia materialidad, lo que posiblemente no llego ni a imaginar su autor.

Añadir dos cuestiones más que influyen en este trabajo. De un lado el oscurecimien-

to de la pintura que era muy acusado ya en las primeras décadas del pasado siglo como nos demuestran varias fotografías de las que hablaré en el siguiente apartado. Esta alteración es típica de pinturas expuestas al humo de las velas<sup>9</sup>, el hollín que éstas desprenden junto a la suciedad y oxidación de los barnices que protegen la pintura generan este oscurecimiento, todo lo cual no hace sino demostrar la devoción y sucesión de ritos con los que se rindió culto al retrato. La otra cuestión relevante, es la del marco con que se protegía y adornaba permanentemente el lienzo. Esto he podido observarlo mediante dos fotografías, una del recorrido procesional en 1929 realizada por D. Manuel Herrera Valenzuela y otra del retablo mayor realizada por el mismo autor. Se trata de un estrecho marco de plata -biselado -, marco que al introducirse unos centímetros en la pintura ocultaba los cuatro cantos del lienzo así como parte del borde la pintura, lo que impedía -según he podido observar- la completa visión del rotulo «INRI» y de los extremos de los dedos de la mano. Dicho marco permanecía sobre la pintura en todo momento encajando tanto en el marco procesional como en las molduras del pabellón del retablo.

#### 4. Metodología en la reconstrucción de la imagen.

Seguir una metodología es la única manera de que este proceso de investigación y reproducción esté lo más cerca posible de ser objetivo y técnico. El método seguido en este trabajo de reproducción ha consistido en el cotejo y observación de una serie de

<sup>7</sup> Una selección de ellos han sido publicados en: Gila Medina, L. (2002), *Cabra del Santo Cristo (Jaén) Arte, Historia y el Cristo de Burgos*, Granada: Arte Impresores, pp. 79 - 84.

<sup>8</sup> Gila Medina, L. (2002), *Cabra del Santo Cristo (Jaén) Arte, Historia y el Cristo de Burgos*, Granada: Arte Impresores, pp. 138 -139.

<sup>9</sup> He podido conocer por otra fotografía de Cerdá y Rico, que en el propio retablo, sobre el entablamiento del manifestador se iluminaba la pintura por una fila de velas, al menos en determinados actos.

fotografías y de estas fotografías con las dos pinturas que hoy se conservan, ambas del Cristo de Burgos, una la copia que existe en la catedral de Guadix y que se hizo tomando como modelo nuestro lienzo primitivo<sup>10</sup>, y la otra la pintura del Real Monasterio de las Huelgas (Burgos) que realiza nuestro pintor, Jacinto de Anguiano, y de la que ya he hablado.

Concretamente una vez observadas estas fuentes gráficas en conjunto<sup>11</sup> he procedido a concretar ciertas observaciones de partes concretas de la figura o de otros elementos de la pintura, formulándolas a modo de hipótesis para seguidamente intentar verificarlas al menos en dos fotografías, o bien en algunas de las dos pinturas aludidas anteriormente. En caso afirmativo, es decir, al comprobar que el trazo o forma observada en una se repite en las restantes fotografías o se puede identificar en algunas de las dos pinturas, he atribuido a esa observación posibilidades de ser real y la he llevado al dibujo calculando incluso mediante operaciones matemáticas, el punto correspondiente en el mismo<sup>12</sup>. No obstante y como ya dejaba insinuado al comienzo de este artículo, este método de cotejo de las fuentes gráficas ha sido más limitado a la hora de reconstruir ciertas partes -paradójicamente algunas de ellas las más relevantes- y ello se debe a que el oscurecimiento de la pintura

complica bastante la obtención de información de las mismas. Antes de explicar con más detenimiento esta particularidad, quiero detenerme brevemente en estas imágenes captadas por nuestros ilustres fotógrafos.

Se trata de cuatro fotografías debidas dos de ellas a la maestría de D. Arturo Cerdá y Rico<sup>13</sup> y la otras dos restantes a D. Manuel Herrera Valenzuela. Las del primero podemos ubicarlas en los primeros años del siglo XX, en torno a 1900; mientras que las de D. Manuel fueron tomadas en la década de 1920. Destacar –y esta ha sido una de las dificultades- que ninguna de ellas fue realizada para tomar un registro de detalle del lienzo, pues el interés de nuestros fotógrafos recayó más en el contexto y en dejar constancia del acto. Dos de las fotografías registran distintos momentos del recorrido procesional (ilustraciones 2 y 4), una anterior en el tiempo a la otra y en adelante me referiré a ellas como la «fotografía de la cruz de serón» y «fotografía de 1929». En las otras dos restantes se aprecia el lienzo en su pabellón del retablo mayor (ilustraciones 3 y 5) y aunque la distancia con el objetivo de la cámara sea grande han sido de ayuda especialmente la de D. Arturo Cerdá y Rico, en adelante me referiré a ésta como «fotografía de la catequesis» y la de D. Manuel simplemente como «fotografía del retablo». En cuanto a las fotografías de las dos pintu-

---

<sup>10</sup> Curiosamente esta pintura se hizo gracias a la licencia que obtuvo D. Jerónimo de Sanvítores, tras la negociación con las autoridades eclesiásticas por la cual el retrato que trajo desde Burgos era donado a nuestra parroquia. He tomado en consideración esta pintura de Guadix por presuponer que guarda cierta fidelidad respecto al lienzo de Cabra, pues D. Jerónimo, a buen seguro, pondría todo su empeño en que el artista elegido así lo hiciera. La misma sirvió, en el año 1986, para que Francisco Cerezo pintara el lienzo que actualmente recibe culto en nuestra parroquia. Sin embargo he optado por tener en cuenta la fuente primaria y no la copia de Cerezo, ya que éste introduce ciertas matizaciones que podrían alejarse en cierta manera del lienzo originario de 1.636.

<sup>11</sup> He recurrido a la edición de algunas de estas fotografías mediante programas informáticos, para mejorar el contraste y apreciar mejor los contornos y las tonalidades.

<sup>12</sup> Es el caso de la disposición del huevo de avestruz y del extremo superior del faldellín, que al ser muy nitida su localización permitía trasladarlos al dibujo hallando el punto exacto correspondiente.

<sup>13</sup> Quiero agradecer al director de esta revista y amigo Ramón López Rodríguez, por facilitarme con una resolución muy aceptable las fotografías de Cerda y Rico a las que hago referencia.



Ilustración 2: Procesión por la Cruz de Serón.  
Fotografía de D. Arturo Cerdá y Rico.  
En torno a 1.900



Ilustración 3: Catequesis a los pies del retablo.  
Fotografía de D. Arturo Cerdá y Rico,  
en torno a 1.900.



Ilustración 4: Fotografía de Manuel Herrera  
Valenzuela, Procesión de septiembre, 1.929



Ilustración 5: Fotografía de Manuel Herrera  
Valenzuela, Procesión de septiembre. Retablo  
mayor, en torno a la década de 1920.

ras, la de Guadix pude descargarla de internet y la del Real Monasterio de las Huelgas, en adelante «pintura de las Huelgas» y de la que ya he hablado, me la facilitó Lázaro Gila Medina.

Se me podría alegar no haber tenido en cuenta las numerosas pinturas del Cristo de Cabrilla –como realmente se le conocía en Andalucía- repartidas por las parroquias de las provincias de Granada<sup>14</sup> y Almería<sup>15</sup>. El problema de estas pinturas es que fueron ejecutadas, la mayoría, por pintores de discutible destreza que muy probablemente ante la falta de medios no tomaron sus apuntes directamente de nuestra pintura sino de descripciones orales que no podemos valorar en qué medida se ajustaban a la realidad y además como apunta Gila Medina (2011: 145) *muchas de las copias no se realizaron a partir del original cabrileño sino de otra reproducción anterior*, por lo que un posible error era repetido.

Como decía en el segundo párrafo de este apartado, la observación y comparación entre fotografías quedaba más limitada a la hora de trasladar al dibujo ciertas partes. Es el caso de ambas manos, las facciones del rostro, la calavera y el montículo de piedras (calvario). En la reproducción de estas partes, para no alterar la integridad del propio dibujo dejando sin reconstruirlas, he optado por trasladar al mismo la información que aporta la pintura de las Huelgas, que comentaba en el apartado segundo y que realiza el mismo pintor, Jacinto de Anguiano. He sido consciente

del riesgo de esta operación, pues aunque en la obra de un pintor, por lo general, son fácilmente identificables unos esquemas estéticos y formales que éste repite en el tiempo, no se puede tener la certeza completa de que en los detalles la pintura de 1.646 sea idéntica a la que vino a Cabra. Ahora bien, quiero matizar que la reconstrucción de estas partes concretas de la pintura a las que me vengo refiriendo, no ha consistido en una mera traslación o copia directa de la pintura de las Huelgas; pues de suerte que al encontrar -a fuerza de observar mucho- ciertos trazos, he podido reconocer las mismas formas en la pintura de las Huelgas y en consecuencia trasladar desde ésta a mi dibujo con cierta justificación. Esto ha sucedido en el montículo de piedras donde pude identificar –valorando matices de grises y la regularidad de ciertas formas- en la mitad izquierda del lienzo en la foto de 1929 el perfil de una de ellas que se localizaba en unas coordenadas espaciales muy similares a la pintura de las Huelgas, motivo por el cual trasladé a mi dibujo el montículo que aparece en dicha pintura. En el rostro, fue suficiente con apreciar en una de las fotografías el contorno que dibuja el pelo<sup>16</sup> y que encierra la forma del rostro para reconocer la misma fisonomía en la pintura de las Huelgas, constatación me permitió deducir que las facciones del rostro de nuestro lienzo serían idénticas a las que se puede apreciar con toda claridad en dicha pintura. El caso de la calavera ha sido más dilemático por así decirlo, pues ninguna de las fotografías arrojaba siquiera

---

<sup>14</sup> Una muestra de las mismas puede consultarse en: Gila Medina, L. (2011), «El Cristo de Burgos o de Cabrilla en la Archidiócesis de Granada. Arte, Historia e iconografía», *Contraluz*, n. 8.

<sup>15</sup> En la sacristía de la catedral de Almería puede contemplarse uno. Desconozco, aunque es probable, si en otras localidades de esta provincia existen más copias.

<sup>16</sup> Es curioso cómo en la fotografía de la que obtuve esta información (el paso de la procesión por la cuesta por la que hoy descendemos a la plaza de abajo), la luz que incide sobre el lienzo permite ver el pelo con un tono gris muy claro, gracias a lo cual se identifica el contorno del mismo ayudado también, claro está, de la propia intuición.

un mínimo trazo de ella, y aunque hubiese sido más ajustado a criterio no dibujarla, es casi seguro que existió en el lienzo primitivo entre otras razones por el espacio que resta entre el huevo de avestruz -que si es identificable en las fotografías- y el extremo inferior de la pintura. Por otro lado no incluirla en el dibujo hubiera afectado a la lectura completa del mismo por lo que finalmente opté por copiar tal cual la que se aprecia en el lienzo de las Huelgas.

##### 5. Comentario de las observaciones que justifican la reproducción pictórica.

El resultado de esta investigación en el que he materializado todas las observaciones planteadas en hipótesis, es un dibujo de reducidas dimensiones –apenas unos 15,9 centímetros de ancho por 21,3 de alto-, realizado en técnica mixta –óleo y lápices de color- y que guarda las mismas proporciones que el lienzo original (ilustración 6). El objetivo era presentarlo tal y como se concibió, es decir sin el oscurecimiento, mostrando además el espacio que ocuparía el marco permanente del que he hablado en el apartado segundo, mediante un margen de apenas dos milímetros en los cuatro extremos del dibujo. A continuación expongo de un modo esquemático cada una de las observaciones que justifican el dibujo:

- Aun teniendo en cuenta lo que ocultaba el pequeño marco permanente, el cuerpo se disponía muy elevado en el lienzo, quedando la cruz a escasos centímetros del borde superior. En el lienzo actual en cambio la distancia entre el borde superior de la tela y la cruz, es superior.
- El rótulo «INRI» se encontraba semiculto bajo este marco permanente y es posible que parte del extremo de algunos dedos de las manos estuvieran ocultos

bajo el mismo marco. Este dato proviene de la fotografía de 1.929.

- La cabeza se encuentra algo más vencida y menos erguida. Esta observación se puede constatar en las tres fotografías analizadas gracias a que se hace visible, no en todas con la misma nitidez, el contorno del pelo y de la cara.
- El rostro es copia del lienzo de las Huelgas ya que -como se adelantó en el apartado cuatro- observando detenidamente la «fotografía de la cruz de Serón», pude percibir que la silueta del pelo, apreciable por su tono gris claro más luminoso y delimitado por un contorno más oscuro, coincidía prácticamente con el contorno del pelo del rostro en el lienzo de las Huelgas. Además muy similares a esta pintura de 1646 son los rasgos faciales que presentan tanto la copia de Guadix, como otras repartidas por pueblos de la provincia de Granada<sup>17</sup> que aunque por lo comentado anteriormente no son del todo «fiabiles» me hacen intuir que el lienzo de Cabra hubo de presentar el patrón de facciones que vemos en estas pinturas granadinas. Estas facciones se conforman pues, por un globo ocular izquierdo muy marcado, nariz estilizada y cejas gruesas en tensión infundiendo así el rostro una expresión de dramatismo y dolor, que sin embargo se encuentra más atemperada y suavizada en el lienzo actual.
- La flexión y posición exacta de los brazos era algo confusa atendiendo a las fotografías, pero finalmente opté porque entre otras razones en la pintura de Guadix así se presentan, por dibujar más flexionado el brazo derecho (desde el observador) que el izquierdo.

<sup>17</sup> Siendo especialmente fieles en este sentido los lienzos de las parroquias de Chite y Zafarraya.



Ilustración 6: Dibujo que reproduce el lienzo pintado por Jacinto de Anguiano Ibarra en 1.636

- El intenso contraste entre luz y sombra que modela la musculatura del cuerpo era muy reconocible en la «fotografía de 1929» pese al oscurecimiento general de la pintura del que ya he hablado. Comparando esta fotografía con la de la pintura de Guadix, pude percibir que coincidían al menos en el área comprendida entre el codo y el hombro.
- El torso es más estilizado si lo comparamos con el que presenta el lienzo actual, hecho que también provoca la mayor altura del cuerpo sobre el lienzo.
- El faldellín es más caído en el lado izquierdo que en el derecho. Esta observación se puede constatar teniendo en cuenta simultáneamente dos fotografías, la de 1929 y la de la catequesis. Los pliegues y sombras de la tela se observan con bastante nitidez en la «fotografía de 1929» no así el encaje inferior, aunque se puede ver con mucho esfuerzo en la «fotografía de la catequesis» que el dibujo contenía en el espacio central una especie de forma circular
- En el extremo inferior del lienzo, bajo los pies, aparece dibujado un montículo de piedras que simula el monte calvario. La disposición elevada en el lienzo de la efigie de Cristo, como comentaba anteriormente, y el amplio espacio que queda en el extremo inferior del cuadro no hacía sino sugerirme la presencia de este elemento, por lo que solo se trataba de buscar algún trazo que demostrara su presencia. Y en efecto, como se ha comentado en el apartado anterior, este trazo pude hallarlo en la fotografía de 1929, en el lado izquierdo del cuadro. Trasladado ese fragmento al dibujo, el resto del montículo es copia en buena medida del que ejecuto el mismo pintor en su obra posterior.
- Es muy probable que sobre los brazos y el área superior del torso se extendieran algunas llagas o heridas de color oscuro y tamaño apreciable. Estas marcas pueden verse en el lienzo de 1646 y son una plasmación pictórica de las que presenta la propia talla del Cristo de Burgos y que nuestro pintor quiso registrar. Pues bien, en la «fotografía de 1929», pude detectar sobre el pectoral izquierdo una pequeña mancha negra, homogénea y con un perfil delimitado, que no podía corresponder a las sombras del torso, lo que me llevo a identificarla como una llaga. Por el mismo procedimiento pude detectar otra en el antebrazo derecho, si bien con menos claridad. Con la seguridad que me daba haber reconocido dos llagas, añadí las restantes tomando como referencia las que nuestro pintor ejecuto sobre el lienzo de 1646.
- Las piernas se encuentran ligeramente más juntas entre sí y los pies no se entrecruzan si bien sobre esta última cuestión no puedo tener completa certidumbre. La única fotografía en la que puede observarse esta parte del cuerpo con relativa claridad es la «foto de la catequesis» realizada por Arturo Cerda y Rico, lo que no permite contrastar con las otras fotografías. Para más confusión, en el lienzo de 1646, Jacinto Anguiano si pinta los pies entrecruzados tal y como de hecho se presentan en la escultura burgalesa. Pese a todo he optado por dibujar los pies sin entrecruzar porque además de observarlo así -no sin dudas- en la referida foto de la catequesis, la copia que se pintó para Guadix, nos ofrece también los pies sin entrecruzar.
- Los clavos que sujetan los pies al madero presentan una cabeza muy grande. Esto es perfectamente reconocible en la «fotografía de la catequesis» y con esta peculiar característica los representó

nuestro pintor en 1646, lo que reforzaba la observación.

- La misma «fotografía de la catequesis» permite apreciar que el huevo de avestruz está algo más distanciado de los pies, lo cual no es extraño ya que como se ha dicho, el lienzo original tiene un espacio más amplio sobre los pies por la disposición más alta de la figura. Siguiendo en este orden descendente, de la calavera no he podido observar ninguna pista o registro en las fotografías cotejadas debido a lo cual y para no dejar incompleta la reproducción, he optado por copiar la que presenta el lienzo de 1646.

## 6. Conclusión

El dibujo que se ha presentado y comentado debe entenderse como un primer estudio que intenta ofrecer una imagen lo más aproximada posible de aquel lienzo primitivo que aunque pueda parecer muy similar a la pintura a la que actualmente rendimos culto – y en líneas generales lo es – hay ciertos matices compositivos como la presencia de un montículo de piedras al pie de la cruz o la disposición más elevada de la figura sobre el lienzo, que los diferencia. Mi propósito era crear una imagen completa e íntegra

aun cuando haya sido arriesgado trasladar – aunque de una manera razonada – trasladar al dibujo ciertos elementos y detalles del cuadro de las Huelgas y en menor medida, de la copia de Guadix. Con todo he pretendido demostrar que la imaginación no ha tenido cabida en este proceso y que todas y cada una de las partes de este dibujo encuentran un apoyo documental más o menos firme. Lo que no evita que este dibujo se pudiera ver modificado si aparecieran nuevas fuentes de información ya sean textuales o de imágenes sobre este primer lienzo.

## 7. Bibliografía

- Gila Medina, L. (2011), «El Cristo de Burgos o de Cabrilla en la Archidiócesis de Granada. Arte, Historia e iconografía», *Contraluz*, n. 8.
- Gila Medina, L. (2002), *Cabra del Santo Cristo (Jaén) Arte, Historia y el Cristo de Burgos*, Granada: Arte Impresores.
- López Martínez, N. (1997), *El Santísimo Cristo de Burgos*, Burgos: Ediciones Aldecoa.
- Payo Hernanz, R. J. (1997), «La pintura en Burgos en la primera mitad del siglo XVII: El pintor Jacinto de Anguiano», *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 215