



**MEMORIA FINAL DE INTERVENCIÓN
VISIÓN DE SAN HUGO
SXVII. JUAN SANCHEZ COTAN.
MUSEO DE GRANADA
Diciembre-2010**

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO:

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....4

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.....5

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....26

CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO:

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.....37

2. TRATAMIENTO.....40

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....43

CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.....63

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.....63

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....66

RECOMENDACIONES.....70

EQUIPO TÉCNICO.....71

INTRODUCCIÓN

La presente Memoria Final tiene por objeto recopilar los estudios y actuaciones realizados a la pintura “Visión de San Hugo” de Juan Sánchez Cotán, durante el proceso de Intervención de Conservación y Restauración. Se corresponde con la tipología de pintura de caballete realizada técnicamente en óleo sobre lienzo. La obra procede del Museo de Granada.

Este trabajo forma parte del proyecto de intervención que el Instituto Andaluz de patrimonio Histórico (IAPH) lleva a cabo sobre bienes del patrimonio andaluz adscritos a museos e instituciones gestionadas por la Consejería de Cultura.

Todo el proceso de intervención de conservación-restauración se ha llevado a cabo en el taller de pintura del IAPH, poniendo dicha institución todos los medios de los que dispone, durante el periodo comprendido entre Mayo de 2010 a Diciembre de 2010.

En primera instancia se ha sometido la obra a un exhaustivo examen organoléptico. Dicho examen ha sido apoyado por otro tipo de estudios con métodos físicos: fotografía con luz normal (generales y de detalle), luz ultravioleta y luz rasante. Y métodos químicos; análisis estratigráfico para la identificación de cargas y pigmentos y análisis de las fibras textiles.

La presente Memoria Final de Intervención consta de una Introducción y cuatro capítulos referentes a: Estudio histórico Artístico, Diagnóstico y Tratamiento, Estudios Científico Técnicos y Recomendaciones. Y un último apartado denominado Equipo Técnico.

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO:

Nº Reg.: 24P/10

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. TÍTULO U OBJETO: "Visión de San Hugo" (fig.I.1).

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Granada.

1.3.2. Municipio: Granada.

1.3.3. Inmueble: Museo de Bellas Artes de Granada.

1.3.4. Ubicación: Almacenes del Museo.

1.3.5. Propietario: Ministerio de Cultura.

1.3.6. Demandante del estudio y / o intervención: Dirección General de Museos y Arte Emergente. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Este cuadro representa una supuesta visión de San Hugo de Grenoble, en la cual habría visto a Jesucristo, a la Virgen, a una serie de santos y a los ángeles construyendo una Cartuja en el Cielo. En el momento de la visión lo acompañan San Bruno y los seis monjes que fundaron la primera Cartuja en Grenoble.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 325 x 247,5 cm (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: presenta en su reverso una inscripción con un número "**114 M BELLAS ARTES GRANADA**" y un número que se repite dos veces "**106**".

1.6. DATOS HISTORICO-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor: Fray Juan Sánchez Cotán.

1.6.2. Cronología: ca.1618-1625.

1.6.3. Estilo: Protobarroco.

1.6.4. Escuela: Toledana.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

La primera referencia escrita sobre la autoría de este cuadro data del año 1724, cuando Antonio Palomino la menciona, al hablar de la producción de Sánchez Cotán en la Cartuja de Granada y dice "*En la capilla de San Hugo hay un lienzo, que sirve de retablo, en que se representa la visión que tuvo este santo obispo, de que Nuestro Señor, y su Santísima Madre, acompañados de ángeles fabricaban una casa para sus delicias en los montes de Cartuja, que fue uno de los prenuncios de esta sagrada Religión. Esta capilla está en el claustro pequeño de dicha santa casa de Granada.*"¹

La segunda referencia sobre la obra data del año 1842, en ese año se realizó una copia del inventario de obras de 1840 del Museo Provincial de Granada². La Cartuja de Granada había sido desamortizada algunos años antes y la *Visión de San Hugo*, que con toda probabilidad fue ejecutada para este monasterio, había entrado a formar parte del nuevo museo. En dicho inventario se la cita así:

Nº 6.- "*Otro que representa un suceso de Cartuja con varios monjes y una alegoría, con tres varas y media de alto y dos y media de ancho, su autor Cotán*".³

La atribución de esta obra a Fray Juan Sánchez Cotán, pintor que formaba parte como hermano lego de la Cartuja de Granada a principios del siglo XVII, debió ser conocida por los autores del inventario. Estos fueron los profesores granadinos de pintura y escultura D. Antonio López Garrido y D. Manuel González. La Desamortización de la Cartuja, hacia el año 1838, había sido reciente, y posiblemente la tradición oral había mantenido la idea de que la obra había sido ejecutada por Sánchez Cotán.

Esta autoría se mantuvo en los distintos inventarios realizados en el Museo durante los siglos XIX y XX. No obstante, no se mantuvo sólo por tradición, como se verá más adelante, los conservadores D. Ginés Noguera y D. Manuel Gómez-Moreno también la catalogaron como obra de Sánchez Cotán por sus rasgos estilísticos.

Pero quién realizaría el estudio más profundo de esta obra sería el historiador granadino D. Emilio Orozco Díaz⁴, en su monografía dedicada a Sánchez Cotán.

El pintor toledano Sánchez Cotán, desde que profesara en el año 1604 en la Cartuja granadina, pintó muchas obras para esta institución religiosa. Realizó varias series para la Cartuja, de las cuales algunas se conservan aún *in situ* y otras forman parte hoy día del Museo de Bellas Artes de Granada. La obra objeto de este estudio estaría entre una de las más

1 PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *El Parnaso español pintoresco laureado*. T. III El Museo Pictórico y Escala Óptica. Madrid: M. Aguilar, 1947 (1ª ed. 1724). Págs. 845-847.

2 TENORIO VERA, R. *Inventario de pintura, dibujo y escultura del Museo de Bellas Artes de Granada*. Granada: Consejería de Cultura, 2007.

3 Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

4 OROZCO DÍAZ, E. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad de Granada, 1993. Págs. 109, 120, 187, 236-237, 243 y 334-335.

importantes del último periodo, realizada seguramente entre 1618 y 1625, unos años antes de la muerte del artista, según Orozco Díaz. No se sabe a ciencia cierta para que parte del convento pudo diseñar y pintar Sánchez Cotán esta obra, sin embargo, Orozco Díaz opinaba, posiblemente basándose en lo relatado por Palomino, que se situaba en la capilla dedicada a San Hugo en el *claustrillo*.

Fray Juan Sánchez Cotán será uno de los pintores que marque con su arte el devenir de la pintura española en el siglo XVII. Su importancia ya la destacó Antonio Palomino en el siglo XVIII, y posteriormente otros historiadores se han centrado en su estudio, como Ángulo Íñiguez, Pérez Sánchez y especialmente Orozco Díaz. Llamando la atención su figura artística incluso fuera de nuestras fronteras, como es el caso del estudioso irlandés Peter Cherry.⁵

Juan Sánchez Cotán nació en la localidad toledana de Orgaz, siendo bautizado el 25 de junio de 1560. Fue hijo de Bartolomé Sánchez de Plasencia y Catalina Ramos, y tuvo tres hermanos, Bartolomé, Ana, y Alonso, este último fue escultor y padre de otros dos escultores toledanos, Antonio y Damián. Juan Sánchez Cotán tomó su segundo apellido de su abuelo materno, pero se desconoce el porqué.

Se sabe que el artista vivió y trabajó en Toledo. Orozco Díaz opina que cabe la posibilidad de que se formara inicialmente en Orgaz con un pintor llamado Francisco de Ávila. Pero posiblemente el joven Sánchez Cotán se trasladaría pronto a Toledo, ciudad de más dinámica vida artística, recibiendo, sino la formación, sí cierta orientación o influencia por parte del pintor y tasador de obras, el toledano Diego de Aguilar. Pero, sin duda, el artista toledano que más influiría en Sánchez Cotán, sería Blas de Prado, uno de los máximos exponentes del manierismo toledano. Con este pintor sí es más que probable que se formara, de hecho, existen algunos documentos que lo relacionan con él. Además es fácil rastrear el influjo del primer bodegonista documentado en la obra inicial de Sánchez Cotán.

Con el tiempo Sánchez Cotán se convirtió en un pintor consolidado en Toledo, hasta que en el año 1603, a la edad de 43 años, toma una decisión drástica, decide dejarlo todo e ingresar como lego en la Orden de la Cartuja. Realizó el testamento de sus bienes el 10 de agosto de 1603, dejando en herencia sus propiedades a sus hermanos y nombrando dos albaceas para que cobrasen lo que aún le debían algunos clientes y para que vendiesen el resto de sus bienes. Se desconoce exactamente cual fue el motivo de tan radical cambio de vida, pero posiblemente fue motivado por una antigua inclinación hacia lo monástico. Eligió como destino la Cartuja de Granada, donde sus albaceas mencionan en el inventario que deben enviar unas gavetas con yesos, anteojos, pinceles y reliquias. De su periodo como pintor en Toledo sólo se conocen algunas obras de temática religiosa y algunos bodegones. Destacan la *Imposición de la Casulla de San Ildefonso* (Parador de Turismo de Oropesa), el *Bautismo de Cristo* (iglesia de San Clemente de Toledo), la *Imposición de la Casulla de San Ildefonso* (colección de Barcelona), dos *Sagradas Familias* (colecciones de Granada y

5 CHERRY, P.n *Juan Sánchez Cotán*. Biografía extraída de <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/sanchez-cotan-juan/> (09/02/2010).

Barcelona), *Cristo y la Samaritana* (Santo Domingo el Antiguo), *Jesús Niño con la Cruz* (iglesia de San Ildefonso), la *Barbuda de Peñaranda* (Museo del Prado) y cuatro bodegones (Museo del Prado -antes en la Colección del Duque de Hernani-, Museo de San Diego, Colección Roda de Madrid e Instituto de Arte de Chicago).

Sánchez Cotán permanecería en la Cartuja granadina unos dos años, el periodo de postulante y de noviciado de donados. Se realizó sobre él un informe de limpieza de sangre, gracias al cual se sabe que era oriundo de Orgaz. Tras el informe positivo profesó el 8 de septiembre en la Cartuja de Granada. Después pasó a la Cartuja del Paular sobre el año 1605 según Orozco. Ceán creía erróneamente que entró directamente a la Cartuja del Paular y que después se trasladó a Granada, pero no fue así. En el Paular debió pasar el plazo de la donación y el del noviciado de conversos. De su estancia en Granada, es necesario mencionar la realización del retablo de la Sala Capitular con un cuadro de la *Asunción* como tema principal (en propiedad particular), de este retablo se conservan en el Museo de Granada otros pequeños cuadros con los siguientes temas: el *Crucificado*, *San Juan Bautista*, *San Bruno*, *San Juan Evangelista* y la *Virgen Dolorosa*. Y sobre esta época pudo realizar también los cuatro lienzos de la Pasión de Cristo, hoy en el presbiterio de la iglesia.

Se sabe, por las noticias que dan Palomino, Ponz y Ceán que el pintor toledano realizó un importante conjunto de obras en el Paular, de las cuales se conservan escasos ejemplos. Destaca especialmente un ciclo de seis obras sobre la Pasión de Cristo realizados para el antiguo Sagrario, a los que pertenecería la *Oración del Huerto* y la *Coronación de Espinas* que Orozco pudo ver en el Paular en el otoño de 1948. A este grupo quizás también pudo pertenecer la *Virgen de las Angustias* (que en 1948 estaba colocada en la parte alta de la iglesia del Paular) y un *Ecce-Homo*, reconocido por Gómez-Moreno y que se encontraba en una colección madrileña.

Sin embargo, la mayor parte de su producción artística la realizó en la Cartuja de Granada, donde volvería a trasladarse hacia el año 1612, permaneciendo allí hasta el año de su muerte en 1627. Como lego cartujo Sánchez Cotán llevaría una tranquila existencia, dedicando la mayor parte de su tiempo a la decoración pictórica de su convento, pero sin descuidar el rezo, la asistencia a misa y demás prácticas piadosas. Por lo que Palomino refiere de él, fue un hombre devoto, bondadoso y siempre dispuesto a ayudar a los demás. Y de los últimos años de su vida relata la posible visita del pintor Vicencio Carducho hacia 1626, que lo visitaría para conocer de cerca la obra y al propio pintor antes de iniciar su trabajo en la Cartuja del Paular.

Ángulo Íñiguez y Pérez Sánchez opinan que el estilo de Sánchez-Cotán no debió cambiar mucho al trasladarse a Granada, ya que al ingresar como cartujo no pudo entrar en contacto con los artistas de la ciudad nazarita, que por otra parte, tampoco tenían mucho que aportarle en aquel momento. De tal forma, que Sánchez Cotán se dedicaría a la producción de grandes lienzos de temática religiosa, caracterizados inicialmente por el ascetismo castellano. Y que realizaría especialmente para la Cartuja, pero también para otros templos y conventos de Granada.

En la prolífera producción granadina es donde se puede advertir cierta evolución de su pintura. En la que el artista pasa de un plasticismo más duro y detallista, con fuertes contrastes lumínicos a una visión simplificada y sobria, menos precisa y más suave en su iluminación, con incluso algunos trazos deshechos en sus últimos años.

De sus inicios de nuevo en la Cartuja destacan siete lienzos realizados para la Sala del Capítulo, de los cuales se conservan tres en el Museo de Granada: la *Asunción*, la *Coronación de la Virgen* y la *Resurrección de Jesucristo*. También pintaría por estas fechas un bello *Descanso en la huida a Egipto* y el *Bautismo de Cristo* para la iglesia. A esta época pertenecerían también varias Vírgenes, que realizaría para las celdas de los monjes, y que tienen cierta resonancia bizantina.

Anterior a 1618 corresponde seguramente la realización de la *Anunciación* del Museo, por su similitud con las Vírgenes que hace en este momento. La otra *Anunciación*, la de la Catedral granadina, denota una simplificación de la composición respecto a la anterior y debió ser ejecutada en fecha cercana. Hacia 1618 pintó posiblemente su *Inmaculada*, momento de gran auge inmaculista, en ella parece rebrotar un cierto goticismo que alarga sus formas. Este modelo sería repetido en varias ocasiones.

En ese mismo año pintó, según Gómez-Moreno, los cuadros para el refectorio del convento: el de la *Santa Cena* y la *Aparición de la Virgen del Rosario a San Bruno y sus discípulos*, espacio para el que también pintaría su famoso *Bodegón del Cardo*. Poco tiempo después realizaría el lienzo de *San Pedro y San Pablo* para el retablo de la Sala de *profundis* o de los Apóstoles, donde recuerda la composición de Navarrete de las letanías mayores de El Escorial. A continuación realizaría las obras para el *claustrillo*, de los que se conservan, la *Visión de San Hugo*, que responde a la misma concepción que la *Virgen del Rosario*, de visión realista y fuerza expresiva; y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, que corresponde a una obra de madurez. Por la misma fecha podría situarse también el cuadro de *San Bruno en los desiertos de la Calabria*, de innegable grandiosidad.

En opinión de Gómez-Moreno, en 1625 Sánchez Cotán terminó la serie del *claustrillo* iniciada varios años antes, constituida por tres lienzos sobre la fundación de la Orden, cuatro sobre los martirios de los cartujos en Inglaterra, otros cuatro con dobles retratos de santos obispos cartujos y otro con el *Paño de la Verónica sostenido por ángeles*. Estas obras se pueden considerar de lo más independiente, en lo que a composiciones se refiere, puesto que no parece que el lego toledano se inspirara en grabados, sino directamente en narraciones sobre la historia de su Orden. En cuanto a su técnica, se aprecia una mayor seguridad, junto al uso del naturalismo y un marcado contraste de luces, que hacen ya referencia al pleno Barroco.

Y su último conjunto de grandes lienzos fue el realizado para el claustro grande, para ser colocados cada uno en un ángulo, y dedicado a la Pasión de Cristo: la *Oración del Huerto*, *Ecce-Homo*, la *Calle de la Amargura con la Verónica* y la *Virgen de las Angustias*; todas ellas son actualmente propiedad del Museo de Bellas Artes de Granada. Y perteneciente a estas fechas y pensado para el mismo lugar, realizaría la obra de *Jesús en la*

Cruz con María y San Juan a sus pies. En estas últimas obras se observa el abocetamiento y la falta de precisión en algunos detalles, que Orozco achaca al cansancio o falta de vista que ya podía estar mermando en el anciano cartujo.

Aunque la obra objeto de este estudio sea de temática religiosa es necesario mencionar la excelente y prolífera producción de bodegones o naturalezas muertas que produjo Sánchez Cotán, al punto de considerarse uno de los mejores bodegonistas del arte español. Sus bodegones, por lo general de frutas, hortalizas y aves, se caracterizaron por un intenso naturalismo, un fuerte valor plástico y por el juego de volúmenes que creaba al colocar los objetos en el alféizar de una ventana. Algunas de sus obras más conocidas serán el *Bodegón* del Museo de Prado (conocido como el *Bodegón del Duque de Hernani*) (fig.1.2), el *Bodegón del Cardo* del Museo de Granada (fig.1.3), el *Bodegón de frutas y hortalizas* del Museo de San Diego, y el *Bodegón* del Instituto de Arte de Chicago.

Por lo que se refiere a la existencia de discípulos de Sánchez Cotán, no hay documentos que acredite si los tuvo. Pero, sin duda, tendrá influencia sobre otros artistas, especialmente se advierte en los bodegones de Felipe Ramírez (posiblemente toledano) y en la obra del pintor granadino Blas de Ledesma. No obstante, al pintor que siempre se le ha considerado heredero de la maestría de Sánchez Cotán, ha sido a Francisco de Zurbarán. El también pintor de monjes cartujos parece que recibió muchas influencias del maestro castellano para sus series cartujanas de Sevilla y Jeréz, aunque tampoco existe documento alguno que demuestre que visitara la Cartuja de Granada.

En cuanto a la historia material de la obra, cabe destacar que a partir del proceso desamortizador impulsado por el ministro Álvarez Mendizábal, comprendido entre los años 1835 y 1838 aproximadamente, la historia de este cuadro estará estrechamente vinculada a la del Museo de Bellas Artes de Granada. Esta historia quedó reflejada en los distintos inventarios y catálogos, ampliamente estudiados en las publicaciones de Dña. María del Mar Villafranca y D. Ricardo Tenorio.⁶

La aplicación de las medidas desamortizadoras fue llevada a cabo por las *Juntas de Intervención aplicables a Ciencias y Artes*. Concretamente, la Junta de Granada se formó el 4 de septiembre de 1835, la conformaban el presidente D. Juan de Dios de la Rada y Delgado (académico de Bellas Artes) y los licenciados D. Luis Beltrán y D. José Antonio Calisalvo, y posteriormente se sumaron D. Manuel González y D. Francisco Enríquez (profesores de pintura y escultura de la Escuela de Bellas Artes de Granada).

6 VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. M. "Inventarios y Catálogos del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada realizados en el siglo XIX: análisis y valoración". *Cuadernos de Arte*. Nº XXIII. Granada: Universidad de Granada, 1992. Págs. 451-462; VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. M. *Los Museos de Granada: génesis y evolución histórica (1835-1875)*. Granada: Diputación de Granada, 1998; TENORIO VERA, R. *Inventario de pintura, dibujo y escultura del Museo de Bellas Artes de Granada*. Granada: Consejería de Cultura, 2007. TENORIO VERA, R., VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. M. [et al.]. *De Palacio a Museo. 50 aniversario de la instalación del Museo de Bellas Artes en el Palacio de Carlos V* [catálogo de exposición]. Granada: Dirección General de Museos y Arte Emergente, 2008.

Las obras incautadas por la Juntas fueron primeramente almacenadas en la Cartuja, por lo que esta obra pudo permanecer en su lugar de origen durante un tiempo. Pero posteriormente se comenzaron a trasladar las obras procedentes de los distintos conventos desamortizados al antiguo convento dominico de Santa Cruz la Real, conocido como convento de Santo Domingo. Era el edificio que el Ministerio de Instrucción Pública había decidido para la ubicación de los museos que debían formarse. Surgía así la necesidad de elaborar los primeros inventarios, que desgraciadamente sólo se han conservado los de algunos conventos y que carecían de todo rigor y presentaban escasos datos identificativos, lo cual hace hoy día muy difícil la identificación de las obras.

Las Juntas existentes pronto fueron sustituidas por las *Comisiones Científicas y Artísticas Provinciales*, que estaban a cargo de las Academias Provinciales de Bellas Artes. La Comisión granadina se formó el 9 de noviembre de 1837, su presidente era D. José de Castro y Orozco, Marqués de Gerona y sus miembros eran D. Manuel Ortíz de Zúñiga (fiscal de la Audiencia territorial), D. Salvador Amador (arquitecto), D. Manuel González y D. Francisco Enríquez (profesores de la Escuela de Bellas Artes) y D. Juan Nepomuceno Torres (síndico del Ayuntamiento constitucional), siendo además ayudados por algunos alumnos de la Universidad literaria. Esta Comisión debió realizar algún inventario de las obras que iban ingresando, pero lamentablemente tampoco se ha conservado.

El Museo Provincial de Granada, pese a todos los problemas - desorganización de la colección, el robo de varias obras, hacinamiento de las piezas - inauguró el día 11 de agosto de 1839, en un solemne acto al que acudió la más alta sociedad granadina de la época. Entre las obras expuestas, debió figurar posiblemente la *Visión de San Hugo* de Sánchez Cotán, ya que se trataba de una de las mejores pinturas de los fondos fundacionales.

Con el fin de controlar la colección, la Academia Provincial de Bellas Artes elaboró el primer inventario del que se tiene constancia, finalizado en marzo de 1840, el cual se conoce gracias a una copia realizada en 1842 y que fue enviada a la Real Academia de San Fernando. Sus autores fueron los profesores de pintura y escultura D. Antonio López Garrido y D. Manuel González. El inventario contaba con un total de 1.070 obras, 927 pinturas y 135 esculturas. Lo más interesante de este inventario es que aporta información acerca del volumen y composición de los fondos, además de su ubicación en el edificio. Las obras estaban distribuidas por los tres salones y corredores adyacentes de la planta superior del exconvento de Santa Cruz la Real. Sin embargo, escasean en este inventario otros datos (tipo de soporte, presencia de firmas, o referencias iconográficas), lo cual hace bastante dificultosa la tarea de identificar las obras. No obstante, se ha podido identificar en dicho inventario esta obra, que se ubicaba en el Salón de la Gran Galería, y que se cita de la siguiente forma:

Nº 6.- "*Otro que representa un suceso de Cartuja con varios monjes y una alegoría, con tres varas y media de alto y dos y media de ancho, su autor Cotán*".⁷

7 Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

Un dato que hubiera sido muy interesante que recogiera este inventario, hubiera sido la procedencia de las obras. Sin embargo, sólo en contadas obras se puede apreciar su origen anotado en el reverso. Este es el caso de las obras procedentes de la Cartuja, sin embargo en el cuadro de la *Visión de San Hugo* no se puede apreciar dicha inscripción en su reverso porque la obra ha sido reentelada. Buena parte de las obras incautadas fueron marcadas con un código de cifras y letras que hacían referencia a la institución de origen, pero en la mayor parte de los casos se ha perdido.

A pesar de que el Museo ya había sido inaugurado y sus 1.070 obras inventariadas, en los años cuarenta comenzaría un proceso de devolución de obras a las iglesias para que recibieran culto. Fueron devueltas casi todas las esculturas y algunas pinturas. Entre las obras devueltas estaban dos ciclos realizados para la Cartuja: el realizado por Sánchez Cotán para el *claustrillo* y el que hiciera Vicente Carducho sobre la Orden Cartuja (a excepción de la obra *La consagración de San Antelmo*). Es interesante decir que algunas de las obras devueltas, con el tiempo, volvieron a ingresar de nuevo en el Museo.

El devenir del Museo durante el siglo XIX estaría ligado a los convulsos cambios políticos de la época, que provocarían que al frente del Museo se alternasen como órgano gestor la *Academia Provincial de Bellas Artes de Granada* y la *Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos* (creada por la Real Orden de 13 de junio de 1844); según el gobierno que se encontrase en el poder, el cual favorecía a una u otra institución. Esta alternancia provocaría muchas disputas entre ambas instituciones, pero también tendría una consecuencia positiva. Normalmente cada vez que se producía un traspaso de gestión se realizaba un inventario meticuloso de los bienes, lo cual generó un *corpus* documental fundamental para el conocimiento de sus fondos. Entre los años 1840 y 1844 estuvo al frente del Museo la Academia de Bellas Artes, a partir de 1844 se hará cargo la recién creada Comisión Provincial de Monumentos hasta el año 1849, y así sucedería en varias ocasiones más.

El segundo inventario conservado de esta época, fue el realizado en 1854 con motivo de un nuevo traspaso de gestión del Museo, de la Comisión de Monumentos (D. Pedro Arozamena y D. Raimundo González Andrés) a la Academia de Bellas Artes (D. Fernando Contreras y Aranda, Conde de Villanueva, D. Mario Abad Navarro, D. Ginés Noguera y Fernández y D. Manuel de Paso y Orozco). En dicho inventario trabajaron miembros de ambas instituciones, no obstante, destaca especialmente la intervención del académico D. Ginés Noguera, quién será una figura clave en la historia del Museo. Este inventario se realizó siguiendo la disposición espacial de las obras en los tres salones de la planta alta del exconvento de Santa Cruz la Real, por ello cada salón tenía una numeración independiente.

Los datos que se anotaban de cada obra eran: título, referencia al tamaño de los motivos representados, medidas, autor y estado de conservación. Hay que destacar la presencia de obras de Sánchez Cotán en los tres salones. En el Salón nº 3 estaban colocadas las obras más importantes, sobre todo se trataba de pintura granadina del siglo XVII, entre ellas estaban algunas de las mejores obras de Sánchez Cotán: la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, la *Virgen despertando al niño* y la *Santa Cena*. En el Salón nº 2 se encontraban al menos otros cuatro lienzos del artista

toledano, entre ellos se encontraba la *Anunciación*. Y en el Salón nº 1 o Salón Largo se habían colocado otras seis obras, entre ellas estaban los tres *Crucificados* de la actual colección estable, la *Asunción* y la *Visión de San Hugo*, que recibió el número de inventario 115 y se la menciona como "*Comunidad de frailes y San Bruno de más de medio cuerpo tamaño natural contemplando una sagrada familia que hay en 2º término, alto 12 pies, 6 pulgadas. Ancho 9 pies y 3 pulgadas, Cotán*".⁸ En teoría los criterios que primaron para la distribución espacial de las obras fueron la calidad y la representatividad, pero lo cierto es que primó sobre todo la estética del momento.

Es necesario mencionar que junto al inventario se llevó a cabo una reorganización de los fondos. La cual fue posible, en parte, gracias al hecho de devolver una gran cantidad de obras a las iglesias y a la práctica poco ortodoxa de enrollar los lienzos deteriorados o que consideraban de poco mérito; pudiendo así disponer de un mayor espacio en el Museo. Por tanto, el Inventario de 1854 se puede considerar el primer inventario de los fondos fundacionales del Museo, al no estar ya presentes las obras devueltas.

A raíz del Real Decreto de 24 de noviembre de 1865 sobre la reorganización de las Comisiones Provinciales de Monumentos, la Comisión granadina se hizo cargo de nuevo del Museo (que ahora recibiría el nombre de *Museo de Pintura y Escultura*) y Noguera, recién nombrado conservador, se encargó de realizar un nuevo inventario durante el año 1866. Este inventario aporta una interesante información sobre como se distribuían las distintas instituciones dependientes de la Comisión, dentro del edificio del exconvento de Santa Cruz la Real. En comparación con el inventario anterior, éste último ha mejorado en cuando que es más preciso en los asuntos iconográficos y las autorías, aunque siguen existiendo muchas incorrecciones e imprecisiones. Y en lo referente al número de obras sólo se ha disminuido en dos (posiblemente porque se enrollaron), siendo el cómputo total de los fondos fundacionales 581 piezas, de las que 511 eran pinturas, y de las cuales 382 estaban expuestas y 129 enrolladas.

Del año 1873 destaca el catálogo realizado por D. Ginés Noguera en colaboración con D. Manuel Gómez-Moreno; que por desgracia quedó inconcluso por el fallecimiento de Noguera en 1875, sólo se redactaron 141 fichas.

El siguiente inventario se debió realizar hacia el año 1874 y reflejaba todos los bienes custodiados por la Comisión de Monumentos, lo cual incluía también las piezas del Museo Arqueológico. La novedad que aporta este inventario es que en él se abandona el criterio topográfico, para ordenar las piezas por secciones (pintura, escultura y arqueología). A éste le siguió otro inventario que no se ha localizado, aunque hay documentos que hacen referencia a él, y que serviría de base para el siguiente de 1889.

En 1889 el Museo de Pintura y Escultura fue trasladado a los sótanos del Ayuntamiento de Granada, porque el edificio que hasta ahora ocupaba, el exconvento de Santa Cruz la Real, había sido destinado para albergar una Academia Militar. Con motivo de este traslado se elaboró un nuevo

⁸ Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

inventario, del cual se han conservado dos ejemplares en el archivo del Museo. En dicho inventario la *Visión de San Hugo* recibió el asiento número 370. Y de esta obra se mencionan los siguientes datos:

Naturaleza del objeto: Pintura al óleo sobre tela.

Procedencia: Monasterio de la Cartuja.

Descripción: Visión de San Hugo Obispo de Grenoble.

Dimensiones: Alto: 2'28. Ancho: 2'54.

Estado de Conservación: Bueno. Sin moldura.

Observaciones: Cotán.9

Este inventario de 1889 se dividía a su vez en tres secciones: cuadros antiguos (1-423), cuadros contemporáneos (1-16) y esculturas (1-78) y recogía los mismos datos referentes a la naturaleza del objeto, la procedencia, una breve descripción, las dimensiones, el estado de conservación y unas observaciones. En su nueva ubicación las obras sufrieron hacinamiento y todo tipo de problemas de conservación.

El autor del inventario de 1889 fue el ya mencionado historiador granadino D. Manuel Gómez-Moreno González, sucesor de D. Ginés Noguera en el puesto de conservador del Museo desde 1875; quién sería una figura de suma importancia para el Museo. Gómez-Moreno reorganizó las colecciones y elaboró varios inventarios, en los que fue precisando con rigor científico los temas iconográficos, las autorías, la procedencia de las obras y en ocasiones hasta la fecha de ejecución. El trabajo de Gómez-Moreno comenzó con su colaboración en el Catálogo de 1873 junto a Noguera, continuando con el inventario de 1889 y el anterior desaparecido. Después elaboraría otro en 1892 y en 1897, y como compendio de todo su trabajo anterior, realizó un Catálogo razonado en 1899.

El inventario de 1892 fue fruto de una de las reorganizaciones documentales que realizara Gómez-Moreno y se conoce gracias a la copia hecha por el director D. Manuel Martínez de Victoria en 1954. En esta reorganización primaron varios criterios: la separación en secciones, la autoría, la procedencia y la calidad de las obras. Ésta última era un criterio muy importante, como lo atestiguan sus comentarios sobre las colecciones de Sánchez Cotán (23 cuadros) y Juan de Sevilla.

El lamentable estado en el que se encontraban las obras en los bajos del Ayuntamiento llevó a que se produjera un nuevo traslado de las colecciones en 1897, en este caso a una casa de alquiler, sita en el número 11 de la calle Arandas de Granada. A este lugar se trasladaron también el Museo Arqueológico, la Academia de Bellas Artes y la Comisión de Monumentos, por lo que el problema del espacio volvió a estar presente. De hecho, algunas obras por su gran tamaño no se llevaron a esta nueva sede, sino que permanecieron como depósito en el Consistorio, como fue el caso de esta obra, la *Visión de San Hugo* de Sánchez Cotán, que se colocó en el Salón de Juntas (o Quintas) junto a otras obras. Algunas obras fueron expuestas en la Casa de la calle Arandas, pero la mayoría quedaron almacenadas. Con el nuevo traslado, como venía siendo costumbre, Gómez-Moreno elaboró un nuevo inventario en 1897, en el cual la obra de la *Visión de San Hugo* recibió el número 417. En dicho inventario se recogía

9 Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

el número de orden, asunto, número del cuadro (inventario de 1889) y observaciones.

Los últimos dos inventarios fueron, sin duda, una gran herramienta para la definitiva elaboración del catálogo razonado de 1899. Para este catálogo Gómez-Moreno usó el formato de fichas y dividió los fondos en tres secciones: cuadros antiguos, cuadros modernos y retratos. Además de los datos identificativos, se incluyeron descripciones de las obras, consideraciones del valor artístico y la procedencia entre otros datos. Y lo más importante, se vinculó con la numeración del inventario aún vigente de 1889. Por lo metódico y por la calidad del catálogo, éste fue considerado por la Academia de Bellas Artes en 1902, inventario oficial, válido y único. Aunque presentaba, pequeñas carencias, por lo que se completaba con los inventarios de 1889 y 1897. En el inventario-catálogo de 1899 la *Visión de San Hugo* recibió el número 133 y Gómez-Moreno la describía así en su ficha:

"133

370

Visión de San Hugo

El santo obispo de Grenoble vestido de pontifical, y siete cartujos que le acompañan, contemplando a Jesucristo y a la Virgen que edifican una casa para morada de Dios en la Cartuja. Los ángeles, S. Juan Bautista y S. Antonio Abad allegan materiales para la obra.

Procede de la Cartuja y estuvo en una capilla del claustrillo dedicada a S. Hugo.

Alto: 3'28; ancho 2'54. L". 10

Gracias al gran número de inventarios realizados en el siglo XIX se puede hoy rastrear la evolución del Museo y sus obras, como es el caso de esta pintura de Sánchez Cotán, que como tantas otras sufrió hacinamiento y diversos traslados.

El Real Decreto de 1913 por el cual se reorganizaban los Museos Provinciales de Bellas Artes, tuvo en el Museo de Granada dos importantes consecuencias. Por un lado, la creación del Libro de Registro de Entradas de Obras de Arte (que abarca los ingresos entre 1924 y 1953) y por otro, la creación de las Juntas de Patronato, acabando así la alternancia de gestión del Museo entre la Academia de Bellas Artes y la Comisión de Monumentos.

En el año 1917, se unieron los tres inventarios de 1889, 1897 y 1899 en uno sólo, siguiendo la estructura en secciones de 1899, a lo cual después se le añadieron dos secciones más, una para las obras no catalogadas y otra de escultura. A este inventario, con formato de libro, se le fueron añadiendo además los ingresos entre el periodo de 1917-1953, sin distinción de la titularidad.

En 1923 se produce un nuevo traslado del Museo de Bellas Artes, junto con el Museo Arqueológico, de la casa de la calle Arandas a la recién reformada Casa de Castril. Sin embargo, con ocasión de este traslado no se elaboró un nuevo inventario. Las mejores obras se colocaron en el Salón de

10 MOYA MORALES, J. *Manuel Gómez-Moreno González: obra dispersa e inédita*. Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 2004. Pág. 613.

Sesiones de la Academia y entre ellas algunas de Sánchez Cotán (quizás la obra objeto de este estudio). No obstante, al poco tiempo el edificio comenzó a deteriorarse notablemente y surgieron humedades que obligaron a cerrar una sala. Los problemas de falta de espacio y deficiente conservación de las obras seguían en plena vigencia, por lo que se buscó una nueva sede, el Palacio de Carlos V (recuperando así un antiguo proyecto).

La suspensión de toda actividad que supuso la Guerra Civil y el posterior acondicionamiento del edificio, hicieron que el traslado de los fondos no se produjera hasta el año 1946. Se trasladó lo mejor de la colección (44 pinturas y 9 esculturas) a tres salas de la planta baja del Palacio de Carlos V, a pesar de que la planta alta seguía sin cubrición. Entre estas obras escogidas posiblemente se encontraba la *Visión de San Hugo*. Las intensas lluvias del año 1947 evidenciaron que el edificio no estaba preparado para albergar el Museo, de tal manera que las piezas fueron devueltas en 1950 a su antigua ubicación, la Casa de Castril.

En 1956, con el nombramiento de D. Emilio Orozco Díaz como director del Museo, empezó una próspera etapa para esta institución, caracterizada por un importante incremento de las colecciones y una intensa labor documental. En ese momento aún seguía vigente el *Inventario de 1917-1953*, sobre el cual se habían seguido haciendo modificaciones, llegando a ser inoperativo. A partir de ese año, Orozco creó una especie de libro de registro para las obras que ingresasen a partir de 1956, y se llamó *Inventario Nuevo*.

Las gestiones tanto de Orozco Díaz como de Antonio Gallego y Burín (responsable de la Dirección General de Bellas Artes desde 1951) hicieron posible la rehabilitación del Palacio de Carlos V y que el Museo fuera inaugurado el 6 de octubre de 1958, habiéndose acondicionado en esta ocasión tres salas de la planta alta. Años más tarde, la exposición se ampliaría a diez salas. El discurso expositivo ideado por Orozco Díaz seguía un criterio cronológico y abarcaba desde el siglo XV al XX, dedicando especial atención a la Escuela Granadina; ya que se dispusieron salas monográficas de Sánchez Cotán, Pedro Atanasio Bocanegra, Juan de Sevilla y José Risueño¹¹. La Sala III era la dedicada a Sánchez Cotán y en ella se colocaron algunas obras procedentes de la Cartuja como la *Virgen de las Angustias*, la *Anunciación*, la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* y la *Visión de San Hugo*, que permanecería expuesta en esta misma sala hasta el año 1995, cuando esta sala pasó a denominarse Sala II. 12 .

Durante los años que fue director del Museo de Granada, entre 1956 y 1972, Orozco Díaz se embarcó además en la ardua tarea de realizar un nuevo catálogo, en principio de las obras expuestas y posteriormente abarcó todos los fondos. Este catálogo partió del realizado en 1899 por Gómez-Moreno. El nuevo catálogo sigue siendo hoy día una importantísima fuente de información. No obstante, era además patente una dispersión documental que llevó a la reorganización de los fondos, la elaboración de un nuevo instrumento de control, el *Inventario General de 1980* (que

11 OROZCO DÍAZ, E. *Op. Cit. Guía del Museo Provincial de Bellas Artes, Granada: palacio de Carlos V*, 1966. Págs. 41-45.

12 Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

seguía sin hacer distinción en la titularidad de los bienes) y la elaboración de otro inventario para la incipiente colección de arte contemporáneo. En este *Inventario General de 1980* la *Visión de San Hugo* recibiría el número 0114 (número que figura escrito en su reverso).

Con la llegada del año 1984, se produce la transferencia de competencias en materia de cultura a la Junta de Andalucía, a partir de ese momento la Consejería de Cultura gestionaría los museos de titularidad estatal y se haría necesario distinguir el tipo de titularidad de los bienes. De tal manera que se elaboró un nuevo inventario en 1986. En esta ocasión la *Visión de San Hugo* recibió el número *CE/0106* (número que figura escrito en su reverso), puesto que pertenecía a la colección estable.

En 1994 se inician unas nuevas obras de acondicionamiento en el Palacio de Carlos V para albergar en su planta baja el Museo de la Alhambra. A partir de ese momento el Museo de Bellas Artes de Granada contó con doble sede: una sede expositiva en la primera planta del Palacio de Carlos V, para la exposición permanente y las temporales, y otra sede administrativa en el módulo dos de los Nuevos Museos (en el Generalife), donde se ubican dirección, administración, técnicos, área de reserva, taller de restauración, archivo y biblioteca. Debido a esta reorganización, en el 1995 se cambió el número de las salas, y la obra se colocó en la Sala II (que era la antigua Sala III).¹³

En el año 2000 se plantea un nuevo recorrido de las salas expositivas, en sentido inverso al anterior, y la obra vuelve a cambiar de sala, situándose en la Sala II.¹⁴ A finales del año 2003, se iniciaron unas obras de climatización y adecuación museográfica en el Museo de Bellas Artes, en la planta alta del Palacio de Carlos V; que obligaron a trasladar toda la colección al módulo dos de los Nuevos Museos. Y con motivo de este traslado se elaboró el último inventario del año 2004, por el cual se rige actualmente el Museo. Tiene dividida sus colecciones en cuatro apartados según su titularidad, recibiendo la obra de la *Visión de San Hugo* el número CE/0106/04.

Una vez finalizadas las obras de adecuación, el Museo de Bellas Artes de Granada fue reabierto definitivamente al público el 10 de enero de 2008. No obstante, la *Visión de San Hugo* permaneció en las áreas de reserva de los Nuevos Museos, lugar donde se ha ubicado hasta el año 2010.¹⁵

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y / O PROPIEDAD.

Dado que en el apartado de Origen Histórico de la obra se han detallado los numerosos cambios de ubicación, en este apartado se citarán solamente los cambios de propiedad.

La obra de la *Visión de San Hugo* al ser realizada para el Monasterio de la Cartuja de Granada por Sánchez Cotán perteneció a la Orden Cartuja hasta el momento de la Desamortización.

13 Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

14 Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

15 Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

En una fecha indeterminada, entre los años 1835 y 1839 en que se desarrolló el proceso desamortizador, la obra debió ser trasladada desde la Cartuja a la primera sede del Museo, el exconvento de Santa Cruz la Real. Dejando, por tanto, de pertenecer a la Orden Cartuja, para pasar a ser propiedad del Estado Español, como establecía la Ley de 22 de julio de 1837. Siendo hasta la actualidad propiedad estatal, concretamente adscrita al Ministerio de Cultura, aunque la gestión del Museo donde se ubica sea competencia de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía desde 1984.

2.3. RESTAURACIONES Y / O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

El estudio y análisis de la obra ha permitido conocer datos sobre intervenciones anteriores. La capa pictórica presentaba multitud de pequeñas lagunas sobre todo en la parte inferior del lienzo y en algunas faltaba incluso la capa de preparación. Se han observado sobre la capa pictórica unas pequeñas manchas que podrían ser micciones de murciélagos, que se intentaron eliminar en restauraciones anteriores y se realizó una limpieza demasiado agresiva, llegando incluso a una abrasión en las zonas de las encarnaciones y hábitos blancos de los monjes. Se han identificado multitud de repintes con base acuosa y otros con base oleosa, correspondientes posiblemente a dos intervenciones llevadas a cabo en la segunda mitad del siglo XX. Puesto que dos fichas catalográficas de la obra, pertenecientes al Museo de Granada, de los años ochenta recogen estos datos, que la obra fue retocada con acuarela en 1958 por D. Manuel López Vázquez y que fue reentelada y restaurada por él mismo entre 1975 y 1976.¹⁶

Por otra parte, se observa que el bastidor tampoco es el original, el que posee actualmente parece haber sido colocado en la última intervención de los años setenta.

En cuanto al marco, le fue colocado uno nuevo de madera de pino en el año 1936, que se pintó y doró en 1958¹⁷, posiblemente de cara a la inauguración del Museo de Bellas Artes en el Palacio de Carlos V.

Por lo que se refiere al restaurador que intervino en la obra en dos ocasiones, cabe destacar que D. Manuel López Vázquez fue un pintor granadino, nacido en los años veinte en el famoso barrio del Albaicín y fallecido recientemente. Este artista fue a su vez alumno, junto a López Mezquita, del pintor y conservador de la Alhambra Rafael Latorre. Posiblemente fue su maestro quién lo instruyó en el arte de la restauración, ya que él mismo restauraba cuadros antiguos. López Vázquez fue además nombrado académico numerario, ocupando la silla número 12 de la Academia de Bellas Artes de Granada.¹⁸

16 Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

17 Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

18 Información obtenida de

[http://www.albayzin.info/Articulos/Arte%20rioDarro.htm\(23/11/10\);](http://www.albayzin.info/Articulos/Arte%20rioDarro.htm(23/11/10);)

http://www.avvbajoalbayzin.org/publicacion.php?id_pub=1376&id_area=11&id_suba=0

(23/11/10); http://www.ideal.es/granada/prensa/20070302/vivir/pintor-jesus-conde-nuevo_20070302.html (23/11/10).

Y por último, cabe mencionar en este apartado, que el cuadro presenta en su reverso una inscripción y un número. La inscripción **"114 M BELLAS ARTES GRANADA"** se sitúa en la zona superior y central de lienzo, está escrita a mano y en mayúsculas, en color verde claro. Y en la zona central izquierda se sitúa el número **"106"**, que está escrito a mano y en color rojo, éste último se repite a la misma altura sobre el bastidor. El número **114** correspondería con el número de inventario del año 1980 y el número **106** con el del 1986, teniendo en cuenta que estos son los únicos números que aparecen en el reverso de la obra, es factible pensar que el reentelado, efectivamente, se llevase a cabo durante la intervención de 1975-76.

2.4. EXPOSICIONES.

No hay constancia documental de que este cuadro haya participado en ninguna exposición temporal.

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

En esta pintura se representaría, según Gómez-Moreno y Orozco, una visión de San Hugo, en la que el obispo de Grenoble habría visto a Jesús, la Virgen, María Magdalena (según Orozco), San Juan Bautista, San Elías (según Orozco) o San Antonio Abad (según Gómez-Moreno) y a los ángeles construir un templo para la Cartuja. Durante esta visión habría estado acompañado de San Bruno, el fundador de la Orden cartujana, y seis cartujos, que serían los primeros moradores de la Cartuja de Grenoble.

Hugo de Grenoble nació en 1053 y fue consagrado como obispo en 1080 por el papa Gregorio VII. En 1084 cedió a San Bruno un amplio territorio de su diócesis para construir la Gran Cartuja de Grenoble. La leyenda dice que tuvo una visión en la que vio llegar a San Bruno y a sus seis compañeros en forma de siete estrellas (de ahí que su atributo sean siete estrellas). La historia cuenta además, que San Hugo llegó un día de fiesta a la Cartuja y que vio a los siete monjes a la mesa; les habían servido pájaros asados (cuando la regla prohibía comer carne) y al bendecir el obispo la mesa los pájaros se convirtieron en tortugas. El obispo murió en 1132 y dos años después fue canonizado por el papa Inocencio II.¹⁹

En esta composición, San Bruno aparece junto al obispo como uno de los principales personajes. San Bruno de Colonia nació hacia 1056, vivió en Francia y murió retirado en la Cartuja de Calabria, Italia. Tras haber sido canónigo de la iglesia de San Cuniberto de Colonia, fue maestro de la escuela de la catedral de Reims en 1056. En 1083 decidió retirarse y marcharse junto a otros seis compañeros a una alejada zona de los Alpes, Grenoble. Allí solicitó un terreno al Obispo, San Hugo, para fundar la primera Cartuja, donde permaneció sólo seis años (1084-1090). Puesto que fue llamado por el papa Urbano II, allí se instaló en las Termas de Dioclesiano, que fueron la sede de la Cartuja romana. Posteriormente pasó a Reggio, tras rechazar la archidiócesis, fundó la Cartuja de La Torre de Calabria, donde pasó sus últimos años, hasta que murió en 1101. Bruno

19 RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los Santos. De la G a la O. Tomo 2 / Volumen 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001 (1ª ed. 1957).

fue beatificado tardíamente, en 1514 y mucho más tarde canonizado, en el 1623. Por eso es solamente patrón de la Orden de los Cartujos, junto a San Juan Bautista, que aparece representado en el plano celestial.²⁰

La fecha de canonización de San Hugo, quizás pueda explicar su presencia en este cuadro, puesto que según los datos que aporta Orozco²¹ sobre la obra de Sánchez Cotán, debió pintar este cuadro sobre esa fecha.

2.6. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO. ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y / O ÉPOCA.

2.6.1. ANÁLISIS MORFOLÓGICO.

En el lienzo de la Visión de San Hugo se diferencian claramente dos planos. El plano terrenal (fig.I.4), donde se encuentra el obispo San Hugo, acompañado por San Bruno y los seis cartujos fundadores. Y un plano celestial (fig.I.5), en forma de rompimiento de Gloria, donde se desarrolla la visión del obispo, en la que Jesús, la Virgen, una santa (que podría ser Santa María Magdalena), San Juan Bautista y un santo (que podría corresponder con San Elías o San Antonio Abad), construyen una abadía para los monjes.

En la parte inferior del cuadro destaca colocado casi en el centro la figura del obispo de Grenoble (fig.I.6), el cual mira hacia arriba contemplando su milagrosa visión; mientras sostiene con la mano izquierda el báculo y extiende la mano derecha, donde se aprecia un anillo de obispo en su dedo pulgar sobre un guante blanco. San Hugo porta además una mitra con sus ínfulas y una capa pluvial ricamente decorada. La capa pluvial parece haber sido elaborada con tejido de brocatel. Resalta la decoración del orfre, con una cenefa de motivos vegetales y con galones, y la del capillo, constituida por un jarrón con flores en el centro flanqueado por dos pájaros y apoyado sobre varios roleos verdes y rojos.

Justo detrás del obispo, se coloca otra figura con hábito blanco cartujano, capucha, escapulario y cíngulo. En él se observa la tonsura romana; y muestra casi la misma pose que San Hugo, mirando hacia lo alto y con las manos abiertas en actitud de sorpresa. Detrás de él se sitúa otro monje cartujo y un hermano lego de mayor altura, el cual sí presenta más cabello y barba, visten el hábito de la Orden, pero no el escapulario. Todos miran hacia lo alto y contemplan extasiados la visión.

En la parte opuesta se sitúa otro grupo formado por cuatro personas. La más cercana al obispo es San Bruno (fig.I.7), el fundador de la orden, y que prácticamente se encuentra frente a San Hugo. El santo presenta la tonsura al igual que sus compañeros monjes cartujos, y abre las manos también con admiración mirando al plano celestial. Detrás del él, le acompañan un hermano lego, provisto de una puntiaguda barba oscura y que une sus manos en actitud de rezo, mientras otro lego se coloca tras él de forma apenas visible y otro monje cartujo. Todos ellos visten el hábito blanco con capucha de la Orden, pero San Bruno y el lego que está a su

20 RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de los Santos. De la A a la F. Tomo 2 / Volumen 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000 (1ª ed. 1957).

21 OROZCO DÍAZ, E. *Op. Cit. El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, 1993. Pág. 111.

lado portan además el escapulario y un cordón a la cintura. Todos ellos observan el espectacular rompimiento de Gloria.

El plano terrenal se completa con un fragmento de cielo algo nuboso, visible en el hueco existente entre las escultóricas figuras de San Hugo y San Bruno. Una bajísima línea de horizonte apenas permite discernir una montaña lejana. El plano terrenal se cierra con la presencia de las ramas de unos árboles, cercanas a los monjes, en la parte inferior izquierda.

Pasando al plano celestial, que ocupa la mitad superior del lienzo, se observa un nutrido grupo de personajes celestiales que colaboran en lo que parece la construcción de un templo. En el centro de la composición se sitúa la figura de Jesucristo (fig.I.8), rodeado por un luminoso halo divino y vistiendo una túnica azul con manto rojo. En su mano izquierda porta una paleta de albañil o palaustre para extender la argamasa que está vertiendo un angelote sobre el muro, mientras que otro se acerca para alcanzarle un sillar. Sobrevolando a Cristo aparecen otros tres angelotes, el ángel de la derecha porta un sillar, el ángel que se sitúa en el centro parece llevar una cesta con argamasa y el tercero de la izquierda porta seguramente un cubo con agua.

A la derecha de Cristo aparece otro santo portando dos pesados sillares (fig.I.9). Por su barba y su túnica de piel raída parece indicar que se trata de San Juan Bautista. Y tras él le sigue un anciano de cabellos blancos portando otra posible cesta con argamasa, que al carecer de atributos es difícil discernir si se trata de San Elías, San Antonio Abad u otro santo. Podría tratarse de alguno de estos santos ermitaños, de vinculación con la Orden Cartuja.

Al otro lado, delante del edificio en construcción se situaría la Virgen María (fig.I.10) sosteniendo con su mano izquierda un madero. Esta figura femenina se identificaría con la Virgen porque porta corona y un halo resplandeciente entorno a su cabeza. Al contrario que su Hijo, viste túnica roja y manto azul con estrellas doradas; y un velo transparente cubre sus cabellos. Tras ella, se sitúa otra figura femenina que lleva entre sus manos un cartabón y que en opinión de Orozco podría tratarse de Santa María Magdalena.

Y por detrás de la Virgen y la santa se puede ver parte del edificio en piedra que están construyendo, de planta poligonal y líneas renacentistas. Se aprecian al menos tres cuerpos separados por cornisas, estando cada cuerpo segmentado a su vez en varios tramos que se dividen con pilastras adosadas. Cada uno de esos tramos cuenta con un rectángulo y un cuadrado en bajorrelieve. Finalmente, la visión celestial se cierra con un marco de nubes y multitud de querubines insertos en ellas, que observan la escena.

De esta composición dividida en dos planos, una de las cosas que más llama la atención es la grandiosidad de los santos representados en el plano inferior, acentuada por la baja línea del horizonte que se divide a fondo. Las figuras aparecen en un plano muy próximo y más alto al que les correspondería. Esto seguramente se deba al hecho de que estaba pensado para ser visto desde un punto bastante más bajo de lo habitual. Puesto que

la obra se piensa que pudo formar parte de un retablo colocado por encima de un altar en la capilla de San Hugo en el *claustrillo*.

Por lo que se refiere a la perspectiva, Sánchez Cotán para diferenciar el plano celestial y alejar las figuras que aparecen dentro del rompimiento de Gloria, se ha limitado a empequeñecerlas, y gracias a las líneas de las cornisas del edificio que están construyendo se consigue cierto efecto de profundidad.

En cuanto al dibujo, Sánchez Cotán hace en esta obra un auténtico alarde de su minuciosidad al pintar con todo lujo de detalles la capa pluvial y la mitra del obispo. Especialmente en la capa pluvial se puede apreciar a la perfección los detalles de cada bordado. Igualmente, las pequeñas e ingenuas figuras de la parte alta han sido trabajadas con gran finura. Es necesario llamar la atención sobre el realismo de los rostros de los cartujos, que parecen además tomados del natural.

Por otra parte, se trata de una composición muy luminosa, en la que la luz divina que ilumina a los personajes del plano celestial, parece bañar con especial intensidad al obispo y a los primeros cartujos. Esa luz se refleja además en sus blancos hábitos, que han sido tratados de una forma prácticamente escultórica, creando pliegues que aportan un gran verismo al cuadro. También destaca el uso del dorado en la capa del obispo, que adquiere un tono brillante.

Y como toques de color en la parte alta, Sánchez Cotán introduce la túnica de la Virgen y el manto de Jesús en un tono rojizo. Por último, es preciso mencionar las distintas tonalidades de azul que ha usado el maestro toledano para hacer la degradación de un cielo nuboso.

2.6.2. ANÁLISIS ESTILÍSTICO Y ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y / O ÉPOCA.

Por lo que se refiere al autor de esta obra, a pesar de que el lienzo no está firmado, ya desde el siglo XVIII Palomino cuenta que fue realizada por el pintor fray Juan Sánchez Cotán. Palomino visitó la Cartuja granadina y pudo obtener la información de los monjes que allí vivían entonces. Atribución que ha sido confirmada posteriormente por varios historiadores, entre ellos por D. Ginés Noguera, D. Manuel Gómez-Moreno González y D. Emilio Orozco Díaz. De hecho, coincidían en que la obra pudo ser realizada para el retablo de la capilla de San Hugo en el *claustrillo*.

Por los datos que refiere Orozco, el lienzo pudo ser pintado entre 1618 y 1625. Orozco, además relaciona esta obra con la *Aparición de la Virgen del Rosario a San Bruno* (fig.I.11), que se realizaría sobre la misma época y con la cual comparte una misma concepción grandiosa y el tratamiento realista de las figuras de los monjes cartujos. Los rostros de algunos monjes de ambos lienzos guardan, de hecho, bastantes similitudes, existiendo la posibilidad de que usara los mismos modelos. No es de extrañar que algunos de sus compañeros cartujos posaran para él, ya que parecen auténticos retratos sacados del natural, puesto que cada figura presenta unas características muy individualizadas.

Se desconoce si la composición de la *Visión de San Hugo* pudo ser tomada de algún grabado o inspirarse en alguna pintura que conociese el artista, aunque por la ingenuidad que presenta sobre todo la escena celestial y el realismo de los monjes retratados en la parte terrenal, más bien parece una escena de creación propia, posiblemente basada en los textos devocionales.

2.7. CONCLUSIONES

Cómo conclusión, se puede decir, que al no estar la obra firmada, la autoría a Fray Juan Sánchez Cotán se ha basado en la proximidad estilística con otras obras del mismo autor y del mismo periodo. Y por otra parte, por la tradición de los distintos historiadores desde la mención que hace por primera vez a este autor en su obra Antonio Palomino, al hablar de Sánchez Cotán en su libro *El Parnaso español pintoresco laureado*, escrito en el siglo XVIII. Y a ello habría que sumarle la tradición oral de la autoría, que fue plasmada en el primer inventario de 1840 del Museo Provincial de Granada, donde se citaba textualmente como autor a "*Cotán*".

El estudio y el análisis de la obra por parte de los historiadores D. Ginés Noguera, D. Manuel Gómez-Moreno y D. Emilio Orozco, han confirmado esta autoría en los distintos inventarios del siglo XIX y XX del Museo Provincial de Granada. Siendo Orozco, el que la ha estudiado con mayor profundidad en su monografía dedicada al pintor toledano. En ella, de hecho, Orozco data esta obra en un periodo comprendido entre 1618 y 1625, unos años antes de la muerte del artista. Además, Orozco, basándose posiblemente en las referencias de Palomino, da como ubicación original de la obra la capilla de San Hugo del *claustrillo* en la Cartuja de Granada.

En cuanto a las influencias de otros pintores o la inspiración en grabados, aunque la producción de Sánchez Cotán en general presenta un claro influjo de la escuela toledana, en la que se formaría con Blas de Prado, no se advierte en este lienzo relación directa con obras conocidas. Dada la originalidad e ingenuidad de la escena constructiva de la parte superior del lienzo y el realismo de los rostros de los monjes retratados en la parte baja, todo parece indicar que se trata de una composición propia de Sánchez Cotán, que se basaría posiblemente en textos devocionales y piadosos a los que el pintor cartujo habría tenido acceso cuando residía en la Cartuja de Santa María de la Asunción de Granada.

Notas bibliográficas y documentales:

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D. *Pintura del siglo XVII. Ars Hispaniae*. Vol. XV. Madrid: Plus-Ultra, 1971.
- ÁNGULO ÍÑIGUEZ, D. y PÉREZ SÁCHEZ, A. E. *Historia de la pintura española: escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1972.
- CALVO CASTELLÓN, A. *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1982.
- CAMÓN AZNAR, J. *La pintura española del siglo XVII. Summa Artis*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989 (5ª ed.).
- DELGADO LÓPEZ, F. "Calas iconográficas en lo pintado por Sánchez Cotán en la Cartuja de Granada". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XI, 1997. Págs. 311-318.
- DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOUREAU, M. *Guía iconográfica de la Biblia y de los Santos*. Versión española de César Vidal (1ª ed.). Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- MOYA MORALES, J. *Manuel Gómez-Moreno González: obra dispersa e inédita*. Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 2004.
- NAVARRETE PRIETO, B. "Las fuentes de Fray Juan Sánchez Cotán para sus lienzos de la Cartuja de Granada". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología LX*. Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994. Págs. 454-456.
- NAVARRETE PRIETO, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.
- OROZCO DÍAZ, E. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad de Granada, 1993.
- OROZCO DÍAZ, E. *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes, Granada: palacio de Carlos V*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1966.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *El Parnaso español pintoresco laureado*. T. III El Museo Pictórico y Escala Óptica. Madrid: M. Aguilar, 1947 (1ª ed. 1724).
- QUESADA, L. *Obras maestras en museos andaluces* [catálogo de exposición] Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Banco Bilbao Vizcaya en colaboración con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1989.
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F*. Tomo 2 / Volumen 3. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000 (1ª ed. 1957).
- RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. De la G a la O*. Tomo 2 / Volumen 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000 (1ª ed. 1957).
- TENORIO VERA, R. *Inventario de pintura, dibujo y escultura del Museo de Bellas Artes de Granada*. Granada: Consejería de Cultura, 2007.
- TENORIO VERA, R., VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. M. [et al.]. *De Palacio a Museo. 50 aniversario de la instalación del Museo de Bellas Artes en el Palacio de Carlos V* [catálogo de exposición]. Granada: Dirección General de Museos y Arte Emergente, 2008.

- VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. M. "Inventarios y Catálogos del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada realizados en el siglo XIX: análisis y valoración". *Cuadernos de Arte*. Nº XXIII. Granada: Universidad de Granada, 1992. Págs. 451-462.
- VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. M. *Los Museos de Granada: génesis y evolución histórica (1835-1875)*. Granada: Diputación de Granada, 1998.

Páginas web:

<http://www.albayzin.info/Articulos/Arte%20orioDarro.htm>(23/11/10).

http://www.avvbajoalbayzin.org/publicacion.php?id_pub=1376&id_area=11&id_suba=0 (23/11/10).

http://www.ideal.es/granada/prensa/20070302/vivir/pintor-jesus-conde-nuevo_20070302.html (23/11/10).

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE0104&volver=busquedaAvanzada&k=S%E1nchez%20Cot%E1n,%20Fray%20Juan> (16/02/2010).

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CE0101&codigo=115&volver=busquedaAvanzada&pie=Bodeg%F3n%20del%20Cardo%20class=> (04/10/2010).

<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/sanchez-cotan-juan/> (09/02/2010).

<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-online/voz/bodegon-de-caza-hortalizas-y-frutas-sanchez-cotan/> (04/10/2010).

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Fig. I.1.



La *Visión de San Hugo* de Juan Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada.

Fig. I.2.



***Bodegón de caza, hortalizas y frutas* (conocido también como el *Bodegón del Duque de Hernani*) de Sánchez Cotán, firmado 1602. Museo del Prado.**

<http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/bodegon-de-caza-hortalizas-y-frutas-sanchez-cotan/> (04/10/2010)

Fig. I.3.



***Bodegón del Cardo* de Sánchez Cotán, c. 1602. Museo de Bellas Arte de Granada.**

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CE0101&codigo=115&volver=busquedaAvanzada&pie=Bodeg%F3n%20del%20Cardo%20class=> (04/10/2010)

Fig. I.4.



Detalle del plano terrenal. La *Visión de San Hugo* de Juan Sánchez Cotán.

Fig. I.5.



Detalle del plano celestial. La *Visión de San Hugo* de Juan Sánchez Cotán.

Fig. I.6.



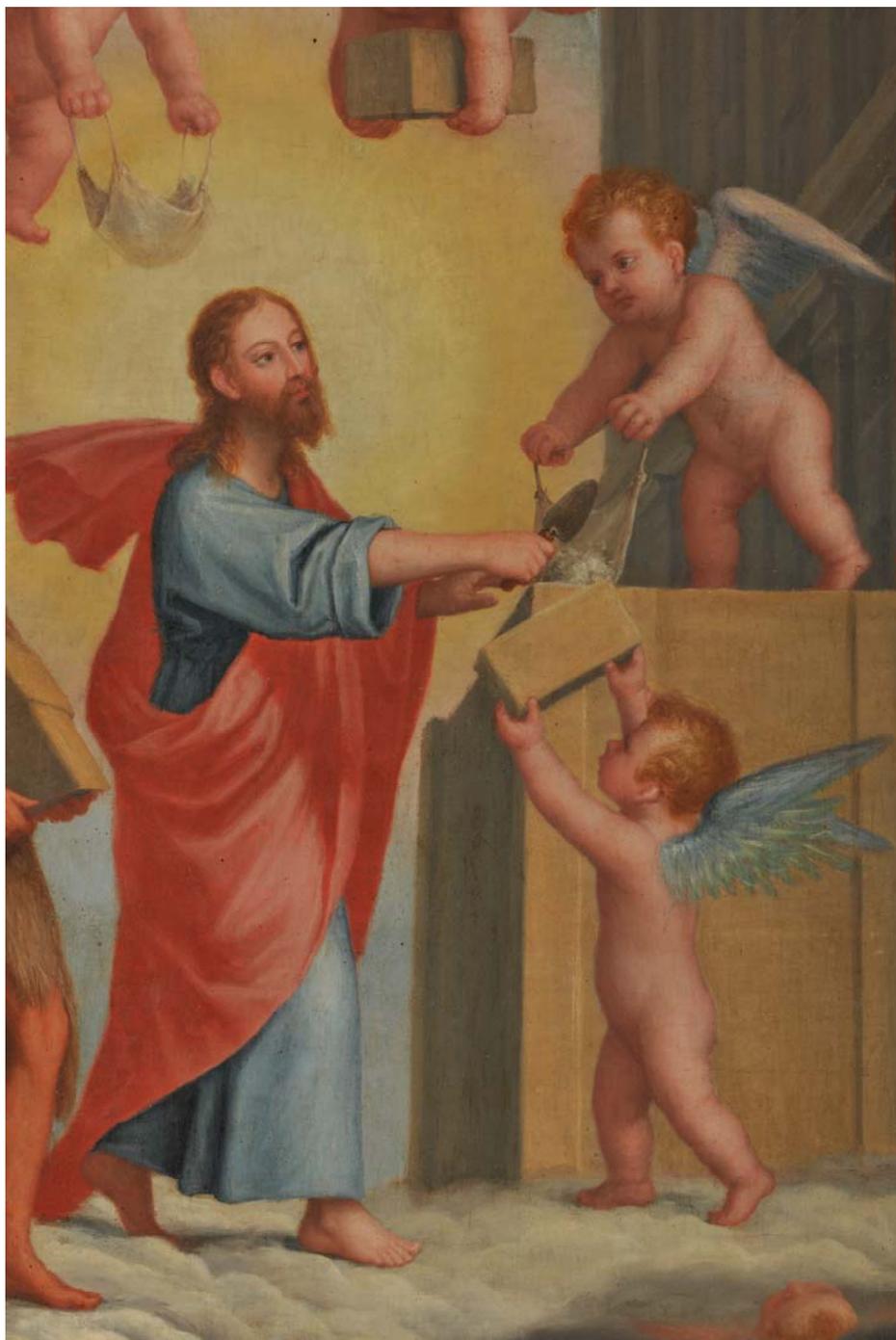
Detalle de San Hugo. La *Visión de San Hugo* de Juan Sánchez Cotán.

Fig. I.7.



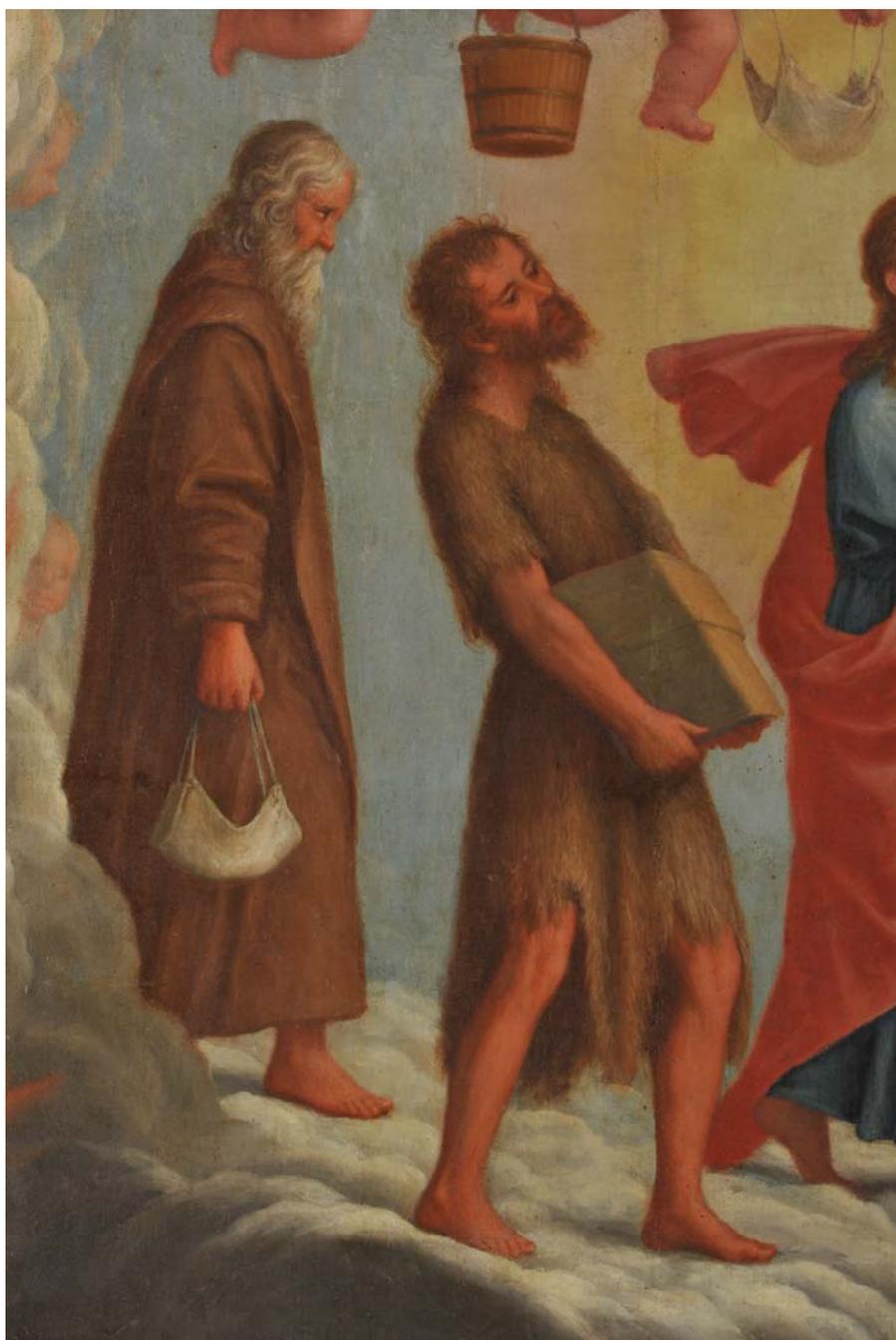
Detalle de San Bruno. La *Visión de San Hugo* de Juan Sánchez Cotán.

Fig. I.8.



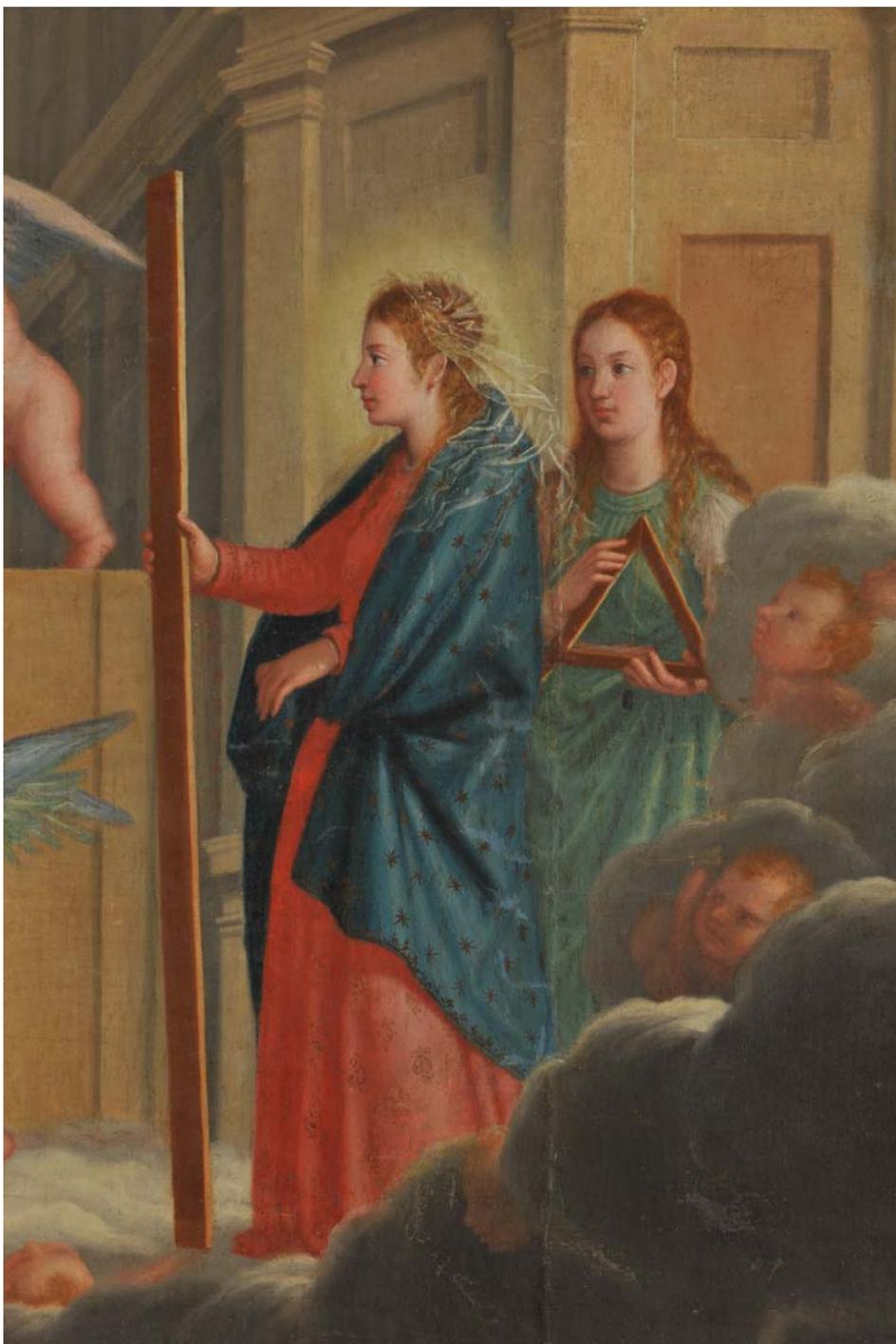
Detalle de Jesucristo. La *Visión de San Hugo* de Juan Sánchez Cotán.

Fig. I.9.



Detalle de los santos. La *Visión de San Hugo* de Juan Sánchez Cotán.

Fig. I.10.



Detalle de la Virgen. La *Visión de San Hugo* de Juan Sánchez Cotán.

Fig.I.11.



***Aparición de la Virgen del Rosario a San Bruno* de Juan Sánchez Cotán, ca.1618. Museo de Bellas Artes de Granada.**

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=CE0104&volver=busquedaAvanzada&k=S%E1nchez%20Cot%1n,%20Fray%20Juan> (16/02/2010)

CAPÍTULO II: DIAGNÓISIS Y TRATAMIENTO

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1. DATOS TÉCNICOS.

1.1.1. BASTIDOR:

El bastidor está constituido por seis piezas de madera de pino; realizado con sistema de expansión mediante cuñas y uniones ensambladas en caja y machihembradas. Se observa en los largueros un rebaje que impide el roce con la tela y, por añadidura, que no se marque en la pintura. Las medidas del bastidor son de 325 cm x 247,5 cm; los dos travesaños miden 236,5 cm. El grosor tanto de los largueros como de los travesaños es de 3 cm y la anchura de 10 cm.

1.1.2. SOPORTE:

El soporte está constituido por tres piezas de lino de 99,5 cm, 105,5 cm y 42,5 cm respectivamente, cosidos longitudinalmente; la altura del lienzo es de 325 cm aunque en la zona inferior ha sufrido pérdida. La tela del reentelado, de lino también, está formada por dos piezas cosidas horizontalmente, de 205,5 cm y 120 cm.

1.1.3. PELÍCULA PICTÓRICA:

Construida mediante una primera capa de preparación realizada con sulfato cálcico y cola animal. Sobre esta preparación hay una, que es de naturaleza terrosa, lo que equivaldría al fondo preparatorio de la composición.

En las tres muestras, el común denominador son estas dos capas, sin embargo, en la muestra tomada del blanco grisáceo, correspondiente a la túnica de uno de los personajes, en la última capa aparecen restos que podrían suponer la mezcla de los pigmentos con el dibujo preparatorio de los personajes; esto no ocurre en las otras dos muestras, puesto que están extraídas de fondos pictóricos.

En la muestra tomada del celaje, aparecen identificadas cinco capas, las dos referidas anteriormente, encima una capa compuesta de azurita y blanco de plomo; la superior es de la misma naturaleza, pero la cantidad de azurita es mayor. La última, de color pardo y naturaleza orgánica, corresponde al deterioro producido por las deyecciones de murciélagos. La técnica empleada está realizada a base de pigmentos aglutinados con de aceite de linaza.

Los pigmentos identificados han sido:

Blancos: blanco de plomo, calcita

Azules: azurita

Amarillos: amarillo de plomo y estaño, ocre

Rojos: minio, tierra roja

Pardos: sombra, tierras

Negros: negro de carbón

1.1.4. CAPA DE PROTECCIÓN:

La capa de protección presenta un amarilleamiento producido por la oxidación de los barnices; éste está realizado a base de aceite de lino y está mal distribuido. Asimismo se denota una pátina coloreada prácticamente por toda la superficie del lienzo, enmascarando los deterioros de la obra, siendo más notorio en los hábitos de los monjes.

1.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.

1.2.1. BASTIDOR:

Sustituido con seguridad durante la última intervención. Ha perdido alguna cuña, presenta grietas y el sistema de expansión en el ángulo inferior izquierdo, tiene algunos deterioros.

1.2.2. SOPORTE:

El lienzo ha sufrido una forración, realizada mediante gacha tradicional. Ha perdido adhesividad en zonas puntuales. El lienzo utilizado no es de la misma naturaleza que el original aunque, al ser más ligera la tela, ésta cumple su función. Las pérdidas de soporte original no han sido repuestas con injertos en la anterior intervención y se han aplicados en las mismas, gruesas capas de estuco. Está sujeto al bastidor mediante clavos.

1.2.3. PELÍCULA PICTÓRICA:

Se encontraba enmascarada por barnices oxidados y coloreados, que ocultaban una gran cantidad de pérdidas de preparación que, en unos casos había sido subsanada por estucos, en su mayoría desbordando el original y ocultándolo parcialmente, y en otros casos, se había coloreado la tela directamente. Además, presenta múltiples pequeñas faltas de policromía.

En la totalidad del lienzo se observan una serie de chorreones atribuibles a deyecciones de murciélagos; en el caso de las carnaciones y los hábitos de los monjes, en la última intervención, y con motivo de eliminar estos chorreones, se ha barrido literalmente la policromía mediante un agresivo raspado que ha deteriorado de manera irreversible la pintura. Esto no ocurre así en los fondos de la composición, ni en la zona superior del lienzo; en los fondos se han enmascarado mediante acuarelas y repintes de naturaleza oleosa y en las zonas altas no hay casi intervención al respecto, seguramente por la distancia de visión del espectador.

1.2.3. CAPA DE PROTECCIÓN:

El barniz aplicado, de manera muy desigual, es de origen resinoso, muy amarilleado.

1.3. ALTERACIONES.

1.3.1. BASTIDOR:

El estado general de conservación del bastidor es aceptable (Fig. II.3). La estructura conserva su estabilidad original y los ensamblajes y cuñas (aunque faltan algunas y son de tipología diferente) cumplen su función. Tan solo presentaba algún orificio provocado por insecto xilófago en el travesaño inferior, así como algún destrozo producido por el martillo que han empleado para clavarlo a la moldura.

1.3.2. SOPORTE:

El estado de conservación general del soporte de la obra es aceptable. Se encuentra reentelado, conservando éste sus propiedades de adhesión, a excepción de los bordes perimetrales, que en algún punto se han despegado. (Fig. II.4). La tela de forración consta de dos piezas unidas con una costura longitudinal que se ha marcado en el anverso de forma considerable. Se denotan gran cantidad de grietas anteriores a la forración, que habría sufrido el lienzo por el deficiente almacenamiento que éste ha tenido a lo largo de las últimas décadas.

En las zonas donde se debieran haber realizado injertos, se encuentran despegados los bordes. Este deterioro corresponde con el bastidor anterior que posiblemente no tuviera rebajo y provocaba roces con el lienzo.

En la zona inferior hay un abolsamiento muy notorio, provocado seguramente por la regular colocación de la tela en el bastidor.

En el reverso existía acumulación de depósitos superficiales de polvo y restos orgánicos haciéndose más notorios en el ángulo inferior, coincidente con el larguero.

1.3.3. PELÍCULA PICTÓRICA:

En la película pictórica había gran número de faltas de policromía por toda la superficie del lienzo, siendo las más grandes las que coinciden con los bordes perimetrales y en los ángulos inferiores y superiores; la mayoría de estas, están estucadas de manera irregular, y reintegradas a modo de una mancha homogénea.

Se marcan las líneas de los largueros y de los travesaños del bastidor, por encontrarse destensado. También ha quedado marcadas las costuras del lienzo original y la del reentelado, quizás por un exceso de planchado durante el proceso de forración realizado anteriormente.

En la zona de la casulla de San Hugo, hay desgaste que dejan traslucir el fondo azul del cielo.

La capa pictórica presenta en general el craquelado normal de este tipo de pinturas. (FIG II. 15).

1.3.4. CAPA DE PROTECCIÓN:

Se trata de una burda capa de barniz de color amarillento que desnaturaliza la correcta visualización de la obra. (FIG II. 8).

2. TRATAMIENTO.

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La Intervención de Conservación y Restauración llevada a cabo en el lienzo denominado "Visión de San Hugo" se ha desarrollado en las instalaciones del Taller de Pintura del Centro de Intervención del IAPH, facilitando dicha institución todos los medios necesarios para la correcta evolución de los trabajos.

En la ejecución del proyecto se ha establecido un método específico de trabajo y unos criterios de actuación basados en principios teóricos conceptuales y deontológicos, según la metodología aplicada en las acciones del IAPH.

Este método se fundamenta en el estudio técnico del bien: caracterización de materiales y estado de conservación (se ha sometido a la obra a un estudio organoléptico, apoyado por el estudio de materiales, realizándose una serie de tomas fotográficas: luz normal (Fig. II.1), ultravioleta (Fig. II.2) y de detalle, así como la extracción de una serie de muestras con el fin de determinar los materiales empleados; la propuesta de intervención directa y todas las actuaciones y estudios complementarios necesarios para la puesta en práctica del proyecto; y finalmente el estudio de los recursos humanos y técnicos necesarios.

La obra ha sido sometida a un tratamiento de restauración parcial.

Se han seleccionado los tratamientos de intervención más idóneos y adecuados a las necesidades específicas del bien cultural, respetando así su instancia material, estética e histórica:

- Limpieza de la suciedad superficial. Tanto del anverso como del reverso de la obra.
- Fijación puntual de la película pictórica en zonas con peligro de desprendimientos.
- Colocación de injertos.
- Eliminación de los abolsamientos.
- Pegado de la tela original y del reentelado en los bordes perimetrales y en las zonas donde haya perdido la adhesión.
- Limpieza de la superficie pictórica mediante los disolventes adecuados.
- Reintegración de la película pictórica.
- Protección final.

2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

Para llevar a cabo el tratamiento y dadas las dimensiones de la obra, no ha sido necesario tomar medidas especiales en el taller de intervención. Tan solo han sido necesarios un caballete, para trabajar en vertical; una mesa de las dimensiones aproximadas del lienzo, para trabajar en horizontal; una lámpara; una escalera y un andamio.

2.2.1. BASTIDOR:

El tratamiento de las grietas se ha realizado mediante cola y presión controlada; el relleno de las mismas, y de algún agujero de clavo, se ha

efectuado mediante pasta de madera. La suciedad superficial se ha eliminado por aspiración y brocha y humedad; los restos de cola con que estaba encolada la tela al bastidor, se han eliminado mecánicamente mediante agua y alcohol al 50%. Se ha repuesto la cuña que faltaba. Finalmente, el bastidor ha sido protegido con paraloid B-72.

2.2.2. SOPORTE:

Se encontraba muy destensado, sobre todo en la zona inferior, formando una bolsa de proporciones preocupantes para la estabilidad del lienzo (Fig. II. 9); para eliminarla, se procede al desclavado de la pintura y tensado posterior; este momento es aprovechado para eliminar restos de suciedad que hay entre el bastidor y la pintura. Se han eliminado los clavos de sujeción al soporte, y han sido sustituidos por grapas de acero inoxidable.

Las zonas que se encontraban despegadas, han sido tratadas con gacha tradicional en unos casos, y con cola animal en otros; en los bordes perimetrales que se encuentran despegados de la tela de forración, se ha usado gacha, procedimiento análogo al tratamiento de la anterior restauración; las pequeñas bolsas que aparecen en zonas muy localizadas, han sido tratadas mediante inyecciones de cola animal y calor controlado.

2.2.3. PELÍCULA PICTÓRICA:

En primer lugar se han fijado zonas con peligro de desprendimiento, de manera muy puntual, mediante colas animales, papel de seda y calor controlado.

En la zona media, a la altura del antiguo bastidor, probablemente el original, las faltas de policromía en ambos vértices, son muy notorias debido al roce del travesaño; han sido reintegradas en la anterior intervención por estucos inadecuados que desbordaban en original; al eliminar estos estucos han aparecido restos de papel de seda antiguos y los bordes se encontraban levantados; se han eliminado de manera mecánica. Se han colocado injertos con gasa y cola animal.

Por toda la superficie del lienzo, se han eliminados estucos en mal estado; el lienzo ha tenido varias intervenciones y, por tanto había varios tipos de estucos, algunos de ellos estaban en buen estado y se han conservado.

La eliminación de los barnices alterados y coloreados, se ha realizado mediante los disolventes adecuados, previo test de solubilidad, para determinar cuál es el más adecuado. En este caso, alcohol y White spirit al 50% (FIG II. 13).

En el caso de los chorreones, eran muy notorios en las zonas de los fondos, enmascarados por repintes de naturaleza acuosa; no así en las carnaciones y en las zonas de los ropajes. El resultado de los estudios realizado mediante microscopía óptica, concluye que la intervención de mediados de siglo pasado, es agresiva y determinante para la conservación del lienzo; se observa perfectamente un barrido de estos chorreones, probablemente por procedimientos mecánicos que han provocado un deterioro definitivo (FIG II. 17). Esto no ocurre en los fondos, que al limpiar los repintes que son de naturaleza acuosa, aparecen los chorreones (FIG II. 18).

Se procede a la reintegración de la preparación mediante sulfato de cal y cola animal, convenientemente enrasado.

La reintegración cromática se ha realizado mediante técnicas acuosas, reversibles e inalterables, con la técnica del rigattino en las zonas más grandes. Los chorreones, dada la imposibilidad material de eliminarlos, han sido enmascarados mediante veladuras.

Se ha protegido la pintura con los barnices adecuados, una primera capa aplicada a brocha, los posteriores retoques con pigmentos al barniz, y una mano de barniz en spray.

2.2.4. MARCO

Paralelamente a la última fase de actuación del lienzo, se ha realizado una intervención sobre el marco, la cual ha consistido en:

- Fijación puntual del estrato pictórico. Se ha aplicado una resina acrílica mediante impregnación y/o inyección en las zonas de levantamientos.

- Limpieza superficial. Se ha empleado hisopos impregnados en white spirit para una primera limpieza de toda la superficie. Posteriormente se han eliminado algunos repintes de purpurina en las zonas doradas mediante una mezcla de dimetil-formamida y etanol (1:1). La zona posterior en madera vista se ha limpiado empleando una mezcla de agua y etanol (1:1).

- Consolidación del soporte. Se han retirado las puntas metálicas de fijación del lienzo y se han tratado las pletinas de fijación al muro mediante ácido tánico al 5% en etanol para inhibir la oxidación del metal, protegiendo posteriormente con una resina acrílica (Paraloid B72). Así mismo se han encolado las astillas presentes en algunas esquinas y aristas, y se han ajustado los ingletes manteniendo el sistema de unión de los palos. Se ha aplicado una capa de resina acrílica (Paraloid B72) a toda la parte posterior del marco como protección de la madera.

- Reposición del estrato pictórico. Se ha reintegrado la preparación en las zonas de pérdida de estrato pictórico mediante un estuco de sulfato y cola animal; a continuación se ha reintegrado cromáticamente los planos de color y se ha aplicado una témpera roja en las lagunas de los planos dorados, barnizando seguidamente todo el marco con barniz Vibert.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

FIGURA II.1



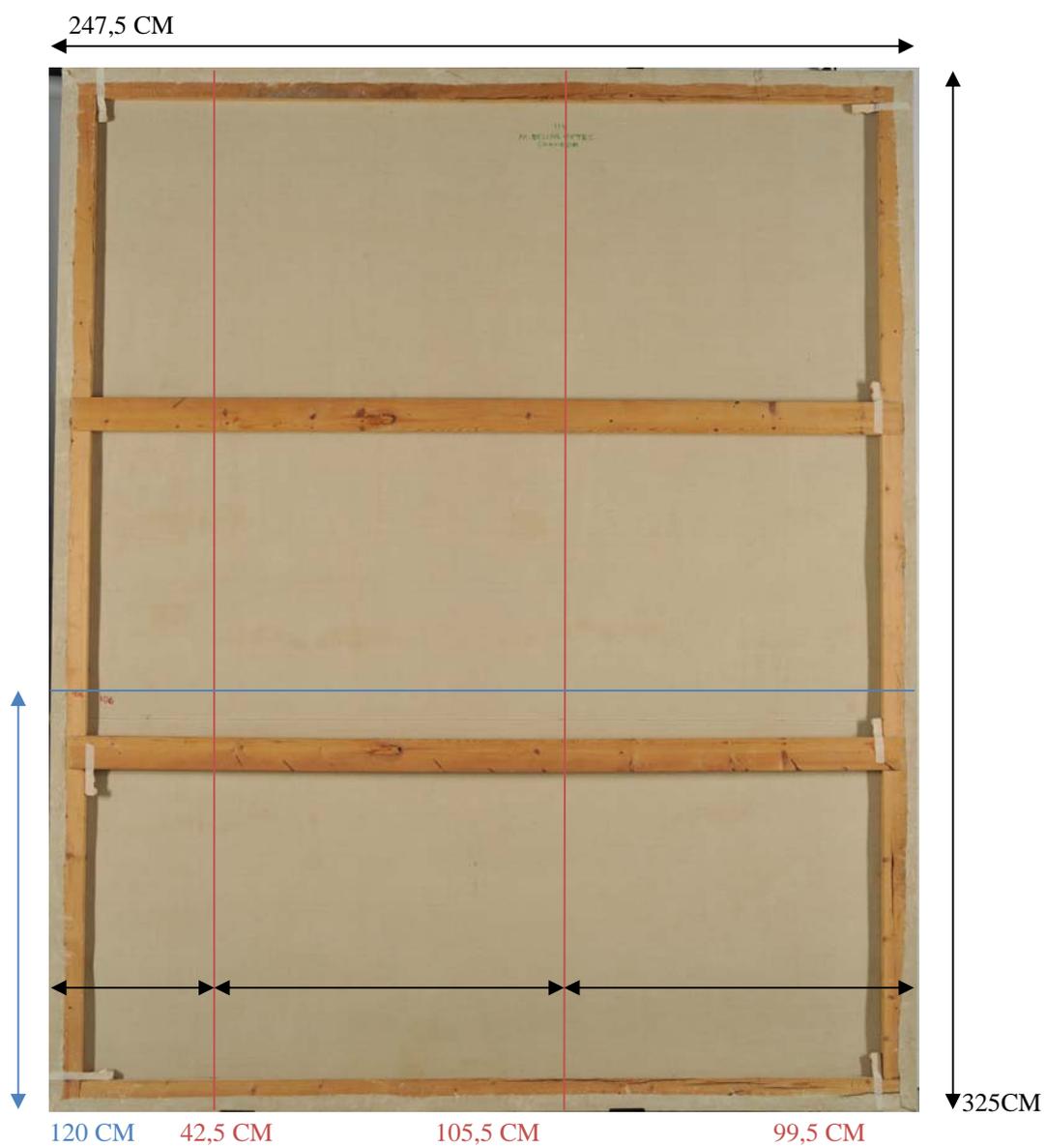
ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL: LUZ NORMAL.

FIGURA II.2



ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL: LUZ ULTRAVIOLETA

FIGURA II.3



**DATOS TÉCNICOS: COMPOSICIÓN DEL LIENZO; MEDIDAS
MEDIDAS DE LAS PIEZAS QUE COMPONEN EL CONJUNTO
COSTURA FORRACIÓN**

FIGURA II.4



ESTADO DE CONSERVACIÓN DEL BASTIDOR Y PÉRDIDA DE ADHESIVIDAD DE LA FORRACIÓN

FIGURA II.5



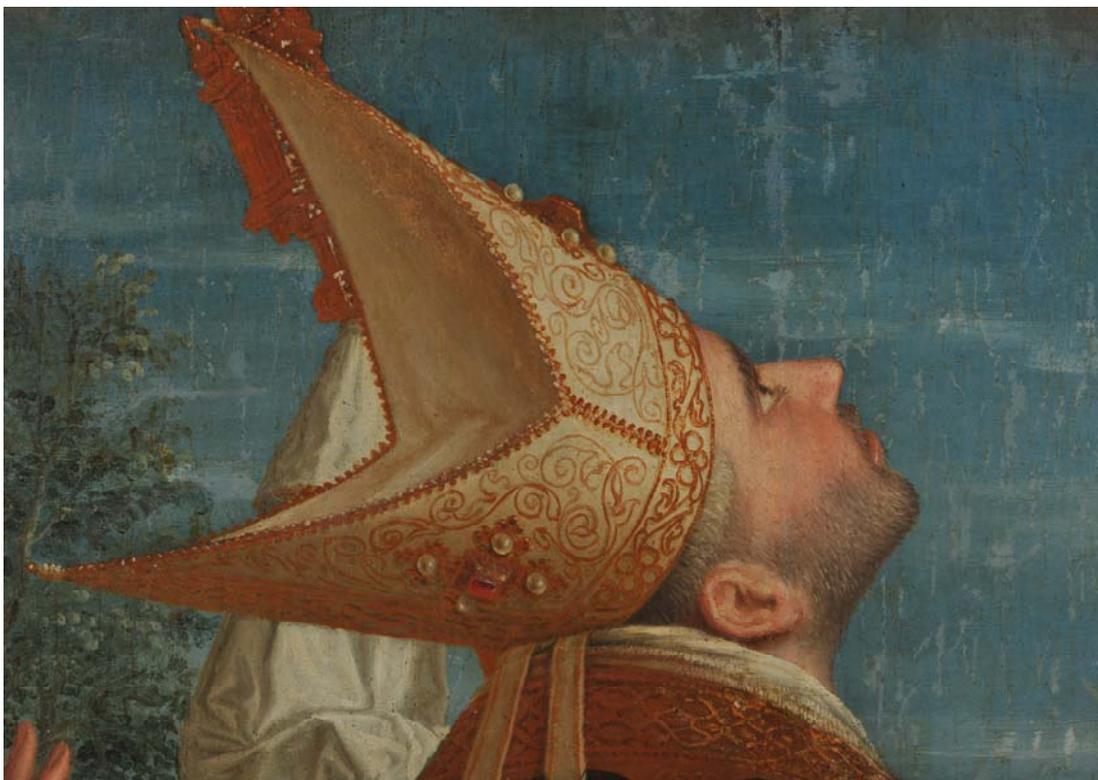
**ESTADO DE CONSERVACIÓN.BORDE DESPEGADO DE LA
TELA DE REFUERZO**

FIGURA II.6



REPINTES; DEYECCIONES DE MURCIÉLAGOS

FIGURA II.7



REPINTES EN LA COSTURAS Y ENMASCARAMIENTO DE CHORREONES

FIGURA II.8



BARNIZ ALTERADO Y MAL DISTRIBUIDO.

FIGURA II.9



ABOLSAMIENTO DE LA TELA

FIGURA II.10



TESTIGO DE LIMPIEZA. ESTUCOS DESBORDANTES.

FIGURA II.11



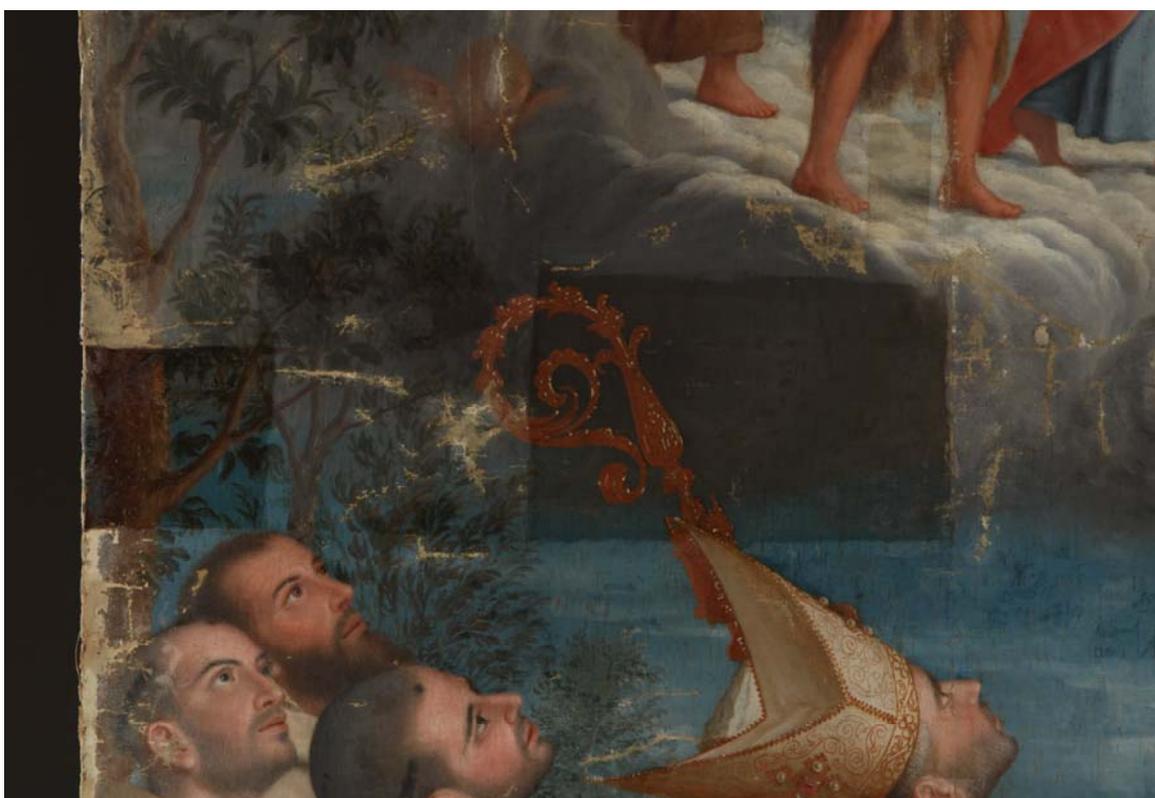
LIMPIEZA, DEYECCIONES CUBIERTAS POR PIGMENTOS

FIGURA II.12



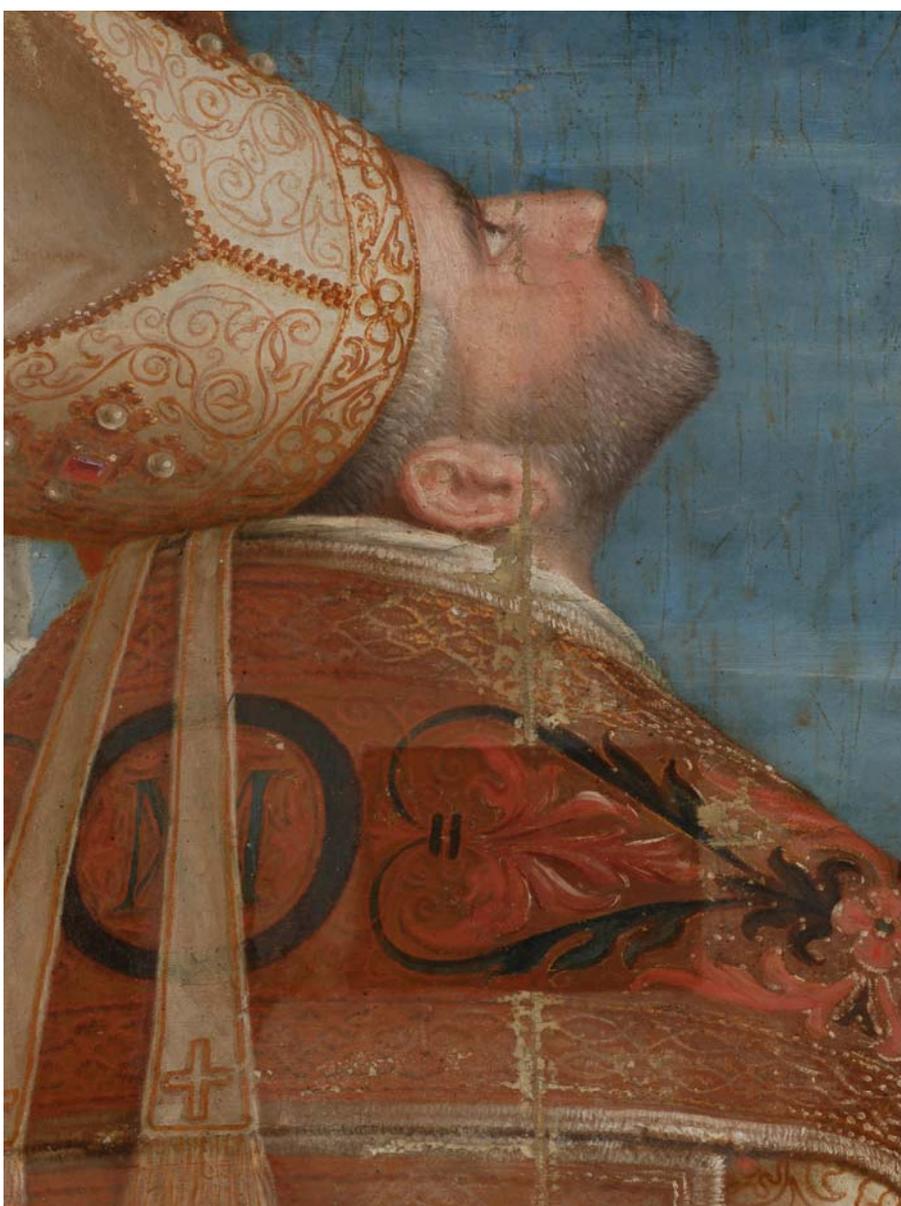
**TESTIGO DE SUCIEDAD. RESTOS DE PAPEL DE PROTECCIÓN.
ESTUCOS INADECUADOS.**

FIGURA II.13



ELIMINACIÓN DEL BARNIZ ALTERADO. TESTIGOS DE SUCIEDAD

FIGURA II.14



COSTURA. ELIMINACIÓN DEL BARNIZ. TESTIGOS DE SUCIEDAD

FIGURA II.15



ESTADO DE CONSERVACIÓN FINAL

FIGURA II.16



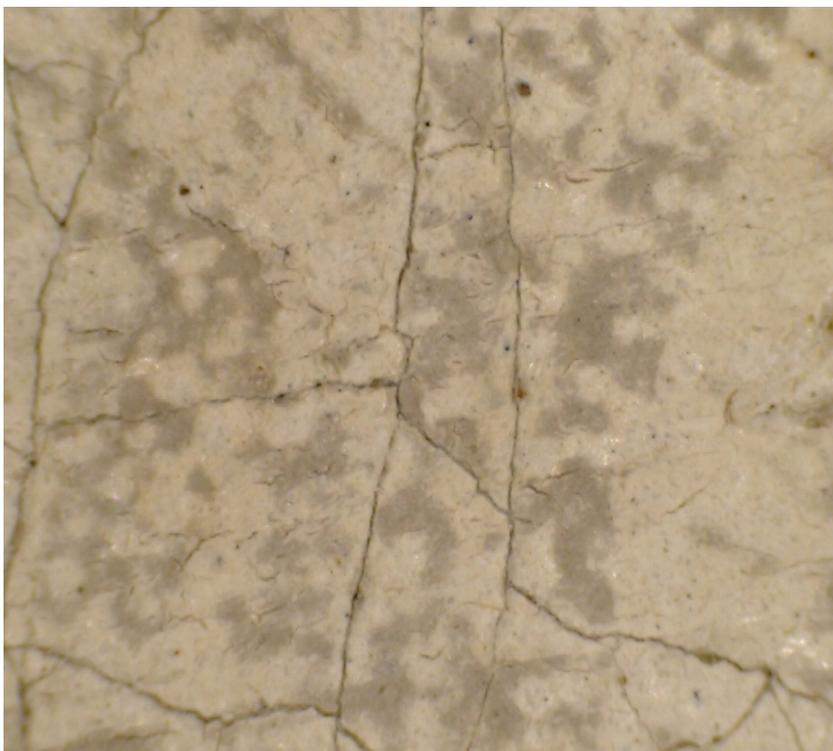
REINTEGRACIÓN DEL SOPORTE

FIG II.17



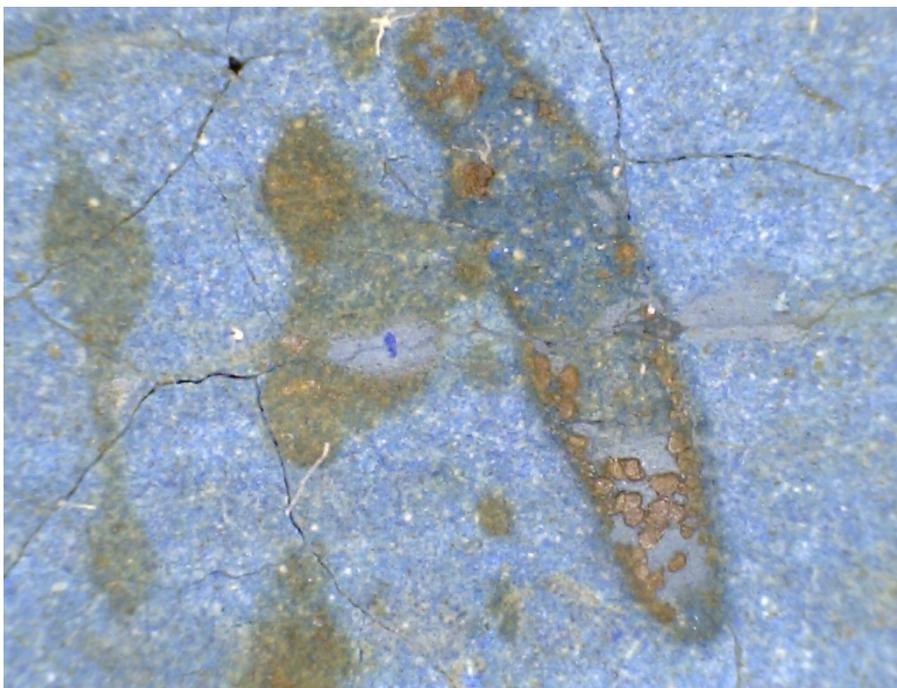
RESULTADO FINAL

FIGURA II.18



MICROSCOPIA OPTICA. DEGRADACION CARNACIONES.

FIGURA II.19



MICROCOPIA ÓPTICA; DEYECCIONES AZUL, CELAJE. REPINTES.

CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO

1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.

Para poder determinar, documentar y transferir la información que el bien cultural nos ofrece, se han realizado una serie de exámenes no destructivos basados en la aplicación fotográfica especializada. Con ellos se pretende plasmar el estado de conservación inicial y final de la obra, así como todo el proceso de intervención al que ha sido sometida.

Para ello se han realizado una serie de tomas fotográficas tanto generales como de detalles de los siguientes periodos por los que ha pasado la obra, estos son:

1.1 ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL:

- FOTOGRAFIA LUZ NORMAL: Muestra el deteriorado estado de conservación previo a la intervención (Fig. II.1).
- FOTOGRAFIA LUZ ULTRAVIOLETA: Aporta documentación acerca de la capa de barniz (Fig. II.2).

1.2 INTERVENCIÓN:

Durante todo el Proceso de Intervención se han ido realizando fotografías, tanto generales como de detalle, de cada uno de los procesos. Con el fin de documentar la intervención, así como de contribuir a la difusión de la información.

1.3 ESTADO FINAL DE CONSERVACIÓN:

Una vez finalizada la Intervención a la que se ha sometido el cuadro, se han realizado una serie de fotografías generales y de detalles. Éstas además de documentar el estado final de conservación, permiten comparar la obra con el estado inicial y establecer conclusiones en diversas materias.

2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.

2.1. MATERIAL Y MÉTODO.

Se han tomado tres muestras de pintura para su estudio estratigráfico. Las muestras de pintura se han embutido en una resina de metacrilato y se han cortado perpendicularmente para obtener las secciones transversales. En ellas se han analizado tanto la capa de preparación como las de pintura. Los aglutinantes de las capas pictóricas así como los barnices se han estudiado mediante Cromatografía en fase gaseosa y Espectrometría de Masas.

2. 1. 1. Localización y descripción de las muestras:

VSHC-1 Azul, celaje.

VSHC-2 Amarillo, fondo.

VSHC-3 Blanco grisáceo, hábito.

2.2.2. Técnicas de análisis.

- Microscopía óptica con luz polarizada, incidente y transmitida. Luz halógena y luz UV.
 - Tinciones selectivas y ensayos microquímicos.
 - Microscopía electrónica de barrido – microanálisis mediante espectrometría por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDXS).
 - Espectroscopia infrarroja por transformada de Fourier (FTIR por transmisión y FTIR-ATR).
 - Cromatografía de gases – espectrometría de masas (GC-MS).
- Los análisis se han realizado en los laboratorios del IAPH y en Larco S.L.

3. RESULTADOS

Muestra: VSHC-1

Aumentos: 200X

Descripción: Azul, celaje.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico (con trazas de silicatos) y cola animal. Su espesor es superior a 150 @m.
- 2) Capa de color pardo oscuro compuesta por carbón vegetal, blanco de plomo, minio y trazas de tierras y calcita. Tiene un espesor de 60 @m.
- 3) Capa de color azul claro compuesta blanco de plomo, azurita y trazas de tierras. Tiene un espesor medio de 50 @m.
- 4) Capa de color azul compuesta por azurita, blanco de plomo y trazas de sílice. Su espesor oscila entre 10 y 25 @m.
- 5) Capa parda de naturaleza orgánica. Tiene un espesor de 5 @m.

Muestra: VSHC-2

Aumentos: 200X

Descripción: Amarillo, fondo.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico (con trazas de silicatos) y cola animal. Su espesor es superior a 300 @m.
- 2) Capa de color pardo oscuro compuesta por carbón vegetal, blanco de plomo, minio y trazas de tierras. Su espesor oscila entre 40 y 65 @m.
- 3) Capa de color amarillo compuesta blanco de plomo, amarillo de plomo y estaño y trazas de tierra roja u ocre. Su espesor oscila entre 75 y 80 @m.

Muestra: VSHC-3

Aumentos: 200X

Descripción: Blanco grisáceo, hábito.

ESTRATIGRAFÍA (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico (con trazas de silicatos) y cola animal. Su espesor oscila entre 40 y 50 @m.
- 2) Capa de color pardo oscuro compuesta por carbón vegetal, blanco de plomo, minio y trazas de carbonato cálcico y tierras. Tiene un espesor de 60 @m.
- 3) Capa de color blanquecino compuesta por blanco de plomo y trazas de carbón, ocre, carbonato cálcico y sombra. En la superficie se aprecia

otra capa de menor espesor con la misma composición. Probablemente se trata de otra mano de pintura. Su espesor oscila entre 65 y 110 @m.

4. CONCLUSIONES

La preparación está compuesta por sulfato cálcico (con trazas de silicatos) y cola animal. Tiene un espesor máximo medido de 300 micras.

Superpuesta a la preparación se observa una capa de color pardo oscuro compuesta por carbón vegetal, blanco de plomo, minio y trazas de calcita y tierras. Su espesor oscila entre 40 y 65 micras.

El azul del celaje está constituido por blanco de plomo, azurita y trazas de tierras. Se han utilizado dos capas de azul. La inferior, con azurita finamente molida y mayor proporción de blanco de plomo y la superior, con gruesos granos de azurita y menor porcentaje de blanco de plomo.

El amarillo del fondo está compuesto por blanco de plomo, amarillo de plomo y estaño y trazas de tierra roja u ocre.

El blanco grisáceo del hábito está compuesto por blanco de plomo y trazas de carbón, ocre, calcita y sombra.

Los pigmentos identificados han sido:

Blancos: blanco de plomo, calcita

Azules: azurita

Amarillos: amarillo de plomo y estaño, ocre

Rojos: minio, tierra roja

Pardos: sombra, tierras

Negros: negro de carbón

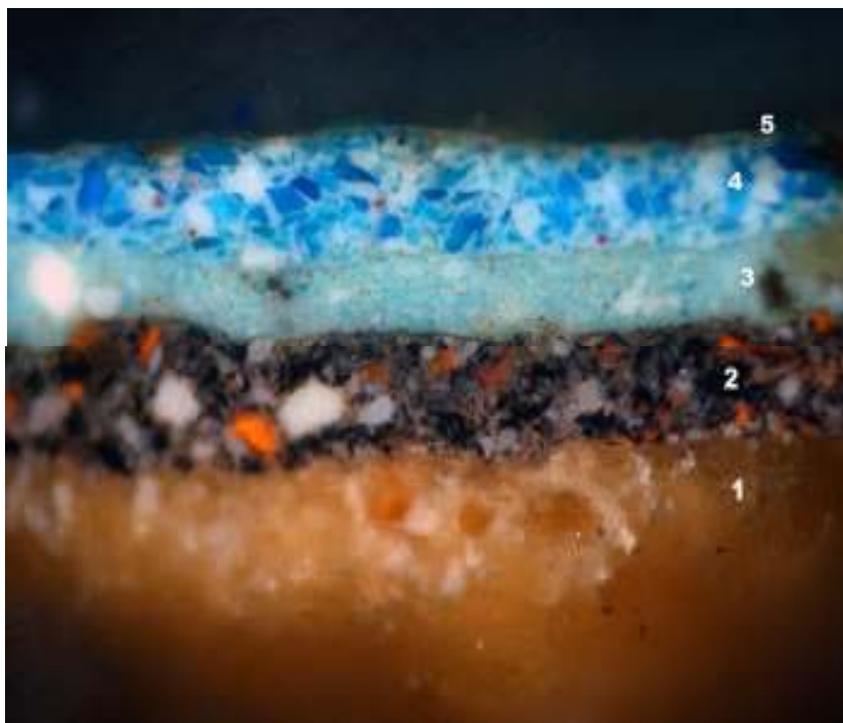
Análisis de aglutinantes y barnices

El aglutinante empleado en la preparación de sulfato cálcico es cola de origen animal. El utilizado en las capas de pintura es aceite de lino.

En el estudio del recubrimiento superficial de color pardo amarillento de la superficie de la muestra VSHC-1 sólo se ha identificado aceite de lino. Hay que tener en cuenta que esta mancha aparece principalmente impregnado la superficie de la pintura, por lo que al intentar separarla es difícil no tomar pequeños fragmentos del estrato pictórico, también realizado con aceite secante.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

FIG III. 1



VSCH1. AZUL, CELAJE

FIG III.2



VSCH2. AMARILLO, FONDO.

FIG III.3



VSCH3. BLANCO GRISÁCEO, HÁBITO.

CAPITULO IV: RECOMENDACIONES

La puesta en marcha del protocolo de actuación, tanto en el embalaje, como en el traslado y en la conservación de la obra dispuesto por el organismo competente, sera el más adecuado dentro de las normas existentes.

Las condiciones medioambientales se antojan capitales para la conservación de la obra; el lienzo fue reentelado a mediados del siglo pasado; una alteración brusca de temperatura y humedad podrían afectar negativamente a su estabilidad.

EQUIPO TÉCNICO.

Coordinación general

Lorenzo Pérez del Campo. Conservador del Patrimonio Histórico. Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.

Coordinación técnica

Araceli Montero Moreno. Restauradora. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles.

María del Mar González González. Restauradora. Jefa del Departamento de Talleres de Bienes Muebles.

Coordinación de la Memoria Final y ejecución de la intervención.

Enrique Balbontín Casillas. Restaurador. Centro de Intervención. IAPH.

Tratamiento del marco.

Juan Alberto Filter Peinado. Restaurador. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio histórico

Gabriel Ferreras Romero. Historiador del Arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH.

Estudio Estratigráfico

Lourdes Martín García. Química. Jefe de proyecto Centro de Investigación y Análisis.

Estudio Medios físicos de examen

José Manuel Santos Madrid. Fotógrafo. Laboratorio de medios físicos de examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla, a 31 de diciembre de 2010

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo