



**ÍNDICE:**

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>2</b>
<b>CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO:</b>	
1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.....	5
2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.....	5
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	30
<b>CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO:</b>	
1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	47
2. TRATAMIENTO.....	51
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	54
<b>CAPÍTULO III: ESTUDIO CIENTÍFICO-TÉCNICO</b>	
1. EXAMEN NO DESTRUCTIVO.....	80
2. CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES.....	80
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA.....	84
<b>CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES.....</b>	<b>89</b>
<b>EQUIPO TÉCNICO.....</b>	<b>91</b>

## **INTRODUCCIÓN**

La presente Memoria Final tiene por objeto recopilar los estudios y actuaciones realizados a la pintura "Virgen de la Angustia" 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. En concreto, se trata de un encargo realizado por la Dirección General de Museos y Arte Emergente.

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, luz rasante y luz transmitida. Y métodos químicos; análisis estratigráfico para la identificación de cargas y pigmentos y análisis de la fibra textil.

Esta memoria final de Intervención consta de una introducción y cuatro capítulos referentes a: estudio histórico artístico, diagnóstico y tratamiento, estudio científico técnico y recomendaciones. Y un último apartado denominado equipo técnico.

## **CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO ARTÍSTICO:**

## 1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

Nº Reg.: 25p/10

1.1. TÍTULO U OBJETO: "Virgen de las Angustias" (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: Administración General del Estado.

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 la escena de la *Piedad de la Virgen* o la *Virgen de las Angustias*; que es el momento, tras el *Descendimiento*, en el que se muestra el sufrimiento y la lamentación de la Virgen a los pies de la Cruz con el cuerpo de su Hijo muerto.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.

1.5.2. Dimensiones: 279 x 199 cm (h x a).

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: presenta varias inscripciones en el reverso del lienzo, en las partes superior, central e inferior, tanto en la tela como en el bastidor: "**105 M BELLAS ARTES GRANADA**", "**352**", "**128**", "**422**", "**102**" y "**CE/ 0102 04**".

1.6. DATOS HISTORICO-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor: Fray Juan Sánchez Cotán.

1.6.2. Cronología: ca.1627.

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 los cuatro ángulos del claustro grande de los monjes, hay cuatro lienzos de la Pasión de Cristo Señor nuestro; uno de la Oración del Huerto; otro del Ecce Homo; otro con la Cruz a cuestas; y otro del Descendimiento de la Cruz."*<sup>1</sup>

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 Granada<sup>2</sup>. La Cartuja de Granada había sido desamortizada algunos años antes y la *Virgen de las Angustias*, 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 291.- *"Otro de igual dimensión que representa a Nuestra Señora de la piedad al pie de la Cruz, su autor Cotán (tres varas y media de alto y dos y media de ancho)."*<sup>3</sup>

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 Díaz<sup>4</sup>, 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 importantes del último

---

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.

periodo, realizada seguramente algunos años antes de su muerte en 1627, 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 uno de los cuatro ángulos del claustro grande de los monjes. Formaría parte de la serie dedicada a la Pasión de Cristo, este ciclo estaba compuesto por cuatro obras, las otras tres, que también son propiedad del Museo de Granada son la *Oración del Huerto* (Fig.I.2), *Ecce-Homo* (Fig.I.3) y la *Calle de la Amargura* (Fig.I.4).

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 Iñiguez, 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.<sup>5</sup>

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

---

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

*Imposición de la Casulla de San Ildefonso* (colección de Barcelona), dos *Sagradas Familias* (colecciones de Granada y 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, dedicado 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 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* de 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 con 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*, el *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 al anciano cartujo.

Aunque la obra objeto de este estudio sea de temática religiosa es necesario mencionar la excelente y prolifera producción de bodegones o naturalezas muertas que produjo Sánchez Cotán, al punto de considerarse uno de los mejores bodegonistas del arte español. Sus naturalezas muertas, 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.1.5), el *Bodegón del Cardo* del Museo de Granada (fig.1.6), 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 al 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 influencias del maestro castellano para sus series cartujanas de Sevilla y Jerez, 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.<sup>6</sup>

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).

Las obras incautadas por las 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.

---

<sup>6</sup> VILAFRANCA 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; VILAFRANCA 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., VILAFRANCA 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.

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 Ortiz 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 *Virgen de las Angustias* 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, de las cuales 927 eran pinturas y 135 eran esculturas. Lo más interesante 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 291.- "*Otro de igual dimensión que representa a Nuestra Señora de la piedad al pie de la Cruz, su autor Cotán (tres varas y media de alto y dos y media de ancho).*"<sup>7</sup>

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 *Virgen de las Angustias* no se puede apreciar dicha inscripción en su reverso porque la obra ha sido reentelada. Buena parte de las obras incautadas fueron

---

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

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 cartujana (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 la 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*. Se desconoce exactamente en cual de los tres salones pudo colocarse la obra de la *Virgen de las Angustias*. 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 inventario, del cual se han conservado dos ejemplares en el archivo del Museo. En dicho inventario la *Virgen de las Angustias* recibió el asiento número 352 (número que figura escrito en su reverso). Y de esta obra se mencionan los siguientes datos:

*Naturaleza del objeto: Pintura al óleo sobre tela.*

*Procedencia: Monasterio de la Cartuja.*

*Descripción: Ntra. Señora de la Piedad.*

*Dimensiones: Alto: 2'78. Ancho: 2'00.*

*Estado de Conservación: Regular.*

*Observaciones: Cotán.8*

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 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 *Virgen de las Angustias* recibió el número 422 (número que figura escrito en su reverso). En dicho inventario se recogía 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

---

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

más importante, se vinculó con la numeración del inventario aún vigente de 1889. Por lo meticoloso 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 *Virgen de las Angustias* recibió el número 128 (número que figura escrito en su reverso) y Gómez-Moreno la describía así en su ficha:

"128

352

*La Virgen María sentada al pie de la cruz sostiene y abraza el cuerpo muerto de Jesucristo.*

*Figura de cuerpo entero y tamaño natural.*

*Compañero de los tres anteriores.*

*Perteneció al monasterio de la Cartuja*

*Véase la nota del n°25.*

*Alto: 2'78; ancho 2'00. L. 9"*

Cuando Gómez-Moreno dice "*compañero de los tres anteriores*" y "*Véase la nota del n°25*", se está refiriendo a las tres fichas anteriores en el catálogo, la 125 *Oración en el Huerto*, 126 *Ecce-Homo* y 127 *Calle de la Amargura*. Esas tres obras formaban parte del mismo ciclo de la Pasión, realizado por Sánchez Cotán para el claustro grande de la Cartuja granadina.

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 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

---

9 MOYA MORALES, J. *Manuel Gómez-Moreno González: obra dispersa e inédita*. Granada: Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, 2004. Pág. 612.

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 *Virgen de las Angustias*. 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 Risueño<sup>10</sup>. La Sala III era la dedicada a Sánchez Cotán y en ella se colocaron algunas obras procedentes de la Cartuja como la *Visión de San Hugo*, la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*, la *Anunciación* y la obra objeto de este estudio, la *Virgen de las Angustias*, que permanecería expuesta en esta misma sala hasta el año 1995, cuando esta sala pasó a denominarse Sala II. <sup>11</sup>

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 seguía si 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 *Virgen de las Angustias* recibiría el número 0105 (número que figura escrito en su reverso).

En 1982 este cuadro sería trasladado temporalmente a Sevilla para participar junto con otras obras de Sánchez Cotán en la exposición *Pintores Granadinos*

---

<sup>10</sup> OROZCO DÍAZ, E. *Op. Cit. Guía del Museo Provincial de Bellas Artes, Granada: palacio de Carlos V*, 1966. Págs. 41-45.

<sup>11</sup> Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

del siglo XVII, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla entre los meses de marzo y abril de ese mismo año. 12

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 hacía necesario distinguir el tipo de titularidad de los bienes. De tal manera que se elaboró un nuevo inventario en 1986. En esta ocasión la *Virgen de las Angustias* recibió el número CE/0102 (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).<sup>13</sup>

En el año 2000 se plantea un nuevo recorrido de las salas expositivas, en sentido inverso al anterior, y debido a esta nueva organización el cuadro pasa a los almacenes del Palacio de Carlos V<sup>14</sup> 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 *Virgen de las Angustias* el número CE/0102/04 (número que figura escrito en su reverso).

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 *Virgen de las Angustias* 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 *Virgen de las Angustias* 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.

---

12 PAREJA LÓPEZ, E. [et al.] *Pintores granadinos del siglo XVII* [catálogo de exposición] Museo de Bellas Artes de Sevilla, marzo-abril 1982. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.

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.

En esta obra se ha reconocido sólo un tipo de repinte de base acuosa, por lo que es factible pensar que el cuadro haya sufrido una sola intervención.

Casi con toda probabilidad la restauración se realizó en 1957, por los restauradores del Museo del Prado D. Cristóbal González Quesada y D. Tomás Pérez Alférez, ya que dos fichas de catalogación de los años ochenta del Museo de Bellas Artes de Granada indican que el cuadro fue restaurado por dos restauradores del Prado "*Tomás y Cristóbal*".<sup>16</sup> Seguramente se trate de los restauradores indicados, puesto que en 1953 intervinieron las obras de la *Anunciación* y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, ambas obras de Sánchez Cotán y pertenecientes al mismo museo. Esta restauración se pudo llevar a cabo de cara a la inauguración del Museo de Bellas Artes en el Palacio de Carlos V en 1958.

En cuanto a los restauradores citados, cabe mencionar que González Quesada fue restaurador-jefe del Museo del Prado hasta su jubilación en el 1975, participando activamente en los trabajos de urgencia en las salas del Museo del Prado durante la Guerra Civil, y es también conocido por ser el hermano del famoso escultor Juan González, ambos naturales de Ohanes (Almería)<sup>17</sup>. Y Pérez Alférez destacó por ser el forrador que viajó, junto al restaurador Manuel de Arpe en los años de la Guerra, acompañando a las obras seleccionadas del Museo del Prado durante su periplo hasta Ginebra.<sup>18</sup>

El estudio y análisis de la obra ha permitido conocer más datos sobre su anterior restauración. La capa pictórica presentaba multitud de pequeñas lagunas por toda la superficie, pero sobre todo en la parte inferior del lienzo, destacando dos importantes faltas de policromía cerca de la cabeza de Cristo y en el manto de la Virgen. En algunas zonas se le habían añadido no sólo repintes, sino también parches con tejido antiguo que ya poseían una imprimación gris. Muchas de las lagunas también habían sido tapadas con repintes sin realizar previamente una limpieza exhaustiva.

La policromía, durante dicha restauración, había sido cubierta por una capa de barniz que se había oxidado alterando el color, especialmente ha sido perceptible en la encarnadura del cuerpo de Cristo, que había adquirido un tono verdoso.

---

<sup>16</sup> Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

<sup>17</sup> <http://wikanda.almeriapedia.es/wiki/Ohanes> (24/03/10).

<sup>18</sup> <http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/> (24/03/10).

Por otra parte, la obra fue también reentelada y se le colocó un nuevo bastidor, probablemente sobre la misma época en que se restauró, a mediados del siglo XX. Además el lienzo presenta signos de haber estado doblado, que no enrollado, al menos su esquina inferior izquierda, que presenta un serie de pequeñas lagunas de forma diagonal. La numerosas faltas y el hecho de que estuviera doblada concuerda con el periplo sufrido por los cuadros del Museo de Granada.

En cuanto al marco, le fue colocado uno nuevo de madera de pino en el año 1936, que se pintó y doró en 1958<sup>19</sup>, también posiblemente con vistas a la inauguración del Museo.

Y por último, cabe mencionar en este apartado, que el cuadro presenta además en su reverso una pequeña inscripción y una serie de números en las partes superior, central e inferior: "**105 M BELLAS ARTES GRANADA**" está escrita a mano en la zona superior, en mayúsculas y en color verde claro; "**352**" está en la zona superior, escrito con letra de imprenta y en color negro sobre una etiqueta blanca; "**128**" está escrito a mano en la zona central izquierda y en color rojo; "**422**" está escrito a mano en la zona central derecha y en color negro; "**102**" está escrito a mano en la zona central derecha y en color rojo. Paralelamente a este número hay otro igual pintado sobre el bastidor. Y en el ángulo inferior derecho del bastidor hay otro número "**CE/ 0102 04**", escrito con letra de imprenta y en color negro, que se repite igualmente sobre el bastidor en el ángulo superior derecho. Estos números corresponden con algunos de los números de inventario que la obra ha tenido a lo largo de su historia en el Museo de Bellas Artes de Granada.

#### 2.4. EXPOSICIONES.

En cuanto a exposiciones temporales, sólo se tiene constancia de que esta obra haya participado en una exposición, denominada *Pintores granadinos del siglo XVII*. Se sabe gracias a que figura en la fichas de catalogación del Museo de esa época<sup>20</sup> y a que la obra aparece en el catálogo editado de dicha exposición<sup>21</sup>. En este catálogo aparece una imagen del cuadro (fig. I.7) junto a una breve descripción del mismo y un apartado sobre la bibliografía.

Esta exposición formó parte de los actos conmemorativos del tricentenario de la muerte de Bartolomé Estaban Murillo en 1982. Fue organizada por el Museo de Bellas Artes de Sevilla y de Granada, siendo los autores del catálogo Enrique Pareja López, Rosalía Aguilar Cazorla y M<sup>a</sup> José Ballesteros Fernández. Y el patrocinio de la muestra corrió a cargo del Ministerio de Cultura y la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Sevilla. La exposición celebrada por el tricentenario de Murillo albergó obras de los más insignes pintores granadinos del XVII, como Alonso Cano, Pedro Atanasio Bocanegra o Juan de Sevilla entre otros. Y como representación de la producción de Sánchez Cotán se expusieron seis obras del artista procedentes del Museo de Bellas Artes de Granada: la *Imposición de casulla a San Ildefonso*, la *Virgen despertando al Niño*, el *Bodegón del Cardo*, la *Asunción rodeada por Ángeles*, el *Crucificado* y la *Virgen de las Angustias*.<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

<sup>20</sup> Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

<sup>21</sup> PAREJA LÓPEZ, E. [et al.] *Op. Cit. Pintores granadinos del siglo XVII* [catálogo de exposición], 1982.

<sup>22</sup> *Ibid.*

## 2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

Esta obra recibe el nombre de *Descendimiento de la Cruz* o *Virgen de las Angustias* en el inventario actual del Museo de Bellas Artes de Granada.<sup>23</sup> Lo cual supone una iconografía contradictoria o más bien, imprecisa, puesto que corresponden a momentos distintos del ciclo de la Pasión de Cristo.

En opinión del gran iconógrafo Louis Réau<sup>24</sup>, este ciclo fúnebre estaría compuesto por cuatro escenas: El *Descendimiento de la Cruz*, la *Deposición del cuerpo de Cristo*, la *Lamentación sobre Cristo muerto (La Piedad)* y el *Santo Entierro*. Entendiéndose por *Descendimiento* el momento en que el cuerpo muerto de Cristo está siendo descendido de la cruz por José de Arimatea y Nicodemo (normalmente), de tal forma que el cuerpo está suspendido verticalmente. Por otra parte, en la siguiente escena, la *Deposición*, el cadáver del Redentor es extendido sobre una sábana a modo de sudario y es colocado horizontalmente. Y el momento que le sigue sería la *Lamentación*, que es cuando se lamenta la muerte de Cristo con él aún de cuerpo presente, antes de pasar al *Entierro* en el Santo Sepulcro.

Teniendo en cuenta todo ello, y analizando la obra objeto de este estudio se puede decir que ésta correspondería no con un *Descendimiento*, puesto que el cuerpo de Cristo ya está apoyado en el suelo y ya ha sido descendido. Sino que se trataría claramente de una escena de lamentación o piedad, en la que se muestra a una Virgen que se lamenta y sufre con el cuerpo de su Hijo en sus brazos.

De este momento no se hace mención en los Evangelios canónicos ni en los apócrifos, por ello quizás este tema no haga aparición hasta el siglo XII, por la influencia de las meditaciones de los místicos. Especialmente por los escritos de San Francisco de Asís y por las *Meditaciones sobre la vida de Nuestro Señor Jesucristo* de San Buenaventura. Por otra parte, se cree que está también inspirado en el rito popular de las *Lamentaciones fúnebres*. Réau piensa que es un motivo tomado del arte bizantino, que pasó posteriormente al arte italiano del *Trecento* y desde allí se difundió por toda Europa.

Este tema se denominará también *La Piedad*, porque muestra el desgarrador dolor de la Madre que sostiene el cuerpo del Hijo muerto. Concretamente en el arte granadino esta representación recibirá normalmente el nombre de *Virgen de las Angustias* o *la Quinta Angustia*<sup>25</sup> (la cual es una denominación errónea ya que este momento correspondería con la Sexta Angustia). Por lo tanto, realmente ninguna de las denominaciones que figuran en los inventarios sería la correcta, ni la *Virgen de las Angustias* ni el *Descendimiento*. Ya que la *Virgen de las Angustias* es la advocación granadina

---

23 TENORIO VERA, R. *Op. Cit. Inventario de pintura, dibujo y escultura del Museo de Bellas Artes de Granada*, 2007. Pág. 97.

24 RÉAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1 / Volumen 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996-2000 (1ª ed. 1957). Págs. 532-543.

25 CAZORLA GARCÍA, C. "La Vida de la Virgen en la Escuela Granadina de pintura: estudio iconográfico". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo XI, núm. 22, segundo semestre de 2002. Madrid: Fundación Universitaria Española. Seminario de Arte e Iconografía "Marqués de Lozoya". Págs. 207-399.

por excelencia, puesto que es la patrona de Granada (fig.I.8). Lo más adecuado en todo caso sería denominarla *Piedad*.

*La Piedad* será un tema bastante desarrollado en los siglos XV y XVI, y más especialmente a partir del Concilio de Trento, llegando a ser un tema predilecto del arte barroco en España debido al auge del culto mariano. La devoción por la *Virgen de las Angustias* en Granada se remonta a la época de los Reyes Católicos, los cuales donaron a la ciudad dos cuadros con este tema, el de la Iglesia de San Juan de los Reyes y el cuadro de Francisco Chacón de la Ermita de las Santas Úrsula y Susana (actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada). Esta última tabla será el modelo que inspire a muchos artistas granadinos a partir del siglo XVI.

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

### 2.6.1. ANÁLISIS MORFOLÓGICO.

La obra de la *Virgen de las Angustias* está compuesta solamente por las figuras de la Virgen María y Jesucristo muerto (fig.I.9). La Virgen ha sido representada como una mujer de mediana edad y rostro compungido (fig.I.10). Se sitúa en el centro de la composición, sentada y mirando hacia lo alto, sosteniendo con su mano izquierda la cabeza de Cristo para mantenerlo erguido, mientras extiende el otro brazo mostrando la mano derecha totalmente abierta. Su rostro y su pose denotan una actitud de sufrimiento y a la vez implorante hacia el Cielo; no obstante, no es una escena extremadamente dramática. Respecto a su indumentaria, la Virgen porta un velo blanco que cubre su cabeza y tapa su pecho, una túnica gris verdosa de la que muestra solamente las mangas y se cubre con un manto azul oscuro.

Apoyado sobre el brazo y la pierna izquierda de la Virgen se encuentra el cuerpo de Cristo muerto (fig.I.11), que acaba de ser descendido de la Cruz y depositado sobre ella. El detallismo que alcanza la obra de Sánchez Cotán evidencia un profundo estudio anatómico. Su cuerpo se encuentra incorporado, puesto que al sostener la Virgen su cabeza a la altura de su pecho está prácticamente sentado y con las piernas algo flexionadas. Mientras que sus brazos caen lánguidos, el derecho está apoyado sobre la parte superior de la pierna derecha y el izquierdo cae al otro lado sobre el suelo. Sánchez Cotán ha dotado el cadáver de una carnación gris azulada, solamente tapada por el blanco paño de pureza. En la cabeza de Cristo (fig.I.12), aunque algo oscurecida, se aprecian los regueros de sangre que caen de su frente, donde estuvo la corona de espinas que ahora se sitúa en el suelo. Jesucristo ha sido representado como un hombre joven y barbado, de cabellos oscuros. Su rostro, adquiere una tonalidad azulona aún más oscura que el resto de su cuerpo. Su resplandeciente torso se ve salpicado en la parte alta por gotas de sangre procedentes de su frente y en el costado se aprecia además la herida provocada por la lanzada de Longinos, al igual que se evidencia la presencia de los clavos en sus pies. Mientras que en sus manos no son visibles porque están colocadas de perfil.

En el suelo, expuesto delante del cuerpo de Cristo, aparecen los objetos de la Pasión (fig.I.13), de derecha a izquierda se observan: la corona de espinas, las tenazas, dos clavos, el martillo y el tercer clavo (que se usaría para

ambos pies). Estos objetos configuran un auténtico bodegón, mediante el cual dignifica los atributos de la Pasión, en el que el maestro de los bodegones, Sánchez Cotán, ha sabido llegar al máximo detalle y realismo.

Tras las figuras de la Virgen y el Cristo muerto se erige la Cruz de madera donde Jesucristo fue sacrificado. En la obra de Sánchez Cotán el madero alcanza una considerable altura y proporciones, siendo solamente visible el eje vertical, mientras que los brazos horizontales estarían por encima.

En cuanto al paisaje, la escena se sitúa en el monte Calvario, tras la elevada Cruz se aprecia la elevación del monte, a la izquierda destaca una zona ensombrecida con algunas rocas y árboles, y junto a la Virgen parece elevarse el tronco de un árbol roto. A la derecha se abre un sendero iluminado y la visión hacia un valle donde se sitúa una ciudad provista de numerosas torres y lo que parece un gran palacio o mausoleo (fig. I.14). El paisaje se cierra al fondo con un conjunto montañoso que adquiere una tonalidad azulona con toques rosáceos.

La tradición cristiana sitúa el Descendimiento en las últimas horas de la tarde, por ello Sánchez Cotán ha representado un bello atardecer granadino, en el que se produce un violento contraste entre nubes oscuras y tonalidades anaranjadas.

En opinión de Orozco Díaz se trataría de una visión idealizada de Jerusalén, inspirada casi con seguridad en grabados flamencos. Sin embargo, el atardecer sobre esas elevadas montañas parece identificarse plenamente con los atardeceres granadinos, que tantas veces pudo observar Sánchez Cotán en la Cartuja de Granada. Para Calvo Castellón<sup>26</sup>, sin embargo, no se trataría de una representación de la Jerusalén celeste; sino más bien de la Jerusalén que está asentada en la tierra, donde se desarrolló el drama de la crucifixión. Este autor además considera que la ciudad ha sido pintada usando una especie de "*sfumato*", que Orozco achacaba al cansancio y al uso de cierto amaneramiento por parte del pintor, pero que Calvo Castellón atribuye a una forma de solemnizar el fondo y de ir más allá de lo que marcaban las directrices manieristas.

Por lo que se refiere a la composición, el eje central lo marca el madero vertical de la Cruz, bajo éste el cuerpo de María y de Cristo forman una composición triangular, muy usada en el Renacimiento.

En cuanto a la perspectiva, Sánchez Cotán ha sabido hacer una exquisita diferenciación de los planos, usando la visión lejana de la ciudad como punto de fuga de la composición. Por su parte, el dibujo evidencia un alto nivel de calidad, como es lógico al tratarse de uno de los mejores pintores de bodegones del arte español. Sánchez Cotán es un preciso dibujante, amante de los más mínimos detalles, de lo que hace gala sobre todo en los objetos. Se puede apreciar perfectamente en los instrumentos de la Pasión colocados en el suelo, realizados con un verismo y minuciosidad inigualables.

Siendo la luz el elemento que más ayuda al realismo de esta composición, es una luz violenta según Orozco, ya que es una luz intensa de atardecer que

---

<sup>26</sup> CALVO CASTELLÓN, A. *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1982. Págs. 147 y 148.

crea fuertes contrastes y sobre todo sombras alargadas que proyectan los objetos más allá de su lugar. La zona izquierda del cuadro queda oscurecida con un fuerte contraste en relación a la visión iluminada de Jerusalén a la derecha. Por otra parte, la escena principal parece estar iluminada por una luz cenital que baña el inerte cuerpo de Cristo y a su Madre. En la figura de la Virgen destacan especialmente iluminados su rostro y su mano derecha.

Y por último, el acertado uso del color para una escena dramática. Aunque la mayor parte del cuadro se configura en tonos grises, ocres y verdes oscuros, destaca especialmente el intenso azul oscuro del manto de la Virgen en contraste con el blanco velo que rodea su rostro. Igualmente el magistral uso de los colores claros, le ha llevado a crear una acertada tonalidad gris azulada para el cuerpo muerto de Cristo. Pero aquí el juego de colores más destacable es, sin duda, la paleta de colores cálidos usada en el cielo del atardecer, donde se combinan el gris oscuro de las nubes con el naranja y amarillo de las zonas más cercanas al sol, con las montañas en azul claro salpicadas de zonas rosáceas, reflejos del típico atardecer granadino.

#### 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 gran 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, Gómez-Moreno atribuía concretamente esta obra a su etapa final. Y Orozco afinó algo más, situándola entre una de las primeras ejecutadas dentro de la realización de la serie sobre la Pasión de Cristo para el claustro grande de la Cartuja (donde la situaba Palomino). En su opinión, la *Virgen de las Angustias* y la *Oración del Huerto*, debieron ser las primeras obras de la serie, porque aunque denotan algo del cansancio de su etapa final son todavía obras muy cuidadas y de gran esmero. Concretamente, la primera en realizar debió ser la obra objeto de este estudio, puesto que el pintor tuvo ocasión después de hacer varias réplicas. Una para la iglesia de Pinos Puente y otra para el Sagrario de Granada (de la cual Orozco no estaba muy seguro de que fuese original). Y posteriormente debió realizar el *Ecce-Homo* y la *Calle de la Amargura con la Verónica* que cierran el ciclo del claustro grande, donde se descubren formas más abocetadas y una pincelada más suelta.

Esta no fue la primera vez que realizó un cuadro con la temática de la *Piedad*. Orozco piensa que la obra pudo tener al menos dos antecedentes pintados para la Cartuja del Paular, que se hayan actualmente desaparecidas. Una de ellas la cita por primera vez Palomino como "*Las Angustias de Nuestra Señora, con su Hijo santísimo en el regazo difunto, a la entrada de la clausura, en el primer patio*". Antonio Ponz y Ceán Bermúdez también mencionan esta obra, y parecen situarla en el mismo sitio que Palomino "*Junto al pasillo de la ...Procuración, hacia el patio grande*". Y la otra estaría colocada en una de las capillas del Sagrario, la de Santiago. Ésta fue vista por Ponz y descrita así; "*Nuestra Señora abrazada de su Hijo difunto, pintura del estilo de fray Juan Sánchez Cotán*". Ceán también la sitúa en el mismo sitio.

En 1948 Orozco identificó en la nave de la iglesia de la Cartuja del Paular una *Virgen de las Angustias*, con un marco del siglo XVIII y colocada a gran altura. Pintura la cual podría corresponder con una de las anteriores que fue cambiada de sitio. Aunque hoy día está desaparecida, se posee la descripción que hizo de ella Orozco, en cuya parte más interesante dice: "*Composición análoga a la que en sus últimos años realizó en el lienzo de igual asunto hecho para el claustro grande de la Cartuja granadina; pero con variantes en el movimiento y enlace de las figuras que presta al grupo una más íntima y sentida emoción. Posiblemente pesó sobre Sánchez Cotán al realizarlo, el recuerdo de la composiciones tan repetidas por Luis de Morales. La cabeza inclinada de la Virgen, la mano sobre el pecho del Hijo abrazándole, y la cabeza de Éste caída hacia atrás, ofreciendo en visión de escorzo su rostro, hacen pensar en los famosos grupos del pintor extremeño*".

No obstante, la composición usada normalmente por Luis de Morales (1509-1586) difiere de la empleada por Sánchez Cotán para este cuadro, la cual parece haber sido tomada de un grabado flamenco o de otra pintura influida por corrientes flamencas. Concretamente, esta composición se relaciona con una *Piedad* (fig.I.15) atribuida al seguramente maestro de Sánchez Cotán, Blas de Prado (ca.1545-1599). En opinión de Mateo Gómez y López-Yarto Elizalde<sup>27</sup> la *Piedad* que hoy día se encuentra en una colección extremeña es atribuible por sus características estilísticas a Blas de Prado. Estas autoras consideran que esta *Piedad* pudo ser una obra de juventud de Prado (muy influido en su primera etapa por Correa de Vivar) y realizada para el retablo encargado por Diego López y María Báez para el convento de Zafra (Badajoz). Apuntan además que Blas de Prado usó para su composición estampas del flamenco Peter Coeck y del italiano Marcoantonio Raimondi, copiando incluso una de las figuras del *Descendimiento* de Van der Weyden.

En cuanto a la influencia de esta obra en la *Piedad* de Sánchez Cotán, parece factible, como se puede observar en la colocación del cuerpo de Cristo muerto (aunque en el caso de Blas de Prado no está sostenido por la Virgen), en la disposición de los objetos de la Pasión delante de Cristo, en la presencia del gran madero de la Crucifixión donde no es visible el travesaño superior o la presencia al fondo de un paisaje lejano provisto de unas edificaciones y unas montañas, son algunos de los paralelismos presentes en ambas obras.

## 2.7. CLONCLUSIONES

Cómo conclusión, se puede decir, que al no estar la obra firmada, la autoría de Juan Sánchez Cotán se ha basado en la proximidad estilística con otras obras del mismo autor y del mismo periodo. Y por otra parte, en la mención que hace sobre esta obra Antonio Palomino, al hablar de Sánchez Cotán en su libro *El Parnaso español pintoresco laureado* 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*".

---

<sup>27</sup> MATEO GÓMEZ, I. Y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2003. Págs. 253-257.

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 anterior a 1627, año de la muerte del artista. Además, Orozco, basándose posiblemente en las referencias de Palomino, da como ubicación original de la obra uno de los ángulos del claustro grande en la Cartuja de Granada, donde estaría acompañada por otros tres lienzos formando un ciclo sobre la Pasión: la *Oración del Huerto*, el *Ecce-Homo* y la *Calle de la Amargura con la Verónica*.

En cuanto a las influencias que se aprecian en la *Virgen de las Angustias* de Sánchez Cotán, presenta un claro influjo de la Escuela Toledana, dentro de la cual se formó el pintor cartujo con su maestro Blas de Prado. Ello es especialmente palpable en la *Piedad* atribuida a Prado por las historiadoras Mateo Gómez y López-Yarto Elizalde, donde se aprecian algunas semejanzas entre la composición de Sánchez Cotán y la usada por Prado, en la que prima sobre todo una influencia de la pintura flamenca.

Por otra parte, tal y como apuntara Orozco, se ha observado cierta relación con las obras de *La Piedad* de Luis de Morales. Y gracias, también a las investigaciones de Orozco se sabe que Sánchez Cotán realizó al menos dos composiciones sobre la *Piedad* para la Cartuja del Paular, que hoy día no se conservan, pero que pudieron ser el modelo para la realización posterior de esta obra, en la última etapa del pintor de La Cartuja 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.).
- CAZORLA GARCÍA, C. "La vida de la Virgen en la Escuela Granadina de pintura. Estudio iconográfico". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo XI. Núm. 22. Madrid: Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía "Marqués de Lozoya", 2002. Págs. 207-405.
- 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.
- MARTÍNEZ MEDINA, F.J. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (estudio iconológico)*. Monográfica Arte y Arqueología. Granada: Universidad de Granada, 1989.
- MATEO GÓMEZ, I. Y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2003.
- 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).
- PAREJA LÓPEZ, E. [et al.] *Pintores granadinos del siglo XVII* [catálogo de exposición] Museo de Bellas Artes de Sevilla, marzo-abril 1982. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982.
- 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 la Biblia. Nuevo Testamento*. Tomo 1 / Volumen 2. 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://wikanda.almeriapedia.es/wiki/Ohanes> (24/03/10).

<http://www.granada.org/inet/wagenda.nsf/a63d11bca5ccb69c12574c800413f8e/30f8a7824415ee50c12574c50039b21f!OpenDocument> (28/12/10).

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CEO098&codigo=1504&volver=busquedaAvanzada&pie=Oraci%F3n%20en%20el%20Huerto%20class=> (05/10/2010).

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CEO122&codigo=4651&volver=busquedaAvanzada&pie=Ecce%20Homo%20class=> (05/10/2010).

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CEO123&codigo=4654&volver=busquedaAvanzada&pie=Calle%20de%20la%20A%20margura%20class=> (05/10/2010).

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CEO101&codigo=115&volver=busquedaAvanzada&pie=Bodeg%F3n%20del%20C%20ardo%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/restauracion-en-el-museo-del-prado/> (24/03/10).

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

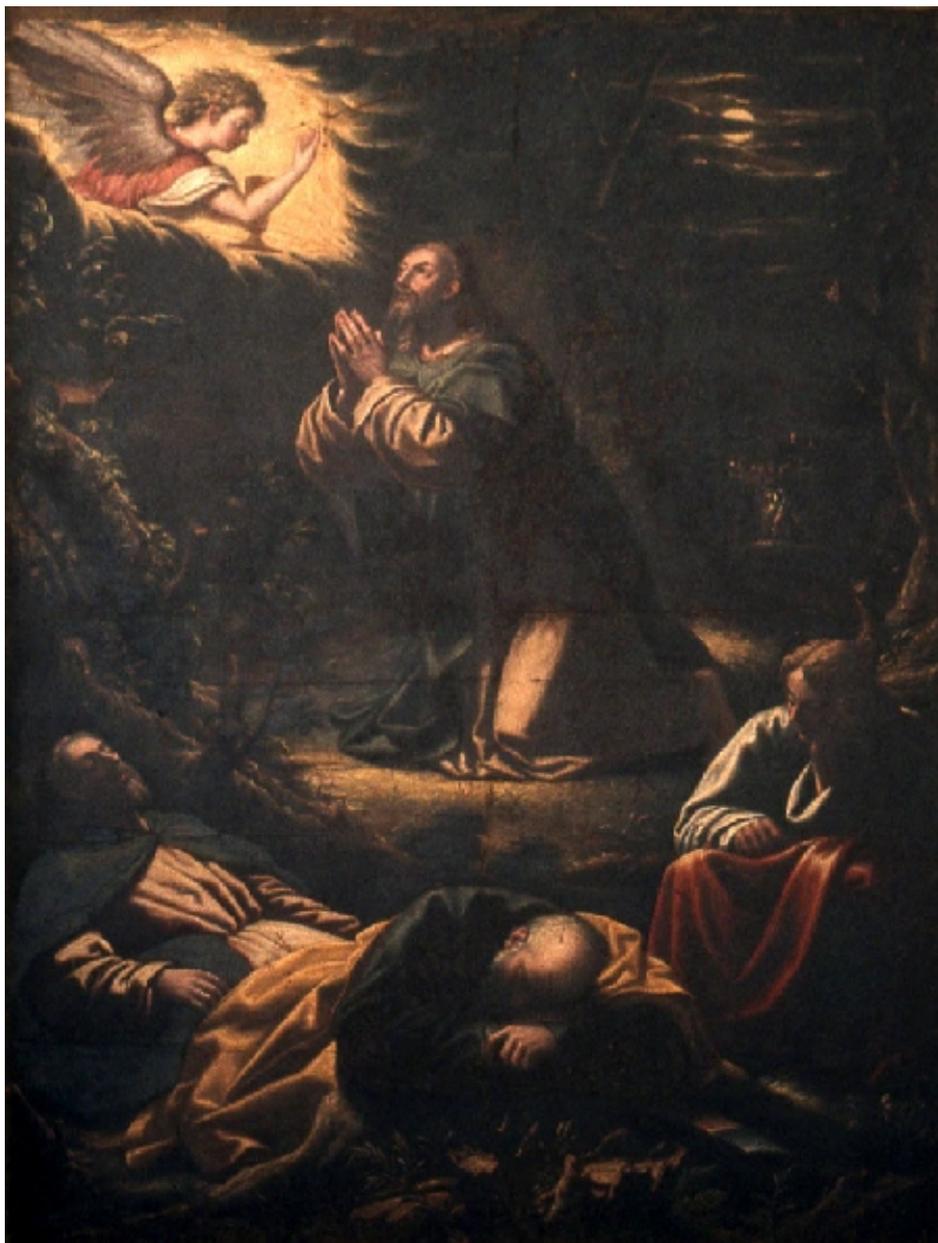
**ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Fig.I.1.



La *Virgen de las Angustias* de Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada.

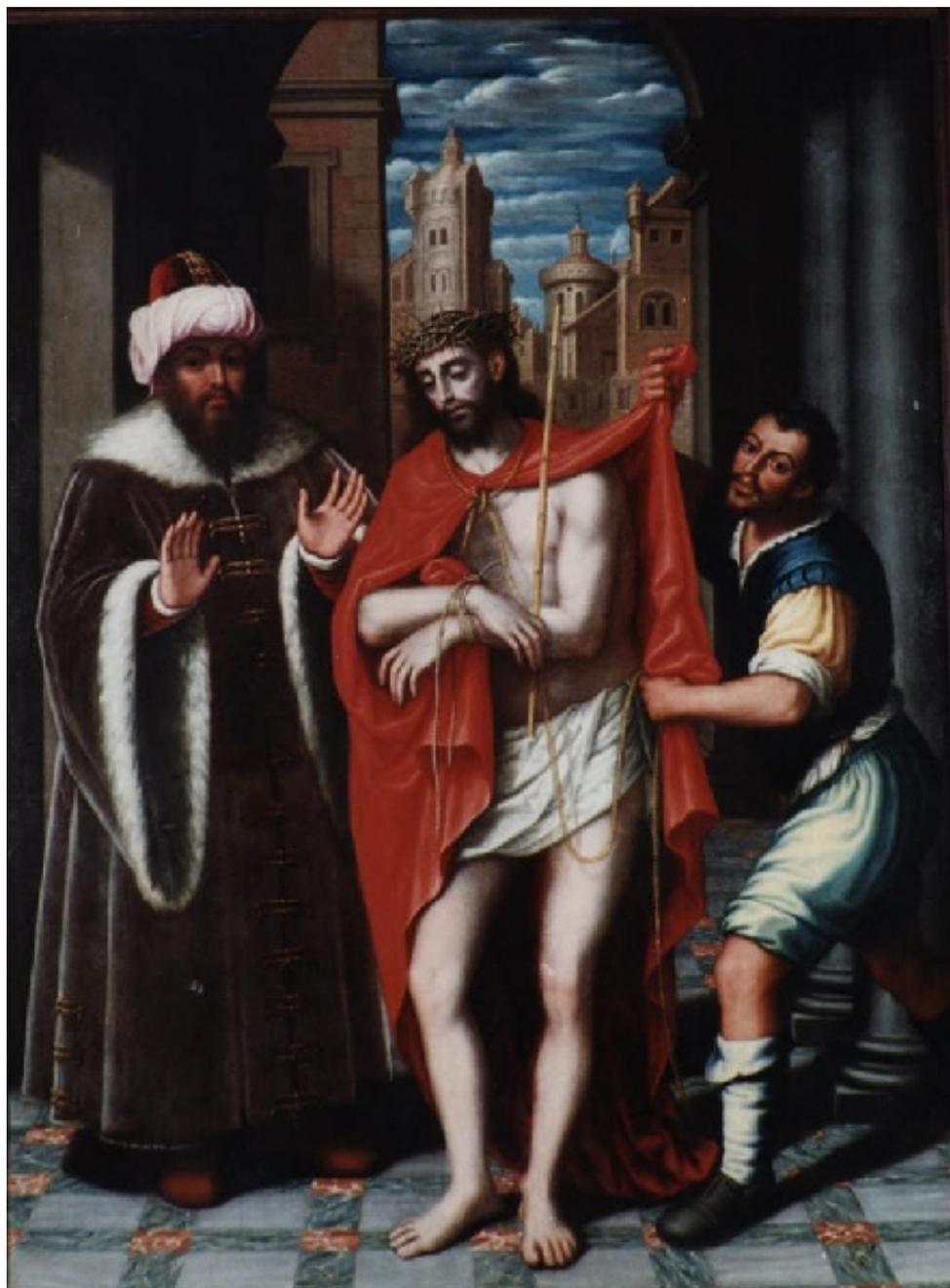
Fig.I.2.



**La Oración en el Huerto de Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada.**

[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CE0098&codigo=1504&volver=busquedaAvanzada&pie=Oraci%F3n%20en%20el%20Huerto%20class=\(05/10/2010\).](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CE0098&codigo=1504&volver=busquedaAvanzada&pie=Oraci%F3n%20en%20el%20Huerto%20class=(05/10/2010).)

Fig.I.3.



**Ecce-Homo de Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada.**

[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CEO122&codigo=4651&volver=busquedaAvanzada&pie=Ecce%20Homo%20class=\(05/10/2010\).](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CEO122&codigo=4651&volver=busquedaAvanzada&pie=Ecce%20Homo%20class=(05/10/2010).)

Fig.I.4.



**La Calle de la Amargura con la Verónica de Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada.**

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CE0123&codigo=4654&volver=busquedaAvanzada&pie=Calle%20de%20la%20Amargura%20class=> (05/10/2010).

Fig.I.5.



***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-online/voz/bodegon-de-caza-hortalizas-y-frutas-sanchez-cotan/> (04/10/2010)

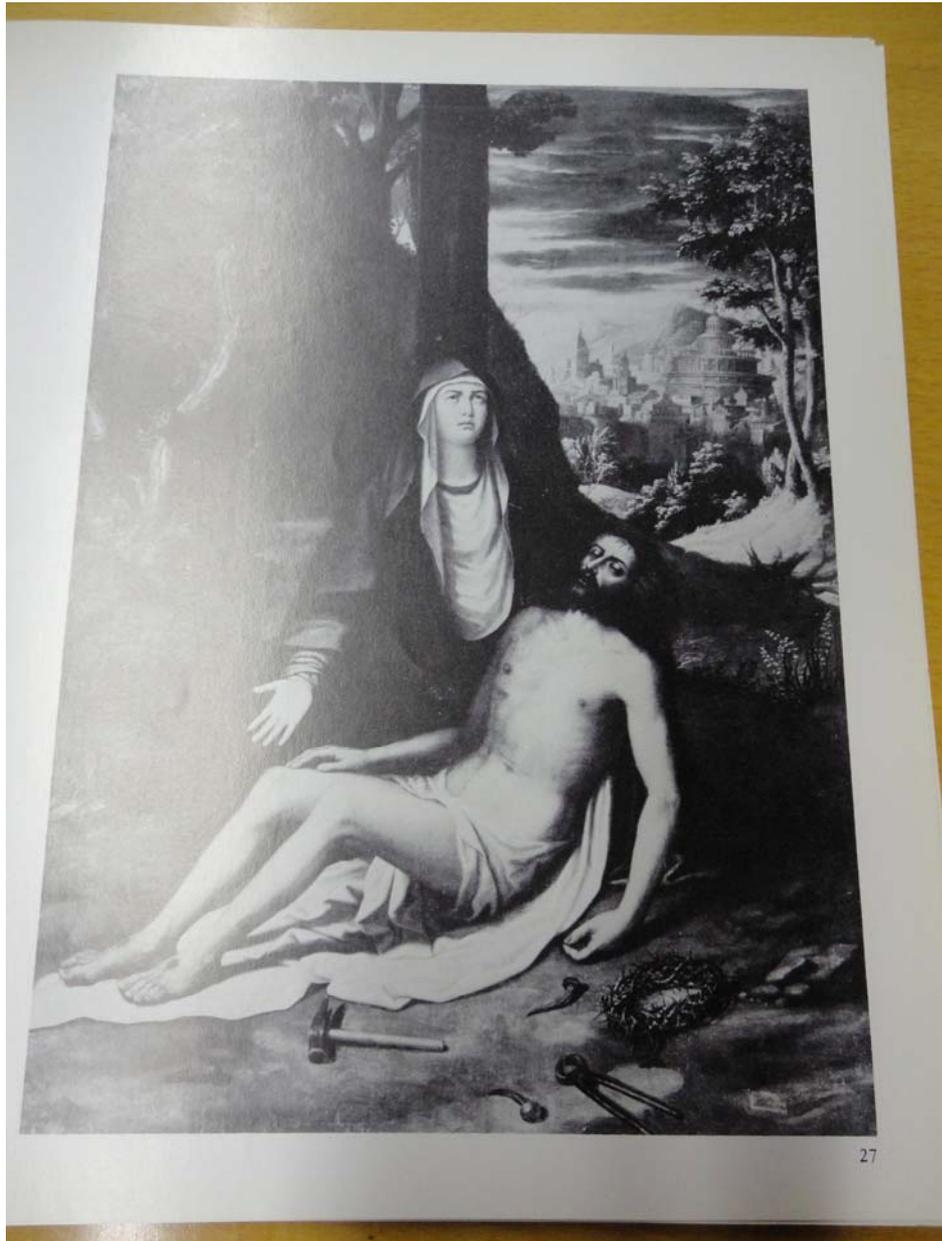
Fig.I.6.



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

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CEO101&codigo=115&volver=busquedaAvanzada&pie=Bodeg%F3n%20del%20Cardo%20class=> (04/10/2010)

Fig.I.7.



**Imagen de la *Virgen de las Angustias* del anexo gráfico del catálogo de la Exposición *Pintores granadinos del siglo XVII*. Celebrada en Sevilla entre marzo y abril de 1982.**

PAREJA LÓPEZ, E. [et al.] *Pintores granadinos del siglo XVII* [catálogo de exposición] Museo de Bellas Artes de Sevilla, marzo-abril 1982. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982. Pág. 27.

**Fig.I.8.**



**La *Virgen de las Angustias*. Patrona de Granada.**

<http://www.granada.org/inet/wagenda.nsf/a63d11bca5ccbf69c12574c800413f8e/30f8a7824415ee50c12574c50039b21f!OpenDocument> (28/12/10)

Fig.I.9.



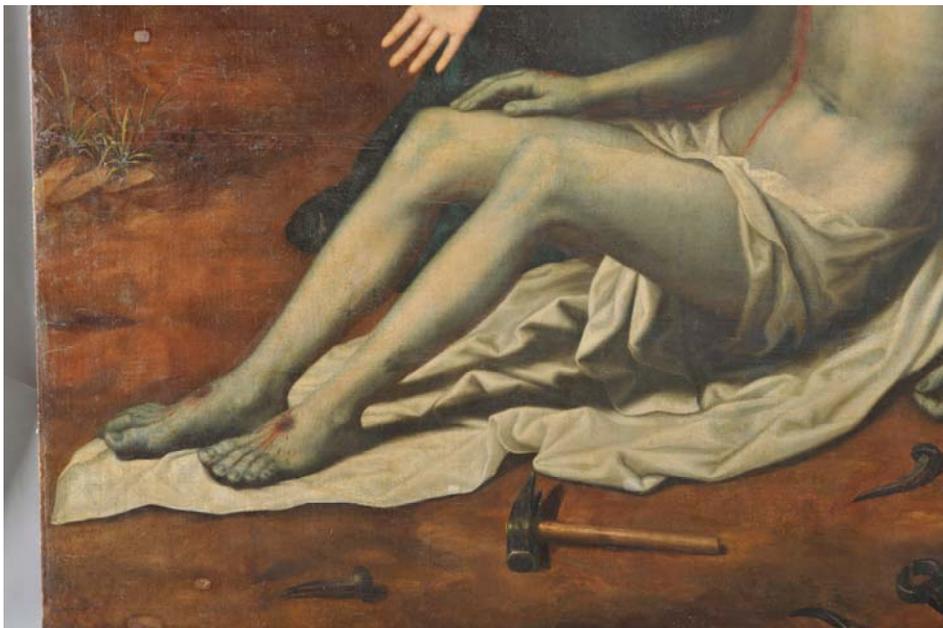
La Virgen y Cristo. La *Virgen de las Angustias* de Sánchez Cotán.

Fig.I.10.



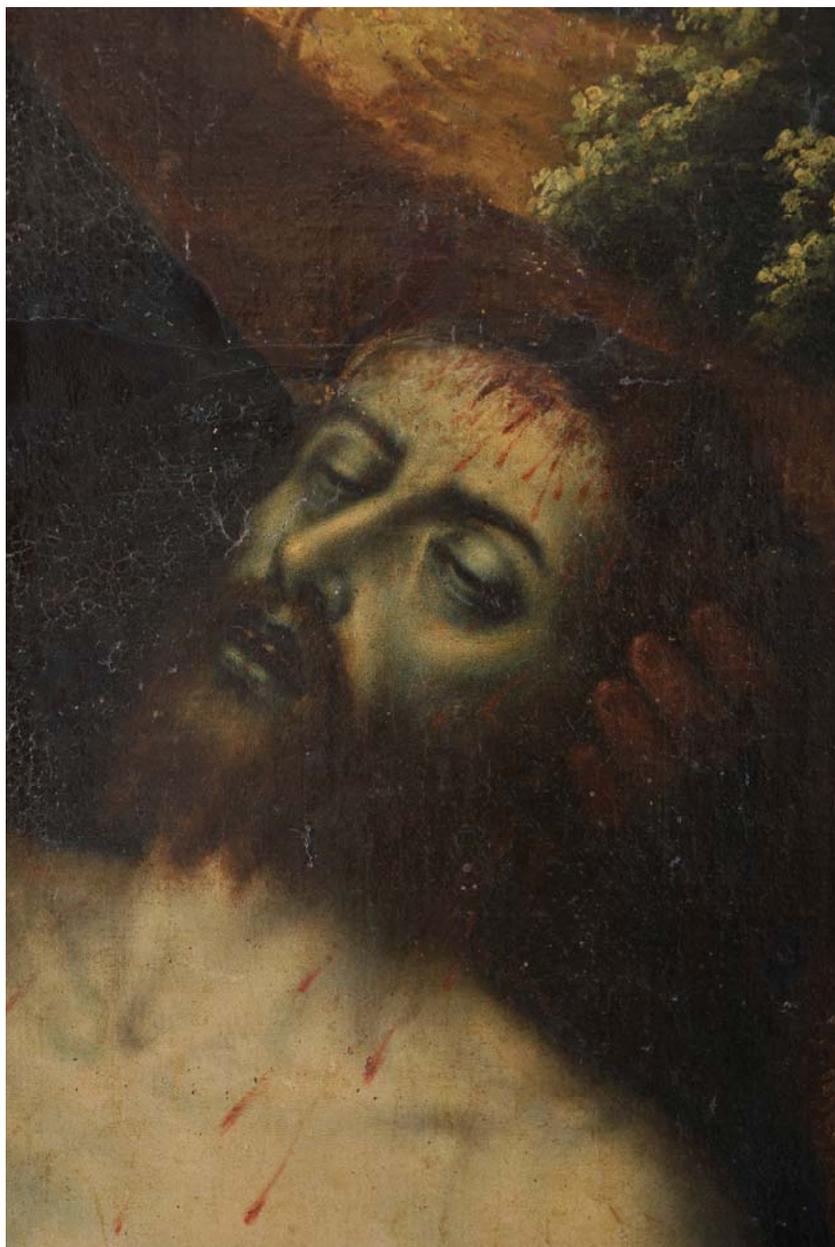
Detalle del rostro de la Virgen. La *Virgen de las Angustias* de Sánchez Cotán.

Fig.I.11.



Detalle del cuerpo de Cristo. La *Virgen de las Angustias* de Sánchez Cotán.

Fig.I.12.



Detalle del rostro de Cristo. La *Virgen de las Angustias* de Sánchez Cotán.

Fig.I.13.



Detalle de los instrumentos de la Pasión. La *Virgen de las Angustias* de Sánchez Cotán.

**Fig.I.14.**



**Detalle del paisaje. La *Virgen de las Angustias* de Sánchez Cotán.**

Fig.I.15.



***Piedad* atribuida a Blas de Prado, ca. 1570-1580. Colección privada extremeña.**

MATEO GÓMEZ, I. Y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, Departamento de Historia del Arte, 2003. Pág. 254.

## **CAPÍTULO II: DIAGNÓSTIC Y TRATAMIENTO**

## **1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.**

### **1.1. DATOS TÉCNICOS.**

#### **1.1.1. BASTIDOR:**

El bastidor que presenta el lienzo, realizado en madera de pino, no es el original, fue colocado durante el proceso de intervención a que fue sometida la obra hacia 1957 en los talleres de Museo del Prado (Figura II.4). De tipo rectangular, compuesto por dos largueros verticales de 279 cm de largo por 10,5 cm de ancho y 3 cm de grosor, dos horizontales de 199 cm de largo por 10,5 cm de ancho y 3 cm de grosor y dos travesaños también horizontales de 190 cm de largo por 7 cm de ancho y 3 cm de grosor. Constituyen un total de seis piezas. Todas las uniones de los largueros del bastidor están resueltas con ensambles de caja y espiga machihembradas. Tanto los largueros como el travesaño, poseen rebaje en su cara interna, es decir, en la que está en contacto con el lienzo, para evitar así que se marque el bastidor en la película pictórica.

Aunque presenta sistema de expansión mediante cuñas, faltan algunas y no parecen ser todas ellas las originales, pues son de distinta tipología. Más bien parecen ser aprovechadas de otras obras (Figura II.5).

#### **1.1.2. SOPORTE:**

Las dimensiones totales del lienzo son: 279 cm de alto x 199 cm de ancho (Figura II.3), correspondiente a la superficie pictórica, 2 ó 2,5 cm más en zonas donde hay bordes (la mayor parte del lienzo los ha perdido) y 211 cm x 298 cm la tela empleada para la forración.

Se trata, la original, de una sola pieza de tela de lino con una armadura de la llamada tipo mantelillo de trama cerrada. Es de un grosor medio. La tela empleada en el reentelado también es lino y de armadura tipo tafetán simple de trama también bastante cerrada y algo más gruesa que la original. Esta última consta de dos piezas unidas con una costura longitudinal ejecutada a mano del tipo llamado "cordoncillo" (Figura II.6).

#### **1.1.3. PELÍCULA PICTÓRICA:**

Aparecen en la obra tres capas de aparejo previo. La capa de preparación inferior está compuesta por un estrato de color blanquecino a base de yeso y cola animal. Constituye una capa de grosor variable (entre 200 y 500  $\mu\text{m}$ ). El yeso está ligeramente impurificado con arcillas y óxidos (lo que le aporta un cierto tono amarillento), así como de trazas de calcita y dolomita. La segunda capa está compuesta por cola animal, seguramente aplicada sobre el dibujo subyacente, ya que aparecen algunos granos de negro carbón en este mismo nivel de la estratigrafía. La tercera capa es una imprimación oleosa de color gris, común a todas las muestras analizadas, que debe actuar como fondo de la composición. Contiene una mezcla de blanco de plomo, negro carbón, tierra anaranjada y minio de plomo, junto a trazas de calcita y aplicado al óleo de aceite de linaza.

La técnica empleada para realizar la capa pictórica está realizada a base de pigmentos aglutinados con óleo. El grosor de este estrato es variable (entre 40 y 130  $\mu\text{m}$ ).

La gama cromática empleada es muy variada. Podemos distinguir tres zonas muy bien diferenciadas en la obra. De una parte, el tono de fondo compuesto por tierras fundamentalmente, que se rompe con una línea diagonal en el ángulo derecho superior del cuadro, donde aparece el celaje y el paisaje de fondo con un amplio colorido. La vegetación está compuesta por una capa pictórica verde que consta de una mezcla de blanco de plomo, amarillo de plomo y estaño y azurita, sobre una imprimación oleosa de color gris anaranjado con blanco de plomo, negro carbón y minio de plomo, principalmente. Superpuesta a la misma se aprecia una veladura de resinato de cobre. El cielo consta de una base rosada compuesta por calcita, tierra roja, blanco de plomo y tierra ocre y pinceladas amarillas, en las que el amarillo de plomo y estaño se mezcla con pequeñas cantidades de azurita y tierras. Y por último, los personajes representados (la Virgen y Jesucristo). Con unas carnaciones tratadas de manera muy delicada y muy diferente. Contrasta el tono rosado de la Virgen con el azulado del cuerpo muerto de Jesús. La carnación de Jesús está compuesta por una capa sencilla de blanco de plomo y bermellón, con otros pigmentos minoritarios que contribuyen al tono final. La sangre sólo son granos dispersos de bermellón que quedan en la superficie. El resto de laca roja hallado dentro del barniz es un repinte de la última intervención.

Los pigmentos empleados son:

Blancos: blanco de plomo, calcita.

Negros: negro carbón (fundamentalmente negro carbón vegetal).

Rojos: tierra roja, bermellón.

Azules: azurita natural.

Amarillos: amarillo de plomo y estaño.

Pardos: tierra ocre.

Anaranjados: minio de plomo.

#### **1.1.4. CAPA DE PROTECCIÓN:**

La capa de protección final se encuentra muy oxidada por lo que su aspecto es amarillento y opaco, propio de la degradación de los materiales. Es bastante gruesa. Puede apreciarse en la foto con luz ultravioleta (Figura II.2). En las muestras analizadas encontramos dos tipos de barnices superpuestos. Uno inferior rico en aceite de linaza, que se trata del barniz antiguo original. El superior es de tipo óleo – resinoso, tipo resina conífera, mezclado con algo de cola animal de antiguas protecciones y sentados de color.

#### **1.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.**

##### **1.2.1. BASTIDOR:**

Sustituido probablemente durante la intervención del Museo del Prado. Se encuentra en aceptable estado de conservación. Con el paso del tiempo ha ido perdiendo las cuñas originales que han sido sustituidas por otras de diferente tamaño, forma y material (Figura II.5). Para su colocación en la moldura, se han empleado clavos de gran tamaño que han producido daños en la madera (Figura II.7).

### **1.2.2. SOPORTE:**

El lienzo ha sido reentelado. Para la forración se ha empleado una tela de lino de naturaleza análoga a la original y ejecutado dicha operación mediante la técnica de la gacha. En las faltas de soporte se han colocado injertos de tela procedentes de restos de otros cuadros, todos ellos con una imprimación inferior rojiza y otra superior de tono grisáceo. Estos injertos, en algunos casos, son de mayor grosor que la tela original y no se adaptan en su totalidad a la forma de la falta, son de forma más o menos rectangular y de diferentes medidas (Figura II.23). Además, cabe destacar, que algunos presentan un ligero hundimiento, como si se hubiera insistido en el planchado (es el caso de la laguna en el manto azul de la Virgen) (Figura II.21). Se encuentra sujeto al bastidor mediante clavos (Figura II.8).

### **1.2.3. PELÍCULA PICTÓRICA:**

Se encontraba oculta bajo una gruesa capa de barniz amarillento que solo dejaba entrever la gran cantidad de repintes, que hacían temer el mal estado en que podía encontrarse este estrato. Al comenzar el proceso de limpieza pudimos constatar que las zonas repintadas ocultaban por un lado pérdidas muy numerosas, que en todos los casos desbordaban la laguna y ocultaban parte del original, y por otro, ocultaban manchas, acumulaciones de suciedad y salpicaduras, fruto de una limpieza desigual y poco esmerada. Pero en ningún caso encontramos zonas barridas y desgastadas, como habíamos temido en un principio.

Las lagunas de preparación han sido cubiertas por estuco de color blanco. No ajustándose su aplicación únicamente a las faltas. Podemos decir lo mismo de la reintegración cromática, la cual, aún habiéndose ejecutado con técnicas totalmente reversibles (una primera fase realizada con témperas y una segunda con pigmentos al barniz) desbordaban, como hemos explicado ya, las lagunas de preparación y ocultaban los efectos de una limpieza poco profunda.

### **1.2.4. CAPA DE PROTECCIÓN:**

El barniz aplicado en esta intervención es de tipo óleo – resinoso, procedente de resina conífera, mezclado con algo de cola animal de antiguas protecciones y sentados de color. Al tratarse de una resina, se encuentra degradado, muy amarillento (Figura II.11).

## **1.3. ALTERACIONES.**

### **1.3.1. BASTIDOR:**

El estado general de conservación del bastidor es aceptable (Figura II.4). 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, alguna grieta fruto de los movimientos de la madera, 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 también aceptable. Se encuentra, como hemos dicho, ya reentelado, conservando éste sus propiedades de adhesión, a excepción de los bordes perimetrales, que en algún punto se han despegado. La tela de forración consta de dos piezas unidas con una costura longitudinal que al planchar se marca en el anverso de la obra, provocando una nervadura en relieve.

Los injertos colocados en las faltas de soporte mantienen en general también su adhesión (Figura II.22), excepto dos de ellos que se han despegado en un borde. Solo destacar que, como también hemos explicado antes, algunos son de tela más gruesa a la original, y sobresalen en algún punto y otros se encuentran deformados, como rehundidos, debido probablemente al planchado.

En el reverso existía acumulación de depósitos superficiales de polvo acentuándose en los huecos entre los largueros del bastidor y la tela, especialmente en el inferior.

Una vez limpio y estucado, al observar la forma de las faltas (líneas oblicuas y transversales) es factible pensar que en algún momento de su historia, el cuadro estuviera enrollado o más bien plegado sin bastidor, almacenado en algún lugar de forma poco adecuada, provocando dichas pérdidas. El lienzo se encuentra levemente destensado.

### **1.3.3. PELÍCULA PICTÓRICA:**

La película pictórica presentaba gran número de faltas de pequeño, mediano y gran tamaño. Las pequeñas y las medianas se encuentran diseminadas por toda la superficie, las de mayor tamaño se corresponden con los bordes inferior y superior. Muchas de las faltas se encuentran estucadas y reintegradas como hemos explicado ya, con burdos repintes (Figura II.9). Otra parte de los repintes, solo cubría las deficiencias de una limpieza poco acertada.

A diferencia de otras obras, no se marcaban las líneas de los largueros ni los travesaños del bastidor, a pesar de encontrarse levemente destensado.

La capa pictórica presenta en general el craquelado normal de este tipo de pinturas. Solo en el azul del manto de la Virgen, en la zona de las sombras aparece un craquelado muy duro, con retraimiento del estrato pictórico que deja ver incluso la preparación entre las cazoletas. Es el craqueado típico de forma redondeada que se da en casos de quemaduras, más no parece ser éste el caso. Parece más bien tratarse de una alteración del pigmento o del aglutinante empleado en dicha zona (Figura II.9).

Aparecen también deformaciones o levantamientos en forma de grietas con cresta (Figura II.16).

#### **1.3.4. CAPA DE PROTECCIÓN:**

Se trata de una gruesa capa de barniz de color amarillento y opaco que no deja apreciar la intensidad y variedad cromática de la obra. En la carnación del Cristo, le confiere una tonalidad verdosa, nada que ver con el color original (Figura II.11). Su aplicación podemos decir que ha sido en vertical y poco cuidadosa, ya que presenta incluso chorreones evidentes en varias zonas (Figura II.10).

## **2. TRATAMIENTO.**

### **2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.**

La Intervención de Conservación y Restauración llevada a cabo en el lienzo denominado "Virgen de la Angustia" 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 (Figura II.1), ultravioleta (Figura II.2) y de detalle, así como la extracción de una serie de muestras (tanto de la película pictórica como de las fibras textiles) 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.

Atendiendo al principio de mínima intervención, uno de los fundamentos teórico-prácticos de la metodología a seguir en el Centro de Intervención del IAPH, se ha optado por un tratamiento de restauración parcial. Es decir, todos los estratos del bien han sido tratados convenientemente, desde el soporte a la película pictórica, pero respetando todos los procesos de la intervención anterior, que se encontraban en buen estado de conservación y estables, por lo que se consideró desacertado eliminar el reentelado anterior, ya que implicaba someter a la obra, de nuevo, a procesos de limpieza del reverso, calor y humedad, que solo hubieran contribuido a debilitar más el soporte original y consecuentemente los diferentes estratos que componen la obra.

Se han seleccionado los tratamientos de intervención más idóneos y que se adecuaban 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 o en injertos despegados.
- Corrección de deformaciones del soporte en la medida de lo posible.

- Pegado de la tela original y del reentelado en los bordes perimetrales donde haya perdido la adhesión.
- Limpieza de la superficie pictórica.
- 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 de manera puntual.

### **2.2.1. BASTIDOR:**

Ha sido necesario, en primer lugar, cortar los clavos que lo unían a la moldura (Figura II.7 y Figura II.8), ya que ese encontraban tan empotrados que fue imposible sacarlos sin provocar más daños en la madera. Una vez liberado de la moldura, se extrajeron con mayor facilidad, con la ayuda de un martillo y unas tenazas.

El bastidor original se ha conservado por considerar que, aún necesitando tratamiento, cumplía correctamente su función de soporte de la obra.

Ha sido necesario practicar un tratamiento de desinsectación ya que además de encontrar agujeros y galerías producidas por insectos xilófagos, encontramos restos de serrín.

El tratamiento llevado a cabo ha consistido en la aplicación de un insecticida (permetrina) por inyección y por impregnación, repitiendo la operación durante varios días. A continuación, se ha procedido a la consolidación del mismo, mediante la aplicación por inyección de una resina sintética disuelta en acetona (Paraloid B72), para terminar rellenando los orificios de salida de los insectos con pasta de madera realizada con serrín de pino viejo muy tamizado y cola sintética (del tipo acetato de polivinilo).

Las cuñas han sido teñidas de un color similar al bastidor, por tratarse como ya dijimos de cuñas nuevas realizadas en madera de haya tomando como modelo una de las originales, con un tinte al alcohol mezcla de varios colores. Para terminar, se ha aplicado a las cuñas y al bastidor una capa de protección a base de resina sintética (paraloid B72).

### **2.2.2. SOPORTE:**

El tratamiento del soporte ha consistido en fijaciones puntuales en los bordes perimetrales donde el reentelado había perdido adhesividad, así como en alguno de los injertos que presentaban bordes despegados. Se ha empleado cola animal y calor para llevar a cabo este proceso.

También se han intentado bajar las deformaciones del soporte con la aplicación de calor y mediante peso controlado.

### **2.2.3. PELÍCULA PICTÓRICA:**

Las primeras fases de intervención sobre la película pictórica se han realizado al inicio de la intervención. Estas consistieron en: limpieza mecánica muy superficial de la capa de pintura y fijación puntual de la misma mediante cola de conejo diluida y espátula caliente.

La siguiente intervención realizada sobre la película pictórica ha sido la limpieza, que se ha llevado a cabo en varias fases. En una primera fase, se ha eliminado la gruesa capa de barniz que cubría toda la superficie y los repintes de pigmentos al barniz, mediante limpieza química con hisopo y alcohol etílico (Figura II.12 a Figura II.15). En una segunda fase, se han eliminado los repintes de témpera, con agua. Para finalizar, en una tercera fase, se ha eliminado suciedad y restos del barniz original que quedaban sobre todo en las carnaciones, rostrillo de la Virgen, sudario y paño de mortaja del Cristo, de nuevo con alcohol etílico y goma de borrar (Figura II.17 a Figura II.20).

Se han enrasado estucos de la antigua intervención, pero procurando respetar todos aquellos que se encontraban en buen estado. Posteriormente, se han estucado las lagunas de preparación y las que aunque ya estucadas, se encontraban a bajo nivel, circunscribiéndose a los márgenes de la laguna y al mismo nivel de la capa de color original. Las lagunas como se mencionaba en el apartado de alteraciones eran muy numerosas (Figura II.24).

La reintegración cromática se ha realizado con dos técnicas distintas. Por un lado sobre los estucos se ha empleado la acuarela con la técnica del rigatino, para terminar con pigmentos al barniz después de un primer barnizado. Finalmente se le ha aplicado una capa de barniz mediante pulverizado (Figura II.25).

#### **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.

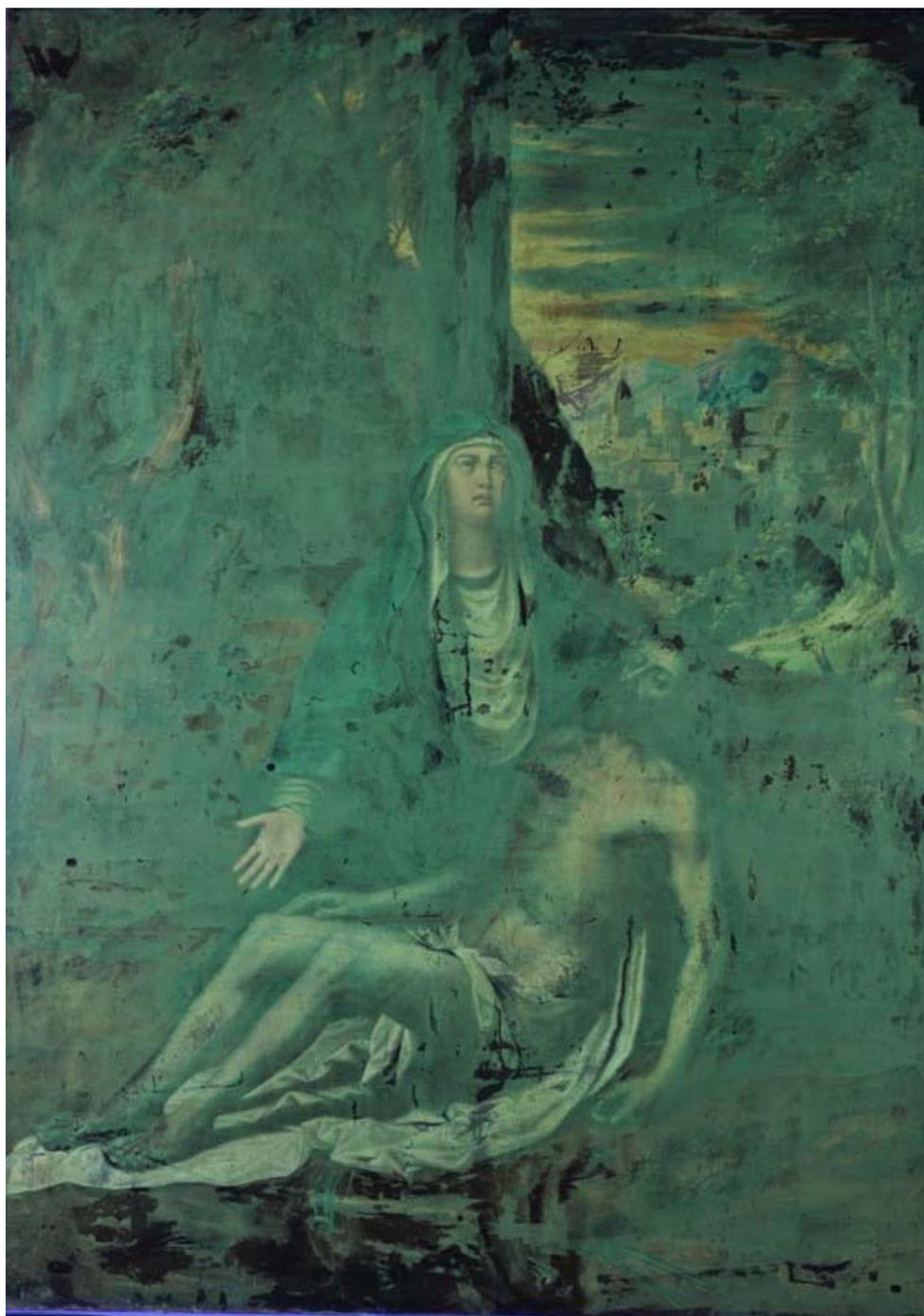
**ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

**FIGURA II.1**



**EESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL: LUZ NORMAL.**

**FIGURA II.2**



**ESTADO DE CONSERVACIÓN INICIAL: LUZ ULTRAVIOLETA**

**FIGURA II.3**



279 cm  
de alto

190 cm. de ancho

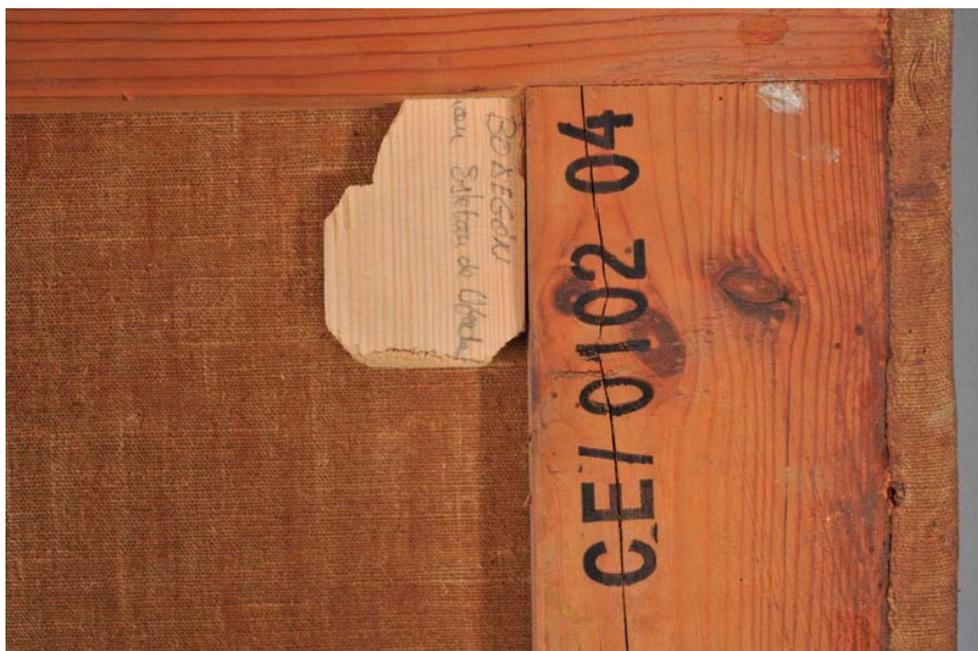
**DATOS TÉCNICOS: MEDIDAS**

FIGURA II.4



DATOS TÉCNICOS: BASTIDOR

**FIGURA II.5**



**BASTIDOR: CUÑAS REUTILIZADAS.**

**FIGURA II.6**



**TELA REENTELADO: COSTURA**

**FIGURA II.7**



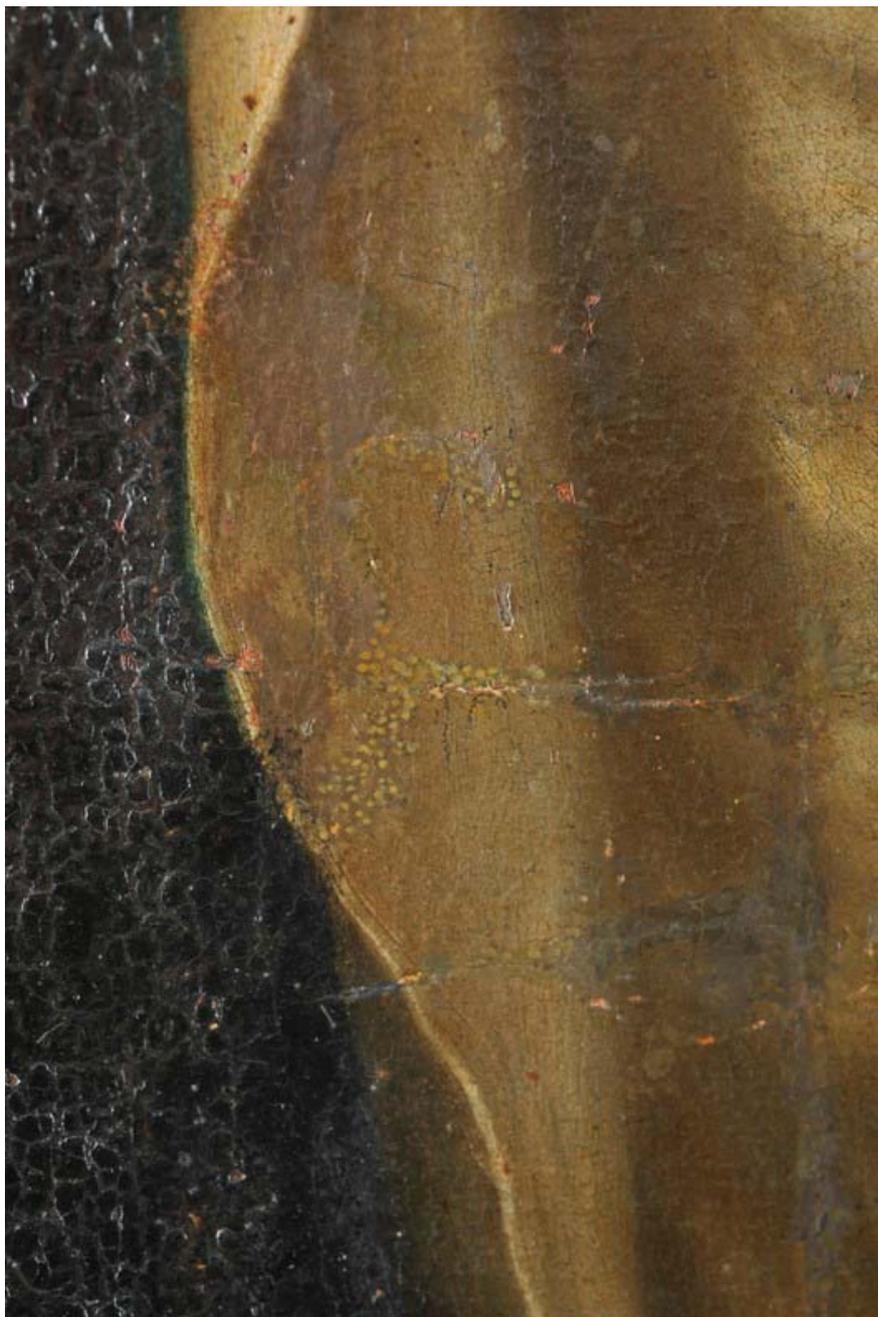
**CLAVOS DE SUJECCIÓN AL MARCO.**

**FIGURA II.8**



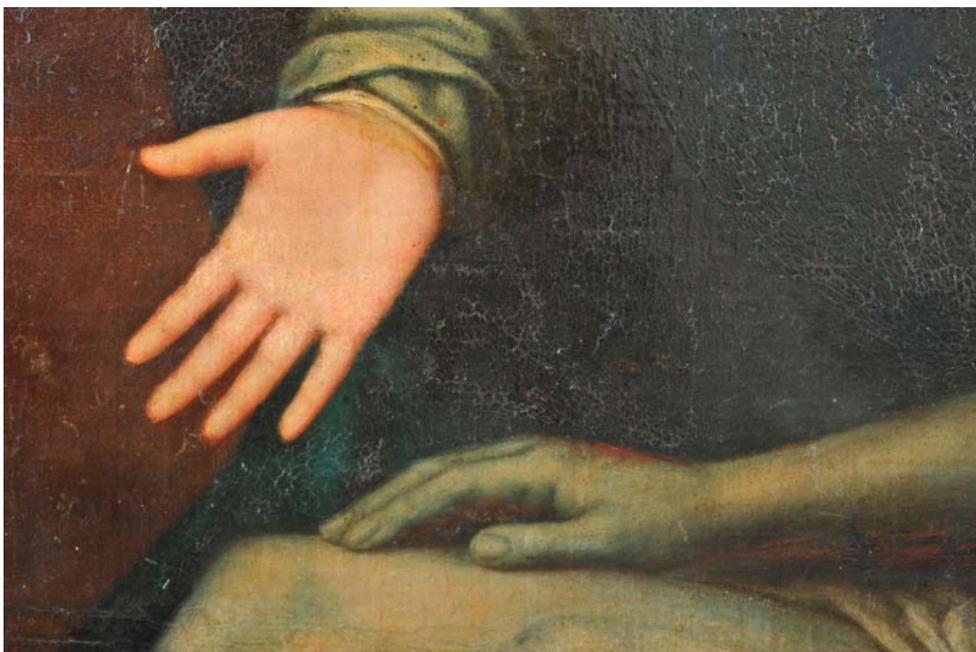
**CLAVOS DE SUJECCIÓN AL MARCO.**

**FIGURA II.9**



**PÉRDIDAS DE PREPARACIÓN Y PELÍCULA PICTÓRICA, REPINTES Y DEGRADACIÓN DEL PIGMENTO AZUL EN LA ZONA DERECHA.**

**FIGURA II.10**



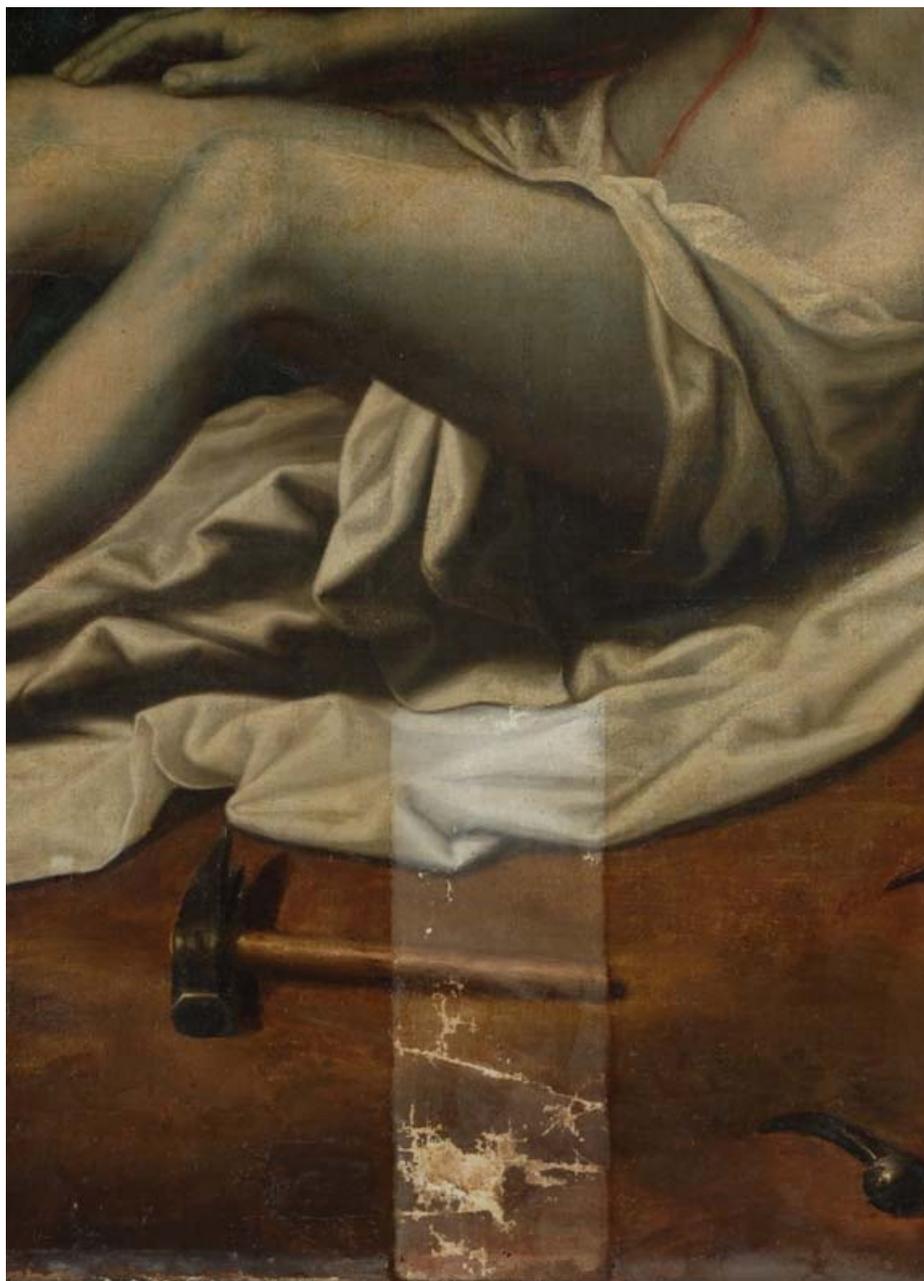
**GRUESA CAPA DE BARNIZ AMARILLENTO. CHORREÓN EN LA MUÑECA DE LA VIRGEN.**

**FIGURA II.11**



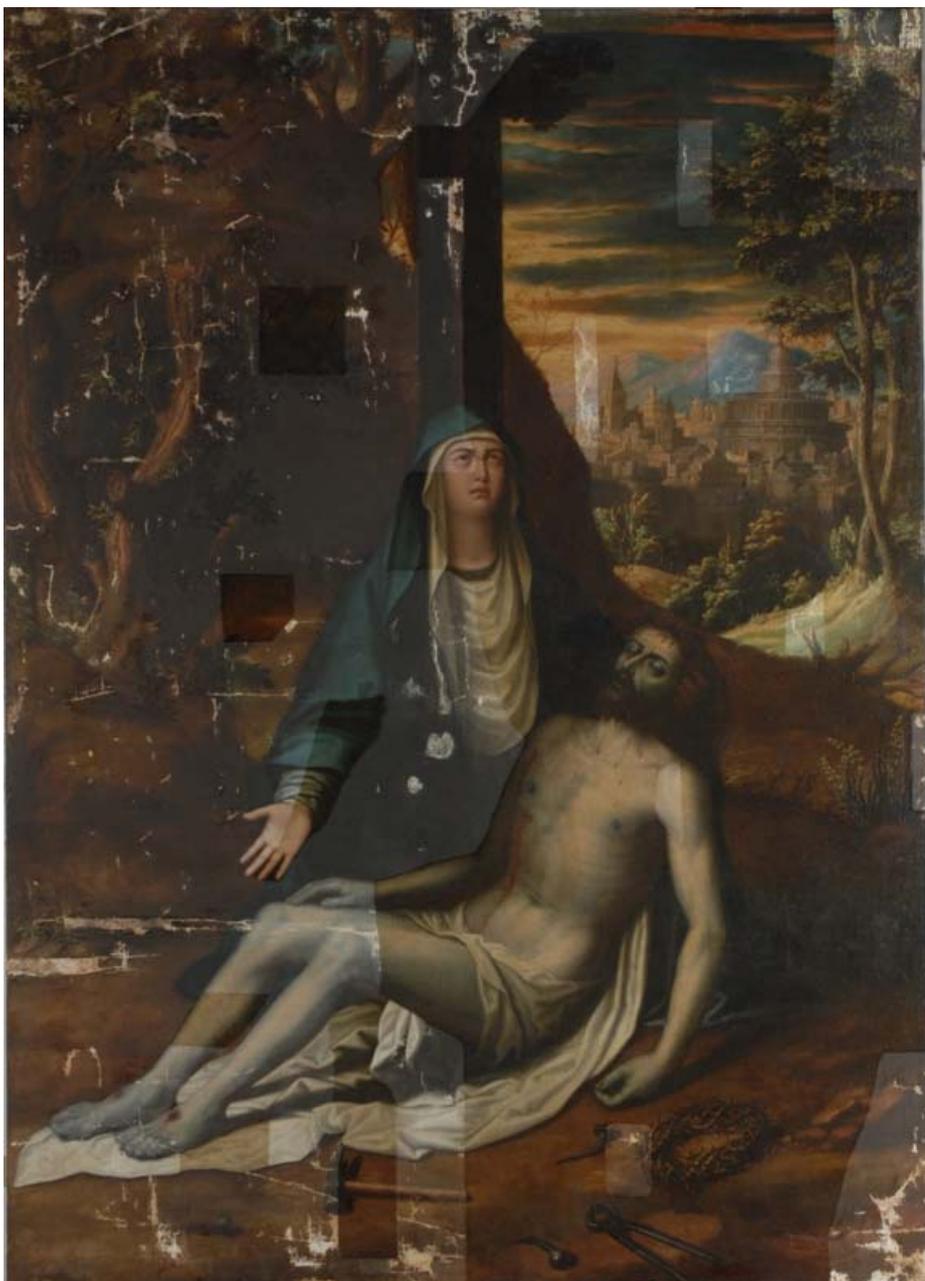
**GRUESA CAPA DE BARNIZ AMARILLENTO.**

**FIGURA II.12**



**TRATAMIENTO: CATAS DE LIMPIEZA.**

FIGURA II.13



TRATAMIENTO: PROCESO LIMPIEZA.

**FIGURA II.14**



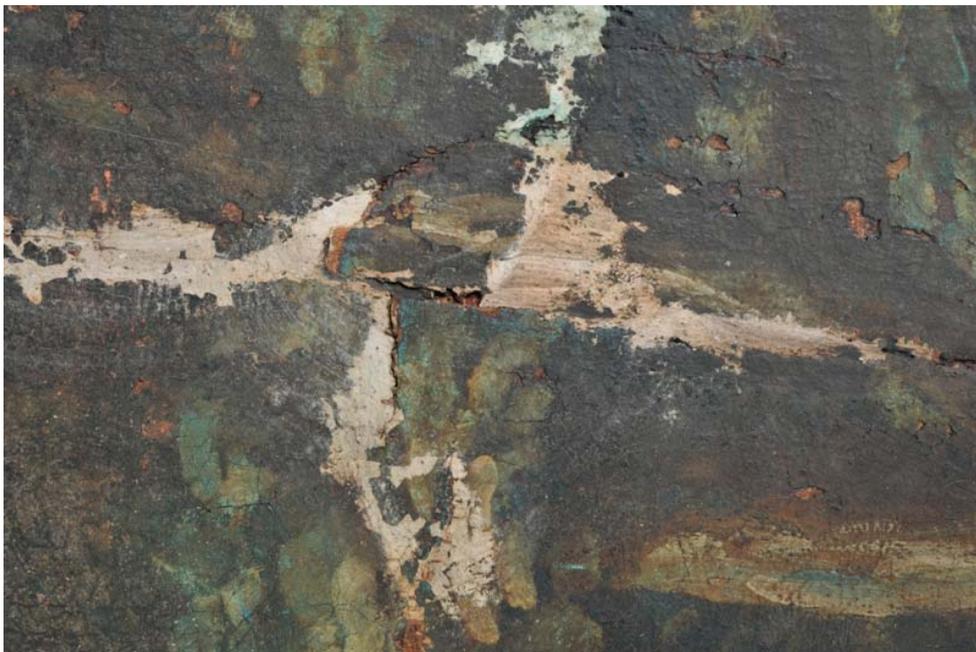
**TRATAMIENTO: PROCESO LIMPIEZA.**

**FIGURA II.15**



**TRATAMIENTO: PROCESO LIMPIEZA.**

**FIGURA II.16**



**LAGUNAS DE PREPARACIÓN, ESTUCOS DE LA ANTERIOR INTERVENCIÓN Y DEFORMACIONES DE LA PELÍCULA PICTÓRICA.**

**FIGURA II.17**



**TRATAMIENTO: SEGUNDA LIMPIEZA.**

**FIGURA II.18**



**TRATAMIENTO: DETALLE SEGUNDA LIMPIEZA.**

**FIGURA II.19**



**TRATAMIENTO: TESTIGO SEGUNDA LIMPIEZA.**

**FIGURA II.20**



**TRATAMIENTO: DETALLE SEGUNDA LIMPIEZA.**

**FIGURA II.21**



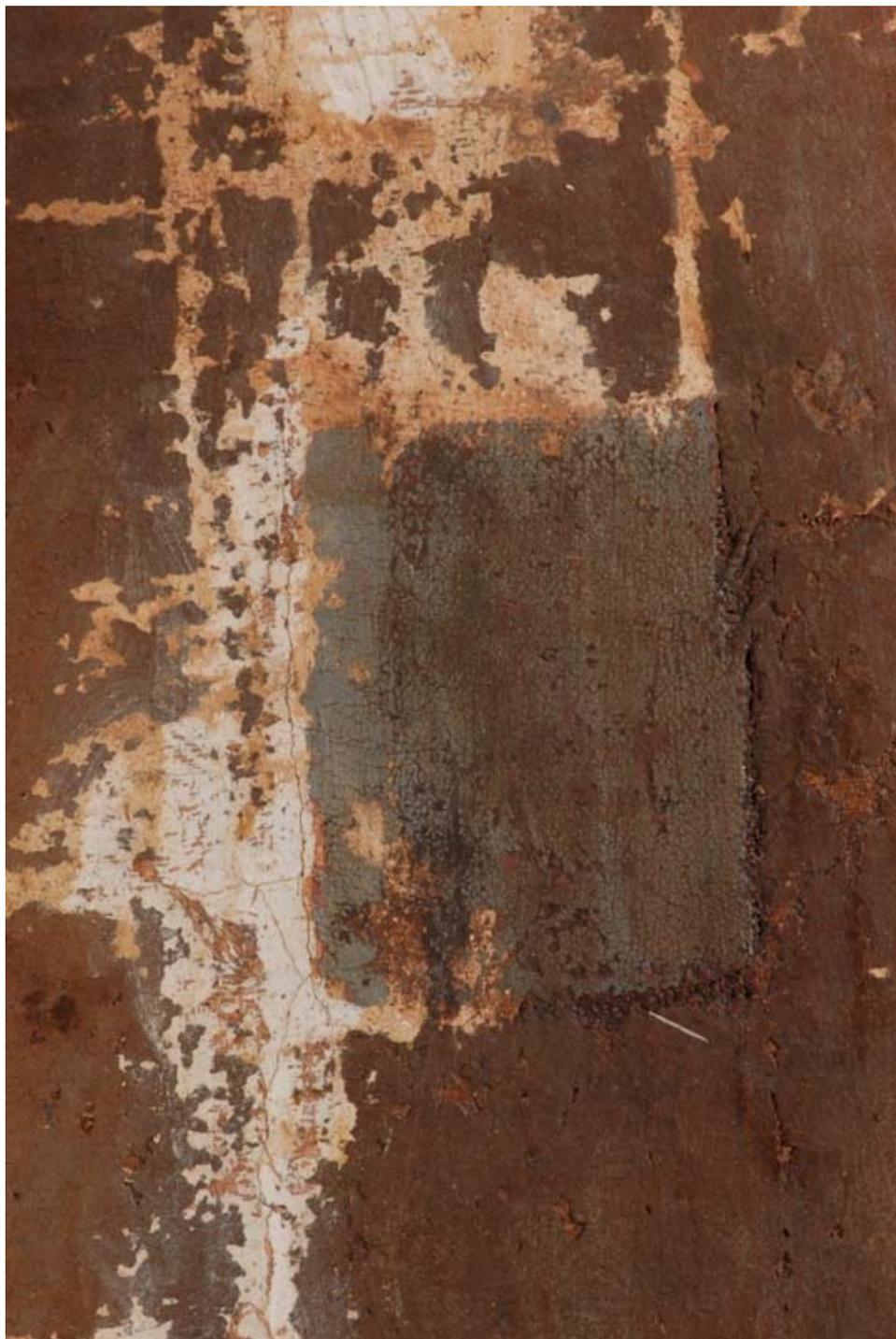
**DETALLE DEL INJERTO COLOCADO EN LA INTERVENCIÓN ANTERIOR UNA VEZ ELIMINADOS LOS REPINTES. BORDES LEVANTADOS Y CENTRO REHUNDIDO.**

**FIGURA II.22**



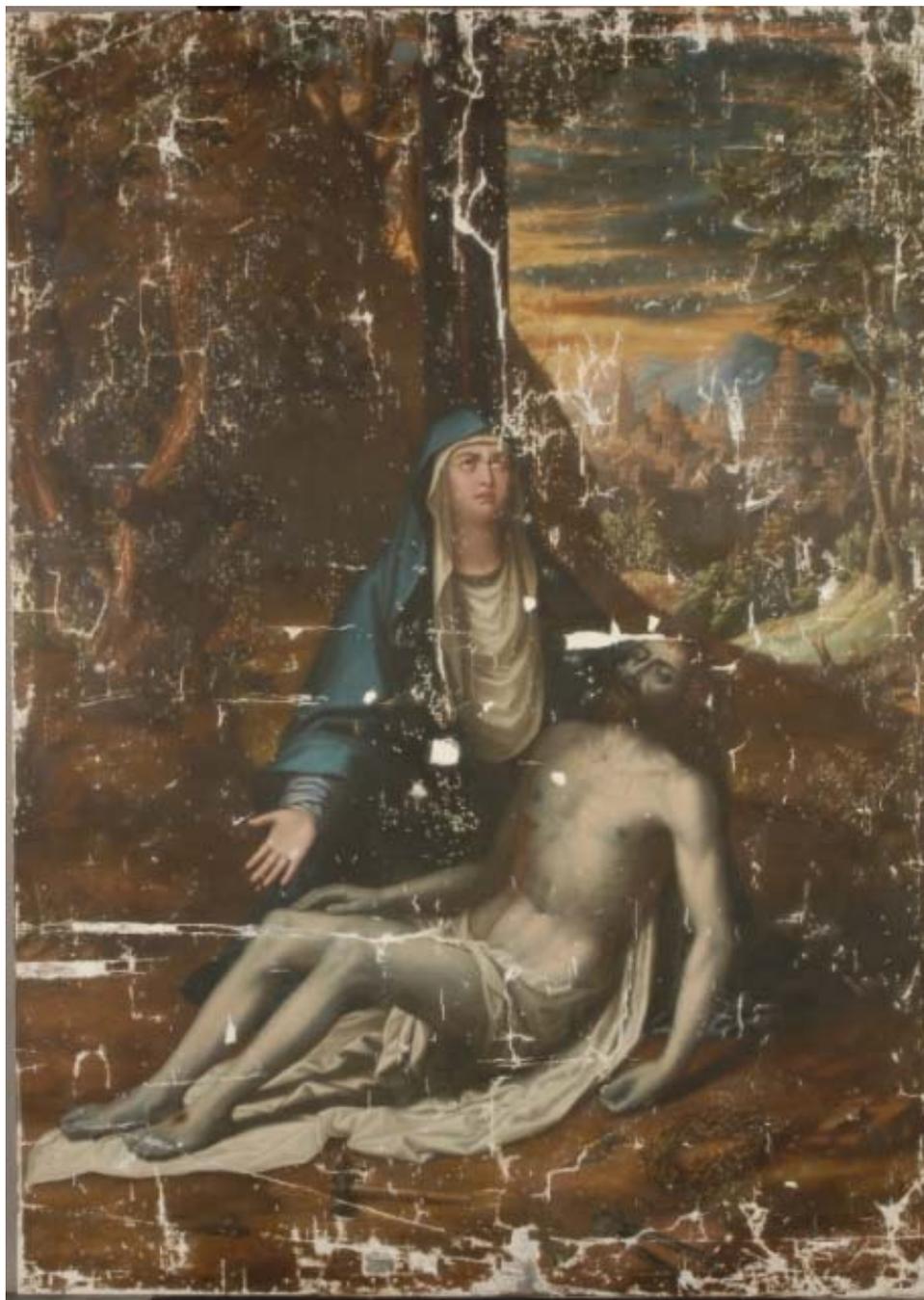
**DETALLE DEL INJERTO COLOCADO EN LA INTERVENCIÓN ANTERIOR UNA VEZ CONCLUIDA LA LIMPIEZA.**

**FIGURA II.23**



**DETALLE DEL INJERTO COLOCADO EN LA INTERVENCIÓN ANTERIOR UNA VEZ CONCLUIDA LA LIMPIEZA.**

**FIGURA II.24**



**TRATAMIENTO: ESTUCADO DE LAGUNAS.**

**FIGURA II.25**



**ESTADO FINAL, DESPUÉS DE LA INTERVENCIÓN.**

### **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.**

Se han extraído un total de seis muestras: tres de pintura, dos de tejido y una de barniz. 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. En cuanto al tejido, se han identificado las fibras textiles mediante el estudio de su morfología al microscopio óptico con luz transmitida.

### **2.1. MATERIAL Y MÉTODO.**

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

- VAG-1 Verde oscuro, vegetación.
- VAG-2 Carnación con sangre.
- VAG-3 Amarillo ocre, celaje.
- VAG-4 Tejido del reentelado.
- VAG-5 Tejido original.

VAG-6 Barniz, raspado.

### 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:** VAG-1

**Aumentos:** 200X

**Descripción:** Verde oscuro, vegetación.

**ESTRATIGRAFÍA** (de abajo hacia arriba):

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y trazas de tierras aglutinado con cola animal. Tiene un espesor superior a 220  $\mu\text{m}$ .
- 2) Impregnación de cola animal. Tiene un espesor de 10  $\mu\text{m}$ .
- 3) Capa de color pardo negruzco compuesta por carbón vegetal, blanco de plomo, minio, trazas de calcita y de tierras. Tiene un espesor de 55  $\mu\text{m}$ .
- 4) Capa de color verde compuesta por azurita, blanco de plomo y trazas de tierras, amarillo de plomo y estaño y calcita. Tiene un espesor medio de 90  $\mu\text{m}$ .
- 5) Capa de color verde compuesta por resinato de cobre y trazas de yeso y de silicatos. Tiene un espesor de 30  $\mu\text{m}$ .

**Muestra:** VAG-2

**Aumentos:** 200X

**Descripción:** Carnación con sangre.

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y trazas de tierras aglutinado con cola animal. Su espesor es superior a 120  $\mu\text{m}$ .
- 2) Capa de color pardo translúcido compuesta por trazas de yeso y cola animal. Su espesor oscila entre 10 m y 30 Cm.
- 3) Capa de tonalidad gris oscuro compuesta por negro carbón, blanco de plomo, minio y trazas de tierras. Su espesor oscila entre 60  $\mu\text{m}$  y 95  $\mu\text{m}$ .
- 4) Capa de color rosado compuesta por blanco de plomo, bermellón, tierra ocre, negro carbón, añil y trazas de calcita. Su espesor máximo medido es de 130  $\mu\text{m}$ .
- 5) Capa de color rojo compuesta por bermellón y trazas de laca roja. Su espesor oscila entre 0  $\mu\text{m}$  y 5  $\mu\text{m}$ .
- 6) Capa de color pardo translúcido de naturaleza orgánica. Su espesor es superior a 10  $\mu\text{m}$ .

- 7) Capa translúcida de barniz. Su espesor máximo medido es de 5  $\mu\text{m}$ .
- 8) Capa de color rojo compuesta por laca roja. Su espesor oscila entre 0  $\mu\text{m}$  y 5  $\mu\text{m}$ .

**Muestra:** VAG-3

**Aumentos:** 200X

**Descripción:** Amarillo del cielo

- 1) Capa de preparación blanquecina compuesta por sulfato cálcico y trazas de tierras, aglutinado con cola animal. Su espesor es superior a 100  $\mu\text{m}$ .
- 2) Capa de color pardo translúcido compuesta por negro carbón y trazas de yeso mezclado con cola animal. Su espesor es superior a 10  $\mu\text{m}$ .
- 3) Capa de color gris compuesta por negro carbón, blanco de plomo, minio, trazas de calcita y de tierras. Su espesor oscila entre 40  $\mu\text{m}$  y 80  $\mu\text{m}$ .
- 4) Capa de color rosácea compuesta por calcita, tierra roja, blanco de plomo y tierra ocre. Su espesor es superior a 40  $\mu\text{m}$ .
- 5) Capa de color amarillo compuesta por amarillo de plomo y estaño, azurita, trazas de tierra ocre y de calcita. Su espesor oscila entre 40  $\mu\text{m}$  y 75  $\mu\text{m}$ .
- 6) Capa translúcida de barniz. Su espesor es superior a 10  $\mu\text{m}$ .
- 7) Capa translúcida de barniz y yeso, trazas de calcita, yeso y oxalato de calcio. Su espesor es superior a 5  $\mu\text{m}$ .

**Muestra:** VAG-4

**Aumentos:** 200X

**Descripción:** Tejido del reentelado.

Las fibras identificadas son de lino. En la imagen vemos la microfotografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz transmitida polarizada y con nicoles cruzados.

**Muestra:** VAG-5

**Aumentos:** 200X

**Descripción:** Tejido original.

Las fibras identificadas son de lino. En la imagen vemos la microfotografía de la apariencia longitudinal de algunas fibras al microscopio óptico con luz transmitida polarizada y con nicoles cruzados.

#### 4. CONCLUSIONES

Hay tres capas de aparejo previo. La inferior es la preparación, de yeso y cola animal, con un espesor entre 200 y 500  $\mu\text{m}$ . El yeso está ligeramente impurificado con arcillas y óxidos (lo que le aporta un cierto tono amarillento), así como de trazas de calcita y dolomita. En superficie está fuertemente encolado, seguramente sobre el dibujo subyacente, ya que aparecen algunos granos de negro carbón en este mismo nivel de la estratigrafía (segunda capa). La tercera capa es una imprimación oleosa de color gris, común a todas las muestras analizadas, que debe actuar como fondo de la composición, contiene una mezcla de blanco de plomo, negro carbón, tierra anaranjada y

minio de plomo, junto a trazas de calcita y aplicado al óleo de aceite de linaza.

La vegetación verde está compuesta por una capa pictórica verde que consta de una mezcla de blanco de plomo, amarillo de plomo y estaño y azurita, sobre una imprimación oleosa de color gris anaranjado con blanco de plomo, negro carbón y minio de plomo, principalmente. Superpuesta a la misma se aprecia una veladura de resinato de cobre.

La carnación está compuesta por una capa sencilla de blanco de plomo y bermellón, con otros pigmentos minoritarios que contribuyen al tono final. La sangre sólo son granos dispersos de bermellón que quedan en la superficie.

Es posible que el resto de laca roja hallado dentro del barniz sea un repinte antiguo a modo de pincelada muy fina, que cubre sólo parcialmente la superficie de la pintura.

El cielo consta de una base rosada compuesta por calcita, tierra roja, blanco de plomo y tierra ocre y pinceladas amarillas, en las que el amarillo de plomo y estaño se mezcla con pequeñas cantidades de azurita y tierras.

Los pigmentos hallados son los siguientes:

Blancos: blanco de plomo, calcita

Negros: negro carbón (fundamentalmente negro carbón vegetal)

Rojos: tierra roja, bermellón

Azules: azurita natural

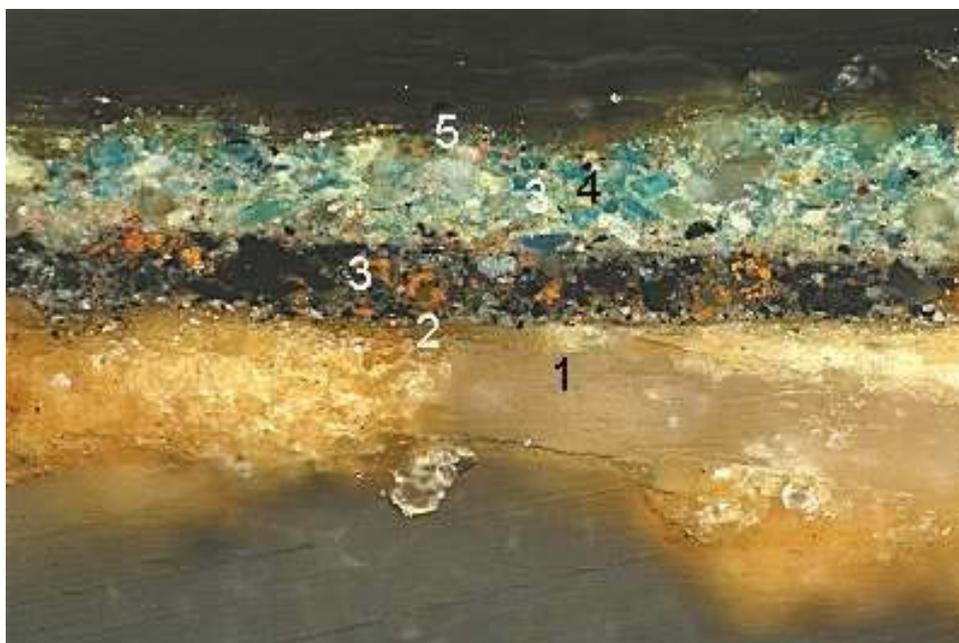
Amarillos: amarillo de plomo y estaño

Pardos: tierra ocre

Anaranjados: minio de plomo

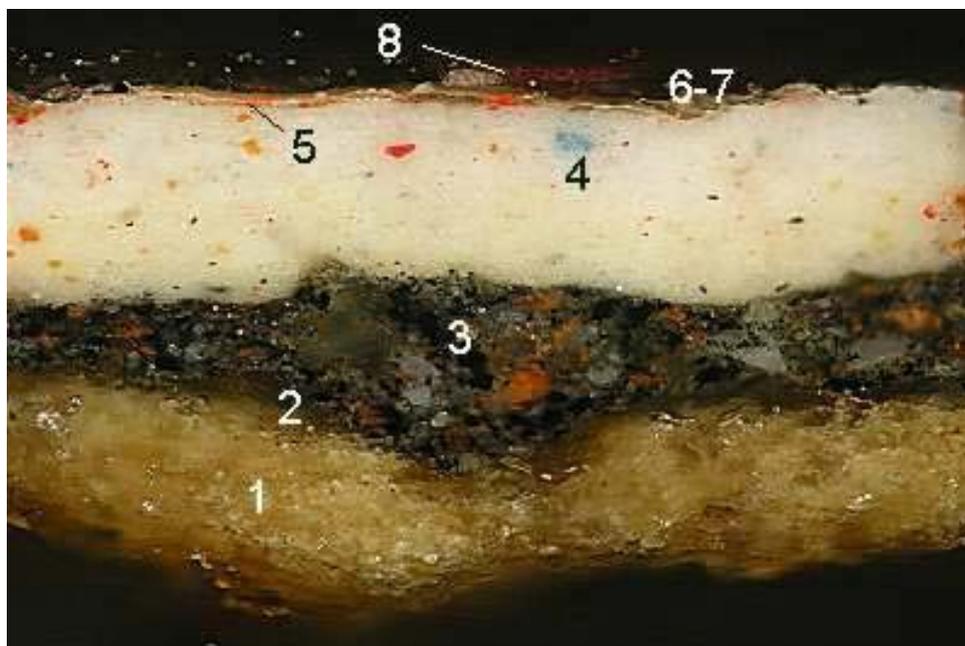
ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura III.1



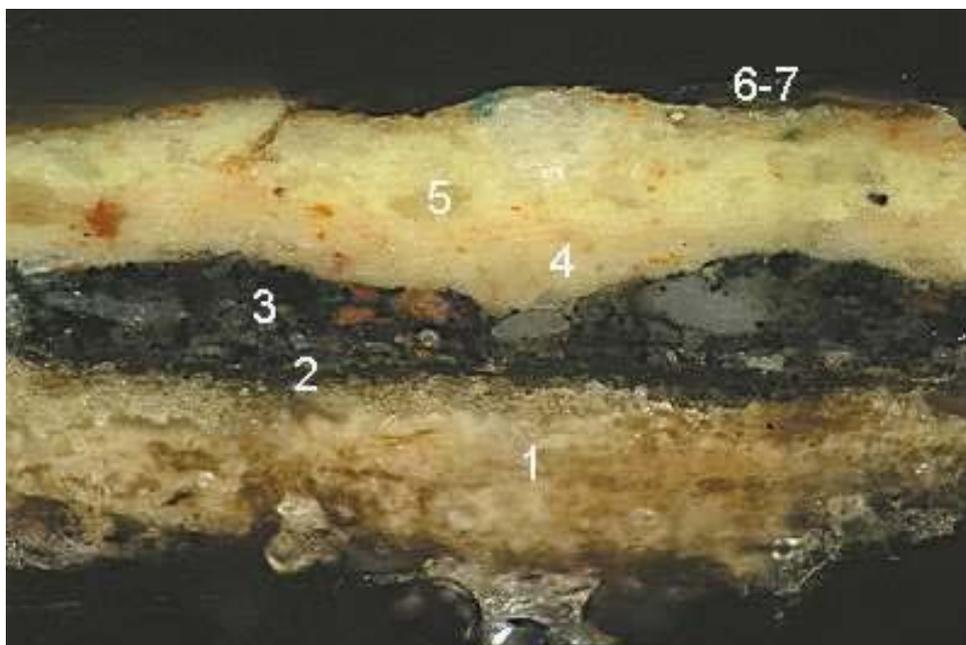
**Estratigrafía de la muestra VAG-1.**

Figura III.2



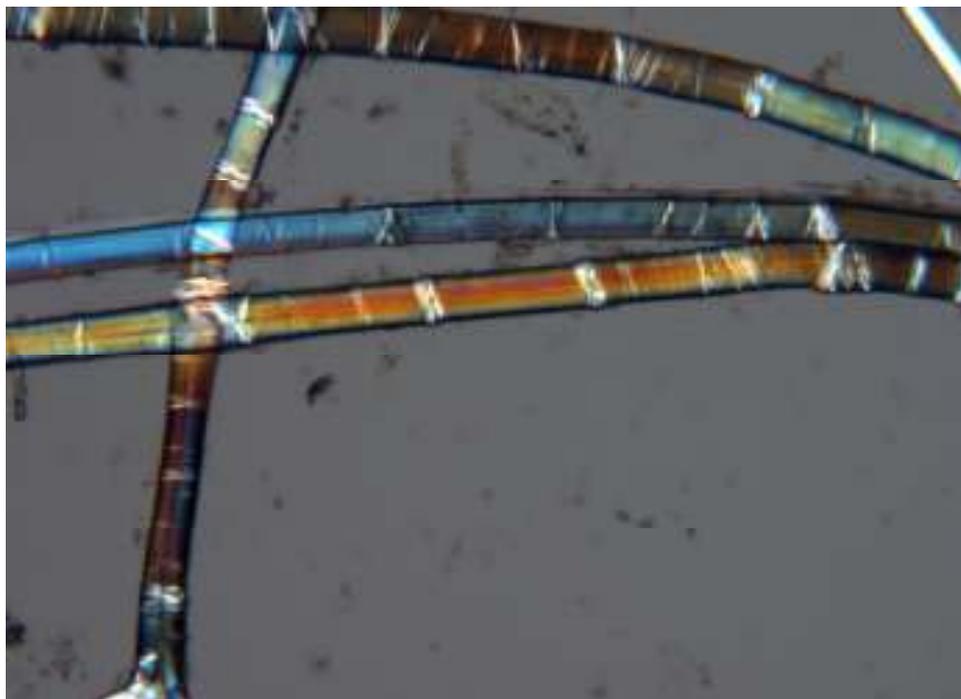
**Estratigrafía de la muestra VAG-2**

Figura III.3



**Estratigrafía de la muestra VAG-3**

Figura III.4



**Micrografía de fibras de la muestra VAG-4.**

Figura III.5



**Micrografía de fibras de la muestra VAG-5**

#### **CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES**

Con el fin de que la obra pictórica objeto de este informe se conserve en las mejores condiciones posibles, es importante que se sigan unas pautas de mantenimiento:

-Efectuar una limpieza superficial con periodicidad. Esta operación se debe realizar con un plumero suave y con mucho cuidado. No emplear productos acuosos ni químicos.

-Es recomendable que se mantenga a unos niveles de humedad y temperatura estables.

## 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

**Eva Claver de Sardi.** Restauradores de Bienes Culturales. Centro de Intervención. IAPH.

### Tratamiento del marco.

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

### Estudio histórico

**Gabriel Ferreras Romero.** Historiadoras del Arte. Centro de Intervención. IAPH.

### Estudio Estratigráfico

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

### Estudio Medios físicos de examen

**Eugenio Fernández Ruiz.** Fotógrafo radiólogo. Jefe de proyectos de 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