Consejería de Cultura



MEMORIA FINAL DEL CUADRO DE LA ANUNCIACIÓN MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA FRAY JUAN SÁNCHEZ COTÁN OCTUBRE-2010

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO
Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico

JUNTA DE ANDALUCIA

ÍNDICE

Introducción..... 2

***Capítulo I*: Estudio Histórico- Artístico**

1. Identificación del Bien Cultural.....3
2. Historia del Bien Cultural.....4

Anexo: Documentación gráfica.....26

***Capítulo II*: Diagnosis Y Tratamiento**

1. Datos técnicos y estado de conservación..... 46
2. Tratamiento..... 48

Anexo: Documentación gráfica..... 50

***Capítulo III*: Estudio Científico – Técnico**..... 92

1. Examen no destructivo..... 92
2. Caracterización de materiales..... 92
3. Estudio medioambiental y de factores de deterioro..... 92
4. Otros estudios técnicos..... 92

Anexo: Documentación gráfica..... 93

***Capítulo IV:* Recomendaciones**..... 97

Equipo Técnico..... 98

INTRODUCCIÓN

La presente Memoria Final tiene por objeto describir la Intervención de Conservación y Restauración realizada en el Bien Cultural denominado "La Anunciación". Se corresponde con la tipología de pintura de caballete realizada en óleo sobre lienzo. La obra procede del Museo de Bellas Artes de Granada.

Este trabajo se enmarca dentro del Programa de Intervención del Centro de Intervención del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH).

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, para llevar a cabo la intervención. El tipo de restauración llevada a cabo, ha sido una restauración parcial de la obra, ya que el bastidor y el soporte han sufrido sólo ligeras intervenciones.

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.

La presente Memoria Final de Intervención consta de una Introducción y cuatro capítulos referentes a: Estudio Histórico-Artístico, Diagnosis y Tratamiento, Estudio Científico-Técnico y Recomendaciones. Se incluye un último apartado denominado Equipo Técnico con la relación de todos los técnicos que han intervenido en esta actuación.

CAPÍTULO I: ESTUDIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO

Nº Reg.: 40P/10

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL.

1.1. TÍTULO U OBJETO: "La Anunciación" (fig.I.1).

1.2. TIPOLOGÍA: Pintura.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Granada.
1.3.2. Municipio: Granada.
1.3.3. Inmueble: Museo de Bellas Artes de Granada.
1.3.4. Ubicación: Almacenes del Museo.
1.3.5. Propietario: Ministerio de Cultura.
1.3.6. Demandante del estudio y / o intervención: Dirección General de Museos y Arte Emergente. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

Este cuadro representa uno de los episodios más importantes del Nuevo Testamento, "La Anunciación". Concretamente se representa el momento en que el arcángel Gabriel anuncia a la Virgen María que va a concebir en su seno y dará a luz al Hijo de Dios.

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Óleo sobre lienzo.
1.5.2. Dimensiones: 292 x 208'5 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: "***110 M BELLAS ARTES GRANADA***", "***366***", "***134***", "***421***", "***99***" y ***"CE/ 0099 04"***. Además el cuadro presenta una nota en papel adherida a la parte izquierda del travesaño inferior del bastidor, en la que se puede leer **"(aseo) Limpieza y restauración*. Trabajo/ hecho para que figure en la Exposición de/ Zurbarán que se celebrará en Granada/ el día 20 de Junio de 1953./ Ejecutado por D. Cristóbal González Quesada/ ayudado por D. Tomás Pérez Alférez./"***

1.6. DATOS HISTORICO-ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor: Fray Juan Sánchez Cotán.
1.6.2. Cronología: ca. 1608-1618.
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 1842, en ese año se realizó una copia del inventario de obras de 1840 del Museo Provincial de Granada[1]. La Cartuja de Granada había sido desamortizada algunos años antes y la *Anunciación,* 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 52.- "*Otro de igual indicación de la Anunciación de cuatro varas de alto y dos de ancho, su autor Cotán*".[2]

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[3], 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 de su etapa granadina, realizada posiblemente algunos años antes de 1618 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 que pudo formar parte de la serie realizada para el Capítulo de monjes de la Cartuja (edificada ente 1565 y 1567). Antonio Palomino[4] que en el siglo XVIII hace referencia a otras obras de Sánchez Cotán realizadas para la Cartuja de Granada, pero desgraciadamente no menciona la ubicación de este cuadro.

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

---

[1] TENORIO VERA, R. *Inventario de pintura, dibujo y escultura del Museo de Bellas Artes de Granada.* Granada: Consejería de Cultura, 2007.
[2] Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.
[3] OROZCO DÍAZ, E. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad de Granada, 1993. Págs. 109, 120, 187, 236-237, 243 y 334-335.
[4] 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.
[5] PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. *Op. Cit. El Parnaso español pintoresco laureado*, 1947 (1ª ed. 1724); OROZCO DÍAZ, E. *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes. Granada: palacio de Carlos V.*

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

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

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

Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1966; 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; OROZCO DÍAZ, E. *Op. Cit. El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, 1993; CHERRY, P. *Juan Sánchez Cotán*. Biografía extraída de http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/sanchez-cotan-juan/ (09/02/2010)

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

En ese mismo año pintó, según Gómez-Moreno, los cuadros para el refectorio del convento: el de la *Santa Cena* y la *Aparición de la Virgen del Rosario a San Bruno y sus discípulos*, espacio para el que también pintaría su famoso *Bodegón del Cardo*. Poco tiempo después realizaría el lienzo de *San Pedro y San Pablo* para el retablo de la Sala de *profundis* o de los Apóstoles, donde recuerda la composición de Navarrete de las letanías mayores de El Escorial. A continuación realizaría las obras para el *claustrillo*, de los que se conservan, la *Visión de San Hugo,* que responde a

la misma concepción que la *Virgen del Rosario*, de visión realista y fuerza expresiva; y la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, que corresponde a una obra de madurez. Por la misma fecha podría situarse también el cuadro de *San Bruno en los desiertos de la Calabria*, de innegable grandiosidad.

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

Y su último conjunto de grandes lienzos fue el realizado para el claustro grande, para ser colocados cada uno en un ángulo, y dedicado a la Pasión de Cristo: la *Oración del Huerto*, *Ecce-Homo*, la *Calle de la Amargura con la Verónica* y la *Virgen de las Angustias*; todas ellas son actualmente propiedad del Museo de Bellas Artes de Granada. Y perteneciente a estas fechas y pensado para el mismo lugar, realizaría la obra de *Jesús en la Cruz con María y San Juan a sus pies*. En estas últimas obras se observa el abocetamiento y la falta de precisión en algunos detalles, que Orozco achaca al cansancio o falta de vista que ya podía estar mermando al anciano cartujo.

Aunque la obra objeto de este estudio sea de temática religiosa es necesario mencionar la excelente y prolífera producción de bodegones o naturalezas muertas que produjo Sánchez Cotán, al punto de considerarse uno de los mejores bodegonistas del arte español. Sus bodegones, por lo general de frutas, hortalizas y aves, se caracterizaron por un intenso naturalismo, un fuerte valor plástico y por el juego de volúmenes que creaba al colocar los objetos en el alféizar de una ventana. Algunas de sus obras más conocidas serán el *Bodegón* del Museo de Prado (conocido como el *Bodegón del Duque de Hernani)* (fig.I.2), el *Bodegón del Cardo* del Museo de Granada (fig.I.3), el *Bodegón de frutas y hortalizas* del Museo de San Diego, y el *Bodegón* del Instituto de Arte de Chicago.

Por lo que se refiere a la existencia de discípulos de Sánchez Cotán, no hay documentos que acredite si los tuvo. Pero, sin duda, tendrá influencia sobre otros artistas, especialmente se advierte en los bodegones de Felipe Ramírez (posiblemente toledano) y en la obra del pintor granadino Blas de Ledesma. No obstante, al pintor 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. Y esta historia quedó reflejada en los distintos inventarios y catálogos, ampliamente estudiados en las publicaciones de Dña. María del Mar Villafranca y D. Ricardo Tenorio.[6]

[6] VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. M. "Inventarios y Catálogos del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada realizados en el siglo XIX: análisis y valoración". *Cuadernos de Arte*. Nº XXIII. Granada: Universidad de Granada, 1992. Págs. 451-462; VILLAFRANCA JIMÉNEZ, M. M. *Los Museos de Granada:*

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. Posteriormente se comenzaron a trasladar las obras procedentes de los distintos conventos desamortizados al antiguo Convento dominico de Santa Cruz la Real, conocido como Convento de Santo Domingo. Era el edificio que el Ministerio de Instrucción Pública había decidido para la ubicación de los museos que debían formarse. Surgía así la necesidad de elaborar los primeros inventarios, que desgraciadamente sólo se han conservado los de algunos conventos y que carecían de todo rigor y presentaban escasos datos identificativos, lo cual hace hoy día muy difícil la identificación de las obras.

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

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

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

génesis y evolución histórica (1835-1875). Granada: Diputación de Granada, 1998; TENORIO VERA, R. *Op. Cit. Inventario de pintura, dibujo y escultura del Museo de Bellas Artes de Granada*, 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.

dicho inventario esta obra, que se ubicaba en el Salón de la Gran Galería, y que se cita de la siguiente forma:
Nº 52.- "*Otro de igual indicación de la Anunciación de cuatro varas de alto y dos de ancho, su autor Cotán*".[7]

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

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

El devenir del Museo durante el siglo XIX estará ligado a los convulsos cambios políticos de la época, que provocarán que al frente del Museo se alternen 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 provocará muchas disputas entre ambas instituciones, pero también tendrá 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 sucederá 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 en algunos casos 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: *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 cuatro lienzos

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

del artista toledano y entre ellos estaba la *Anunciación*, la cual recibió el número de inventario 74 y se la menciona como "*La Anunciación del Ángel a la Virgen del tamaño natural, alto 10 pies 4 pulgadas ancho, 7 pies 4 pulgadas, Cotán*".[8] Y que 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*. 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 cuanto al número de obras sólo se ha disminuido en dos (posiblemente porque se enrollaron), siendo el cómputo total de los fondos fundacionales 581 piezas, 511 pinturas, 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 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 es 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 *Anunciación* recibió el asiento número *366* (número que figura 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: Anunciación de Ntra. Señora.
Dimensiones: Alto: 2'90. Ancho: 2'10.

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

Estado de Conservación: Bueno. Sin moldura.
Observaciones: Cotán.[9]

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

El autor del inventario de 1889 fue el ya mencionado historiador granadino D. Manuel Gómez-Moreno González, sucesor de D. Ginés Noguera en el puesto de conservador del Museo desde 1875; quién sería un personaje de suma importancia para el Museo. Gómez-Moreno reorganizó las colecciones y realizó 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. Lugar al que se trasladaron también el Museo Arqueológico, la Academia de Bellas Artes y la Comisión de Monumentos, por lo que el problema del espacio volvía 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 Anunciación recibió el número *421* (número que figura 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 más importante, se vinculó con la numeración del inventario aún vigente de 1889. Por lo meticuloso 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

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

Anunciación recibió el número *134* (número que figura en su reverso) y Gómez-Moreno la describía así en su ficha:

134 *366*
La Anunciación de Nuestra Señora
Dominando el grupo que forman la Virgen y el arcángel Gabriel se ve la figura del Padre Eterno, el Espíritu Santo y varios ángeles músicos.
Figuras de cuerpo entero, tamaño natural.
Perteneció al monasterio de la Cartuja.
Alto: 2'90; ancho 2'10. L.[10]

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

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

En el año 1917, se unieron los tres inventarios (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. No obstante, al poco tiempo el edificio comenzó a deteriorarse notablemente y surgieron humedades que obligaron a cerrar una sala. Los problemas de falta de espacio y deficiente conservación de las obras seguían en plena vigencia, por lo que se buscó una nueva sede, el Palacio de Carlos V (recuperando así un antiguo proyecto).

La suspensión de toda actividad que supuso la Guerra Civil y el posterior acondicionamiento del edificio, hicieron que el traslado de los fondos no se produjera hasta el año 1946. Se trasladó lo mejor de la colección (44 pinturas y 9 esculturas) a tres salas de la planta baja del Palacio de Carlos V, a pesar de que la planta alta seguía sin cubrición. Entre estas obras escogidas posiblemente se encontraba la *Anunciación*. 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.

Sin embargo, esta obra volvió junto a otras en 1953 al Palacio de Carlos V para formar parte de la exposición monográfica dedicada a Francisco de Zurbarán, como

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

consta en el catálogo de la exposición[11] y en la nota pegada a su bastidor.[12]

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 Díaz crea una especie de libro de registro de entrada 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[13]. 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 *Virgen de las Angustias* y la *Anunciación*, que permanecería expuesta en esta misma sala hasta el año 1980.[14]

Durante los años que fue director del Museo de Granada (1956-1972), Orozco Díaz se embarcó además en la 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 y el nuevo catálogo sigue siendo hoy día una importantísima fuente de información. No obstante, era 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* aparece la obra de la *Anunciación* registrada con el número *0110* (número que figura en su reverso). En ese mismo año se cambia la numeración de las salas, pasando la antigua Sala III a ser la Sala II del museo.

Con la llegada del año 1984, se produce la trasferencia 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 *Anunciación* recibió el número *CE/0099* (número que figura 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

[11] CATURLA, M.L. *Zurbarán: estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.

[12] En la nota del reverso se puede leer: *"[…] de color, parches, limpieza, y […]ación. Trabajo hecho para que figure en la Exposición de Zurbarán que se celebrará en Granada el 20 de junio de 1953. Ejecutado por D. Cristóbal González Quesada ayudado por Don Tomás Pérez Alférez".*

[13] OROZCO DÍAZ, E. *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes, Granada: palacio de Carlos V*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1966. Págs. 41-45.

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

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, de tal forma que la obra se trasladó a la Sala II (que era la antigua Sala III).[15]

En el año 2000 se plantea un nuevo recorrido de las salas expositivas, en sentido inverso al anterior, y la obra vuelve a cambiar de sala, situándose en la Sala II.[16] A finales del año 2003, se inician unas obras de climatización y adecuación museográfica en el Museo de Bellas Artes en la planta alta del Palacio de Carlos V, que obliga a trasladar toda la colección al módulo dos de los Nuevos Museos. 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 *Anunciación* el número CE/0099/04.

Una vez finalizadas las obras de adecuación, el Museo de Bellas Artes de Granada fue reabierto definitivamente al público el 10 de enero de 2008. No obstante, la *Anunciación* permaneció en las áreas de reserva de los Nuevos Museos, lugar donde se ha ubicado hasta el año 2010.[17]

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 *Anunciación* 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.

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.

Gracias a la nota adherida al bastidor del cuadro se tiene constancia de que la obra fue restaurada para formar parte de la exposición dedicada a Zurbarán en 1953 y celebrada en Granada. En la nota es legible el siguiente texto:

"(aseo) Limpieza y restauración*. Trabajo/ hecho para que figure en la Exposición de/ Zurbarán que se celebrará en Granada/ el día 20 de Junio de 1953./ Ejecutado por D. Cristóbal González Quesada/ ayudado por D. Tomás Pérez Alférez./"*

[15] Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.
[16] Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.
[17] Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

Por este texto se deduce que la obra fue intervenida en su capa cromática y que le fue realizada una limpieza. Los restauradores que ejecutaron dicha intervención fueron D. Cristóbal González Quesada y D. Tomás Pérez Alférez, ambos restauradores del Museo del Prado por aquellos años. 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)[18]. 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.[19]

El estudio y análisis de la obra ha permitido conocer más datos, la capa pictórica presentaba multitud de pequeñas lagunas sobre todo en la costura vertical de la tela, en las esquinas y en la zona superior, y en algunas faltaba incluso la capa de preparación. Algunas de las lagunas han sido repintadas al óleo directamente sobre la tela sin estucar previamente. En esta obra se ha reconocido sólo un tipo de repinte de base oleosa, por lo que es factible pensar que el cuadro haya sufrido una sola intervención. Casi con toda probabilidad la intervención se realizó en 1953, como indica la nota adherida al bastidor. Todo el conjunto estaba además cubierto por una fina capa de barniz brillante, dada posiblemente para finalizar la restauración mencionada.

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 enrollado, lo cual concuerda con el periplo sufrido por los cuadros del Museo de Granada. Como se ha visto, tuvieron multitud de ubicaciones y en algunas de ellas contaban con tan poco espacio que procedieron a enrollar numerosas obras, provocando a la larga unas nefastas consecuencias para su conservación.

En cuanto al marco, le fue colocado uno nuevo de madera de pino en el año 1936, que se pintó y doró en 1958[20], posiblemente de cara a la inauguración del Museo de Bellas Artes en el Palacio de Carlos V.

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: "***110 M BELLAS ARTES GRANADA***" está escrita a mano en la zona superior, en mayúsculas y en color verde claro; "***366***" está en la zona superior, escrito con letra de imprenta y en color negro sobre una etiqueta blanca; "***134***" está escrito a mano en la zona central izquierda y en color rojo; "***421***" está escrito a mano en la zona central derecha y en color negro; "***99***" está escrito a mano en el ángulo inferior izquierdo 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/ 0099 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.

[18] http://wikanda.almeriapedia.es/wiki/Ohanes (24/03/10).
[19] http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/ (24/03/10).

[20] Información aportada por el Museo de Bellas Artes de Granada.

En cuanto a exposiciones temporales, sólo se tiene constancia de que esta obra haya participado en una, la exposición dedicada a Zurbarán e inaugurada en Granada el 20 de junio de 1953. Se sabe gracias a la nota adherida al bastidor y a que el cuadro figura en el segundo catálogo editado de dicha exposición[21]; de hecho, en su anexo gráfico aparece una fotografía de la *Anunciación*, junto a las otras siete obras de Sánchez Cotán que participaron.[22]

La exposición de Zurbarán fue planteada en coincidencia con el II Festival Internacional de Música y Danza, celebrado en el mismo mes de junio en Granada. La muestra fue organizada por D. Antonio Gallego y Burín, Director General de Bellas Artes, Dª María Luisa Caturla, D. Francisco J. Sánchez Cantón, Subdirector del Museo del Prado, D. Mariano Rodríguez de Rivas, Director del Museo Romántico y D. Emilio Orozco Díaz, Catedrático de la Universidad de Granada. La sede de esta exposición fue el Palacio de Carlos V (que a partir de 1958 albergaría de forma definitiva el Museo de Bellas Artes de Granada). La exposición suponía la segunda muestra monográfica del artista extremeño Francisco de Zurbarán, en ella se reunieron un total de cincuenta y tres obras, de las cuales ocho eran obras de Sánchez Cotán: La *Aparición de la Virgen del rosario a San Bruno y sus discípulos, la Imposición de la casulla a San Ildefonso, la Virgen Despertando al niño, San Bruno, San Juan Bautista, Bodegón, la Anunciación y los Mártires Cartujos*.[23]

La historiadora del arte María Luisa Caturla, especialista en Zurbarán, sería la encargada de elaborar un breve catálogo sobre el evento titulado *Exposición Zurbarán, acompañada de 8 cuadros de Fr. J. Sánchez* Cotán, que posteriormente se reeditaría de forma más extensa con el título *Zurbarán: estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953*. En ambos catálogos colaboró el profesor Orozco Díaz, introduciendo una escueta biografía de Sánchez Cotán. En el anexo gráfico del segundo catálogo es donde figura la imagen de la *Anunciación* (fig.I.4). Es interesante mencionar que el anexo incluye además varias imágenes de la disposición de algunas obras en las salas 7 y 3 (fig.I.5 y fig.I.6), aunque en ninguna de ellas aparece la *Anunciación*.[24]

2.5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El tema iconográfico de esta pintura se corresponde con uno de los episodios más importantes del Nuevo Testamento, la *Anunciación* o *Salutación Angélica*, tema que ha sido ampliamente estudiado por el experto en iconografía cristiana, Louis Réau.[25] Este tema se basa tanto en fuentes canónigas como apócrifas. La referencia más importante se encuentra en el Evangelio de San Lucas (1: 26-38):
"… En el mes sexto fue enviado el ángel Gabriel de parte de Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret, a una virgen desposada con un varón de nombre José, de la casa de David; el nombre de la Virgen era María. Y presentándose a ella, le dijo: Salve, llena de gracia; el Señor es contigo (…) concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Él será grande y llamado Hijo del

[21] En el primer catálogo editado, la obra de la *Anunciación*, probablemente se omitió del listado por error.
[22] http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/zurbaran-en-el-iii-centenario-de-su-muerte/ (22/10/10); CATURLA, M. L. [et al.] *Exposición Zurbarán, acompañada de 8 cuadros de Fr. J. Sánchez* Cotán [catálogo de exposición]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953; CATURLA, M. L. [et al.] *Zurbarán: estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953* [catálogo de exposición]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.
[23] *Ibíd.*
[24] *Ibíd.*
[25] 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. 182-202.

Altísimo, y le dará el Señor Dios el trono de David, su padre (…). Dijo María al ángel: ¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón? El ángel le contestó y dijo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra (Virtus Altissimi obumbrabit tibi)… Dijo María: He aquí a la sierva del Señor; hágase en mí según tu palabra."

Al ser el Evangelio parco en detalles, este episodio se fue enriqueciendo con los textos apócrifos, en especial con el *Protoevangelio de Santiago*, el *Evangelio de la Natividad de la Virgen* y el *Evangelio Armenio de la Infancia*.

La gran importancia del tema de la *Anunciación* reside en el hecho de que no es solamente un episodio de la vida de la Virgen, sino que supone el inicio de la vida humana de Jesucristo, puesto que la *Anunciación* coincide con la *Encarnación* del Salvador.

Su representación en el mundo artístico ha sido muy cambiante, dependiendo del lugar y el momento histórico en el cual haya sido representado. Concretamente, la representación de la *Anunciación* realizada por Sánchez Cotán, responde a las características del arte occidental postridentino. En el cual se tiende a magnificar este episodio a partir del siglo XVI, eliminando todos los rasgos de familiaridad y cotidianidad y acentuando en la medida de lo posible, el carácter sobrenatural de la escena.

En la *Anunciación* de Sánchez Cotán aparecen cuatro personajes principales: la Virgen, el arcángel Gabriel, Dios Padre y el Espíritu Santo. La Virgen aparece arrodillada en un reclinatorio donde se apoya un libro abierto. Es decir, como correspondía con la tradición occidental estaba meditando acerca de la Biblia, en concreto sobre las predicciones de Isaías que la prepararían para escuchar el mensaje del ángel. Quizás por ello, la Virgen en este caso muestre sólo una leve sorpresa ante la comunicación del ángel, escenificada con el gesto de abrir las manos y los brazos, ya que su rostro se mantiene totalmente calmo.

El arcángel Gabriel, por su parte, aparece volando a la derecha de la Virgen, como será frecuente a partir del *Cinquecento*. Y respondiendo a ese espíritu postridentino se aparece sin llegar a posarse en el suelo, para evidenciar claramente su condición celestial frente a la condición humana de la Virgen María, que pertenece al mundo terrenal. Para reafirmar sus palabras con el gesto, eleva el brazo derecho y apunta con el dedo índice al Espíritu Santo encarnado en la paloma blanca. Mientras que en su mano izquierda porta el cetro, atributo habitual en el ángel anunciador, que parece ser de oro cincelado y se remata en su punta en forma de flor de lis. Además alrededor del cetro aparece enroscada la filacteria que portaría supuestamente la Salutación angélica, aunque ésta no es visible.

En el plano más elevado y dentro de un rompimiento de gloria se representa a Dios Padre y al Espíritu Santo. Dios Padre tiene su mano izquierda sobre el globo terráqueo (símbolo de lo todopoderoso) y con la derecha parece bendecir a la griega mientras envía a la tierra al Espíritu Santo, que en forma de paloma blanca desciende hacia la figura de la Virgen, lo cual enfatiza el misterio de la *Encarnación*. Y rodeando los halos luminosos que envuelven a Dios Padre y al Espíritu Santo, se representa una corte de angelotes revoloteando entre las nubes.

Otro elemento simbólico que aparece con frecuencia en la representación de la *Anunciación* es el lirio blanco o la azucena (símbolo de pureza). La curiosidad en este caso viene dada por el hecho de que normalmente es el ángel quién porta el lirio. Sin embargo, aquí el tallo de lirios se encuentra colocado en un jarrón cerámico apoyado en el suelo. Esto suele ser más frecuente en otras latitudes,

como en Francia, Países Bajos o Alemania; donde habitualmente el tallo se erige en un vaso de cerámica de mayólica.

En cuanto al escenario donde se desarrolla la *Anunciación*, a pesar de que la tradición sitúa el episodio en el Templo de Jerusalén, los artistas a lo largo de la historia la han representado en lugares muy dispares: palacios, pórticos, otras estancias, etc. No obstante, en Occidente a partir del siglo XV con el desarrollo de la perspectiva, comenzaría a representarse en un ambiente más realista, en el interior de una vivienda. Normalmente se ubicará en la habitación de María y el decorado dependerá mucho de la época y de la escuela del artista. En este caso, Sánchez Cotán sitúa la escena en una habitación de lo que podría ser cualquier casa andaluza, como se puede apreciar por la solería a base de ladrillos rojizos y alambrillas blancas y azules.

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

2.6.1. ANÁLISIS MORFOLÓGICO

En la *Anunciación* de Sánchez Cotán se identifican claramente varios personajes: la Virgen María arrodillada en un reclinatorio, el arcángel Gabriel que desciende volando, y el Padre Eterno que envía al Espíritu Santo dentro de un rompimiento de gloria, además de una serie de angelotes y querubines que revolotean alrededor de ellos.

La Virgen María (fig.I.7) se sitúa en la mitad inferior y derecha del lienzo, en el plano terrenal, está arrodillada en un reclinatorio, mira al arcángel Gabriel (situado a su derecha) y tiene los brazos y las manos abiertas en actitud de asombro. No obstante, su rostro no acompaña del todo al gesto, ya que es un tanto inexpresivo y no muestra mucha expresión de sorpresa ante la presencia del arcángel. La Virgen ha sido representada como una joven de cabellos rubios, largos y rizados. Su rostro forma un óvalo alargado, donde destaca una nariz larga y fina, unas cejas finas y ojos azules claros, además de una boca muy pequeña y un mentón pronunciado. La Virgen viste una túnica de un rojo intenso y un manto azul oscuro que cubre buena parte de su regazo y cae hasta llegar al suelo.

El arcángel San Gabriel (fig.I.8), por su parte, se sitúa en la mitad inferior e izquierda del lienzo, volando entre el plano terrenal y el plano celestial superior. Ha sido representado como un ser andrógino de cabellos rubios y ondulados. La figura del arcángel aparece flotando en el aire y de perfil, con el brazo derecho en alto, señalando con su dedo índice al Espíritu Santo y con las piernas flexionadas. En su rostro, aunque parece de perfil, destacan sus marcadas facciones, sobre todo sus ojos grandes y labios pronunciados y rosados al igual que sus mejillas. El arcángel Gabriel viste una túnica rosácea, que el artista ha sabido dotar de gran movimiento con la inclusión de multitud de pliegues y ondulaciones, además de la banda verde oscura que rodea su cuerpo. Pero sin duda, lo más destacable en esta figura son sus amplias alas, caracterizadas por un azul oscuro en su reverso y un azul claro en su anverso. Además como atributo identificatorio porta, en su mano izquierda, un cetro dorado rodeado con una filacteria prácticamente traslúcida (donde aparecería supuestamente grabado el mensaje divino).

Pasando al plano superior, y en este caso celestial, se sitúa la figura del Padre Eterno (fig.I.9) en el ángulo superior izquierdo. Dios Padre ha sido colocado dentro

de un rompimiento de gloria y rodeado de nubes que sólo hacen visible su busto de perfil. La mano derecha está bendiciendo a la griega, mientras que la izquierda la tiene apoyada sobre el globo terráqueo, como símbolo de su poder. La figura del Padre Eterno ha sido representada como un hombre de avanzada edad, de barba y cabellos canosos y semblante serio, rodeado con un potente halo de luz divina. Su mirada parece dirigirse hacia la Virgen María. Viste con una túnica azul oscura y un manto rojo intenso que cruza su pecho para caer por la parte de atrás. Tanto sus cabellos como sus vestimentas parecen estar en movimiento como si ondearan al viento, aportándole un sentido dinámico a su figura.

Justo delante de la figura del Padre Eterno se sitúa la paloma blanca que encarna al Espíritu Santo, ha sido representada con sus alas extendidas y descendiendo hacia la Virgen dentro de un halo resplandeciente.

El rompimiento de gloria que envuelve a Dios Padre y al Espíritu Santo está rodeado de nubes entre las que se sitúa toda una corte de angelotes y querubines, siendo visibles cuatro de los primeros y ocho de los segundos. Todos ellos se muestran curiosos, revolotean y admiran la extraordinaria escena. De hecho, se puede advertir en los dos angelotes de la parte más alta, en la que uno parece apartar a otro para poder ver mejor lo que está sucediendo. Otro de los angelotes colocado más abajo se abraza a una nube mientras mira hacia al Padre Eterno y el cuarto, junto al anterior, mira hacia abajo, a la Virgen, y abre sus manos como si imitara el gesto de asombro de la Virgen María. En cuanto a los querubines, dos se sitúan, prácticamente unidos, justo en el ángulo superior derecho, otros dos más hacia el centro, junto a dos angelotes. Y el resto en el lado opuesto, por debajo de la figura de Dios Padre, de uno de ellos tan solo es visible parte de su rostro de perfil, no se ven sus alas, por lo que podría tratarse también de un angelote.

Por lo que se refiere al ambiente en que se desarrolla la escena, en el plano terrenal parece situarse en la habitación de la Virgen María. De la estancia es visible el reclinatorio de madera cubierto por un tejido verde oscuro con galón con flecos dorados, donde María apoya su libro. Por detrás de la Virgen se coloca un cortinaje en pabellón, también en verde oscuro y con filo de oro. Y hacia la izquierda es visible el final de la habitación, con un banco de madera donde se apoya un cesto con ropa. Por encima del banco se hace visible parte de una ventana de madera clara que permanece cerrada. A la izquierda de la composición se aprecia otro testero de la pared de la estancia, de un color grisáceo como la anterior, y por detrás de la figura del ángel se divisa la apertura de una puerta que comunicaría con otra estancia. Por otra parte, el suelo de la habitación parece un tipo de pavimento de herencia musulmana de la época, realizado a base de ladrillos rojizos y alambrillas blancas y azules.

Por último, pero no menos importante, destaca el jarrón de azucenas (fig.I.10) que se sitúa aproximadamente en el centro de la composición, en la parte inferior. Este jarrón se apoya directamente sobre el pavimento y presenta un alto y florido tallo provisto de cinco azucenas florecidas y seis aún por abrir, consta además con multitud de hojas verdes en su parte inferior. El jarrón parece de cerámica pintada, en cuanto a su forma tiene una base amplia que luego se estrecha y de la cual sale un cuerpo redondeado bastante ancho que se vuelve a estrechar en el cuello superior. Se remata en la parte alta con una boca pequeña, donde se ha colocado el tallo de azucenas. En el jarrón, aunque en parte ensombrecido, se puede apreciar que está pintado en una tonalidad gris clara, y que presenta una serie de motivos decorativos ordenados en varios frisos diferenciados por dos líneas continuas y paralelas. El friso inferior, presenta óvalos alargados en vertical de tonalidad ocre, el friso medio consta de una decoración en alternancia de flores de cuatro pétalos y hojarasca, y el friso superior está formado por bolas en alternancia

con óvalos alargados en horizontal. Todos estos motivos presentan la misma tonalidad color tierra.

En cuanto a la composición de esta obra, se trata de una composición sencilla, que ha sido dividida en dos planos, un plano inferior y terrenal y un plano superior y divino, cuyo vínculo de unión sería el ángel que vuela entre ambos mundos.

Por lo que se refiere a la perspectiva, Sánchez Cotán hace en este cuadro un excelente manejo de ella, valiéndose de las baldosas rojas y las alambrillas blancas y azules del suelo para marcar el efecto de profundidad. También se ayuda de la línea de la habitación contigua y el marco de la puerta que conduce la mirada del espectador hacia el fondo. El cortinaje que se sitúa tras la Virgen, acentúa además la diferencia entre el espacio donde se encuentran la Virgen y el arcángel, y el fondo oscurecido de la habitación, donde se encuentra el banco con el cesto y la ventana cerrada.

El bodegonista queda especialmente reflejado en esta obra en el jarrón de azucenas del primer plano, de gran naturalismo y volumetría, y en cuya decoración se puede observar el perfeccionamiento del dibujo de Sánchez Cotán.

En cuanto, a la iluminación, ésta parece provenir de lo alto, del rompimiento de gloria, bañando así tanto a los personajes como a los objetos del primer plano, mientras que el fondo de la habitación de María queda en penumbra.

Y en lo referente al color, en este momento de madurez, Sánchez Cotán usa una rica paleta de colores, como se evidencia en el intenso rojo de la túnica de María y en el manto del Padre Eterno, o los naranjas y amarillos del rompimiento. Pero además el pintor toledano gusta de usar tonalidades rosáceas, como en la vaporosa túnica de San Gabriel, o profundos azules, como se puede observar en sus alas y en el manto caído de la Virgen.

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, y como ya se ha mencionado, desde el siglo XIX se atribuía en los distintos inventarios del Museo al pintor fray Juan Sánchez Cotán. Atribución que ha sido confirmada posteriormente por varios expertos, entre ellos por D. Ginés Noguera, D. Manuel Gómez-Moreno y D. Emilio Orozco Díaz[26]. De hecho, Orozco opinaba que pudo ser realizada para decorar el Capítulo de monjes de la Cartuja, en una fecha anterior a 1618. Ya que guarda muchas similitudes con varias Vírgenes ejecutadas por el artista durante esos años. Siendo posiblemente este cuadro el modelo para la *Anunciación* que hoy día se conserva en la Catedral de Granada (fig.I.11), la cual parece ser una versión más simplificada en su composición del mismo tema.

Como ya se apuntaba anteriormente, Sánchez Cotán se formó en Toledo con el pintor Blas de Prado (ca.1542-1600), existen varios documentos encontrados por el historiador José Gómez Menor en los años sesenta que los vinculan. Desgraciadamente de este artista han llegado pocas obras hasta la actualidad y la mayor parte de ellas corresponde a un periodo de su producción tardío, en el cual Prado ya había evolucionado hacia formas italianizantes. Prado ha sido considerado

[26] MOYA MORALES, J. *Op. Cit. Manuel Gómez-Moreno González: obra dispersa e inédita*, 2004. Pág. 613; OROZCO DÍAZ, E. *Op. Cit. El pintor fray Juan Sánchez Cotán*, 1993.

por Isabel Mateo Gómez y Amelia López-Yarto un pintor iniciado en la obra de Juan Correa de Vivar.[27]

Teniendo en cuenta estos datos y la opinión de Orozco Díaz, esta obra tendría como origen los modelos de la Escuela Toledana[28]. No es de extrañar que el joven Sánchez Cotán, durante su formación en Toledo, se viera también influido por el arte de Juan Correa de Vivar (ca.1510-1566) e incluso de Juan de Borgoña (ca.1494-ca.1536) o de su hijo, Juan de Borgoña el Joven. De hecho, la *Anunciación* de Sánchez Cotán parece beber de algunas composiciones de estos maestros. Si se compara esta obra con una *Anunciación atribuida a* Juan de Borgoña el Viejo y otra atribuida a Juan de Borgoña el Joven[29] se pueden apreciar multitud de similitudes tanto compositivas como estilísticas. Este es el caso de la *Anunciación* conservada en el Museo Universitario de Salamanca atribuida a Juan de Borgoña el Viejo (fig.I.12) y la ubicada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid atribuida a Juan de Borgoña el Joven(fig.I.13). En ambos cuadros el arcángel sorprende a la Virgen leyendo, San Gabriel se arrodilla a su lado y porta el cetro con la filacteria, mientras la paloma del Espíritu Santo desciende hacia la Virgen María, y cerca de ella se sitúa el jarrón con el tallo de azucenas, jarrón que guarda especial parecido en el caso de la *Anunciación* de Salamanca, con el jarrón de Sánchez Cotán en su forma y motivos decorativos. Por otra parte, los tipos nórdicos de las figuras son palpables, en especial en la Virgen del Museo Lázaro Galdiano, de tez muy clara, rostro ovalado con ojos pequeños y cabellos rubios y rizados, cercano a los cánones de belleza propios del norte de Europa y guardando un asombroso parecido con la Virgen realizada por Sánchez Cotán para esta *Anunciación*.

Por otra lado, observando la producción de Juan Correa de Vivar, también se encuentra una composición similar tanto en su *Anunciación* realizada para la iglesia de la Asunción de Meco en Madrid (fig.I.14), como para la realizada para la iglesia de San Juan Bautista de Herrera del Duque en Badajoz (fig.I.15). En estas obras, a parte de repetirse los elementos compositivos mencionados en las obras de Borgoña, se aprecia un elemento nuevo que lo acerca aún más a la *Anunciación* de Sánchez Cotán. Se trata de un rompimiento de gloria en el ángulo superior izquierdo en el cual aparece el Padre Eterno, bendiciendo a la griega y portando la bola del mundo. Y estilísticamente, parece más cercana a la *Anunciación* de Sánchez Cotán la obra de Herrera del Duque, donde Correa ha dotado tanto al Padre Eterno como al arcángel de un apreciable movimiento en sus ropajes con multitud de pliegues y en sus cabellos que ondean. E igualmente la Virgen María abre los brazos en actitud de asombro.

La composición de la escena que se repite en Correa, en los Borgoña y la del propio Sánchez Cotán, pudo inspirarse a su vez en algunos de los abundantes grabados existentes en la España del siglo XV y XVI, procedentes en su mayoría del norte de Europa. Aparte de la distribución de los personajes, el elemento del jarrón de azucenas parece repetirse en varias composiciones anteriores. Se advierte su presencia, por ejemplo, en un famoso grabado de Durero (fig.I.16) y en otro de Cornelis Cort (fig.I.17), todos ellos representan también el tema de la Anunciación.

Por otra parte, la *Anunciación* de Sánchez Cotán pudo tener cierta repercusión en la obra del también monje y pintor Francisco de Zurbarán (1598-1664), quién realizaría varias obras dedicadas a la Anunciación. En opinión de Orozco Díaz,

[27]MATEO GÓMEZ, I. Y LÓPEZ-YARTO A. *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003. Págs. 246-269.
[28] OROZCO DÍAZ, E. *Op. Cit*. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Págs. 334-335.
[29] ALONSO BLÁZQUEZ, I. "Dos tablas de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña el joven en el Museo Lázaro Galdiano". *Revista Goya* nº 204, Madrid, 1988. Págs. 326-329.

Zurbarán, a pesar de ser ya un pintor plenamente barroco, parece que bebió del naturalismo y la espiritualidad de Sánchez Cotán[30]. En especial, se puede observar en la *Anunciación* conservada en el Museo de Grenoble de hacia 1638 (fig.I.18). En esta última el artista extremeño incluyó elementos compositivos usados también por Sánchez Cotán, como el jarrón de azucenas tomado del natural, que se sitúa entre la Virgen y el arcángel Gabriel. Y en el caso de la *Anunciación* zurbaranesca del Museo de Arte de Filadelfia (fig.I.19), se observa un gesto de asombro comedido parecido al de la Virgen de Sánchez Cotán.

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, posiblemente en la tradición oral, que fue plasmada en el primer inventario de 1840 del Museo Provincial de Granada, donde se citaba textualmente como autor a "*Cotán*".

El estudio y el análisis de la obra por parte de los historiadores D. Ginés Noguera, D. Manuel Gómez-Moreno y D. Emilio Orozco, han confirmado esta autoría en los distintos inventarios del siglo XIX y XX del Museo Provincial de Granada. Siendo Orozco, el que la ha estudiado con mayor profundidad en su monografía dedicada al pintor toledano. En ella, de hecho, Orozco data esta obra cercana al año 1618 y apunta como posible ubicación inicial el Capítulo de monjes de la Cartuja de Granada.

En cuanto a las influencias que se aprecian en la *Anunciación* 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. Fue posiblemente a través de él, como pudo entrar en contacto con el arte de pintores de generaciones anteriores como Juan Correa de Vivar, Juan de Borgoña el Viejo y Juan de Borgoña el Joven. Estos pintores toledanos, como se ha podido ver a través del análisis comparativo de sus obras con la de Sánchez Cotán, sirvieron de inspiración en cuanto a composición e incluso estilísticamente al pintor cartujo para la realización de su *Anunciación*.

[30] CATURLA, M. L. [et al.] *Op. Cit. Exposición Zurbarán, acompañada de 8 cuadros de Fr. J. Sánchez* Cotán [catálogo de exposición], 1953. Págs. 49-51.

Notas bibliográficas y documentales:

- AA.VV. *Pintores granadinos del siglo XVII: actos conmemorativos del tricentenario de Bartolomé E. Murillo, 1982. Museo de Bellas Artes de Sevilla.* Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1982.
- ALONSO BLÁZQUEZ, I. "Dos tablas de Lorenzo de Ávila y Juan de Borgoña el joven en el Museo Lázaro Galdiano". *Revista Goya* nº 204, Madrid, 1988. Págs. 326-329.
- 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.).
- CATURLA, M. L. [et al.] *Exposición Zurbarán, acompañada de 8 cuadros de Fr. J. Sánchez* Cotán [catálogo de exposición]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.
- CATURLA, M. L. [et al.] *Zurbarán: estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953* [catálogo de exposición]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.
- 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.
- MATEO GÓMEZ, I. Y LÓPEZ-YARTO A. *Pintura toledana de la segunda mitad del siglo XVI*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 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).
- 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://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Sanchez-cotan-chicago.jpg (04/10/2010)
http://oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=133713&usuario=anonimo (30/11/2010)
http://www.flg.es/html/Obras_7/LaAnunciacion_7480.htm#BibliografiaAux (02/11/10)
http://www.ite.educacion.es/w3/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/arte/arte/pintura/p-dure-0.htm (16/02/2010)
http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/verImagen.do?ninv=CE0101&codigo=115&volver=busquedaAvanzada&pie=Bodeg%F3n%20del%20Cardo%20class= (04/10/2010)
http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/zurbaran-en-el-iii-centenario-de-su-muerte/ (22/10/10)
http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/sanchez-cotan-juan/ (09/02/2010)
http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/restauracion-en-el-museo-del-prado/ (24/03/10).
http://www.museodelprado.es/enciclopedia/enciclopedia-on-line/voz/bodegon-de-caza-hortalizas-y-frutas-sanchez-cotan/(04/10/2010)
http://www.oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=151241&usuario (30/11/2010)
http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=2873 (16/02/2010)
http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=400 (16/02/2010)
http://wikanda.almeriapedia.es/wiki/Ohanes (24/03/10).
http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Francisco_de_Zurbar%C3%A1n_052.jpg (16/02/2010)
http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Fra_Juan_Sánchez_Cotán_001.jpg (04/10/2010)

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Fig.I.1



La *Anunciación* de Sánchez Cotán. Museo de Bellas Artes de Granada

Fig.I.2.



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

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

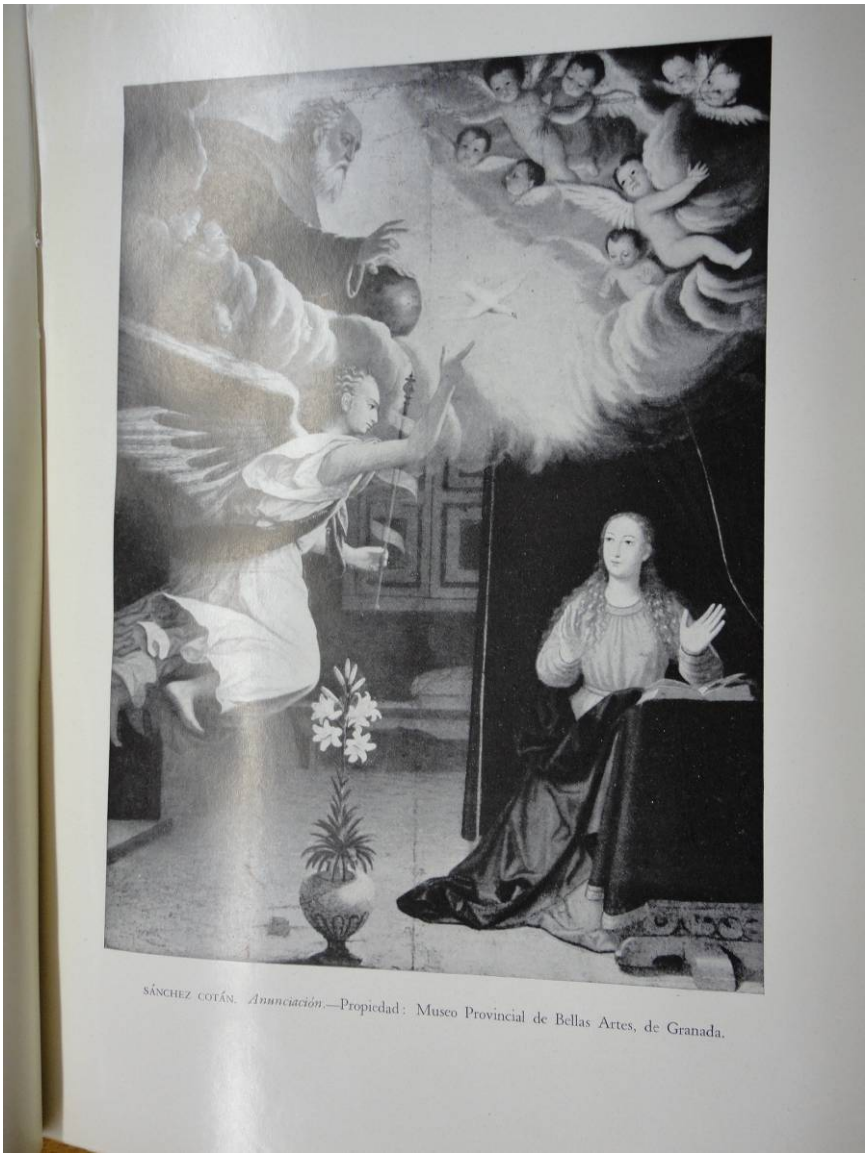
Fig.I.3.



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

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

Fig.I.4.



CATURLA, M. L. [et al.] *Zurbarán: estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953* [catálogo de exposición]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.

Imagen de la *Anunciación* del anexo gráfico del catálogo de la Exposición de Zurbarán. Celebrada en Granada en junio de 1953.

Fig.I.5.



CATURLA, M. L. [et al.] *Zurbarán: estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953* [catálogo de exposición]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.

Imagen de la sala 3 del anexo gráfico del catálogo de la Exposición de Zurbarán. Celebrada en Granada en junio de 1953.

Fig.I.6.



CATURLA, M. L. [et al.] *Zurbarán: estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1953* [catálogo de exposición]. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1953.

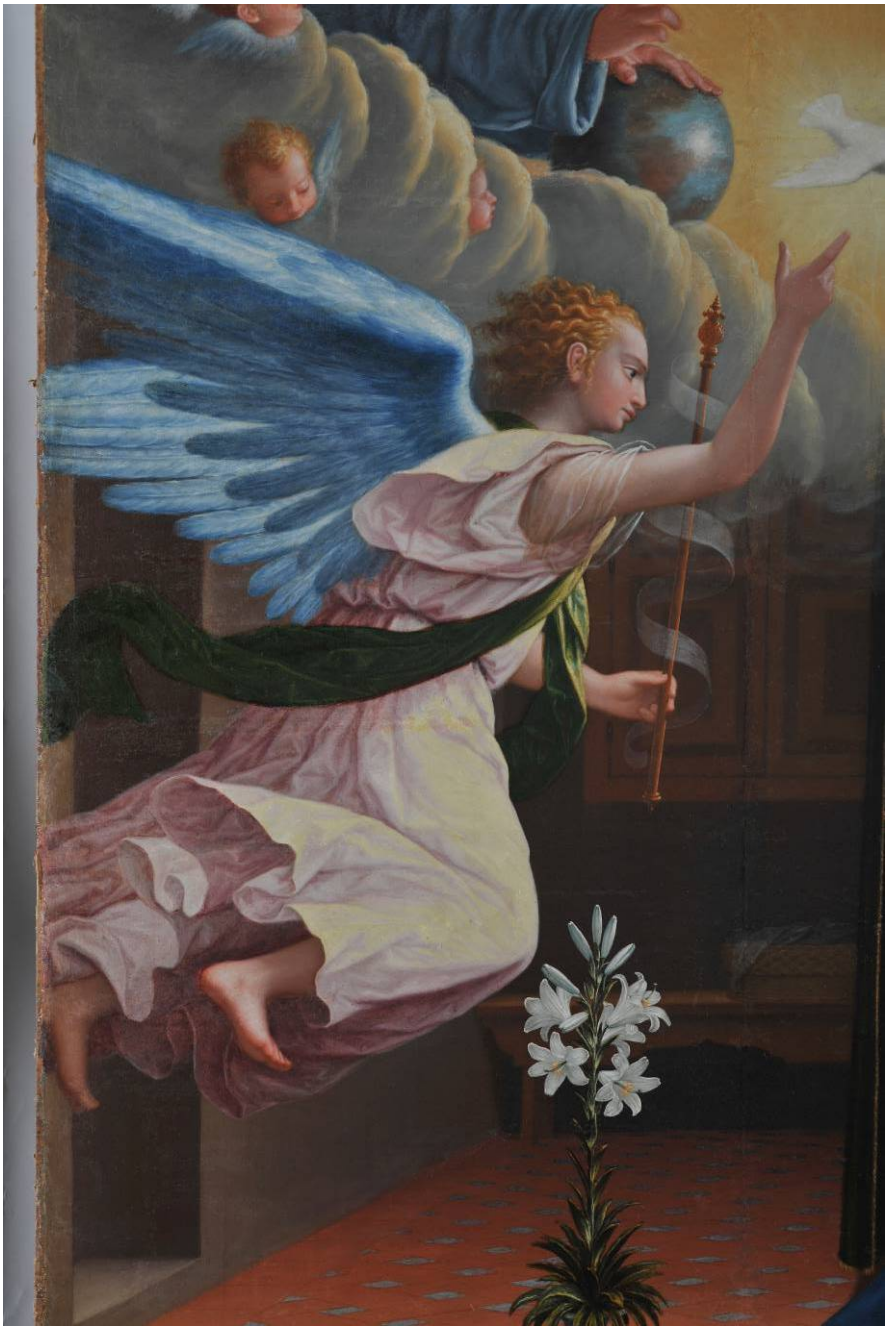
. Imagen de la sala 3 del anexo gráfico del catálogo de la Exposición de Zurbarán. Celebrada en Granada en junio de 1953.

Fig.I.7.



Detalle de la Virgen María. La *Anunciación* de Sánchez Cotán.

Fig.I.8.



Detalle del arcángel Gabriel. La *Anunciación* de Sánchez Cotán.

Fig.I.9.



Detalle del arcángel Gabriel. La *Anunciación* de Sánchez Cotán.

Fig.I.10.



Detalle del jarrón de azucenas. La *Anunciación* de Sánchez Cotán.

Fig.I.11.



OROZCO DÍAZ, E. *El pintor fray Juan Sánchez Cotán*. Granada: Universidad de Granada, 1993. Pág. 335.

***Anunciación* de Sánchez Cotán, c. 1618. Catedral de Granada.**

Fig.I.12.



Anunciación **atribuida a Juan de Borgoña el Viejo, ca.1530. Museo Universitario de Salamanca.**

http://oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=133713&usuario=anonimo

Fig.I.13.



***Anunciación* atribuida a Juan de Borgoña el joven, ca. 1500. Museo Lázaro Galdiano de Madrid.**

http://www.flg.es/html/Obras_7/LaAnunciacion_7480.htm#BibliografiaAux (02/11/10)

Fig.I.14.



***Anunciación* de Juan Correa de Vivar, 1537-1539. Iglesia de la Asunción de Meco en Madrid.**

Imagen tomada por la Historiadora del Arte María Elena Ordóñez Ramos el 29/07/2008.

Fig.I.15.



http://www.oronoz.com/paginas/leefoto.php?referencia=151241&usuario=

Anunciación **de Juan Correa de Vivar, c.1546. Iglesia de San Juan Bautista de Herrera del Duque en Badajoz.**

Fig.I.16.



Grabado de la *Anunciación* de Alberto Durero, c. 1511.

http://www.ite.educacion.es/w3/eos/MaterialesEducativos/bachillerato/arte/arte/pintura/p-dure-0.htm (16/02/2010)

Fig.I.17.



Grabado de la *Anunciación* de Cornelis Cort.

NAVARRETE PRIETO, B. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. Pág. 120.

Fig.I.18.



http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Francisco_de_Zurbar%C3%A1n_052.jpg (16/02/2010)

Anunciación **de Zurbarán, c. 1638. Museo de Bellas Artes de Grenoble.**

Fig.I.19.



. *Anunciación* de Zurbarán, c. 1650. Museo de Arte de Filadelfia.

http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=400 (16/02/2010)

CAPÍTULO II: DIAGNOSIS Y TRATAMIENTO.

1. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.

1.1 DATOS TÉCNICOS.

1.1.1 BASTIDOR

La intervención sobre el bastidor se ha ceñido a la limpieza del polvo mediante aspirador y brocha, y a la reposición de tres cuñas, previamente tratadas.

1.1.2 SOPORTE

No se ha actuado sobre la tela original por el reverso, ya que el cuadro estaba reentelado y no presentaba ningún tipo de alteración que obligara a hacer un nuevo reentelado. Se ha procedido a limpieza del tejido con aspirador y brocha de pelo suave. Las zonas del anverso que quedaban al descubierto y que correspondían a pérdidas de la capa pictórica y preparación, se limpiaron con bisturí.

1.1.3 PELÍCULA PICTÓRICA

Es sobre esta capa y la de preparación sobre la que se ha actuado en más profundidad, ya que también era la peor conservada.
Se realizaron tres tomas de muestras de distintas zonas del cuadro. Una del manto de la virgen, otra correspondiente a la costura y otra del pie izquierdo del Arcángel Gabriel (Fig.II.52).
Se le realizaron fotografías con luz ultravioleta (Fig.II.51) para poder identificar posibles alteraciones que no son captadas por el ojo humano.

1.2 INTERVENCIONES ANTERIORES

1.2.1 BASTIDOR

El bastidor fue sustituido, probablemente, en la intervención que tuvo lugar en 1953. Adherida al bastidor, en el palo vertical izquierdo, hay una nota escrita a mano y con pluma en la que da cuenta de la restauración (Fig.II.25): "***(aseo) Limpieza y restauración. Trabajo hecho para que figure en la Exposición de Zurbarán que se celebrará en Granada el día 20 de Junio de 1953.***
Ejecutado por D. Cristóbal González Quesada ayudado por D. Tomás Pérez Alférez".
Así mismo, en el palo vertical derecho, en las zonas superior e inferior, consta un código (Fig.II.26): "***CE/0099 04***". En la esquina inferior izquierda, pintado en rojo con pincel grueso, hay un número que puede ser un "***99 ó 79***", ya que no se aprecia con claridad (Fig.II.22).
El bastidor se encuentra en buen estado, por lo que se ha mantenido.

1.2.2 SOPORTE

Es de suponer que en esta misma intervención se reenteló la obra. La nueva tela se fijó al bastidor mediante puntillas de hierro. Aparecen inscripciones en la parte superior, laterales e inferior (Fig.II.21, Fig.II.29, Fig.II.30, y Fig.II.31): "***MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA***", ésta escrita en mayúsculas y con color verde claro, en la zona superior centro. Bajo ella hay una etiqueta grande con un "***366***". En la zona media tenemos pintado sobre la tela un "***134***" a la izquierda y un "***421***" a la derecha. Al igual que en el bastidor, y también en pintura roja, vemos un número que puede ser un "***99 ó 79***".
De la intervención anteriormente mencionada, se observaron una serie de repintes al óleo directamente sobre la misma tela original (Fig.II.5 y Fig.II.19), concretamente en lagunas provocadas por la pérdida de policromía y preparación. No se apreció reposición de estucos. Estos repintes fueron eliminados, ya que lo

único que hacen es dañar más la tela original, debilitada de por sí, e impedir la adherencia del nuevo estuco.

1.2.3 PELÍCULA PICTÓRICA
Algunos de los repintes efectuados sobre el tejido, afectaban también a la capa pictórica (Fig.II.11). Otros cubrían desgastes de la propia pintura. Por supuesto éstos se eliminaron por ser perjudiciales para la policromía original. El conjunto lo cubría una fina capa de barniz brillante. Todo esto, hace suponer que también sufrió una limpieza.

1.3 ALTERACIONES.

1.3.1 BASTIDOR
Presentaba gran cantidad de polvo en superficie, pérdida de tres cuñas pequeñas pertenecientes a los dos travesaños horizontales, y dos mas grandes de los largueros verticales, una grieta en la madera vertical derecha en la parte inferior, otra en la zona media izquierda y un pequeño desprendimiento en el machihembrado inferior izquierdo (Fig.II.23 y Fig.II.24).

1.3.2 SOPORTE
En las zonas de pérdida de policromía, donde era apreciable la tela original, podía verse que ésta se encontraba en bastante mal estado, pero no en todos lados por igual. En la parte inferior se apreciaba bastante debilidad, sobre todo en una pérdida circular de policromía que se hallaba en el lado izquierdo del jarrón de azucenas. Aquí se apreciaba un desgaste grande del tejido, deshilachado y dado de sí, pero adherido a la nueva tela (Fig.II.2).
Tanto el reverso como el anverso, concentraban gran cantidad de polvo superficial e incrustado.
Como he mencionado anteriormente, los repintes sobre la tela, no eran de gran grosor ya que se hicieron para disimular las pérdidas de policromía donde se hacían más visibles, sobre todo en colores oscuros. No todas las faltas se encontraban repintadas.
En la esquina inferior derecha, la tela nueva se encontraba rasgada y despegada del bastidor por la parte trasera.

1.3.3 PELÍCULA PICTÓRICA
Esta capa es la que presentaba mayor deterioro, con una multitud de pequeñas pérdidas en toda la superficie, que en un principio no eran apreciables debido a la suciedad incrustada que las cubría. Las mayores faltas de policromía las tenían la costura, que recorre la obra verticalmente, esquinas y mitad superior del cuadro. Éstas últimas eran de forma horizontal y las de la izquierda se correspondían en forma y altura con las de la derecha. Esto es debido a que el cuadro estuvo enrollado y almacenado durante un largo periodo de tiempo. Esta situación provocó que la policromía se desprendiese en forma lineal horizontal (Fig.II.1, Fig.II.2, Fig.II.3, Fig.II.4, Fig.II.6, Fig.II.7, Fig.II.13, Fig.II.14, Fig.II.15, Fig.II.17, Fig.II.18 y Fig.II.20).
La superficie del cuadro se encontraba llena de pequeños puntos negros pegados a la policromía, eso es debido a la presencia de insectos, posiblemente moscas, que dejan estos residuos (Fig.II.8)
Una fina capa de barniz brillante cubría la obra sin alterarla.

CONCLUSIONES.
No hay constancia de que la obra haya sido restaurada con anterioridad a la intervención de 1953, a excepción de fina capa de barniz que se le aplicó en aquella restauración. Los repintes que se realizaron avalan esta teoría, ya que los análisis químicos de zonas libres de ellos, no presentan ninguna alteración. Hasta entonces

la conservación del cuadro parece que no fue demasiado buena, ya que permaneció enrollado durante un tiempo, provocando el desprendimiento de la policromía de esa forma tan particular.

2. TRATAMIENTO.

2.1. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.

La intervención realizada ha sido una restauración parcial llevada a cabo en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), donde se han realizado una serie de pruebas, entre ellas estratigrafías de tres zonas distintas de la policromía, fotografías con ultravioletas y un estudio histórico-artístico de la obra.

Para todo ello han intervenido varios especialistas: fotógrafos, químicos, historiadores y restauradores.

2.2. TRATAMIENTO REALIZADO.

2.2.1 BASTIDOR

Al bastidor se le ha sometido a una limpieza de polvo superficial con brocha y aspirador. Se le han colocado cinco cuñas nuevas que se habían perdido, tres pequeñas y dos grandes.

2.2.2 SOPORTE

El reverso se aspiró con la ayuda de una brocha de pelo suave. Las zonas vistas del soporte original, se limpiaron con bisturí y brocha de pelo suave. A las partes repintadas se les aplicó etanol con un hisopo para tratar de reducir dichos repintes, no pudiendo ser eliminados completamente, ya que el tejido absorbió parte de los mismos.

La tela desgarrada en la esquina derecha, se fijó de nuevo al bastidor mediante cola de conejo.

Se tensó la tela una vez colocadas todas las cuñas.

2.2.3 PELÍCULA PICTÓRICA

Es la que peor estado presentaba y sobre la que más se ha intervenido. Lo primero que se hizo fue aspirar el polvo superficial con ayuda de una brocha de pelo suave. Seguidamente se hicieron pruebas con distintas mezclas de disolventes para ver cual de ellas era la adecuada para proceder a la limpieza química de la capa pictórica. Finalmente se escogió una mezcla de isopropanol+amoniaco+agua en una proporción de 90:10:10, como la más idónea. Los colores oscuros, sobre todo los azules del manto de la Virgen, se pasmaban rápidamente, así que se optó por repasar finalmente esta limpieza con una mezcla de dimetil+nitrocelulósico al 50:50. En las fotografías se pueden apreciar los testigos de limpieza, que no son espectaculares como puede ocurrir en otras obras, ya que la capa de barniz era muy fina con un leve tono amarillento (Fig.II.32, Fig.II.33, Fig.II.34 y Fig.II.35).

Una vez finalizada esta operación, se llevó a cabo una fijación de la policromía en zonas que presentaban desprendimientos como eran la costura, bordes de las pérdidas en línea y partes del suelo.

Después se estucó el cuadro. En esta operación fue dónde se vio realmente las múltiples pérdidas de pequeño tamaño que presentaba la policromía y que no se apreciaron inicialmente (Fig.II.36, Fig.II.37, Fig.II.38, Fig.II.39, Fig.II.40 y Fig.II.41).

Una vez enrasado, se hizo una primera reintegración con técnica acuosa a base de acuarela. Se barnizó a brocha y se procedió a la segunda reintegración con pigmentos al barniz. Finalmente se le aplicó una fina capa de barniz pulverizado (Fig.II.42, Fig.II.43, Fig.II.44, Fig.II.45, Fig.II.46, Fig.II.47, Fig.II.48, Fig.II.49 y Fig.II.50).

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.

2.3. CONCLUSIÓN.

La capa de policromía es la parte del cuadro más afectada por el deterioro. Contaba con múltiples de pequeñas pérdidas, como se ha referido anteriormente. Esto provocó que hubiese que reponer gran cantidad de estuco con lo que hubo de hacerse un trabajo muy minucioso que se llevó gran parte del tiempo estipulado para la intervención de la obra.

El deterioro del cuadro y la restauración a la que ha sido sometido, recuerda lo importante que es la conservación y el cuidado de las obras que nos fueron legadas.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Fig.II.1



Estado del cuadro inicialmente

Fig.II.2



Detalle del deterioro en la zona inferior

Fig.II.3



Detalle del Arcángel Gabriel. Pérdidas de policromía

Fig.II.4



Detalle de la Virgen

Fig.II.5



Detalle de pérdidas de policromía y repinte en el tejido original. Ala del Ángel

Fig.II.6



Detalle de las pérdidas horizontales

Fig.II.7



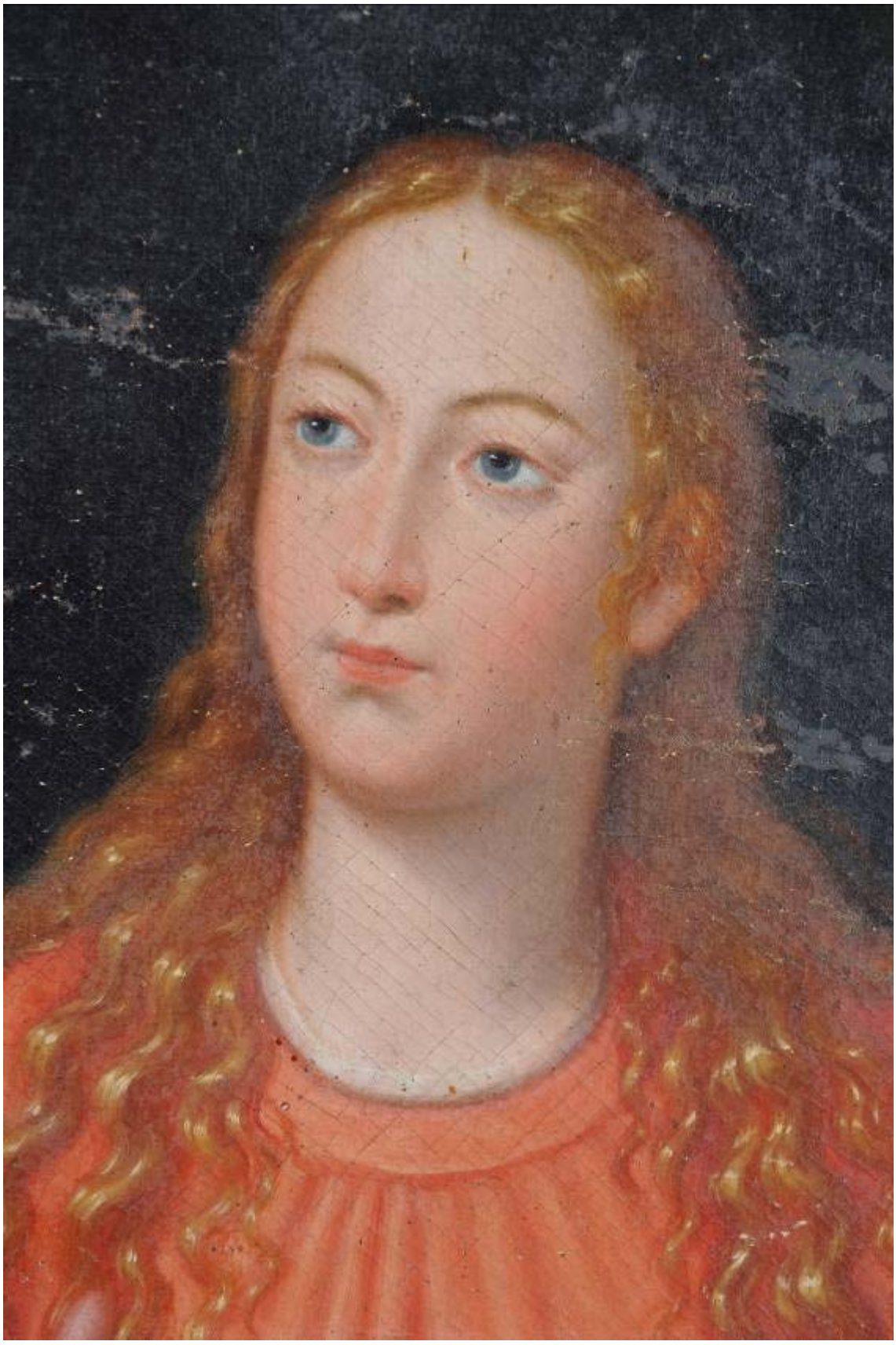
Detalle de pérdidas

Fig.II.8



Detalle de las azucenas

Fig.II.9



Detalle del rostro de la Virgen

Fig.II.10



Detalle del deterioro en la Virgen

Fig.II.11



Detalle del pelo de la Virgen y fondo

Fig.II.12



Detalle del Padre Eterno

Fig.II.13



Detalle del deterioro en la zona superior izquierda. Pérdidas

Fig.II.14



Detalle del grupo de angelotes en la parte superior derecha. Pérdidas

Fig.II.15



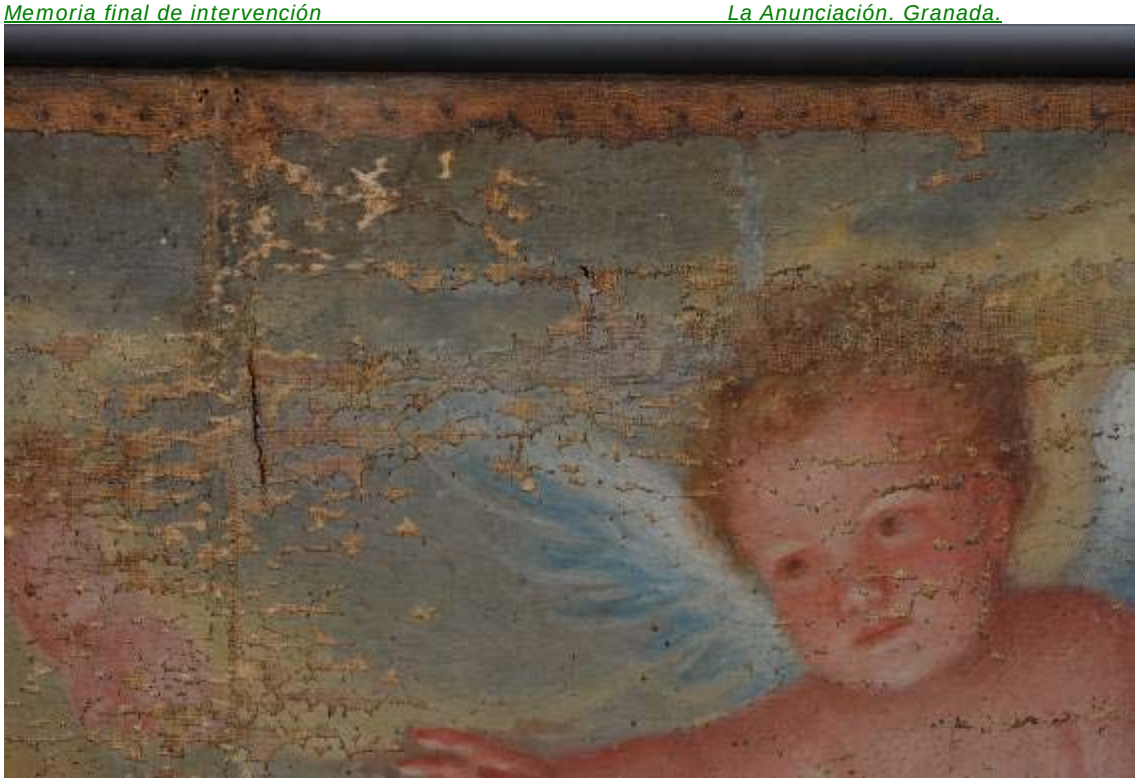
Detalle del Espíritu Santo. Pérdidas

Fig.II.16



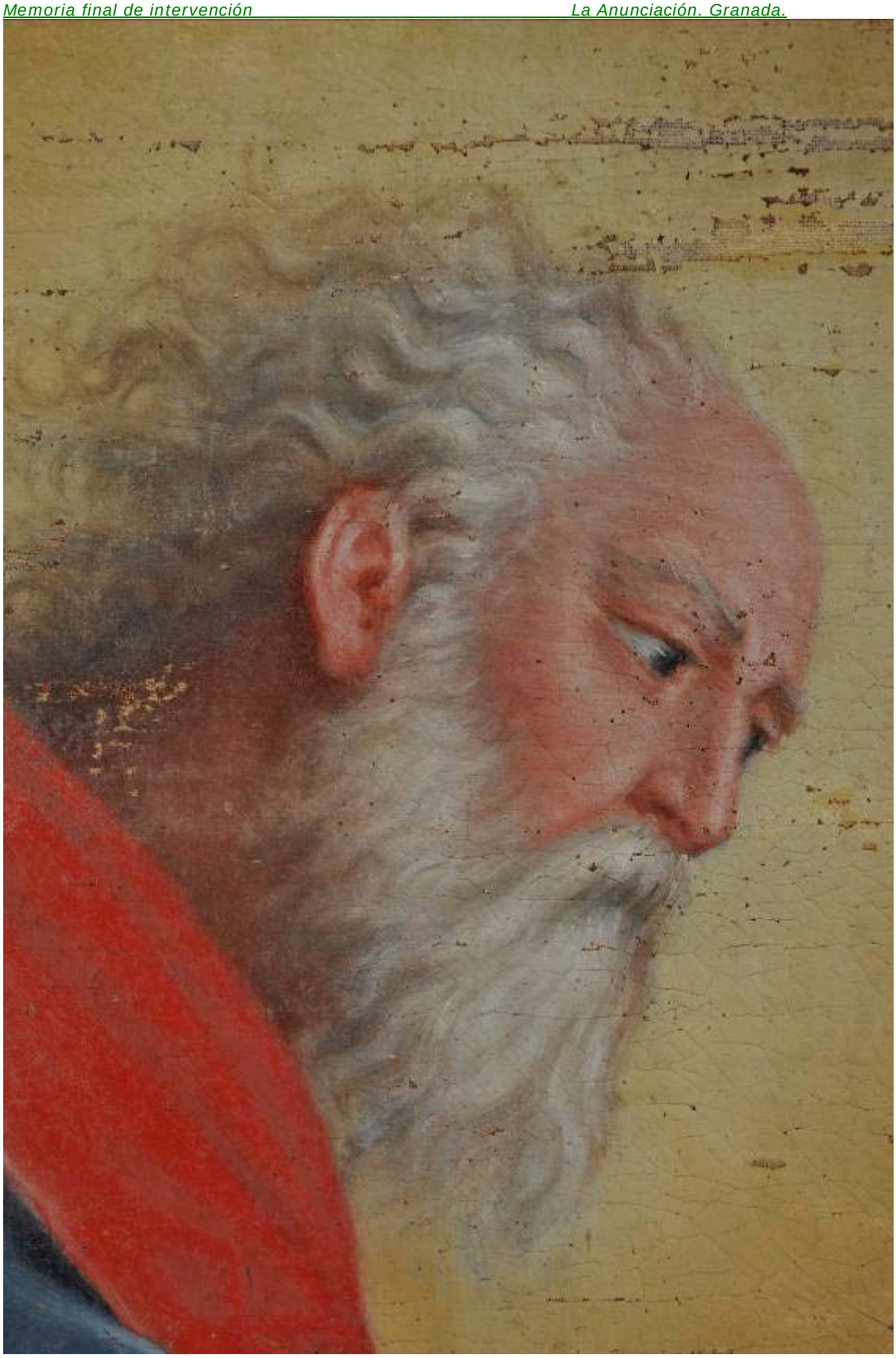
Detalle de desgaste en el borde

Fig.II.17



Detalle de pérdidas en la zona superior. Grupo de angelotes

Fig.II.18



Detalle del rostro del Padre Eterno

Fig.II.19



Detalle de repinte sobre el tejido original

Fig.II.20



Detalle de repinte sobre tejido original. Pérdidas

Fig.II.21



Vista general del bastidor

Fig.II.22



Detalle de numeración en reentelado y bastidor.

Fig.II.23



Detalle de inscripción en el bastidor

Fig.II.24



Detalle del bastidor

Fig.II.25



Detalle de la etiqueta que certifica la restauración hecha en 1953 para una exposición

Fig.II.26



Detalle de inscripción en el bastidor

Fig.II.27



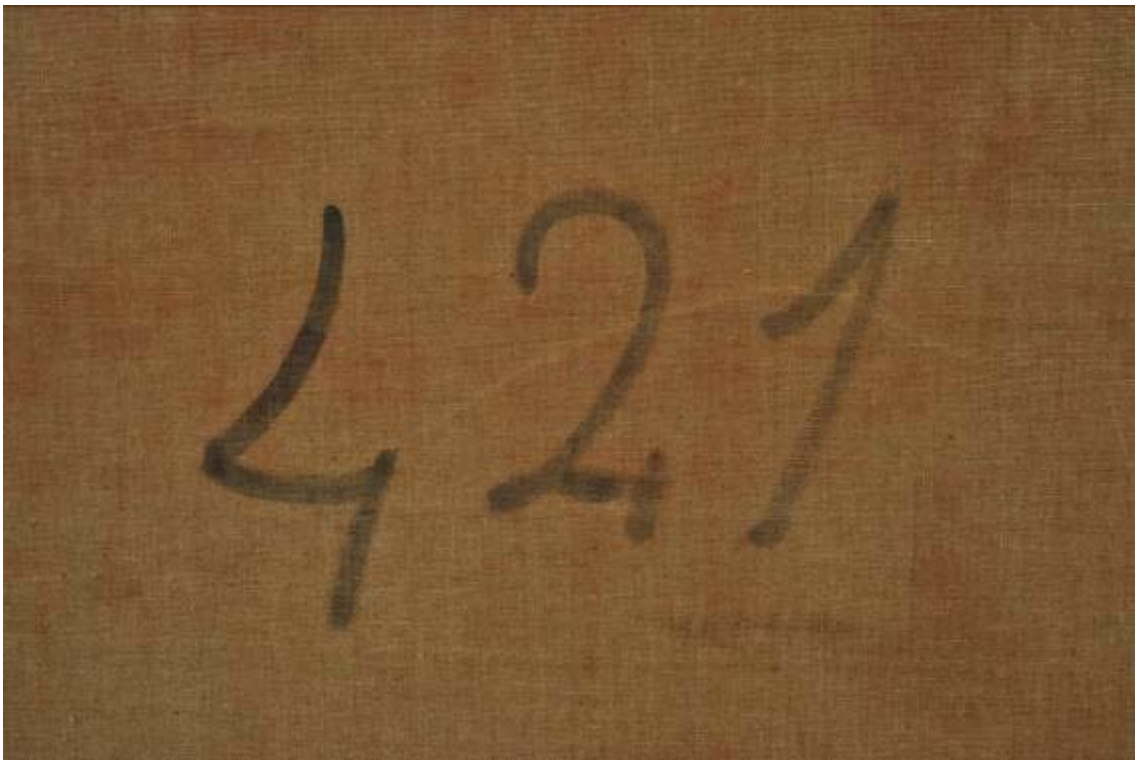
Detalle de la costura

Fig.II.28



Detalle de suciedad en el reentelado

Fig.II.29



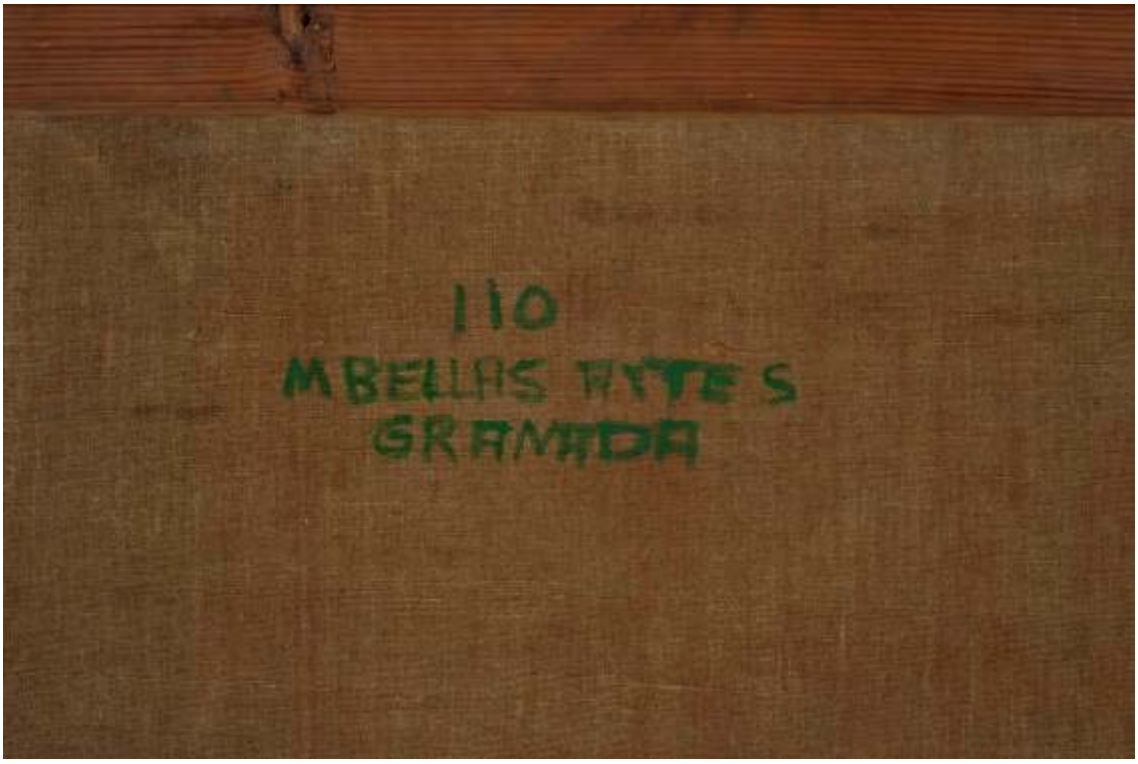
Detalle de numeración en el tejido del reentelado

Fig.II.30



Detalle de otra numeración

Fig.II.31



Detalle de inscripción del lugar de procedencia de la obra

Fig.II.32



Detalle de limpieza sobre las hojas de las azucenas.

Fig.II.33



Detalle de limpieza sobre la mano de la Virgen

Fig.II.34



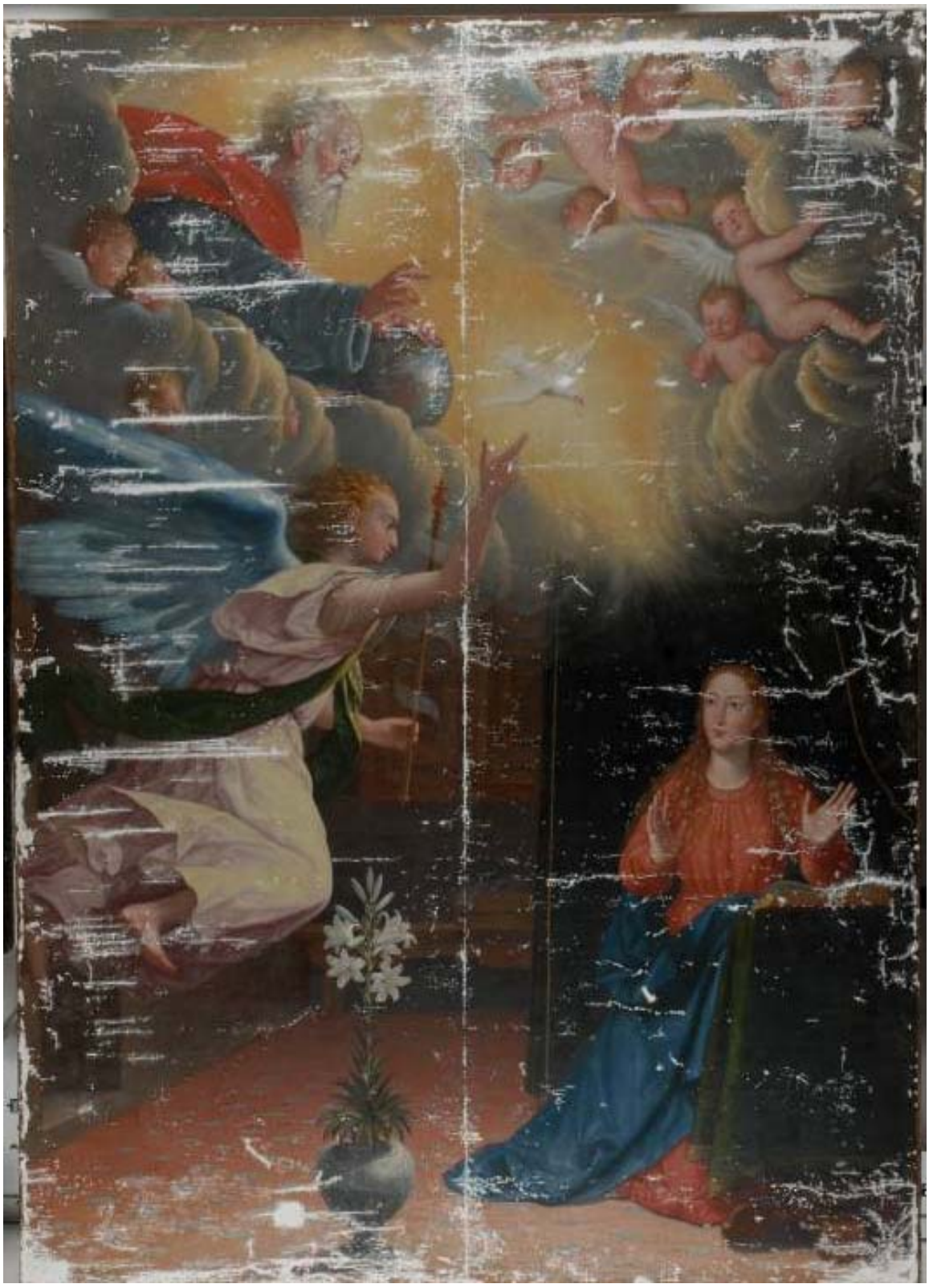
Detalle de limpieza en el rostro de la Virgen

Fig.II.35



Detalle de limpieza en las azucenas

Fig.II.36



Estucado del cuadro

Fig.II.37



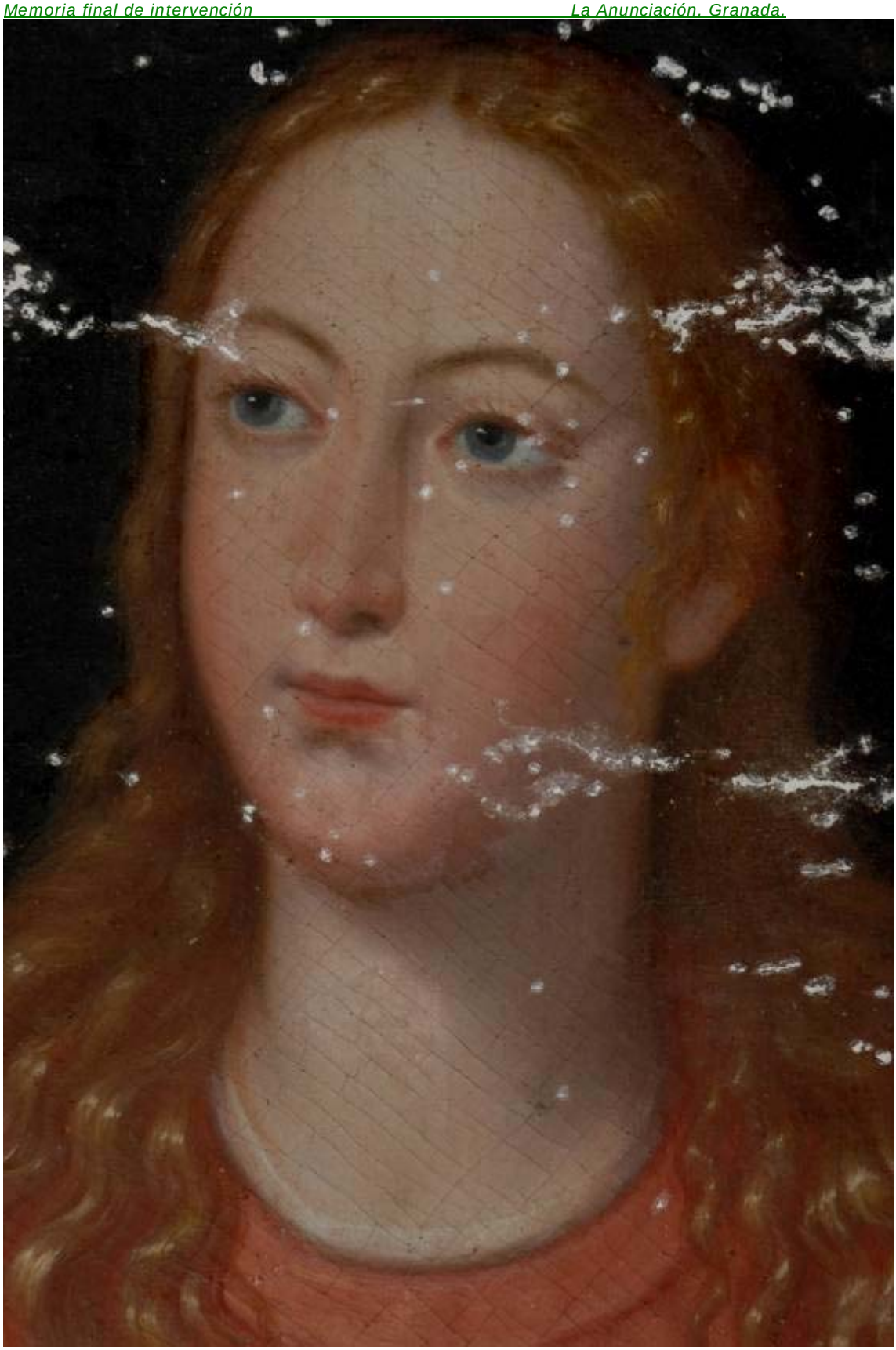
Estucado en el grupo de ángeles superior izquierdo

Fig.II.38



Detalle de estucado

Fig.II.39



Detalle del estucado en el rostro de la Virgen

Fig.II.40



Estucado en la parte izquierda

Fig.II.41



Detalle de estucado en zona inferior izquierda

Fig.II.42



Imagen de la Virgen con la reintegración cromática

Fig.II.43



Detalle del Arcángel reintegrado

Fig.II.44



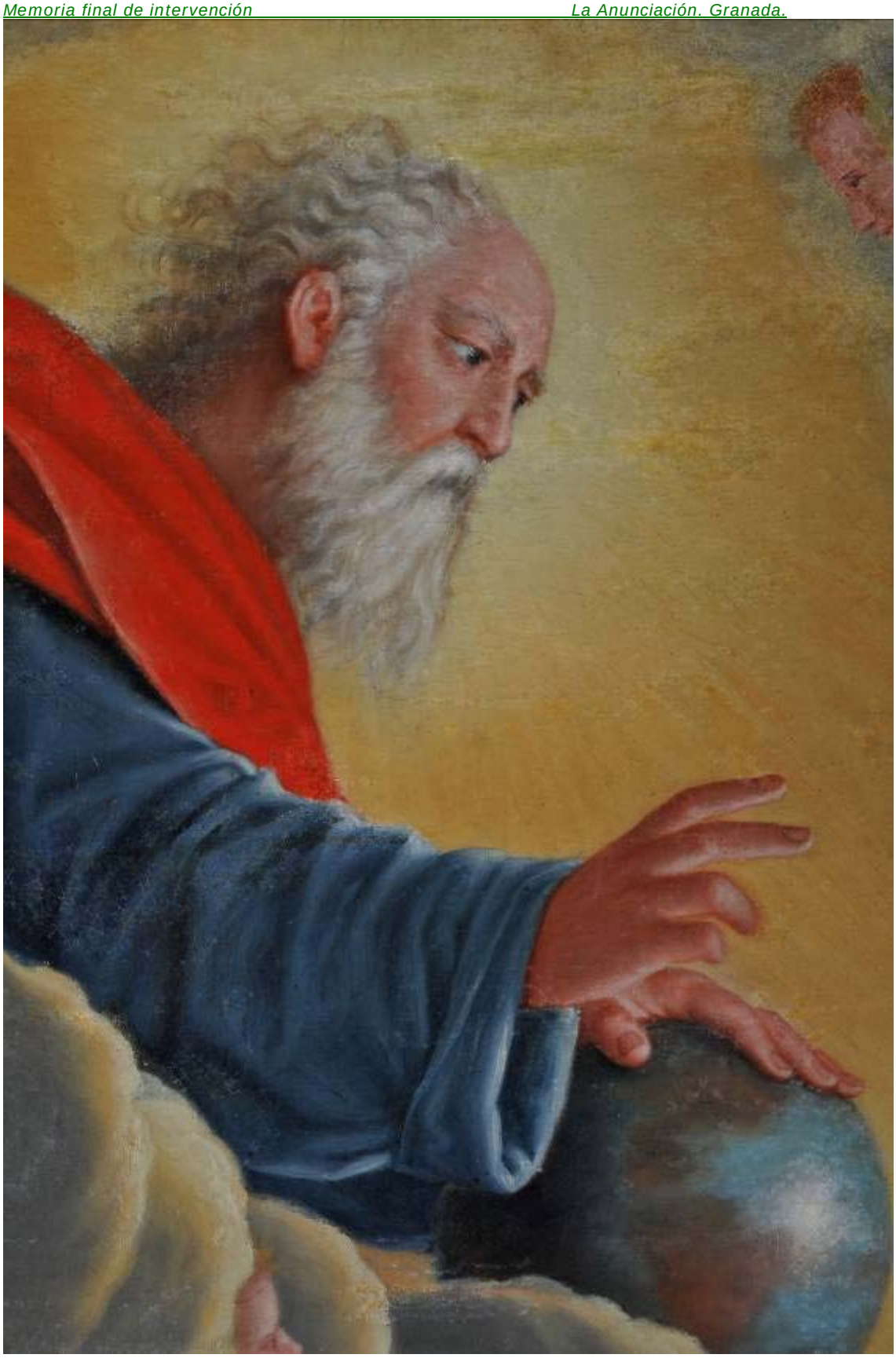
Detalle del Espíritu Santo

Fig.II.45



Detalle del rostro del Arcángel

Fig.II.46



Detalle del Padre Eterno

Fig.II.47



Detalle de la mitad superior izquierda

Fig.II.48



Detalle del jarrón y el solado de barro

Fig.II.49



Detalle del jarrón

Fig.II.50



Foto final de la restauración

Fig.II.51



Foto con luz ultravioleta antes de la restauración

Fig.II.52



Zonas de las tomas de muestras

Capítulo III: Estudio Científico – Técnico

1.EXAMEN NO DESTRUCTIVO

Los exámenes no destructivos que se han llevado a cabo para un mayor conocimiento de la obra, han sido sobre todo fotográficos, además de los visuales.
Se han realizado fotografías con luz rasante y ultravioleta. La luz rasante nos da una mayor visión de los daños que ha sufrido la obra, como levantamientos y desprendimientos de policromía, deformaciones o pérdidas de material.
La luz ultravioleta nos da una visión más clara sobre los añadidos de materiales más recientes que puede haber sufrido el cuadro, como estucos, repintes o barnices.

2.CARACTERIZACIÓN DE MATERIALES

Los materiales utilizados para la ejecución del cuadro, no distan mucho de los utilizados en la época por otros pintores. Por supuesto todos ellos provenían de la propia naturaleza, y cada artista mezclaba los componentes a su gusto para obtener el color deseado.
En este caso los análisis no han dado ningún componente fuera de lo común, tanto en la capa de preparación como en la pictórica (sulfato de calcio, cola animal, carbón vegetal, blanco de plomo, minio, tierras, calcita, azurita). No obstante, la composición de la capa de barniz, da información sobre las intervenciones que ha sufrido la obra.
Estos análisis aportan también una valiosa información sobre la técnica del pintor, de cómo daba las pinceladas y de las capas o grosor de las mismas.

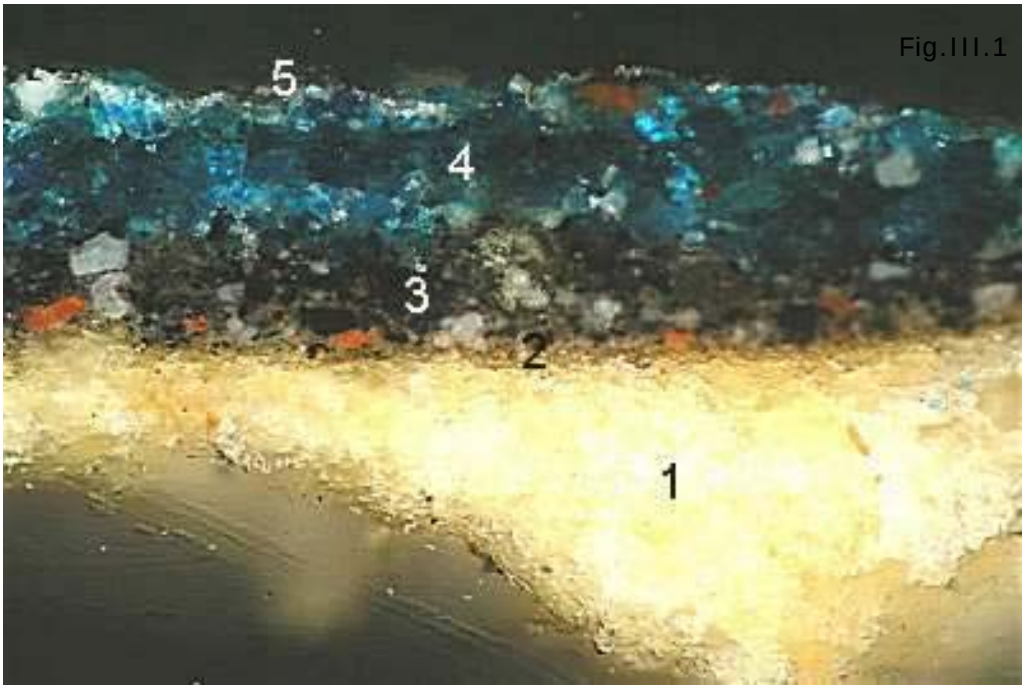
3.ESTUDIO MEDIOAMBIENTAL Y DE FACTORES DE DETERIORO

Antes de la intervención que sufrió en Junio de 1953, no se sabe en qué condiciones ambientales se encontraba, si en algún lugar húmedo o seco. Lo que sí se pudo comprobar, a simple vista, fue que el cuadro permaneció enrollado durante bastante tiempo, ya que contaba con pérdidas de policromía lineales en sentido horizontal, además de gran cantidad de otras minúsculas.
Después estuvo depositado en el museo de Bellas Artes de Granada, donde las condiciones ambientales y de mantenimiento son más idóneas.

4.OTROS ESTUDIOS TÉCNICOS

Otros estudios que ayudan a la comprensión de la obra y el conocimiento de su autor, es el estudio histórico. Éste unido a las pruebas químicas y a la propia restauración, hablan de la autenticidad de la obra y de los cambios que ha sufrido a lo largo del tiempo. Es importante tener todas las pruebas antes de proceder a la intervención para saber a ciencia cierta con lo que se encontrará el restaurador una vez empiece el proceso.

ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRAFICA



Estratigrafía de la muestra del manto de la Virgen. Capas numeradas

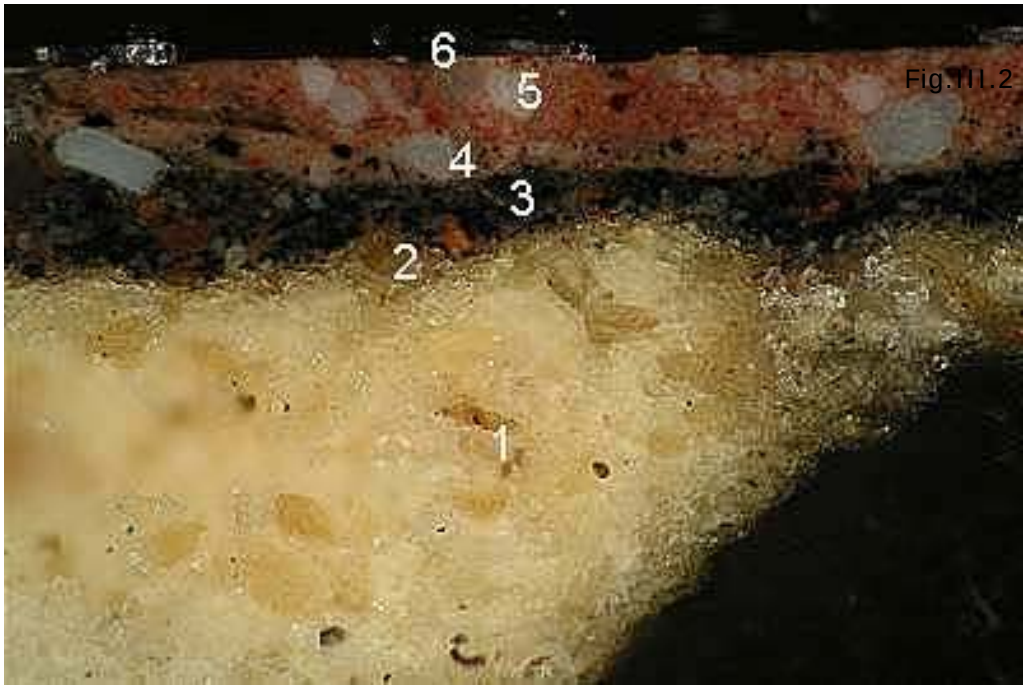


Fig.III.2

Estratigrafía de la muestra del pie de Gabriel. Capas numeradas

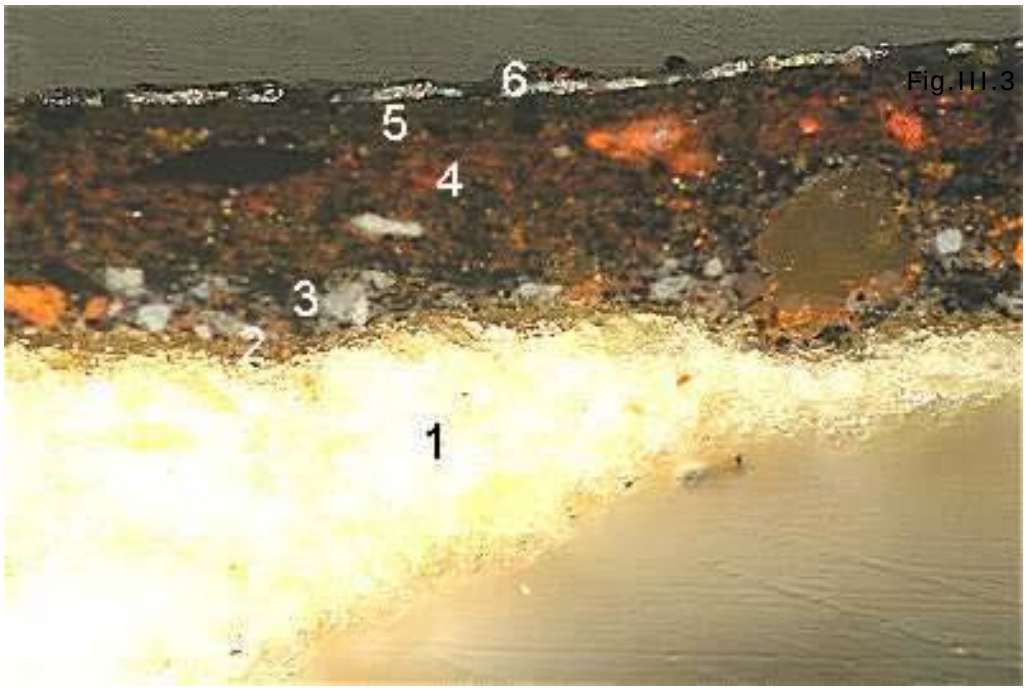


Fig.III.3

Estratigrafía de la muestra del fondo terroso. Capas numeradas

CAPÍTULO IV: RECOMENDACIONES

RECOMENDACIONES

Para conservar una obra como ésta en buenas estado es importante mantener las condiciones ambientales constantes, controlando la luz, humedad y temperatura. Debe permanecer tensado en la justa medida, ya que la tela es un material que mueve constantemente, sobre todo en obras de este tamaño, ya que su propio peso ayuda a un descolgamiento de la parte superior. Al mismo tiempo impedirá que la policromía se desprenda.
Si el cuadro tuviese que ser almacenado, debe hacerse en las condiciones óptimas para la obra, embalaje, luz, temperatura y humedad.
Tanto en exposición, como en almacén, la obra ha de tener un seguimiento de conservación permanente.

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.
Laura Guerrero Fernández. Restauradora. Taller de pintura. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. IAPH

Tratamiento del marco.
Juan Alberto Filter Peinado. Restaurador. Centro de Intervención. IAPH.

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

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

Estudio Medios físicos de examen
Eugenio Fernández Ruiz. Fotógrafo radiólogo. Jefe de proyectos de laboratorio de medios físicos de examen. Centro de Intervención. IAPH.

Sevilla a 21 de octubre 2010

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO

Fdo. Lorenzo Pérez del Campo