

# El *San Francisco* de El Greco del Museo de Bellas Artes de Bilbao



Ana Sánchez-Lassa de los Santos  
José Luis Merino Gorospe

**BILBOKO ARTE  
EDERREN MUSEOA  
MUSEO DE BELLAS  
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia.

No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao

### **Créditos fotográficos**

© Archivo del Instituto Valencia de Don Juan, Madrid: fig. 2

© Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao: figs. 1, 3, 4 y 10-25

© Fine Arts Museum of San Francisco. Donated by Samuel H. Kress Foundation: fig. 5

© Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas. Museum Purchase. Meadows Acquisition Fund with private donations and University funds: fig. 8

© Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz. Depósito de la Diputación Foral de Álava: fig. 9

© RMN-Grand Palais / Jacques Quecq d'Henripret: fig. 7

© The Art Institute of Chicago: fig. 6

Texto publicado en:

*Buletina = Boletín = Bulletin.* Bilbao : Bilboko Arte Eder Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao = Bilbao Fine Arts Museum, n.º 8, 2014, pp. 111-157.

Con el patrocinio de:



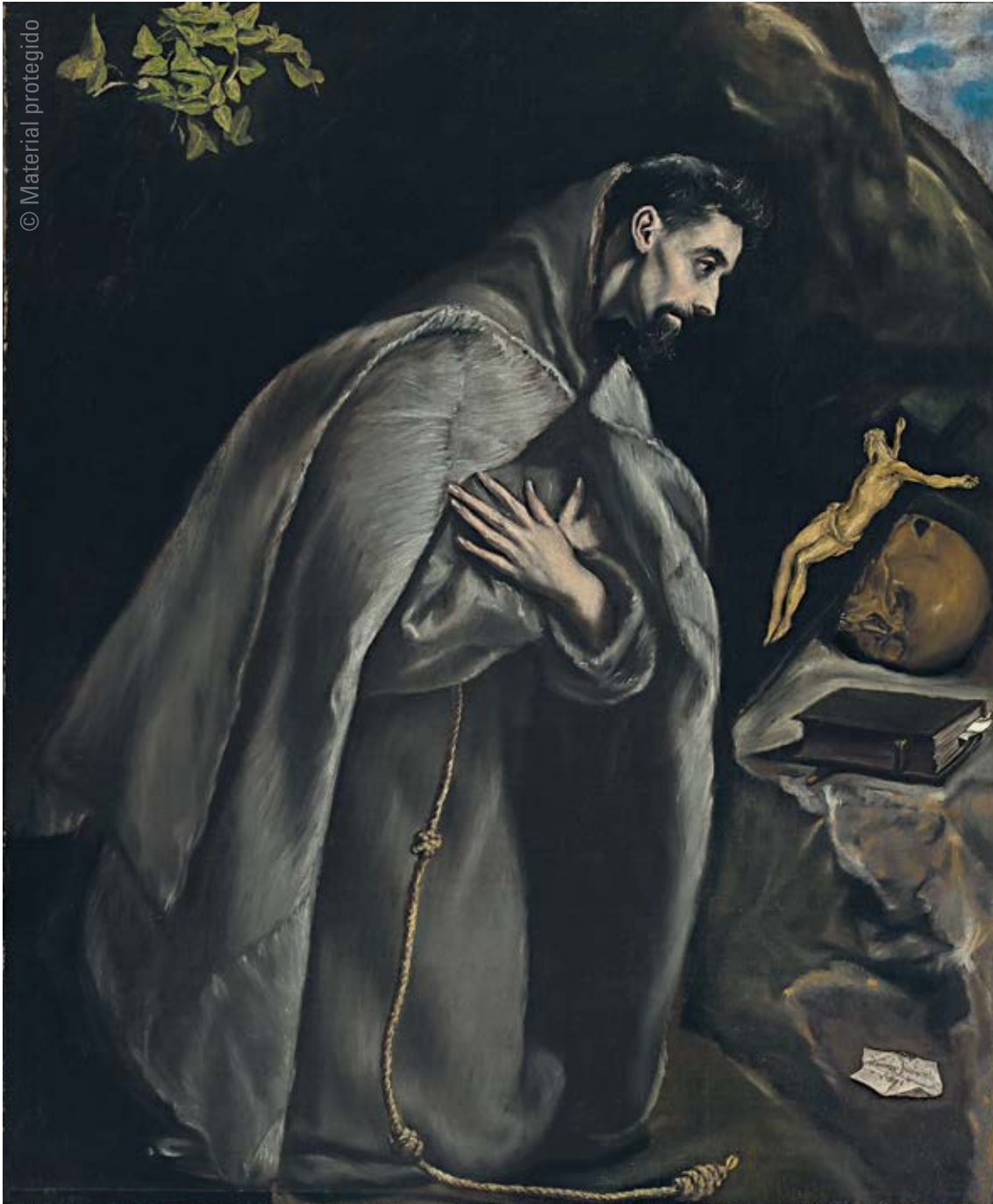
**metro bilbao**

Fue en 1937, en plena Guerra Civil española, cuando salió a la luz el cuadro que aquí estudiamos, *San Francisco en oración ante el Crucificado*, de El Greco [fig. 1], que después de permanecer prácticamente oculto durante tres siglos y medio en un convento de clausura, fue rescatado del olvido y la destrucción. Trataremos en este artículo de seguir los pasos de esta pintura desde que saliera de manos de El Greco, pasando por los avatares sufridos en una situación tan convulsa como es una guerra, hasta que, finalmente, fue adquirida por el Museo de Bellas Artes de Bilbao, donde puede ser actualmente contemplada. Explicaremos por qué esta espléndida versión de San Francisco, autógrafa y firmada por el pintor, hubo de arrastrar décadas de incomprensión y desprestigio, con una innecesaria fama como obra deteriorada y repintada, que duró hasta finales de los años noventa del pasado siglo, si bien pocos investigadores habían puesto en duda la autenticidad de la pieza.

Para lograr una visión integral y comprender la obra en profundidad, se ha abordado su estudio de una forma inédita, esto es, aunando aspectos históricos, estilísticos y técnicos desde una perspectiva científica. En cuanto a la metodología, además de una investigación documental, se ha llevado a cabo un estudio analítico mediante una completa serie de pruebas. No se han perdido de vista las investigaciones más recientes y, especialmente, de pinturas directamente relacionadas con ésta, como son las versiones sobre el mismo asunto conservadas en colecciones públicas y privadas. Puede decirse que, hasta la fecha, este trabajo es la aproximación más completa a la obra. Finalmente, otro de nuestros objetivos ha sido encontrar en ella, a través de la reconstrucción del proceso de ejecución, rasgos estilísticos y técnicos del autor extensivos a su producción de madurez.

## Un cuadro rescatado del descrédito

De todos los santos penitentes representados por El Greco —la Magdalena, San Pedro o San Jerónimo—, es San Francisco de Asís (Asís, Italia, 1182-1226), canonizado por Gregorio IX en 1228, el que ocupa un lugar preferente en la abundante iconografía del pintor, por tratarse de un santo relacionado con las ideas de penitencia y arrepentimiento, muy acordes con una España contrarreformista de arraigadas convicciones religiosas. Nos informan de la enorme difusión que alcanzó su representación los hechos de que del taller



1. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco en oración ante el Crucificado*, c. 1585  
Óleo sobre lienzo. 105,5 x 86,5 cm  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
N.º inv. 69/115

de El Greco salieran aproximadamente un centenar de versiones y que sus modelos fueran copiados y repetidos durante todo el siglo XVII. Excepto un primer *San Francisco recibiendo los estigmas*, de una colección particular, pintado en Italia entre 1570 y 1572, el resto se produjo en su estudio, una vez instalado en Toledo, durante un periodo de tiempo que abarca más de treinta años. Siempre lo representó como un hombre joven, de aspecto austero, que, embargado a veces por la emoción, reza, medita o recibe los estigmas.

El pintor y tratadista sevillano Francisco Pacheco (1564-1664), aunque criticaba duramente al autor por su manera de pintar —«[...] ¿quién creerá que Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borrones para afectar valentía?»<sup>1</sup>, elogiaba, sin embargo, su forma de representar al santo: «Cierto que si Antonio Mohedano [1563-1626] hubiera seguido estas señas [hace una descripción de la manera más conveniente de representar al santo] que, a mi ver, fuera el mejor pintor deste Santo que se hubiera conocido en este tiempo; pero dexaremos esta gloria a Dominico Greco, porque se conformó mejor con lo que dice la historia; [...] lo vistió, ásperamente, de xerga basta como recoleto [...]»<sup>2</sup>. Asimismo mencionaba cómo algunos santos, que oraban ante el Crucificado, quedaban conmovidos ante su presencia: «San Bernardo y San Francisco, con otros muchos Santos, ya se sabe la devoción y ardor de espíritu que muchas veces concibieron dentro de su ánimo, viendo la imagen de Cristo Crucificado»<sup>3</sup>.

Entre todas las representaciones que se conservan del santo, la de mayor éxito fue la del modelo que nos ocupa, del que nos han llegado unas veinte versiones entre autógrafas, de taller y de seguidores. De todas ellas, el *San Francisco en oración ante el Crucificado* del Museo de Bellas Artes de Bilbao es una de las más afortunadas. En esta innovadora composición El Greco muestra la austera silueta de San Francisco postrada ante el crucifijo y recortada sobre la oscuridad de la cueva (en 1224, dos años antes de su muerte, se había retirado a una situada en el monte Alvernia, a unos 160 kilómetros al norte de Asís, para hacer penitencia<sup>4</sup>). Está retratado de cuerpo entero y en posición de tres cuartos, con la cabeza de perfil y el rostro demacrado, en el que la barba poco poblada, la mandíbula marcada y la lividez de la piel ofrecen un aspecto fantasmagórico. El fondo oscuro es iluminado por la luz que entra a través de una abertura que deja ver un nuboso cielo azul. En el ángulo opuesto una rama de hiedra, símbolo de Cristo, de la salvación, parece animar la composición por su cromatismo. Más o menos de este modo lo describe su biógrafo contemporáneo, Tomás de Celano:

San Francisco era pequeño de talla, tenía el rostro alargado, la frente sin arrugas y algún tanto elevada, horizontales las cejas y la tez morena. Sus ojos, medianos y negros, irradiaban una sencilla y franca mirada; su nariz era regular, recta y fina; la barba, rala y negra, como sus cabellos; poco carnosos y pequeños los labios, y la voz vehemente, dulce, clara y sonora; el cuello, delgado; los hombros rectos y cortos los brazos; las manos, finas, con los dedos largos y las uñas salientes; las piernas, delgadas; los pies pequeños y blanda la piel<sup>5</sup>.

Viste el tosco hábito sujeto con la cuerda de tres nudos, símbolo de los tres votos de la orden franciscana, y cruza las manos sobre el pecho, aún sin los estigmas que recibió en la cueva a imagen y semejanza de Jesu-

---

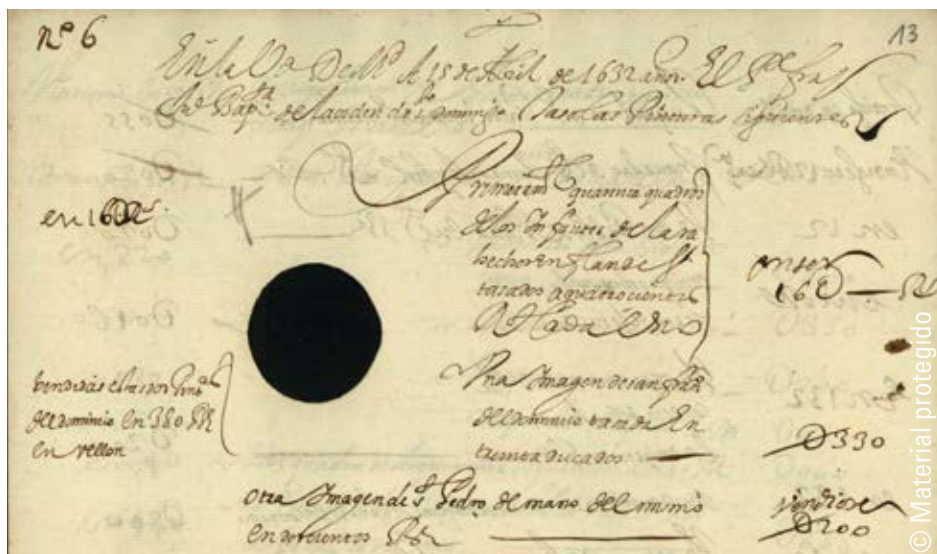
1 Pacheco 1990, p. 483.

2 *Ibíd.*, p. 698.

3 *Ibíd.*, p. 259.

4 «La cueva, en sí misma considerada, como expresión de un mundo subterráneo, cercano al de los muertos, lleva un sentido de renuncia, de tumba voluntaria, de muerte del sentido, de noche oscura del alma, por emplear la expresión de San Juan de la Cruz, en la cual se produce una repentina claridad [...]. La noche, es decir, la tiniebla de los fondos de los ascetas del Greco, de Tristán, de Ribera, de Murillo, es la noche de los sentidos, la renuncia, la penitencia». Gállego 1984, p. 243.

5 Tomás de Celano. *Vida primera de San Francisco*, 1228, cap. 83. Citado en Gratien de Paris 1932, p. 29. Reproducido en <http://www.franciscanos.org/sfa/gratien4.htm> [consulta: 11/11/2013].



2. *Inventario, tasación y venta de los bienes familiares del primer Conde de los Arcos, 1632-1639*  
 Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid  
 Mss. 26-V-24, fol. 13v

cristo. A diferencia de las otras versiones posteriores consideradas también autógrafas, en las que la figura tiende a alargarse, está representado con mayor naturalismo. Por toda compañía tiene un crucifijo apoyado en una calavera y un breviario, colocados sobre una roca a modo de altar improvisado y que conforman una magnífica naturaleza muerta.

El lienzo procede del convento de las carmelitas descalzas de Cuerva (Toledo), fundado en 1585 por doña Aldonza Niño de Guevara (Toledo, c. 1532-Cuerva, Toledo, 1604), con quien parece estar relacionado. Doña Aldonza, que junto a su marido Garcilaso (o Garci Lasso) de la Vega y Guzmán poseía el señorío de la villa, había gastado parte de su fortuna entre los años 1565 y 1572 en las obras de ampliación y reforma de la iglesia de Santiago Apóstol, aneja al convento<sup>6</sup>. No es extraña, por tanto, la presencia de este cuadro en la localidad toledana, con la que la familia tenía una estrecha vinculación y donde ostentaba propiedades además de las de Toledo, Batres o Madrid. Asimismo, varios de sus miembros fueron clientes de El Greco, como la propia Aldonza –prácticamente coetánea– y su hijo Pedro Lasso de la Vega Niño y Guzmán (Toledo, 1559-1637), primer conde de Arcos y señor de Batres y Cuerva. Entre todos lograron reunir una excelente colección de obras del pintor, tal y como consta en los inventarios de la familia.

Por ello, y con toda lógica, se ha venido considerando tradicionalmente que el lienzo de San Francisco procedía de esta ilustre familia, y en un intento por demostrarlo se han consultado diversos documentos relacionados con ella<sup>7</sup>. No obstante, se ha encontrado una única mención al cuadro en el inventario de los

6 Cuando doña Aldonza enviudó, se retiró al convento de las jerónimas de San Pablo, en Toledo, donde tenían la capilla funeraria familiar que posteriormente fue trasladada a Cuerva. A partir de la fundación de su convento en 1585, se retiró allí hasta su muerte. Véase Ríos de Balmaseda 1998, p. 20, y también la contribución de José Álvarez Lopera en Atenas 2007, p. 383. Nótese que en los diversos documentos manuscritos de la época consultados, el apellido Lasso aparece escrito indistintamente con una y dos eses. Aquí se ha optado por la doble ese, tal y como se lee en la mayor parte de los documentos y como firmaban los miembros de la familia.

7 *Fundación y Dotación de la capilla de las Santas reliquias de la Villa de Cuerva (Toledo)*, 1615. Madrid, Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, sign. 26-I-9; *Colección de documentos referentes a D. Rodrigo Niño y Lasso Conde de Añover, fallecido en 1620, estando precedido de una relación de documentos que se contienen en este libro*, 1620. Madrid, Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan; *Carta de testamento y última voluntad de doña Mariana de Mendoza condesa de los Arcos mujer de don Pedro Lasso de la Vega Niño Guzmán, conde de los Arcos*, 1626. Madrid, AHPM, Archivo Histórico de Protocolos, protocolo n.º 2345; *Inventario, tasación y almoneda de los bienes de Luis Lasso de la Vega realizado por su padre Pedro Lasso de la Vega Niño Guzmán a su muerte en 1632, 1632*. Madrid, AHPM, Archivo Histórico de Protocolos, protocolo n.º 6167.

bienes de Pedro Lasso de la Vega, dictado en Madrid el 15 de abril de 1632<sup>8</sup>. Entre la larguísima relación de objetos de todo tipo que se enumeran de un modo particularmente minucioso, se citan distintos lotes de pinturas, y entre ellos varios grecos repartidos en las diversas residencias familiares. El folio 13v, con el número 6 al margen, se encabeza de la siguiente manera:

En la Villa de Madrid a 15 de abril de 1632 años. El Padre fray Juan Bautista [corresponde a la personalidad del pintor Juan Bautista Maíno], de la Orden de Santo Domingo tasó las pinturas siguientes

Primeramente quarenta cuadros de los Infantes de Lara hechos en Flandes, tasados en quatrocientos reales cada uno

-Una imagen de san Francisco del Dominico tasada en treinta ducados

-Otra imagen de san Pedro de mano del mismo en doscientos reales<sup>9</sup>.

Resulta de interés la anotación que figura en el margen izquierdo [fig. 2], en la que aparecen citados varios cuadros:

Vendidas estas dos pinturas del Dominico en 380 reales de vellon.

Más adelante se cita una larga relación de obras, entre las que figuran otras de El Greco, algunas de especial relevancia<sup>10</sup>.

En esta tasación el «San Francisco del Dominico» se valora en 30 ducados, cantidad nada despreciable, y se menciona que fue vendida junto con la imagen de San Pedro, pagándose por ambas 380 reales de vellón. Sin embargo, no se ha conseguido ir más allá de lo que apuntara Balbina M. Caviro en su artículo «Los grecos de don Pedro Lasso de la Vega», publicado en 1985<sup>11</sup>. En su opinión, es difícil saber si la «imagen del San Francisco del Dominico» citada en el inventario es o no la que aquí se estudia.

Pero lo que resulta enigmático es que, si el cuadro figura en el inventario de 1632 de Pedro Lasso como «tasado y vendido», pueda tratarse del mismo que procede de Cuerva. No se puede descartar que la mencionada «imagen de san Francisco del Dominico» sea una pintura distinta y que fuera la misma doña Aldonza quien encargara directamente al pintor el lienzo que aquí se estudia para destinarlo a su convento recién fundado en 1585, fecha a partir de la cual se recluyó en él hasta su muerte en 1604. Si fuera éste el caso, no tendría por qué figurar el cuadro en los inventarios, y aún yendo más allá en la conjetura que se plantea, y puesto que es una de las versiones más tempranas de este modelo, encajaría perfectamente el año 1585 con la posible fecha de ejecución de la obra propuesta por algunos investigadores. Pero tanto si es el San Francisco mencionado en el inventario de Pedro Lasso de la Vega<sup>12</sup> como si procede de un encargo directo

---

8 *Inventario, tasación y venta de los bienes familiares del primer Conde de los Arcos, don Pedro Lasso de la Vega, 1632-1639*. Madrid, Archivo del Instituto de Valencia de Don Juan, mss. 26-V-24.

9 *Ibíd.*, fol. 13v.

10 Los cuadros de El Greco se mencionan en los siguientes folios: fol. 13v, «Una pintura grande de Laucon [Laocoonte] del Dominico en sesenta ducados»; fol. 14v, se cita el impresionante retrato del cardenal e inquisidor general, hermano de doña Aldonza, pintado por El Greco entre 1600 y 1601, y conservado en el Metropolitan Museum of Art de New York; fol. 31r, «pedaço de Toledo» o *Vista de Toledo* conservado también en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y vendido por las condesas de Añover y Castañeda al marchante parisino Paul Durand-Ruel en 1907 procedente del Palacio de Oñate en Madrid; «Monasterio de la Gran Camaldula» o *Alegoría de la orden de los camaldulenses*, del que Pedro Lasso poseía dos versiones, una conservada en el Instituto de Valencia de Don Juan y la otra en el Colegio del Patriarca de Valencia; fol. 31r, «la Virgen de la Leche»; fol. 32v, «un cuadro de San Lucas Evangelista de mano de Dominico Greco»; fol. 35v, «uno de un mozo encendiendo una vela vale cien reales», que podría tratarse del popular tema del Soplón, si bien no menciona que sea de mano de El Greco.

11 Caviro 1985.

12 En la relación de pinturas del inventario de Luis Lasso de la Vega (Toledo, 1597-1632), tercer conde de Añover e hijo de Pedro Lasso de la Vega, se cita también «Otro [cuadro] de San Francisco [tasado] en veinte ducados», pero sin referirse al autor. *Inventario y Tasación de los bienes del Conde de Añover Don Luis Lasso de la Vega*, escribano Francisco Suarez, A.H.P.M., 6167, fol. 391, Madrid, 1632.

de doña Aldonza, la cuestión es que permaneció prácticamente oculto al público en el convento de clausura de las carmelitas descalzas de Cuerva durante siglos.

Hasta el 14 de julio de 1920 no volvemos a tener noticias de la obra. Con esa fecha la Dirección General de Bellas Artes escribe a la Academia adjuntando la solicitud de la priora del convento para que, como órgano consultivo del Estado en materia de bellas artes, informe sobre la conveniencia de que «sea adquirido por el Estado un cuadro del Greco representando a San Francisco de Asís en la cantidad de ciento veinte y cinco mil ptas»<sup>13</sup>. Pero llegó el 10 de octubre del año siguiente y aún no se había trasladado a Cuerva ninguna comisión para hacer el pertinente informe alegando dificultades económicas para realizar el viaje: «no existiendo en el Presupuesto crédito aplicable al caso»<sup>14</sup>. Pasó otro año y el 23 de octubre de 1922, puesto que el informe seguía sin llegar, el Ministerio instaba de nuevo a la Academia para que lo enviara. Y aún tuvieron que pasar otros dos años para que por fin el 21 de enero de 1924 fuera redactado un informe por los académicos José Garnelo y Luis Menéndez Pidal, que formaron la misión que se trasladó a Cuerva «gracias a la bondad de su compañero Sr Conde de Casal, que generosamente les proporcionó medios de realizar cómoda y rápidamente el difícil viaje». Después de años de espera, el dictamen de ambos académicos debió de resultar decepcionante para las religiosas, ya que si bien afirmaban que «El cuadro por todo lo expuesto es de autenticidad innegable y de valor positivo», concluían diciendo que «teniendo en cuenta el número de obras extraordinarias que atesora nuestra Pinacoteca Nacional de este mismo artista, no creen en suma los que firman este informe sea de gran empeño el recomendar la adquisición por el Estado de dicho cuadro». Además, rebajaron su valor respecto a la anterior tasación, quedando en 65.000 pesetas<sup>15</sup>.

Este importante documento conservado en la Academia contiene además algo que reviste especial importancia para este estudio y que aclara un punto importante. Se trata del párrafo que los académicos dedican a la conservación de la obra y que viene a confirmar un hecho al que se hará referencia más adelante. Dice lo siguiente:

Mide la tela un metro cinco centímetros por 0,95 y está en buen estado de conservación, integro en todas sus partes moldura y bastidor como saliera de manos y del estudio del artista [...]»<sup>16</sup>.

El 30 de enero de 1924, pocos días después de realizado el informe por los académicos, la Dirección General de Bellas Artes remite una carta dirigida al presidente del Patronato del Museo Nacional del Prado para que considere la conveniencia de quedarse con el lienzo. La respuesta no se hizo esperar. Apenas transcurrido un mes, el 26 de febrero, la dirección del museo envía una carta manuscrita al jefe encargado de la Dirección General de Bellas Artes en la que alega como pretexto para no adquirirlo lo que ya habían apuntado los académicos:

que existiendo en esta Pinacoteca 23 cuadros de Dominico Theotocópuli, el Greco, no le interesa grandemente la adquisición, con destino a ella, del 'San Francisco de rodillas ante un crucifijo' propiedad del Convento de religiosas carmelitas de Cuerva (Toledo), cuya adquisición por el Estado solicita su R. M. Priora y tasa en sesenta y cinco mil pesetas la R. A. de Bellas Artes de San Fernando<sup>17</sup>.

Y llegada la Guerra Civil a partir de la sublevación militar del 18 de julio de 1936, se desató desde los primeros momentos una oleada de repulsa hacia los estamentos eclesiásticos que desembocó en graves

---

13 Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ARABASF, sign. 5-1-2. Agradezco a Esperanza Navarrete Martínez, archivera, el envío de tan importante documentación.

14 *Ibid.*, sign. 5-5-1.

15 *Ibid.*, sign. 5-5-1.

16 *Ibid.*, sign. 5-5-1. Los académicos, probablemente por error, dan al lienzo una anchura 8,5 centímetros mayor de lo que en realidad es, 85 centímetros, como se puede comprobar en los bordes laterales de la tela sin pintar.

17 Carta del 26 de febrero de 1924 de la dirección del Museo Nacional del Prado al jefe encargado de la Dirección General de Bellas Artes. C-17-2-924.



revueltas populares. La quema y el saqueo de iglesias y conventos en la zona republicana acarrearón destrozos y pérdidas de importantes piezas del patrimonio histórico artístico. Ante este panorama, el gobierno republicano tomó con urgencia una serie de medidas destinadas a la salvaguarda de los bienes muebles e inmuebles y creó por decreto la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico el 23 de julio de 1936, tan solo cinco días después de estallar la guerra. El traslado de las obras de arte a lugares seguros para evitar su destrucción fue uno de sus objetivos primordiales.

Ni el convento ni la iglesia de Cuerva se libraron de esta furia incontrolada en los primeros días de la guerra, en los que el primero fue saqueado y prácticamente destruido. Desde el 22 de julio de 1936 las dieciocho religiosas que lo ocupaban comenzaron a ser hostigadas por algunos habitantes de la villa hasta que recibieron la orden de abandonarlo. Es oportuno citar aquí un escueto escrito sobre la historia del convento redactado por religiosas de su comunidad, que tuvieron la gentileza de entregarnos durante la visita al mismo en octubre de 2010. En él una de ellas describe los dramáticos hechos que se sucedieron en el convento durante la contienda:

muy al vivo narra una de las protagonistas en su cuaderno manuscrito [...]. El convento e Iglesia fueron profanados y saqueados totalmente [...]. En el convento entraban a robar todos los que querían [...]. En la pared medianera con la Parroquia habían hecho paso y, por allí, entraban y salían con su presa. [...] con lo que no les interesaba hicieron el gran basurero en la huerta. Allí desaparecieron la biblioteca y el archivo, que constituía una verdadera riqueza. En la búsqueda de tesoros, habían derribado techos y paredes, sin respetar ni la sepultura de nuestra fundadora Doña Aldonza<sup>18</sup>.

Tal y como se relata, al quedar prácticamente destruidos la biblioteca y el archivo, ambos de gran valor artístico y documental, de existir allí alguna información sobre el cuadro de El Greco, ésta se perdió.

Ante los hechos, y para evitar mayores destrozos, la Junta de Incautación, en su política de protección del patrimonio en la provincia de Toledo, envió a Cuerva el 28 de febrero de 1937 a Thomas Malonyay<sup>19</sup>, encargado de recoger los objetos más valiosos. En un documento impreso completado de su puño y letra, el *Acta de incautación de las obras recogidas en Cuerva*, Malonyay cita las doce piezas incautadas, entre ellas el cuadro de El Greco, que figura con el número 11 y que se describe así: «San Francisco, lienzo en estado muy lamentable, arrugado. Atribuido al Greco»<sup>20</sup>. Por esta frase se desprende el alarmante estado de conservación en que se encontraba, con diversos dobleces; de ahí que estuviera «arrugado» y probablemente desprovisto de su marco y bastidor. La pintura fue trasladada y depositada por Malonyay en el Museo del Prado, donde se restauró<sup>21</sup>.

A través de la importante documentación conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando mencionada con anterioridad y obtenida recientemente, se confirma el hecho de que el lienzo se encontraba en perfectas condiciones; «como saliera de manos y del estudio del artista», según escriben en su informe los académicos que lo vieron en Cuerva en 1924. Esto indica que se deterioró durante la guerra y no resulta

---

18 *Monasterio de carmelitas descalzas de Nuestra Señora de la Encarnación de la Villa de Cuerva (Toledo)*, s.f., p. 6. Véase también Rivera 1995, p. 599.

19 Sobre la labor realizada por Thomas Malonyay para la Junta de Incautación y Protección del Tesoro Artístico, véase Álvarez Lopera 2008, reproducido en <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANA0808120535A/31017> [consulta: 10/03/2011]. Véanse también Álvarez Lopera 1982, vol. II, pp. 98 y 100; Argerich/Ara 2009, p. 223.

20 *Acta de incautación de las obras recogidas en Cuerva, Toledo*. Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico, 28 de febrero de 1937. Madrid, Instituto del Patrimonio Cultural de España, Ministerio de Cultura. En la relación que figura en el acta se menciona también la tabla de *La Sagrada Familia* de Jan Gossart.

21 Su director en funciones, Francisco Javier Sánchez Cantón, cita el cuadro de El Greco en una nota de su memoria junto con otras obras no pertenecientes al Prado pero que habían sido restauradas en el museo madrileño: «[...] San Francisco del Greco procedente de Cuerva», en «El Museo del Prado, desde el 18 de julio de 1.936 hasta el 28 de marzo de 1.938», *Memoria de Sánchez Cantón*, Archivo MNP, C. 1423, leg. 11.283, exp. 5, fol. 22, nota 1.

difícil imaginar que, al quedar el convento abandonado y semidestruido, fuera objeto de la barbarie de cualquier desaprensivo que arremetiera contra él y ocasionara los daños a la pintura.

En 1939, finalizada la Guerra Civil, el cuadro fue ofrecido de nuevo por la priora del convento y esta vez con mayor éxito. El motivo de la venta era aún más comprensible: la comunidad, que se había dispersado, buscaba medios para reconstruir el convento y poder regresar a él<sup>22</sup>. Consideraron que el mejor medio de afrontar los gastos de la reconstrucción era desprenderse del cuadro de El Greco, que en esta ocasión no iba solo sino con *La Sagrada Familia* de Jan Gossart<sup>23</sup>. En resumen, dos obras maestras donadas generosamente siglos atrás por los Lasso de la Vega para enriquecer los dos edificios de Cuerva tan vinculados a ellos, el convento y la aneja iglesia de Santiago Apóstol. El destinatario de tan tentadora oferta fue el Museo de Bellas Artes de Bilbao<sup>24</sup>, en cuya acta del 11 de octubre de 1939 se mencionan las obras por primera vez<sup>25</sup>. Los trámites para su adquisición se desarrollaron con rapidez, ya que la operación quedó resuelta el 2 de diciembre de 1939 mediante el abono de 125.000 pesetas a la superiora del convento<sup>26</sup>.

Como el cuadro de *San Francisco* de El Greco no terminaba de llegar al museo bilbaíno mientras que la tabla de Gossart ya lo había hecho<sup>27</sup>, el entonces director, Manuel Losada, comenzó a dar muestras de impaciencia, tal y como se deduce de la correspondencia mantenida con Crescencio de Gardeazábal, secretario particular del ministro de Justicia. Éste, a su vez, remitió una carta a Losada fechada en Madrid el 20 de enero de 1940, en la que le comunicaba que se preocupaba sin descanso para que el cuadro de El Greco fuera embalado y remitido a Bilbao<sup>28</sup>. El 1 de marzo le escribía de nuevo para informarle de que el camión había salido de Madrid ese mismo día a las 6 de la mañana con la obra<sup>29</sup>.

Con la presencia de esta obra en la colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, se complementaba la representación del gran pintor cretense al sumarse a otra espléndida pintura, *La Anunciación* (c. 1596-1600), que formaba parte de la colección desde su adquisición en 1920<sup>30</sup>.

Interesa analizar a continuación de dónde procede la inmerecida fama del cuadro como «destrozado y repintado» que hubo de arrastrar durante décadas. Para ello retornaremos hasta el periodo de la Guerra Civil española. Los cuadros de El Greco recogidos en la provincia de Toledo en plena contienda, entre los que se incluye este *San Francisco*, fueron utilizados para organizar una especie de batalla propagandística entre

---

22 Según la investigadora Antonia Ríos de Balmaseda, parte de la comunidad se refugió en el convento de carmelitas descalzas de Bergara (Gipuzkoa) y después en el de Durango (Bizkaia). No pudieron regresar al convento de Cuerva hasta 1945.

23 Con respecto a esta obra de Gossart, véase Ainsworth/Sánchez-Lassa 2012.

24 Los cuadros fueron ofertados por la priora del convento de Cuerva en 1939, según consta en el servicio de Documentación del Museo del Prado. «Recibos de devoluciones a instituciones y particulares de cuadros depositados en el Museo por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. 1939-1940», referencia de Archivo Caja 93, expediente 2.

25 «ofrecimiento de varias obras de arte [...] de una obra del Greco y una tabla de Escuela Flamenca propiedad de la Comunidad de Religiosas Carmelitas del Convento de La Cuerva (Toledo), obras hoy expuestas en el Museo del Prado de Madrid». Acta correspondiente al 11 de octubre de 1939, p. 69. *Libro de Actas, Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 21 de agosto de 1923-24 de enero de 1947.

26 En el acta figura el pago de la siguiente manera: «A la R<sup>a</sup> M. Teresa Valenciaga por un cuadro del Greco y otro de Gossart 125.000 [pesetas]». *Museo de Bellas Artes de Bilbao. Cuenta de ingresos y Gastos del año 1939*, 2 de diciembre, apartado de «Adquisiciones y Restauraciones». Para profundizar en el tema de la venta de las dos obras y los trámites para su adquisición, véase Ainsworth/Sánchez-Lassa 2012.

27 «[...] la tabla de Jan Gossart que ha sido traída en mano por el Sr. Losada, fue examinada con sumo agrado por los presentes, mientras que el cuadro de el Greco ha quedado en Madrid esperando el embalage adecuado para ser traído por la agencia de Transportes España, habiendo sido ya satisfecha la prima del seguro correspondiente». Acta correspondiente al 7 de febrero de 1940, p. 73. *Libro de Actas, Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 21 de agosto de 1923-24 de enero de 1947.

28 Carta de Crescencio Gardeazábal a Manuel Losada, 20 de enero de 1940, D 1427.

29 «Al fin, Macarrón ha embalado y la Agencia España se ha hecho cargo del cuadro del Greco, que acaso a estas horas esté ya en Bilbao, pues el camión ha salido a las 6 de la mañana de hoy. [...] nunca ha estado un cuadro tan custodiado como éste. Vd sabe que día y noche vigilaban a la puerta de su morada ministerial dos guardias, fusil en mano». Carta de Crescencio Gardeazábal a Manuel Losada, 1 de marzo de 1940, D. 1431. Se desconoce qué peligros podía correr el cuadro para que permaneciera vigilado día y noche a punta de fusil en el ministerio.

30 Sobre este cuadro, véase Bilbao/Madrid 1997.



*San Francisco. Procedente de un convento de Cuerva. Estado en que apareció al ser recogido por la Junta.*

6



*El San Francisco reproducido en la página anterior. Estado actual después de su casi total restauración.*

7

3. Fotografías del *San Francisco* del Museo de Bellas Artes de Bilbao durante el proceso de restauración publicadas en el folleto *Nuevo descubrimiento del Greco*, febrero de 1938

ambos bandos, el republicano y el nacionalista, que se acusaban mutuamente del maltrato que había recibido el patrimonio cultural y destacaban los trabajos que realizaban unos y otros para protegerlo<sup>31</sup>. Y precisamente con esa finalidad, para dar a conocer su labor como protector del patrimonio, el bando republicano publicó en febrero de 1938 el folleto titulado *Nuevo descubrimiento del Greco*, en cuyo primer párrafo se lee:

Siete Grecos de primera calidad ha recogido la Junta Delegada de Madrid en el espacio de un año: uno en Cuerva; otro en Daimiel; cinco en Illescas.

De todos ellos muestra el folleto imágenes durante el proceso de restauración, concretamente de la limpieza de las obras, que resultan bastantes llamativas. Del *San Francisco* de Cuerva publica dos fotografías, en una de ellas con los estucos que cubren las faltas de pintura y en cuyo pie se lee: «Estado en que apareció al ser recogido por la Junta». A la derecha de esta imagen se ve otra con la restauración prácticamente finalizada y el siguiente pie de foto: «Estado actual después de su casi total restauración» [fig. 3]. En cuanto a la primera fotografía no debía de ser ése el aspecto que realmente presentaba el cuadro cuando fue recogido por la Junta en Cuerva, puesto que la imagen no muestra el lienzo con pliegues o «arrugado», tal y como Malonyay mencionaba en su acta. Más bien se aprecia plano, incluso en los bordes que lo unían al bastidor, ya reentelado, con la limpieza realizada, los estucos aplicados en las pérdidas de pintura y preparado para la reintegración, es decir, en pleno proceso de restauración cuando se encontraba depositado en el Museo del Prado en octubre de 1937. El texto del folleto hace referencia al cuadro con el siguiente comentario:

El San Francisco de Cuerva, no por ser obra de la época primera, deja de tener importancia capital en esta experiencia feliz del descubrimiento del Greco; antes bien, completa el caso. Así como los Grecos de Daimiel y de

31 Para profundizar en el tema, véase Álvarez Lopera 1982; también Álvarez Lopera 1990 [online, consulta: 21/07/2010].

Illescas son brillantes, a base de un cromatismo fulgurador, este San Francisco de Cuerva de que hablamos, está ejecutado en gama apagadísima, de lírica intimidad, que podríamos llamar «silenciosa». No por eso es menos rico de color y de matices, ni menos digna de admirar y comprobar la sutileza cromática. Pero imposible verla y comprobarla si no aparece el lienzo, como ahora, en plena juventud de colorido<sup>32</sup>.

A su vez, el bando nacionalista quiso responder a este folleto utilizando otro cuadro de El Greco, el *Retrato del Cardenal Tavera*, encontrado por sus tropas en estado lamentable cuando entraron en el Hospital Tavera de Toledo, destrozado a cuchilladas y con la cabeza recortada. Pero no llegaron a tiempo de publicarlo por finalizar la guerra antes de concluir la restauración<sup>33</sup>.

El 23 de agosto de 1938 el diario londinense *The Times* publicaba el artículo «The treasures of Spain. Preservation and repair. Rescue from the war». El corresponsal del periódico en Madrid mencionaba que había transcurrido casi un año desde la visita a España de Sir Frederic G. Kenyon, ex director del British Museum, acompañado por James G. Mann, conservador de la Wallace Collection, que habían sido invitados por el gobierno republicano español, acusado de no cuidar debidamente el patrimonio artístico, para mostrarles *in situ* la protección dada a las obras<sup>34</sup>. Mencionaba el periodista que desde entonces poco más se sabía del destino de las pinturas. Bajo el epígrafe «The people's Grecos», después de referirse a los grecos de Illescas, escribía sobre el *San Francisco* de Cuerva: «The San Francisco was in a shocking state of neglect» (El San Francisco estaba en un terrible estado de abandono). Las dos fotografías que ilustraban el artículo parecen ser las mismas que había publicado el folleto republicano seis meses antes, obtenidas, probablemente, a través del Museo del Prado. Pero la que corresponde al cuadro estucado ofrece en el diario londinense un aspecto deplorable. Es posible, tal y como sugiere Álvarez Lopera, que la fotografía fuera retocada intencionadamente para maximizar los daños, a lo que habría que sumar la muy escasa calidad de la imagen, lo cual se puede apreciar también en la otra, en la que se supone que el cuadro está ya restaurado [fig. 4]. Comparten pie de foto: «The San Francisco from Cuerva before and after cleaning and restoration. The painting is in the early style of El Greco» (El San Francisco de Cuerva antes y después de la limpieza y restauración. La pintura es del estilo temprano de El Greco). A escasos días de este artículo, el 3 y el 4 de septiembre de 1938, aparecieron en el mismo diario sendos artículos ponderando la labor de las autoridades republicanas.

Terminada la guerra, el cuadro salió por primera vez a la luz en todo su esplendor al formar parte de una exposición organizada a partir del 6 de julio de 1939 en las salas del Museo del Prado con «pinturas pertenecientes a iglesias y museos de varias localidades de España» que habían sido restauradas por los profesionales del museo<sup>35</sup>. El *San Francisco* figuraba así en el catálogo que Sánchez Cantón preparó para la ocasión: «*San Francisco en meditación*, Convento de Carmelitas de Cuerva (Toledo). Firmado. Obra de la primera época toledana»<sup>36</sup>.

A partir de entonces esta obra de El Greco comenzó a ser conocida a nivel nacional e internacional. Christian Zervos fue uno de los primeros investigadores extranjeros que se apresuró a publicarla en 1939 en su libro *Les oeuvres du Greco en Espagne*<sup>37</sup>, en el que figura un capítulo titulado «Obras del Greco encontradas

---

32 *Nuevo descubrimiento del Greco*, Junta Delegada del Tesoro Artístico, Talleres Blass, C. O., Madrid, febrero de 1938. Véanse pp. 1, 3, 6 y 7. Las fotografías se conservan en el Archivo General del IPCE.

33 Álvarez Lopera 1990.

34 Sobre este particular, véase *Visita e informe de los técnicos de arte Frederic Kenyon ex-director del British Museum y James G. Mann, conservador de la Wallace Collection sobre el tesoro artístico de Madrid y Valencia*, Valencia : [Junta Central del Tesoro Artístico], 1937 (Valencia : Tip. Moderna), <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=12855> [consulta: 19/08/2013].

35 Estas pinturas venían a suplir de alguna manera la ausencia de «ciento cincuenta obras capitales de las salas de nuestro Museo», según palabras de Sánchez Cantón. Eran las obras maestras del Museo del Prado que se encontraban expuestas en Ginebra y no regresaron a Madrid hasta el 9 de septiembre de 1939. Véase Madrid 1939, p. III.

36 *Ibíd.*, pp. 10-11, lám. XXI. El cuadro estuvo expuesto en la sala XI.

37 Zervos 1939.

## THE TREASURES OF SPAIN

### PRESERVATION AND REPAIR

#### RESCUE FROM THE WAR

From Our Madrid Correspondent

It will soon be a year since Sir Frederic Kenyon, at the invitation of the Spanish Government, visited the Peninsula accompanied by Mr. Mann and was able to give some account in *The Times* of the manner in which the art treasures in general and the incomparable Prado collection and the priceless Royal Tapestry in particular were being saved for. Since that little has been heard of their fate, though it might be surmised that the vicissitudes of war would affect them. That surmise can now be confirmed.

The carefully prepared details at Valencia stand empty. The paintings and tapestries have undergone the hazard of further travel. They ran the gauntlet in portions of the bombed and machine-gunned road from Valencia to Barcelona. All got through safely and are at present distributed, sharing the shelter in Catalonia provided for the Government collections. Some are at Giron, others at Vich and Perpiñán, a stout-walled castle near the frontier beyond Figueras where Señor Maura, a rich viceregent of Catalonia, had his viceregal and country residence, as well as an art collection of no mean value of his own. A few central here is all defined in it the site will be made known. The Spanish Government seems to have taken to heart Sir Frederic Kenyon's remark that the treasures in its charge must be considered as the property not only of Spain but of the whole world.

#### TO-MORROW'S ARMOUR

The Junta del Tesoro Artístico Nacional has its headquarters in one of the abandoned palaces of the monarchs of Barcelona in the Piedad de San Clemente. There recently Señor Ferrer Rubio, who directs the work of the Junta with a devotion and intelligence for which art lovers the world over may be grateful, explained in many interesting particulars in connection with the work in hand. The Junta's responsibilities are extremely interesting as local authorities, registrars, police, syndicates, or individuals used in works of art or objects required such, collected both in Barcelona and in other areas. Specially designed points are distributed to encourage destruction. One reads: "Books are to be your eyes of the museum. Preserve them." In the hand-bought Maresme campaign, also, it is to be feared that much has been destroyed, although the collections, among others at Castellón and Segorbe were removed, even numerous treasures of carved and painted wood being dismantled.

The duties of the Junta are wholly preservation. It has nothing to do with questions of ownership beyond recording carefully the source and date of acquisition. Its care includes measures for environment, treatment with transfer or change in condition of the objects. The most important pictures are periodically examined to see their state of preservation. Before moving there is a special examination to ascertain if transport would be harmful. In one case, that of the astounding "Family of Charles IV," by Goya, which besides being a masterful masterpiece is a unique document of historical importance, transfer from Madrid was delayed many months until the fragile condition of the canvas had been remedied.

In most cases the Prado pictures were removed complete with their frames. Practice and experience are helping the experts to favour detaching canvas from its frame and rolling it on wooden cylinders as a better guarantee of safety in transport. Besides cataloguing and caring for the objects in its custody the Junta carries on a constant study of phenomena observed in the course of the saved work, especially in preserving, restoring or repairing damaged paintings. The effects of fire, smoke and gas are recorded and information is filed for reference. Useful knowledge of such things is being acquired.

#### THE PEOPLE'S GREGOS

It would be an altogether false impression to conclude from the publicity given to the possessions of the Prado and Escorial collections that the Republican Government is continually shifting all the treasures it can lay its hands on. Although the best known works of art are no longer there, the Prado nevertheless houses to-day a larger number of canvases than ever before. In other towns new museums have been created. At Oviedo, a still tragical deficit in the province of Alicante, the XVth-century mansion of the Marques de Rafal has been repaired and is now ready to house paintings and objects, some collected in the Levante region. There are sculptures by Solís, many fine pieces of church plate and ornaments as well as paintings, including a splendid picture identified by experts as a Velázquez. Terres, Languedoc and Madrid, as well as Vicente Lopez, are there. The collection described in a booklet issued by the Junta is never-endingly added.

The famous five Greco from Blanes, taken to Madrid, have been cleaned and restored. Their story is a romance. Few years indeed existed, they hung in the hospital of the small Castilian town midway between Toledo and Madrid where El Greco placed them. When Franco approached it was with the greatest difficulty that the Blanes villagers could be persuaded to let them go. Did not everything in the village from the facts to the Greco now belong to the people? Finally they were packed in a great protected box under the eaves of the suspicious peasants and the key solemnly delivered to the Alcalde with the receipt signed down in the hundred-foot deep vaults of the Bank of Spain.

That was on October 7, 1936. Several months later the Junta became anxious about the state of the pictures as the box showed signs of damp. The Alcalde of Blanes, though called for by workers, failed to appear. Special authority therefore had to be sought to enable the Government of the Bank of Spain to deliver the pictures. Photographs bear witness to their condition, which made Sir Frederic Kenyon exclaim: "Damp can be worse than a bomb."

A last and careful process of cleaning has restored the canvases to better condition than before. Two other Grecoes from the same provincial source of Cuervo and Dumet, one a sublime and San Francisco by Donatello Theocopa's early style, the other a brilliant Adoration of his last years, will be new material for students when and if exhibited in view of peace in Spain. The San Francisco was in a shocking state of neglect. Other fine works taken hitherto from the Bank of Spain are those from the abandoned convent of the Encarnación in Madrid, founded by Philip III and Margaret of Austria, in particular a Holy Family of the Leonardo di Vinci school, a magnificent signed Greco, a Flemish XVth-century table from a religious foundation in Cuenca, a miniature of

▲A group of which the wings are missing, and a Spanish suite of the same century brought in by soldiers from a convict in Estremadura.

The Nationalists approach the Spanish Government with not having paid the Prado collection into the safe refuge of the vaults of the Bank of Spain, rather than remove it from the capital. The state of the Italian Grecoes on emerging from the vaults though present action was obviously necessary after the Prado had been hit by incendiary bombs and two explosive bombs had landed a few hundred yards away. Besides, the greater distance to the vaults, about seven feet in diameter, would not allow the passage of most of the paintings, except below. There have also been accusations that the "Red Government" is preparing to or has already equipped or sold art treasures belonging to the nation. Such suggestions are denied in Barcelona. Formerly an exhibition held in Madrid late last year of "pictures" to be sent to Russia from Spanish Collections or other offerings on the occasion of the twentieth anniversary of the Bolshevik revolution, may have been the origin of the accusations. It



The San Francisco from Cuervo, before and after cleaning and restoration. The picture is in the safe vault of El Greco.

common with the general public foreign correspondents visited the collections, where there were many antiquated odds and ends together with authentic reproductions, painted hats, unadorned cloths and some terracotta, pictures and furniture. But the Commission would not allow the world to hear about what all Madrid could see.

Cooperation has an value in peace conferences. Each side would be best advised to leave it aside and cooperate so far as possible in saving the common heritage of a glorious past. In this connection, certainly, the Junta de Protección del Tesoro Artístico Nacional is rendering signal service. When the Commission visited the Duke of Aosta's ill-fated Palazzo de Liria (see Donald Tizack's vivid journal of the Great Duke's escape) it is still in some parts in Madrid known only to its owner? Did it perish or has it been recovered? How is an enquiry of an worldwide interest as the apartments both of the great painter and of the great

© Material protegido

4. «The treasures of Spain. Preservation and repair. Rescue from the war», artículo publicado en *The Times*, Londres, 23 de agosto de 1938

durante la guerra civil»<sup>38</sup>. En él reproduce una imagen del cuadro restaurado con el siguiente pie de foto: «S. Francisco ante el crucifijo. Encontrado en Cuerva. He visto de una manera muy precipitada este cuadro como para dar por cierta su autenticidad». Es decir, Zervos se pronunciaba con cautela sobre el cuadro<sup>39</sup>.

En cuanto a los investigadores españoles fueron varios los que definieron la obra como de gran calidad, entre ellos Manuel Gómez-Moreno, quien en 1943 la consideraba «Quizá el mejor ejemplar de esta composición [...] sufrió grandes deterioros con la guerra»<sup>40</sup>; o José Gudiol, quien en 1982 la destacaba como versión autógrafa y decía: «El rostro de este San Francisco es impresionante por el dibujo de base, pero, sobre todo, por la factura»<sup>41</sup>. Pero lamentablemente, y a pesar de la evidente calidad de la versión de Bilbao, no juzgaron el cuadro con la misma prudencia otros especialistas en El Greco y fomentaron injustificadamente la fama del lienzo como obra mal conservada y repintada, dando lugar, en la década de 1950, al inicio de una leyenda negra que la perjudicó notablemente. Es el caso de los dos investigadores alemanes, Halldor Soehner<sup>42</sup> y Hubert Falkner von Sonnenburg, cuyas opiniones fueron valoradas por posteriores especialistas durante décadas. Soehner, asesorado por Sonnenburg, historiador de arte y restaurador del Doerner Institut de Múnich, escribió en 1956 que otros investigadores no habían tenido en cuenta el estado en que se encontraba la obra y opinaba tras su análisis que se trataba de un «modelo de restauración total» y que «la mayor parte del cuadro está repintado hasta tal punto que solamente nos quedan algunos fragmentos de alrededor de cinco centímetros cuadrados de pintura original, entre ellos, la firma del Greco. [...] con los pocos restos que quedan de pintura original no se puede reconocer el personal estilo del Greco»<sup>43</sup>. En la nota 74 de su

38 «Oeuvres du Greco trouvées pendant la guerre civile», *Ibid.*  
 39 «S. François devant le crucifix. Trouvé a Cuerva. J'ai vu trop rapidement ce tableau pour donner sur son authenticité un avis certain», *Ibid.*, p. 219.  
 40 Gómez Moreno 1943, p. 120.  
 41 Gudiol 1982, p. 152.  
 42 Söehner 1956. Agradezco a Dietlind Kubein su apoyo para la traducción de este artículo.  
 43 *Ibid.*, p. 56.

artículo cita literalmente las palabras de Sonnenburg: «La forma en que se restauró el lienzo, gravemente deteriorado, se acerca a una falsificación». Pero lo que no deja de sorprender es que a los expertos ojos de Sonnenburg «escapara» el estado real del lienzo, lo cual resulta paradójico, cuando él mismo era consciente de que hacía falta algo más que un simple examen visual para emitir una opinión rigurosa: «[...] para precisar todo esto habrá que valerse de medios físicos (cuarzo y Röntgen)»<sup>44</sup>, es decir, ultravioletas y rayos X, los dos tipos de examen que podrían aportar una información veraz sobre el grado de deterioro de la obra.

La falta de rigor de tales afirmaciones implicaba una intervención muy poco correcta por parte de los restauradores del Museo del Prado, lo que no era cierto, pues se trataba de un trabajo realizado de un modo muy correcto y profesional, absolutamente respetuoso con la obra. Tal y como menciona Álvarez Lopera, su labor fue tan importante que la pintura, encontrada «en un estado lamentable, renacería [...] en el taller del Prado»<sup>45</sup>.

Llegados a este punto, se debe mencionar la imprescindible e influyente monografía que sobre el pintor cretense publicó Harold Wethey en 1962, en la que catalogó diecisiete versiones del modelo de «San Francisco meditando de rodillas» entre originales, obras de taller y copias antiguas<sup>46</sup>. De ellas destaca solamente tres como realizadas por El Greco, citando, en primer lugar, la conservada en el Fine Arts Museum de San Francisco (Kress Collection) [fig. 5], a la que considera «la mejor versión de este modelo que hoy se conoce»; la que pertenece al Art Institute de Chicago [fig. 6], que cataloga como de «El Greco y taller»; y por último, la de Bilbao<sup>47</sup>, que en su opinión es, como la de Chicago, de «El Greco and workshop, ca. 1585-1590», frase que, según hemos comprobado, no aparece traducida en la edición de su monografía en castellano de 1967. Aún siendo relevante que la considerara obra de «El Greco y taller» o que fuera «digna de mención la mediocre calidad de la cabeza y de las manos», comparándola con la versión del museo de San Francisco, lo que verdaderamente nos interesa aquí son sus perjudiciales comentarios sobre la conservación de la obra. Sobre ella dijo:

La pintura estaba casi totalmente destruida, como se puede ver en la fotografía publicada en el Times de Londres el 23 de agosto de 1938, p. 12, antes de que se repintara con tan poca destreza que quedó poco de la pintura primitiva a la vista<sup>48</sup>.

Es evidente que, para emitir ese juicio, Wethey tuvo muy en cuenta no solamente la confusa imagen que mostraba *The Times* en el mencionado artículo sino también el demoledor criterio expresado por Sonnenburg. Estas negativas palabras repercutieron en la valoración de la pintura y sirvieron como referencia a otros especialistas en el pintor a la hora de emitir sus opiniones. No es probable que ninguno de ellos tuviera la precaución de comprobar su estado real de conservación. Claro ejemplo de ello es la monografía que sobre el pintor realizó Tiziana Frati para Rizzoli, en la que juzgaba el cuadro como «Muy estropeado y en buena parte repintado»<sup>49</sup>.

Una de las personas que más contribuyó a erradicar la leyenda negra del cuadro fue el gran especialista en El Greco, el malogrado José Álvarez Lopera. En 1998, cuando preparaba su gran exposición sobre el pintor can-

---

44 *Ibid.*, p. 73, nota 74.

45 Álvarez Lopera 1982, vol. II, p. 70.

46 Wethey 1962, vol. II, p. 122, n.º 221 (ed. en español, Wethey 1967, vol. II, p. 135, n.º 221).

47 Estas tres versiones, junto con la del Meadows Museum de Dallas, fueron objeto de un estudio comparativo en el que tuvimos la oportunidad de participar los que esto suscribimos. Véase Kuniej Berry... [et al.] 2011.

48 «The picture had been almost totally ruined, as seen in the photograph published in the London Times, August 23, 1938, p. 12, before it was repainted with such thoroughness as to leave little of the old pigment visible» (Wethey 1962, vol. II, p. 123). La traducción que ofrecemos aquí nos parece más correcta que la que se publicó en la edición en español de 1967 y que decía lo siguiente: «...que no quedó visible el más pequeño fragmento de la pintura primitiva» (Wethey 1967, vol. II, p. 136).

49 Frati 1977, p. 108, cat. 102-c.



5. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco venerando el crucifijo*, c. 1595  
Óleo sobre lienzo. 147,3 x 105,4 cm  
Fine Arts Museum of San Francisco  
Donación de Samuel H. Kress Foundation  
N.º inv. 61.44.24



6. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco arrodillado en meditación*, 1595-1600  
Óleo sobre lienzo. 92 x 74 cm  
The Art Institute of Chicago  
Robert A. Waller Memorial Fund  
N.º inv. 1935.372

diota<sup>50</sup>, se puso en contacto con el Museo de Bellas Artes de Bilbao para expresar sus dudas sobre la conveniencia o no de exhibirla, debido a su fama de obra muy dañada. Así, ese mismo año se realizó en el museo de Bilbao un estudio que incluía un examen radiográfico y con luz ultravioleta, los dos sistemas de análisis mencionados anteriormente que podían aportar pruebas concluyentes para determinar el verdadero alcance del deterioro<sup>51</sup>. El análisis vino a confirmar lo que ya se había sugerido desde el museo después de realizar un minucioso examen visual: la consideración del deficiente estado de conservación era totalmente injustificada. El informe con los resultados fue remitido a Álvarez Lopera, quien publicó extractos en la ficha del cuadro para el catálogo<sup>52</sup>. El estudio determinaba:

El soporte original no presenta faltas ni roturas [...], las faltas [de pintura], que en su mayor parte corresponden a antiguos pliegues de la tela, apenas afectan a las zonas fundamentales de la composición: cabeza y manos del santo, calavera, crucifijo, libro y firma. Esta última se conserva prácticamente íntegra.

La conclusión era clara:

En cuanto a la materia pictórica, aún presentando faltas, éstas no son muy importantes ni por su tamaño ni por su localización<sup>53</sup>.

A partir de estos datos publicados, como se ha dicho, en 1999 y que también fueron recogidos por Richard Mann en 2002<sup>54</sup>, la pintura recuperó su crédito y, de alguna manera, resurgió en todo su esplendor, a lo que contribuyó la retirada del barniz amarillento en la restauración que se efectuó en el museo de Bilbao con motivo de la mencionada exposición comisariada por Álvarez Lopera. Éste la consideró, además, por sus características técnicas, «el más temprano de los originales conocidos y es posible que fuese el cabeza de la serie. [...] De lo que no hay duda, y en lo que han concordado todos los estudiosos, es de la magnífica calidad original del lienzo»<sup>55</sup>.

Además de las versiones destacadas por Wethey –San Francisco, Chicago y Bilbao–, existen otras también relevantes, como la del Palais des Beaux Arts de Lille [fig. 7]<sup>56</sup> o la del Meadows Museum de Dallas [fig. 8]. Camón Aznar menciona también la de la colección de Ramón de la Sota, hoy en el Museo de Arte Sacro de Vitoria [fig. 9]<sup>57</sup>, que considera «obra magnífica» y probable pieza de taller<sup>58</sup>; y una procedente de la iglesia de San Nicolás, de hacia 1590, conservada en el Museo de Santa Cruz de Toledo. Por su parte, Juan Luna cita, además, las versiones del Hospital Tavera de Toledo, el Ministerio del Interior de Madrid, el University Museum de Princeton, la Universidad de California en Los Ángeles y las de colecciones privadas españolas, como las de Medina Sidonia y Zumaia.

---

50 Madrid/Roma/Atenas 1999.

51 Ana Sánchez-Lassa de los Santos, «Informe técnico del Departamento de Conservación y Restauración», 17 de septiembre de 1998, Archivo Museo de Bellas Artes de Bilbao.

52 «El estudio radiográfico y con luz ultravioleta que ha efectuado en septiembre de 1998 Ana Sánchez-Lassa, jefe del Departamento de Conservación y Restauración del Museo de Bilbao, ha permitido comprobar que las afirmaciones de Soehner y Wethey eran extremadamente exageradas». José Álvarez Lopera en Madrid/Roma/Atenas 1999, p. 395.

53 *Ibíd.*, pp. 1-3.

54 «However, Sánchez-Lassa's scientific examination of 1998 established that there are only minimal losses of original paint. Despite Wethey's doubts, the Bilbao painting now generally is regarded as an autograph work». Mann 2002, p. 104.

55 Madrid/Roma/Atenas 1999, p. 395.

56 Camón Aznar 1970, t. 1, p. 390.

57 Depositada desde 1982 en el Museo de Arte Sacro de Vitoria, pertenecía a la antigua colección del marqués de Remisa y a Ramón de la Sota y Llano. Véase Vitoria-Gasteiz 2005.

58 Camón Aznar 1970, t. 1, p. 390.





7. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco arrodillado ante el Crucificado*, c. 1590  
 Óleo sobre lienzo. 122 x 97 cm  
 Palais des Beaux-Arts de Lille, Francia  
 N.º inv. P.51



8. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco arrodillado en meditación*, 1605-1610  
 Óleo sobre lienzo. 75,9 x 63,5 cm  
 Meadows Museum, Southern Methodist University, Dallas  
 N.º inv. MM.99.01



9. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco arrodillado en meditación*, 1590-1596  
 Óleo sobre lienzo. 147,3 x 105,4 cm  
 Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz.  
 Depósito de la Diputación Foral de Álava

## Claves técnicas en el proceso de pintura

Por la importante presencia de su obra en colecciones públicas, El Greco es uno de los artistas españoles más estudiados no sólo desde el punto de vista histórico sino también técnico. En este sentido, uno de los trabajos más completos hasta la fecha y que aborda la cuestión de forma más amplia es el publicado por Carmen Garrido<sup>59</sup> con motivo de la exposición que, bajo el título *El Greco y su taller, se celebró en el Museo de Arte Clásico de Atenas en 2007, muestra en la que participó el *San Francisco en oración ante el Crucificado* del Museo de Bellas Artes de Bilbao. En lo que a esta obra en concreto se refiere, el estudio técnico más completo hasta hoy ha sido el realizado por los autores del presente trabajo en colaboración con investigadores de otros museos y comparativamente con otras tres versiones de esta misma composición conservadas en museos americanos<sup>60</sup>. Además de un examen visual y de la toma de macrofotografías, las pruebas realizadas para este ensayo han sido la radiografía [figs. 10, 12 y 13], la reflectografía infrarroja [fig. 11], el estudio estratigráfico y los análisis microquímicos [figs. 14-20]<sup>61</sup>, coincidiendo la metodología, esto es, el cruce y estudio crítico de toda esta información técnica, con la que viene aplicándose para el conocimiento de obras de estas características y época o, más aún, de este mismo autor.*

Como ya se ha indicado, el estudio radiográfico realizado en 1998 reveló la verdadera extensión y localización de las pérdidas de materia pictórica. Las radiografías hechas para este trabajo han proporcionado imágenes de mejor calidad y su estudio comparativo con la reflectografía infrarroja ha permitido un análisis aún más preciso, confirmando nuevamente las hipótesis formuladas durante la restauración que tuvo lugar dicho año, como son la integridad del soporte original y que las pérdidas de materia pictórica no son tan extensas como antiguamente se creía, ni afectan a elementos importantes o alteran la iconografía de la obra. Sólo una laguna ubicada en la frente del santo afecta en cierto modo a su fisonomía [fig. 12]. Por su forma se deduce que otras pérdidas derivan de golpes o de pliegues del lienzo, pero nada indica que éste haya estado doblado o enrollado. Dos lagunas lineales, paralelas y en sentido vertical localizadas en el centro de la mitad superior de la obra se corresponden sin duda con las aristas de un travesaño en el bastidor original. Su sentido, paralelo al lado mayor, y su separación, 4,5 centímetros, hacen pensar que el bastidor, a pesar de ser de un formato relativamente pequeño, contó con una cruceta y que cada una de sus piezas tendría aproximadamente esa anchura. Se trataría de un bastidor como los habitualmente empleados en España hasta el siglo XVIII, que consistían en simples listones de sección rectangular unidos a media madera o, a lo sumo, a caja y espiga, y reforzados con clavos en estas zonas pero en todo caso sin el sistema de regulación mediante cuñas que aparecería en el siglo XIX<sup>62</sup>.

El lienzo fue reentelado en la mencionada intervención que tuvo lugar en el Museo del Prado en 1938. Todo apunta a que el adhesivo empleado para ello fue del tipo de la gacha italiana<sup>63</sup>, uno de los más utilizados

---

59 Garrido 2007.

60 Se trata de las conservadas en el Fine Arts Museum of San Francisco, el Art Institute de Chicago y el Meadows Museum de Dallas. Véase Kuniej Berry... [et al.] 2011.

61 La radiografía se ha realizado con la colaboración de la empresa de Bilbao SGS Tecnos S.A., en las instalaciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao y bajo la supervisión técnica del Departamento de Conservación y Restauración. Se utilizó un equipo portátil y placa radiográfica Structurix D4 de Agfa. Las tomas radiográficas se realizaron a 69 Kv, 10 mA, con exposiciones de 3 minutos y 20 segundos a una distancia de 300 centímetros, siendo el revelado automático. Para la reflectografía infrarroja se utilizó el equipo Osiris de Opus Instruments Ltd. El estudio estratigráfico y microquímico ha sido realizado por Arte-Lab S.L. y ha consistido en el análisis de las micromuestras mediante microscopía óptica con luz incidente y transmitida, tinciones selectivas y ensayos microquímicos, cromatografía en capa fina de alta resolución (HPTLC), espectroscopía infrarroja por transformada de Fourier (FTIR), microscopía electrónica de barrido y microanálisis mediante espectroscopía por dispersión de energías de rayos X (SEM – EDX). La medida del espesor de las diferentes capas se ha realizado mediante una lente micrométrica con el objetivo de 10 X / 0,25 en la zona más ancha del estrato. La identificación del tejido ha sido realizada también por dicha empresa a partir de las características microscópicas en las secciones transversal y longitudinal, y mediante la reacción con un reactivo cuproamoniacal.

62 Bruquetas 2002, pp. 234, 247 y ss.

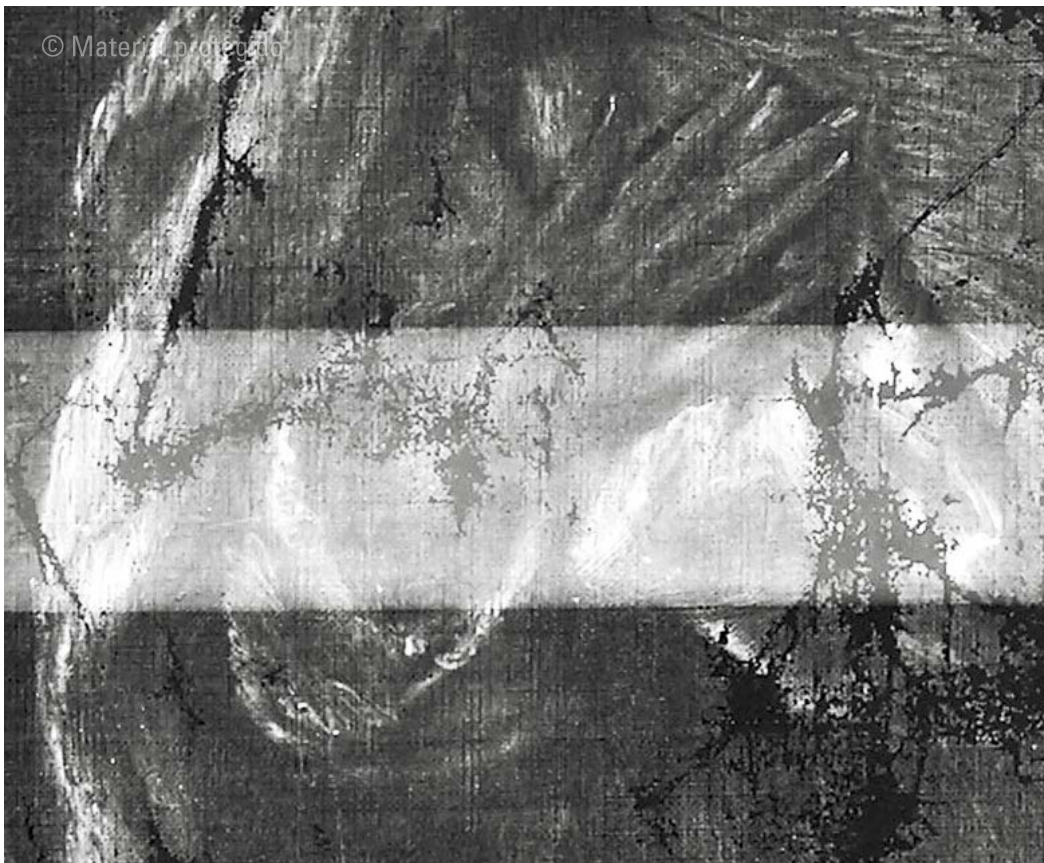
63 Consta de un engrudo de harina y cola animal (de pieles). Existen diversas fórmulas con aditivos en cantidad y proporciones variables, como trementina veneciana, hiel de buey, vinagre, melaza y agentes antifúngicos.



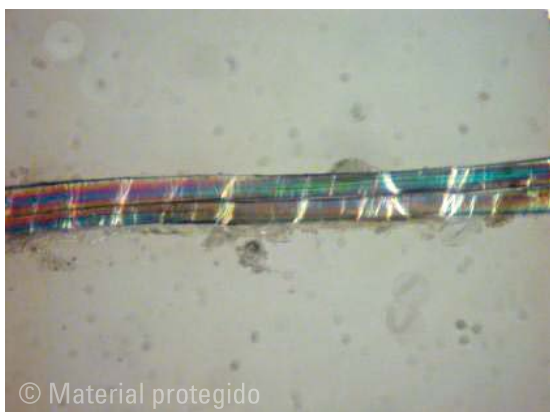
10-11. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco en oración ante el Crucificado*, c. 1585  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Radiografía y reflectografía infrarroja



12. Detalle radiográfico en el que se observan las lagunas de materia pictórica (áreas de color negro) y las marcas del bastidor original (dos líneas verticales más o menos paralelas a la izquierda de la imagen). Las áreas más claras corresponden a las pinceladas más cargadas de pigmento blanco de plomo, aplicado para dar luz. Dos líneas curvas y claras, en diagonal desde el ángulo inferior izquierdo hasta el superior derecho, son las huellas de la espátula empleada para extender la preparación.



13. Detalle radiográfico en el que se muestran claramente las zonas de luz (áreas más claras), que coinciden con estratos de mayor contenido en blanco de plomo. Se observan también las pinceladas que modelan el hábito, reproduciendo las cualidades táctiles del tejido. La banda horizontal corresponde al travesaño del bastidor actual.



14-15. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)

*San Francisco en oración ante el Crucificado*, c. 1585

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Muestra n.º 6: hilo del soporte. Secciones longitudinal y transversal que permiten identificarlo como fibra de lino.

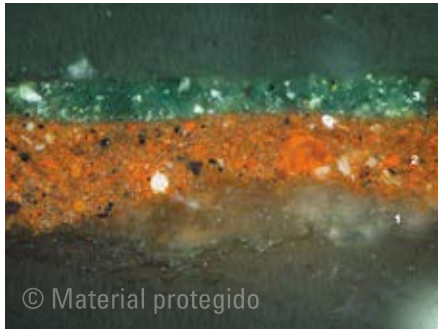
para el forrado de lienzos en España hasta bien avanzado el siglo XX, siendo la tela de refuerzo un tejido de lino industrial. Hay que indicar que el lienzo fue recortado en su borde inferior afectando incluso a la zona pintada, motivo por el cual el cordón aparece tan próximo al borde de la composición si comparamos ésta con otras versiones del mismo tema. Las características de la tela original, oculta por la de forrado, pueden comprobarse en los otros bordes y mediante la radiografía. Se trata de un tejido de tafetán con una densidad de ligamento de 10 x 10 hilos/cm<sup>2</sup>, si bien tanto la trama como la urdimbre constan de hilos con irregular grosor, tal y como es habitual en los soportes de la época, fabricados en telar manual. El estudio físico-químico de una muestra de la fibra tomada de un borde ha indicado que se trata de lino [figs. 14 y 15]. Este tipo de tejido, el tafetán, coincide con el empleado por el artista para obras de pequeño formato, ya que para las de mayores dimensiones utilizaba sargas con una textura adamascada que, al fabricarse con mayores anchos, permitían formatos más grandes con menos costuras<sup>64</sup>.

Para el estudio estratigráfico y microquímico de la materia pictórica, se han tomado cinco muestras de pintura: del verde de las hojas de hiedra, del azul del cielo, del gris del hábito y dos del gris-pardo del suelo [figs. 16-20]. Cruzando estos resultados con el resto de información técnica (radiografía, reflectografía y macrofotografía), puede reconstruirse en parte el proceso de ejecución de la obra. Por ejemplo, se ha podido comprobar que la preparación, de color blanco, consta de yeso, una baja proporción de silicatos y una cola animal como aglutinante. En la radiografía se detecta una serie de líneas curvas de mayor densidad radiográfica formando arcos que no coinciden con ningún elemento de la composición, sino que delatan el empleo de un raedera, esto es, un tipo de espátula, o bien de un cuchillo, para extender esta primera preparación. Estas huellas, muy visibles en la mitad inferior, corresponden a la rebaba que queda al paso de la raedera y describe su recorrido. La preparación se aplicaba de esta manera para que penetrara en la trama del tejido nivelándola y dando lugar a una superficie lo más lisa posible para recibir las ulteriores capas de pintura. El grosor de este estrato alcanza las 100 µm como máximo en las muestras analizadas.

<sup>64</sup> Eran tejidos con tipos de ligamento combinados que daban lugar a dibujos adamascados. Se denominaban también «mantel alemanisco» o «mantel veneciano» y podían tener diseños más o menos complejos, el más habitual formando rombos. Se suele decir que los artistas buscaban esta textura deliberadamente, esto es, para que se percibiera en la superficie pictórica, pero parece más lógico pensar que empleaban estas telas por su mayor anchura con respecto a los tafetanes, lo cual evitaba o reducía considerablemente la presencia de costuras. Para una discusión sobre este tema, véase Bruquetas 2002, pp. 233 y ss. Sobre los lienzos empleados por El Greco, véanse también Mantilla de los Ríos 1977; Garrido 1987, p. 100; Sánchez-Lassa 1997, pp. 60 y 61.

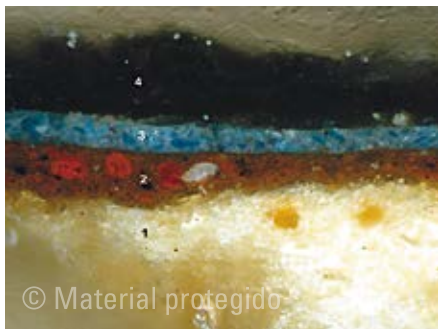


El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco en oración ante el Crucificado*, c. 1585  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Micromuestras de pintura obtenidas para el estudio estratigráfico



16. Muestra n.º 1: verde de una hoja de hiedra.

1. Preparación (30  $\mu\text{m}$ ) compuesta por yeso aglutinado con cola animal.
2. Imprimación roja (70  $\mu\text{m}$ ) compuesta por tierra roja, albayalde y bajas proporciones de cardenillo, laca roja, minio y negro carbón.
3. Capa de pintura (20  $\mu\text{m}$ ) compuesta por albayalde, cardenillo, amarillo de plomo y estaño, y una baja proporción de carbonato cálcico.



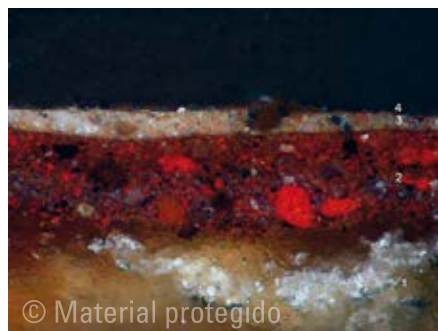
17. Muestra n.º 2: azul del cielo.

1. Preparación (200  $\mu\text{m}$ ) compuesta por yeso aglutinado con cola animal.
2. Imprimación roja (25-30  $\mu\text{m}$ ) compuesta por tierra roja, albayalde y bajas proporciones de cardenillo, laca roja, minio y negro carbón.
3. Capa de pintura (20  $\mu\text{m}$ ) compuesta por albayalde, azurita y carbonato cálcico en baja proporción.
4. Barniz de colofonia (50  $\mu\text{m}$ ).



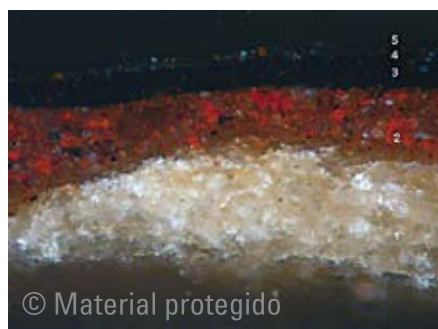
18. Muestra n.º 3: gris del suelo.

1. Preparación (10-100  $\mu\text{m}$ ) compuesta por yeso y trazas de silicatos con cola animal como aglutinante.
2. Imprimación roja (30  $\mu\text{m}$ ) compuesta por tierra roja, albayalde y bajas proporciones de cardenillo, laca roja, minio, negro carbón y carbonato cálcico.
3. Capa de pintura (15  $\mu\text{m}$ ) compuesta por albayalde, bajas proporciones de tierras y trazas de tierra de sombra, carbonato cálcico y negro carbón.
4. Barniz de colofonia (5  $\mu\text{m}$ ).



19. Muestra n.º 4: gris del suelo.

1. Preparación (70  $\mu\text{m}$ ) compuesta por yeso y trazas de silicatos con cola animal como aglutinante.
2. Imprimación roja (60  $\mu\text{m}$ ) compuesta por tierra roja, albayalde y bajas proporciones de cardenillo, laca roja, minio, negro carbón, carbonato cálcico y amarillo de plomo y estaño.
3. Capa de pintura (20  $\mu\text{m}$ ) compuesta por albayalde, bajas proporciones de tierras y trazas de tierra de sombra, carbonato cálcico y negro carbón.
4. Barniz de colofonia (5  $\mu\text{m}$ ).



20. Muestra n.º 5: gris del hábito.

1. Preparación (80  $\mu\text{m}$ ) compuesta por yeso y trazas de silicatos con cola animal como aglutinante.
2. Imprimación roja (40  $\mu\text{m}$ ) compuesta por tierra roja, albayalde y bajas proporciones de cardenillo, laca roja, minio, negro carbón y carbonato cálcico.
3. Capa de pintura (30  $\mu\text{m}$ ) compuesta por negro carbón, albayalde y muy bajas proporciones de tierras y carbonato cálcico.
4. Capa de pintura (10  $\mu\text{m}$ ) compuesta por albayalde, tierras y muy bajas proporciones de carbonato cálcico, cardenillo y negro carbón.
5. Barniz de colofonia (5  $\mu\text{m}$ ).

Sobre esta primera preparación, el artista aplicó una imprimación de color rojizo, cuyo grosor oscila entre las 25 y las 70  $\mu\text{m}$  en las muestras tomadas y se compone sobre todo de tierras rojas (ricas en óxidos de hierro) y blanco de plomo. En las muestras analizadas se han encontrado también bajas proporciones de minio, laca roja (de la que no ha sido posible identificar el colorante rojo), cardenillo, negro de carbón vegetal y trazas de carbonato cálcico y amarillo de plomo y estaño. La presencia de pigmentos como la laca roja, el cardenillo y el blanco de plomo y estaño deriva de la utilización de «barreduras» de la paleta, esto es, del aprovechamiento de restos de pintura que de otra forma se desperdiciarían. La escasa proporción de algunos de estos pigmentos, concretamente del amarillo de plomo y estaño y del carbonato cálcico, que en este caso puede interpretarse como impureza asociada a las tierras u otros pigmentos o bien como un material de carga, explica que no sean detectables en todas las muestras. La granulometría de los pigmentos en este estrato es muy irregular, de modo que existen partículas de gran tamaño, incluso de 20-25  $\mu\text{m}$  de diámetro, junto a otras mucho más pequeñas, lo cual indica una molienda desigual. Pigmentos de plomo como el blanco de plomo, el minio y el amarillo de plomo y estaño se añadieron sin duda para acelerar el secado de la imprimación, dado que poseen esta facultad sobre el aceite de linaza, que es el aglutinante empleado en esta capa.

El Greco utilizó este tipo de imprimaciones coloreadas, habituales asimismo en los pintores de aquel momento<sup>65</sup>, en la mayoría de sus obras, con tonalidades que varían desde los tonos agrisados de su época toledana, hasta el ocre más o menos anaranjado hacia el que evolucionó después, los tonos rojizos y finalmente los marrones, dependiendo de la cantidad de pigmentos amarillos o negros añadidos. Sólo al comienzo de su carrera y en algunas excepciones, como en la *Inmaculada Concepción* del Museo de Santa Cruz de Toledo y en la *Sagrada Familia* del Hospital de Tavera, también en Toledo, parte de fondos blancos<sup>66</sup>. En las otras versiones de *San Francisco en oración* conservadas en museos americanos, la imprimación equivalente es de color marrón grisáceo<sup>67</sup>, ocre oscuro en una versión de una colección particular alavesa y del mismo tono rojizo en la del Museo Diocesano de Vitoria<sup>68</sup>. Este tipo de imprimaciones coloreadas juega un papel importante en las obras de El Greco, ya que acostumbraba a dejarlas a la vista en numerosos puntos. Este recurso, lejos de indicar un trabajo inacabado, pasa a desempeñar una función plástica, dotando de unidad cromática a la composición. Puede detectarse en toda su producción pero, por ejemplo, en el *Apostolado* conservado en el Museo del Greco en Toledo, serie con algunas obras sin concluir, es posible ver cómo el artista va cubriendo la preparación progresivamente para comprobarse cómo incluso en las obras terminadas y firmadas siempre permanece visible en ciertos puntos de forma análoga a como ocurre en nuestro *San Francisco*<sup>69</sup>.

La reflectografía infrarroja no ha permitido visualizar el dibujo previo, pero ello no indica necesariamente una aplicación directa de la pintura. Quizá dibujó con pigmentos cuyo contraste reflectográfico con respecto al fondo no es suficiente para diferenciarlo de éste (por ejemplo, rojos), o bien puede ocurrir que la capa pictórica sea demasiado densa como para ser atravesada por la radiación infrarroja<sup>70</sup>. En cualquier caso, esto es habitual en las obras que realizó sobre imprimaciones de color, aunque sí es posible visualizar su dibujo previo cuando partió de preparaciones blancas<sup>71</sup>. Por otra parte, si observamos algunos detalles, como el borde de la capucha o el de la cabeza a la altura del flequillo, el cordón que cae sobre el hábito o el

---

65 En el siglo XVI la mayoría de los pintores europeos comienzan a aplicar estas imprimaciones coloreadas en lugar de partir directamente de los fondos blancos, de modo que los colores terrosos y rojizos son los preferidos en general. Sobre este tema, véase, por ejemplo, Maltese 1993, pp. 27 y ss.

66 Garrido 2001.

67 Véase tabla comparativa en Kuniej Berry... [et al.] 2011, p. 129.

68 Véase el texto de Fernando Tabar de Anitua y María Pilar Bustinduy Fernández en Vitoria-Gasteiz 2005, pp. 41 y 62.

69 Las representaciones de San Judas Tadeo, San Mateo, San Andrés y San Bartolomé son los cuadros menos acabados y muestran extensas áreas con la preparación a la vista. A este respecto, véase también Garrido 2008.

70 Para una discusión sobre este tema, referida precisamente a la obra de El Greco, véase Antelo... [et al.] 2008.

71 Véase Garrido 1985.





21. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco en oración ante el Crucificado*, c. 1585  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle

perímetro del libro a la derecha de la obra, veremos que sus contornos destacan parcialmente del fondo de imprimación sin pintar. Este detalle indica que reservó con precisión sus respectivos espacios en la composición, sin duda con algún tipo de dibujo previo. La idea de que el autor debía de tener muy bien proyectada la obra desde un comienzo se refuerza al cotejar las imágenes reflectográfica y radiográfica, gracias a lo cual es posible comprobar que no realizó ningún cambio compositivo importante durante el proceso de ejecución.

Con respecto a la capa pictórica, cuyo aglutinante es también un aceite secante, se han identificado los siguientes pigmentos: blanco de plomo, azurita, cardenillo, amarillo de plomo y estaño, tierras ricas en óxido de hierro, tierra de sombra y negro de carbón vegetal. En casi todos los estratos existe una ligera proporción de carbonato cálcico, una materia de carga blanca e inerte, con escaso poder cubriente y cuya adición aumenta la transparencia de los estratos aplicados a modo de veladura. A falta de la analítica correspondiente a las carnaciones, puede decirse que el artista utilizó una paleta muy reducida, de tonos neutros acordes no obstante con lo contenido de la escena. El verde de las hojas de hiedra en el ángulo superior izquierdo consta básicamente de cardenillo (verde de cobre) mezclado con proporciones variables de amarillo de plomo y estaño, dando lugar a una gradación de verdes transparentes para cuyo efecto óptico final la preparación roja juega también un importante papel [fig. 16]. Para el celaje en el ángulo superior derecho empleó azurita, el más habitual de los pigmentos azules, mezclado con blanco de plomo en diferentes gradaciones [fig. 17], pero lo más interesante es el modo en que se aplicó la pintura, húmedo sobre húmedo, muy densa, restre-



22. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco en oración ante el Crucificado*, c. 1585  
 Museo de Bellas Artes de Bilbao  
 Detalle

gando el pincel sobre la preparación y dejándola a la vista en diversas áreas, dando lugar con increíble facilidad a un suave efecto crepuscular<sup>72</sup>. Las otras tres micromuestras de pintura, extraídas en el borde inferior de la composición, corresponden al suelo y la zona de sombra del hábito. Las dos primeras nos dan una idea de la composición de los tonos intermedios, grises y pardos, de los fondos. El tono general está obtenido mediante una mezcla de negro de carbón vegetal, tierras anaranjadas (compuestas por óxidos e hidróxidos de hierro), tierra de sombra y blanco de plomo. La gradación tonal está lograda variando las proporciones de este último pigmento [figs. 18 y 19]. La muestra de color negro [fig. 20] corresponde al borde más en sombra del hábito y coincide cromáticamente con los fondos más oscuros y con los refuerzos en negro que el artista utilizó para resaltar el contorno de diversos elementos como las manos, los pliegues del hábito o el crucifijo. Posee una estructura interesante, ya que parte de una capa donde predomina el pigmento negro carbón mezclado con una baja proporción de blanco de plomo y trazas de tierras sobre la que se aplicó una veladura un poco más clara por la mayor proporción de pigmento blanco y con la adición de cardenillo. De esta manera se logra la transición entre los grises del hábito y las zonas más oscuras. La pincelada es inapreciable, ya que la pintura se aplicó muy líquida en capas muy finas, efecto patente en todo el fondo oscuro sobre el que destacan la figura y el crucifijo, y en la zona interior de la capa. La adición de cardenillo, un pigmento verde de cobre, aporta el tono particular y la profundidad a estas áreas más en sombra, mientras que la presencia de carbonato cálcico incrementa, como ya se ha comentado, la transparencia de las capas de pintura para los efectos de veladura.

72 Tanto el verde de las hojas como el azul del cielo poseen composiciones análogas a los de las versiones de los museos americanos estudiadas. Véase Kuniej Berry... [et al.] 2011, p. 130.

Si observamos la superficie pictórica y a la luz de los estudios radiográfico, reflectográfico y mediante macrofotografía, podemos reconstruir el método de ejecución detectando además algunas de las peculiaridades técnicas de El Greco. Concretamente, el empleo de abundante blanco de plomo en las mezclas, un pigmento altamente radiopaco, permite distinguir muy bien el proceso en las radiografías. Sin embargo, esta obra pertenece al grupo de las que no presentan una radiopacidad general muy acusada. Puede decirse que casi en su totalidad fue pintada «húmedo sobre húmedo», es decir, sin esperar al secado completo de las primeras capas de color, con una rápida ejecución y probablemente en pocas sesiones. Por ejemplo, para el hábito de San Francisco se aplicaron, en primer lugar, amplias áreas de color plano fundiendo la pincelada —quizá se difuminó con ayuda de un pincel blando seco—, de modo que la textura del pincel es imperceptible. Después se definieron algunos detalles, como la textura estriada del propio tejido —la «xerga basta» a que alude Pacheco<sup>73</sup>—, tal y como puede verse a la altura del hombro derecho del santo [fig. 21]. Para ello se emplearon pinceles finos y pintura diluida, reproduciendo la trama del tejido casi con una cualidad táctil. Algunas pinceladas sueltas que se distinguen netamente bajo las manos invitan a pensar que se debió de emplear un pincel plano y relativamente ancho, de unos 10-15 mm. Las luces y el efecto lanoso del tejido se plasmaron con toques rápidos y zigzagueantes de pintura líquida sobre la base aún fresca también, pero esta vez con pinceles finos, de 2-3 mm. El borde de la manga izquierda y el del manto sobre ese hombro muestran perfectamente esta técnica, que permitió además integrar estos elementos con el fondo. En otras zonas del manto, por ejemplo en la caída sobre el hombro derecho, la pintura aparece como «arañada», quedando en algunos puntos finas líneas de preparación a la vista. Este efecto fue causado sin duda por el empleo de pintura densa y pinceles duros. Por otra parte, en algunas zonas en los límites entre luces y sombras, se distingue la imprimación sin pintar, lo que refuerza la idea, que ya se ha apuntado, de que se dejaron zonas de reserva para cada elemento mediante algún tipo de dibujo. Puede verse, por ejemplo, toda una línea irregular con esta imprimación a la vista definiendo el contorno de la capucha [fig. 22], donde la pintura se aplicó restregando el pincel en trazos quebrados. También se percibe en el borde del manto, en su caída por la espalda del santo contra el fondo oscuro [fig. 23]. En estas zonas se aprecia además otro recurso muy interesante, y es que para suavizar los bordes del manto integrándolo con el fondo se «peinó» la pintura oscura del fondo hacia el interior de aquella, posiblemente con un pincel ancho seco, de modo que se distingue un ligero punteado oscuro sobre las luces. Algo parecido puede apreciarse en los pliegues de la capucha en torno al cuello y sobre el hombro del santo [fig. 22]. Este difuminado de los planos de color es patente en numerosos puntos y un elemento constructivo fundamental.

El rostro [fig. 22] se construyó con gran economía cromática y se pintó húmedo sobre húmedo difuminando la transición entre luces y sombras siguiendo la dirección de los rasgos faciales. Esto se percibe muy bien en la sombra bajo la mejilla, donde la textura dejada por el pincel define la forma del pómulo. En la línea superior del párpado, en la abertura de la nariz, en la boca y en las concavidades de la oreja se aplicaron toques muy bien medidos de un color carmín. Sus cualidades ópticas, tonalidad y transparencia, a falta de una analítica específica, indican sin lugar a dudas que se trata de un pigmento de tipo laca. Para la construcción del ojo se aplicaron tonos grises de sombra en el fondo de la ceja, en el párpado superior y en la ojera, después se resaltó la luz del párpado superior y se definió el inferior con un solo toque; se aplicó el blanco del ojo y finalmente se dibujaron la ceja, las pestañas y el iris con el mismo tono negro empleado en los fondos. De forma análoga se trabajaron la boca y la oreja. Se reforzaron quizá algunas luces en la oreja, las aletas de la nariz y el labio inferior. Por último se dibujaron con pintura los cabellos de la barba, de las sienes y del pelo, posiblemente con la base casi seca y con pinceles muy finos. En la zona de la cabeza se alternaron toques de pintura clara con toques negros, levantando el flequillo y resaltando el pelo con brillos mediante pinceladas

---

73 Véase nota 2.



23-24. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco en oración ante el Crucificado*, c. 1585  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalles

entrecruzadas y quebradas. Como en otras zonas de la composición, la imprimación roja se distingue a simple vista, por ejemplo en el borde superior de la cabeza y más levemente en la línea que define el párpado superior y en la abertura de la nariz.

Las manos [fig. 21] se pintaron de la misma forma y con los mismos colores. La transición entre las sombras y las luces se logró difuminando la pintura y resaltando progresivamente las luces con toques rápidos de pincel en la dirección de los dedos. El artista consigue de esta forma una disposición de la mano izquierda, con los dedos estirados y juntos el corazón y el anular, muy característica en otras obras de su producción tan conocidas como pueden ser las diferentes versiones de *El Expolio*, *Cristo abrazado a la Cruz*, o el propio *Caballero de la mano en el pecho*. Para reforzar el efecto de claroscuro aplicó una leve luz en las zonas de sombra de los dedos, esto es, la luz reflejada por los elementos adyacentes. Las sombras de las manos sobre el hábito se potenciaron de forma intensa con el mismo color negro empleado en los fondos, especialmente bajo la mano izquierda y la muñeca del santo, reforzando de este modo el efecto de relieve. Este recurso, utilizado aquí para destacar el gesto de las manos contra el pecho, es de gusto veneciano<sup>74</sup>. En estas zonas se siguió trabajando el hábito con pinceladas muy expresivas de diversas gradaciones de gris contra el color negro. Como en otras áreas, en ciertas zonas del contorno de las manos se dejó a la vista la imprimación, pero se aplicaron unos toques muy decididos entre los dedos anular y corazón, y para perfilar el índice y el pulgar de la mano derecha. Estos toques puede decirse que son más gráficos que pictóricos y refuerzan el dibujo.

Vemos algo parecido en el crucifijo y el resto de elementos dispuestos casi a modo de *vanitas* a la derecha de la composición [fig. 24]. Volvemos a distinguir que cada elemento se plasmó contra una zona de reserva específica y se perfiló con negro para reforzar el dibujo y el efecto de tridimensionalidad de forma análoga a como se hizo con las manos. El Cristo se pintó húmedo sobre húmedo de forma directa, definiendo la anatomía con toques de pincel casi expresionistas. La cruz y el fondo se ejecutaron después, perfilando el contorno del crucificado con cuidado de no sobrepintar las piernas y dejando una fina línea de imprimación a la vista en el borde exterior. Algunos detalles de la anatomía se redefinieron con negro. Este elemento destaca por su fresca factura y su protagonismo como foco de atención iconográfico. En la calavera, pintada con los mismos pigmentos pero menos aclarados, vemos idéntico tratamiento para las cavidades nasales y orbiculares. El efecto tridimensional del libro está logrado gracias a un sabio empleo del claroscuro y aún con gran economía cromática y plástica, sin redundar en detalles, destacando de la zona de luz de la roca, que se pintó en último lugar. Los fondos oscuros se matizaron con veladuras claras muy transparentes, como hemos visto en la estratigrafía número 5 [fig. 20], lo que aporta sutiles texturas a los elementos en segundo plano.

Todos los rasgos que acabamos de apuntar, unidos a la ausencia de arrepentimientos o cambios relevantes, tal y como puede verificarse en la radiografía y en la reflectografía infrarroja, se traducen en una ejecución extraordinariamente ágil que demuestra la magnífica calidad de esta versión. Esto denota, además, una inmediatez plástica y una seguridad desde el punto de vista técnico que revierten en una pincelada fresca, aplicada *alla prima*. La soltura con que el artista maneja el pincel, casi de forma atrevida, dota a la pintura de valores gráficos desarrollados con gran ritmo y es muy patente por la vivacidad con que están resueltos elementos como, por ejemplo, el crucifijo, los rasgos faciales, netamente impresionistas, o los cabellos. Encajan además con lo que se ha dado en llamar «pintura de adentro hacia afuera» en la técnica de El Greco. En otras palabras, partiendo de una base cuidadosamente trabajada, realza las texturas, las luces y las sombras, mediante pinceladas superpuestas con gran libertad y expresividad. Con este método consigue construir las formas y los volúmenes de un modo tan característico que provoca unas imágenes radiográficas muy específicas, gracias a las cuales pueden detectarse obras de taller con escasa intervención del maestro o aún de seguidores más o menos afortunados que únicamente reproducen los efectos en superficie y no la complejidad constructiva de este artista.

## Conclusiones

El Greco y su taller realizaban habitualmente réplicas de un modo literal o incluyendo en ocasiones ligeras variantes, repitiendo modelos, tipos iconográficos, composiciones y detalles. Este sistema le ayudaba a atender la intensa demanda, fundamentalmente de carácter religioso, para iglesias, conventos y monasterios, y también agilizaba su respuesta a los numerosos encargos de devoción privada procedentes de una clientela toledana en ocasiones culta y refinada, como es el caso que nos ocupa. Pero lo cierto es que las réplicas son tan similares que a veces resulta muy difícil datarlas. En relación con esto Pacheco menciona en su tratado que, cuando visitó al pintor en su estudio de Toledo, «Dominico Greco me mostró, el año 1611, una alhacena de modelos de barro de su mano, para valerse dellos en sus obras, y lo que excede toda admiración, los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados a olio, en lienzos más pequeños en una cuadra que, por su mandato, me mostró su hijo»<sup>75</sup>. Facilitaba al pintor el trabajo tener a mano en su taller, por una parte,

---

74 Garrido 2007, p. 182.

75 Pacheco 1990, p. 440. Es el caso de las Anunciaciones de El Greco conservadas en el Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid, consideradas «modelos» de la gran Anunciación del Museo del Prado, perteneciente al retablo del Colegio de Doña María de Aragón. Véase al respecto Bilbao/Madrid 1997.



© Material protegido

25. El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)  
*San Francisco en oración ante el Crucificado*, c. 1585  
Museo de Bellas Artes de Bilbao  
Detalle

las réplicas de las obras de mayor demanda, que le servían de modelo cuantas veces como fuera necesario repetirlas, y por otra, utilizar sus modelos o figuritas de barro o cera, a los que «vestía» con papel a modo de mantos, casullas o hábitos, sistema habitual de algunos pintores tal y como el propio Pacheco menciona: «[...] digo, que otros muchos sobre los modelos desnudos de barro, o cera, con papel mojado componen las ropas [...]»<sup>76</sup>. Esto confería a los plegados de los tejidos con los que cubría las figuras cierto acartonamiento, como si realmente estuvieran hechos de papel, algo que, por otra parte, caracteriza el estilo de El Greco. Su hijo Jorge Manuel nos confirma la existencia de estas figurillas, al anotar en el inventario de los bienes a la muerte de su padre «veinte modelos de yeso» y «treinta de barro y cera»<sup>77</sup>.

Un buen número de estas versiones están firmadas, como la conservada en Bilbao, en la que la firma se localiza cerca del ángulo inferior derecho, en el pequeño papel blanco pintado, con muestras de dobleces y adherido con lacre rojo a la roca-altar. Está escrita mediante trazos seguros en letras minúsculas cursivas griegas con la punta de un pincel fino y pintura sepia diluida: «doménikos theotokópolis e ípoiei» [fig. 25]<sup>78</sup>.

Por todo lo que acabamos de ver, la datación de esta obra es difícil de precisar, dada, a simple vista, la escasa variación en la técnica del pintor que muestran estas versiones. Son diversas las fechas propuestas por los especialistas. Para Camón Aznar es de primera época toledana y la más antigua, pero no concreta la fecha; Soehner la sitúa entre 1583 y 1585; Wethey, entre 1585 y 1590; Gudiol, entre 1587 y 1597; Lafuente Ferrari y Pita Andrade, entre 1595 y 1605; Juan Luna, entre 1585 y 1590; Richard Mann, entre 1587 y 1597; y

<sup>76</sup> Pacheco 1990, p. 442.

<sup>77</sup> Wethey 1967, vol. II, p. 173.

<sup>78</sup> El pintor utiliza la misma fórmula que empleó para firmar, entre otras obras, *El entierro del conde de Orgaz* en 1586-1588.

Álvarez Lopera, que la considera cabeza de serie, propone 1587-1596, ajustándose a las fechas propuestas por Gudiol y Mann, datación que hasta ahora mantenía el museo. Lo cierto es que la imagen de un santo como San Francisco de Asís orando ante el Crucificado, cuya representación movía a la oración y la penitencia, era muy adecuada para un convento de clausura. No todos podían permitirse poseer un cuadro de El Greco, autor muy bien considerado y cotizado, pero sí uno que contara con la protección y el mecenazgo de una poderosa familia como los Lasso de la Vega. Es el caso del convento de las carmelitas descalzas de Cuerva, fundado, como se ha dicho, por uno de sus miembros, doña Aldonza Niño de Guevara. Por todo ello es muy razonable pensar que ella misma encargara directamente la pintura para destinarla a su querido convento, de cuya comunidad formó parte, lo que nos permite encajar su fecha de realización en torno a la fundación de éste, 1585.

Es, por tanto, la versión conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao una de las mejores y más tempranas, de un momento en que El Greco había alcanzado un dominio absoluto de su técnica, como lo demuestran algunos detalles de su factura. Así, a pesar de la sobriedad cromática, consigue una vibrante riqueza de matices en el hábito de San Francisco. La rapidez con que está plasmado el crucifijo o los sutiles toques de carmín y de luz para avivar algunos rasgos faciales, solamente apreciables a muy corta distancia, son características de su peculiar estilo, que ponen en evidencia el alcance de su genio y lo convierten en un pintor único. La originalidad técnica de El Greco está precisamente aquí, en una elaboradísima inmediatez que alcanza el expresionismo en el tratamiento del dibujo y roza el impresionismo en el tratamiento del color para la representación de la realidad. Todos estos rasgos, patentes en el *San Francisco en oración ante el Crucificado* del Museo de Bellas Artes de Bilbao, lo hicieron uno de los artistas más avanzados y personales, más originales y audaces de su época.

## BIBLIOGRAFÍA

### Ainsworth/Sánchez-Lassa 2012

Maryan W. Ainsworth ; Ana Sánchez-Lassa de los Santos. «La Sagrada Familia de Jan Gossart = The Holy Family by Jan Gossart», *Buletina = Boletín = Bulletin* 6, Bilbao, 2012, pp. 73-112.

### Álvarez Lopera 1982

José Álvarez Lopera. *La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la Guerra Civil española*. Madrid : Ministerio de Cultura, 1982.

### Álvarez Lopera 1990

—. «Realidad y propaganda : el patrimonio artístico de Toledo durante la guerra civil», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, t. III, n.º 6, segundo semestre 1990, pp. 91-107.

### Antelo... [et al.] 2008

Tomás Antelo... [et al.]. «Anexo : estudio preliminar con radiación infrarroja», *El Greco : Toledo 1900*. [Cat. exp., Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla; Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia; Zaragoza, Universidad, Paraninfo]. Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2008, pp. 245-249.

### Argerich/Ara 2009

Isabel Argerich Fernández ; Judith Ara Lázaro (eds.). *Arte protegido : memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. [Cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado]. Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría del Estado de Cultura, 2009.

### Atenas 2007

*El Greco & su taller*. Nicos Hadjinicolaou (ed.). [Cat. exp., Atenas, The Museum of Cycladic Art]. Madrid : Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2007.

### Bilbao/Madrid 1997

*La Anunciación de El Greco : el ciclo del Colegio de María de Aragón*. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao ; Madrid : Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997.

### Bruquetas 2002

Rocío Bruquetas Galán. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. Madrid : Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

### Camón Aznar 1950 (1970)

José Camón Aznar. *Dominico Greco*. Madrid : Espasa-Calpe, 1950 (2.ª ed. correg. y aum., 1970).

### Caviró 1985

Balbina Caviró Martínez. «Los Grecos de don Pedro Laso de la Vega», *Goya*, Madrid, n.º 184, 1985, pp. 216-226.

### Frati 1977

Tiziana Frati. *La obra pictórica completa de El Greco*. Barcelona : Noguer, 1977.

### Gállego 1984

Julián Gállego. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid : Cátedra, 1984.

### Garrido 1985

María del Carmen Garrido. «Un dessin sous-jacent d'un tableau du Greco comme critère d'attribution des dessins isolés du même auteur», Roger Van Schoute ; Dominique Hollanders-Favart (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture : Colloque V, 29-30 septembre - 1er octobre 1983 : dessin sous-jacent et autres techniques graphiques*. Louvain-La-Neuve : Université Catholique, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1985, pp. 182-187.

### Garrido 1987

—. «Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco», *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, t. VIII, n.º 23, 1987, pp. 85-108.

### Garrido 2001

—. «Reflexiones sobre la técnica y la evolución de El Greco», *El Greco : últimas expresiones*. [Cat. exp., Granada, Centro Cultural Puerta Real; Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla]. Granada : Caja General de Ahorros, 2001, pp. 69-70.



**Garrido 2007**

—. «La técnica del Greco y su estela», Nicos Hadjinicolaou (ed.). *El Greco & su taller*. [Cat. exp., Atenas, The Museum of Cycladic Art]. Madrid : Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2007, pp. 175-220.

**Garrido 2008**

—. «Algunas pinceladas técnicas sobre los cuadros de Doménikos Theotokópoulos del Museo de El Greco», *El Greco : Toledo 1900*. [Cat. exp., Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla; Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia; Zaragoza, Universidad, Paraninfo]. Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2008, pp. 251-269.

**Gómez Moreno 1943**

Manuel Gómez Moreno. *El Greco : Dominico Theotocópuli*. Barcelona : Ediciones Selectas, 1943.

**Gratien de Paris 1932**

Gratien de Paris, O.F.M.Cap. «Personalidad de San Francisco de Asís», *S. Francisco de Asís : su personalidad : su espiritualidad*. Madrid : Bruno del Amo, 1932, pp. 29-74.

**Gudiol 1982**

Josep Gudiol Ricart. *El Greco, 1541-1614 : Doménikos Theotokópulos*. Barcelona : Polígrafa, 1982.

**Kuniej Berry... [et al.] 2011**

Cynthia Kuniej Berry... [et al.]. «Multiplicity, authenticity and chronology : an integrated evaluation of five images of Saint Francis by El Greco», *Studying old master paintings : technology and practice : the National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference postprints*. Marika Spring... [et al.] (eds.). London : Archetype Publications : in association with the National Gallery, 2011, pp. 125-135.

**Madrid 1939**

*De Barnaba da Modena a Francisco de Goya : exposición de pinturas de los siglos XIV al XIX recuperadas por España*. [Cat. exp.]. Madrid : Museo del Prado, 1939.

**Madrid/Roma/Atenas 1999**

*El Greco : identidad y transformación : Creta, Italia, España*. [Cat. exp., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza; Roma, Palacio de Exposiciones; Atenas, Pinacoteca Nacional- Museo Alexandros Soutzos]. José Alvarez Lopera (ed.). Madrid : Museo Thyssen- Bornemisza ; Skira, 1999.

**Maltese 1993**

Corrado Maltese (a cura di). *Preparazione e finitura delle opere pittoriche : materiali e metodi : preparazione e imprimiture, leganti, vernici, cornici*. Milano : Ugo Mursia, 1993.

**Mann 2002**

Richard Mann. «Tradition and originality in El Greco's work : his synthesis of byzantine and renaissance conceptions of art», *Quidditas : Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, Bowling Green (OH), vol. 23, 2002, pp. 83-110.

**Mantilla de los Ríos 1977**

María Socorro Mantilla de los Ríos y de Rojas. «Análisis del tejido de dos muestras procedentes de la tela y el forro del cuadro del Greco "Entierro del Conde de Orgaz", conservado en la iglesia de Santo Tomás de Toledo», *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte*, 13 : «El Entierro del Conde de Orgaz» : nueva instalación, estudio científico y tratamiento. Madrid, 1977, pp. 91-98.

**Pacheco 1990**

Francisco Pacheco. *Arte de la pintura*. Bonaventura Bassegoda i Hugas (ed., introd. y notas). Madrid : Cátedra, 1990 (1ª ed.: 1649).

**Ríos de Balmaseda 1998**

Antonia Ríos de Balmaseda. *La iglesia parroquial de Cuerva (Toledo) y los Lasso de la Vega*. Cuerva (Toledo) : Ayuntamiento, 1998.

**Rivera 1995**

Juan Francisco Rivera Recio. *La persecución religiosa en la diócesis de Toledo, 1936-1939*. 3ª ed. corr. y amp. Toledo : Arzobispado de Toledo, 1995.

**Sánchez-Lassa 1997**

Ana Sánchez-Lassa. «La Anunciación del Greco : análisis comparativo», *La Anunciación de El Greco : el ciclo del colegio de doña María de Aragón*. [Cat. exp.]. Bilbao : Museo de Bellas Artes de Bilbao ; Madrid : Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 1997, pp. 59-72.

**Söehner 1956**

Halldor Söehner. «Der Stand der Greco-Forschung», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlín, 19 Bd., 1, 1956, pp. 47-65.

**Vitoria-Gasteiz 2005**

*San Frantzisko Asiskoa El Greco pintatua, Euskal Herriko koadroak = San Francisco de Asís por El Greco en el País Vasco*. Félix López López de Ullibarri (coord.). Vitoria- Gasteiz : Arabako Foru Aldundia = Diputación Foral de Álava, 2005.

**Wethey 1962 (1967)**

Harold Edwin Wethey. *El Greco and his school*. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1962 (ed. en español: *El Greco y su escuela*. Carlos Cid (trad.). Madrid : Guadarrama, 1967).

**Zervos 1939**

Christian Zervos. *Les oeuvres du Greco en Espagne*. Paris : «Cahiers d'Art», 1939.