

Δομήνιος
Γεοργίου

San Andrés
EL GRECO

LOS CONTEMPORÁNEOS

San Andrés
EL GRECO

San Andrés del Greco en el Nuevo Mundo
Salvador Riestra

3

Antecedentes

4

Examen de la pintura “San Andrés”
Maestro José Sol

II

**Análisis químico de los materiales pictóricos
de la pintura “San Andrés”**
Javier Vázquez Negrete

17

Un Greco en México
Alejandro González Acosta

39

Memoria del trabajo de conservación
Maestro José Sol

48

San Andrés del Greco en el Nuevo Mundo

Entre 1590 y 1610, el artista veneciano nacido en Creta y radicado en Toledo, llamado Doménikos Theotokópoulos y conocido como “El Greco”, pintó varios cuadros con la imagen de “San Andrés Apóstol con la cruz espada”.

Uno de ellos, pasó por varios coleccionistas y propietarios, hasta que a fines del siglo XIX terminó en la Colección de Diego Cánovas en Madrid.

Cuando estalla la Guerra Civil Española (1936-1939) este cuadro del Greco fue llevado hasta Nueva York y depositado en un almacén, donde estuvo hasta 1964, de ahí lo trasladaron a la gran ciudad de México, donde durante 50 años estuvo en poder de la familia Escalante Fouque, radicada en el barrio de Coyoacán, hasta el 2010, fecha cuando le cedieron los derechos y la propiedad a un prestigiado anticuario el Señor Jorge Urbina mismo que en el año de 2014 le cede los derechos al connotado grupo de “Los Contemporáneos” asociación cultural que es el actual poseedor de esta extraordinaria Obra.

Por haber transcurrido medio siglo, ya la obra no contaba con el respaldo de una documentación sobre su origen y autenticidad.

En Los Contemporáneos tenemos una área de investigación histórica, artística y científica para poder corroborar la autenticidad y el origen de obras de arte.

A través de investigadores, historiadores y restauradores reconocidos, se inició una gran pesquisa histórica y fotográfica, después de meses se descubrió que la obra aparece catalogada en el libro Dominico Greco de José Camon Aznar y en diferentes buscadores de internet.

Se realizaron también los análisis químicos, genealógico, técnico, espectrográfico y radiológicos, en donde los resultados confirman el origen y la antigüedad de la tela en la que está pintado, se realizaron pruebas de los pigmentos y coincidieron con los utilizados en la época por el Greco, se analizó la madera del marco y el origen, todo este arduo y minucioso trabajo que nos llevó dos años, nos confirma que la obra que hoy se encuentra en La Colección de Los Contemporáneos, es, sin duda alguna, una obra al óleo pintada sobre tela por la mano del Greco.

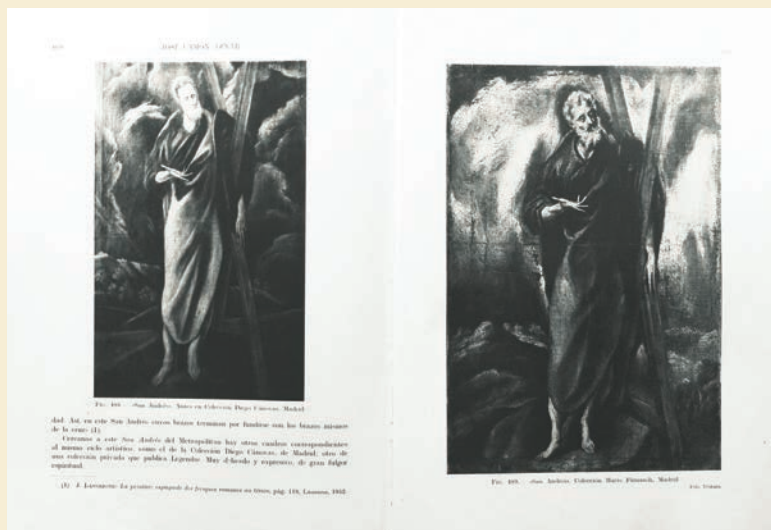
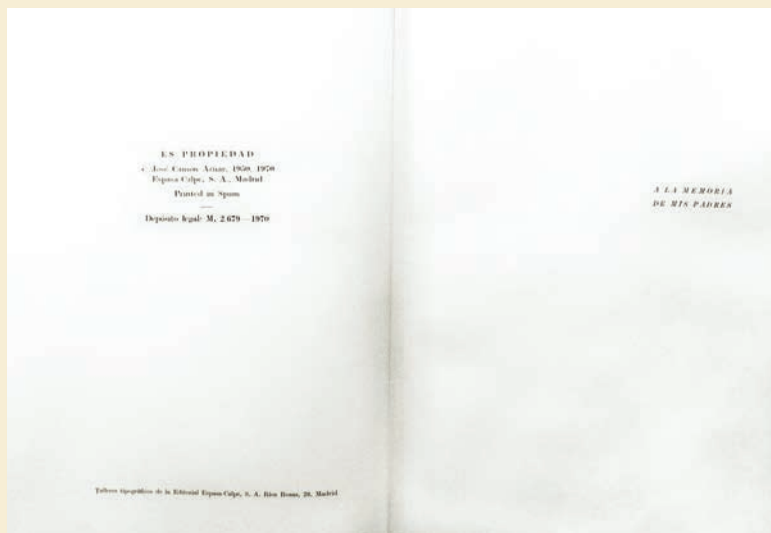
Para apoyar la argumentación que se señala, se puede consultar el informe anexo a esta presentación.

Atentamente
Salvador Riestra
Presidente

Doménikos Theotokópoulos E' Poíei "El Greco", realizó a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII una serie de obras (pinturas al óleo) dedicados a San Andrés y San Francisco.

Estas obras realizadas por la mano de "El Greco" se pueden apreciar en el libro "Dominico Greco" de José Camón Aznar, editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1970.

Una de ellas, la cual esta catalogada en la página 600, FIG. 488 de este libro que pertenecía a la colección de Diego Cánovas en España, actualmente esta en México y es propiedad de LOS CONTEMPORÁNEOS A.C.





ESTUDIO DE SAN ANDRÉS
Antes en Colección Diego Cánovas, Madrid
Actualmente en Los Contemporáneos, A. C.



ESTUDIO DE SAN ANDRÉS
Museo Metropolitano, Nueva York



ESTUDIO DE SAN ANDRÉS
Colección Mario Fumasoli, Madrid



ESTUDIO DE SAN ANDRÉS
Colección privada, París



SAN ANDRÉS Y SAN FRANCISCO

Museo del Prado, Madrid



México, D.F. a 14 de noviembre de 2014

**A QUIEN CORRESPONDA
PRESENTE**

El suscrito conservador de obras de arte con más de 40 años de experiencia en el examen y tratamiento de obras pictóricas y atendiendo su solicitud, tuve la oportunidad de examinar la obra descrita a continuación para estar en condición de extender una opinión sobre su origen y posible autoría.



TÍTULO: SAN ANDRÉS
TÉCNICA: ÓLEO SOBRE TELA
MEDIDAS: 138 x 91.5 CM
SIN FIRMA

Descripción temática

San Andrés fue el primer apóstol llamado por Jesús.

Una tradición muy antigua cuenta que el apóstol Andrés fue crucificado en Patras, capital de la provincia de Acaya en Grecia. Lo amarraron a una cruz en forma de X y que allí estuvo padeciendo durante tres días, los cuales aprovechó para predicar e instruir en la fe a todos los que se le acercaban. San Andrés, que convirtió a los escitas, al hermano de Pedro que antes había sido seguidor de San Juan Bautista, y que por ello fue llamado en la tradición grecocristiana “protocletos”.

Esta obra representa la imagen de San Andrés de cuerpo entero y acompañado de la tradicional cruz en aspa (instrumento de su martirio y su indiscutible atributo), al más puro estilo renacentista, con un uso arbitrario de los colores fríos, como el verde, azul y gris y con contrastes fuertes y encendidos, las proporciones de este personaje se alteran a voluntad del pintor, la figura se alarga y estiliza, adoptando una silueta delgada, pero sin perder su humanidad, adopta posiciones extremas casi dislocadas como es la mano derecha, acompañadas de la extrema longitud de la parte inferior del cuerpo. La barba y las manos parecen estar inconclusas y muestran la manera de trabajar de “El Greco”, con manchas de luz y color, siguiendo la tradición de la escuela veneciana donde tanto aprendió.

San Andrés es pintado, de pie en medio de un paisaje de la campiña toledana en donde se divisa muy abocetada una edificación que ocupa el tercio inferior de la composición, mientras que la parte superior representa un celaje cargado de nubes dramáticas. De “El Greco” y su taller se conocen varias versiones sobre este mismo tema con algunas variantes, especialmente de esta obra se conocen otras pinturas que corresponden a la misma temática, como la del Museo Metropolitano de Nueva York que es prácticamente idéntica a la que nos ocupa, (imagen 1) pero podemos ubicar al menos otras cuatro interpretaciones de San Andrés y otras más del mismo apóstol en compañía de San Francisco y otras tantas con San Pedro y otra versión más pequeña en el retablo de nuestra Señora del Rosario en Talavera en España, además otras dos en colecciones privadas. Sin dejar fuera la de la colección Fumasili en Madrid y la de la colección Diego Canovas, Madrid.

Observaciones técnicas

En la versión que nos ocupa y que tenemos a la vista para su análisis, viste gran manto amarillo y túnica de color indefinido pardo, esta representado con cabellera y barba grisácea, los pies descalzos, esta logrado el fondo con nubes iluminadas y espectrales, todo compuesto con simplicidad, los brazos de San Andrés terminan por fundirse con los brazos de la cruz.

Se trata de una obra ejecutada en tela de lino de 14 hilos en trama y 14 hilos en urdimbre por centímetro cuadrado, con preparación delgada empleando técnica al óleo con pinceladas sueltas y delgadas, los colores empleados están en la gama de blanco, ocre, amarillo, azul, verde, rojos.

En el pasado con la intención de controlar un problema de inestabilidad de la capa pictórica y fragilidad del lienzo, la pintura fue entelada a la coleta o a la gacha sobre una tela de lino de tejido ligeramente mas burda, tensada en un bastidor de madera de pino, tratamiento que estimamos una antigüedad de aproximadamente 100 años.

La obra esta ejecutada en un lienzo con unión central baja a 73 cm del borde inferior y como ya se mencionó esta entelada y presenta gran craquelado en toda la superficie pictórica con amenaza latente de desprendimientos de capa de color. En toda la superficie pictórica se encuentra oscurecida en general por la acumulación de las capas de barniz, los barnices aplicados en tratamientos anteriores y ya oxidados no permiten apreciar el colorido original comparativamente ya que difieren con otras obras de la misma temática, incluso es más notable al ser sometido al análisis de luz ultravioleta, método que en general se utiliza para detectar repintes sobre la capa original, que en este caso no se localizan signos de repintes notables.

El San Andrés en exámen es en nuestra opinión después de un estudio comparativo el consignado como de la colección Diego Canovas, Madrid. Que se encuentra en la página 600 figura 488 del libro *Domenico Greco* de José Camón Aznar, por lo que estamos llegando a esta conclusión después de un estudio comparativo de los elementos formales entre las imágenes de la obra que tenemos a la vista y el consignado de Camón Aznar en su libro editado en 1950.

Sin embargo se aprecian pequeñas diferencias entre ambas imágenes (la que tenemos a la vista en estudio y el de la colección Diego Canovas del libro mencionado, dichas diferencias, como es el fondo que esta más definido y presenta otras inconsistencias que en nuestra opinión podrían atribuirse a la mala imagen de impresión y antigüedad de la fotografía (1949) sin embargo en la pintura es más notorio en los elementos del paisaje del fondo y la luz de las nubes que quizá una limpieza de la pieza en examen nos permitiría descubrir el verdadero colorido de la misma.

Sin embargo nos hallamos ante una obra perteneciente al periodo de madurez de “El Greco”, Theotokópoulos, nacido en 1541, Creta y muere en Toledo 1614. Opinión que a mi saber y entender la calidad pictórica, antigüedad y características corresponden a la mencionada en el libro de Camón Aznar¹.

COMO CONCLUSIÓN A ESTE ESTUDIO ES NUESTRA OPINIÓN QUE ESTAMOS ANTE UNA OBRA ORIGINAL DE LA MANO DE “EL GRECO” PINTADA EN SU ÉPOCA DE MADUREZ ALREDEDOR DE LOS AÑOS 1600-1605.



Mtro. José Sol
Conservador

¹ José Camón Aznar, nació en Zaragoza en 1898 y murió en Madrid en 1979, pocos meses antes de abrir las puertas al público, recogiendo su legado de arte, el ahora, Museo Ibercaja Camón Aznar. Fue catedrático de la Universidad de Salamanca, Zaragoza y Madrid. Académico de numerosas instituciones, como la Real Academia de la Historia, la de Bellas Artes de San Fernando y la de Ciencias Morales y Políticas y autor de una inmensa obra relacionada con las artes y las letras. Filósofo, ensayista, crítico de arte y un coleccionista compulsivo de obras de arte, tal como se puede comprobar en parte de la colección que se exhibe en ese museo.

José Sol Rosales

Curriculum Vitae

R.F.C.: SORJ 420617 AS2

Pestalozzi 31-203
Col. Narvarte
México, 03020, D.F.
Teléfono: 5639 6638 / Fax: 5639 6638
E-Mail: conservaciondearte@hotmail.com

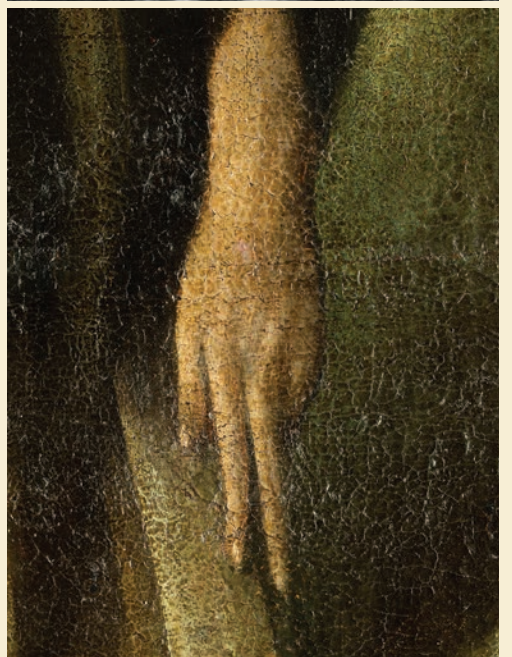
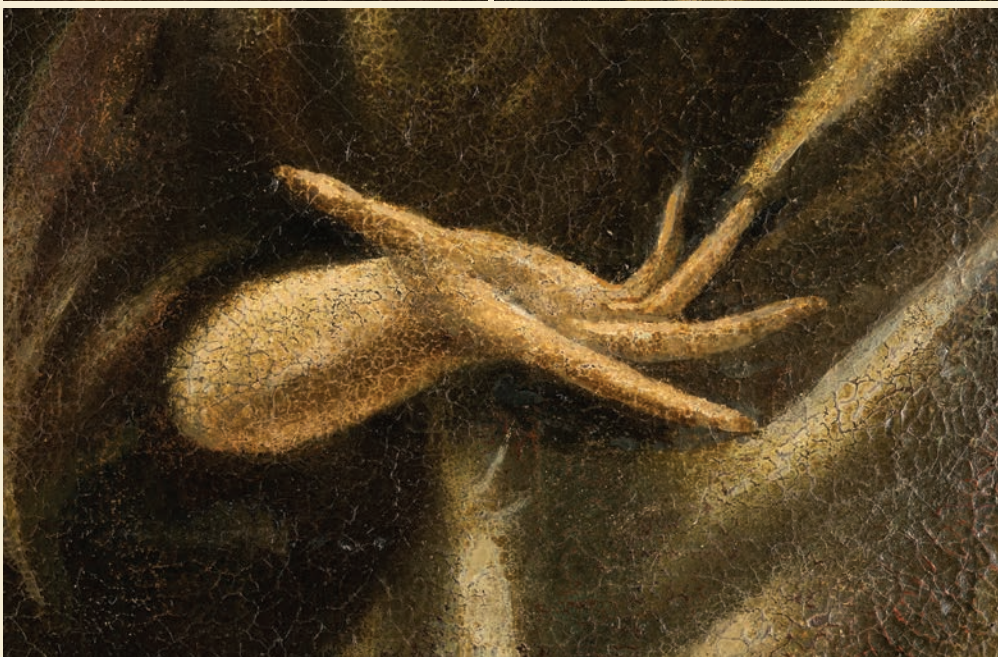
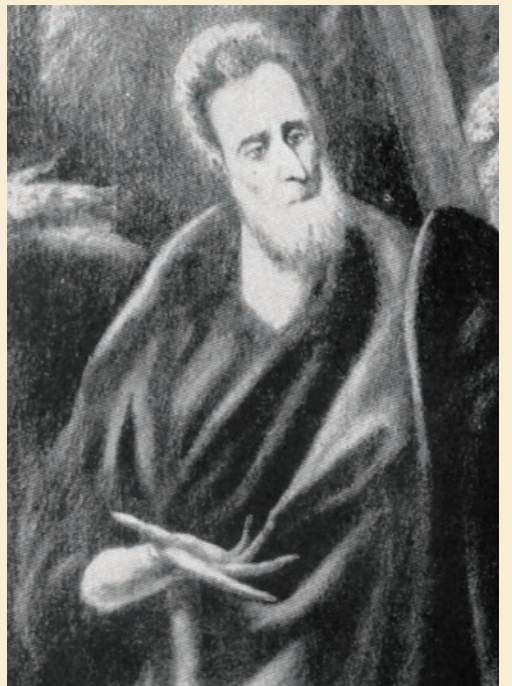
ESTUDIOS

- 1961-65 Ingeniero Civil por la Facultad de Ingeniería, UNAM.
- 1965-66 Conservación de Bienes Culturales, curso intensivo, organizado por la UNESCO. Churubusco, México.
- 1966-67 Conservación de Pintura de Caballete. New York State University.

EXPERIENCIA LABORAL

- 1964-65 Asistente de ingeniero en la Dirección General de Datos Básicos, SCOP.
- 1967-72 Restaurador de Pintura de Caballete en el Centro Nacional de Conservación de Obra Artística, INBA.
- 1968-87 Colaborador en el taller privado de restauración de la Mtra. Dolores Fernández.
- 1972-87 Jefe de talleres de restauración en el Centro Nacional de Conservación de obras Artísticas, INBA.
- 1986-13 Establece por su cuenta un estudio de conservación y asesoría en manejo de obra artística: José Sol y Asociados, Servicios Integrales de Conservación de Obras Artísticas.
- 1987-88 Gerente de Conservación en el Centro Cultural de Arte Contemporáneo.
- 1989 Curador General en la Dirección de Artes Plásticas, INBA.
- 1989-90 Director del Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas, INBA
- 1990-93 Director del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble, INBA.
- 1994-97 Curador del Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Como parte de su actividad profesional ha coordinado y dirigido técnicamente la restauración de un sin número de obras artísticas muebles así como de los más importantes conjuntos de murales contemporáneos como: Secretaría de Educación Pública, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Palacio Nacional, Hospicio Cabañas, Palacio de Gobierno de Guadalajara Jalisco, Cárcamo del Balsas. Entre otros muchos sitios de interés plástico: Palacio de Bellas Artes-Vitral “Apolo y sus Musas” e “Historia del Teatro” (2011).



ESTUDIOS CIENTÍFICOS DE OBRAS ARTÍSTICAS Y ARQUITECTÓNICAS

ANÁLISIS QUÍMICO DE LOS MATERIALES PICTÓRICOS DE LA PINTURA “SAN ANDRÉS”

Introducción

La utilidad que brinda el análisis químico de los materiales constitutivos de la pintura “San Andrés”, es de gran importancia, ya que nos permite conocer la técnica pictórica, así como la paleta de pigmentos empleada durante la producción de la obra.

Complementario al análisis de pigmentos, se encuentra el estudio de los cortes transversales, que nos brindan información sobre el número de capas que componen la capa pictórica, así como su espesor, color y textura.

También se realizó la determinación del tipo de tela en el lienzo original y en el reentelado, finalmente se determinó el tipo de madera del bastidor. El presente estudio es sin duda una aportación que puede llegar a orientar, conocer e identificar los materiales y técnicas pictóricas que se emplearon en la elaboración de la citada obra.

Objetivos

1. Analizar los pigmentos de la pintura, identificar la estratigrafía por medio de cortes transversales, identificar el tipo de madera del bastidor, así como el tipo de tela presente en el lienzo original y en el lienzo del reentelado.
2. Determinar la presencia de barnices y repintes empleando la lámpara de Wood.
3. Establecer un puente de unión que integre la colaboración entre la historia del arte, la restauración y los estudios científicos.

Método experimental

El primer acercamiento a la obra fue mediante un examen a simple vista para conocer el estado de conservación de la obra.

Posteriormente se observó con lentes de aumento para seleccionar los posibles lugares donde se tomarían las muestras.

El tamaño de las muestras fue aproximadamente de 1 mm², aunque en ocasiones estas fueron más pequeñas, buscando en todo momento la menor afectación física y estética de la obra.

Los instrumentos empleados para la extracción fueron: agujas de disección, microbisturíes, lentes de aumento y lancetas. Durante este proceso se llevó un control riguroso del lugar donde se extrajo cada muestra, registrándolo sobre un croquis.

Las muestras obtenidas fueron separadas en dos partes, la primera para el microanálisis químico y la segunda fue encapsulada en resina poliéster para estudiar el corte transversal y poder determinar como fue la secuencia técnica usada en la elaboración de la obra.

Las fibras de la tela original así como las del reentelado se extrajeron del dobléz en el área del bastidor.

Las muestras de madera se obtuvieron del cabezal superior y del larguero derecho.

Las técnicas analíticas empleadas fueron: para el análisis químico microscopía electrónica de barrido, acoplada con microsonda EDX, pruebas microquímicas y microscopía óptica.

El equipo empleado para el análisis químico elemental fue un microscopio electrónico de barrido JEOL JSM-6460 LV a 20 KV, en modo BEC.

Para las cinco muestras se realizaron un mínimo de tres determinaciones, eliminando así, errores experimentales y de interpretación.

La identificación de aglutinantes en pintura de caballete es un elemento importante para la comprensión de la técnica pictórica. Las técnicas analíticas empleadas en la identificación de aglutinantes o medios, son diversas y variadas, en este estudio se usaron técnicas histoquímicas de coloración selectiva, aplicadas particularmente a la identificación de aceites secantes, proteínas y polímeros sintéticos.

Para la identificación de la anatomía de las fibras se usó microscopio óptico de polarización. En el caso de la madera los cortes se analizaron con microscopía óptica, en ambos casos se realizó el registro con fotomicrografías.

El estudio de fluorescencia inducida para barnices y repintes, se realizó con la lámpara de luz ultravioleta (lámpara de Wood) con longitud de onda larga de 400 nm.

Descripción de las muestras

Muestra núm. 1

Encarnación de la mano izquierda.

$x = 61.7 \text{ cm} / y = 71.8 \text{ cm}$

Muestra núm. 2

Color rojo parte superior del rostro.

$x = 35.5 \text{ cm} / y = 132.0 \text{ cm}$

Muestra núm. 3

Color blanco de la nube.

$x = 77.7 \text{ cm} / y = 111.6 \text{ cm}$

Muestra núm. 4

Color café del piso.

$x = 29.8 \text{ cm} / y = 4.0 \text{ cm}$

Muestra núm. 5

Color café del fondo.

$x = 10.0 \text{ cm} / y = 94.5 \text{ cm}$

Muestra núm. 6

Fibra del lienzo original.

Muestra núm. 7

Fibra del lienzo del reentelado.

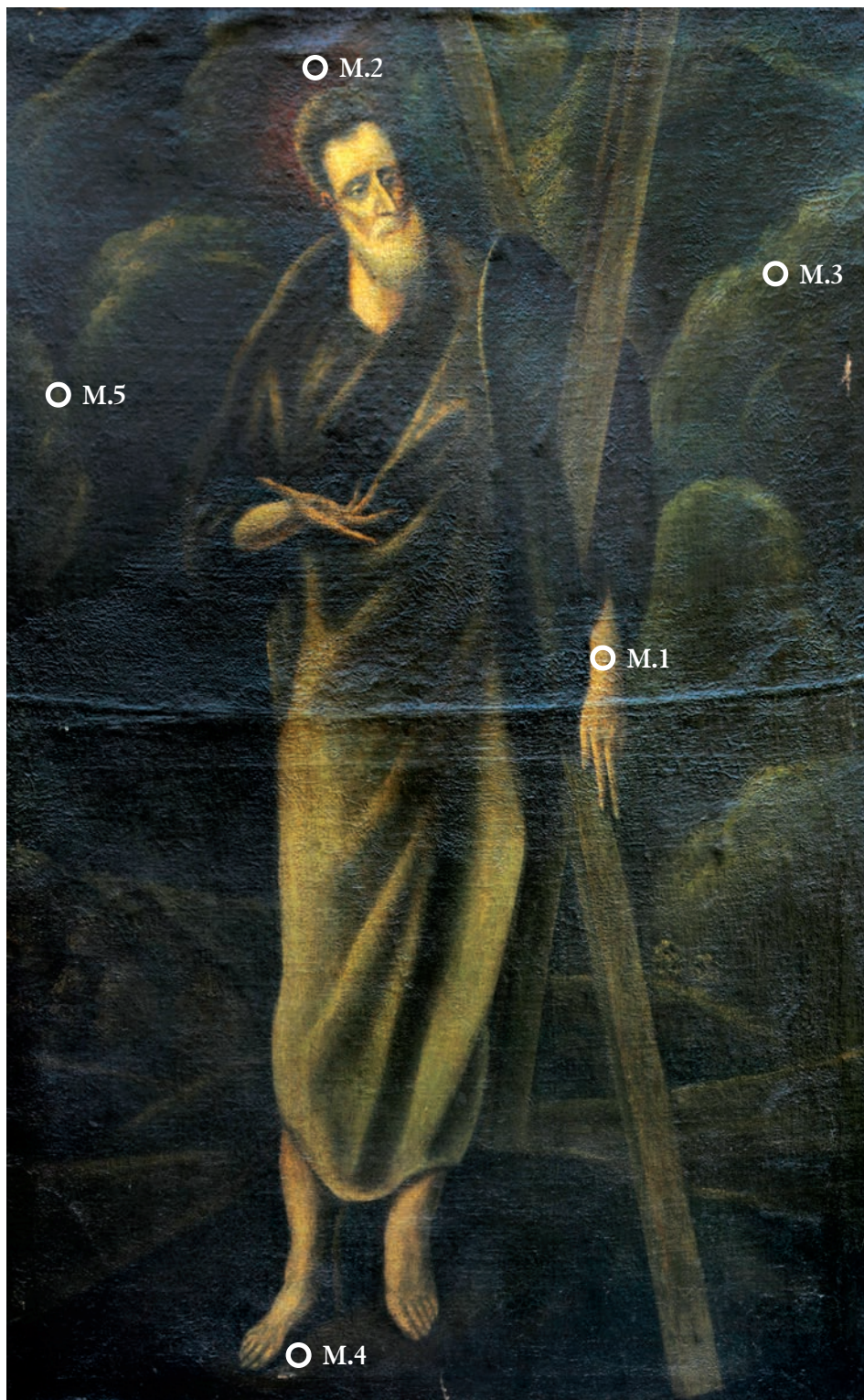
Muestra núm. 8

Madera del bastidor en la sección del cabezal superior.

Muestra núm. 9

Madera del bastidor en la sección del larguero derecho.

San Andrés | 89.7 x 136.5 cm



Localización de los lugares del muestreo que se indican por medio de pequeños círculos

Resultados

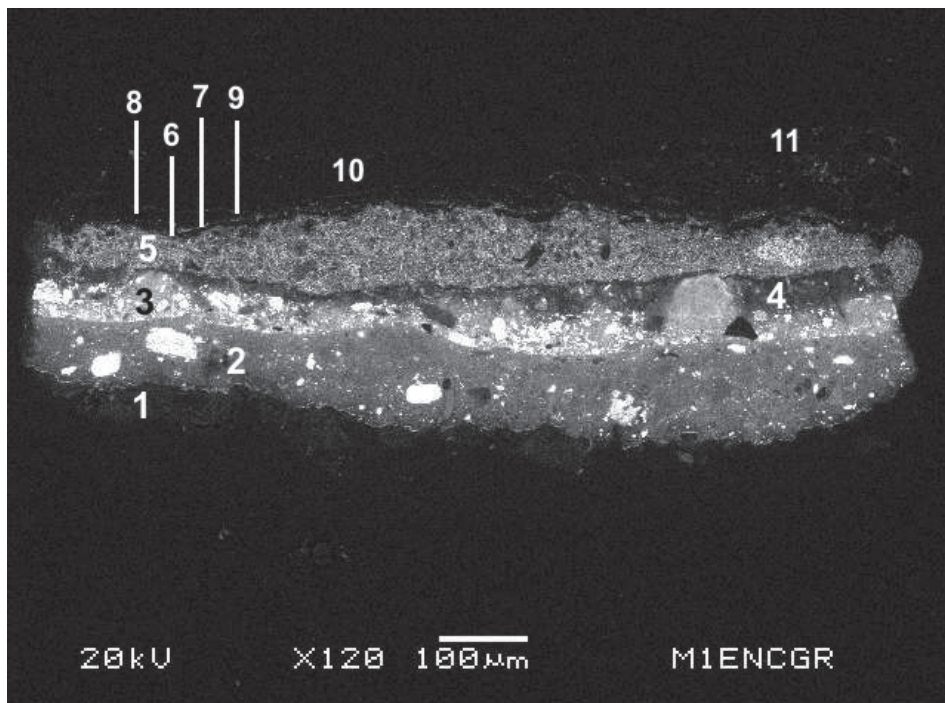
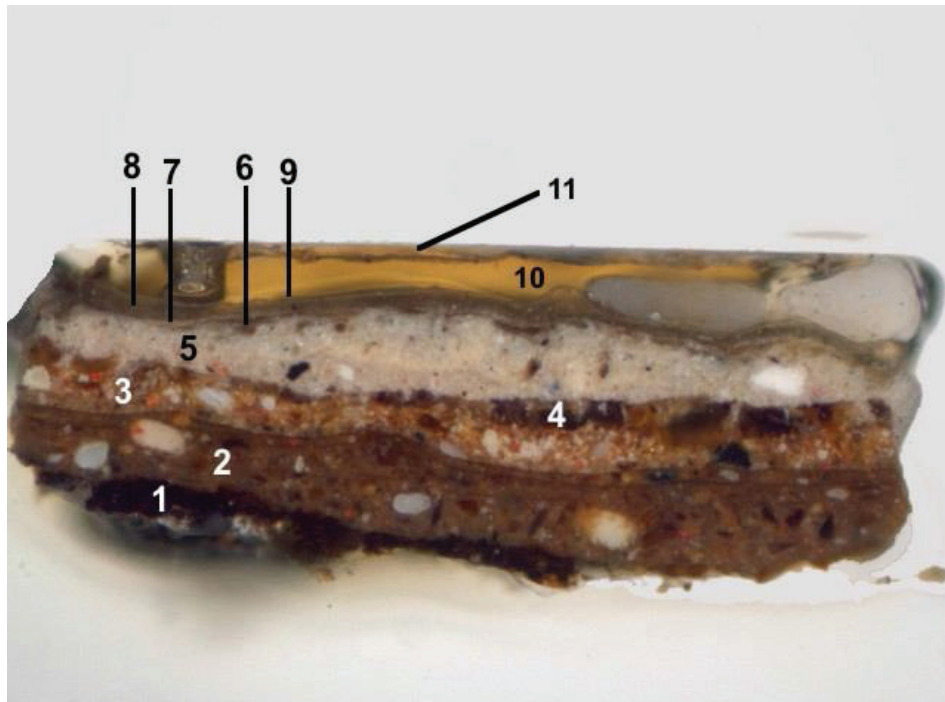


Bajo luz ultravioleta se observó una capa de barniz gruesa y heterogénea, se logran distinguir algunas intervenciones en diversas áreas de la pintura que destacan por su color negro.

Imagen tomada con luz ultravioleta, donde destaca la fluorescencia del barniz y algunas intervenciones que se distinguen por su color negro.

Muestra núm. 1.- Color encarnación de la mano izquierda.

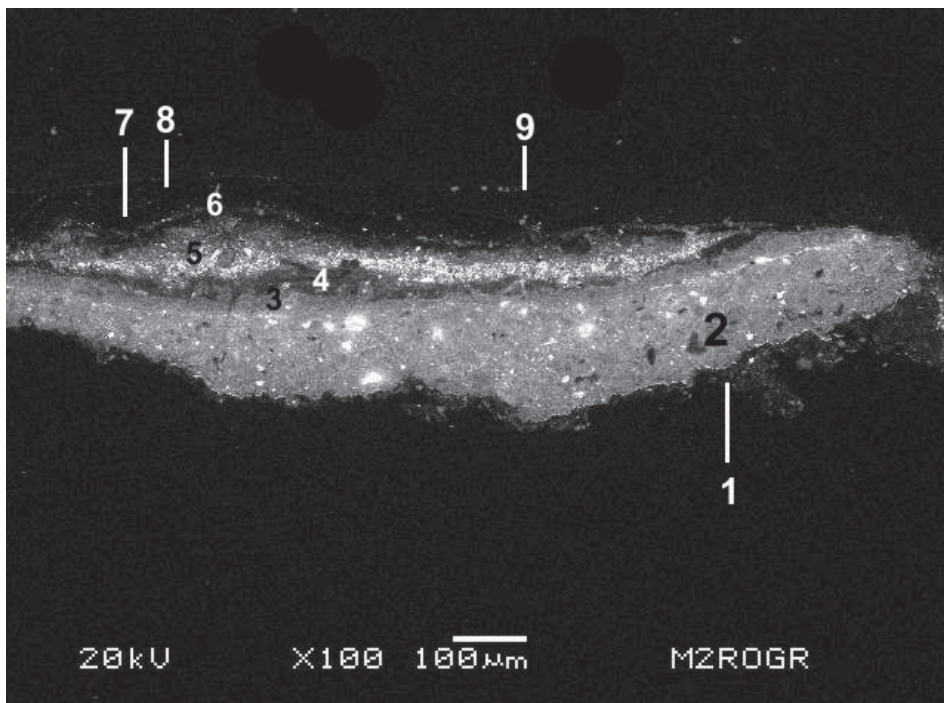
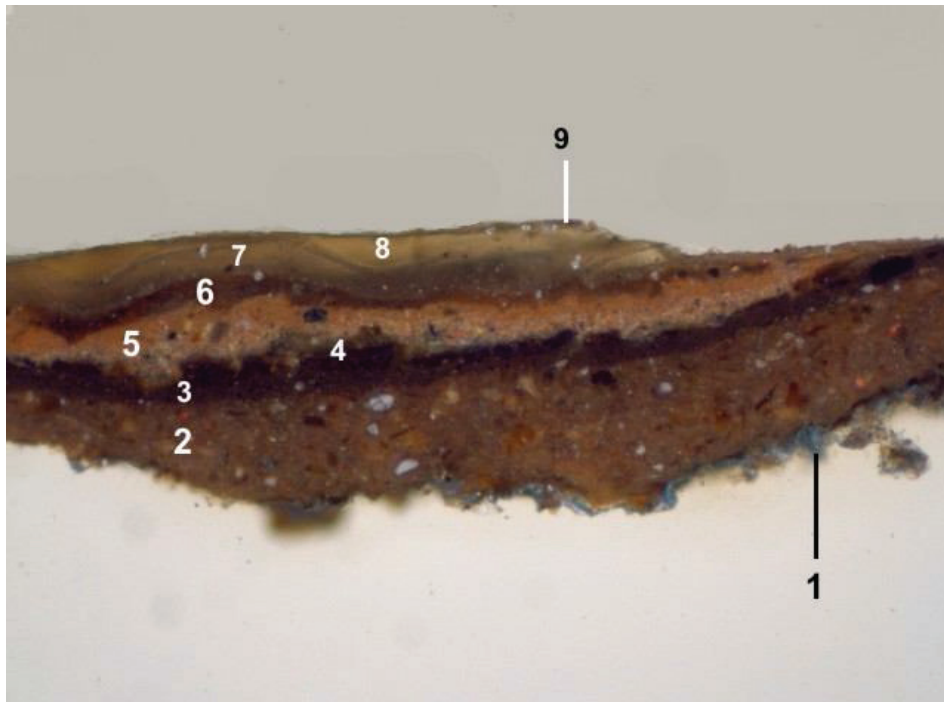
Estrato	Color	Pigmentos	Aglutinante
1	Café oscuro	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de España, yeso y arcillas silíceas.	Óleo
2	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España, partículas de cinabrio, hematita, ocre y arcillas silíceas.	Óleo
3	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
4	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España, yeso y arcillas silíceas.	Óleo
5	Blanco	Capa compuesta de blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de España, tierra de sombra y arcillas silíceas.	Óleo
6	Café	Barniz de protección	Resinas naturales
7	Blanco	Capa compuesta de blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de España, y arcillas silíceas.	Óleo
8	Café	Barniz de protección	Resinas naturales
9	Blanco	Capa compuesta de blanco de bario y blanco de titanio, rojo óxido, blanco de España, yeso y arcillas silíceas.	Óleo
10	Café amarillento	Barniz de protección	Resinas naturales
11	Café amarillento	Barniz de protección	Resinas naturales



1. Fotomicrografía realizada en el microscopio óptico a 100 aumentos.
2. Fotomicrografía realizada en el microscopio electrónico de barrido a 120 aumentos.

Muestra núm. 2.- Color rojo parte superior del rostro.

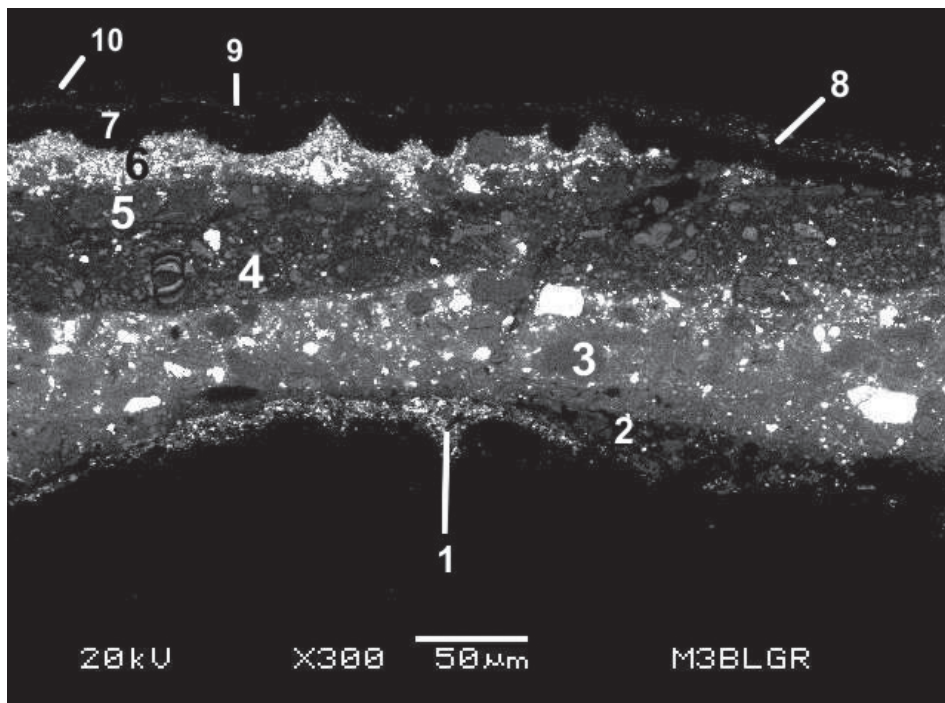
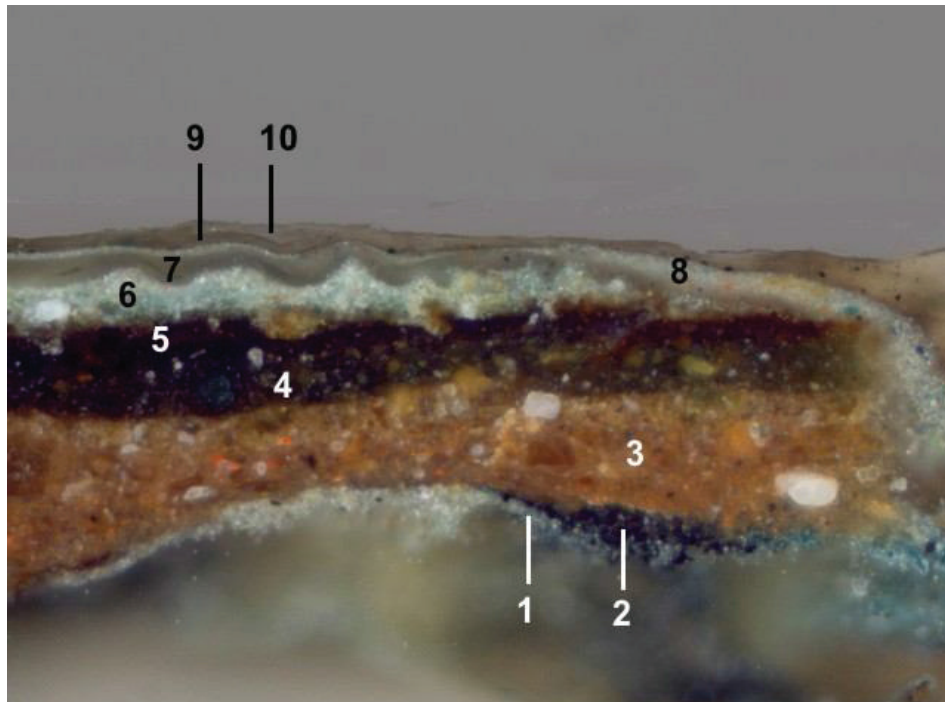
Estrato	Color	Pigmentos	Aglutinante
1	Azul	Capa compuesta de probable lapis lazuli, blanco de plomo, blanco de España y yeso.	Óleo
2	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España, partículas de cinabrio, hematita, ocre y arcillas silíceas.	Óleo
3	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, negro de huesos, blanco de plomo, blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
4	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
5	Café claro	Capa compuesta de ocre, amarillo de plomo, blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de plomo, tierra de sombra, blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
6	Café rojizo	Capa compuesta de rojo oxido, tierra de sombra, blanco de bario, blanco de plomo, blanco de España, negro de huesos, yeso y arcillas silíceas.	Óleo
7	Café	Barniz de protección	Resinas naturales
8	Café	Barniz de protección	Resinas naturales
9	Café	Barniz de protección	Resinas naturales



1. Fotomicrografía realizada en el microscopio óptico a 200 aumentos.
2. Fotomicrografía tomada con en el microscopio electrónico de barrido a 100 aumentos.

Muestra núm. 3.- Color blanco de la nube.

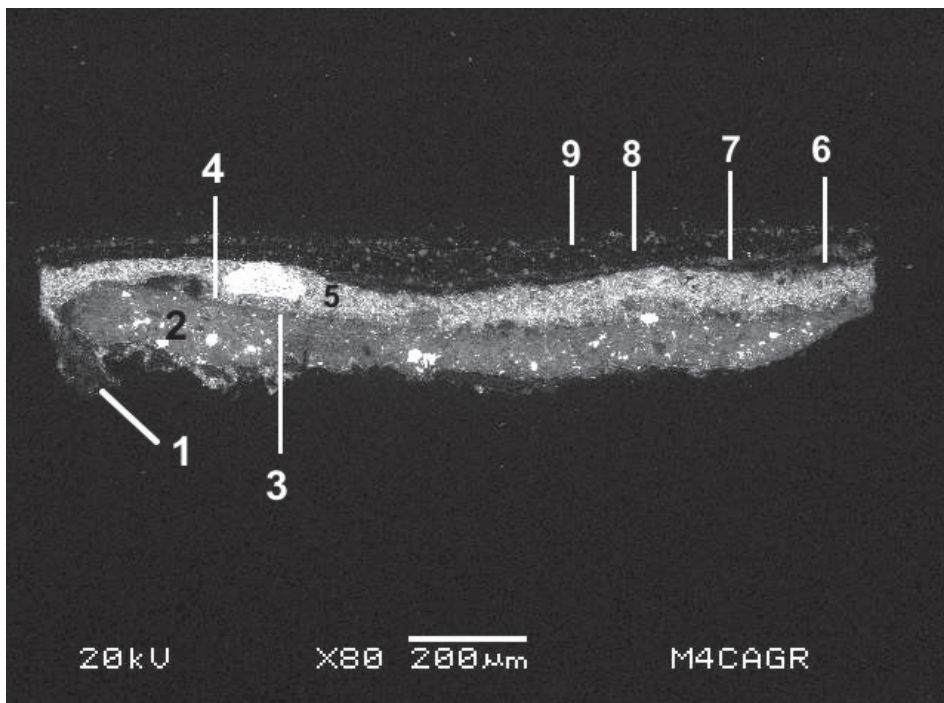
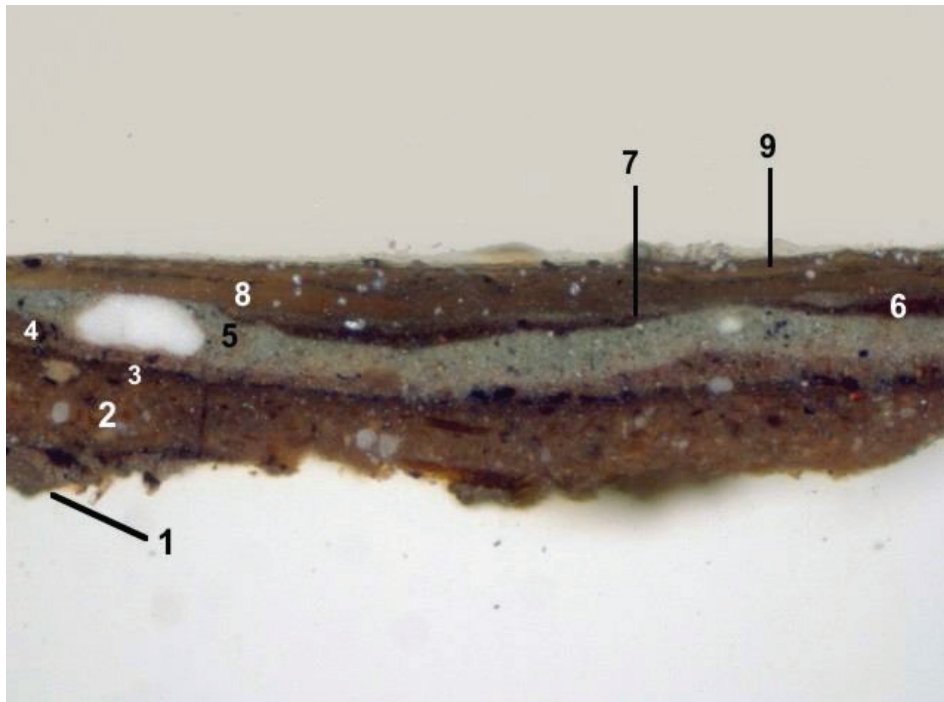
Estrato	Color	Pigmentos	Aglutinante
1	Blanco	Capa compuesta de blanco de plomo y blanco de España.	Óleo
2	Negro	Capa compuesta de negro de humo, tierra de sombra, blanco de España, yeso y arcillas silíceas.	Óleo
3	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España, partículas de cinabrio, hematita, ocre y arcillas silíceas.	Óleo
4	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
5	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
6	Blanco	Capa compuesta de blanco de plomo, blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
7	Blanco	Barniz de protección	Resinas naturales
8	Blanco	Capa compuesta de blanco de titanio, yeso, blanco de España, partículas de verde de cromo, ocre y arcillas silíceas.	Óleo
9	Café claro	Resinas naturales	Resinas naturales
10	Café claro	Barniz de protección	Resinas naturales



1. Fotomicrografía realizada en el microscopio óptico a 200 aumentos.
2. Fotomicrografía tomada con en el microscopio electrónico de barrido a 300 aumentos.

Muestra núm. 4.- Color café del piso.

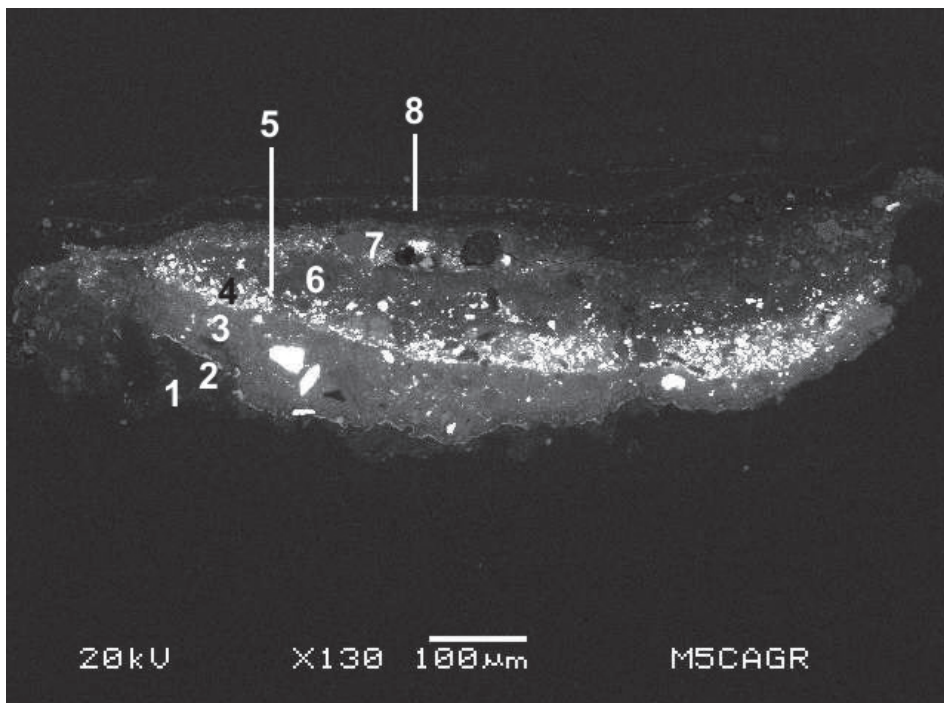
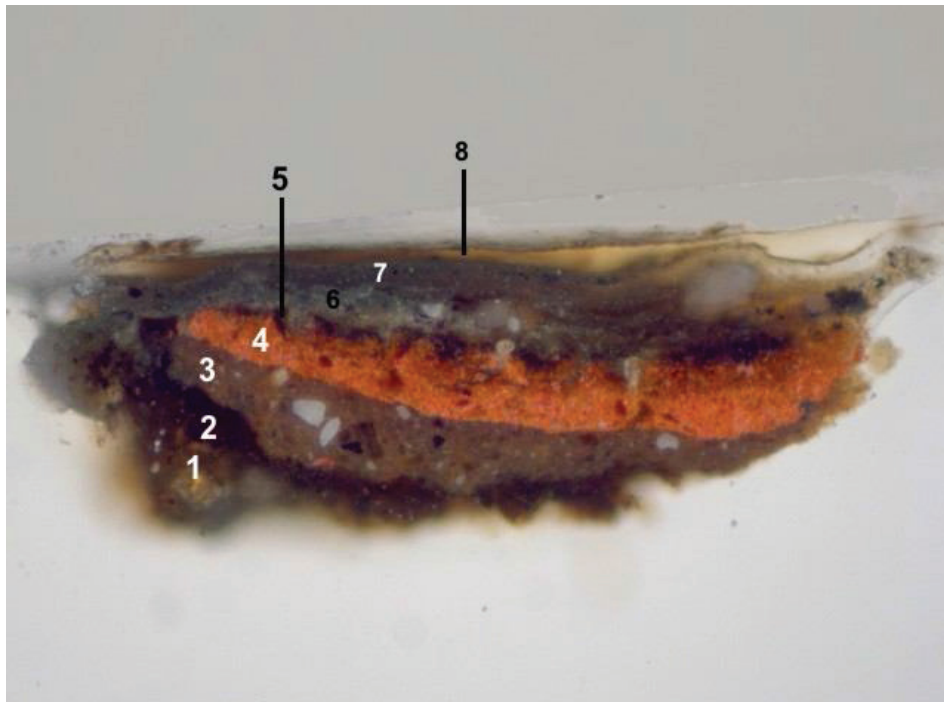
Estrato	Color	Pigmentos	Aglutinante
1	Blanco	Capa compuesta de blanco de plomo y blanco de España.	Óleo
2	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España, partículas de cinabrio, hematita, ocre y arcillas silíceas.	Óleo
3	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
4	Café claro	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de plomo, blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
5	Gris	Capa compuesta de blanco de plomo, blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
6	Café	Barniz de protección	Resinas naturales
7	Gris	Capa compuesta de blanco de España, negro de huesos, yeso y arcillas silíceas.	Óleo
8	Café	Barniz de protección	Resinas naturales
9	Café	Barniz de protección	Resinas naturales



1. Fotomicrografía realizada en el microscopio óptico a 100 aumentos.
2. Fotomicrografía tomada con en el microscopio electrónico de barrido a 80 aumentos.

Muestra núm. 5.- Color café del fondo.

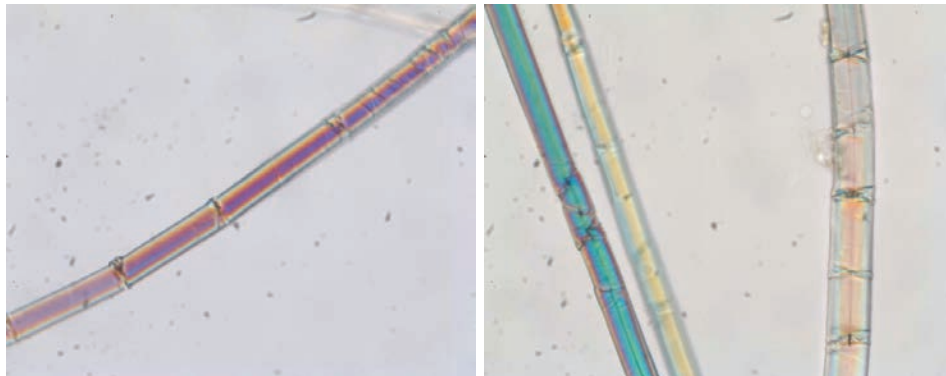
Estrato	Color	Pigmentos	Aglutinante
1	Blanco	Capa compuesta de blanco de plomo y blanco de España.	Óleo
2	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de España, yeso y arcillas silíceas.	Óleo
3	Café claro	Capa compuesta de tierra de sombra, blanco de plomo, blanco de España, partículas de cinabrio, hematita y ocre y arcillas silíceas.	Óleo
4	Rojo	Capa compuesta de cinabrio, blanco de plomo, blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
5	Café	Capa compuesta de tierra de sombra, rojo rojo óxido, yeso, blanco de España y arcillas silíceas.	Óleo
6	Gris	Capa compuesta de tierra de sombra, rojo óxido, blanco de plomo, blanco de España, blanco de titanio y arcillas silíceas.	Óleo
7	Gris	Capa compuesta de blanco de bario, blanco de zinc (litopón), rojo óxido, blanco de España, partículas de oropimente.	Óleo
8	Café	Barniz de protección	Resinas naturales



1. Fotomicrografía realizada en el microscopio óptico a 100 aumentos.
2. Fotomicrografía tomada con en el microscopio electrónico de barrido a 130 aumentos.

Muestra núm. 6.- Fibra del lienzo original.

El análisis de las fibras de la trama y de la urdimbre del soporte original se realizó mediante microscopía óptica y de polarización, el estudio nos reveló que el lienzo está compuesto por fibras de lino y forman un tejido tipo tafetán o liso, con un hilo en la trama por un hilo en la urdimbre y se caracterizan por ser fibras resistentes.

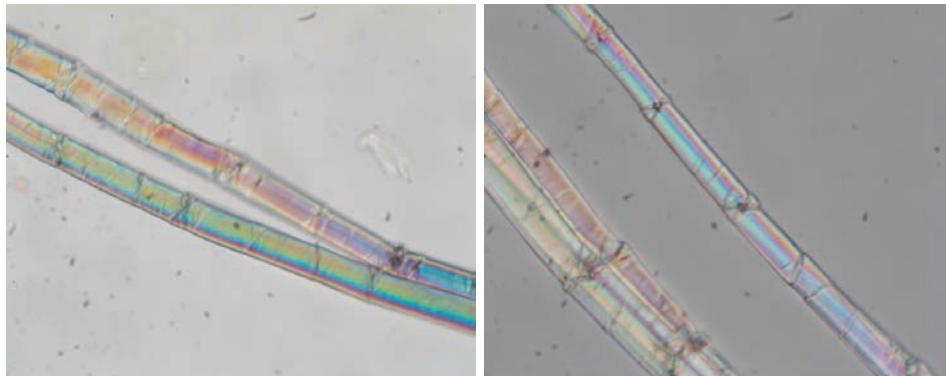


La identificación de las fibras se basó en la detección de las siguientes características morfológicas: Campos de cruzamiento denominados septos y la presencia del núcleo interno llamado lumen, el estudio se realizó en un microscopio biológico con cámara fotográfica integrada.

1. Fotomicrografía de los hilos de la trama, tomada con en el microscopio óptico con luz polarizada a 500 aumentos.
2. Fotomicrografía de los hilos de la urdimbre, tomada con en el microscopio óptico a 500 aumentos.

Muestra núm. 7.- Fibra del lienzo del reentelado.

El análisis de las fibras de la trama y de la urdimbre del lienzo usado como soporte para el reentelado, se realizó mediante microscopía óptica y de polarización, el estudio nos reveló que el lienzo está compuesto por fibras de lino y forman un tejido tipo tafetán o liso, con doble hilo en la trama y doble hilo en la urdimbre y su densidad de tejido es de 10 hilos por 11 hilos por cm².



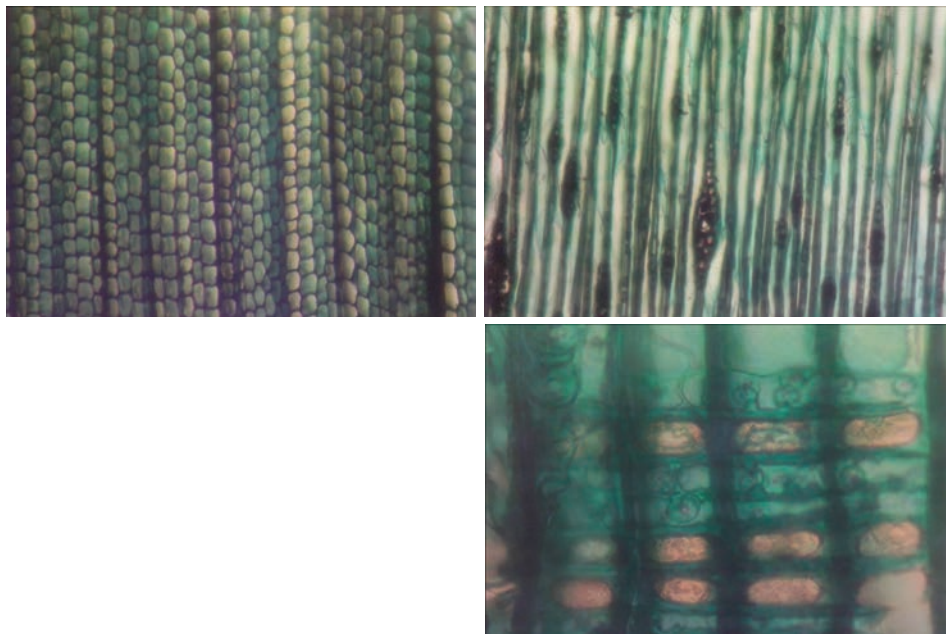
La identificación de las fibras se basó en la detección de las siguientes características morfológicas: Campos de cruzamiento denominados septos y la presencia del núcleo interno llamado lumen, el estudio se realizó en un microscopio biológico con cámara fotográfica integrada.

Fotomicrografías de los hilos de la trama, tomada con en el microscopio óptico a 500 aumentos.

Muestras núms. 8 y 9.- Madera del bastidor

La identificación taxonómica de la madera del cabezal superior y del larguero derecho del bastidor, se llevó a cabo mediante el estudio de su anatomía microscópica.

Las características de las estructuras anatómicas microscópicas se analizaron en el microscopio óptico con luz transmitida previa preparación, tratamiento y tinción de las muestras con verde yodo, se estudiaron las tres secciones de la madera mediante cortes transversal, tangencial y radial.



Los resultados obtenidos del análisis de los tres cortes mostraron caracteres que determinaron la especie, y se observó:

1. La presencia de traqueidas de forma cuadrada o poligonal en vista transversal y traqueidas radiales dentadas.
2. Radios uniseriados, heterogéneos con canales resiníferos.
3. Parénquima radial de paredes horizontales lisas y campos de cruce con puntuaciones tipo ventana o fenestroides.

Se puede constatar que la madera del bastidor es *Pinus sylvestris* L. Se le conoce como pino de Soria o Valsain. Su distribución es Euroasiática de norte a sur desde Escandinavia y Escocia hasta España, en Asia se localiza solo en Manchuria.

1. Fotomicrografía del corte transversal, donde se observan las traqueidas y los radios de la madera, tomada con el microscopio óptico a 100 aumentos.
2. Fotomicrografía del corte tangencial, donde se observan los radios de la madera uniseriados y fusiformes con canal resinífero, tomada con el microscopio óptico a 100 aumentos.
3. Fotomicrografía del corte radial, donde se observan los campos de cruce con puntuaciones fenestroides y bordes de las traqueidas dentados, tomada con microscopio óptico a 400 aumentos.

Conclusiones

Una vez determinados los pigmentos, aglutinantes, estratigrafías, fibras y madera de las muestras obtenidas de la obra “San Andrés”, se pueden enunciar las siguientes conclusiones:

Conclusiones de materiales constitutivos

1. Las mezclas de colores y los pigmentos blanco de plomo, yeso, blanco de España, negro de humo, negro de huesos, bermellón (cinabrio), rojo óxido (hematita), ocre, lapis lazuli, y tierras de sombra son de la época y concuerdan con los pigmentos utilizados por el Greco^{1,2,3}
2. El lienzo original de la pintura se compone de fibras de lino, el tipo de tejido se denomina liso o de tafetán en el que una fibra de la urdimbre se entrelaza con una fibra de la trama y sus características indican que se trata de un material muy resistente. La tela de lino concuerda con las utilizadas por El Greco en los siglos XVI-XVII^{4,5}
3. De acuerdo con las características anatómicas de los tres cortes de de maderadel cabezal superior y del larguero derecho del bastidor, se concluye que la especie de la madera es *Pinus sylvestris* L. La madera procedía del área Castellana de zonas con abundancia de pinares: Valladolid, Palencia, Burgos, Segovia y Ávila en la península Ibérica.⁶

¹ J. M. Cabrera y M. del C. Garrido. Estudio técnico comparativo de dos Sagradas Familias del Greco, publicado en el Boletín del Museo del Prado.

² Área de Restauración del Museo Thyssen-Bornemisza. El Greco. De Italia a Toledo, Estudio Técnico de las pinturas del Museo Thyssen-Bornemisza A

³ A. Recchiuto. Estudio de la pintura del Greco: “Entierro del Conde de Orgaz”, en El Entierro del Conde de Orgaz. Nueva instalación, estudio y tratamiento.

⁴ M. del S. 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 Tomé de Toledo. en El Entierro del Conde de Orgaz. Nueva instalación, estudio y tratamiento. p. 96

⁵ R. Bruquetas G. Técnicas y Materiales de la Pintura Española en los siglos de Oro. p. 263-269

⁶ Ibid. p 225.

Conclusiones para apoyo a la restauración

1. La obra está reentelada, los análisis de las fibras mostraron que también es de lino, con un tejido tipo tafetán, sin embargo en este caso se trata de dos hilos de trama por dos hilos de urdimbre. La observación con lentes de aumento del doblez en los bordes, no detectó restos del adhesivo empleado para unir las dos telas, sin embargo es probable que se haya empleado el método de la coleta.
2. Los cortes transversales revelaron que la pintura ha sido intervenida en diversas ocasiones, se detectaron varias capas pictóricas aplicadas en diferentes momentos.
3. Los cortes transversales también mostraron la presencia de dos o tres barnices de protección aplicados en diversos momentos.
4. El análisis de la superficie pictórica con luz ultravioleta mostró la presencia de una gruesa capa de barniz que impidió detectar las diferentes intervenciones posteriores.
5. Los pigmentos identificados en las capas pictóricas de las intervenciones posteriores son:

Blancos	Muestra núm. 1. Estrato 5. Blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de España, tierra de sombra y arcillas silíceas. Muestra núm. 1. Estrato 9. Blanco de bario y blanco de titanio, rojo óxido, blanco de España, yeso y arcillas silíceas. Muestra núm. 3 Estrato 6. Blanco de plomo, blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de España y arcillas silíceas. Muestra núm. 3 Estrato 8. Blanco de titanio, yeso, blanco de España, partículas de verde de cromo, ocre y arcillas silíceas.
Café claro	Muestra núm. 2. Estrato 5. Ocre, amarillo de plomo, blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de plomo, tierra de sombra, blanco de España y arcillas silíceas. Muestra núm. 4. Estrato 4. Tierra de sombra, blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de plomo, blanco de España y arcillas silíceas.
Café rojizo	Muestra núm. 2. Estrato 6. Rojo oxido, tierra de sombra, blanco de bario, blanco de plomo, blanco de España, negro de huesos, yeso y arcillas silíceas.
Gris	Muestra núm. 4. Estrato 5. Blanco de plomo, blanco de bario y blanco de zinc (litopón), blanco de España y arcillas silíceas. Muestra núm. 5. Estrato 6 y 7. Blanco de bario, blanco de zinc (litopón), rojo óxido, blanco de España, partículas de oropimente.

6. La mezcla de pigmentos blanco de bario y blanco de zinc denominada litopón, verde de cromo y amarillo de plomo, son materiales pictóricos que se descubren en el siglo XIX y se emplean profusamente a partir de ese siglo.
7. El pigmento blanco de titanio se descubre hacia el primer cuarto del siglo XX, y fue ampliamente utilizado desde 1940.
8. Las mezclas de pigmentos identificados en las capas pictóricas inferiores son:

Café oscuro	Tierra de sombra, blanco de España, yeso y arcillas silíceas.
Café	Tierra de sombra, blanco de plomo, negro de huesos, blanco de España, partículas de cinabrio, hematita, ocre y arcillas silíceas.
Azul	Probable lapis lazuli, blanco de plomo, blanco de España y yeso.
Negro	Negro de humo, tierra de sombra, blanco de España, yeso y arcillas silíceas.
Blanco	Blanco de plomo y blanco de España.
Rojo	Cinabrio, blanco de plomo, blanco de España y arcillas silíceas

9. Es importante considerar que la pintura ha sido intervenida en diferentes momentos, la presencia de varias capas de barniz impiden evaluar la extensión y dimensiones de los repintes, así como la obtención de muestras de la paleta completa, por lo que se debe de someter a una limpieza o rebaje del barniz. También se debe de valorar la estabilidad del lienzo original y considerar la pertinencia de eliminar el lienzo del reentelado.
10. Durante los procesos de conservación y restauración, se contará con el apoyo químico para que en conjunto con el equipo de restauración se propongan técnicas y materiales adecuados, Y una vez liberados los barnices y repintes, se realizará una segunda toma de muestras para completar el estudio de la paleta cromática.

Consideración final

De acuerdo con los resultados obtenidos de los estudios químicos y biológicos de los pigmentos, tela y madera, la pintura sobre lienzo con dimensiones de 136.5 cm por 89.7 cm, titulada “San Andrés”, fue pintada en el siglo XVI por el Greco (Doménikos Theotokópoulos).

Bibliografía

- Artists Pigments, Volume 1, 2, 3, 4. Oxford University Press: Oxford.
- R. Mayer, A Dictionary of Art Terms and Techniques, Harper and Row, New York, 1969.
- R. J. Gettens, G.L. Stout, Painting Materials, A Short Encyclopaedia, Dover Publications, New York, 1966.
- J. M. Cabrera y M. del C. Garrido. Estudio técnico comparativo de dos Sagradas Familias del Greco. Boletín del Museo del Prado Tomo 3, Número 8, mayo-agosto de 1982
- A. Recchiuto. Estudio de la pintura del Greco: “Entierro del Conde de Orgaz”, en El Entierro del Conde de Orgaz. Nueva instalación, estudio y tratamiento. Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. Madrid, 1978
- Área de Restauración del Museo Thyssen-Bornemisza. El Greco. De Italia a Toledo, Estudio Técnico de las pinturas del Museo Thyssen- Bornemisza, en línea: <http://www.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2014/elgreco/>. Consultado el 16 de agosto de 2016.
- R. Bruquetas. Técnicas y materiales de la pintura española en los Siglos de Oro, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, p. 263-269

Ciudad de México, 18 de agosto de 2016



Javier Vázquez Negrete

Un Greco en México

*Demostrar que un cuadro es falso es casi tan difícil
como demostrar que es verdadero.*

THOMAS HOVING, Ex Director del Museo Metropolitano de Arte de Nueva York

Después de un largo tiempo apartado de las miradas, apareció sorpresivamente un antiguo cuadro en una colección mexicana, que, después de los análisis practicados, ya se puede afirmar con argumentos científicos se trata de una obra del maestro cretense Domeniko Teotokopoulos, más conocido como “*El Greco*”, extraviada durante muchos años.

Examiné, invitado por mi amigo Salvador Riestra Zepeda, Presidente de “*Los Contemporáneos, A.C.*”, este cuadro que se integra en la colección de arte mexicano y universal de la Asociación que encabeza (la cual ya atesora pinturas y esculturas de José María Velasco, Pedro Cervantes, Fernando Botero, Raúl Anguiano, Pedro Friedeberg, Octavio Ocampo, David Alfaro Siqueiros y Francisco Toledo, entre otros), en el cual se representa un *Apóstol San Andrés con su cruz aspada*, y experimenté una creciente convicción que se trataba indudablemente de una obra de *El Greco*, lo cual han venido a confirmar con sus análisis científicos dos reputados especialistas convocados para ello: el Maestro José Sol Rosales, respetado conservador y curador, quien aunque Ingeniero Civil de profesión, se ha dedicado por más de cuarenta años a la recuperación del patrimonio artístico nacional, y además tuviera la responsabilidad de la última restauración a la fecha del lienzo de la Virgen de Guadalupe en el Tepeyac, y el Ingeniero Químico Javier Vázquez Negrete, especialista de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH, el cual además de la determinación de autenticidad de valiosas pinturas, hoy es uno de los especialistas que restauran la estatua ecuestre de Carlos IV, obra de Manuel Tolsá, conocida popularmente como “El Caballito”, después de una desastrosa intervención anterior.

A primera vista varios indicios sustentaban la posibilidad de que la pieza fuera auténtica, pues tanto el craquelado de la superficie pintada al óleo, como lo “quemado” del lienzo que lo sustenta, indicaban un origen bastante alejado en el tiempo, y son huellas de los años que no pueden reproducir fácilmente las copias o falsificaciones, pero se requería una comprobación científica detallada y rigurosa.

El Greco nos da sorpresas

El Greco sigue siendo un gran contemporáneo y un motivo de constantes sorpresas, pues su obra, muy cotizada en su momento, luego fue dispersada por múltiples razones y circunstancias, pero hoy es uno de los grandes maestros más reconocidos y apreciados del arte mundial: apenas en 2004 se subastó en *Christie's* de Londres el llamado “*Greco del Sobre*” (así conocido por haber permanecido durante muchos años dentro de un sobre común); y otra obra, “*El bautismo de Cristo*”, con un estilo vagamente bizantino correspondiente a la primera etapa de su producción en Creta, estuvo olvidada en el desván de una casa en Zaragoza, y fue adquirida por el municipio de su natal Heraklion. Así, pues, no resultaría demasiado sorprendente que en estos días apareciera un *Greco* extraviado por los azares del destino y mucho más cuando ese “destino” tiene que ver con los desastres de la Guerra Civil Española (1936-1939).

Hechos insólitos como éste son bastante comunes tratándose de *El Greco*: en Almadrones, pequeño pueblo de la provincia española de Guadalajara, apenas en 2014, se reunieron las copias de un conjunto de retratos de santos de lo que primitivamente fue un retablo llamado “*del Apostolado*”. En este mismo lugar —el presbiterio de su parroquia— pero 80 años antes, estuvieron los originales de la serie, cuando fueron sustraídos durante la Guerra Civil, entre julio y septiembre de 1936, al ocupar el pueblo las Milicias Republicanas y convertir la iglesia en un almacén. Recuperados luego de la victoria de los Nacionales, fueron restaurados por los especialistas del Museo del Prado en 1944, y devueltos a la parroquia, pero más tarde los vendió el entonces Obispo de Sigüenza, urgido por las penurias de la diócesis sumida en la miseria por la reciente contienda bélica, y resultaron distribuidos entre el Museo del Prado y varias colecciones privadas en EEUU. Eran al parecer trece cuadros, de los cuales sólo se conservan hoy nueve. Los otros cuatro siguen perdidos. Al menos sus copias regresaron a su lugar de origen, y quedaron expuestas allí durante un tiempo.

El Greco, sus críticos y San Andrés

El Apóstol San Andrés aparece en varios cuadros de *El Greco*, reseñados y reproducidos por distintos autores y fuentes, con las limitaciones fotográficas de cada época, ya sea solo, con su característica cruz aspada —símbolo de su martirio, según los postulados tridentinos— o en compañía de otros santos, como San Francisco de Asís.

La bibliografía crítica sobre *El Greco* ha tenido un sólido desarrollo, sobre todo a partir de 1902, cuando se realiza la primera exposición retrospectiva del pintor en el Museo del Prado, que marca el momento del “redescubrimiento” de este magnífico pintor, prácticamente postergado durante casi trescientos años.

Después, en 1914, se incorporan nuevos críticos interesados en su obra, con la coyuntura propicia de cumplirse el tercer centenario de su muerte en Toledo, celebrado con gran entusiasmo a pesar del estallido de la Primera Guerra Mundial.

En 1908 aparece el primer estudio extenso sobre *El Greco*, debido a Manuel Bartolomé Cossío¹. Poco después, en 1910, Francisco de Borja San Román da a conocer una importante recopilación documental y un inventario de sus obras, con *El Greco en Toledo*.²

El crítico Wethey y sus críticos

El norteamericano Harold H. Wethey (1902-1984) empieza en 1955 un importante trabajo de investigación sobre *El Greco*, y publica su *Catálogo razonado* en 1962, donde sólo reconoce 285 obras como producciones auténticas del pintor, para lo cual acude, además de la observación directa cada vez que pudo, al estudio de las fuentes iconográficas del *Instituto Diego Velázquez*³, y en especial del “Archivo Fotográfico Moreno”⁴. Ante la imposibilidad de estudiar directamente cada

¹ *El Greco*. Madrid, Victoriano Suárez, 1908. A éste se suma poco después, *El Greco: cuarenta y ocho ilustraciones con texto de M.B.C.* Barcelona, J. Thomas, 1913.

² Título que se completa con el añadido “o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli”. Madrid, Librería de Victoriano Suárez, 1910. Fue la tesis doctoral presentada por su autor.

³ Al crearse el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) el 24 de noviembre de 1939, como parte del Ministerio de Educación Nacional después de la Guerra Civil española, se constituyó con varios Patronatos específicos; uno de ellos, el “Patronato Menéndez Pelayo”, albergó el nuevo *Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología*, que recibió las labores que antes realizaban el Centro de Estudios Históricos (CEH) y su Sección de Historia del Arte y Arqueología, al disolverse la *Junta para Ampliación de Estudios* (JAE), y fue dirigido sucesivamente por Diego Angulo (1901-1986), Francisco Javier Sánchez Cantón (1891-1971) y Juan de Contreras, Marqués de Lozoya (1893-1978).

⁴ Creado por el fotógrafo Mariano Moreno García (1865-1925), y continuado por su hijo Vicente Moreno Díaz (1894-1954), se formó entre 1893 y 1954 con una colección fotográfica de más de 60 mil placas negativas (bicolores, es decir, fundamentalmente en blanco y negro) en soportes de vidrio y plástico, sobre obras y monumentos artísticos en España, y fue conocido como *Archivo de Arte Español*. Ahora pertenece al *Instituto del Patrimonio Cultural de España* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Estos fotógrafos, padre e hijo, se dedicaron a reunir imágenes de museos, tanto públicos como de coleccionistas privados, con una gran calidad técnica y alta sensibilidad estética.

obra original (dispersas por todo el mundo), el historiador norteamericano decidió realizar en muchos casos su análisis crítico a partir de la visualización de las reproducciones de las mismas, que estaban concentradas en estos acervos.

En ese estudio, el profesor estadounidense menciona el *San Andrés* de la Colección de Don Diego Cánovas –que al parecer y según numerosos indicios es el que tratamos ahora– como “una pobre copia”⁵. Ya antes había negado también la autenticidad de un *San Francisco* de *El Greco*, conservado desde muy antigua fecha en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en México, como cuenta la acreditada galerista y *marchand d’art* Inés Amor en sus memorias⁶, para escándalo del entonces director, Don Fernando Leal, quien juzgó muy “apresurada y temeraria” la afirmación del norteamericano, pues antes de expresarla, el profesor no examinó detenida y cuidadosamente la obra evaluada.

Aunque en su momento de publicación –1962– la obra de Wethey fue considerada una contribución importante, posteriormente nuevos aportes de estudiosos y especialistas la han cuestionado severamente.

Nuevas pistas sobre el “San Andrés” de México

En el juicio de Wethey sobre el *San Andrés* de la Colección de Diego Cánovas⁷, concurren además otras circunstancias coyunturales que contribuyen para cuestionar su certidumbre. Se trata de la imposibilidad material para haber realizado el examen directo y puntual de la obra en cuestión, fundada en sólidos argumentos:

Los exámenes iniciales de esta pieza nunca consideraron ciertas pistas que se podían encontrar –aunque con relativa dificultad– en su reverso. Por eso, al estudiarlo y analizarlo por primera vez, advertí la presencia de algunos elementos no contemplados antes, que creo pueden brindar nuevos indicios sobre la autenticidad del cuadro.

Al revisar el dorso del cuadro, aprecié en la parte superior del bastidor, escrita a lápiz con trazo oscuro, pero ya algo lavada por el tiempo, la frase “Srta. de la Riva, Carboneros y Sol, 12” y, al centro, colgando de una tachuela, una tarjeta

⁵ *El Greco and His School*, 2 vols. Princeton, Princeton University Press, 1962. p. 233.

⁶ Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano: memorias de Inés Amor*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1987 (2005).

⁷ Este coleccionista apenas es mencionado por Camón Aznar, y su pieza es recogida sólo por el Archivo Moreno, ya señalado.

—se muestra adjunta— que es una constancia del registro de ingreso de una antigua compañía de depósitos de valores en New York:

The Manhattan Storage and Warehouse Inc. Co., New York 28, N.Y.

Esta era una de las más antiguas y respetadas compañías de depósito de valores de los Estados Unidos, que desapareció en los años 70 del siglo pasado como parte de los cambios urbanos en Nueva York. Todavía no he encontrado los archivos mercantiles de esta compañía, pero no hay duda que la obra estuvo depositada ahí, al menos desde finales de los años 30 hasta principios de los 60. La misma tarjeta o ficha de depósito muestra en su dorso o anverso —aunque levemente— lo que al parecer es un nombre, un teléfono y un número de registro:

Stanley Moss T⁸. Co.
258-553-20
5C33 R 6 / 25 / 63

La familia que cedió los derechos de la misma asegura haberla tenido en su poder durante “más de 50 años”, que a la fecha de hoy coinciden con la fecha de la **Boleta de retiro de depósito** (Junio 25 de 1963), pues hasta ese momento estuvo resguardada ahí la pieza, que llegó allí presumiblemente de parte de la “Srta. de la Riva”, entonces residente en la Calle Carbonero y Sol⁹, N° 12, en Madrid, aproximadamente entre los años 30 y 40 del siglo pasado (por la caligrafía y el tono de la leyenda en creyón negro ya mencionada en el bastidor, la cual suponemos —debido a sus rasgos toscos— fue escrita por un enmarcador o un transportista).

Puede suponerse (ante la carencia por el momento de mayor información), que la pieza pertenecía o estuvo encomendada a la custodia de esa hasta ahora no identificada “Señorita de la Riva”, quien presumo debió tener algún vínculo con el coleccionista Don Diego Cánovas, y posiblemente durante la Guerra Civil

⁸ No hemos podido identificar todavía a este señor, quien *no puede* ser el poeta y periodista irlandés del mismo nombre, pues murió mucho antes, y tampoco consta que trabajara nunca en New York, y menos en esa firma comercial.

⁹ León Carbonero y Sol (Villatobas, Toledo, 1812 - Madrid, 1902) fue un escritor y periodista católico conservador español, que por sus servicios recibió en 1870 el título pontificio de Conde de Sol.

extraño (como muchas personas entonces temerosas), ese cuadro de España –quizás otros más junto con él– y lo depositó en la mencionada compañía neoyorkina, alejado de la vista de extraños, donde estuvo al menos hasta el 25 de Junio de 1963, cuando fue adquirido por la familia mexicana que lo conservó hasta el año 2012, ésta la traspasó a un anticuario y el cual lo cedió al actual poseedor. Pero en realidad, este asunto no resulta sustantivo para identificar la pieza, sometida ahora a un análisis científico avanzado, sino sólo un “hueco” aún no esclarecido en su trayectoria.

Por haber permanecido en la bóveda de seguridad de *The Manhattan Storage and Warehouse Company de Nueva York* desde los años 40 hasta al menos 1963, resulta no sólo muy improbable que esta obra haya podido ser examinada directamente por el profesor Wethey (quien publica su catálogo en 1962), sino **prácticamente imposible**, pues el *Reglamento* de la compañía prohibía se abriera el depósito a menos que fuera solicitado personalmente por el depositante, y sólo si era acompañado por un alto empleado o directivo de la firma. Así pues, lo más seguro es que Wethey sólo tuvo a mano para emitir su juicio de “*una pobre copia*”, el de la borrosa fotografía en blanco y negro que ya aparecía en la edición de *Dominico Greco* (empezó a prepararla en los años 30 pero la publicó en 1950) de José Camón Aznar, quien resulta presumiblemente con mejores posibilidades por el tiempo y el lugar que el colega norteamericano, para haber examinado directamente la pieza, cuando ésta todavía se encontraba en España en manos del coleccionista Diego Cánovas, como señala en su monumental libro, a su juicio experto obra indudable de *El Greco*. La otra posibilidad es que Wethey haya consultado la Colección Fotográfica “Moreno” del *Instituto Diego Velázquez*. En un caso como en el otro, la fotografía nunca sustituye el examen directo, y menos aún para un dictamen tan terminante y absoluto, pero fortalece la sospecha expuesta por varios críticos posteriores, que el especialista Wethey no era muy cuidadoso ni riguroso para sus análisis y tampoco para sus juicios.

Así, pues, resultó que lo más probable, según todo lo antes expuesto, es que en principio nos encontrábamos ante un cuadro posiblemente auténtico de *El Greco*, el *San Andrés* procedente de la Colección de Diego Cánovas, certificado por el reputado especialista español José Camón Aznar, y sólo un análisis profundo y científico de la pieza, podría corroborar su legitimidad, de acuerdo con los procedimientos más avanzados de la actualidad. Pero sirve de prueba visual comparar la foto que aparece en el Catálogo de Camón y la de la pieza en México, para reconocer que se trata de **la misma obra**.

Cada día, los criterios expresados por Wethey hace casi sesenta años acerca de la autenticidad de muchas obras de *El Greco*, vienen quebrándose ante el peso de la crítica contemporánea, sostenida por la investigación científica y la tecnología moderna. Así sucedió, por ejemplo, con el *San Francisco meditando de rodillas*, que adquirió la Diputación Foral de Álava de los herederos de Ramón de la Sota y Aburto en 1982, y que después de una limpieza y reparación en el Taller de **El Gabinete de Bilbao** en 1999, fue certificado indudablemente como obra de *El Greco* por el especialista Fernando Tabar de Anitua, rectificando a Wethey, quien años antes la consideró como una obra “*pintada por los alumnos del taller toledano*”. La actualización y revisión crítica del trabajo catalográfico de Wethey, realizada por el catedrático español José Álvarez Lopera¹⁰, también resulta de gran utilidad y es muy apreciada actualmente, estableciéndose como más fiable y definitiva.

Pruebas y exámenes científico-técnicos

Para establecer de manera más objetiva y comprobable la autenticidad de este cuadro del *Apóstol San Andrés* como obra directa de *El Greco*, el actual tenuario acudió a dos de los especialistas más acreditados en México actualmente, quienes con probidad profesional y según sus reconocidos saberes y destrezas, lealmente aplicaron sus conocimientos acumulados por una amplia ejecutoria en cada caso, para estudiar seria y detenidamente, con el elemento imprescindible del examen directo de la obra, su probable autoría.

El Maestro Restaurador José Sol Rosales, Exdirector del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCORPAM) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con numerosos años de experiencia, autoridad reconocida y con el sólido prestigio de haber realizado restauraciones y dictámenes tan complejos y complicados como el de la venerada Virgen de Guadalupe del Tepeyac, después de minuciosos análisis y pruebas, certificó que este *San Andrés* es obra directa de la mano de *El Greco*, y recomendó se liberara de las capas de barniz superpuestas, así como someterla a un proceso de estabilización que no sólo la preservaría, sino mostraría la capa de la pintura original. Acudió para esto a pruebas de Rayos X, Luz Ultravioleta, Rayos Infrarrojos y otros exámenes, según se detalla en su Informe anexo. Esta recomendación de limpieza ya fue culminada en el mes de enero de 2017 por el

¹⁰ *El Greco. Estudio y catálogo*. Madrid, Fundación Arte Hispánico, Vol. I (2005) Vol. II (2008).

propio Maestro Sol, y su resultado se puede apreciar en las imágenes que acompañan este texto.

El otro especialista invitado, también una autoridad muy establecida en su campo, fue el Ingeniero Químico Javier Vázquez Negrete, graduado de la Facultad de Química de la Universidad Nacional Autónoma de México y Profesor de Química aplicada a la Restauración, de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRYM) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), quien después de un análisis minucioso de muestras microscópicas tomadas de la pintura y del soporte, declaró que también corresponden a la autoría de *El Greco*, lo cual se ilustra en el documento adjunto. Así como el Maestro Sol con la Virgen de Guadalupe, el Ingeniero Vázquez tiene una amplia y reconocida solvencia, pues ha sido el perito oficial consultado para dictaminar la autenticidad de obras de pintores como José María Velasco, Frida Kahlo, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, y sus peritajes han sido aceptados y aplaudidos por la comunidad artístico-científica nacional y extranjera, y establecido pautas señeras en su campo.

Así pues, dos de las máximas autoridades especializadas de México, comparten el criterio, cada uno por su propia vía y campo de conocimiento, que el lienzo es sin duda obra del pintor cretense, y es el mismo ya catalogado de la colección de Diego Cánovas. Al superponer las imágenes del cuadro de *El Greco* registrado por Camón Aznar y la pieza en México ya limpia de sus sucesivas manipulaciones, coinciden perfectamente sus figuras y elementos. El cuadro extraviado durante la Guerra Civil española reaparece ahora en México, no como aquella “*pobre copia*” según dijera Wethey, sino como una obra indudable del pincel del gran maestro renacentista.

Recapitulando

En orden regresivo, desde el actual poseedor, la entidad *Los Contemporáneos, A.C.* presidida por Salvador Riestra Zepeda, se puede seguir la pertenencia del cuadro, pues está debida y legalmente documentado por las actas de cesión de derechos que obran en su poder, signadas por Jorge Urbina Díaz, quien a su vez lo recibe de Jorge Escalante Fouqué, el cual asevera –apoyado en testimonios concurrentes– que estaba en su familia “desde hace más de 50 años” (alrededor de 1963, fecha de la boleta de extracción del depósito neoyorquino), no conociendo hasta este momento ninguna prueba en sentido contrario.

Además del rescate de esta obra extraviada, *Los Contemporáneos* inicia con este empeñoso logro un nuevo departamento, para la certificación de obras artísticas con métodos científicos, conjuntando saberes y destrezas de historiadores del arte, químicos, restauradores, fotógrafos y juristas, entre otros, como la primera y quizá única entidad privada en el país dedicada a este servicio.

La limpieza de las capas de barniz y la suciedad acumulada por el tiempo, realizada por el Maestro Sol apoyado en las indicaciones del Ingeniero Vázquez, ofrecen la posibilidad de contemplar una obra de *El Greco* lo más cercana a su esplendor original y sin duda alguna es un tesoro de incalculable valor, este *San Andrés* “aparecido” en México.

ALEJANDRO GONZÁLEZ ACOSTA

Alejandro González Acosta es Doctor en Letras Iberoamericanas por la UNAM, Investigador Titular del Instituto de Investigaciones Bibliográficas (Biblioteca y Hemeroteca Nacionales) y Catedrático en el Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM. Es especialista en cultura, literatura y arte novohispano y en historia de México y España.

7 de febrero de 2017

MEMORIA DE TRABAJO

CONSERVACIÓN: De diciembre de 2016 a enero de 2017

EL GRECO

TÍTULO: San Andrés

TÉCNICA: óleo sobre tela

MEDIDAS: 138 x 91.5 cm

Sin firma

ANTECEDENTES: Obra ejecutada en tela de lino de 14 hilos en trama y 14 hilos en urdimbre por centímetro cuadrado, con preparación delgada empleando técnica al óleo con pinceladas sueltas y delgada, los colores empleados están en la gama de blanco, ocre, amarillo, azul, verde, rojos. La obra se encuentra con intervenciones anteriores presentando un re-entelado de contacto con tela de lino. Por el frente repintes, capas de barniz oxidado, deformaciones de soporte.

TRATAMIENTO REALIZADO: Basados en el criterio de la mínima intervención el tratamiento fue de conservación únicamente, llevando a cabo la limpieza general eliminando polvo suelto con materiales de tipo acuosos, posteriormente pruebas de solubilidad para la eliminación de varias capas de barniz oxidado, teniendo como resultados solventes de la familia de los bencenos y otros de alta volatilidad y poca penetración, este proceso se realizó con hisopos de algodón, adelgazando la capa de barniz para permitir la aplicación y penetración de material consolidante para la capa pictórica ya que presentaba escamas inestables, este material se aplicó con brocha suave, retiro de repintes, se eliminaron las deformaciones del soporte re-tensando parcialmente la tela, finalmente se resanó con pasta de tipo animal, reintegración cromática en las zonas de retiro de repintes, aplicación de dos capas de barniz, la primera brillante y la final mate.

Todos los materiales utilizados son los recomendados internacionalmente en la conservación de obras de arte.

Los trabajos se llevaron a cabo por el restaurador especializado con más de 40 años de experiencia, Mtro. José Sol, durante el mes de diciembre de 2016 y enero de 2017.





Sta. in La Riva
Columbo y Sol 12

Stationary
of 201-10-10
near
P. 10/10