



1. EL AUTOR Y LA OBRA

“Fu anco discepoli di Titiano Domenico Teotocopoli, il quale attese alla maniera ultima de Titiano, del qual Dom(en)ico il Roncali ha un quadrucio della decollazione di s.Gio(vanni) Battista fatto con la maniera ultima de Titiano, et copiato dalle cose di d(etto) Titiano” [Biblioteca Lodovico Jacobilli de Foligno. Códice B.V.1./c.107 r].

“También fue discípulo de Tiziano, Domenico Teotocopoli, que trabaja a la manera del último Tiziano, y del que el Roncali posee un pequeño cuadro con la decapitación de San Juan Bautista, pintado con el estilo final de Tiziano y copiado de sus obras”

Esta cita, tomada del Codice B.V.1 custodiado en la biblioteca del seminario diocesano de la ciudad italiana de Foligno², supone una nueva aportación a la estancia en Italia del pintor con datos e implicaciones ciertamente interesantes. El autor del códice, una compilación de las *Vidas* de Giorgio Vasari en su edición del año 1568, es el erudito Durante Dorio da Leonessa (1571-1646). Este jurista, nacido en el pueblecito de Leonessa, estudia en Ancona y desarrolla parte de su vida profesional en varios pueblos del Lazio, la Umbria y las Marcas (Spoleto, Orvieto, Recanati, Fermo, Leonessa, Nocera y Perugia). Casado en 1595 en Leonessa -donde siempre residirá su familia- y padre de dos hijos, su actividad notarial le lleva a pasar largas temporadas en Foligno donde se localiza entre 1604 y 1608 y entre 1617 y 1633 como canciller de la curia del obispado. En 1645 vuelve de nuevo a la ciudad y -tras obtener la ciudadanía- morirá al año siguiente. La ciudad de Foligno será su segunda patria y durante sus largas estancias en la misma se relacionó con importantes personajes locales como el Obispo Porfirio Feliciani, el Conde Giovanni Battista Cantalmaggi o el propio Lodovico Jacobilli.

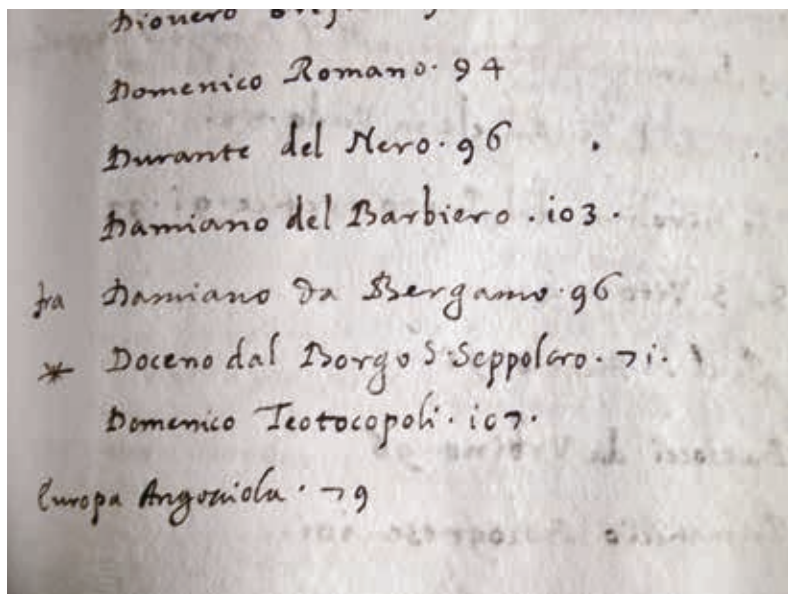
En el curso de su larga vida cultivó una profunda pasión por las investigaciones eruditas de todo tipo, siendo la más conocida su *Historia de la Familia Trinci*³. También coleccionó antigüedades⁴ y objetos artísticos, así como decenas de manuscritos y códices⁵, que a su muerte donó

al mencionado Lodovico Jacobilli, prelado romano residente en Foligno con el que le unió una sincera amistad. El mismo sacerdote elaborará un catálogo con los volúmenes recibidos de Dorio y los enumerará en un elenco titulado *Indice de libros y manuscritos donados por herencia de 30 de septiembre de 1653 por los herederos de Durante Dorio*⁶. Todos los textos no impresos que actualmente se conservan en la biblioteca del seminario pertenecen al estudioso e incluyen códices con anotaciones y numerosos apuntes autógrafos. La biblioteca del seminario episcopal de Foligno se funda en 1649, siendo una de las más antiguas de la Umbria, pero sus fondos adquirirán una considerable importancia con la donación que realizará Lodovico Jacobilli⁷ de toda su biblioteca y archivo en 1662, aportando más de cinco mil volúmenes; a su muerte en 1664 legará otros 3.500 libros y manuscritos, entre ellos las obras del Dorio. La única condición testamentaria que impuso fue una cláusula “per beneficio publico” es decir, que además de custodiar sus fondos, la biblioteca del seminario tuviera una función social y estuviera abierta a estudiosos. Desde el año 2008, la sede situada en el Palacio Elmi-Andreozzi en la Piazza de San Giacomo, alberga más de 80.000 volúmenes y está abierta a todos los investigadores.

El número 36 del anteriormente mencionado *Indice* corresponde al actual Codice B.V.1 catalogado como *Delle Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da Gioirgio Vasari pittore, et architetto aretino, trasunto autógrafo di Durante Dorio*. Dorio muere en 1646, pocos años después de la publicación del libro del Baglione *Le vite de pittori, scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1562 fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642*. El códice de la biblioteca Jacobilli no contiene indicaciones relativas a la fecha de compilación con lo que es difícil saber si el jurista leyó esta obra. Es posible que el manuscrito fuera transcrito y anotado a lo largo de varias estancias en Foligno entre 1620 y 1630, pero carecemos de datos ciertos al respecto, y sólo podemos establecer un intervalo aproximado. Del análisis del documento podemos deducir que es una obra abierta y que

< San Juan Bautista. El Greco. Detalle, retablo del Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.

está redactada en distintos momentos, ya que cambian las tipografías y quedan interpuestas páginas en blanco, con clara intención de continuar la redacción del texto y de volver sobre algunos puntos. De hecho, lo que resulta más sorprendente es que el trabajo no es una mera transcripción de la obra de Vasari. Además, Dorio no respetó el orden del texto original del aretino, dividiendo su obra en dos partes, cada una de las cuales posee una numeración autónoma. En la primera se copian extractos del tercer libro de las *Vidas* y en la segunda se encuentran transcritos pasajes del libro primero y del segundo. Las hojas iniciales contienen una interesante tabla de lugares⁸ donde están las obras descritas, compuesta por el mismo Dorio pero recordando solo las obras del tercer libro vasariano y no completo del todo. En los topónimos referidos a Leonessa y Foligno, Vasari apenas se detiene, pero Dorio añade una buena serie de datos. Ello refleja el intento del erudito de integrar informaciones complementarias a las *Vidas* y a la narración vasariana. A continuación del índice topográfico también añade una *Tavola⁹ delle vite degli artisti descritti in questo I volumen della III parte* en la que son listados los nombres de los maestros mencionados por Vasari y el número de la página en que se habla de ellos. El erudito transcribe los nombres de todos los artistas mencionados por el aretino pero curiosamente da noticias extremadamente concisas sólo de los pintores. Ello nos da una pista del interés específico que mostraba Dorio en la pintura y su gran conocimiento de la misma.

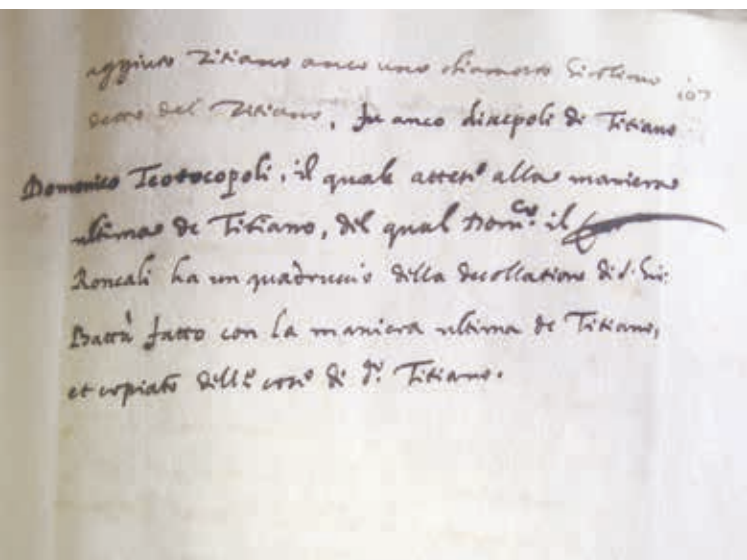


Índice del manuscrito de la Biblioteca Jacobilli. Foligno. Códice B.V.1.

2. LA ANOTACIÓN SOBRE EL GRECO Y SUS IMPLICACIONES

Resultan de gran interés algunas de las anotaciones y comentarios que realiza a lo largo de toda la obra sobre algunos de los pintores¹⁰ mencionados por Vasari, pero nos centraremos exclusivamente en la anotación sobre el Greco, que se encuentra al final de las páginas dedicadas a Tiziano, donde, en el listado de los discípulos del maestro véneto, Dorio añade la integración anteriormente mencionada. Volvemos a encontrar al Greco al finalizar la transcripción del tercer libro vasariano: en nueve hojas compila “*l’indice dei maestri ricordati dal Vasari nella terza parte delle Vite*”. En este índice Dorio añade expresamente el nombre de “*Domenico Teotocopoli*”. Después del índice, que no lleva título, se dejan ocho folios en blanco y sin numeración y a continuación se inicia la segunda parte del códice relativa a la parte I y II de las *Vidas*.

De la breve anotación se deducen interesantes implicaciones que vamos a pasar a analizar. La primera y más obvia es que en 1646 -última fecha posible para la compilación del códice- todavía no se había perdido la memoria histórica del pintor en Italia, a pesar de que en 1642 Baglione publicaba su obra y en ella no mencionaba al cretense. De hecho, la última noticia que tenemos del mismo se la debemos a Giulio Mancini¹¹



Nota manuscrita sobre el Greco. Biblioteca Jacobilli. Foligno. Códice B.V.1 [c.107].

hacia 1620, que en su conocida *Considerazioni sulla Pittura* ni siquiera consigue recordar su nombre y se refiere al pintor simplemente como “il Greco...havendo studiato in Venetia et in particolare le cose di Tittiano... morí molto vecchio et quasi che svanito nell’arte. Con tutto ciò fu uomo in vigor d’età d’aver luogo fra i migliori del suo seculo”.

El cómo un notario culto del centro de Italia conoce la existencia y la obra de un pintor con una huella tan escasa en el arte italiano, es algo que se nos escapa. Podemos aventurar que quizá la obra que menciona estuviera firmada, y de ahí la transcripción correcta del nombre y su ubicación próxima a Tiziano. Porque, además, la anotación sitúa al Greco expresamente como discípulo de Tiziano, pero añadiendo la precisión de que pintaba con la factura de la última etapa del maestro cadorino. El asunto no es baladí, ya que el tema del discipulado en el taller del pintor, aunque comúnmente asumido con un amplio abanico de matizaciones, no está probado con documentos.

Sabemos que la biografía de Tiziano que realiza Vasari en su segunda edición de las *Vidas*, es un documento muy complejo¹², que combina material recopilado por Cosimo Bartoli -que hacia 1563, será los ojos de Vasari en Venecia- con escritos de Verdizzotti, gran amigo del maestro véneto y habitual en su casa. A todo ello se unirán las impresiones del propio Vasari que visita a Tiziano en 1566, un año antes de la llegada del Greco a la metrópoli. En las páginas finales que Vasari dedica a Tiziano, enumera a varios discípulos y ayudantes en el taller. En el texto de Durante Dorio, la anotación sobre el Greco aparece añadida justamente al final de los discípulos, tras Verdizzotti, Fiamingo, Paris Bordone y los hermanos Zuccato. A continuación de Girolamo Dente, quizá el ayudante más conocido del taller, Dorio añade el texto sobre el Greco.

La etapa italiana del Greco se basa en un pequeñísimo número de documentos y obras del pintor, con cronologías controvertidas. Apenas sabemos nada de los diez años que pasa en Italia entre 1567 y 1577 y que son fundamentales para su conformación artística y la comprensión de su trayectoria posterior. Las primeras noticias que sitúan al Greco en Venecia son de agosto de 1568, a través de una carta conservada en el Archivo de Estado de Venecia¹³, por la que el Duque de Candía instaba a un tal Manolis Dacypris a entregar al cartógrafo

Giorgios Sideros los dibujos que el maestro Meneguín Theotocopulo le había dado en Venecia para éste. Sin embargo, su llegada a la ciudad de la laguna se presupone en la primavera de 1567, después de vender a finales del año anterior en la isla el cuadro *La pasión de Cristo*, probablemente para acopiar fondos, y tras la reapertura de las rutas de navegación marítima, cerradas durante el invierno. Este, es el único documento conocido de la estancia del Greco en Venecia, que se prolongaría hasta el otoño de 1570, fecha en la que llega a Roma, documentada por la carta de 16 de noviembre de 1570, en la que el miniaturista Giulio Clovio le recomienda al Cardenal Farnese y que se conserva en el Archivo de Estado de Parma. Con excepción del hecho de que no se inscribió en la comunidad ortodoxa de San Giorgio dei Greci¹⁴ -al contrario de lo que haría su hermano años más tarde- no sabemos nada de su estancia en Venecia. Ignoramos dónde residió, el entorno que frecuentó, cómo fue su formación, sus medios de sustento o su clientela, si es que la tuvo. En los escasos tres años que permanece allí se produce una de las evoluciones más notables de la carrera del pintor que abandona los usos de la pintura oriental y aprende la manera occidental, alejándose de la abundante colonia griega de pintores de iconos. La crítica, tradicionalmente, se ha dividido en dos posturas: por un lado la que le sitúa como un autodidacta que absorbe la pintura que ve en lugares públicos e iglesias de la ciudad, sin excluir contactos esporádicos con los talleres de Tiziano o incluso Tintoretto¹⁵; por otro lado están los que le colocan como alumno directo de las enseñanzas del cadorino, aunque sin pruebas fehacientes que lo avalen así.

Los indicios que tenemos para mantener estas teorías son bastante endebles. Por un lado, testimonios escritos como la mencionada carta de Giulio Clovio, donde lo presenta como “un giovane candiotto discepolo di Titiano”, así como el registro en el inventario de Fulvio Orsini, bibliotecario del Cardenal Farnesio, de un conjunto de siete obras del Greco tasadas en 45 escudos y que aparecen anotadas como “di mano d’un greco scolare di Titiano”. A ello debemos añadir la referencia del mencionado Giulio Mancini que relata que había “studiato in Venetia et in particulare le cose di Titiano”. Por otro lado, sus propias pinturas nos acercan al universo del veneciano. En ellas realiza constantes homenajes en forma de retrato hacia quien considera su maestro, como en *la Deposición* de la Colección Broglio o especialmente

Detalle de la obra del Greco *Expulsión de los mercaderes del Templo*. Instituto de Arte de Mineápolis.



en el cuadro de *La Expulsión de los Mercaderes del Templo* del Museo de Arte de Mineapolis. En esta obra el Greco retrata en el ángulo inferior derecho a cuatro personajes que han sido interpretados como sus “numi tutelari”; podemos identificar sin género de dudas a Miguel Ángel, Giulio Clovio, Tiziano y un cuarto personaje que se identifica como Rafael, aunque también se ha supuesto que pudiera ser Correggio o incluso un autorretrato¹⁶ del pintor. La presencia del cadorino en el cuadro no vale como prueba de una estancia en el taller pero desde luego, además de un homenaje a sus referentes culturales, le ligan directamente con Tiziano. En el cuadro el Greco mezcla intencionadamente a amigos conocidos como Clovio, maestros ciertos como Tiziano y modelos a seguir como Miguel Ángel o Rafael; pero elegir maestros no equivale a estar físicamente en su taller. Otro hecho significativo, y que deja entrever un conocimiento cercano del maestro, es el borrón con el que cubre la cara de Tiziano en el grabado de Coriolano que ilustra el ejemplar¹⁷ de las *Vidas* de Vasari que poseyó el Greco.

El hecho de emborronar el rostro del pintor parece sugerir que el Greco no estaba de acuerdo ni con el rostro que se reflejaba del maestro —y que él mismo pintó en varias ocasiones— ni con el relato que hace Vasari del mismo, algo que nos conduciría a deducir el excelente conocimiento de primera mano que en cambio sí parece tener Doménico.

La composición del taller de Tiziano en el sexto y séptimo decenio del siglo XVI ha sido minuciosamente estudiada en un reciente trabajo por Giorgio Tagliaferro, Bernard Aikema, Mateo Mancini y John Martin.¹⁸ La estructura del edificio, del que hoy apenas se conserva la fachada, albergaba espacios abiertos y cerrados con una doble función de casa y taller. El espacio había sido alquilado en 1531 y ocupaba una posición comercial estratégica en la fachada norte de la laguna, desde donde Tiziano podía divisar en los días claros las cumbres nevadas de su Cadore natal. Sabemos que en 1571 pagaba 100 escudos por el alquiler, al que añadirá 50 más por el jardín cercado donde construiría los espacios dedi-

cados a la “bottega” o taller, dividido en una serie de estancias en torno a un patio o “cortile”, reservadas unas a la creación exclusiva del maestro y otras compartidas por los discípulos. El taller, cambiante a lo largo de la vida del maestro, funcionaba como un equipo familiar, y además la casa era el punto neurálgico de la actividad productiva y comercial donde también se alojaban amigos, huéspedes de honor y algunos colaboradores. En las fechas en que el Greco se encontraba en Venecia, el taller estaría compuesto fundamentalmente por el hijo del maestro, Oracio Vecellio y su sobrino Marco. A la familia se agregaría Girolamo Dente - su ayudante más allegado- y Emmanuel Amberger. Otros dos colaboradores fijos serían los hermanos Marco y Valerio Zuccato, especialmente Valerio, que como especialista en mosaicos, prepara los cartones para la Basílica de San Marcos, y finalmente Cornelius Cort como grabador a sueldo. Todos ellos son colaboradores muy estrechos y algunos viven en la casa taller de Biri Grande; tenemos documentado allí a Amberger¹⁹ en 1568 y a Marco Zuccato en 1573. Sobre este núcleo compacto, en los últimos años se irían añadiendo auxiliares para labores específicas y los colaboradores ocasionales en años sucesivos, como Gian Paolo Pace o los pintores transalpinos de los que nos habla Vasari, que en su visita de 1566 escribe “que Tiziano tenía en casa algunos alemanes excelentes pintores de paisajes”. Resulta significativo el aumento de la producción de réplicas y variantes de obras del maestro al albur de esa efervescencia de ayudantes en tránsito por su taller y de la gran demanda de cuadros de las cortes de Madrid y Mantua. El tema de la incorporación de mano de obra extranjera al taller en los últimos años resulta ciertamente interesante y, por lo que podemos deducir del mencionado estudio de Tagliaferro et alii²⁰, parece que se secuenciaban, excepción hecha de Amberger y Cort. Conocido y documentado²¹ es el ejemplo de Jerónimo Sánchez-Coello, hermanastro del retratista real, que desembarca en Venecia en diciembre de 1574 y que en enero de 1575 estaba en el taller de Tiziano observando, informando, aprendiendo y copiando obras del maestro. Así, y siguiendo a estos autores, ubicaríamos al Greco entre 1567 y 1570 coincidiendo con todo el grupo fijo del taller ya mencionado; a continuación de la marcha del Greco se documentaría a Christoph Schwarz desde 1570 a 1573; la impresión es que las colaboraciones se sucederían sin superponerse, quizá como apuntan los estudiosos, por la legislación restrictiva so-

bre el flujo de extranjeros a Venecia, las ordenanzas de *maestranze foreste*.

Una incorporación interesante es la ampliación del término “bottega”, en los últimos decenios de actividad del maestro. Esta, ya no se concibe como un gran obrador regulado a la manera tradicional, sino como una especie de organismo flexible, un foco cultural²² por el que pasarían personalidades de distintas procedencias y artes y cuyo grado de colaboración variaría dependiendo del artista. Y no olvidemos que cuando el Greco llega a Venecia ya tiene 27 años, la maestría adquirida y probablemente una reputada formación como pintor en Creta. Su estancia, como la de la mayoría de los arriba mencionados, nunca podría ser la de un joven ayudante aprendiendo los rudimentos del oficio. Porque, además del aprendizaje estricto, para cualquier artista emergente ponerse bajo el paraguas del “divino Apeles” significaba talento y un marchamo de excelencia. Todo este ambiente cultural y de creación dentro del taller implica una cierta confusión a la que se añade el uso de una terminología variada para el concepto de “discípulo” y se mezclan términos ambiguos como colaboradores, asistentes, estudiosos, ayudantes, aprendices, imitadores, seguidores y epígonos.

Situar al Greco en todo este conglomerado sin pruebas documentales fehacientes es difícil. De hecho, Tagliaferro et alii²³ lo señalan como ejemplo emblemático por el equívoco ancestral que se viene creando entre el aprendizaje/colaboración y la educación/asimilación del Greco, al que Giulio Clovio define como discípulo de Tiziano en la mencionada carta de presentación que dirige al Cardenal Farnese. Clovio utiliza una designación que no nos permite aclarar si el Greco es aprendiz o colaborador, si recibe instrucción o sólo perfeccionamiento o si simplemente pintaba a la manera del cadorino sin haber pasado por su taller. Y curiosamente es el mismo adjetivo que usa Dorio para referirse al pintor. Todo depende del uso amplio o restrictivo que queramos aplicar al concepto de discípulo y es evidente que la cosa se agrava cuanto más original y dotado resulta el discípulo. A todo ello debemos añadir que, tal y como nos relatan fuentes como Vasari o Ridolfi, sabemos que Tiziano no era muy amigo de la enseñanza y no podemos pensar en su taller como en una moderna academia. El hecho de que en sus últimos años aumentara su tamaño y estructura responde a criterios estrictamente económicos y de gestión, más que a su deseo de transmisión de conoci-

miento. Seguramente la definición de Clovio como “discepolo” no tiene el mismo peso que la palabra “alumnus” o “allievo” utilizada para el pintor de Brescia, Camillo Ballini. Para Tagliaferro et alii²⁴, Dal Pozzolo²⁵ o Hadjinicolau²⁶ es bastante plausible que en su corta estancia - que dan como cierta- en el taller, trabajase en contacto directo con el “capobottega” y entrase en sintonía con su método de trabajo, completando así su propia madurez con la adquisición de un vastísimo repertorio formal y una sólida preparación técnica y teórica²⁷, realizando una inmersión profunda en los modelos tizianescos. Y en cualquier caso, la anotación de Dorio y el hecho de incluirlo en la relación de discípulos refuerza la teoría de esta corta pero decisiva estancia en la casa-taller de Biri Grande.

Porque además se abre otro interrogante, ya que Dorio dice expresamente que el Greco pinta copiando la manera última de Tiziano. Cuando el Greco llega a Venecia en 1567, Tiziano era un anciano de 77 años. A partir de 1560 el maestro se había entregado de lleno a su trabajo tras una serie de sucesos personales luctuosos; la muerte de su amigo Pietro Aretino en 1556, la del Emperador Carlos V en 1558 y la de su amado hermano Francesco Vecellio al año siguiente, habían agudizado una sensación de envejecimiento y soledad, que se acrecentará en 1570 con la desaparición del Sansovino a los 84 años, el último gran coetáneo del maestro. En el momento en que el Greco está en plena relación con su taller y su producción, el pintor casi octogenario, se encierra en un estilo propio, lento y dramático -el famoso “non finito”²⁸- con obras violentas e intensas, llenas de angustia. Este periodo, iniciado en 1564 con la espléndida *Anunciación* de la Iglesia de San Salvador, incluye pinturas tan conocidas como *San Jerónimo Penitente*, *Santa Margarita*, la *Coronación de Espinas*, *Cristo y el Cireneo*, *Tarquino y Lucrecia*, *Marsias*, el *Martirio de San Lorenzo de la Iglesia de los Crociferi* o la *Piedad* prevista para presidir su tumba. Contamos con testimonios excepcionales sobre su forma de trabajar las obras de esta última fase de su producción, como la carta²⁹ que en 1568 el agente Niccoló Stoppio escribía al banquero alemán Max Fugger, de la que se deduce el importante incremento de la intervención del taller en sus últimas obras o los testimonios de Vasari y Palma el Joven, uno de sus últimos discípulos; este pintor nos relata³⁰ el excepcional método de trabajo del maestro que pintaba grandes “barrones” aplicando el color con las manos y volvía una y

otra vez sobre las obras retocándolas hasta alcanzar la perfección. El espinoso tema del último estilo de Tiziano ha sido de nuevo puesto sobre el tapete en una de las recientes publicaciones realizadas sobre el maestro veneciano. En ella, el profesor Augusto Gentili³¹ redacta un capítulo final sobre la producción tradicionalmente atribuida al último Tiziano que lleva el expresivo título “Anonimi Falsari”; en él propone una especie de grupo de falsificadores e imitadores del último estilo del pintor que -a la muerte del maestro- aprovecharían obras incompletas del taller del mismo o las realizarían, supuestamente en ese último estilo, para hacerlas pasar por obras comenzadas por Tiziano, con el simple afán de enriquecimiento. El artífice de toda esta trama sería Palma el Joven³², el único pintor con acceso y conocimientos para llevar a cabo este engaño.

Otro asunto tan polémico como relacionado, es la posibilidad de una segunda estancia del Greco en Venecia entre los años 1572 y 1576, tras su expulsión del Palacio Farnese en Roma y antes de su viaje a España, justo tras la muerte de Tiziano. Esta teoría fue iniciada por Zottmann en 1906 y ha sido sostenida por Waterhouse en 1930 y, más recientemente, por Pallucchini, Puppi y Dal Pozzolo, entre otros. Todos estos investigadores entienden que es necesario un segundo viaje a Venecia para entender la evolución estilística del Greco. Como señala Alvarez Lopera: “... que el Greco volviera a Venecia desde Roma en algún momento es sumamente probable. Las obras que constituyen el nexo con las primeras de su estancia en España son las más venecianas del periodo italiano y solo se explican mediante un nuevo contacto con la ciudad. Sin embargo no parece justificado pensar en una estancia prolongada que supusiera su desarraigo de Roma; de hecho el Retrato de Anastagi tuvo que ser pintado allá en 1575 y los datos que tenemos sobre las personas que pudieron influir en la venida del artista a España apuntan hacia españoles del círculo Orsini... Por lo demás no se puede obviar que lo que indican las últimas obras del Greco en Italia es una renovación y aumento de los rasgos específicamente tizianescos y veronesianos”. En cualquier caso, de nuevo seguimos careciendo de cualquier dato sobre el asunto, excepto los indicios que aparecen en sus propias pinturas; algunas de las obras catalogadas como del final del periodo romano, o atribuidas a sus primeros años en España, rezuman venecianismo. Nos referimos a cuadros como la *Magdalena Penitente* de Budapest o el *San Sebas-*

tián de la Catedral de Palencia; en ambas carecemos de datos sobre su encargo, y las deudas con la pintura veneciana, más que con la romana, son evidentes.

Si recapitulamos brevemente la veintena amplia de obras atribuidas al periodo veneciano del Greco³³, partiendo del *Tríptico de Módena*, nos encontramos con un reducido conjunto de obras de pequeño formato, muchas de ellas sobre tabla, entre cuyos motivos iconográficos, todos religiosos³⁴, encontramos una *Última Cena* (Pinacoteca de Bolonia), varios *Santos Entierros*, cinco *Adoraciones de los Pastores*, dos *Adoraciones de los Magos* (Museos Lázaro Galdeano y Soumaya respectivamente), dos *Expulsiones de los Mercaderes del Templo* (de etapa veneciana la de la Galería de Arte de Washington), tres *Curaciones del Ciego* (solo la de la Pinacoteca de Dresde veneciana), tres *Crucificados* (con dataciones dudosas, aunque más bien tardías), una *Anunciación* (Prado), una *Huida a Egipto* (Prado), un *Bautismo de Cristo* dudoso (Museo de Creta), un *Cristo en casa de Marta y María*, y tres *S. Franciscos* que oscilan entre 1569 y 1571. El esfuerzo de aprendizaje del pintor es evidente en las series repetitivas en las que se ejercita una y otra vez sobre un mismo motivo. Las



Anunciación atribuida al Greco. Subastada en Sotheby's el 30 de junio de 2014.



Grabado de Caraglio de la *Anunciación* de Tiziano.

referencias iconográficas a Bassano, Tintoretto y Veronés, pero sobre todo a Tiziano, son constantes. Citando a Dal Pozzolo “Tiziano fue la piedra angular y de comparación de la mayor parte de sus colegas lagunares y también en Bassano, Tintoretto y Verones hay constantes dependencias y condicionamientos a sus obras. La perdida obra del Martirio de San Pedro de la iglesia de San Juan y San Pablo convierte a Venecia en la “scuola del mondo” igual que los cartones de Leonardo, Rafael o Miguel Angel lo eran para la cultura toscoromana”³⁵.

La influencia de la última pintura ticianesca en el Greco tiene un buen ejemplo en el tema de *La Anunciación*. Tanto la que el maestro pinta en sus últimos años para la Iglesia de San Salvador, como la que anteriormente había pintado para la Iglesia de Murano³⁶ (hoy perdida y sólo conocida por el grabado que realiza Caraglio) golpearán la *invenzione* de muchos pintores, como Scipione Pulzone, Girolamo de Santa Croce o el propio Greco. De este último, además de la del *Tríptico de Módena*, conservamos dos *Anunciaciones*, una veneciana y otra de etapa romana (Museo del Prado y Museo Thyssen, respectivamente) y la referencia a otra tabla veneciana sin localizar, publicada por Dal Pozzolo³⁷, y que ha sido recientemente subastada³⁸. En ellas, la savia ticia-



Anunciación de la Catedral de Toledo. Atribuida a Luis Tristán.

nesca y la copia del cadorino es literal y se manifestará hasta sus últimas consecuencias en la obra atribuida a su discípulo Luis Tristán³⁹, que muchos años más tarde volverá sobre el tema en el lienzo que hoy se conserva en bastante mal estado en la catedral de Toledo. Porque el interés por Tiziano en España residió más en las composiciones del mismo, en la invención, que en su estilo de pincelada suelta y técnica poco acabada, de poco agrado en el gusto español⁴⁰ hasta bien mediado el siglo XVII.

3. UNA O DOS OBRAS DESCONOCIDAS Y UN COLECCIONISTA DE BÉRGAMO

Además de parecer conocer bien la obra y la actividad del último Tiziano, Dorio sostiene que el cuadro con la *Decapitación del Bautista* atribuida al “Teotocopoli” constituye una copia de una obra del veneciano de la última etapa. El asunto es complejo porque no se conoce ninguna obra ni de Tiziano ni del Greco con tal motivo. Dentro del catálogo de obras del cadorino, lo más cercano a la pintura de una decapitación son las representaciones de las mujeres fuertes de la Biblia: *Salomé* (New York, colección Feigen 1560-70) y *Judith* (Detroit, Institute of Arts, hacia 1570). También podríamos ponerlo en relación con el *Martirio de San Pedro* de la veneciana Iglesia de San Giovanni y San Polo, hoy desaparecido, pero lo cierto es que no conservamos ni siquiera noticias sobre un lienzo de Tiziano representando una decapitación de San Juan. Las obras que han llegado hasta nosotros con la figura del profeta son reducidas. Según el reciente estudio de Falomir⁴¹ conservamos tres obras seguras de Tiziano dedicadas a San Juan Bautista: la que actualmente se exhibe en la Galería de la Academia, pintada para la Iglesia de Santa María la Mayor de Venecia hacia 1530; una segunda conservada en el Monasterio del Escorial que data justo de los años de estancia del Greco en Venecia, y la recientemente restaurada y presentada en el Museo del Prado, pintada en los años cincuenta. Los tres lienzos son una buena muestra del funcionamiento del taller y de las réplicas⁴² de sus composiciones. El Bautista era una representación recurrente en la producción de Tiziano quien, además de en las pinturas comentadas, lo incluyó como infante en numerosas Sagradas Familias y lo pintó adolescente en 1531, en un cuadro hoy perdido realizado para el conde milanés Massimiliano Stampa. Diversas fuentes nos hablan de la presencia de otra miniatura de Tiziano con esta figura en El Escorial y de una cabeza⁴³, réplica o boceto de la que pintara el maestro para la Iglesia de Santa María la Mayor en Venecia.

El santo, junto con la figura de la Magdalena penitente, fue una de sus invenciones religiosas de mayor éxito, y se hicieron numerosas copias e imitaciones. Sabemos que el Greco adquirió y copió este catálogo de imágenes de santos penitentes, que popularizó en Toledo y que fueron un gran éxito comercial entre la clientela que reclamaba obras para la devoción privada; de la



San Juan Bautista. El Greco. Retablo del Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo.

misma manera, intentó rentabilizar este repertorio iconográfico, imitando el modo de funcionar del taller de Tiziano, mediante la reproducción en serie de sus obras a través del grabador Diego de Astor. La influencia directa de estas iconografías en el Greco puede verse en *La Magdalena* de Budapest, o en el gesto del Cristo del *Expolio* de la Catedral de Toledo, que bebe directamente del *San Juan Bautista* del Escorial y del *Santiago Peregrino* de la Iglesia de San Lío de Venecia. Pero quizá la obra que hace un guiño directo a Tiziano y el Bautista, sea la figura del profeta pintada para el retablo de la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, uno de sus primeros encargos españoles.

La figura de San Juan fue utilizada por el obrador de Tiziano hasta el final de su vida. Su hijo Orazio lo reutilizó en 1575 para el altar de la Iglesia de Santa María Assunta de Fregona, y justo en los años que coinciden con la cercanía o presencia del Greco en el taller, la Scuola dei Battuti de Serravalle, en el Cadore natal del maestro, encarga una obra singular⁴⁴ que hoy se conserva en el Museo del Cenedese, en Vittorio Veneto, y que entre sus representaciones alberga un San Juan Bautista decapitado que porta la cabeza en su mano. Como ya ha señalado Falomir⁴⁵, San Juan era el santo más representado en los altares venecianos tanto antes como después del Concilio de Trento. Pero además, el veneciano Sestiere de Santa Croce cuenta con una iglesia dedicada al mismo San Giovanni Decollato (San Zegolá o San Zan Degolá en dialecto veneciano) hoy dedicada al culto ortodoxo. Lo cierto es que en el contexto veneciano, la representación de la decapitación de San Juan Bautista no era nada excepcional y no resulta extraño que tanto Tiziano como el Greco pudieran abordar en algún momento este tema, tal y como nos confirma la nota de Durante Dorio. De hecho, encontramos interesantes ejemplos muy cercanos; la Pinacoteca Nacional de Dinamarca custodia un lienzo con el motivo de la *Decapitación del Bautista*, atribuido a Jacopo Bassano⁴, pintor que habitualmente se ha confundido con el Greco. En la Iglesia de la Madonna del Orto, el cretense pudo contemplar la excepcional obra de Tintoretto que incluía una tela de grandes dimensiones con la *Decapitación de San Pablo*. Pero sin duda el paralelo más interesante es el que pinta Palma il Giovane⁴⁷ para la desaparecida iglesia de los Crociferi; el pintor, considerado como el heredero directo de Tiziano, recibirá uno de sus más importantes encargos en esta desaparecida iglesia, donde posterior-



Decapitación del Bautista. J. Bassano. Galería Nacional de Dinamarca.

mente se edificará el actual templo de los Jesuitas, que custodia parte de la colección de obras de la anterior iglesia⁴⁸. Hacia 1585 Palma pintará el lienzo para uno de los altares laterales con el motivo de la *Decapitación del Bautista* y que actualmente puede verse en la sacristía. La obra, que sustituía una vieja pala de altar de Cima di San Lanfranco, es de una violencia explícita, mostrando en primer término la figura decapitada con la sangre manando del cuello, junto al contraposto del verdugo que sujeta la cabeza del Bautista para ofrecerla a Salomé en medio de una multitud; lucía junto al famoso *Martirio de San Lorenzo* de Tiziano, la joya de la iglesia, instalado en la misma desde los años 50 y también de una violencia poco habitual en el maestro. Constituye un modelo ideal de lienzo postridentino, y ambas obras configuraban un crescendo de horror y martirio para el fiel que llegaba al templo y que culminaba en el altar mayor con el sacrificio de Cristo crucificado.

El Greco recuperará esta violencia en una de sus obras más polémicas: *El Martirio de San Mauricio* y la *Le-*

gión Tebana, pintada para el Monasterio del Escorial, y cuya fortuna⁴⁹ es harto conocida. En un segundo plano vemos la escena de la decapitación de San Mauricio, casi como en una secuencia cinematográfica, y quizá lanzando un guiño a las figuras, modelos y escorzos que había visto en las obras italianas. Es el único motivo conocido de una escena de decapitación en la obra del Greco, y quizá pueda darnos la pauta de lo que pudo ser la perdida escena de la *Decapitación de San Juan Bautista*, aunque a la postre, desconocemos por completo tanto la obra de Tiziano como la del Greco. Décadas después, en 1608, el pintor contrataría la realización del retablo para el altar mayor de la Iglesia del Hospital de San Juan Bautista de Toledo, también conocido como Hospital de Afuera y Hospital Tavera. El encargo quedó inconcluso a su muerte en 1614, y aunque desconocemos el programa iconográfico, lo podemos intuir por el encargo que en 1635 se hará al pintor Félix Castello, nieto del Bergamasco. Uno de los lienzos pequeños que componían el retablo era una degollación del Bautista.

Decapitación del Bautista. Palma el Joven. Sacristía de la Iglesia de los Jesuitas. Venecia.



Con respecto al coleccionista al que se refiere Dorio en la nota, Picchiarelli (2007) lo identifica con Claudio Roncalli, noble perteneciente a una saga familiar⁵⁰ de mercaderes bergamascos instalados en Foligno en torno al 1591. La familia Roncalli erigió el Palazzo Roncalli en la ciudad de Chignolo d'Isola, a las afueras de Bérgamo, y a mediados del siglo XVI se extenderán a Venecia, Ravena, Umbria, Roma y Nápoles. El lombardo poseía una cuantiosa colección pictórica, heredada de su abuelo Gian Martino, el primer miembro de la rica familia que se instala en la Umbria y que comienza a edificar el Palazzo Roncalli en 1592, actualmente en Corso Cavour 91 de la ciudad de Foligno; este mercader y mecenas de gustos refinados muere en 1598 dejando un hijo en Bérgamo, y otro de nombre Rodolfo en Foligno, que morirá en 1629; el hijo de este último será Claudio Roncalli, al que con toda probabilidad trató Durante Dorio; de su abuelo heredó la colección y el mismo interés por el arte. Seguramente la obra del Greco fue adquirida por el cabeza de la saga, Gian Martino, aunque de nuevo carecemos de datos al respecto. Los contactos comerciales con Venecia debían ser habituales, y con toda probabilidad el coleccionista adquirió la obra en alguno de sus viajes a la ciudad. La estirpe de la familia Roncalli está inscrita en el Libro de Oro de las familias nobles de Venecia, al lado de los Grimani, con los que sí parece que el Greco tuviera alguna relación. Quizá podamos identificar en la figura de Gian Martino Roncalli uno de los primeros clientes acreditados del Greco durante su estancia en Venecia. Existe también una segunda posibilidad, aunque creo que menos probable, y es que la obra fuera adquirida al Greco en la Umbria, bien en su viaje hacia Roma, bien por contactos con oligarcas de la zona. El camino de Venecia a Roma solía ser un trayecto marítimo hasta la costa de Ancona y desde allí, por vía terrestre, hacia Perugia, Foligno, Spoleto, y Terni hasta enlazar con la antigua Vía Flaminia hasta la capital. Sabemos por los comentarios a Vasari⁵¹ que el Greco conoce Ancona -donde comenta los frescos de Tibaldi en la Loggia de los Mercaderes- y la vecina ciudad de Loreto, así como Perugia, donde ve el lienzo de la *Adoración de los Magos* realizado por Arrigo Fiamingo en 1564 y que se conserva en el Monasterio de San Francisco. El único contacto reseñable entre el Greco y el territorio umbro es Vincenzo Anastagi, Caballero de Malta, perteneciente a una ilustre familia de Perugia y que fue retratado por el Greco hacia 1575. Es posible que a través de



Detalle del *Martirio de San Mauricio y la Legión Tebana*. El Greco. Monasterio de El Escorial.

él, en Roma, el candiota entrara en contacto con otros miembros de la oligarquía umbra, que habrían podido requerirle obras para enviar a su patria; también sabemos que la tabla de *Los Estigmas de San Francisco*, (Instituto Sor Orsola Benincasa de Nápoles), procedía de la colección del poderoso Monseñor Oddi de Perugia y gran amigo de Giulio Clovio.

Pero, volviendo a la saga Roncalli, con gran probabilidad, tras la desaparición de Gian Martino, el cuadro pasaría a su hijo Rodolfo y de éste a su primogénito Claudio, muerto en 1644. Flaminia, la hija de Claudio, casó con Cosimo Jacobilli, unido por lazos de familia a Lodovico Jacobilli, el amigo y protector de Dorio. Esta

biznieta de Gian Martino, aportará a su matrimonio una dote cuantiosísima, que alcanzó los 324.000 escudos y una rica colección de pinturas entre las que probablemente estaba el cuadrito del Greco. La familia de Foligno se extingue a principios del siglo XX, después de una progresiva decadencia económica que se tradujo en la dispersión del patrimonio familiar. Es probable que la tela del Greco fuera vendida en esta época. La rama familiar que permaneció en Bérgamo continuó con su mecenazgo artístico y sus refinados gustos, centrándo-

se en la música con gran éxito. Entre sus miembros se encuentra el guitarrista y compositor Abate Conte Ludovico Antonio Roncalli cuyo retrato, pintado en 1686, se conservaba a principios de siglo en la colección familiar. Lamentablemente, no hemos podido localizar la ubicación actual de la colección³² pictórica, ni la obra del Greco, pero queda un estimulante camino abierto para profundizar más en la desconocida etapa italiana del pintor.

NOTAS:

1 Este trabajo forma parte de la investigación realizada durante mi estancia en la Real Academia de España en Roma en los años 2010-2011. Deseo agradecer a todas las personas que me facilitaron en Italia la ardua labor de investigación en varios archivos y colecciones, y muy especialmente a Dña. María Luisa Contenta, responsable de becarios, D. Mariano Sanz, Rector de la Iglesia Nacional Española, D. Francisco Vázquez, Embajador de España junto a la Santa Sede, así como a todos mis estupendos compañeros de promoción. Hago extensivos estos agradecimientos al atento personal de la Biblioteca Jacobilli de Foligno.

2 La primera noticia fue publicada por Monseñor Giuseppe Chiaretti en 1969: "La cultura archeologico-numismatica in Umbria nel secolo XVI attraverso l'opera di Durante Dorio" en *Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria* v. 66, fasc. 2, 1968. Chiaretti recogía en las páginas 166 y 167 la anotación, aunque sin calibrar su interés. En las 169 páginas que dedica a las obras del erudito Durante Dorio ya esboza la estructura del ejemplar de las *Vitae* y transcribe los párrafos que considera más interesantes por sus adiciones, ya que ve en esta obra inacabada un tratado intermedio entre las *Vitae* de Vasari y la obra de Baglione (1575-1644) que huirá a la Umbria tras sus pleitos con Caravaggio en 1603. Remarcará sobre todo las obras y pintores de la zona umbra, apenas tratados por Vasari. Además de estudiar otros códices como el A.VI.8, transcribirá con cierto detalle las antigüedades arqueológicas y numismáticas que poseía el erudito, así como los manuscritos antiguos y los libros que conformaban su biblioteca (código D.I.29), un catálogo realizado por el propio Dorio en 1627. Treinta y cinco años más tarde la Dra. Veruska Picchiarelli retomó la obra de Chiaretti sobre el Dorio en el congreso celebrado en Arezzo en torno a Vasari en el año 2005, *Arezzo e Vasari, vite e postille*, Atti del convegno Arezzo 16-17 giugno, 2005. A cura di Antonino Caleca. Cartei & Bianchi edizioni, 2007. En el artículo de Picchiarelli "Un tentativo di integrazione delle Vite: la postille all'edizione giuntina di Durante Dorio da Leonessa" (p.273-324), volvía a recogerse la anotación sobre el Greco con un comentario más detallado a la hora de analizar su relevancia. Ambas publicaciones han pasado completamente desapercibidas a los estudiosos del Greco. Ante este hecho me desplazé a Foligno para realizar la búsqueda en la Biblioteca Jacobilli con el fin de consultar y fotografiar personalmente los códices para comprobar la exactitud de la transcripción.

3 DORIO DA LEONESSA, D. *Istoria della familia Trinci, nella quale si narrano l'origine, genealogia, dominio e fatti di discendenti*. Foligno, 1638.

4 El código A.VI. 8 de la Biblioteca Jacobilli es un inventario autógra-

fo de su colección de medallas, 315 piezas de época romana clasificadas por emperadores.

5 CHIARETTI, G., La cultura archeologico-numismatica..., p. 5-71.

6 Foligno, Biblioteca Jacobilli, Codice A. VIII. 21.

7 Sobre la figura de Jacobilli, véase TAVAZZI, R., "Ludovico Jacobilli, un erudito alla ribalta", *Arqueofoligno*, nº 3, 2008, y "Ludovico Jacobilli, erudito umbro del '600", *1º Quaderno della Biblioteca Jacobilli a cura di Maria Duranti, Foligno, 2004*. También METELLI, G. "Verso una biografía crítica del erudito folignate" en *1º Quaderno della Biblioteca...* p. 41-58.

8 Codice B.V.1 (c.8).

9 Codice B.V.1 (c.25).

10 Destacamos las interesantes adiciones en la biografía de Tintoretto, que transcribe en los folios 88v y 89r del Códice; vuelve a mencionar al pintor en la hoja 140r con una sección de texto que constituye una clara ampliación a la obra de Vasari, y que denota un conocimiento de primera mano de las obras del autor en Venecia. También señalamos, por su curiosidad, la anotación que realiza en la página 93 sobre Francisco Ruviales, donde comenta su homosexualidad y la realización de obras en común con su amante, Francesco Girolamo dal Bruno: "...Roviale Spagnolo che fece molte opere creo?, et dace molti anni anco / gran bene Francesco a / Francesco de Girolimo dal Bruno in compagna del / quale essendo anco fanciullo, attes(e) al dise/gno, il qual Francesco fú di bellissimo inge/gno, et disegno meglio di altro artifice de suoi/ tempi, et non fú inferiore a / Girolimo suo padre(e),...". Sobre Rubiales, véase el libro de G. Redín, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid: CSIC, 2007 y también el texto de N. Dacos, "De Pedro Rubiales a Roviale spagnuolo: el gran salto de España a Italia", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 75, 2009, p. 101-114.

11 MANCINI, G. *Considerazioni sulla Pittura*. Venecia, 1620, Biblioteca Marciana, Ms. Ital. N° 5571 (1ª edición de Adriana Marucchi publicada en Roma, por la Academia Nazionale dei Lincei, en 1956)

12 HOPE, Ch. La biografía di Tiziano secondo Vasari. En *Tiziano, l'ultimo atto*. Catalogo de la exposición, edición a cargo de L. Puppi, Milano: Skira, 2007.

13 Para la consulta de la documentación conocida sobre el Greco, véase J. Alvarez Lopera, *El Greco. Estudio y Catálogo: Fuentes y Bibliografía*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007. Para la revisión de la etapa italiana del Greco, entre las obras más recientes y relevantes, citamos

la obras de J. Álvarez Lopera: *El Greco : estudio y catálogo. Vol. II, T. 1, Catálogo de obras originales : Creta. Italia. Retablos y grandes encargos en España*, Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2007; y su Catálogo de la Exposición *El Greco : identidad y transformación : Creta, Italia, España : Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 3 de febrero-16 de mayo 1999*, Genève: Skira, [1999]. También es de gran interés la publicación *El Greco in Italy and Italian art : Proceedings of the International Symposium Rethymno, Creta. 22-24 september 1995*, edición a cargo de Nicos Hadjinicolaou, Rethymno : University of Crete, 1999. De este editor es, también una revisión muy acertada e incisiva de los problemas del Greco en Italia, publicada con el título de “An artist from Crete in Italy and Spain” en el catálogo de la exposición *El Greco's, visual poetics*, realizada en Japón, en 2013, en una edición a cargo de F. Marías.

14 La lectura que hace de este hecho Nikolaos M. Panagiotakes, en su obra *El Greco : The Cretan Years*, (editada por Roderick Beaton, Farnham; Burlington: Ashgate, cop. 2009), es que no tenía intención de trabajar como pintor de iconos o como madonnero para la comunidad griega de la ciudad, y que quizá decidió entonces convertirse al catolicismo como medio de integrarse en Italia.

15 *Jacopo Tintoretto : Actas del Congreso Internacional Jacopo Tintoretto = Proceedings of the International Symposium Jacopo Tintoretto : Madrid, Museo Nacional del Prado, 26 y 27 de febrero de 2007 / edición a cargo de Miguel Falomir*, Madrid : Museo del Prado, 2009. En este sentido recogemos la opinión de J. Álvarez Lopera, en p. 77 y ss. “Sobre Tintoretto y el Greco”, cuando afirma que “Sí parece relativamente bien establecido su discipulado, o al menos cercanía, con Tiziano... Pero ninguna de las pinturas del periodo italiano del Greco sugiere una relación directa con Tintoretto ni un conocimiento cercano y prolongado de los procedimientos de éste. En realidad hay pocas huellas concretas de Tintoretto en el Greco en las obras que realizó en Italia, y las concomitancias entre ambos se deben más que a cualquier otro factor a la común matriz tizianesca... Mientras no dispongamos de más datos quizá haya que ver como más verosímil la hipótesis de un Greco autodidacta, quizá no muy alejado de la clientela de los madoneros y que fue asimilando la técnica veneciana mediante el estudio de las obras que se podían ver en lugares públicos y posiblemente a través de contactos ocasionales con el taller de Tiziano y puede ser, pero es menos probable, el de Tintoretto.”

16 DAL POZZOLO, E. La bottega di Tiziano : sistema solare e buco nero. *Studi Tizianeschi*, nº IV, 2006, p. 59. “La imagen del viejo cadorino aparece en La Deposición de la colección Broglie de París, y es el indicio de un homenaje afectivo que parece indicar un trato estrecho... si fue un servicio en el taller o un seguimiento en solitario por iglesias y galerías es difícil de documentar. Personalmente me inclino en la primera hipótesis.”

17 MARÍAS, F. y SALAS, X. *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*, Toledo: Real Fundación Toledo, 1992.

18 TAGLIAFERRO, G., AIKEMA, B., MANCINI, M., Y MARTIN, J. *Le botteghe di Tiziano*, Firenze: Ed. Alinari, 2009.

19 Carta del marchante Nicolo Stoppio al banquero alemán Fugger. Recogido por L. Puppi, *Tiziano, L'epistolario*. Firenze: Editore Alinari, 2012.

20 TAGLIAFERRO, G., [y otros]. *Le botteghe di Tiziano*, p. 161.

21 Carta de Tiziano a Antonio Pérez, Archivo de Simancas. Recogido de L. Puppi, *Tiziano...*, p. 334.

22 Siguiendo un símil poco ortodoxo del mundo de la cocina, como

algo parecido al laboratorio de El Bulli, con un Ferran Adrià de gran maestro, igual que Tiziano, y algunos fantásticos cocineros/pintores venidos de todo el mundo para aprender y experimentar con el gran chef/pintor.

23 TAGLIAFERRO, G., [y otros]. *Le botteghe di Tiziano*, p. 163.

24 TAGLIAFERRO, G., [y otros]. *Le botteghe di Tiziano*, p. 181.

25 DAL POZZOLO, E. Attorno, ai limiti e nell'ombra di Tiziano. En *Tiziano, l'ultimo atto*, p. 155.

26 HADJINICOLAOU, N. [ed.] *Domenikos Theotokopoulos between Venice and Rome*, Ed. Museo Benaki, Atenas, 2014

27 Y como apuntan estos investigadores, queda por emprender otra interesante línea de investigación, que es la de ver si ese intercambio formativo fue recíproco, es decir, si vemos un aporte concreto del Greco en el catálogo tizianesco de su última etapa. Personalmente comparto con ellos la hipótesis de una corta estancia del Greco en el taller de Tiziano. Puppi da por segura la estancia del Greco en el taller de Tiziano y también en el de Tintoretto en su artículo “Apparizioni metagrammatiche e autobiografica per immagini : allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano” en *Rivista di Engramma*, n. 100, octubre de 2012 p. 210-223.

28 GENTILI, A. Tiziano e il non finito. *Venezia cinquecento II*, nº 4, julio-diciembre de 1992, p. 93-127.

29 Stoppio escribe que Tiziano no veía, que le temblaba el pulso y que no terminaba ningún cuadro sin recurrir a sus ayudantes; que él solo daba alguna pincelada pero los vendía como si fueran totalmente suyos..., lo cual no es sino el reflejo de una verdad parcial, la mayor intervención del taller y la incomprensión generalizada hacia este último estilo del maestro.

30 Palma el Joven nos cuenta como Tiziano esbozaba sus cuadros colocando las masas de color que servían de base a lo que quería representar y sobre ellas empezaba a trabajar: “Yo mismo he visto preparaciones de este tipo, vigorosamente aplicadas con un pincel cargado de ocre rojo puro, que se convertían en segundos planos; después con un toque de blanco y el mismo pincel mojado luego en rojo, negro o amarillo, creaba las partes iluminadas y las sombras para conseguir un efecto de relieve... así con cuatro pinceladas podía evocar una magnífica figura”. En ocasiones abandonaba los cuadros comenzados contra la pared y volvía sobre ellos al cabo de varios meses, rehaciéndolos una y otra vez hasta alcanzar la perfección. “Para los últimos toques efectuaba con sus propios dedos las transiciones entre las zonas iluminadas y las que permanecían en sombra, mezclando un color con otro o aplicando con la punta del dedo un toque de negro sobre alguna cavidad para subrayarla y finalmente cuando el cuadro se encontraba ya en un estado avanzado utiliza más los dedos que los pinceles para pintar”. La cita recuerda mucho a la descripción que realiza Francisco Pacheco del trabajo del Greco cuando le visita en su estudio, recogida en *Arte de la pintura : edición del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638*, estudio de F. J. Sánchez Cantón, vol. I, Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956.

31 GENTILI, A. *Tiziano*, Milano: 24 Ore Cultura, 2012, p. 386 y ss.

32 Este mismo aspecto ha sido señalado por Mancini en otra reciente publicación llegando a una vinculación con el Greco. Véase M. Mancini, “Il martirio di San Lorenzo dell'Escorial : tra antichità classica decoro e autografia” p. 123, en *La notte di San Lorenzo : genesi, contesti, peripezi di un capolavoro di Tiziano*, edición a cargo de L. Puppi

e L. Lonzi, Vicenza: Terraferma, 2013. Al analizar las distintas manos que intervienen en la elaboración de la obra de Tiziano propone un interesante ejercicio de comparación entre algunos detalles de las obras de Palma el Joven y El Greco, y apunta como una posible causa para la marcha del Greco de Venecia, tensiones entre ambos pintores.

33 Seguimos aquí el catálogo recogido por J. Álvarez Lopera en su libro ya mencionado *El Greco : estudio y catálogo. Catálogo de obras originales: Creta, Italia, retablos y grandes encargos en España*, Madrid: Ed. Fundación Arte Hispánico, 2007.

34 Recordemos que toda la obra conservada del Greco es religiosa con la excepción de los retratos y del cuadro del *Laocoonte* pintado en sus últimos años. Sorprende que no copiara nada profano o mitológico de entre toda la obra del maestro, al menos durante su etapa de aprendizaje, que coincidió con la época de máximo apogeo inquisitorial en Venecia, con la llegada del Nuncio de Pío V, Monseñor Fracchinetti en 1566. Véase el texto de H. Goldfarb, "Venezia, la Controriforma e gli ultimi dipinti religiosi di Tiziano", en *Tiziano, L'ultimo atto*, p. 96.

35 DAL POZZOLO, E. Attorno, ai limiti e nell'ombra di Tiziano. En *Tiziano, l'ultimo atto*, p. 146.

36 Carta del embajador Francisco de Cobos a Tiziano, hacia noviembre de 1536. Habla de la *Anunciación* que han rechazado las monjas de Santa Maria de los Angeles en Murano por su gran tamaño y su coste de 500 ducados. A sugerencia de Pietro Aretino será enviada a la Emperatriz Isabel y expuesta en la capilla del Palacio de Aranjuez donde perecerá en 1815 durante la retirada del ejército napoleónico. Así lo manifiesta H. Wetthey en su obra *El Greco y su escuela*, Madrid: Ed. Guadarrama, 1969 p. 71, n.10. La pintura medía 543 x 334 cm y figura en el inventario de palacio en 1700. Véase *Tiziano, L'epistolario*, p. 89, documento 48.

37 DAL POZZOLO, E. La bottega di Tiziano : sistema solare e buco nero, p. 59, fig. 30.

38 La obra salió a subasta en la casa Sotheby's de Nueva York el 30 de enero de 2014 por un valor estimado de 1-1,5 millones de dólares. Se remató en 5.877.000 dólares y fue adquirida por un coleccionista privado. Sus dimensiones son de 63 x 76 cm. Dal Pozzolo la pone en relación con *La Expulsión de los Mercaderes del Templo* de la Galería Nacional de Washington por la similitud de dimensiones.

39 PÉREZ SÁNCHEZ, A., NAVARRETE, B. *Luis Tristán : h. 1585-1624*, Madrid : Ediciones del Umbral, 2001, p. 211.

40 ALVAREZ LOPERA, J. La pintura veneciana en el Madrid Barroco. Consideraciones e Influencia. En *Tiziano y el legado veneciano*, Madrid: Fundación Amigos Museo del Prado y Galaxia Gutenberg, 2005, p. 246 y ss.

41 FALOMIR, M. *Tiziano : San Juan Bautista*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2012, p. 18.

42 FALOMIR, M. *Tiziano : San Juan Bautista*. Sobre las réplicas en el taller puede verse el artículo del mismo autor en el catálogo de la exposición *Tiziano : Museo Nacional del Prado, 10 de junio-7 de septiembre 2003*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2003.

43 Carta fechada en 1667 del marchante de arte Paolo del Sera al Cardenal Hipólito de Medici: "Vi e una testa di un San Giovanni Battista di mano di Tiziano dipinta su carta, che si vede esser stata fatta al naturale, che quella del San Giovanni Battista che predica nel deserto che é nella tavola dell'altare di questa Chiesa di Santa Maria Maggiore, che é dell'ultima maniera et é bellissima..." En *Tiziano e Paolo III :*

Il pittore e il suo modello, edición a cargo de L. Puppi y A. Donati, Roma: A&V Budai Editori, 2012, p. 3.

44 La obra, fechada en 1568-1569, está atribuida a Francesco o Valerio Zuccato y a colaboradores de Tiziano. Presenta una singular técnica mixta con dos calles laterales pintadas sobre tela con las figuras de San Juan Bautista y San Lorenzo y la central con un San Marcos entronizado hecho a mosaico. Si la paternidad de este último se divide entre los Zuccato, para las dos laterales no se ha encontrado una atribución convincente, aunque para Tagliaferro [y otros], en *Le botteghe di Tiziano*, p. 309, "todo apunta a un sesgo iconográfico que recordaría a la cultura visual de un pintor extranjero: nos referimos a que el Bautista blande su propia cabeza decapitada como es habitual encontrar en el mundo griego ortodoxo, pero con la sensible diferencia de que en este caso la cabeza suele estar a los pies del santo o sobre una bandeja". La ejecución del altar debió coincidir con el viaje del maestro y sus colaboradores a Cadore en 1568, donde tenían muchos intereses económicos y un importante mercado artístico. Resultaría sugestivo, aunque muy poco probable, poder pensar en la intervención del Greco en esta obra. Sobre la relación de Tiziano y su taller con el territorio alpino puede verse *Lungo le vie di Tiziano : i luoghi e le opere di Tiziano, Francesco, Orazio e Marco Vecellio tra Vittorio Veneto e il Cadore*, edición a cargo de M. Mazza, Milano: Skira, 2007.

45 FALOMIR, M. *Tiziano : San Juan Bautista*, p. 34.

46 Agradezco el dato a Miguel Falomir y a Miguel Ángel Bunes.

47 MASON RINALDI, S. *Palma il Giovane : l'opera completa*. Milano: Alfieri : Electa, cop. 1984.

48 *La notte di San Lorenzo...*, edición a cargo de L. Puppi y L. Lonzi, Vicenza: Terraferma, 2013. En particular véase el artículo de Allison Sherman "La collocazione originale del Martirio di san Lorenzo di Tiziano : la chiesa scomparsa di Santa Maria Assunta dei Crociferi", p. 43.

49 Entre los numerosos estudios sobre esta obra puede consultarse el texto de A. Bustamante, "El Greco y Felipe II : El martirio de San Mauricio del El Escorial", publicado en *El Greco*, Barcelona: Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 2003, p. 217-230.

50 LATTANZI, B. La Famiglia Roncalli. *Bollettino storico della Città di Foligno* III, 1979, p. 43-57. El primer dato que los ubica en Foligno es de 1591 del abuelo Gian Martino, que mantiene diversos pleitos con el consejo de la ciudad por prácticas comerciales abusivas. También se localizan en Roma en 1611. Uno de los hijos de Gian Martino, Pietro, es nombrado caballero de la Orden de Jerusalén en 1596, lo que demuestra la antigüedad de la estirpe. Otro, Girolamo, será nombrado caballero áureo de San Marcos en 1619 y consejero de la ciudad de Bérgamo. Descendientes suyos mantuvieron contactos con la reina Cristina de Suecia en 1689 en Roma. Con los años el apellido añadirá Benedetti e invertirán su orden (Benedetti-Roncalli), hasta la desaparición del último de su estirpe, Domenico, en Foligno en 1910. Véase M. Faloci Pulignani, *Cenno Biografico del Conte Domenico Roncalli Benedetti*, Spoleto: Tip. Umbra, 1911

51 MARÍAS, F. *El Greco : biografía de un pintor extravagante*, Madrid: Nerea, 1997, p. 80.

52 Una de las pocas referencias localizadas, en el catálogo de la Fundación Federico Zeri, es la fotografía de una obra de Giovanni Busi, il Cariani "Geltiluomini e cortigiane", como perteneciente a la Collezione Roncalli de Bérgamo.