



## DOMENICO GRECO Y LA PICCOLA PITTURA

## DOMENICO GRECO AND PICCOLA PITTURA

**Leticia Ruiz Gómez**

Museo Nacional del Prado  
[leticia.ruiz@museodelprado.es](mailto:leticia.ruiz@museodelprado.es)

**Cómo citar este artículo/Citation:** Ruiz Gómez, L. (2015). "Domenico Greco y la *piccola pittura*". *Arbor*, 191 (776): a281. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.776n6008>

**Copyright:** © 2015 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0.

Recibido: 22 diciembre 2014. Aceptado: 9 marzo 2015.

**RESUMEN:** Con motivo de la conmemoración de los cuatrocientos años de la muerte de Dominico Greco, el año 2014 ha sido pródigo en exposiciones, cursos y encuentros centrados en la figura y la obra del artista cretense, abordándose diferentes aspectos de un artista de versátiles registros creativos. Uno de los apuntados ha sido el que recuerda la dedicación del maestro a la miniatura, o mejor, a la pintura de pequeñas dimensiones, a la *piccola pittura*; un término más amplio que permite incluir ejemplos variados en cuanto a técnica, soportes e incluso dimensiones. Este artículo retoma ese tipo de producción que enlaza con su formación inicial en su isla natal, consagrado a la realización de pequeñas obras sobre tabla y que prolongó igualmente en Italia durante su inmersión en la pintura del Renacimiento veneciano y romano. Se repasan también algunas de las obras españolas que pueden incluirse por dimensiones y técnica pictórica en el concepto de *piccola pittura*.

**ABSTRACT:** On the occasion of the four hundredth anniversary of the death of Dominico Greco, 2014 has been prodigal in exhibitions, courses and conferences focused on the figure and work of the Cretan artist, addressing different aspects of the artist's versatile creativity. One key area has been the dedication of the master to miniatures, or rather, to the *piccola pittura*, a term which includes paintings of varying techniques, supports and even dimensions. This article explores El Greco's works of this kind, which were connected with his early artistic training and the Byzantine icons that he produced on his native island, and which he continued producing once in Italy, when immersed in Venetian and Roman Renaissance painting. Also discussed are some works from his Spanish period, which may be considered *piccola pittura* on the basis of their dimensions and painting technique.

**PALABRAS CLAVE:** El Greco; icono; miniatura; pequeños retratos; Giulio Clovio.

**KEYWORDS:** El Greco; icon; miniature; small portraits; Giulio Clovio.

Con motivo de la conmemoración de los cuatrocientos años de la muerte de Domenico Greco, el año 2014 fue pródigo en exposiciones, cursos y encuentros centrados en la figura y la obra del artista cretense, en los que se abordaron diferentes aspectos de un artista de versátiles registros creativos. Uno de los sugeridos en las dos exposiciones que tuvieron lugar en el Museo de Santa Cruz (Toledo) fue el que hacía referencia al Greco como autor de miniaturas; o mejor, a la pintura de pequeñas dimensiones, la *piccola pittura*; un término más amplio que permite incluir ejemplos variados en cuanto a técnica, soportes e incluso dimensiones. Este texto reflexiona sobre ese tipo de producción que resulta coherente con la formación inicial del pintor en Creta, una isla consagrada de manera especial a la realización de iconos según la tradición bizantina, y que prolongó después en Italia durante su inmersión en la pintura del Renacimiento veneciano y romano. Una vez en España, donde el Greco se prodigó en el mediano y gran formato, ofreció ejemplos que pueden incluirse por dimensiones y técnica en la *piccola pittura*.

Hasta su llegada a España, el Greco trabajó mayoritariamente en obras de pequeño formato. El grueso de la producción cretense e italiana que viene considerándose de su mano lo forman unas cuarenta pinturas. Además de ser ejemplares de dimensiones reducidas, son casi todos de formato apaisado, elaborados preferentemente sobre tabla. En el periodo veneciano, la madera fue el único soporte empleado por el artista, manejándose en unas dimensiones que oscilan entre los treinta y cuarenta y cinco centímetros de anchura, aumentando hasta los sesenta y cinco centímetros en unos pocos ejemplares que deben inscribirse en el periodo romano<sup>1</sup>. El Greco fue sustituyendo el uso de las tablas por lienzos, en un proceso paralelo a la incorporación del óleo -inicialmente trabajado sobre una base de temple- y a la inmersión en los aspectos fundamentales de la pintura del Renacimiento italiano: colorido e iluminación, perspectivas, arquitecturas y paisajes, modelos figurativos y compositivos (Ruiz Gómez, 2014a).

Los usos y tradiciones pictóricas de la isla de Creta conformaron en el Greco las destrezas características de los pintores de iconos, altares portátiles, cuadros de tamaño reducido pensados para apreciar de cerca, sostenidos en las manos o sobre mesas o atriles que permitían una visión próxima y con ella los pequeños detalles de estas obras. Las tres firmadas en Creta entre 1560 y 1567- *La Dormición de la Virgen* (Ermoupolis, Syros, Sagrada Catedral de la Dormi-

ción), *San Lucas pintando a la Virgen con el Niño* y *La Adoración de los Magos* (ambas en Atenas, Museo Benaki)- ofrecen pese a sus diferentes concepciones conceptuales y compositivas, una elaborada construcción pictórica que comienza en la preparación misma de los soportes, tablas con aparejo blanco aplicado sobre un lienzo adherido a la madera y una base posterior rojiza; esta última se convierte en un tono medio sobre el que se aplican después pinceladas vermiculares o zigzagueantes extendidas sobre campos homogéneos de color.

Una vez en Italia, el pintor fue transformando su condición primera de pintor "a la greca" para adoptar la técnica y las formas de la pintura italiana. Pintó un grupo reducido de temas recurrentes de la iconografía cristiana, manejando numerosas fuentes grabadas que le sirvieron para incorporar diferentes aspectos de la pintura italiana, fundamentalmente veneciana; repeticiones que por un lado entroncaban con el proceder de la pintura bizantina, pero que son además expresivas muestras de su condición de autodidacta (Falomir, 2015). El uso del óleo como aglutinante y medio expresivo, fue un proceso muy trabajado, un aprendizaje cuya secuencia puede seguirse en toda la producción italiana. Un ejemplo revelador lo encontramos en el *Tríptico de Módena*, objeto típicamente cretense que muy probablemente fue realizado en Venecia, la ciudad en la vivió entre 1567 y 1570. En ese pequeño tríptico el Greco trazó las líneas fundamentales de algunas de sus composiciones más emblemáticas, como *La Adoración de los pastores*, *El Bautismo de Cristo* o *La Anunciación*<sup>2</sup>. Las seis tablas que conforman el altar portátil son un buen exponente de la progresiva asimilación del empleo del óleo por parte del artista. Aparece aplicado sobre una base de temple en la que previamente se han trazado a punta de pincel los contornos principales de la composición; estas líneas de dibujo trepan a la superficie en las áreas donde las capas de color son más finas. Los detalles formales se determinaron con trazos vermiculares y en la mayoría de los casos aplicando los tonos claros sobre bases oscuras.

Es revelador el cotejo de una de las tablas del Tríptico, la que representa *La Anunciación*, con el resto de las versiones llevadas a cabo por el Greco en Italia. La secuencia iniciada por *La Anunciación*<sup>3</sup> de Módena, se continúa con *La Anunciación* recientemente incorporada a la colección Fondo Cultural Villar-Mir (Dal Pozzolo, 1996)<sup>4</sup> (fig. 1) y el ejemplar sobre tabla del Museo del Prado (Ruiz Gómez, 2007, pp. 38-43)<sup>5</sup> (fig. 2). El pintor pasa del

**Figura 1.** La Anunciación, 1570/72. Óleo sobre tabla, 26,7 x 20 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado (P827)



uso del óleo muy diluido y de apariencia cercano al temple, a trabajarlo de manera más empastada y untuosa, consiguiendo una mayor variedad de registros o soluciones pictóricas. En la versión del Prado, donde el dibujo subyacente aparece oculto por la densidad del óleo, se mantiene la caligrafía vermicular y sinuosa en la elaboración de la dalmática del arcángel o la túnica de la Virgen y, al mismo tiempo, adopta un modelado más vigoroso, de pincelada amplia y trazos fundidos en el manto azul de esta última figura.

La versión del Museo Thyssen (Madrid) se realizó ya en lienzo, un mantelillo similar a los empleados por el pintor en sus primeros años en Toledo. El formato cuadrangular, las dimensiones (117 x 98 cm), la monumentalidad de las figuras y el dominio pictórico empleado, exhibiendo un colorido límpido y exquisitamente combinado, colocan esta pintura en la muestra más depurada de absorción de las enseñanzas venecianas, además de resultar un coherente eslabón con los lienzos de altar que llevará a cabo el pintor en Toledo (Ruiz Gómez, 2014a, p. 55), realizados pocos meses después, habida cuenta que la tela del Museo Thyssen se sitúa hacia 1576, en el final de su estancia romana.

**Figura 2.** La Anunciación, 1568/70. Óleo sobre tabla, 62,5 x 76,5 cm. Madrid, Fondo Cultural Villar-Mir



La introducción en la ciudad papal la realizó el Greco de la mano de Giulio Clovio (1498-1578), uno de los grandes miniaturistas del siglo XVI y personaje que había intercedido en alguna ocasión a favor de otros artistas con pretensiones de establecerse o pasar algún tiempo en Roma. Es posible que con el Greco hubiera mayor interés, dado que el croata tenía vínculos en la ciudad de Venecia, en donde había servido a la familia Grimani, familia a la que el Greco pudo haber tratado (Pérez de Tudela, 2001; Marías, (1997/2013), pp. 82 y ss.). El 16 de noviembre de 1570 Clovio solicitó a través de una carta dirigida a su señor y mecenas, el Cardenal Farnese, alojamiento para el cretense en el palacio Farnese: *È capitato in Roma un giovane Candiotto discepolo di Tiziano, che a mio giuditio parmi raro nella pittura; et, fra l'altre cose, egli ha fatto un ritratto da se stesso, che fa stupire tutti questi Pittori di Roma. Io vorrei trattenerlo sotto l'ombra di V. S. Ill.<sup>mo</sup> et Rev.<sup>mo</sup> senza spesa altra del vivere, ma solo de una stanza nel palazzo Farnese per qualche poco di tempo, cioè per sin che egli si venghi ad accomodare meglio*<sup>6</sup>. Debido a la escasez de noticias sobre el cretense en ese periodo, lo dicho por Clovio aparece como un testimonio ineludible sobre el pintor. De especial significación resulta la presentación del Greco como un joven discípulo de Tiziano. En realidad, tal vinculación resulta poco convincente. Con veintinueve años, Domenicos Theotocopuli no podía presentarse como joven pintor; en términos de la época estaba ya en una primera madurez, con edad suficiente para exhibir una carrera amplia y asentada, situación que no disfrutaba en 1570. Por lo demás, la pretendida asociación formativa con Tiziano, el gran referente de la pintura no solo veneciana, sino euro-

pea, tampoco responde a lo que sabemos del taller del Cadorino en los años en que el Greco vivió en la ciudad adriática. Lo dicho por Clovio podría explicarse como una forma de promoción del artista cretense, un vínculo esgrimido también por otros artistas que habían pasado algún tiempo en Venecia. El cardenal Farnese era un buen aficionado a la pintura de Tiziano, y el Greco pudo pensar que evocar al veneciano podía servir para convertirse en un salvoconducto para introducirse en Roma (Álvarez Lopera, 2007, p. 85; Falomir, 2015).

Además del alojamiento en el palacio Farnese, Domenico Theotocopuli encontró en Clovio un referente artístico y social. A pesar de su condición de extranjero y de practicar un arte de reminiscencias medievales, había conseguido lo que el propio Greco aspiraba, ser un artista respetado y reconocido. Ese reconocimiento se debió tanto a la consecución de una técnica propia de iluminación –“de átomos o niebla” (Holanda, 1548/1921, p. 134)–, como al carácter de sus composiciones, adaptaciones de la monumental expresividad de Miguel Ángel al reducido formato de la miniatura (Pelc, 2001). La proximidad al croata debió de servir de estímulo para la pintura del cretense (Hadjinicolaou, 2014, pp. 164-177).

La que sabemos de la producción romana del Greco, nos dibuja a un artista dedicado a mejorar el lenguaje y la técnica renacentistas, pintando retratos e insistiendo en algunas composiciones de temática religiosa que fue haciendo progresivamente más complejas. Empleó preferentemente formatos apaisados con unas medidas que no exceden el metro de alto por el metro y medio de ancho; tablas sobre todo y algunos lienzos prolijamente trabajados, con un esforzado interés por la representación detallada de los fondos arquitectónicos, del paisaje y de los elementos vegetales que lo conforman; las incidencias de la luz<sup>7</sup> y el trazado de las nubes; aspecto este último que se convirtió en una de las señas de identidad de sus obras a lo largo de toda su carrera.

De la actividad artística del Greco en Roma nos da una somera idea el médico y coleccionista Giulio Mancini, quien en 1620 relató que el artista “había llegado a tener un gran dominio en su profesión y en su manera de ejercerla; resolución y soltura [...], por lo cual se llenó de atrevimiento y este se hizo mayor cuanto que en algunos encargos particulares dio grandes satisfacciones. De ellos se ve hoy en posesión del abogado Lancilotti uno que algunos creen ser obra de Tiziano” (Mancini, 1956, pp. 229-231)<sup>8</sup>. De nuevo se repite una relación con el maestro veneciano que se recoge algo

después en el comentario de un erudito local en Foligno (Perugia), quien en unas anotaciones a las Vidas de Vasari, refirió la existencia de “un pequeño cuadro [de Domenico Teotocopoli] con la decapitación de San Juan Bautista, pintado con el estilo final de Tiziano y copiado de sus obras”; pintura que entonces (entre 1620-1630) era propiedad de un miembro de la familia Roncalli, establecida en Foligno desde 1591, pero que se había vinculado previamente a Venecia, Ravena, Umbría, Nápoles y Roma (Lavín, 2015). El dato vuelve a referirnos al Greco como un pintor vinculado a la escuela veneciana y trabajando en pequeño formato. Por las obras que hasta la fecha podemos relacionar con el cretense, el salto a un formato mayor no se registra hasta el periodo romano. La citada *Anunciación* del Museo Thyssen (Madrid), refleja el momento en que verdaderamente parece haber asumido con total solvencia las enseñanzas venecianas.

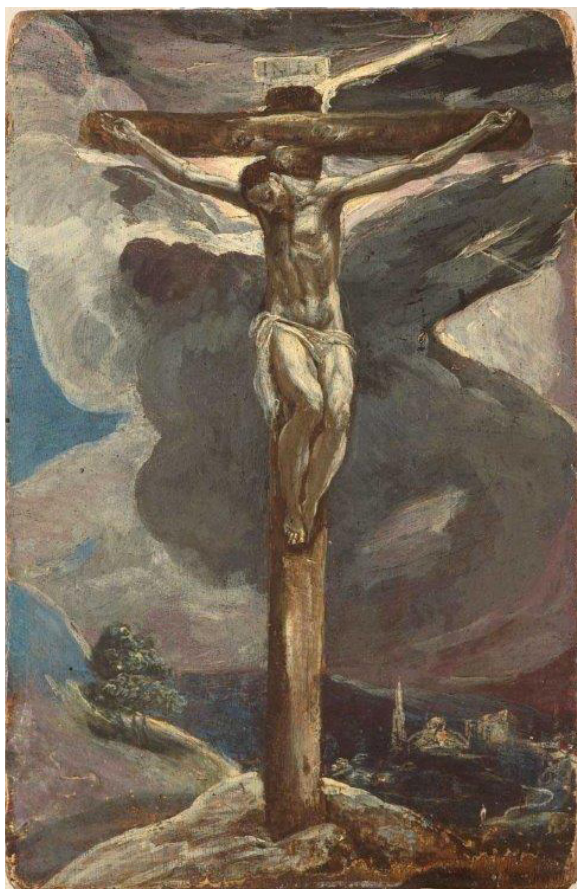
Por lo demás, las tablas realizadas en Roma pudieron satisfacer a una clientela interesada por obras de gabinete o pequeño formato que conforme avanzaba el siglo XVI pasaron a convertirse en piezas requeridas por exquisitos coleccionistas. Algunos temas recurrentes de la producción del Greco eran poco frecuentes en la iconografía religiosa al uso (“La expulsión de los mercaderes del templo” o “La curación del ciego”), y otras como “Cristo en la cruz” o “La Piedad”, resultan notables traslaciones de modelos miguelangelescos reinterpretados en clave veneciana, tanto por el protagonismo del paisaje y el celaje, como por la técnica pictórica empleada. Las dos versiones que de “La Piedad” reconocimos de su mano muestran aún maneras que en el caso de la tabla de Filadelfia (The Philadelphia Museum of Art, The John G. Johnson Collection; 28,9 x 20 cm) Gudiol explicó como una persistencia del “método pictórico bizantinizante basado en la superposición de trazos lineales sobre masas de color, para dar así el modelado de la forma, especialmente en los drapeados, elementos de paisaje y cielo”. El mismo historiador vio en la segunda *Piedad*, realizada sobre lienzo (Nueva York, The Hispanic Society of America; 66 x 48cm) un trabajo diferente, en el que se ha abandonado casi por completo el procedimiento vermicular, “la pincelada dibuja y modela directamente; es un sistema mucho más sencillo y naturalista a un tiempo”<sup>9</sup> (Gudiol, 1971, pp. 27 y 28; Álvarez Lopera, 2007, v. II, t. 1, p. 77)

El tema de “Cristo en la cruz” fue el asunto que más veces repitió en ese periodo romano, plasmando los elementos esenciales de la producción que en gran formato, llevará luego a cabo en Toledo. A la manera



de lo conseguido por Giulio Clovio en sus iluminaciones sobre vitela, el Greco supo monumentalizar en pequeño formato la figura de Cristo muerto en la cruz, tomando como modelo un dibujo de Miguel Ángel anterior a 1573, ampliamente divulgado a través de crucifijos escultóricos de Giambologna y seguidores. La cruz se monumentaliza al situarla sobre un paisaje de horizonte bajo y amplio celaje conformado por impactantes nubes, nubarrones más bien, convertidos en abstracciones cromáticas, formas espectrales y dinámicas que sirven de contrapunto dramático a la perfilada anatomía de Cristo. De los cinco ejemplares que conocemos hasta la fecha, realizados probablemente entre 1573 y 1576, cabe destacarse el empleo de soportes diferentes; además de una tabla, como decimos el soporte que con más frecuencia empleó el cretense en Italia, constatamos dos versiones en lienzo y otros dos sobre cobre, material poco recuente en las obras de El Greco, pero del que sabemos que se sirvió como soporte de algunos pequeños retratos a los que enseguida me referiré.

**Figura 3.** Cristo crucificado, 1573-74. Óleo sobre tabla, 30,5 x 19,8 cm. Toledo, Banco de Castilla-La Mancha, S.A. Grupo Liberbank



Es posible que la primera de las versiones realizadas por el pintor fuera la tabla (30,5 x 19,8 cm) (fig. 3), que se conserva en Toledo (Banco de Castilla-La Mancha, Grupo Liberbank), así lo sugiere el trazo pictórico y el sentido esquemático de la anatomía y el paisaje. Una nueva versión desconocida hasta su reciente inclusión como imagen ilustrativa en el catálogo de la exposición *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*<sup>10</sup> (Viena, colección privada; 38,8 x 26,2 cm) (fig. 4) debe verse como una cuidada derivación del ejemplar anterior, realizado en cobre. La visión del paisaje, las masas nubosas, la cruz y el remate de la misma, sugieren esa relación, pareja a la que también se aprecia entre las dos versiones que vienen registrándose en colecciones estadounidenses; el cobre de Texas (35 x 26,7cm) y la tela (43 x 28cm) de la antigua colección Piasecka Johnson (Álvarez Lopera, 2007, nums. 5, 6 y 7, pp. 35-37). La tela de mayor tamaño de la colección Christian Levett (67,5 x 42 cm) dependen de las dos anteriores, realizada la figura de Cristo con un mayor esquematismo.

**Figura 4.** Cristo crucificado, ca. 1574. Óleo sobre cobre, 38,8 x 26,2 cm. Colección privada



*El entierro de Cristo* de colección particular inglesa es otro buen ejemplo de los trabajos que ocuparon al Greco; si es como creemos una tabla realizada hacia 1571/1572<sup>11</sup>. El cretense incluyó un retrato de Tiziano cuya cabeza mide aproximadamente centímetro y medio de altura, unas dimensiones que permiten apreciar los hábiles trazos del pintor en un formato tan reducido. La presencia de retratos en las composiciones religiosas, se hará a partir de esa década frecuente, en paralelo al dominio de un género -el del retrato- cuyas señas de identidad le vinculan igualmente a la escuela veneciana (Álvarez Lopera, 2005, pp. 120-139). En *La curación del ciego de Parma* (Galleria Nazionale; lienzo de 50 x 61cm de hacia 1572/1575), entre el grupo que asiste al milagroso episodio se pueden distinguir sendos retratos de dos personajes masculinos para cuya identificación se han hecho algunas propuestas que incluyen la del propio pintor (Álvarez Lopera, 2007, pp. 61-64).

Más explícitos son los cuatro retratos situados en *La expulsión de los mercaderes del templo* (Minneapolis Institute of Arts), artistas del Renacimiento a los que el Greco representó en una suerte de homenaje: Tiziano, Miguel Ángel, Clovio y un cuarto personaje que podría identificarse con mayores dudas con Rafael (Álvarez Lopera, 2007, pp. 71-73)<sup>12</sup>. Cada cabeza es en sí misma un notable ejemplo de la pericia alcanzada por el Greco como pintor de retratos. Están realizados con la estructura pictórica que fue característica del artista a lo largo de toda su carrera, una combinación de las prácticas aprendidas en su formación bizantina y veneciana, una sucesión de toques de color que modelan los rasgos y las incidencias del rostro evitando las superficies lisas y esmaltadas, las suaves transiciones de sombras y luces de la pintura romana o florentina.

Resulta menos afortunado el modo en que fueron encajadas en ese ángulo de la tela las cuatro figuras. El Greco solapó las cabezas sin conseguir crear ninguna comunicación o relación entre ellas; es probable que cada retrato se elaborara separadamente, trasladándose luego a la composición a través de un calco o traspaso, sin tenerse en cuenta las diferencias lumínicas<sup>13</sup>. El retrato de Giulio Clovio así lo probaría, dado que es una fiel trasposición del modelo conservado en el Museo de Capodimonte (Nápoles) aunque adaptado a unas dimensiones algo más reducidas.

El ejemplar de Nápoles se concibió en un formato apaisado, poco frecuente pero idóneo para presentar al artista croata mostrando al espectador la que fue su obra maestra, el *Officium Virginis* (*Oficio de Horas Farnese*, 1546)<sup>14</sup>, abierta por dos de sus páginas, las que

muestran *La Creación del Universo* y *La Sagrada Familia*. A pesar de estar reproducidas de manera sintética o abocetada, el Greco fue capaz de transmitir perfectamente los valores característicos de la miniatura<sup>15</sup>. Como fondo del retrato el Greco incorporó una ventana en el que representó un paisaje de atardecer de estirpe veneciana, absolutamente inusual en el mundo romano. Con ello, el *Retrato de Clovio* es un homenaje al maestro Clovio, pero al mismo tiempo una demostración de la versatilidad pictórica del pintor<sup>16</sup> y de la capacidad alcanzada como retratista en esas fechas.

De la dedicación en Roma al retrato en miniatura tenemos noticia gracias al inventario de bienes de Fulvio Orsini (1529-1600), bibliotecario en el palacio Farnese, donde se registra una pequeña secuencia de retratos además de un paisaje sobre tabla del Monte Sinaí: "39. Quadro corniciato di noce con un paese del monte Sinai, di mano d'un Greco scolare de Titiano (...)" 43. Quadro corniciato di noce intagliato col ritratto di don Giulio miniatore di mano del soprad<sup>o</sup> Greco. 44. Quadretto corniciato di noce con oro col ritratto di un giovine di berretta rossa di mano del med<sup>o</sup>. 45. Quattro tondi di rame, col ritratto del cardinal Farnese, S. Angelo, Bessarione cardinal et Papa Marcello, di mano del med<sup>o</sup> (Nolhac, 1884, p. 433)<sup>17</sup>.

La relación describe un retrato de Giulio Clovio (probablemente el que guarda el Museo de Capodimonte), cuatro tondos de cobre con las efigies de los cardenales Alessandro y Ranuccio Farnese, el cardinal Basilio Bessarion y el papa Marcelo II; y un sexto retrato, un *quadretto* de un joven desconocido sosteniendo un sombrero o gorro de color rojo. No hay más referencia o noticia sobre cómo eran esos retratos que Waterhouse imaginó, al menos por la atribución que hizo de dos de ellos, como copias de originales de Tiziano (Waterhouse, 1930, p. 85, núms. 6 y 7)<sup>18</sup>. En 1930 August Mayer señaló como obra de Theotocopuli el *Retrato de un caballero joven*; un busto largo realizado sobre un tondo de pergamino de 87mm que por esas fechas era propiedad del coleccionista y marchante Michele Lazzaroni (Mayer, 1930, p. 181)<sup>19</sup>. Para el estudioso alemán, tanto la técnica como la concepción de la efigie responderían a ese periodo temprano del cretense; una opinión que reforzó Camón Aznar al valorar la "técnica de toques inmediatos y alejados. El rostro severo y de concentrada expresión"<sup>20</sup> (Camón Aznar, 1950, vol. I, p. 133 y vol. II, n<sup>o</sup> 788, fig. 79). Wethey descartó la pintura sin apuntar ninguna argumentación (Wethey, 1962, vol. II, n<sup>o</sup> X-203, p. 209) y, recientemente, Nicos Hadjinicolaou ha vuelto a considerar la autoría de el Greco aunque tachando el pro-



ceder pictórico de tosco, bien diferente de la calidad conseguida por el pintor en retratos contemporáneos como los de Clovio o Vincenzo Anastagi y en las miniaturas posteriores, realizadas en España (Hadjinicolaou, 2014, pp. 176 y p. 177).<sup>21</sup>.

En nuestra opinión, es una obra realizada con toques menudos y certeros, aplicados sobre una base grisácea más diluida. El gesto directo y decidido del personaje proyecta una intensidad expresiva que puede ponerse en relación con el cretense, aunque debido a su estado de conservación sea difícil juzgar la obra de manera cabal. La cabeza del personaje está limpia en exceso, por lo que ha perdido las sustanciales calidades finales<sup>22</sup>. Creo además que los rasgos del personaje repiten los del hombre de mirada esquiva que aparece en *La curación del ciego* de la Galleria Nazionale de Parma, el situado detrás del joven de torso desnudo y de espaldas, y en quien algún estudioso del pintor ha visto como un autorretrato del Greco (Álvarez Lopera, 2007, nº 21, pp. 61-64)<sup>23</sup>.

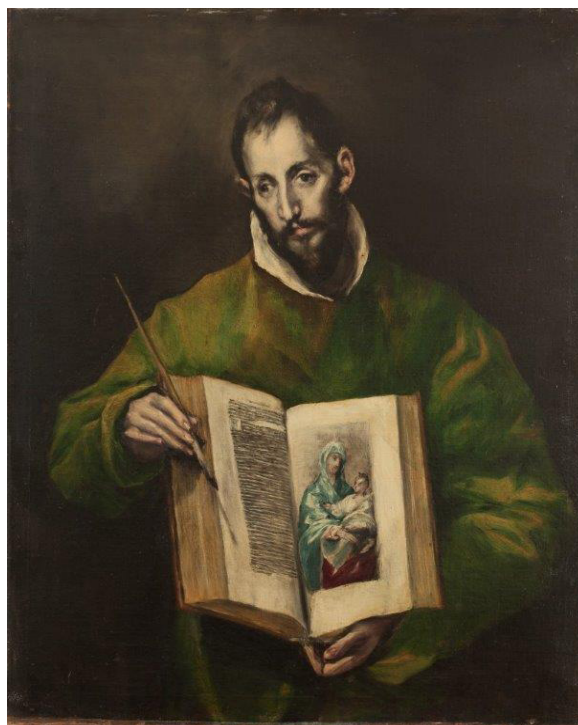
Al poco de llegar a España, Domenicos Theotocopuli tuvo la ocasión de enfrentarse por primera vez a obras de grandes formatos, adaptando su proceder pictórico a obras pensadas para ser vista a cierta distancia; sus pinceladas se ampliaron, las composiciones y las relaciones cromáticas de las pinturas obligaron a sopesar aspectos visuales que hasta la fecha no había desarrollado. Obras como *El Expolio* o los lienzos para el Retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo (1577-79) marcan un punto de inflexión en la carrera del Greco. Como soportes empleará ya de manera habitual lienzos, eligiendo preferentemente los mantelillos para las obras de mayor tamaño, al tiempo que cuidará especialmente la selección y combinación de los pigmentos (Ruiz Gómez, 2014, pp. 60-65).

Con todo, el Greco mantuvo la construcción pictórica que había fijado y desarrollado a lo largo de su carrera. También algunas de las prácticas artísticas vinculadas a *la piccola pittura*, prácticas que alcanzaron precisamente en España nuevos recorridos. Sirvieron para aportar delicados detalles en cabezas, elementos puntuales de sus composiciones y definir fragmentos más precisos de los paisajes, trabajados siempre con pinceles muy finos. La versatilidad en el manejo de trazos pictóricos le permitió incorporar en una misma composiciones soluciones diversas. Camón Aznar llamó la atención sobre esa “gran capacidad para reducir los temas en pequeños formato [...]. Las figuras se disminuyen sin que esta reducción amengüe ninguno de sus movimientos ni de sus expresiones”, una virtud que achacó a la cercanía en Roma con Giulio Clovio (Camón Aznar, 1950, col. I,

p. 117). De esas “escenas minadas”, señaló como ejemplares el ya comentado *Retrato de Giulio Clovio* del Museo de Capodimonte y, en la misma idea de representación de una miniatura, la de la Virgen Hodigitria que exhibe *San Lucas* en el volumen abierto que sostiene entre las manos y que se llevó a cabo con pigmentos muy diluidos para transmitir sensación de temple; obra incluida en el Apostolado de la Catedral de Toledo (1608-14) (fig. 5). También en *El entierro del Señor de Orgaz* (1586-88), una de las obras más completas también desde el punto de vista técnico, el pintor muestra sus habilidades en el pequeño formato: la escena de la lapidación de san Esteban en la dalmática que lleva el propio santo, o las imágenes de San Pablo, Santiago y santa Catalina en los frentes de la capa pluvial de san Agustín, aparecen como extraordinarios giros pictóricos dentro de una misma obra.

Una composición que fue asimismo comentada por Camón como “verdadera miniatura” es la tela con *La Adoración del nombre de Jesús* o *La alegoría de la santa Liga* (1577-80), pintura de concepción pictórica muy semejante a las obras de grandes dimensiones de ese periodo, pero realizada con pinceles de fino grosor con los que el Greco define perfectamente toda la complejidad espacial de una escena con múl-

**Figura 5.** Detalle de San Lucas, 1608/14. Óleo sobre lienzo, Toledo, sacristía de la Catedral



tiples figuras en las que recrea además retratos de reducidas dimensiones (fig. 6). Del lienzo que se guarda en el Monasterio del Escorial, el cretense llevó a cabo una versión más pequeña pintada sobre tabla; una repetición reducida que, como las dos versiones sobre tabla de *El Expolio*<sup>24</sup>, y respondiendo seguramente a otras finalidades, nos avanza o recuerda una de las prácticas del Greco referidas por Francisco Pacheco a propósito de su visita en 1611 a la casa del artista en Toledo. Allí pudo ver “los originales de todo cuanto había pintado en su vida, pintados al óleo, en lienzos más pequeños” (Pacheco, 1649/1956, v. II, p. 8); una suerte de catálogo artístico disponible para el público potencial y para el uso del propio pintor y su taller<sup>25</sup>.

El impacto de la presentación de *El Expolio* en la ciudad de Toledo, se completó con un número abundante de versiones de diferente calidad, formato y dimensiones. Francisco Prevoste (ca. 1554/1555-después de 1607) debió de ser el colaborador de algunas y realizador principal de otras de esas versiones (Ruiz Gómez, 2014, p. 19, p. 20, p. 41 y p. 42.)<sup>26</sup>, incluso en algunas de las obras de pequeño formato que repitiendo la cabeza de Cristo de *El Expolio* se han relacio-

nan con el entorno del Greco, pueden deberse a Prevoste, sin excluir la existencia de copias realizadas por seguidores o incluso falsificaciones<sup>27</sup>. Una obra que merece destacarse por su calidad y finura en su realización es el ejemplar pintado sobre papel de la colección Pérez Simón (Ciudad de México) (fig. 7), obra de factura comparable a la empleada en *La Alegoría de la Santa Liga* (Monasterio del Escorial). El modo en que está construido el rostro, con pequeños toques de límpidos tonos rosados y marfiles, aplicados sobre una base grisácea que ayuda a construir las sombras, es propio del estilo inicial del maestro en España. La túnica roja recuerda la pincelada vermicular de sus mejores obras sobre tabla<sup>28</sup>. Otro ejemplar de calidad, también pintado sobre papel se halla en colección privada europea (fig. 8), donde la cabeza de Cristo está aún más cerca del modelo de la Catedral de Toledo, incluyéndose la mano derecha sobre el pecho. Está trabajada sobre una base rojiza de imprimación, por lo que parece más tardía, quizá hacia 1590/1595<sup>29</sup>.

Un ejemplo revelador de la participación de algún ayudante del Greco (y por la fecha, hay que volver a pensar en Prevoste), son las obras del retablo de

**Figura 6.** Detalle de La alegoría de la Santa Liga, 1577/80. Óleo sobre lienzo. Patrimonio Nacional, Monasterio de El Escorial



**Figura 7.** Cabeza de Cristo, ca. 1585/90. Óleo sobre papel adherido a tabla, 10,2 x 8,6 cm. México, Colección Pérez Simón

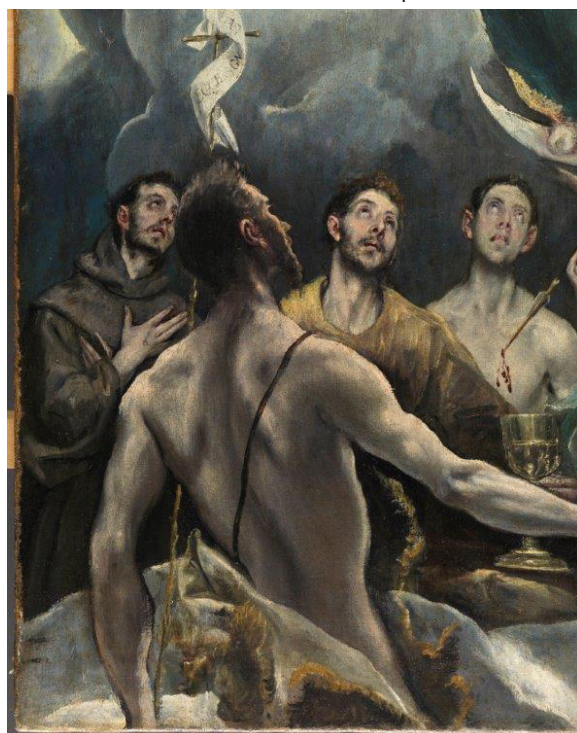




**Figura 8.** Cabeza de Cristo, ca. 1590/95. Óleo sobre papel adherido a lienzo, 15 x 9 cm. México, Colección privada



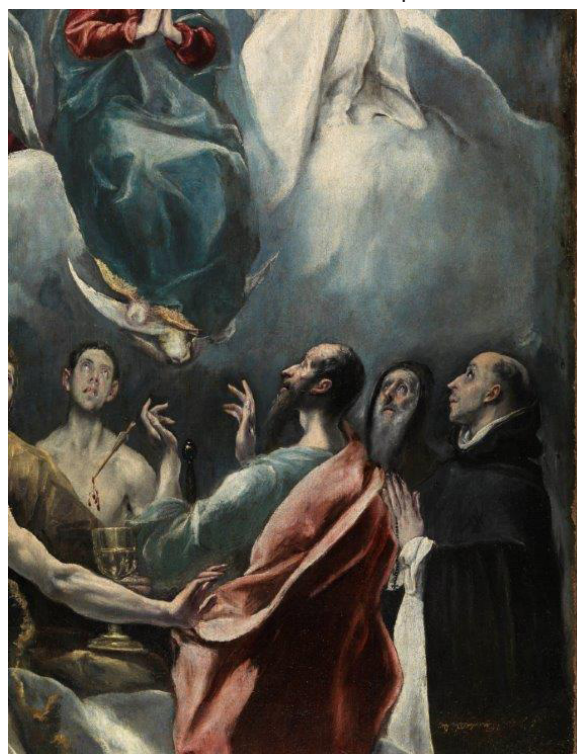
**Figura 9.** Detalle de La Coronación de la Virgen, 1591/92. Óleo sobre lienzo. Depósito del Obispado de Toledo en el Monasterio de Guadalupe



Nuestra Señora del Rosario de Talavera la Vieja (1591-92). Perdido como conjunto desde 1936, las tres obras del Greco se conservan en el Monasterio de Guadalupe (Álvarez Lopera, 2007, v. II, t. 1, pp. 157-161, núms. 53-55). En la tela de *La coronación de la Virgen*, tradicionalmente considerada la primera de las versiones que del tema realizó el maestro a lo largo de su carrera, se llevó a cabo un interesante ejercicio de pintura que a tenor de las dimensiones de las figuras incorporadas en un lienzo de 105 x 80 cm, están próximos a las maneras del pequeño formato. Restaurado en el Prado en fechas recientes (2014), las cabezas de los diez personajes representados (figs. 9 y 10), y especialmente las de los siete santos de la parte baja -de unos ocho centímetros de altura- son extraordinarios ejemplos de una pintura de pequeños y desligados toques, con abundante presencia del carmín para la concreción de los rasgos de cada figura: párpados, orejas, nariz y boca<sup>30</sup>.

Un tratamiento similar se aprecia en un *San Francisco en éxtasis* pintado sobre cobre (22 x 18cm) que se ha presentado recientemente en la exposición *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio* (Treviso, 24 de octubre de 2015 al 10 de abril de 2016) (fig. 11). Es un ejemplar de calidad que repite con variantes la tela de la colección Abelló (Madrid), *San Francisco recibiendo*

**Figura 10.** Detalle de La Coronación de la Virgen, 1591/92. Óleo sobre lienzo. Depósito del Obispado de Toledo en el Monasterio de Guadalupe



*los estigmas*. En la versión en cobre el santo se lleva la mano derecha al pecho, en señal de aceptación. La calavera descansa igualmente sobre la mesa rocosa del primer término, aunque presentada de manera algo distinta. No conocemos ninguna otra versión del santo que repita esta composición, realizada en una sutil gama de azules, envolviendo la magnífica cabeza del santo por un entramado de nubes resueltas con decididas y sutiles pinceladas. Creemos que la factura de este cobre puede situarse hacia 1580.

Parecidas consideraciones pueden hacerse sobre la técnica empleada por El Greco para elaborar las figuras de san Benito y san Romualdo en la peculiar composición de la *Alegoría de la orden de los Camaldulenses*, de hacia 1600/1607<sup>31</sup>, e incluso en obras del periodo final donde el pintor reconduce también el trazo del pincel hacia un ejercicio de miniaturista. Composiciones que, como *La expulsión de los mercaderes del templo* de la parroquia madrileña de San Ginés, presenta sorprendentes cambios de escala, variados juegos lineales en la construcción de los drapeados y nuevas combinaciones cromáticas con protagonismo del pigmento negro. Otro magnífico ejemplar de ese trayecto final del artista, donde la colaboración del taller está muy presente, es *El convite en casa de Simón*

**Figura 11.** San Francisco en éxtasis, ca.1580. Óleo sobre cobre, 22 x 18 cm. Colección privada



(Chicago, The Art Institute of Chicago), pintura donde han desaparecido los minuciosos toques finales de otros momentos para definir detalles de las cabezas, y proyecta una borrosa y vívida inconcreción de los rasgos<sup>32</sup>.

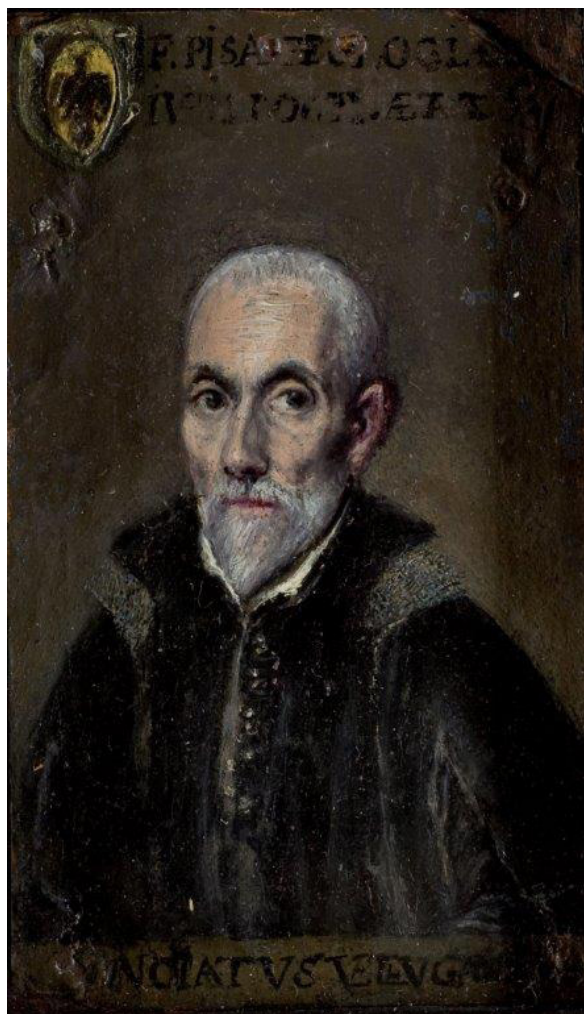
Sin poder agotar el tema en este ensayo, nos fijaremos para terminar en el pequeño elenco de retratos en pequeño formato que se han venido atribuyendo al Greco dentro de su producción española. Harold Wethey rechazó en 1962 todas las propuestas que hasta esa fecha se habían hecho al respecto<sup>33</sup>, incluyendo el *Retrato de caballero* de la Hispanic Society of America (Nueva York), obra firmada (δομήνικος θεοτοκό[πουλος] έποί[ει]) que por composición, factura y colorido es obra que se corresponde a la producción del Greco, hacia 1590. La miniatura ha podido verse recientemente en la exposición *El Griego de Toledo*, donde ha puesto de manifiesto una coherente relación con los retratos del pintor. El de la Hispanic fue comprado por Archer Milton Huntington en París, en 1911. Aunque no está documentado, previamente pudo pertenecer a Martínez Sobrado (Burke, 2003, nº 74, p. 270; Marías, 2014, nº 28, p. 172). Cabe preguntarse por la relación de este notable ejemplar con “las dos cabecitas en tabla de cinco (o cuatro) dedos de alto” que se relacionan como obras del Greco en el inventario madrileño (1660) de Agustín de Hierro (Marías, 1993, pp. 59-70).

Wethey rechazó asimismo como obra de El Greco el *Retrato de Francisco de Pisa*, miniatura que ha estado apartada del escrutinio público durante años, recuperándose recientemente gracias a la exhibición en las dos exposiciones celebradas en Toledo en 2014 (fig. 12). La cuidada restauración previa ha puesto de manifiesto que la inscripción que acompaña al retrato fue manipulada, lo que arroja alguna duda sobre la identificación del personaje (Marías, 2014, nº 30, p. 172), pero también renueva el interés de la pintura. La cabeza es de una notable calidad, concebida con hondura psicológica y envuelta por un amplio fondo muy característico del Greco, en una delicada tonalidad grisáceo acastañada<sup>34</sup>.

Bien distinta es la valoración que creo debe hacerse del *Retrato de dama*, también presente en la citada exposición. Está realizado en una factura más lisa, y su presentación es semejante a la de los retratos españoles de corte, con poco espacio alrededor de la cabeza, sin las gráciles proporciones que ofrece el ejemplar de la Hispanic. Parece realizado por un pintor del entorno de Alonso Sánchez Coello, hacia 1580/1585; así lo acredita además la vestimenta y el tocado de la dama



**Figura 12.** Retrato de Francisco de Pisa, ca.1610. Óleo sobre papel adherido a lienzo, 9,5 x 5,8 cm. Londres, colección privada



(Stratton, 1988, nº 6, p. 36; Marías, 2014, nº, 29, p. 172). Y esa misma cronología y entorno pictórico, puede proponerse para el *Retrato de un joven caballero con barba*, de la Galleria degli Uffizi (Florencia) que Rosario Camacho consideró como del Greco (Camacho Martínez, 2009, p. 145)

Para finalizar, señalaremos otras obras de pequeño formato que han salido a la luz en fechas recientes poniéndose en relación con Theotocópuli. Por un lado, un a un retrato de busto de Felipe II tocado con gorra alta según el modelo del “Rey viejo” de la biblioteca escurialense, realizado sobre pergamino (10,5 x 8,5cm; colección privada alemana) (Marías, 2014, p. 173). La efigie del monarca se inscribe en un tondo oval rodeado por tres ángeles tomados

del repertorio del cretense, y en la parte inferior, se ha representado una vista del monasterio del Escorial. Hay noticia de un retrato muy semejante, realizado en el mismo tipo de soporte, en la fototeca de imágenes del Museo del Prado (fig. 13). La efigie de un joven del reinado de Felipe II inscrito igualmente en una solución compositiva parecida, aunque sustituyendo la vista del real monasterio por una parcial de Toledo (¿podría ser retrato de Jorge Manuel Theotocópuli?) y resultando los ángeles adultos o tenantes de escasa calidad. No he visto ninguno de los dos retratos, pero creo que podría tratarse de una “recreación” de hacia 1900/1920 (momento de gran actividad en el comercio de obras del maestro) que en realizaciones del Greco.

Se da la circunstancia que esos dos retratos están pintados sobre pergamino, material que no identificamos en otras obras del pintor. Tampoco lo es la vitela, habitual de la miniatura, y con el que pudo familiarizarse en Roma, en el tiempo en que estuvo cerca de la forma de trabajar de Giulio Clovio. La única excepción hasta la fecha es un pequeño retrato (9 x 7,5cm) recientemente

**Figura 13.** Retrato de caballero joven entre dos tenante. Fotos Ventura. Madrid. Imagen remitida al Museo del Prado, con fecha 12, II, 1947





aparecido en una colección inglesa (fig. 14) y que repite el modelo de la *Dama con una flor en el pelo* (Nueva York, colección privada, de 50,5 x 42 cm). La joven de este retrato viene identificándose con la primera nuera del artista, Alfonsa de los Morales, esposa de Jorge Manuel entre 1603 y 1617, cuando falleció a la edad de treinta y seis años. La versión en vitela repite la construcción formal de la tela neoyorquina, elaborando el rostro con un suave tratamiento que contrasta con los esquemáticos toques de definen la pañoleta con la que se cubre la joven. La viveza expresiva de la retratada también está presente en el ejemplar inglés, obra cuya autoría parece razonable relacionar con el maestro cretense, aunque convenga mantener alguna reserva; especialmente porque no contamos con un número suficiente de obras similares que permitan un cotejo cabal de la producción del artista realizando pequeños retratos. Tampoco aparecen referencias a este tipo de obras en los inventarios familiares (1614 y 1621), más allá de los asientos relacionados con versiones pequeñas, chiquitas o cuadritos de las composiciones más conocidas salidas del taller de El Greco.

Con todo, no resulta difícil imaginar al Greco dedicado a este tipo de obras, más aún en los años finales de su vida. El artista debió de sentirse a gusto trabajando en obras de dimensiones reducidas, adaptando los vigorosos y certeros trazos de sus pinceles a un tipo de pintura que se relacionaba estrechamente con el arte bizantino en que se formó en Creta, y que prolongó durante casi un decenio en sus años en Italia, donde el aprendizaje y la absorción de los modelos del Renacimiento fueron fijados a través de la repetición en pequeñas tablas.

**Figura 14.** Dama con una flor en el pelo, ca. 1603/5. Óleo sobre vitela, 9 x 7,5 cm. Colección privada inglesa



## NOTAS

- [1] Las excepciones a esta consideración general son *La Dormición de la Virgen* (Ermouópolis, Syros, Sagrada Catedral de la Dormición), realizada en Creta y de dimensiones 62,5 x 52,5 cm; y quizá *La Adoración de los pastores* del J. F. Willumsen Museum (Frederickssund, Dinamarca), realizada hacia 1569 o 1570, con unas dimensiones de 63,5 x 76 cm.
- [2] Las otras tres composiciones incluidas en el Tríptico de Módena representan *La alegoría de la coronación del caballero cristiano*, *Dios Padre con Adán y Eva* y una *Vista del Monte Sinaí*.
- [3] Rodolfo Palluchini apuntó certeramente que en *La Anunciación* de Módena están

ya sugeridas todas las Anunciaciones posteriores (Palluchini, 1937, pp. 10 y 11).

- [4] Es una tabla de 62,5 x 76,5 cm. La composición repite una pintura de Tiziano de 1537 divulgada por una estampa de Jacopo Carraglio.
- [5] Fechada hacia 1570-1572, está realizada al óleo sobre tabla, con unas medidas de 26,7 x 20 cm.
- [6] Archivio di Stato di Parma, Epistolario Scelto, b.19, *ad vocem* (Publicado en Ronchini, 1865, p. 270, carta 9 t. III, doc. VII).
- [7] Para Fernando Marías el conocimiento de la miniatura también explicaría no

solamente el interés por “el rebuscamiento formalista de sus anatomías”, sino también las escenas nocturnas o los juegos de luces y los matices coloristas. (Marías, 1997/2013, p. 102)

- [8] Lancilotti ha sido identificado por Marini como el cardenal Orazio Lencellotti, albacea del bibliotecario del Cardenal Farnese, Fulvio Orsini.
- [9] Por su factura técnica, la tabla de Filadelfia se situaría cronológicamente hacia 1570/1572, datación que Álvarez Lopera adelantó hacia 1572/1573, atendiendo precisamente a la acumulación de motivos miguelangelescos, consecuencia del ambiente romano.

- [10] Treviso, Casa dei Carraresi, 24 de octubre de 2015 al 10 de abril de 2016.
- [11] Mide 28,1 x 19,5 cm. Existen otras dos versiones de esta composición, ambas realizadas sobre tabla y claramente derivativas de la de colección londinense: la de la antigua colección Boglio (28 x 36,5 cm) y otra en colección privada madrileña (28,5 x 37,2cm).
- [12] Lienzo de 118,4 x 150,8 cm; datado hacia 1573/1574.
- [13] Este apretado encaje a modo de puzzle volverá a repetirse en la representación de otros retratos de grupos, tanto del periodo romano como del español. Obras como *El Expolio* (Toledo, Catedral), *El martirio de san Mauricio y la legión tebana* (Monasterio del Escorial) o el *Pentecostés* (Museo del Prado), enfatizan esa personal imbricación de cabezas.
- [14] Nueva York, The Pierpont Morgan Library, M. 69.
- [15] Sofonisba Anguissola también retrató a Clovio sosteniendo un tondo con un retrato de pequeño formato (Florenca, Fundación Roberto Longhi). Significativamente, la disposición de la figura es la misma, y también la edad del miniaturista, lo que creo que obligaría a pensar la cronología del ejemplar de Sofonisba, considerado de hacia 1556.
- [16] Además del *Giulio Clovio*, debe citarse el *Retrato de un arquitecto* (Copenhague, Statens Museum for Kunst) y el más sofisticado y tardío de todos, el *Retrato de Vincenzo Anastagi* (Nueva York, The Frick Collection). De este último, realizado hacia 1575 y de medidas 188 x 126,7 cm, puede verse el estudio más reciente en Park, 2014.
- [17] La *Vista del Monte Sinaí* es muy probablemente el ejemplar que guarda el Museo Histórico de Creta (Heraklion); una tabla (41 x 47,5cm) que por técnica pictórica la creo realizada en Venecia, hacia 1570. Álvarez Lopera prefirió situarla entre 1570 y 1572 (Álvarez Lopera, 2007, nº 40, pp. 108 y 109).
- [18] E. Waterhouse propuso identificar dos de estos retratos en dos miniaturas entonces en el mercado italiano, dos copias de Tiziano realizadas en madera: Ranuccio Farnese (20 x 14 cm) y Pablo III (40, 7 x 30 cm).
- [19] La obra, que mide 87 mm, pasó a la colección de Roberto Longhi (Florenca, Fondazione Roberto Longhi).
- [20] Camón consideró como probable obra de El Greco el *Retrato de caballero joven* que el marqués de Lozoya había descubierto en el mercado romano en 1949 (¿cartón? De 22 x 15 cm) (Camón, 1950, nº 714, fig. 78). Fue justamente rechazada por Wethey, nº x-202.
- [21] A propósito de la apreciación que el estudioso griego proyecta de ese ejemplar, se pregunta por la familiaridad de El Greco con la *maniera di figure piccole*, bien distinta de las calidades de las miniaturas del periodo español. El autor recoge la historia de la miniatura y las “peculiaridades” del que fuera su primer propietario conocido, el anticuario Michele Lazzaroni. Sobre este marchante y coleccionista, véase el trabajo de E. Sambo (2009).
- [22] Las manipulaciones y restauraciones de la colección Lazzaroni han sido estudiadas por Sambo (2009, p. 145, n., 26).
- [23] Álvarez Lopera ha visto semejanzas entre esta cabeza incluida en *La curación del ciego* y uno de los apóstoles de *La Asunción de la Virgen* del Retablo de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579).
- [24] La tabla de Wiltshire, Upton House, The National Trust (55 x 34 cm) parece totalmente autógrafa; la versión de la colección Masaveu (Madrid), es de parecidas dimensiones (56,6 x 32cm) y está realizada con notable calidad, aunque con algún fragmento más descuidado o de dibujo más endeble, que podría achacarse a la participación de Prevoste. En nuestra opinión, las dos obras deben fecharse hacia 1579.
- [25] Además de los referidos por Pacheco, las reducciones pictóricas aparecen reflejadas en el inventario de los bienes de El Greco realizado por el hijo del pintor a la muerte de este en 1614, y del propio Jorge Manuel en 1621 con motivo de su segundo matrimonio. El estudio de este tipo de obras se inició desde la publicación misma de los inventarios familiares (San Román, 1910, pp. 189-198, doc. 52; San Román, 1927, pp. 67-91, doc. XXXV; Marías, 2007, pp. 187-197; Redondo Cuesta, 2014, pp. 92-102).
- [26] Este fiel ayudante y hombre de confianza de El Greco aparece vinculado a este desde 1580. El 13 de noviembre de 1591 se declara claramente como pintor en un *Poder otorgado por Domenico Theotocópuli a Francisco Preboste autorizándole a cobrar en su nombre cualquier cantidad que se le adeudara* (AHPTO 16635, escribano Blas Hurta-
- do, fols.962v-963v). Documento inédito hasta su reciente publicación por M.ª E. Alguacil Martín y C. Mas González (Alguacil Martín y Mas González, 2015, p. 355, p. 357 y p. 376).
- [27] Cossío recogió en su catálogo una miniatura con la cabeza de Cristo según el modelo de *El Expolio*: una en la colección de Fernando López Cepero y Cañaveras (Sevilla), un lienzo pegado a tabla (17 x 13 cm.) que el estudioso no llegó a ver y que en 1962 pasó a la colección del conde de Ibarra (Dos Hermanas, Sevilla) (Cossío, 1908, nº 178). Otra cabeza de 7,6 x 5cm, sobre pergamino y firma en la trasera, fue publicada en la colección del conde de las Almenas en 1927 (Byne, 1927, pp. 172 y 173). Wethey rechazó ambas atribuciones considerando falsa la firma del ejemplar Almenas (1962, X-178 y X-97 respectivamente).
- [28] Está pintada sobre un papel adherido a tabla y mide 10,2 x 8,6 cm. Por construcción pictórica, debe situarse hacia 1585/1590. La miniatura fue comprada por su actual propietario en 1994 (Sotheby's, Nueva York, 19 de mayo, lote 16). Una etiqueta en su parte trasera recuerda cómo llegó la obra hasta Estados Unidos, a finales del siglo XIX: “Head of Christ by El Greco. Presented me by Raimundo de Madrazo during one of his visits to N.Y./ S.C. Hewitt”. Sarah Cooper Hewitt (1859-1930) fue una de las fundadoras del Hewitt Cooper Museum. Debo el dato a Véronique Gerard Powell, quien escribió sobre la obra en el catálogo de la exposición *Du Greco à Dali. Le grands maîtres espagnols de la collection Pérez Simón* (Gerard Powell, 2011, nº 4, p. 44 y p. 209; Ruiz Gómez, 2014, nº 29, p. 48).
- [29] Es un tondo de 15 x 9 cm., pintado al óleo sobre papel, pegado a un segundo soporte de lienzo. En la exposición presentaba una ampliación que lo convertía en pieza de formato cuadrangular de medidas 16 x 13,5 cm. (Álvarez, 2005, nº 13). Me pregunto si no pudiera tratarse de la *Cabeza* de la antigua colección López Cepero.
- [30] La calidad conseguida en estas cabezas es superior a la de otras partes de la composición: celajes y drapeados están contruidos con un dibujo derivativo y duro, un trabajo de taller que se visualiza bien al comparar la tela de Talavera con el ejemplar del Museo del Prado (P-2645), versión centrada en la escena principal, sin la presencia de los santos del plano inferior. Los juegos de

los paños, sus texturas y recorrido de plegados, así como la brillantez y resolución de los blancos y azules de las nubes, descubren la desenvoltura vivaz de El Greco (Ruiz Gómez, 2007, nº 7, pp. 66-69).

[31] Se conocen dos versiones: una en el Instituto Valencia de Don Juan (120 x 86cm) y otra en el Colegio del Patriarca (Valencia) de dimensiones 138 x 108 cm.

## BIBLIOGRAFÍA

Alguacil Martín, M. E. y Mas González, C. (2015). El Greco y su entorno en el Archivo Histórico Provincial de Toledo: una revisión actualizada de sus documentos. *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*, 6, pp. 352-379.

Álvarez Lopera, J. (2005). Los retratos del Greco. En: Portús, J. (ed.). *El retrato español del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 120-139

Álvarez Lopera, J. (2007). *El Greco. Estudio y catálogo* (vols. I y II). Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Álvarez, M. T. (2005). Ficha catalográfica de "Busto de Cristo". En: Burke, M. C. (ed.). *El alma de España*. Albuquerque: Albuquerque Museum, cop., nº 13, pp. 122 y 123.

Burke, M. (2003). Ficha catalográfica de "Portrait of a Man". En: Davies, D. (ed.). *El Greco*. Londres: National Gallery Company/Yale University Press, p. 270.

Byne, A. (1927). *Important Mediaeval and Early Renaissance Works of Art from Spain. Collection of the Conde de las Almenas*. Nueva York: American Art Association.

Camacho Martínez, R. (2009). *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*. [Tesis doctoral inédita]. Universidad de Málaga: Málaga.

Camón Aznar, J. (1950). *El Greco* (vols. I y II). Madrid: Espasa-Calpe.

Cossío, M. B. (1908). *El Greco* (vols. I y II). Madrid: Victoriano Suárez.

Falomir, M. (2015). El Greco y la Pintura Veneciana. *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*, 6, pp. 253-262

Gerard Powell, V. (2011). *Du Greco à Dali. Le grands maîtres espagnols de la collection Pérez Simón*. Heule: Snoeck.

[32] Lienzo de 143,3 x 100,4cm, fechable entre 1608-1614. Restaurado recientemente para su exhibición en la exposición *El Greco: Arte y oficio* (cat. 80), es una obra desigual en su factura, pero un buen número de figuras solo pueden deberse a la mano de El Greco.

[33] Wethey (1962), nº X-201. *Retrato de un clérigo sentado*, de 20 x 17 cm (Madrid, Museo Lázaro Galdiano); X-204. *Retrato*

Gudiol, J. (1971). *El Greco*. Barcelona: Polígrafa.

Hadjinicolaou, N. (2014). A disciple of Titian in The Palazzo Farnese. 1570-1572. En: Hadjinicolaou, N. (ed.). *D. Theotokopoulos between Venice and Rome*. Atenas: Benaki Museum, pp. 137-194.

Holanda, F. de (1548/1921). *De la Pintura Antigua*. Madrid: J. Ratés, Impresor.

Lavín, A. C. (2015). Nuevos datos sobre la estancia del Greco en Italia: los comentarios a las Vitae de Vasari de la Biblioteca Ludovico Jacobilli de Foligno. *Archivo Secreto. Revista Cultural de Toledo*, 6, pp. 267-280.

Mancini, G. (1956). *Considerazioni sulla pittura*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.

Marías, F. (1993). Reflexiones sobre una colección de pinturas de El Greco y la "Gloria de Felipe". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V, pp. 59-70.

Marías, F. (1997/2013). *El Greco. Historia de un pintor extravagante*. Donostia-San Sebastián: Nerea.

Marías, F. (2007). El Greco y los "originales" de su taller. En: Hadjinicolaou, N. (ed.). *El Greco's Studio*. Heraclión: Crete University Press, pp. 187-197.

Marías, F. (2014). *El Griego de Toledo: pintor de lo visible e invisible*. Toledo: Fundación El Greco. Madrid: Ediciones El Viso

Mayer, G. L. (1930). Unbekannte Werke des Greco. *Pantheon*, V, pp. 179-185.

Nolhac, P. (1884). Une galerie de peinture au XVI<sup>e</sup> siècle: Les collections de Fulvio Orsini. *Gazette des Beaux-Arts*, 29, pp. 427-436.

Pacheco, F. (1649/1956). *Arte de la pintura* (vols. I y II). Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan.

*de una dama*, de 20 x 17 cm (Barcelona, Colección Julio Múñoz); X-205. *Dama y Caballero* (dos miniaturas) de 10 x 5,8 cm (Nueva York, The Hispanic Society) y X-206. *Francisco de Pisa*, de 9,5 x 5,8 cm (herederos de Gregorio Marañón).

[34] La miniatura mide 9,5 x 5,8 cm, está pintada sobre papel adherido a tabla, y no sobre lienzo como erróneamente se señala en el catálogo de la exposición *El Greco: Arte y oficio*, nº 30, pp. 48 y 49.

Palluchini, R. (1937). *Il Polittico del Greco della R. Galleria Estense e la formazione dell'artista*. Roma: Ist. Poligrafico e Zecca dello Stato - Archivi di Stato.

Park, J. (2014). *Men in armor: El Greco and Pulzone Face to Face*. Nueva York: Frick Collection.

Pelc, M. (ed.) (2001). *Klovicev Zbornik*, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti - Institut za povijest umjetnosti.

Pérez de Tudela, A. (2001). A proposito di una lettera inedita di El Greco al Cardinale Alessandro Farnese. *Aurea Parma*, LXXXV, II, pp.175-188.

Pozzolo, E. dal (1996). Sul Greco italiano. *Venezia Arti*, 10, pp. 126-130

Redondo Cuesta, J. R. (2014). Una propuesta sobre los "originales" del taller del Greco. *Ars Magazine*, 7, 22, pp. 92-102.

Ronchini, A. (1865). Giulio Clovio. *Atti e Memorie delle R R Deputazione di Storia patria per le provincie modenensi e parmensi* (vol. III). Módena: Carlo Vincenzi, pp. 259-270.

Ruiz Gómez, L. (2007). *El Greco en el Museo del Prado. Catálogo razonado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Ruiz Gómez, L. (2014). *El Greco. Arte y oficio*. Madrid: Fundación El Greco.

Ruiz Gómez, L. (2014a) Que sus pinturas no se equivoquen con Tiziano. La construcción pictórica del Greco. En: Barón, J. (ed.). *El Greco y la pintura moderna*. Madrid: Museo del Prado, pp. 51-75.

Sambo, E. (2009). Il Fondo Lazzaroni: How are we to tell what is original in a Lazzaroni picture. En: Ottani Cavina, A. (ed.). *Federico Zeri, dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*. Torino: Umberto Allemandi & C., p. 145.



San Román, F. B. (1910). *El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli*. Madrid: V. Suárez.

San Román, F. B. (1927). De la vida de El Greco (nueva serie de documentos inéditos). *Archivo Español de Arte y Arqueología*, III, 8 y 9, pp. 1-124.

Stratton, S. L. (1988). *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum and Library*. Nueva York: Spanish Institute.

Waterhouse, E. (1930). El Greco's Italian Period. *Art Studies*, VIII, pp. 61-88.

Wethey, H. (1962). *El Greco and his School* (vols. I y II). Princeton: Princeton University Press.



a281

Leticia Ruiz Gómez