

intentara ejecutar toda esta portada de piedra excedería a crecida cantidad...»<sup>35</sup>. El costo total de su construcción fue estimado por el maestro Figueroa en unos 27.657 reales de vellón<sup>36</sup>.

El proyecto de Figueroa fue aprobado por el arzobispado y construida la portada al año siguiente, es decir, en 1793. Sin duda, constituye un buen ejemplo del sobrio arte neoclásico, muy academicista y acorde con los gustos de fines del siglo XVIII (Fig. 9).

En el centro del segundo cuerpo está hoy la esfera del reloj donde, en origen, estaba una ventana que daba luz al pasadizo interior. De las dos torres que rematan la fachada hemos de decir que al menos la más grande parece que fue reedificada por Pedro de Silva, pues, la utilización de pilastras en su cuerpo, el colorido de los azulejos y el remate hexagonal tienen cierta semejanza con otras torres proyectadas por este mismo arquitecto, como la de la iglesia de Zufre, o la de San Pedro de Huelva<sup>37</sup>. En su conjunto este frontispicio muestra una superposición de estilos muy característicos del arte español.

Sin duda, Antonio de Figueroa fue un digno continuador del arte de la saga de la familia Figueroa, culminando el arte de su padre Ambrosio en cuyas estructuras barrocas se entreveían ya algunos elementos de lo que iba a ser el nuevo estilo imperante, es decir, el neoclásico. Antonio de Figueroa puede considerarse como la figura clave en el paso del barroco al neoclásico en el arte sevillano.

ESTEBAN MIRA CABALLOS  
Doctor por la Universidad de Sevilla

#### A PROPÓSITO DE «EL GRECO OF CRETE» \*

Los estudios sobre El Greco han recibido un notable impulso en los últimos años desde su tierra natal, Creta. Organizado por el prof. Nicos Hadjinicolaou, en septiembre de 1990 se celebró en Heraklion (la Candia de Theotocopoulos) un Simposio Internacional, *El Greco of Crete*, que estuvo acompañado por la primera gran exposición de obras del pintor celebrada en Grecia. Poco después se creó en Rethymnon «El Greco Centre», adscrito al Institute for Mediterranean Studies - Foundation for Research and Technology, y, ya más recientemente, en septiembre de 1995, se celebraron (también como fruto de la capacidad de organización del prof. Hadjinicolaou) la exposición *El Greco in Italy & Italian Art*, en la Pinacoteca Nacional de Atenas, y un nuevo Simposio Internacional con el mismo tema en Rethymnon. Coincidiendo con la celebración de este último evento se produjo la publicación de las actas del Simposio de 1990, un monumental volumen de 650 páginas, cuidadosamente editado y que comprende 43 trabajos debidos a estudiosos de una decena de países de Europa y América. La mayor parte de ellos presentan importantes aportaciones a nuestro conocimiento de la obra de Theotocopuli, de su entorno cultural y artístico y de las repercusiones de su obra en el arte posterior o en la cultura de nues-

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Conocemos el concierto entre la fábrica de la iglesia y Francisco Matías Solano, «vecino de Sevilla, en Triana, calle de la Cava Nueva, maestro de fundir campanas» para hacer una campana nueva para la torre, pues, la que había se había quebrado. Para ello se le entregó el metal de la campana quebrada que pesó 599 libras. La Campana, 9 de junio de 1689. Archivo de Protocolos de Carmona, escribanía de Francisco Bázquez de Tapia 1686-1694, ff. 74-77v.

\* *Proceedings of the International Symposium held on the occasion of the 450th anniversary of the artist's birth* (Iraklion, Crete, 1-5 September 1990). Ed. por Nicos Hadjinicolaou. Heraklion, Municipality of Iraklion, 1995. 653 pp.

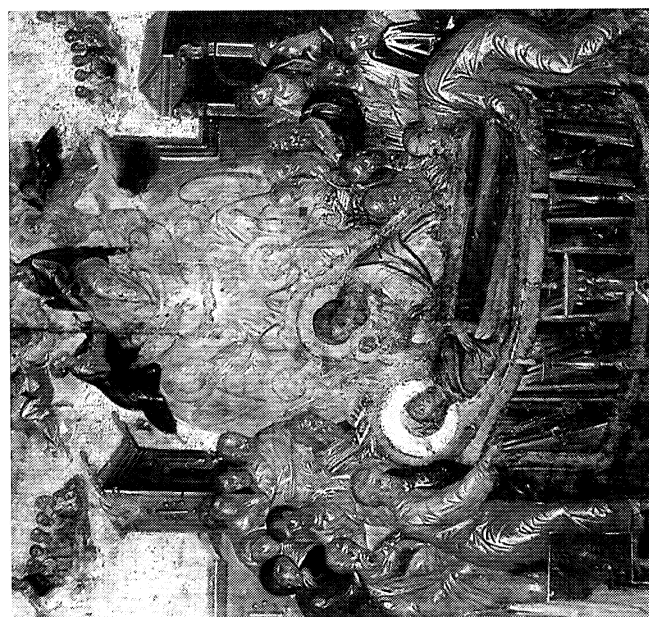
tro tiempo. Por otra parte, el volumen en su conjunto ofrece una magnífica oportunidad para apreciar el estado de los estudios sobre el cretense y de las orientaciones historiográficas actuales.

Durante la inauguración del Simposio, N. Hadjinicolaou se refirió al abundante número de trabajos relacionados con el período cretense del artista y advirtió que esta elección no se basaba «en sentimientos chauvinistas sino en el deseo de corregir una distorsión histórico» que recibió su principal impulso del rechazo por parte de Wethey del Tríptico de Modena y de otras obras firmadas «Cheir Domenikou» y que llevó con el tiempo a que buena parte de los historiadores ignoraran por completo el período cretense de Theotokopoulos. Esta actitud, que alcanzaría su cénit en 1982 en el catálogo de la exposición *El Greco de Toledo* (en donde el Tríptico de Modena fue puesto como ejemplo de la producción del «rutinario trabajo de los madonneri») comenzaría, sin embargo, a perder base durante el Simposio que se celebró contemporáneamente en el Palacio de Fuensalida de Toledo y durante el cual, y por primera vez, Wethey admitió que El Greco «había pintado probablemente el pequeño y muy disputado tríptico de la Galería Estense de Modena antes de abandonar Creta». Muy poco después, en la primavera de 1983, el descubrimiento por G. Mastoropoulos, en la isla de Syros, de un icono con *La dormición de la Virgen* firmado «Domenikos Theotokopoulos ó deíxas» (Figs. 11 y 12) (es decir, exactamente igual que la *Asunción de la Virgen* que perteneció al retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo de Toledo) disipó las escasas dudas existentes sobre la autoría real de los cuadros del Museo Benaki y de la Galería Estense, y, en 1986, el profesor Nikolaos M. Panayotakis publicó un trascendental estudio sobre *El período cretense de Domenicos Theotokopoulos* (en griego, pero del que al parecer se prepara una edición en inglés) que supuso una rigurosa puesta al día de los conocimientos existentes hasta entonces y en el que, entre otras aportaciones, se daba a conocer un nuevo documento, fechado el 28 de septiembre de 1563 y en el que el pintor aparece ya referido como «maestro Domenego Theotocopuli».

Desgraciadamente, motivos de salud impidieron la presencia en el Simposio del prof. Manolis Chatzidakis, probablemente el investigador que más ha contribuido al conocimiento del desarrollo de la escuela cretense de pintura en el siglo xvi. Por otra parte, la celebración al mismo tiempo de la exposición *El Greco of Crete* (en la que se presentaron todas las obras del período cretense de Theotokopoulos con la única excepción de *La dormición de la Virgen*, estudiada también, sin embargo, en el catálogo, a la espera de un préstamo que no se produjo) hizo inútil —por reiterativa— la presentación en el Simposio de estudios particulares de estas obras. Las aportaciones, sin embargo, no fueron por ello de menor interés. El prof. Panayotakis (que abre el volumen con un ejemplar estudio titulado «Education and Culture in Venetian Crete») dio a conocer un nuevo documento que muestra al Greco litigando con el noble veneciano Luca Miani en noviembre de 1566 (desgraciadamente, sin permitir conocer el motivo ni el resultado del litigio) junto a una poco alentadora noticia: que él mismo ha revisado los casi 30.000 documentos existentes en el Archivio di Stato di Venezia que se refieren a Creta durante el período 1541-1567 sin hallar ninguna otra referencia a Theotokopoulos (lo que hace pensar que, muy probablemente, las fuentes archivísticas sobre su período cretense se han cerrado de forma definitiva). Por otra parte, C. Baltoyanni atribuyó a Theotokopoulos (aunque, a mi parecer, sin argumentos concluyentes) un icono con *Cristo Ecce Homo* (Fig. 13), sin firmar, perteneciente al monasterio de San Juan el Teólogo de Patmos. Las escasas noticias —y cuadros seguros— conocidos de Theotokopoulos en Creta obligan a una extremada cautela a la hora de relacionar con él obras sin firmar. Más prometedora parece la orientación de otros trabajos (K. Fatourou-Hesychakis, M. Constantoudaki-Kitromilides, A. Xydis, M. Vassilaki...) que han permitido individualizar préstamos directos de grabados italianos incluso en sus obras aparentemente más «bizantinas» y han abierto paso a la consideración de Theotokopoulos como un pintor probablemente único en el panorama cretense de la época: dominador de las dos maneras («alla greca» y



13



11



12

Figs. 11 y 12. El Greco, *La Dormición de la Virgen*, conjunto y firma. Ermopoulis, Syros. Iglesia de la Dormición de la Virgen.  
 Fig. 13. Anónimo (atrib. a El Greco), *Ecce Homo*, Patmos. Monasterio de San Juan, el Teólogo.

«alla italiana»), pero sin que en su obra se produzca el hiato entre las pinturas de las dos maneras que cabe observar en otros pintores (por ejemplo, en M. Damaskinos). Es decir: un pintor surgido del fondo común de la época pero orientado, al parecer, desde el principio hacia la renovación a través de la asimilación de motivos formales y expresivos de origen italiano.

Significativamente, otras dos aportaciones incluidas ya dentro del bloque referente al período italiano del artista (la de P. Joannides sobre «El Greco and Michelangelo» y la del desgraciadamente fallecido Gianvittorio Dillon sobre «El Greco e l'incisione veneta») inciden en la misma línea de búsqueda de fuentes formales en el arte italiano. Por lo demás, el conjunto de los trabajos sobre el período cretense e italiano (entre los que deben recordarse además al menos dos interesantes lecturas de la *Vista del Monte Sinaí* debidas a C. Gardner von Teuffel y R. Cueto, la notable aportación de C. Robertson sobre «El Greco, Fulvio Orsini and Giulio Clovio» y una nueva síntesis de L. Puppi con sus puntos de vista sobre el período italiano de Theotokopoulos) permiten apreciar con especial claridad las espectaculares lagunas existentes aún en nuestro conocimiento de esas dos épocas y en la delimitación de los cortes entre Creta y Venecia y entre Italia y España. Puppi se lamenta de lo baldío de los esfuerzos por encontrar documentación sobre El Greco en Italia (y, de hecho, no ha aparecido ningún dato realmente significativo y directo en las dos últimas décadas) y vuelve a suscitar uno de los elementos más polémicos de la historiografía sobre el cretense: la posible segunda estancia en Venecia entre 1572 y 1578. Por otra parte, el salto cualitativo —e incluso de ambición pictórica— que se observa entre los retablos de Santo Domingo el Antiguo y las obras generalmente reconocidas como pertenecientes al período italiano, sigue suscitando interrogaciones y da pie a las dudas sobre la datación de un cierto número de obras asignadas, según qué autores, a uno u otro período. A este respecto, no deja de ser significativo el hecho de que, en el catálogo de la exposición *El Greco of Crete*, I, Barkóczy fechase la *Magdalena penitente* del Museo de Budapest al comienzo del período español y que, al mismo tiempo y en el Simposio E. Nyerges presentase un trabajo en el que la asignaba a los momentos finales en Italia (al tiempo que presentaba como *pendant* suyo, y por tanto también como obra italiana, el *San Lorenzo* de Monforte de Lemos). Yendo más allá, P. Joannides propone, en su comunicación ya citada, asignar también a los años italianos la *Curación del ciego* de la col. Wrighsman y el *San Sebastián* de Palencia.

Dejando al margen las intenciones de los organizadores del Simposio, el conjunto de las comunicaciones presentadas permite, por otra parte, observar el deslizamiento que se ha ido produciendo en los últimos años en el interés de los historiadores hacia el estudio de los períodos tempranos del cretense y el relativo estancamiento que se ha producido en la reconsideración del período español. Sobre éste se presentaron una docena de comunicaciones entre las que predominaban, cuantitativamente, las dedicadas a cuestiones de interpretación de obras concretas (sobre *El Entierro del Conde de Orgaz*, por M. Cardoso Mendes Atanazio; sobre *La familia del Greco*, por C. Russell; sobre el *San Pedro* y *San Pablo* del Ermitage, por L. Kagane) y las que exploraban los —digámoslo así— «alrededores» de El Greco o su influencia inmediata en la pintura española («Philipp II as a Patron of Religious Painting», por R. Mulcahy; «The Count of los Arcos as Collector and Patron», por R. L. Kagan; «El Greco y los pintores toledanos de su tiempo», por A. E. Pérez Sánchez). En cambio, y reveladoramente, sólo dos comunicaciones se referían directamente a los procedimientos de El Greco y a su especificidad en cuanto pintor, y ambas, curiosamente, estaban dedicadas al estudio de sus procedimientos espaciales y su uso de la perspectiva: «Spazio e proporzione in Domenico Greco» por Sergio Marinelli, y «El Greco y el punto de vista: la Capilla Ovalde de Toledo» por Fernando Marías. Al presentar su trabajo, R. L. Kagan reprodujo unas palabras suyas incluidas en el Catálogo *El Greco de Toledo*: «Ningún artista trabaja en el vacío. La cultura, la economía, las instituciones que le rodean y las personas que conoce, todo ello influye en su trabajo, aunque de maneras no siempre fáciles de apreciar. Para llegar a comprender plenamente los logros de un artista es necesariamente tener una imagen

precisa del mundo en que vivió». Y ello es evidentemente cierto. Pero al margen de las distorsiones a que ese punto de vista ha dado lugar en los últimos años (llevando a convertir a veces al artista en un mero «traductor visual» de las ideas de sus patronos, olvidando la especificidad del proceso de creación artística e incluso la propia individualidad del artista) cabe preguntarse si esa insistencia en los «alrededores» del proceso de creación no es un signo de la dificultad para avanzar más allá, por el momento, en la explicación del proceso evolutivo de Theotocopuli en España.

Conectado con este último punto está el bloque (relativamente abundante, pues comprende cinco trabajos) referido al «bizantinismo» del pintor y a la cuestión de la importancia de la «herencia bizantina» en su obra posterior (y especialmente la española). Seguramente no sin intención, el editor del volumen los ha incluido aparte, tras los estudios sobre los diferentes períodos y muy alejados de los dedicados al período cretense. Baste registrar aquí que, al margen de la insistencia en la cuestión de los préstamos iconográficos (caso de Hadermann-Misguich) y de la posible persistencia de métodos compositivos o estructurales (caso de S. Papadaki-Oekland), se plantean ahora vías nuevas, como hace D. Davies en su interesante estudio «The Byzantine Legacy in the Art of El Greco», en el que busca conectar el neoplatonismo de El Greco y las posibles conexiones de sus pinturas con los movimientos de reforma espiritual en España con las tradiciones de la pintura bizantina. La dificultad para contener este tipo de lecturas en sus justos límites, y de acotar debidamente las presuntas influencias, no tiene por qué ser resaltada aquí. Baste señalar, por lo que tiene de sintomático y por tratarse de un hecho casual, que una de las presuntas influencias bizantinas apuntadas en el volumen (la de las representaciones de S. Juan Evangelista con un discípulo en una cueva, que G. Galavaris presenta como fuente de las pinturas de El Greco con San Francisco y el hermano León meditando sobre la muerte) parece ser desmentida por D. Davies —sin pretenderlo éste— cuando, refiriéndose en su comunicación al contexto espiritual español, recuerda las cartas de Fr. Luis de Granada al arzobispo Carranza urgiéndole a retirarse al «yermo» y pone en conexión este tipo de actitudes con las representaciones de Theotocopuli de Santo Domingo y San Francisco.

El volumen se cierra con un amplio bloque de estudios referidos a la fortuna crítica de El Greco (recordemos la de E. Harris sobre «El Greco's 'Fortuna crítica' in Britain»), a la consideración de algunas de las lecturas que han conformado su imagen en nuestro tiempo (por ejemplo, la de Dvorák, estudiada por P. Klein, o la de Barrès, reconsiderada por N. Hadjinicolaou) y a su influencia o irradiación en el arte contemporáneo (con dos aportaciones especialmente relevantes: la de E. Foundoulaki sobre «Greco/Cézanne: la filière reperée par Picasso», y la de A. Boime sobre «The Americanization of El Greco»).

JOSÉ ÁLVAREZ LOPERA  
Universidad Complutense

## UNA PRECISIÓN PARA LA BIOGRAFÍA DE TEODORO ARDEMANS

Una figura fundamental de nuestro Barroco que en los últimos tiempos ha sido objeto de amplios estudios es la de Teodoro Ardemans. En una publicación reciente, por la que se da a conocer la importante biblioteca que poseía el arquitecto <sup>1</sup>, se hace referencia a su primer matri-

<sup>1</sup> Beatriz Blasco Esquivias: «Una biblioteca modélica. La formación libresca de Teodoro Ardemans (I)», *Ars Longa*, núm. 5, 1994, pp. 73-97.