

El Greco y el punto de vista: la Capilla Ovalle de Toledo *

Fernando Marías

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

La capilla de Isabel de Ovalle, en la parroquia de San Vicente Mártir de Toledo, es una de las últimas obras de El Greco en las se enfrentó con el diseño de un retablo y la pintura de los lienzos y la decoración de la capilla, en función de la estructura arquitectónica de la capilla parroquial. Nuevos documentos —en los que entre otras cosas se identifica el tema del lienzo principal como una «Inmaculada Concepción» en lugar de la «Asunción»— y planos arquitectónicos contemporáneos de la iglesia y capilla permiten una nueva aproximación al conjunto; una obra en la que reaparece el problema de la localización de un retablo en relación con la peculiar concepción del pintor relativa al punto de vista del que se tenía que contemplar una obra de arte.

El análisis de todo este material lleva a una discusión acerca de este problema central de la teoría y la práctica del arte en la Europa del siglo XVI; un problema básico conectado con temas como la perspectiva y su punto de vista preferencial, la arquitectura y las condiciones óptimas para la visión de una obra.

Parece evidente que El Greco, desde su llegada a España, prescindió de uno de los recursos pictóricos más característicos del Renacimiento, la perspectiva. Este hecho ha sido constatado por todos los historiadores que se han ocupado de la construcción espacial del cretense,

SUMMARY

The Chapel of Isabel de Ovalle, in St Vincent Martyr's parish of Toledo is one of the last works of El Greco in which he had to make the project of the altar-piece and paint the canvases and the decoration according to the architectural structure of the parochial chapel. New documents —identifying the subject matter of the main-canvas as an Immaculate Conception instead an «Assumption» as thought earlier— and the architectural plans of the church and chapel allowed us to make a new approach to such work; a work in which reappears the problem of the altar-piece's location in relation with the peculiar conception of the painter about «the point of view (or viewing)» of a work of art.

The analysis of all this material allowed us to study it and discuss about this central problem of the theory and practice of art in Europe in the XVI century; a central problem connected with such a subject as perspective, architecture, and optimal perception of a work of art.

y los testimonios escritos del propio pintor —a través de sus anotaciones a Vitruvio¹— han confirmado su desconfianza con respecto a este sistema de representación cuatrocentista.

El pintor rechazaba de forma radical la validez artís-

* Este artículo es versión del presentado en el congreso El Greco of Crete. International Conference on the Occasion of the 450th Anniversary of His Birth, Heraklion, septiembre 1990, organizado por N. Hadjiniolau. Asimismo, quiero agradecer al Prof. Richard L. Kagan su generosidad al colaborar en la recopilación de los documentos utilizados.

¹ Fernando MARIAS y Agustín BUSTAMANTE: *Las ideas artísticas de El Greco. Comentarios a un texto inédito*, Cátedra, Madrid, 1981; F. MARIAS: «El Greco and the Eyes of Reason», *El Greco Exhibition*, Tokyo, 1986, pp. 48-72 y *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 610-13.

tica de las matemáticas, sobre las que se basaban los criterios tradicionales de la proporcionalidad arquitectónica o anatómica, oponiéndose abiertamente además al empleo de todo tipo de fórmulas correctoras, de estirpe vitruviana, de las distorsiones visuales que se producían en la percepción de un espectador. Su justificación se hallaba en su idea de que tales correcciones ópticas de las aberraciones producidas por la percepción visual solo podían tener sentido de estar fijo el espectador ante el objeto corregido. Sin embargo, al moverse éste y cambiar su punto de vista ante un edificio, una escultura o una pintura, la corrección tenía que dejar de funcionar o, incluso, llegar a resaltar el defecto que se pretendía remediar. De hecho, para él, la movilidad del espectador era una condición no solo lógica de su percepción, por ser dinámica y no inmóvil la relación real entre espectador y obra de arte, sino conveniente: «con el moverse de la vista se consigue variedad y ornamento»².

No obstante, como hombre de su tiempo, El Greco aceptaba lo que hoy conocemos como la falacia del punto de vista estático con respecto a la construcción de la perspectiva monofocal. Hoy sabemos que toda perspectiva monofocal posee la cualidad de la «robustez»; esto es, que su representación sigue siendo válida, aunque no exacta, a pesar de que abandonemos el llamado punto de vista preferencial, a partir del que el artista la habría construido, y desde el que el espectador sería requerido para la contemplación «correcta» de la obra³. Sin embargo, la idea de que la única visión correcta era la exacta, desde el punto de vista preferencial, estaba profundamente arraigada —salvo mínimas y fugaces excepciones, como Leonardo da Vinci— en la mentalidad artística del Renacimiento. Por lo tanto, al negar la validez de la percepción estática, inmóvil, del punto de vista preferencial, El Greco tenía que rechazar de plano el sistema de la perspectiva artificial lineal, basada en la geometría y la proporcionalidad matemática; máxime cuando, al llegar a España, la visión lejana —frente a la cercana de sus primeros perspectivas— y en movimiento era la única a la que se prestaban los lienzos, de mucho mayor tamaño, de un retablo⁴.

El sistema perspectivo, además, servía para corregir las deformaciones producidas por la visión enormemente escorzada de un sector de un lienzo, por la situación excesivamente elevada de un cuadro con respecto al espectador, o por su colocación completamente contraria a su contemplación frontal, por ejemplo, en el caso de los *quadri riportati* encajados en un techo o una bóveda. Con respecto a su empleo, al menos en el primero de los casos señalados, El Greco también parece haber estado

en guardia: «la figura de un hombre bien proporcionado y hermoso no es lo mismo a caballo que a pie...; bueno sería que porque a caballo sube más alto que el nivel de nuestra vista... le andáramos cambiando las proporciones...; procúrese dar a las cosas la proporción perfecta y dejarse de superfluidades»⁵. De esta frase se puede inferir que El Greco respetaba la realidad de las deformaciones y no intentaba enmendar, falseándola, la visión natural de cualquier objeto que se encontrara colocado por encima del horizonte normal del espectador, del horizonte de su *perspectiva naturalis* por medio de los recursos proporcionados por la *perspectiva artificialis*.

No obstante haber prescindido de tales recursos lineales, El Greco no regresó, sin embargo, a los presupuestos de la pintura anterior al Renacimiento; preocupado, como hemos visto en sus propios testimonios literarios, por la adecuación entre visión y representación, no podía renegar del concepto moderno de la pintura como «ficción paradójica» de volúmenes y espacios, controlados por el modelo que proporcionaba la percepción visual. No dejó de basar su pintura en el control que sobre ella tenía que ejercer el punto de vista, a partir del cual se organizaba toda visión, y toda representación que escogiera el visual como su modelo de desarrollo; pero de acuerdo con su concepción dinámica, móvil, de la realidad y la visión, su punto de vista tenía que ser también móvil y, por lo tanto, tenía que prescindir de los recursos de la perspectiva lineal y limitarse al juego establecido por los volúmenes y espacios no geometrizados en su relación con un horizonte; de esta forma, sus imágenes permanecerían visualmente «coherentes» a pesar de que cambiara el punto de vista del espectador, pero se mantendrían, al mismo tiempo y gracias al horizonte que marcaba el nivel de su vista, controladas visualmente en sentido vertical, fijando sus lienzos con respecto a la altura desde la que serían contemplados.

Esto es, los horizontes bajísimos abundan en los cuadros de altar, en los que sus figuras tendrían que ser vistas de abajo hacia arriba, situados a la altura de los ojos de un espectador o ligeramente por encima de ella. La composición de los cuadros que tendrían que colocarse en una bóveda, o en los muros de una capilla prácticamente inaccesible, se adaptan a una visión absolutamente escorzada, no frontal, aunque nunca llegara a la construcción que denominamos de *sotto in su*, algunos de cuyos máximos ejemplos cinquecentos había podido admirar en los frescos de Correggio en la ciudad de Parma, como si también hubiera querido mantener la validez de sus imágenes antes de ser colocadas en su definitiva colocación⁶. En este sentido, el ejemplo más conocido de la obra del cretense es su intervención en la capilla mayor de la iglesia del Hospital de Nuestra Se-

² F. MARIAS y A. BUSTAMANTE: *op. cit.*, p. 140: Vitruvio, V. Proemio, p. 128.

³ Sobre el tema véase, Michael KUBOVY: *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

⁴ Excepciones a esta regla son precisamente cuadros pequeños como sus tardías «Expulsiones de los mercaderes del templo» o su «Desposorios de la Virgen».

⁵ F. MARIAS y A. BUSTAMANTE: *op. cit.*, pp. 176-77: Vitruvio, III, ii, p. 79.

⁶ Véase, por ejemplo, John SHEARMAN: «Correggio's Illusionism» en *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, I, ed. por Marisa Dalai Emiliani, Centro Di, Florencia, 1980, pp. 281-94.

ñora de la Caridad de Illescas (1603-1605), con sus tres lienzos destinados a su bóveda y lunetos, elíptico aquél con la «Coronación de la Virgen», circulares estos, con la «Encarnación-Anunciación» y la «Natividad». Otro ejemplo, menos atendido por la historiografía, es el del conjunto de la capilla de la Inmaculada Concepción, o de Isabel de Ovalle, en la parroquia de San Vicente Mártir de Toledo⁷. Para ello será necesario reconstruir el aspecto original —hoy completamente modificado— de este grupo de cuadros y, previamente, repasar la historia de este encargo, a la que hoy se pueden añadir algunos datos documentales nuevos.

Como es bien sabido, la Capilla de San Cristóbal o de la Inmaculada Concepción fue fundada por Isabel de Ovalle, miembro de una familia toledana de artesanos, quien había hecho fortuna en el Perú, donde se había trasladado en los años treinta del siglo XVI. Casada en Lima por dos veces, con Cristóbal de Burgos y Pedro López de Sojo, otorgó testamento el 8 de marzo de 1557, antes de regresar a España. En su última voluntad, dejó estipulado que debía ser enterrada en la parroquia toledana de San Vicente Mártir, donde se crearía una capellanía, dotada con la suma de 50.000 ducados y sita en una capilla que debería decorarse con un «retablo grande», cuyo patronato estaría en manos de su marido y el cabildo de la ciudad de Toledo o, de volver a contraer nuevo matrimonio López de Sojo, como ocurrió, en las del ayuntamiento toledano únicamente. Muerta en Sevilla Isabel de Ovalle, y enterrada en San Vicente de la capital hispalense, su cuerpo no sería trasladado a Toledo hasta una fecha próxima a 1590, después del fallecimiento de su viudo.

Los derechos de patronato y el control de la demanda económica, tanto de la capilla como de la dotación para huérfanas que Isabel de Ovalle también había establecido, fueron motivo de diversos y prolongados pleitos entre la ciudad y los parientes toledanos de la difunta y la descendencia del segundo matrimonio de López de Sojo, algunos de los cuales se prolongaron durante todo el siglo XVII. El principal de ellos fue entablado por Inés de Aguilar (o de Salazar), como madre y curadora de Francisco de Sojo, hacia 1590; un primer paso en su resolución tuvo lugar en 1594, fecha en la que renunciaron al patronato de la capilla, para concluir en 1604, tras

el otorgamiento de un decreto real de 1601. A partir de estas dos fechas el consistorio toledano pudo iniciar su intervención para dar satisfacción a las mandas establecidas en la memoria de Isabel de Ovalle⁸.

Después de visitarse diferentes parroquias, el ayuntamiento decidió que, de acuerdo con lo estipulado por la fundadora, la de San Vicente Mártir era la más idónea para la nueva capilla. La obra se inició en 1597, contratándola el 21 de julio el alarife Francisco de Cuevas y el maestro de albañilería Juan del Valle, sobre proyecto del arquitecto Juan Bautista de Monegro; por aquellas mismas fechas, el maestro mayor de la ciudad Nicolás de Vergara el Mozo se encontraba trabajando en esta parroquia, necesitada de una restauración que conllevó su apuntalamiento. En 1599 se comenzó el derribo de la vieja torre parroquial, para contratar el maestro de albañilería Lázaro Hernández, el de carpintería Antonio de Espinosa, Cuevas y del Valle la construcción de una nueva el 15 de mayo y el 19 de julio de 1600, obra a la que se sumó la de un nuevo pórtico para el templo⁹. Al parecer, con motivo de la creación de la nueva capilla, se decidió acometer toda esta serie de reformas, incluso apropiándose de una pequeña zona de la inmediata Casa de la Inquisición; de hecho, el 24 de julio de 1598, Vergara levantó un plano de ambos edificios, gracias al que podemos conocer el aspecto de la parroquia, en la que ya aparecía prevista la capilla —descrita de forma sumaria— pero ni la torre nueva ni el pórtico nuevo hacían acto de presencia¹⁰.

Aunque la capilla estuvo muy pronto acabada en su estructura básica, tasándola Nicolás de Vergara y los alarifes Pedro de los Ríos Lorón y Mateo Sánchez, por parte del ayuntamiento, y el alarife Andrés García de Udiás y el maestro de albañilería Martín López, por parte de Juan del Valle, el 19 de enero de 1601¹¹, su conclusión se fue dilatando, quizá por no disponerse del dinero suficiente a causa de los últimos coletazos del pleito. En noviembre de 1605, Monegro dio las condiciones para el solado y las gradas de entrada y del altar, contratando esta obra de piedra berroqueña por 1.000 reales el cantero Miguel del Valle con el maestro de albañilería Juan del Valle, para que fuera tasada por el alarife Baltasar Hernández y estipulándose que el arquitecto podría decidir la colocación de un frontal de altar de piedra ne-

⁷ Véase Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: «Las series dispersas del Greco», *El Greco de Toledo*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 149-76. La reconstrucción más válida del conjunto de Illescas sigue siendo la de Enriqueta Harris, «A decorative Scheme by El Greco», *The Burlington Magazine*, 72, 1938, pp. 154-64; véase también Susan J. BARNES: «La decoración de la iglesia del Hospital de la Caridad (Illescas)», en *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas (Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition and Ideas, Studies in the History of Art, National Gallery, Washington, 1981)*, ed. por Jonathan Brown, Alianza, Madrid, 1984, pp. 75-92. Es posible, no obstante, que no se haya insistido suficientemente en la decoración de oro mate, sin bruñir, de los muros y bóvedas de la capilla mayor de esta iglesia, solución absolutamente excepcional en el marco del arte español, e italiano, de la época y cuyo costo ascendió a 436 ducados (163.488 maravedis), la mitad del oro bruñido del retablo y esculturas doradas.

⁸ Omitiremos, por mor de la brevedad, la bibliografía general sobre los lienzos de la capilla Ovalle de Toledo, limitándonos a las referencias particularizadas absolutamente necesarias. Almudena SÁNCHEZ-PALENCIA MANCERO: «Una toledana en Indias: Isabel de Oballe», *Anales Toledanos*, XXIII, 1986, pp. 23-100. Para las siguientes referencias monetarias, téngase en cuenta que el escudo equivalía, entre 1566 y 1609 a 400 maravedis (frente a los 375 del ducado); aunque en la última fecha se decidió que equivaliera a 440 maravedis, las cuentas posteriores parecen haber mantenido el cambio original.

⁹ Fernando MARIAS: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo, 1541-1631*, Toledo-Madrid, 1983-86, III, pp. 32-34.

¹⁰ F. MARIAS en *El Toledo de El Greco*, Madrid, 1982, p. 58.

¹¹ Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Alcabalas».

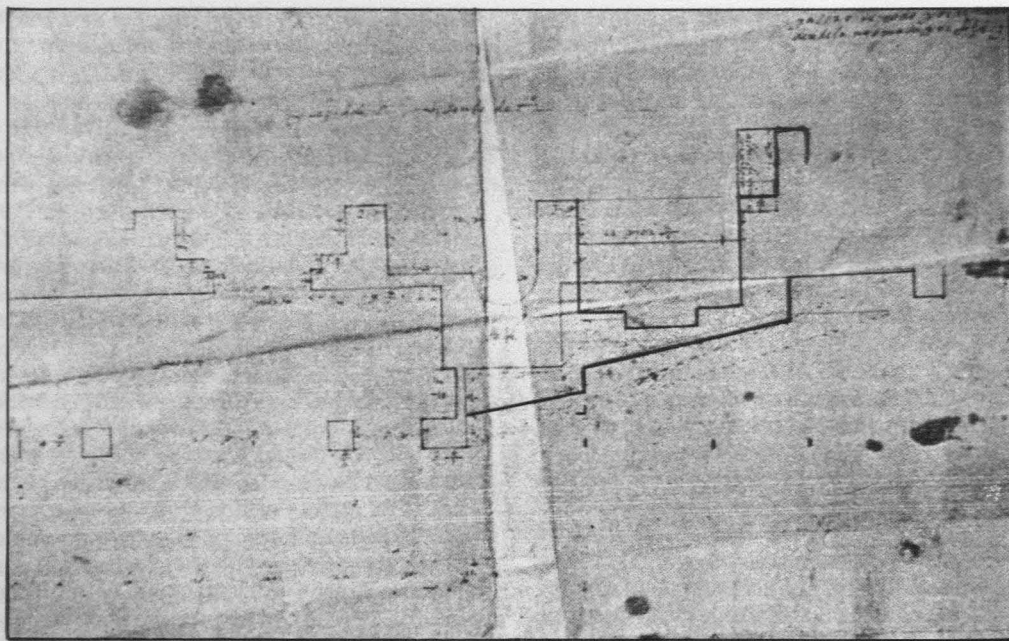


Fig. 1. J. B. de Monegro, *Planta de la capilla Ovalle en San Vicente Mártir, Toledo, con reconstrucción de líneas de F. Marías.*

gra. A pesar de este contrato, poco debió realizarse hasta varios años después, pues el 2 de marzo de 1612 el párroco de San Vicente, Francisco Merchante, declaraba que todavía faltaba solar y blanquear la capilla y hacer su altar¹²; Juan del Valle debió entonces aprestarse para su conclusión. De hecho, el 6 de junio, del Valle reclamaba que el ayuntamiento le abonara 2.150 reales, suma que se adeudaba desde la tasación de Vergara y García de Udias. El 8 de octubre de este mismo año, Gregorio de Angulo y Juan Pérez de Rojas, como patronos de la capilla, pidieron que Monegro visitara la obra y decidieran si estaba a satisfacción, para poder pagar a del Valle la suma requerida, aunque sin contarse el costo de la vidriera; el 25 de septiembre de 1613, del Valle volvía a exigir el finiquito, señalando que ya se iba a colocar el retablo y la reja de la capilla, por lo que hemos de concluir que todo estaba acabado y en orden desde el verano anterior. De hecho, el día anterior, visto el informe del arquitecto, los patronos Luis de Rivero y Manuel Pantoja habían solicitado del cabildo este pago.

Testimonio de esta situación es también el hecho de que, así mismo, Juan Bautista de Monegro, como tra-

zador de la capilla, urgiera el 1 de junio de 1612 el pago de su trabajo de arquitecto, realizado en tiempo del corregidor Alonso de Cárcamo. Había diseñado la capilla y la torre, y Nicolás de Vergara había procedido a su tasación pero nada se le había pagado por este trabajo ni por sus visitas a la obra por espacio de más de dos años; reclamaba por todo ello la suma de 200 ducados¹³. El 19 de noviembre de 1614 nada se había arreglado, a pesar del informe de los patronos Rivero y Pantoja; todavía el 29 de marzo de 1615 el arquitecto insistía¹⁴, reiterando sus pretensiones el 1 de febrero y el 2 de junio de 1617. Debió abonársele después la deuda, pues no reaparecen reclamaciones ulteriores. En su primera petición, Monegro presentó como prueba «parte de las trazas», pues «otra parte se quedó en poder de los maestros», dos de las cuales han llegado hasta hoy¹⁵.

La interpretación de estos dos planos, con el de Vergara de la Casa de la Inquisición, no deja de presentar problemas. El alzado de Monegro representa su proyecto de capilla y torre, en ladrillo y sobre un nuevo zócalo pétreo, que reaparece pormenorizado en el reverso del dibujo; la torre parece menos esbelta que la realizada,

¹² Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, siglos XVII-XVIII».

¹³ Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Planos, retablo».

¹⁴ A. SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO: *op. cit.*, doc. viii, p. 97.

¹⁵ A. SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO da cuenta de los planos en *op. cit.*, pp. 56 y 59, y transcripción de los tanteos del primero de ellos en doc. vi. pp. 92-93.

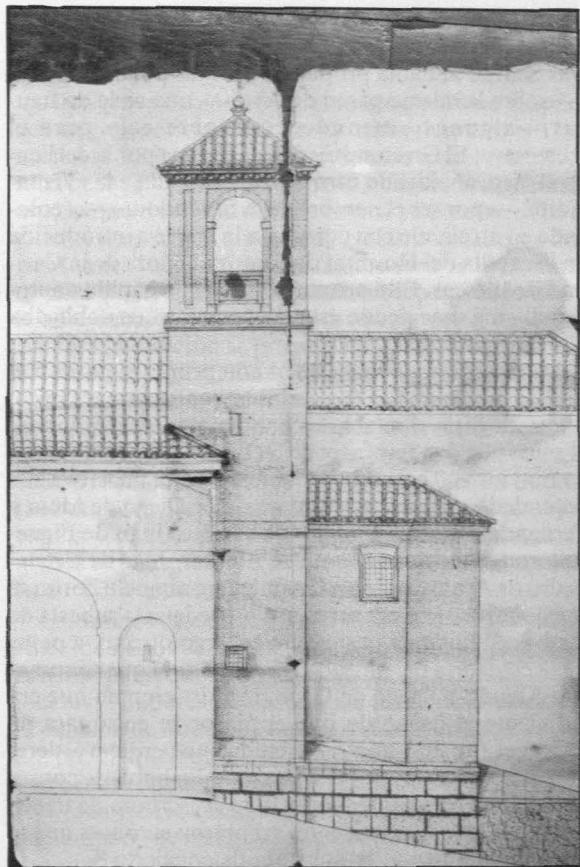


Fig. 2. J. B. de Monegro, Alzado del pórtico de San Vicente Mártir y capilla Ovalle.

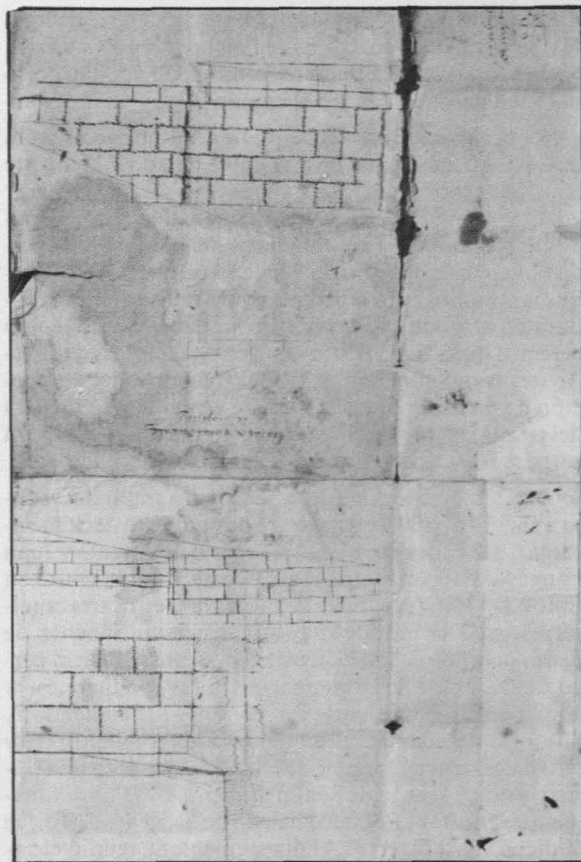


Fig. 3. J. B. de Monegro, Detalles de sillería de San Vicente Mártir.

por lo que hemos de suponer que se modificaran sus proporciones finales; en blanco se muestra el pórtico tripartito exterior que enseña, por medio de una solapa, otra solución para su parte superior. La planta parece combinar el trazado original del muro meridional de la iglesia, antes de que se incluyeran los nuevos volúmenes de capilla y torre, y un estudio del espacio —municipal— de calle que sería necesario ocupar para erigirlas, con la planta del nuevo pórtico tripartito, diferente al mostrado en 1598 por Vergara el Mozo —ya que penetra en el zaguán inquisitorial— y coincidente, en cambio, con el del alzado anterior. Es, por lo tanto, posible pensar ante este plano que nos encontremos con el pensamiento para un nuevo pórtico, a añadir a la vieja estructura parroquial, mientras que el alzado nos muestre los nuevos añadidos y las mínimas modificaciones que habría de sufrir el pórtico por su causa¹⁶.

Terminado el grueso de la obra y, sobre todo, resuelto finalmente el pleito en 1604, el ayuntamiento pudo iniciar las tareas de ornamentación de la capilla, cuyo costo haría probablemente palidecer la suma, de menos de 400 ducados, que reclamaban Monegro y Juan del Valle y suponemos cobraría Miguel del Valle, al alcanzar su costo los 1.200 escudos. Como se sabe, el primer encargo para la decoración se estableció con el pintor de origen italiano Alessandro Semini, presente en Toledo desde 1603 y quien en 1606 recibió en tres libranzas —de 9 y 20 de marzo y de 17 de mayo— un adelanto de 400 escudos¹⁷. Hoy sabemos que Semini había firmado el contrato el 30 de enero de 1606 con los regidores Juan de Paredes y Alonso de Alcocer, comprometiéndose a hacer el retablo, dorar la reja y pintar al óleo el lienzo del retablo, con la imagen de la Concepción de la Virgen, «con ángeles a la redonda y encima un dios padre»,

¹⁶ Alzado; papel verjurado, pluma y tinta sepia y roja, 595 × 448 mm.; firmado «Melchor de Avila», Planta; papel verjurado, pluma y tinta sepia, 243 × 359 mm.

¹⁷ A. SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO: *op. cit.*, p. 59.

y al fresco, en paredes y «cimbório», una serie de figuras, que incluían cuatro en los nichos de los muros¹⁸. Sin embargo, nunca pudo terminar la obra, cuyo costo habría alcanzado los 1.200 escudos.

Por declaración, sin fecha, su fiador Rodrigo Francos de Luna afirmaba que Semini había dejado a su muerte realizados «los modelos y trabajo suyo y... dada a hacer y labrar la madera del dicho retablo» al escultor Giraldo de Merlo, por la cantidad de 2.000 reales (170 escudos), habiéndole abonado 700 (casi 60 escudos)¹⁹. Aunque ignoramos exactamente cuándo murió Semini, después de abril de 1607, poco debía haber hecho, como veremos, pues nada podía pintar hasta que la capilla estuviera completamente acabada y blanqueada, a excepción de proceder al encargo de la armadura de madera del retablo, como había hecho, y no parece que hubiera empezado el lienzo de la Inmaculada Concepción²⁰.

Tras la muerte del italiano, se volvió a tratar del asunto a finales de 1607, cuando el ayuntamiento decidió encargar, el 28 de noviembre, a Gregorio de Angulo y Juan Langayo, y al corregidor Francisco de Villacís, entrar en tratos con El Greco. El 11 de diciembre, estos tres comisarios, más el alcalde mayor Licenciado Sánchez de León, acordaron con el cretense que éste se hiciera cargo de la obra, «de la manera e con las condiciones» y con el precio estipulados con el italiano, añadiéndose, no obstante, «las cosas contenidas en el memorial» y señalándose que el retablo se haría «conforme a una traza», aunque si en la de Semini hubiera «más obra y mayor que en esta», El Greco habría de hacer «todo lo que la dicha traza dixere». Al día siguiente se reunió el cabildo para decidir sobre el asunto. Antes de darse cuenta del preacuerdo, se leyeron «los apuntamientos», que hemos de identificar con el citado memorial y por los que se añadía nueva obra, «para cumplir con el arte y decoro que a tal obra se requiere».

Este documento, forzosamente redactado por el cretense, comenzaba interesándose por la arquitectura del retablo; el trazado por Semini salía directamente desde el altar, y El Greco introducía unos pedestales que lo hacían surgir desde el pavimento, añadiéndose 4 pies y medio en su altura total, de manera que quedaría «la fábrica de perfecta forma oy, no enana que es lo peor que

puede tener cualquier género de forma, por la mayoría de las columnas acrezienta la grandeza y riqueza». Mientras Semini se había propuesto además pintar al fresco —«sobre la misma pared de yeso»— una serie de figuras —algunas «menudencias sobre cal» para el cretense—, El Greco sustituía esta técnica por la del lienzo al óleo, añadiendo otro lienzo, dedicado a la «Visitación» —«por ser el nombre de la fundadora»— y colocado en un círculo con cornisa, a la manera introducida en la capilla del Hospital de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas. Ello proporcionaría a la capilla «autoidad», máxime siendo ésta tan pequeña que «obligaba a mayor adorno».

De inmediato, Sánchez de León propuso que con el mismo precio de 1.200 escudos se contratara al Greco, que entregaría el retablo en ocho meses, encargándose el pintor de dar fianzas y de reclamar a los fiadores de Semini los 400 escudos ya cobrados; esta iniciativa fue secundada por el alguacil mayor, por Diego de Mesa y Fernando de Santa Cruz. No obstante, Juan de Figueroa, con el apoyo de Alonso de Alcocer, Juan de Uceda, Pedro de Ayala, Rodrigo Cerón y Jerónimo de Zorita se preguntaron si no era necesario proceder a la subasta de la obra en lugar de pasar a un encargo directo, a pesar de la categoría del pintor. Luis Gaitán, al que se sumaron Angulo y Diego de Grijota, insistieron en que era suficiente el hecho de que el pintor se encargara de cobrar el anticipo, aunque la ciudad no perdiera el derecho sobre esa cantidad hasta que lo hubiera conseguido, para que pudiera otorgarse la escritura de nuevo contrato; los cinco reticentes aceptaron entonces que se procediera a firmar la escritura de concierto²¹.

Este contrato parece haberse firmado entre Angulo, Langayo y el pintor el 18 de diciembre de 1607, confirmando el precio y el plazo, que El Greco se ocuparía de cobrar la cantidad abonada a Merlo y que, finalizada la obra, se tasaría, no pagándose más si en más era tasado y devolviéndose el exceso si se valoraba en menos²². De hecho, el 16 de enero de 1608 se procedió a una primera libranza, a la que siguieron tres más, de 6 de febrero y 9 y 30 de mayo, hasta alcanzarse la suma de 400 escudos. El 13 de mayo se contabiliza que El Greco había recibido la suma de 800 escudos, al sumarse la primera libranza y lo que debía reclamar a los herederos de

¹⁸ Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Planos, retablo». Agradezco al Prof. Richard L. Kagan la información relativa a algunos de estos documentos.

¹⁹ Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Planos, retablo».

²⁰ Manuel GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES: *Artistas y artífices barrocos en el arzobispado de Toledo*, Toledo, 1982, p. 142, donde su nombre se transcribe como Alexandro Felimin, pintor extranjero. Aparece el 30 de noviembre de 1603, sin encargos por parte del Consejo de la Gobernación de arzobispado; ese mismo día se le pedía información para encargarse de un retablo en Colmenar de Oreja (Madrid). El 1 de octubre de 1604, se le pedía información para un retablo en Casarrubios del Monte (Toledo) y, el 30 de abril de 1607, para dos retablos laterales de la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Illescas. Estas son las únicas noticias que pueden añadirse a lo recogido por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, pp. 42-43, quien dio cuenta de su «Crucifixión, San Juan, la Magdalena y donantes» de San Bartolomé de Sonsoles (hoy en el Museo de Santa Cruz, de Toledo), de 1605, para Pedro Pantoja y Ana de Zurita, y recogió las noticias sobre su intervención en el palacio del Pardo, en la pintura de la bóveda de las «Bodas de Cupido y Psiquis», que iniciaría antes del incendio de 1604, justificando este hecho su llegada a Toledo y que no reemprendiera estas labores madrileñas en 1607, al fallecer.

²¹ Francisco de BORJA SAN ROMÁN: «De la vida del Greco», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, viii-ix, 1927, doc. XXX, pp. 278-81; citaremos en adelante por la edición *El Greco en Toledo, Vida y Obra de Doménico Theotocopuli*, Toledo, 1982, doc. XXX, p. 349-51.

²² Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Planos, retablo».

Semini²³. El 13 de agosto El Greco reclamaba la segunda libranza de 400 escudos, estipulada al estar mediada la obra²⁴.

Algo grave debió ocurrir entonces, pues no reaparecen nuevas noticias hasta cinco años después, el 17 de abril de 1613²⁵; El Greco comunicaba que el retablo estaba acabado y solicitaba que se nombraran tasadores, ante lo que el cabildo decidía revisar su concierto. La siguiente noticia nos muestra el retablo asentado y a Jorge Manuel Theotocópuli, el 13 de marzo de 1615, muerto ya su padre, reclamando todavía el pago de lo que se le adeudaba²⁶. Algunos meses más tarde, la maquinaria para la tasación se puso en marcha; el 5 de noviembre de este año el regidor y patrón Juan Vaca de Herrera nombrada tasador al dominico Fray Juan Bautista Maino y Jorge Manuel, el 9 del mismo mes, al casi desconocido pintor toledano Gabriel de Ruedas²⁷. El primero valoró lo realizado, el 31 de diciembre, en 775 escudos (300 ducados el ensamblaje, 500 la pintura de retablo y capilla y 10.000 maravedís el dorado de retablo, reja y nichos de la capilla); en cambio, Ruedas tasó el conjunto en 1.300 escudos, el 2 de enero de 1616.

Ignoramos exactamente qué es lo que había sucedido entre mediados de 1608 y 1613, pero quizá tenga que ver con los 400 escudos que El Greco debía cobrar de los herederos y fiadores de Semini. De fecha desconocida es la petición de Rodrigo Francos de Luna que hemos citado; por ella, se exigía que El Greco asumiera el contrato que Semini había firmado con Giraldo de Merlo para la realización de la ensambladura del retablo, al que había adelantado 700 reales, y se descontarían de los 400 escudos que se les pedían la suma que correspondía a la ejecución, por parte del italiano, de modelos y trazas para el retablo²⁸.

Quizá podría deducirse primeramente que El Greco, al no cobrar el segundo tercio en 1608 del ayuntamiento ni obtener la suma de Semini y Merlo, se desentendió de la obra hasta que la capilla estuvo lista en 1612, concluyéndola aparentemente entonces y solicitando su tasación en abril de 1613. No podemos olvidar que en el inventario de los bienes del cretense, realizado en 1614 por el hijo, aparecen tres cuadros, no acabados, de «San Pedro y San Ildefonso de pie» y de la «Concepción», que podrían coincidir con los previstos para la capilla Ovalle; concluidos por Jorge Manuel, se colocarían en el retablo y nichos de la capilla toledana en 1615, momento en que tuvo lugar la definitiva tasación. Esta es también



Fig. 4. Capilla Ovalle, fotografía anterior a su desmantelamiento.

elocuente; Maino, por parte del ayuntamiento, estima un costo similar a lo que el cabildo juzgaba debía abonarse al pintor, 775 escudos, que podrían ser la suma de los 500 pagados en 1608 y los 400 a cobrar a Semini, descontándose 25, en los que se habrían valorado sus modelos y trazas; Ruedas tasa el conjunto en una cantidad ligeramente superior a la estipulada en el contrato, por la que el ayuntamiento todavía se vería obligado a pagar los 400 escudos del último tercio.

²³ A. SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO: *op. cit.*, p. 63.

²⁴ Bartolomé M. COSSIO: *El Greco*, Madrid, 1908, I, p. 663.

²⁵ *Idem.*, pp. 663-64.

²⁶ *Idem.*, p. 664.

²⁷ Archivo Municipal de Toledo, Leg. «Memoria de Isabel de Ovalle, Planos, retablo». La única información relativa a Gabriel de Ruedas, datada entre 1624 y 1637, en M. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES: *op. cit.*

²⁸ Nada se sabía hasta ahora de la participación de Merlo en la obra encargada a Semino. Véase F. MARÍAS: «Giraldo de Merlo, precisiones documentales», *Archivo Español de Arte*, 214, 1981, pp. 163-84. Es posible que el escultor se encargara, a la postre, de la ejecución del retablo de la capilla toledana, de forma que no tuviera que devolver cantidad alguna de los 700 reales que le había adelantado Semino, pues las relaciones entre él y, sobre todo, Jorge Manuel Theotocópuli, iniciadas en 1607 con la obra del retablo de Bayona de Tajuña (Titulcia), se mantuvieron en términos amistosos a lo largo de ésta y la siguiente década, como demostraría su intervención en el retablo del monasterio de Guadalupe.



Fig. 5. Taller del Greco, *San Ildefonso*, Toledo, Museo de Santa Cruz.

Ninguna noticia ulterior ha llegado hasta nosotros sobre esta obra. Ignoramos, por lo tanto, cuál fue la estimación del eventual tercer tasador, si se produjo un pleito o varios, o si a Jorge Manuel se le abonó alguna cantidad más. De todas formas, esta historia no solo aclara en gran medida las circunstancias, la autoría y cronología del retablo, sino que permite tener una idea más cabal del conjunto ideado y realizado por El Greco para la capilla de la Inmaculada Concepción o de Isabel de Ovalle.



Fig. 6. Taller del Greco, *San Pedro*, Toledo, Museo de Santa Cruz.

Así pues, El Greco en 1608 y 1613-14 y Jorge Manuel en 1614-15 se ocuparon de pintar los lienzos de la capilla Ovalle. El contrato de Semini, al que el cretense tuvo que atenerse, nos proporciona la clave del conjunto, compuesto por el retablo dedicado a la *Inmaculada Concepción* (hoy en el Museo de Santa Cruz de Toledo, 371 × 174 cm.)²⁹, la *Visitación* ligeramente ovalada (que quizá no llegara a colocarse nunca en su bóveda y hoy en Washington, Dumbarton Oaks, 97 × 71 cm.)³⁰ y los lienzos de *San Pedro* y *San Ildefonso*, que han ten-

²⁹ Véase Harold E. WETHEY: *El Greco y su escuela*, Guadarrama, Madrid, 1967, II, pp. 75-76. Las medidas previas a su restauración (347 × 174 cm.) se han mantenido en los siguientes catálogos, a pesar de que hoy es claramente visible que el retablo ha sido manipulado, con nuevos trozos de madera sobre sus capiteles, para poder albergar el lienzo con sus nuevas dimensiones.

³⁰ Véase H. E. WETHEY: *op. cit.*, II, pp. 87-88.



Fig. 7. El Greco, *Visitación*, Washington, Dumbarton Oaks.

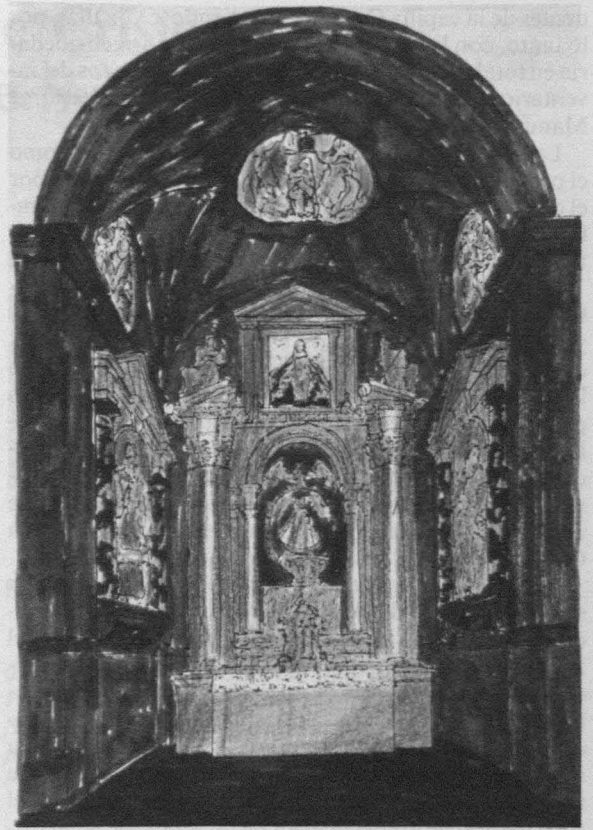


Fig. 8. Illescas, *Capilla de la iglesia del Hospital de la Caridad*, reconstrucción del proyecto original según Enriqueta Harris, con añadidos de F. Marías.

dido a identificarse con la pareja del Monasterio del Escorial³¹, aunque quizá fuera necesario rectificarlo.

Como es sabido, estos dos cuadros, rematados en medio punto, pero no recortados, se citan por primera vez en la fundación filipina en 1698, en la segunda edición del libro de Fray Francisco de los Santos, pero no apareciendo en la primera de 1657. Han sido identificados asimismo con los dos lienzos del mismo tema que se recogen en el inventario de los bienes de Jorge Manuel de 1621, al coincidir sus medidas (2 2/3 varas × 1 1/3 o 222 × 111 cm.) y haberse supuesto que se entregarían a la parroquia de San Vicente Mártir tras esta última fecha³², lo que parece improbable, al haber tasado Maino varias pinturas, del retablo y la capilla, en 1615. Es posible, en cambio, que fuera más acertado identificar los lienzos de la capilla Ovalle con la pareja que, desde 1962, se conserva en el Museo de Santa Cruz de Toledo,

cuyas alturas (235 × 111 cm.) es ligeramente superior y que permanecieron en la parroquia hasta la fecha de ingreso en el museo³³. Por una parte, estas dimensiones coinciden exactamente con las de los nichos situados en los laterales de la capilla, descubiertos en la restauración reciente que ha destruido su aspecto clasicista, de tal forma que rellenarían los paneles blanqueados de la capilla, antes de esta restauración, si los colocáramos a la misma altura que la base del lienzo de retablo. Por otra, sabemos que los medios puntos del Greco fueron trasladados desde la capilla al retablo mayor de la parroquia entre 1691 y 1711, fecha esta última en la que se afirmaba que dos cuadros —un *Cristo a la columna* y un *Ecce Homo* se encontraban en los nichos de la capilla Ovalle, «de donde se sacaron las dos pinturas del Dominico para el retablo nuevo»³⁴. Así pues, en 1711 los dos lienzos se encontraban en el retablo mayor parroquial, proce-

³¹ *Idem.*, II, pp. 156-57.

³² Números 27 y 28 del Inventario de 1621. Véase H. E. WETHEY: *Ibidem.*, II, pp. 156-57.

³³ Sugerencia de A. SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO: *op. cit.*, pp. 69-70, aunque confunde las medidas de los lienzos y la fecha de la llegada al Escorial de los cuadros citados por Fray Francisco de los Santos.

³⁴ Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO: *Catálogo de los artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los Archivos de sus parroquias*, Toledo, 1920, p. 301 y *Las parroquias de Toledo*, Toledo, 1921, p. 287.

dentes de la capilla Ovalle, no pudiéndose vincular, por lo tanto, con la pareja escurialense, cuyo origen quedaría en total oscuridad, ni tampoco con los lienzos del inventario de 1621, que habrían debido ser obras de Jorge Manuel Theotocópuli más que de su padre³⁵.

La organización de la decoración del conjunto, como el propio Greco señalará en 1607, partía de la ideada por el cretense para Illescas; en la capilla del hospital, sin embargo, los cuadros laterales —cuyos temas se han supuesto que serían *San Ildefonso recibiendo inspiración de la Virgen de la Caridad* y los *Desposorios de María*³⁶— hubieron de ser sustituidos por las esculturas de Isaías y Simeón, en sendos nichos. es muy probable que la ubicación de sus emplazamientos hubieran imposibilitado la contemplación de tales cuadros y que sólo fueran perceptibles unas esculturas, de bulto redondo, cuyo volumen sobresaliera del espacio del propio nicho. La decoración de oro mate de los muros de Illescas, muy verosimilmente por razones económicas y por no tratarse de un verdadero santuario, fue desechable en la capilla Ovalle, quedando sus muros solamente blanqueados.

En la parroquia toledana, por lo tanto, la decoración se limitó al juego de los cuatro lienzos, de retablo, bóveda y paredes, y el armazón dorado del retablo sobre el fondo blanco de la capilla de Monegro, iluminada desde la ventana que servía de ático al retablo. De forma coherente con la tradición teórica albertiana, la iluminación de los lienzos laterales de San Pedro —a la izquierda— y San Ildefonso —a la derecha— procede respectivamente de su derecha y su izquierda, esto es, del foco natural de luz del interior de la capilla; de igual forma, el vano se convierte, por encima de la paloma del Espíritu Santo, en fuente de luz del lienzo de la «Inmaculada Concepción»; de ahí, la ausencia de entablamento en la parte central del retablo, recurso excepcional en su obra pero justificado para que su sombra no se proyectara sobre el lienzo.

El carácter ascensional y dinámico de esta composición no solo ha podido inducir a una confusión iconográfica —suponiéndola representación de la Asunción— sino que la configuración *serpentinata* de María permite dotarla de movimiento y variedad a medida que el espectador la contempla desde uno u otro extremo de la entrada de la capilla; de la misma forma, el violentísimo escorzo del ala izquierda del ángel del primer plano colabora en este mismo sentido; aunque nos movamos ante él, su agudo diedro nos dará siempre su vértice, como si el ángel girara sobre su eje mientras nosotros lo rodeamos. Por último, la *Visitación* evidencia de forma más clara su organización si la contemplamos escorzada, como si la contempláramos desde la entrada de la capilla, de la misma forma que adquieren mayor coherencia las composiciones redondas de Illescas si las vemos desde una posición escorzada; los trazos curvos de su parte inferior, desde este punto de vista, aparecen claramente como los pasos semicirculares de una escalinata a la bramantesca, según el modelo del Belvedere vaticano difundido por Sebastiano Serlio; no solo estaba prevista para ser contemplada desde abajo, sino desde casi fuera del recinto de la capilla, de mínimas dimensiones y clausurada —aunque dejándola visible— por su dorada reja.

Como hemos intentado mostrar, El Greco rechazó la perspectiva pero no el fundamento visual en el que se basaba no sólo este sistema de representación, sino toda la pintura renacentista, el punto de vista como control de la visión pictórica. El cuadro no nos fuerza a una posición fija preferencial, a través de una perspectiva lineal; es el lugar —espacio e iluminación— y el espectador no estático los que formulan un itinerario visual, y el pintor, asumiéndolo, organiza sus imágenes bajo el control de ese punto de vista móvil, empírico, absolutamente contingente.

³⁵ Otra posibilidad, aunque aparentemente remota, sólo podría haber sido que los cuadros de la capilla pasaran directamente al Escorial, realizándose copias de estos lienzos para colocarlos en el retablo mayor de San Vicente Mártir.

³⁶ S. J. BARNES: *op. cit.*, p. 83.