



EL GRECO CARTÓGRAFO: VISTA Y PLANO DE TOLEDO (1608-1614)

EL GRECO CARTOGRAPHER: VIEW AND PLAN OF TOLEDO (1608-1614)

Juan Calduch Cervera



El cuadro del Greco *Vista y plano de Toledo* y, especialmente, el plano delineado que incluye, uno de los primeros de ciudades españolas dibujados en planta, con una precisión y calidad sólo comparable a los planos militares de la época, plantea la cuestión de la formación del Greco como cartógrafo. El análisis del plano, como parte de la composición pictórica pero también como documento cartográfico considerado en sí mismo, abre nuevas hipótesis sobre sus conocimientos como cartógrafo y sobre la valoración de esta singular obra del pintor.

Palabras clave: El Greco, cartografía, plano de Toledo, vistas urbanas

El Greco's painting View and Plan of Toledo and, especially, the outlined plan included in it is one of the first drawn floor plans of Spanish cities. Its accuracy and quality is only comparable to the military plans of the time and it raises the question about El Greco's training as a cartographer. The analysis of the plan, both as a part of the pictorial composition and also as a cartographic document by itself, opens up new hypothesis about his training as a cartographer and also about the assessment of this remarkable work of the artist.

Keywords: El Greco, cartography, plan of Toledo, urban views



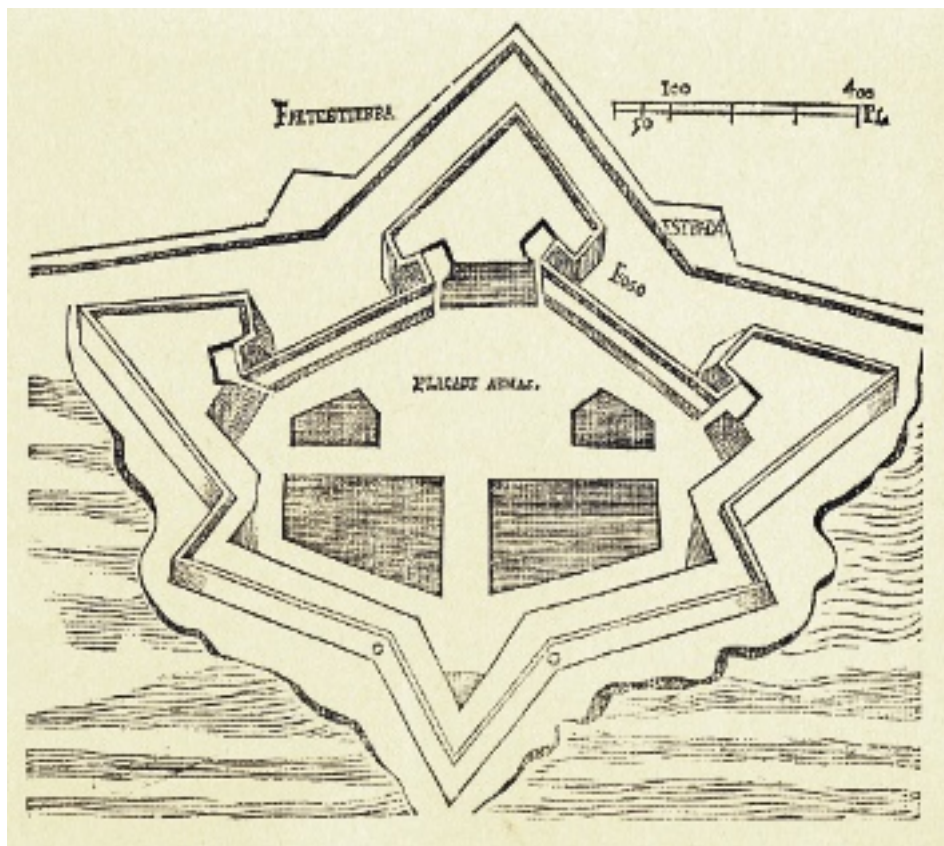
Durante el siglo XVI el uso de la perspectiva aérea o *vista de pájaro* era el habitual para la representación de ciudades porque aportaba una figura sintética de la morfología y de la apariencia visual. Pero introducía problemas de lectura e interpretación dado que la proyección de los edificios ocultaba el trazado viario. Por eso, en los planos militares, las fortificaciones y tejidos urbanos se representaban en planta lo que implica un importante nivel de abstracción formal y exactitud gráfica. Este uso se fue generalizando, al menos desde los tratados de Francesco di Giorgio (s. XV) y convivió con los más tradicionales de las figuras simbólicas simplificadas de ciudades en los mapas, y con las perspectivas aéreas. Los levantamientos de las plantas cartográficas de ciudades, con la precisión de la arquitectura militar, implicaban tanto el control de los sistemas y convenciones gráficas como la participación de especialistas y topógrafos capaces de realizar la necesaria toma de datos triangulaciones y croquis previos.

A lo largo de aquel siglo la evolución lógica en las representaciones militares de ciudades, sustituyendo las vistas aéreas, condujo a la progresiva diferenciación en dos tipos de imágenes: la *vista descriptiva* en perspectiva, y la *planta* o el *plano* donde los abatimientos de edificios han desaparecido. En el tratado (1598) del capitán Christoval de Rojas 1 encontramos imágenes con uno y otro sistema (perspectiva caballera o planta) e, incluso, mezclando ambos en un mismo dibujo (1985, pp. 232-233, 124-125 y 170).

Las *vistas* de ciudades, liberadas de la necesidad de incluir la representación en planta y abandonada la perspectiva aérea, buscaban tomas desde puntos elevados para dar una imagen del conjunto próxima a la visión real. Esta solución la encontramos en las vis-

1. Christoval de Rojas, Fuerte en la marina (1598, *Teórica y práctica de fortificación...*, 2ª parte, fol. 46 reverso).
2. Antoon van der Wijngaerde, *Vista de Toledo* (1563) Detalle.

1. Christoval de Rojas, Fuerte en la marina (1598, *Teórica y práctica de fortificación...*, 2nd part, sheet 46 reverse).
2. Antoon van der Wijngaerde, *Vista de Toledo* (1563) Detail.



1



2

tas de Toledo publicadas por Braun (dibujos por Hoefnagel, grabadas por Hogenberg, 1566 y 1572) (Díez del Corral, 1987, pp. 238, 258), y en las imágenes de ciudades españolas, incluida Toledo, de Wijngaerde (1561-1571) (Kagan, 1986, pp. 38-39), el cual, como era habitual, para realizarlas tomó muchos

During the 16th Century the use of the aerial perspective or bird's eye view was common to represent cities because it provided a synthetic figure of their morphology and visual appearance. However it brought in some reading and interpretation problems in view of the fact that the building design concealed the road layout. For that reason, the fortifications and the urban fabric in military plans were depicted as floor plans, implying an important level of formal



abstraction and graphic accuracy. This use became widespread, at least with the treatises by Francesco di Giorgio (15th C.), coexisting with the most traditional ones about the simplified symbolic figures of cities on maps and with aerial perspectives. The surveys of the cartographic city plans, with the accuracy of the military architecture, entailed the system control and graphic conventions as well as the participation of specialists and topographers, capable of gathering the necessary data, triangulations and previous sketches.

Throughout that century the logical evolution on the military city representations substituted the aerial views and led to a gradual differentiation between two types of images: the descriptive view with some perspective and the floor plan or plan, where the abatements of buildings have disappeared. On the treatise (1598) by the captain Christoval de Rojas ¹ we may find images with one system or another (oblique axonometric projection or floor plan) and even combining both in a same drawing (1985, pp. 232-233, 124-125 and 170).

The city views, released from the need of including the floor plan representation and once abandoned the aerial perspective, looked for shots from high vantage points to offer a whole image near to the real vision. This solution may be found in the views of Toledo published by Braun (drawn by Hoefnagel, engraved by Hogenberg, 1566 and 1572) (Díez del Corral, 1987, pp. 238,258), and in the images of Spanish cities, including Toledo, by Wijngaerde (1561-1571) (Kagan, 1986, pp. 38-39), who took, as usual, many notes, sketches and partial drawings, some of which are preserved. These views had a descriptive and cartographic aim and they were complementary of the floor plans. They are technical but non-artistic documents, willful of an objective and probably military accuracy.

El Greco, following the Renaissance tradition, was also interested in architecture (Marías, 1997, pp. 187 ff.). He commented on *Vitruvio* (1556) by Barbaro and even prepared an architectural treatise now lost ². Two things should be remembered: the military architecture was included within the general architectural corpus during the Renaissance and besides, drawing was the universal scientific language only replaced with Maths in subsequent periods. Therefore, the mastery in drawing was the means of approach to the general knowledge and not something exclusively artistic.

3. El Greco, *San José con el niño Jesús* (1597-1600) Detalle.

3. El Greco, *San José con el niño Jesús* (1597-1600) Detail.



3

apuntes, croquis y dibujos parciales, algunos conservados. Estas *vistas* tenían una finalidad descriptiva y cartográfica, y eran complementarias de las *plantas*. Son documentos *técnicos* y no *artísticos*, con voluntad de fidelidad objetiva y, probablemente, militar.

El Greco, siguiendo la tradición renacentista, se interesó también por la arquitectura (Marías, 1997, pp. 187 y sig.) comentando el *Vitruvio* (1556) de Barbaro, e incluso preparó un tratado de arquitectura ahora perdido ². Conviene recordar dos cosas: durante el Renacimiento dentro del corpus general de la arquitectura se incluía la militar; y además, el dibujo era el lenguaje científico universal sólo sustituido por las matemáticas en etapas posteriores. Por lo tanto, el dominio del dibujo era el medio de aproximación al conocimiento en general y no algo exclusivamente artístico.

Seguramente el dibujo cartográfico estaría dentro de los intereses formativos de Domenikos Theotocópoulos (El Greco). De hecho está documentada su relación con Síderis, un cartógrafo cretense con el que pudo contactar antes de su partida a Venecia, ya que

desde allí le remitió unos planos (Marías, 1997, p. 42). Además, durante sus años de juventud Candía, capital de Creta y patria del pintor, era una colonia veneciana que los ingenieros militares vénetos estaban fortificando ante el peligro turco ³. Así pues, Domenikos pudo aprender tanto la técnica cartográfica, como los conocimientos necesarios para realizar los levantamientos topográficos previos al dibujo de mapas. En sus posteriores estancias en Venecia y Roma, pudo también familiarizarse con los avances en las representaciones cartográficas actualizando su bagaje formativo ⁴.

Un tema recurrente en la obra del pintor como fondo de sus cuadros es la visión parcial de Toledo. En *San José con el niño Jesús* (1597-1600) (Saavedra, 1982, p. 197) se aprecian claramente el alcázar y la torre de la catedral, situados de manera distinta a su posición real. Así aparecen también en el lienzo *Vista de Toledo* (c. 1600) (Saavedra, 1982, p. 34). Este cambio del emplazamiento de los principales monumentos representados genera una imagen imposible desde cualquier posición, lo que nos advierte sobre la intención del pintor que no era tanto aportar una visión realista sino conseguir una *imagen sintética ideal* de Toledo que, por eso mismo, es la *más representativa*. Lo que Rossi, califica como *ciudad análoga* ⁵. Algo muy diferente de las *vistas* con fines cartográficos y descriptivos.

Pero cabe también la posibilidad de que esas imágenes de Toledo fueran estudios parciales previos o preparatorios tendentes a configurar una vista general del conjunto urbano que es, precisamente, la que encontramos en dos cuadros excepcionales que quedaron inacabados a su muerte ⁶ donde la ciudad asume protagonismo: *Laocoonte* (1608-



4. El Greco, *Vista de Toledo* (c. 1600).

5. El Greco, *Laocoonte* (1608-1614) Detalle.

4. El Greco, *Vista de Toledo* (c. 1600).

5. El Greco, *Laocoonte* (1608-1614) Detail.



4



5

Probably the cartographic drawing would be among the educational interests of Domenikos Theotocópoulos (El Greco). In fact, there is some provided evidence for his relationship with Síderis, a Cretan cartographer with whom he came into contact before his departure to Venice, since he sent some plans from there (Marías, 1997, p.42). Furthermore, Candia, capital of Crete and homeland of the artist, was a Venetian colony along his youth, which was being fortified by venetian military engineers because of the Turkish threat 3. Consequently, Domenikos could learn not only the cartographic technique but also the necessary knowledge to carry out the survey plans previous to the map drawings. In his later stays in Venice and Rome, he could also become familiar with the progress on the cartographic representations bringing his training knowledge up to date 4.

A recurring subject in the work of the artist is the partial vision of Toledo as the background of his paintings. One of them is *San José con el niño Jesús* (1597-1600) (Saavedra, 1982, p. 197), where we can clearly see the fortress and the cathedral tower, located in a different way to their real position. They also appear like that on the canvas *Vista de Toledo* (c. 1600) (Saavedra, 1982, p. 34). This location change of the main monuments generates an impossible image from any position, what makes us notice about the intention of the artist. It was not so much adding a realist vision as achieving an ideal synthetic image of Toledo, which is just the reason why it is the most representative one. This is what Rossi labels as *analogous city* 5, something very different to the *views* with descriptive and cartographic purposes.

Nevertheless it might be possible as well that those images of Toledo were previous or preparatory partial studies designed to shape an urban overview, which is exactly the one that we find in two outstanding paintings remaining unfinished at his death 6, where the city undertakes some prominence: *Laocoonte* (1608-1614) and *Vista y plano de Toledo* (1608-1614) (Jordan, 1982, pp.255-257). In these paintings the urban image is taken from a location close to Wijngaerde's drawing and, in contrast to the previously commented *Vista de Toledo* (c. 1600), providing a realist but non analogous vision by the correct location of the monuments.

The resemblance between the urban profile of the painting *Vista y plano de Toledo* (El Greco's Museum) and Wijngaerde's *view* 7 is perhaps telling us that the intention of the artist

6. El Greco, *Vista y plano de Toledo* (1608-1614)
Museo del Greco, Toledo.

6. El Greco, *Vista y plano de Toledo* (1608-1614) (El
Greco's Museum, Toledo).

72





deliberately pointed at the direction of the cartographic views **8**. It is also significant the fact that the commission might have come from a map collector, Pedro Salazar de Mendoza, and it provides some keys about its content **9**. It is worth remembering that in the last decades of the 16th Century the military cartography and the survey plans for cities had undergone a major boost inside the defensive politics of Philip II **10**. Moreover Toledo increasingly took the initiative to recover its status as the capital, which had lost in those years (Marías, 1989, pp. 55-57, 81-82). The painting could join these coordinates, and El Greco's cartographic knowledge as well as his relationship with Salazar would explain the commission **11**.

However, this work does not offer a single image but it is spread in several significant levels. The most immediate one is the own urban profile, below which the hospital in Tavera can be seen in the centre. It is suspended on a cloud and turned regarding its real position, being the main façade visible and including an emblematic building in an *analogous* way, although modifying its location and its direction **12**. If realism had replaced the analogous image in this painting, the inclusion of the hospital makes us realize that we are not faced with a mere descriptive *view*, but with a painting that offers its own symbolic universe. The *visible city* and the *analogous city* merge into the canvas. Around this urban landscape, a triangular composition is formed by three motifs which allude to the city from different conceptual or symbolic approaches. On the vertex of this triangular composition, the Virgin appears floating in the sky. She is surrounded with angels who are descending while they are carrying the chasuble of Saint Ildefonso, patron saint of the city, so then the religious trait of Toledo as a *holy city* is pointed out. It is as if an invisible aureole of spiritual safeguard was spreading over the visible city. The *sacred nature* of Toledo cannot be simply *seen* but, thanks to the miraculous apparition, it is grasped and *understood*.

A young man can also be seen on the lower left side. He is leaning on an upset pitcher pouring water in front of a cornucopia brimming with fruit. Everything is painted in a brownish grey colour, unreal, which warns us about the fact that he is not a character, but an allegory: he represents the river Tagus, expressing the richness that it provides to the city. The fertile river symbolizes *the prosperous city* **13**. The



colour of the figure makes reference to the images and grisailles that decorated plans, maps and pictures of the cities of the time. So we understand that the “view” appearing in the title of the picture and the “cartographic views” collected by the commissioner form the specific context where this work is classified.

The *visible city*, the *prosperous city* and the *holy city* are on a same pictorial space, composing the “view of Toledo”. We can find the third vertex of this composition “in front of” this *painted image*, where there is a teenager showing to us a plan of Toledo outlined in ink on the canvas (Martín Cleto, 1967). He is unfolding it in a frontal way so that we may interpret it without distortions 14. This character, because of his size and his gesture, alludes to that convention of escaping the fiction of the painting to blend with the world of the spectator.

As a system of representation on this plan it is not used the aerial perspective, but the floor plan. Its quality and accuracy are outstanding, even more if we consider that we ignore the existence of other previous overall plans which had been suitable for its carrying out 15. In fact it is one of the first overall plans of a Spanish city outlined as a floor plan. This entails that an original survey plan was probably made to be subsequently transferred to the canvas 16. That survey plan was not within any draughtsman’s reach because it achieved a great accuracy in its result. Perhaps El Greco was the only trained one in Toledo to carry it out, since the military engineers were excluded because the city was not found among the defensive priorities.

However, in order to carry it out, he needed some co-workers expert on Maths and Topography who were capable of doing the field works, although we do not have the knowledge about their existence in the city. Some graphic anachronisms as the abatement of the bridges, once overcome by the military cartography of the time, underline the idea that the original plan might not have been surveyed by engineers, reinforcing at the same time El Greco’s prominence in maintaining some guidelines from his years as an apprentice.

As a consequence, the plan is presented on several levels of meaning and interpretation. Firstly, its role within the picture, being a part of its plastic content: it is the *objective* image of the city, the *real city* represented with the most suitable graphic systems for that purpose 17. This image, along with the *visible city*, the *holy city* and the *symbolic city* concur on offering a

7. El Greco, *Vista y plano de Toledo* (1608-1614) Detalle.

8. Alfonso Bacheti Brun, *Transcripción del plano del Greco* (en: Martín Cleto, 1967). Escala gráfica en metros añadida.

1614) y *Vista y plano de Toledo* (1608-1614) (Jordan, 1982, pp. 255-257). En ambos la imagen urbana está tomada desde un emplazamiento próximo al dibujo de Wijngaerde y, a diferencia de la *Vista de Toledo* (c. 1600) anteriormente comentada, aportan una visión *realista* y no *análoga*, emplazando correctamente los edificios monumentales.

La similitud entre el perfil urbano del cuadro *Vista y plano de Toledo* (Museo del Greco) y la *vista* de Wijngaerde 7 nos alerta de que tal vez la intención del pintor apuntaba en la dirección de las vistas cartográficas 8. El hecho de que probablemente el encargo procediera de un coleccionista de mapas, Pedro Salazar de Mendoza, es significativo y aporta algunas claves sobre su contenido 9. Hay que recordar que en las últimas décadas del s. XVI la cartografía militar y el levantamiento de planos de ciudades habían experimentado un fuerte impulso dentro de la política defensiva de Felipe II 10. Además, en esos años se multiplicaron las iniciativas desde Toledo para recuperar la capitalidad perdida (Marías, 1989, pp. 55-57, 81-82). El cuadro podría encuadrarse en estas coordenadas, y los conocimientos cartográficos del Greco así como su relación con Salazar explicarían el encargo 11.

Sin embargo, la obra no presenta una imagen única sino que se despliega en varios niveles significativos. El más inmediato es el propio perfil urbano. Bajo él y en el centro, suspendido sobre una nube, está el hospital de Tavera, girado respecto a su posición real con la fachada principal visible, incorporando así, *análogamente*, un edificio emblemático aunque modificando su ubicación y orientación 12. Si en este cuadro el realismo había sustituido a la imagen análoga, sin embargo, la inclusión del hospital nos advierte que no esta-

7. El Greco, *Vista y plano de Toledo* (1608-1614) Detalle.

8. Transcription of El Greco’s plan (Alfonso Bacheti Brun in: Martín Cleto, 1967). Graphic scale added in meters.

mos ante una mera *vista* descriptiva sino ante una *pintura* con su propio universo simbólico. La *ciudad visible* y la *análoga* se funden en el lienzo.

En torno a este paisaje urbano, formando una composición triangular, hay tres motivos alusivos a la ciudad desde diferentes enfoques conceptuales o simbólicos. Flotando en el cielo, en el vértice del triángulo compositivo, aparece la Virgen rodeada de ángeles que descienden llevando la casulla de san Ildefonso, patrón de la ciudad, señalando así al carácter religioso de Toledo como *ciudad santa*. Es como si una aureola invisible de salvaguarda espiritual se desplegara sobre la ciudad visible. El *carácter sagrado* de Toledo no es algo que simplemente se pueda *ver* sino que, gracias a la aparición milagrosa, se *capta* y se *comprende*.

En la parte inferior izquierda hay un joven ante una cornucopia rebosante de frutas apoyado en un cántaro volcado que vierte agua, todo pintado con un color pardo terroso, irreal, lo que nos advierte de que no es un personaje sino una alegoría: representa el Tajo, expresando, así, la riqueza que aporta a la ciudad. El fértil río simboliza la *ciudad próspera* 13. El color de la figura remite a las imágenes y grisallas que ornamentaban los planos, mapas y estampas de ciudades. Comprendemos así que la “*vista*” del título del cuadro y las “*vistas cartográficas*” que el comitente coleccionaba, son el contexto concreto donde se encuadra esta obra.

La *ciudad visible*, la *ciudad próspera* y la *ciudad santa*, están en un mismo espacio pictórico conformando la “*vista de Toledo*”. “Delante” de esta *estampa pintada*, formando el tercer vértice compositivo, hay un adolescente enseñándonos un plano de Toledo delineado a tinta sobre el lienzo (Martín Cleto, 1967) y desplegándolo frontalmen-

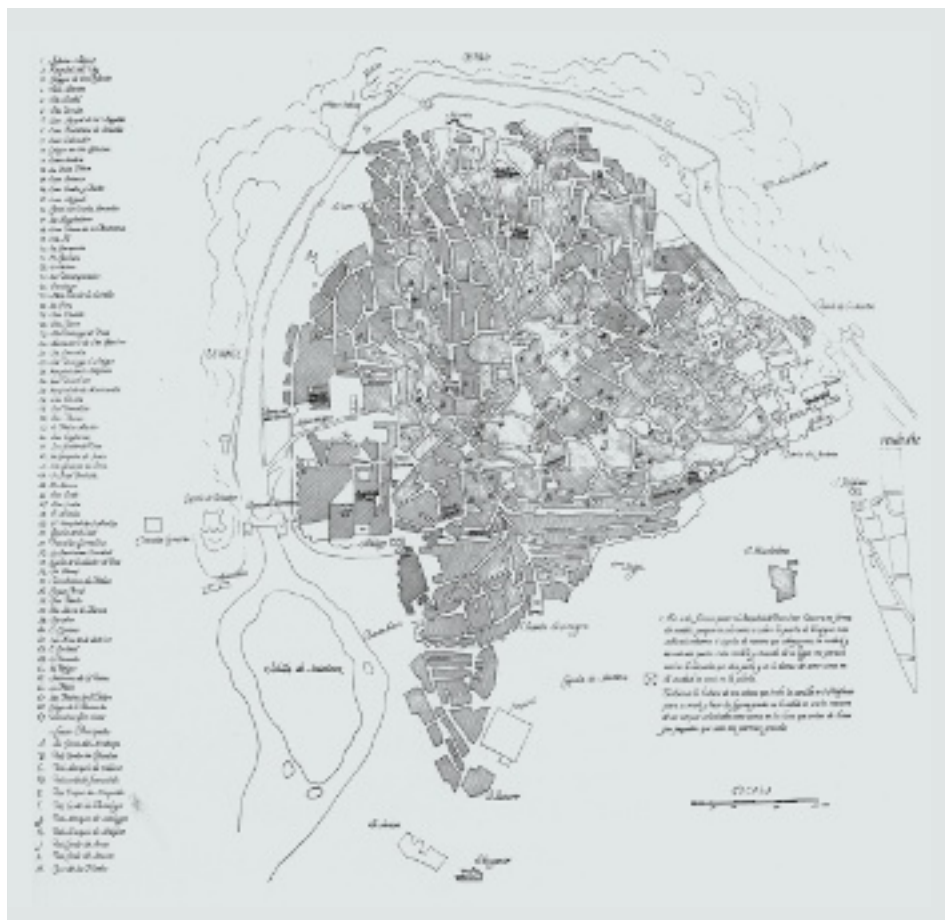


7

polysemous and hagiographic vision of Toledo in a self-propaganda manner for the protest of the lost capital (18). However, in the whole work the “plan” is the complementary counterpoint of the “view”. Two ways of representing cities in the cartographic universe. And so we are faced with the synthetic, simultaneous and superimposed appearance of a “view” and a “floor plan” exactly as they both were understood in the cartography of the time. Lastly, it is a plan providing accurate data, the same as the historical documents exclusively made with technical or geographical purposes. None of these different meanings cancels or supplants each other, but they coexist, without diminishing their own specific interpretation field. ■

NOTES

- 1 / According to De Mariátegui (1995, pp. 9, 12) he was born in Toledo and he possibly studied Maths at Santa Catalina University in that city. The dedication of his treatise (8.06.1596) is dated in Toledo.
- 2 / In the stocktaking after his death (1614) and in the one of his son (1621) there were twenty-three treatises of architecture, perspective and “descripcion de zidades” (description of cities) along with “zincos libros de arquitectura manuscritos, el uno con trazas” (five manuscript books of architecture, one with traces) (Martín González, 1958; Marias, 1997, 312-315).
- 3 / Only two years before El Greco’s birth (1541) Sanmicheli was commissioned by the republic (1537-1539) to fortify several Greek colonies like Candia (Fara, 1988, p. 122).
- 4 / Besides his relationship with venetian cartographers, in Rome he was linked to the Farneses who were finishing their villa in Caprarola (designed on a preexistent *rocca* by Antonio da Sangallo and Peruzzi, and continued by Vignola), where the *Mappamondo* room is. Among others, the painter, cartographer and astronomer Vanosino a Verese took part in it (Marias, 1997, p. 91). El Greco visited Caprarola and everything indicates that he could participate in its decoration.
- 5 / “The analogous city may be understood as a composite procedure focused on some basic facts of the urban reality and around them it constitutes other facts in an analogous system” (Rossi, 1977, p.280).
- 6 / Both appear in the aforementioned stocktakings.
- 7 / Martín Cleto (1967) offers the *Cerro de la Horca* as a point of view. Its line of sight would coincide with the dome of the hospital in Tavera which has also been taken as a possible location.
- 8 / It has got: “2 barras de largo y bara y cuarto de alto” (2 sticks long and 1 stick and a half tall, the word “stick” being a unit of length approximately equivalent to one yard) (132x228 cm.) (Martín Cleto, 1967), something exceptional in El Greco, reminding us about the landscape proportions of the cartographic views.
- 9 / Among his belongings (1629) he was the owner of the picture known as: “Quadro de la ciudad de Toledo con su planta” (Picture of the city of Toledo with its floor plan) (Jordan, 1982, p. 256). It is significant the allusion to “floor plan” instead of “plan” like today. Some data as the aforementioned ones of the captain Christoval de Rojas indicate the existence of an intellectual group interested in questions on military cartography, with which Salazar would be related. This character also defended in a very active way Toledo as the capital (Marias, 1997, p. 183).



8

10 / Suffice it to remember the establishment (1582) of an Academy in Madrid where Maths, Architecture, Geography and Topography were given; Christoval de Rojas' proposal (1589) to survey and publish the plan and the floor plan of Seville (De Mariátegui, 1985, p. 16); the survey plans (among 1585 and 1589) of two general plans of Madrid carried out by Juan de Valencia and Juan de Herrera (Marías, 1989, p. 91), the work of fortifications of American, coastal and bordering cities, etc.

11 / Marías says that the artist might have done it to himself (1997, p. 269).

12 / Compare with the hospital, still under construction, on Wijngaerde's view. El Greco explains in a text labelled on the same plan that "I had no other option but to put the Don Joan Tavera Hospital as a model because it covered the *Visagra* door and it also raised the dome so that the city was superimposed, and once used as a model and moved out of its place I decided to show its face instead of another part and how it comes in the city will be seen on the floor plan" (Martín Cleto, 1967). El Greco also refers to "floor plan" and not to "plan".

13 / The similar representation of the river Nile, of the river Tiber, etc. makes this image transparent. It should be remembered that in 1593 Cesare Ripa had published his *Iconologia* showing the popular use of emblems at the time.

14 / According to Jordan (1982, p. 256) the plan and the labelling are made by the Jorge Manuel, painter's son, devoted to architecture, although this attribution is uncertain (Martínez-Burgos, 2004, p.395). The plan measures 63x56 cm and 4x48 cm. (Martín Cleto, 1967).

15 / A. Crespo (2005, p. 64, 74) mentions the existence of a lost plan of Toledo attributed to Alonso de Santa Cruz which might have been used by El Greco.

16 / The research with infrared rays has highlighted a grid used to do this transfer (Antelo et al., 2008, p. 259). In the mentioned stocktakings there were three "paisajes" (landscapes) of Toledo, 150 drawings and 30 tracings among which these preparatory researches may be found.

17 / The difference between the *objective* representation of reality (the architect's design) and its visual image (the painter's drawing) was a question already raised by Alberti (Lotz, 1985).

18 / It immediately springs to mind the medieval aesthetics theory about the four meanings of a work of art: textual, allegorical, moral and analogical (Eco, 1997, p. 154).

References

- ANTELO, Tomás et al., 2008, "Anexo: estudio preliminar con radiación infrarroja", en: Lavín Berdonces, Ana Carmen, *El Greco. Toledo 1900*, 2008, Madrid, Ministerio de Cultura / Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, pp. 257-261.
- CRESPO SANZ, Antonio, 2005, "Un mapa olvidado: el Atlas de El Escorial" (pp. 59-89), *CT Catastro*, October, 2005.
- DE MARIÁTEGUI, Eduardo, 1985, *El Capitán Cristóbal de Rojas Ingeniero Militar del Siglo XVI*, Madrid, CEDEX / CEHOPU (original edition 1880).
- DE ROJAS, Christoval, 1985, *Tres tratados sobre Fortificación y Milicia*, Madrid, CEDEX / CEHOPU (facsimile edition of the one of 1598).
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, 1987, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma.
- ECO, Umberto, 1997, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen (original text in Italian, 1987).
- FARA, Amelio, 1988, *Bernardo Buontalanti. L'architettura, la guerra e l'elemento geométrico*, Genova, Sagep Editrice.

te para que podamos interpretarlo sin distorsiones **14**. Este personaje, por su tamaño y su gesto, aluden a esa convención de salir de la *ficción* del cuadro para integrarse en el mundo del espectador.

En este plano no se utiliza la perspectiva aérea como sistema de representación sino la planta. Su calidad y precisión son excepcionales, más aún si consideramos que se desconoce la existencia de otros planos globales anteriores que hubieran podido servir como base para su ejecución **15**. De hecho es uno de los primeros planos generales de ciudades españolas delineados en planta. Esto implica que tal vez se hizo un levantamiento original para su traslado posterior al lienzo **16**. Ese levantamiento, con la fidelidad alcanzada en el resultado, no estaba al alcance de cualquier dibujante. Quizás en Toledo sólo El Greco tuviera preparación para hacerlo, dado que los ingenieros militares quedaban excluidos al no estar la ciudad entre las prioridades defensivas. Pero para realizarlo, necesitaba contar con colaboradores expertos en matemáticas y topografía capaces de hacer los trabajos de campo, aunque desconocemos si los había en la ciudad. Algunos anacronismos gráficos como el abatimiento de los puentes, ya superados por la cartografía militar de la época, subrayan la idea de que el plano de base no debió ser levantado por ingenieros y refuerzan el protagonismo del Greco que mantendría pautas de su época de aprendiz.

El plano se nos presenta, en consecuencia, a varios niveles de lectura y significado. En primer lugar, su papel dentro del cuadro, formando parte de su contenido plástico: es la imagen *objetiva* de la ciudad, la *ciudad real* representada con los sistemas gráficos más apropiados para ese fin **17**. La cual, junto con la *ciudad visible*, la *ciudad santa* y la *ciudad simbólica* confluyen en

darnos una visión polisémica y hagiográfica de Toledo en un gesto de auto-propaganda reivindicativa de la capitalidad perdida **18**. Pero en el conjunto de la obra, el "*plano*" es el contrapunto complementario de la "*vista*". Dos maneras de representar las ciudades en el universo cartográfico. Estamos, pues, ante la presencia sintética, simultánea y superpuesta de una "*vista*" y una "*planta*" tal como ambas se entendían en la cartografía de la época. Por último, es un plano que aporta datos precisos igual que los documentos históricos hechos *exclusivamente* con fines técnicos o geográficos. Ninguno de estos diferentes sentidos anula o suplanta al otro, sino que conviven, sin menoscabo de que cada uno de ellos tenga su ámbito interpretativo específico. ■

NOTAS

- 1** / Según De Mariátegui (1985, pp. 9, 12) nació en Toledo y posiblemente estudió matemáticas en la Universidad de Santa Catalina de esa ciudad. En Toledo está fechada la dedicatoria de su tratado (8.06.1596).
- 2** / En el inventario tras su muerte (1614) y en el de su hijo (1621) había veintitrés tratados de arquitectura, perspectiva y "descripción de zidades" además de "zincos libros de arquitectura manuscritos, el uno con trazas" (Martín González, 1958; Marías, 1997, 312-315).
- 3** / Apenas dos años antes del nacimiento del Greco (1541) Sanmichele, fue comisionado por la república (1537-1539) para fortificar varias colonias griegas, entre ellas Candia (Fara, 1988, p. 122).
- 4** / Además de su relación con cartógrafos venecianos, en Roma estuvo vinculado con los Farnese que estaban terminando su villa en Caprarola (proyectada sobre una *rocca* preexistente por Antonio da Sangallo y Peruzzi, y continuada por Vignola), donde está la sala del *Mappamondo* en la que intervino, entre otros, el pintor, cartógrafo y astrónomo Vanosino a Verese (Marías, 1997, p. 91). El Greco visitó Caprarola y se ha apuntado que pudo participar en su decoración.
- 5** / "La ciudad análoga se puede entender como un procedimiento compositivo que se centra en algunos hechos fundamentales de la realidad urbana y en torno a los cuales constituye otros hechos en el cuadro de un sistema análogo" (Rossi, 1977, p.280).
- 6** / Ambos figuran en los inventarios citados.
- 7** / Martín Cleto (1967) da como punto de vista el Cerro de la Horca cuya visual coincidiría con la cúpula del hospital de Tavera que también se ha apuntado como posible emplazamiento.
- 8** / Tiene: "2 baras de largo y bara y cuarto de alto" (132x228 cm.) (Martín Cleto, 1967), algo excepcional en El Greco y que recuerda las proporciones apaisadas de las *vistas* cartográficas.
- 9** / Fue el propietario del cuadro figurando entre sus bienes (1629) como: "Cuadro de la ciudad de Toledo con su planta" (Jordan, 1982, p. 256). Es significativo que se diga "*planta*" y no "*plano*" como ahora. Algunos datos, como los anteriormente mencionados del capitán Christoval de Rojas, permiten suponer la existencia en Toledo de un núcleo intelectual interesado por cuestiones de cartografía militar, con el que Salazar estaría relacionado. Este personaje también defendía activamente la capitalidad toledana (Marías, 1997, p. 183).



10 / Basta recordar: la creación (1582) de una Academia en Madrid donde se impartían matemáticas, arquitectura, geografía y topografía; la propuesta (1589) de Christoval de Rojas para “levantar y publicar el plano y planta de Sevilla” no realizado (De Mariátegui, 1985, p. 16); los levantamientos (entre 1585 y 1589) de dos planos generales de Madrid hechos por Juan de Valencia y Juan de Herrera (Marías, 1989, p. 91), las obras de fortificaciones de ciudades fronterizas, costeras y americanas, etc.

11 / Marías apunta que el pintor pudo hacerlo para sí mismo (1997, p. 269).

12 / Compárese con el hospital, todavía en construcción, en la vista de Wijngaerde. El Greco, en un texto rotulado en el mismo plano, explica: “Ha sido forzoso poner el Hospital de Don Joan Tavera en forma de modelo porque no solo venia a cubrir la puerta de Visagra mas subia el cimborrio o cupula de manera que sobrepujava la ciudad y asi una vez puesto como modelo y movido de su lugar me pareció mostrar la faz antes que otra parte y lo demás de cómo viene en la ciudad se vera en la planta” (Martín Cleto, 1967). También El Greco dice “planta” y no “plano”.

13 / La representación similar del Nilo, del Tiber, etc. hace transparente esta imagen. Hay que recordar que en 1593 Cesare Ripa había publicado su *Iconologia* evidenciando la popularidad por entonces del uso de emblemas.

14 / Según Jordan (1982, p. 256) el plano y su rotulación son obra de Jorge Manuel, hijo del pintor, dedicado a la arquitectura, aunque esta atribución es incierta (Martínez-Burgos, 2004, p.395). El plano mide 63x56 cm y 54x48 cm. (Martín Cleto, 1967).

15 / A. Crespo (2005, p. 64, 74) menciona la existencia de un plano perdido de Toledo atribuido a Alonso de Santa Cruz que podría haber sido utilizado por El Greco.

16 / El estudio con rayos infrarrojos ha puesto de manifiesto una cuadrícula utilizada para hacer este traslado (Antelo et al., 2008, p. 259). En los inventarios citados había tres “países” de Toledo (paisajes), 150 dibujos y 30 trazas entre las que podrían estar estos estudios preparatorios.

17 / La diferencia entre la representación *objetiva* de la realidad (el dibujo del arquitecto) y su imagen visual (el dibujo del pintor) fue una cuestión ya planteada por Alberti (Lotz, 1985).

18 / Resulta inmediato recordar la teoría estética medieval de los cuatro sentidos de una obra de arte: textual, alegórico, moral y anagógico (Eco, 1997, p. 154).

Referencias

- ANTELO, Tomás et al., 2008, “Anexo: estudio preliminar con radiación infrarroja”, en: Lavín Berdonces, Ana Carmen, *El Greco. Toledo 1900*, 2008, Madrid, Ministerio de Cultura / Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, pp. 257-261.
- CRESPO SANZ, Antonio, 2005, “Un mapa olvidado: el Atlas de El Escorial” (pp. 59-89), *CT Catastro*, octubre, 2005.
- DE MARIÁTEGUI, Eduardo, 1985, *El Capitán Cristóbal de Rojas Ingeniero Militar del Siglo XVI*, Madrid, CEDEX / CEHOPU (edición original 1880).
- DE ROJAS, Christoval, 1985, *Tres tratados sobre Fortificación y Milicia*, Madrid, CEDEX / CEHOPU (edición facsímil de la de 1598).
- DÍEZ DEL CORRAL GARNICA, Rosario, 1987, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Forma.
- ECO, Umberto, 1997, *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen (texto original en italiano, 1987).
- FARA, Amelio, 1988, *Bernardo Buontalanti. L'architettura, la guerra e l'elemento geométrico*, Genova, Sagep Editrice.
- JORDAN, William B., 1982, “Catálogo de la exposición” en: Saavedra, Santiago, *El Greco de Toledo*, 1982, Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Banco Urquijo, The Toledo Museum of Art, pp. 225-263.
- KAGAN, Richard L. (ed.), 1986, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van der Wyngaerde*, Madrid, El Viso.
- LOTZ, Wolfgang, 1985, *La arquitectura del Renacimiento en Italia. Estudios*, Madrid, Hermann Blume.
- MARIÁS, Fernando, 1989, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus.
- 1997, *El Greco. Biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea.
- MARTÍN CLETO, Julio Porres, 1967, “Plano de Toledo” de Doménico Theotocópuli El Greco, Toledo, Instituto de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación de Toledo.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan J., 1958, “El Greco, arquitecto”, *Goya* nº 26 pp. 86-88.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, 2004, *El Greco: el pintor humanista, obra completa*, Alcobendas, LIBSA.
- ROSSI, Aldo, 1977, *Para una arquitectura tendencia. Escritos 1956-1972*, Barcelona, Gustavo Gili (original text in Italian, 1975)
- SAAVEDRA, Santiago (ed), 1982, *El Greco de Toledo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Fundación Banco Urquijo, The Toledo Museum of Art.