



HAL
open science

Paisaje sagrado y laus urbis en la Vista y Plano de Toledo de El Greco

Hector Ruiz

► **To cite this version:**

Hector Ruiz. Paisaje sagrado y laus urbis en la Vista y Plano de Toledo de El Greco. L'invention de la ville, inPress. hal-01622498

HAL Id: hal-01622498

<https://hal.science/hal-01622498>

Submitted on 24 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PAISAJE SAGRADO Y LAUS URBIS EN LA VISTA Y PLANO DE TOLEDO DE EL GRECO¹.

En su artículo sobre «Los orígenes religiosos del paisaje veneciano», Eugenio Battisti recuerda la siguiente anécdota:

Cuando hace algunos años presenté por primera vez estas ideas que tenía en una conferencia en el Centre de la Renaissance de Tours, André Chastel me comentó con cierta sorna: «En el fondo, quieres demostrar que la pintura religiosa es religiosa»².

El ataque de Chastel era legítimo. Battisti buscaba el origen religioso del género del paisaje en los fondos de pinturas dedicadas a la Virgen por Giovanni Bellini: puesto que la figura era religiosa, no había que sorprenderse de que el fondo también lo fuera. Pero con estas palabras Chastel redefinía el objeto de la investigación de Battisti: ya no se trataba de un paisaje, sino de un detalle de una «pintura religiosa». Esa separación tajante entre la pintura religiosa y el género paisajístico nos indica hasta qué punto las ideas del italiano, publicadas en 1991, eran novedosas. En los años cincuenta, Ernst Gombrich y Kenneth Clark inauguraron el estudio del paisaje occidental con teorías que coincidían en definirlo como un género moderno, o, en términos de Gombrich, como una revolución estética. Esta corriente historiográfica se basaba en el postulado de la modernidad del paisaje, consistente en una estetización de la naturaleza que necesariamente implicaría una laicización de su simbolismo³. Desde los años 1990, la crítica de este postulado y el estudio de la ideología del paisaje han reorientado la historiografía del género⁴. En el caso español, uno de los primeros pintores que componen paisajes sin historia aparente, Domenikos Theotokopoulos, El Greco, sigue siendo considerado como un «inventor» del paisaje moderno⁵ por sus vistas toledanas, entre las que destaca, por su complejidad y ambición, la *Vista y plano de Toledo*.

¹ Quisiera agradecer a Mercedes Blanco su atenta lectura de este artículo y sus valiosas sugerencias, así como las de Roland Béhar, Francisco José Aranda y Aude Plagnard. Conste aquí mi gratitud hacia ellos y hacia Cécile Vincent-Cassy, que mejoró el original de este ensayo con numerosas correcciones y consejos.

² BATTISTI, Eugenio, «Le origini religiose del paesaggio veneto» en BATTISTI, Eugenio, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Saccaro del Buffa (ed.), Florencia, Olschki, coll. «Giardini e paesaggio», vol. 9, 2004, p. 198. La traducción es mía: «Quando ho presentato, per la prima volta anni fa, in una conferenza al Centro del Rinascimento di Tours queste mie idee, André Chastel mi ha commentato scherzosamente: “In fondo, tu vuoi dimostrare che la pittura religiosa è religiosa”».

³ En el libro de Kenneth Clark sobre el paisaje, el primer capítulo corresponde al paisaje «simbólico», que no va más allá de la Edad media y concluye con la predela del políptico del *Cordero místico* de Van Eyck. CLARK, Kenneth, *Landscape into art* (1949), ed. consultada: *L'Art du paysage*, trad. André Ferrier y Françoise Falcon, Paris, Arléa, 2014, p. 9-44.

⁴ Véanse: BATTISTI, Eugenio, «Le origini religiose del paesaggio veneto», art. cit., p. 189-194; BRUNON, Hervé, «L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes», *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 4 (2006), p. 261-290 (sobre otros aportes críticos comparables al de Battisti, p. 264; sobre Gombrich p. 265); RIBOULLAULT, Denis y WEEMANS, Michel, «Paysage sacré, livre de la nature et exégèse : pour une reconception du paysage dans l'Europe de la première modernité», en RIBOULLAULT, Denis y WEEMANS, Michel (dirs.), *Paysage sacré et exégèse visuelle en Europe de la Renaissance à l'Âge classique*, Florencia, Olschki, coll. «Giardini e paesaggio», vol. 29, 2011, p. IX-XXXI (sobre Gombrich y Clark, p. X-XIII) ; y WITTE, Arnold, «The power of repetition: Christian doctrine and the visual exegesis of nature in sixteenth and seventeenth-century painting », en *Paysage sacré et exégèse visuelle...*, op. cit., p. 93-112 (sobre la iconología y el paisaje, p. 93-95).

⁵ En el catálogo de la exposición aniversario de 2014, Fernando Marías escribe que El Greco «desarrolló en sus últimos años de vida un género que iba más allá de las tradiciones de la *chorographia* contemporánea, con sus vistas externas de las ciudades y sus escasísimas planimetrías urbanas, para “inventar” un paisaje moderno, independiente, de formato que se alejaba del apaisado convencional», MARIÁS, Fernando, «Las vistas de Toledo», en MARIÁS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Toledo / Madrid, Fundación El Greco 2014 / El Viso, 2014, p. 117-123 (la cita se encuentra en la p. 117).

La *Vista y plano de Toledo* (cf. figura 1) es un óleo sobre lienzo fechado entre 1610 o 1612 y 1614⁶, conservado en la Casa Museo de El Greco en Toledo. Se trata de un encargo del rector del hospital Tavera u hospital de San Juan Bautista, Pedro Salazar de Mendoza, conocedor y coleccionista de cartografía y vistas urbanas⁷. La rapidez de la pincelada y la imprimación rojo oscuro, que se vislumbra por debajo de una ligera capa de pintura, sugieren que el cuadro quedó inacabado, aunque la cuestión del grado de elaboración en el que se encuentra la pintura no ha sido zanjada por los restauradores⁸. Sea como fuere, nos remitimos aquí al dictamen de Fernando Marías que, al no hallar el cuadro en el inventario testamentario del pintor, entiende que «antes de 1614 El Greco habría entregado el lienzo de la *Vista y plano*» a Salazar de Mendoza⁹. Otro aspecto controvertido entre los historiadores es la autoría del trazado del plano de la ciudad, a menudo atribuido a Jorge Manuel, hijo del pintor¹⁰, pero que con más probabilidad puede ser obra de algún ingeniero militar o cartógrafo que se encontrara en Toledo en los últimos años de vida de El Greco¹¹. Sobre este anónimo cartógrafo, remitimos al trabajo todavía inédito que el historiador Francisco José Aranda prepara para las prensas de la Biblioteca Argentea, con un prólogo de Fernando Marías sobre el mapa de la *Vista y plano*.

Dejando de lado el carácter inconcluso de la pintura y la autoría dudosa del dibujante del mapa, comentaré a continuación la *Vista y plano de Toledo* atendiendo a la *inventio* de El Greco, puesto que se ha podido demostrar, mediante radiografías, que el pintor no modificó significativamente la

⁶ En el catálogo de la exposición de 2014 se ha avanzado el año de la composición a 1600, MARÍAS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo*, op. cit., p. 119. Sin embargo, el mismo Fernando Marías proponía en su biografía de El Greco el año de 1610 (MARÍAS, Fernando, *El Greco. Historia de un pintor extravagante* (1997), San Sebastián, Nerea, 2013, p. 259) y no hay en el catálogo mencionado referencia bibliográfica alguna que acredite la necesidad de avanzar de 1610 a 1600 la composición de la *Vista y plano*. Nos remitimos por tanto a dos dataciones: la realizada por el Museo del Greco, 1610-1614 (véase la referencia CE00014 del inventario y la ficha correspondiente en la página del museo, consultada el 31 de octubre de 2016 a partir de la Red Digital de Colecciones de Museos de España, <http://ceres.mcu.es/pages/SimpleSearch?index=true>), y la de GARRIDO PÉREZ, María del Carmen, *El Greco pintor, estudio técnico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015, p. 458-459, que fecha el cuadro entre 1612 y 1614.

⁷ Además de la *Vista y plano*, el administrador del hospital Tavera tenía «un pais de Toledo acia la puente de alcantara», que se identifica habitualmente con la *Vista de Toledo* de El Greco (Nueva York, Metropolitan Museum of Art). Véase MARÍAS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo*, op. cit., p. 122 y KAGAN, Richard, «El Greco y su entorno humano en Toledo», en V.V. A.A. *El Greco*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 107. Sobre Salazar de Mendoza y los encargos que le hizo al Greco para el hospital Tavera: MANN, Richard, *El Greco and his patrons. Three major projects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 111-146.

⁸ GARRIDO PÉREZ, María del Carmen, «*Vista y plano de Toledo* del Museo del Greco (Toledo)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 40, 2009, p. 58 e *Id.*, *El Greco pintor*, op. cit., p. 434: «La ejecución es muy rápida y ciertas zonas quedan sin terminar, como es el caso de algunos rostros y mantos de los ángeles que descienden con la corona y las palmas desde el cielo. No sabemos hasta qué punto la escena quedó inacabada o el pintor la consideró concluida, ya que desde la distancia adquiere perfecta coherencia visual; incluso pueden verse veladuras de acabado sobre ciertos planos de los mantos»; cf. ALONSO ALONSO, Rafael, «El Greco conservado» en *Domenikos Theotokopoulos 1900. El Greco*, Madrid / México, Seacex / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 99: «el cuadro quedó sin terminar en el taller del maestro».

⁹ Sobre la historia posterior del cuadro, véase MARÍAS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo*, op. cit., p. 122.

¹⁰ ALONSO ALONSO, Rafael, «El Greco conservado», art. cit., p. 99 y GARRIDO PÉREZ, María del Carmen, *El Greco pintor*, op. cit., p. 431.

¹¹ ARANDA, Francisco, *Toledo circa 1605. La Historia-descripción cristianopolitana de Francisco de Pisa*, Biblioteca Argentea, en prensas. Por lo que amablemente me ha comentado Francisco José Aranda, al que agradezco la primicia, el comentario de Marías se detiene en la lista de monumentos toledanos que aparece inscrita en el plano. Estos monumentos componen una geografía eclesiástica de la ciudad para un eventual peregrino, por lo que el plano se convertiría en cierto modo en un mapa turístico de la Nueva Roma toledana. La idea resulta muy sugerente, ante todo en lo que se refiere a la ideología religiosa del cuadro, entroncando por cierto con la tradición de la contemplación meditativa de la cartografía de la que hablamos más adelante. La hipótesis turística no parece sostenible sin el aporte documental de reproducciones asequibles, impresas o manuscritas del mismo plano de Toledo, que atestigüen su uso funcional durante la peregrinación. Véase, para una crítica de la función turística de las *vedute* venecianas, SCHULZ, Jurgen, «Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500», *The Art Bulletin*, LX, 3, 1978, p. 441.

composición desde que empezó a trabajar en ella¹². En la línea de los estudios dedicados al paisaje sagrado, mi comentario se centrará en la geografía ildefonsina de Toledo que puede apreciarse en el cuadro. Después de una presentación del cuadro y de la leyenda que lo acompaña, estudiaré la maqueta del hospital situada sobre una nube en relación con los debates coetáneos sobre el monasterio en el que profesó el santo, y en particular en relación a las posiciones defendidas en tal debate por Francisco de Pisa y por el comitente de la *Vista y plano*, Pedro de Salazar y Mendoza. Posteriormente, comparando la ostensión del mapa por el personaje de la *Vista y plano* con el gesto y la función del arquetipo de la *Verónica*, exploraré algunos recorridos meditativos a los que se presta la pintura. Un cuadro cuya operatividad para un público devoto corresponde a la de un paisaje sagrado, pero cuyos múltiples significados lo convierten en una completa *laus urbis* pictórica de Toledo.

1) LA VISTA Y PLANO DE TOLEDO Y SU LEYENDA

El espectador que se encuentre frente a la *Vista y plano* verá una composición compleja y erudita que reúne cuatro imágenes de la ciudad: el plano, la alegoría del Tajo, la maqueta de un monumento emblemático centrado sobre una nube y el panorama o la vista toledana sobre la que aparece la Virgen. El carácter múltiple del cuadro se traduce ante todo en una doble fuente lumínica, apreciable por comparación del lienzo de la muralla, sobre el que se proyecta la sombra de las torres, con el papel en el que aparece el mapa. Ambos planos son paralelos, pero el segundo no presenta sombra alguna: existen por tanto en el cuadro dos espacios, el del proscenio y el de la vista, una dualidad preparada desde el inicio de la composición¹³. Es posible que El Greco se basara en la luminosidad del espacio real de exposición de la pintura para componer su proscenio, como lo hace en otras obras coetáneas¹⁴.

Pese a la aparente disparidad del conjunto, la composición de El Greco orienta la mirada del espectador, permitiendo así un recorrido sintético que reúne el proscenio y el paisaje a través de sus distintas figuras. Por el mapa empieza la lectura de la composición. El trampantojo del mapa, su iluminación coherente con la del espectador y el tamaño natural del personaje que lo sostiene rompen la barrera entre el espacio real y el espacio ilusionista de la pintura¹⁵; además, la figura que lo presenta mira al espectador como un personaje introductor, que capta nuestra mirada. En el mismo proscenio paralelo al lienzo, siguiendo el movimiento hacia la izquierda que sugiere el gesto de ostensión de este personaje, aparece otra figura: una grisalla de color dorado como las doradas arenas que baña el Tajo¹⁶. Este aparece como un hombre que sostiene una cornucopia: es fuente alegórica del río toledano y cifra de las riquezas naturales de la ciudad. El carácter frontal del primer personaje contrasta con la alegoría, que por su posición lateral crea una ilusión de profundidad en el proscenio, abriendo así el espacio panorámico de la vista. Su mirada orienta de

¹² GARRIDO PÉREZ, María del Carmen, «*Vista y plano de Toledo* del Museo del Greco (Toledo)», art. cit., p. 60 e *Id.*, *El Greco pintor*, op. cit., p. 432.

¹³ GARRIDO PÉREZ, María del Carmen, «*Vista y plano de Toledo* del Museo del Greco (Toledo)», art. cit., p. 60: «Los espacios para los motivos del primer término, como las dos figuras, el pergamino, la nube y el edificio, han sido reservados desde el principio, delimitándose los contornos en oscuro en el documento técnico, debido a la diferencia de contrastes entre la imprimación y la pintura. Después de pintar esos elementos, los contornos fueron ligeramente ajustados con la ejecución del paisaje en torno a ellos».

¹⁴ MARÍAS, Fernando, «El Greco y el punto de vista: La capilla Ovalle de Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1991, III, p. 83-92.

¹⁵ Sobre el trampantojo, véase STOICHITA, Victor, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Ginebra, Droz, 1999, p. 19.

¹⁶ En la *Officina* de Ravisius Textor, el Tajo, *Tagus hispaniae*, es el primero de los *fluvii auriferi*: véase TIXIER DE RAVISI, Jean, *Officina*, París, Regnault Chaudiere, 1520, f. 359r. Véase además sobre el dorado Tajo la contribución de Roland Béhar a este volumen.

hecho la del espectador hacia la ciudad de Toledo: un vínculo subrayado por los cereales que sobresalen de su cornucopia y que vemos también en las cerdas de la mies y el carro cargado de paja que se encuentra ante la puerta de Bisagra. Al seguir la mirada de la alegoría del Tajo, encontramos, a modo de maqueta, el hospital que dirigía Salazar de Mendoza, centrado sobre una nube y reorientado para mostrar la fachada¹⁷. Detrás del hospital se puede ver desde el norte la ciudad de Toledo y sobre la catedral, en cuyo recinto se le apareció a San Ildefonso¹⁸, observamos a la Virgen con un grupo de angelotes, que desciende sobre la ciudad para entregarle la casulla al santo, ausente de la representación.

En el papel en el que se encuentra el plano de la ciudad, puede leerse una leyenda autógrafa, escrita para explicar los desplazamientos operados por El Greco en su representación:

Ha sido forzoso poner el Hospital de don Joan Tavera en forma de modelo porque no solo venía a cubrir la puerta de Visagra mas subía el cimborrio o cúpula de manera que sobrepujaba la ciudad y así una vez puesto como modelo y movido de su lugar me pareció mostrar la haz antes que otra parte, y en lo demás de cómo viene con la ciudad se verá en la planta.

También en la historia de Nuestra Señora que trahe la casulla a San Ildefonso, para su ornato y hacer las figuras grandes, me he valido en çierta manera de ser cuerpos celestiales, como vemos en las luces que, vistas de lexos por pequeñas que sean, parecen grandes¹⁹.

El pintor habla aquí en primera persona para justificar su composición y las libertades que se toma en la representación de la ciudad, con las que contrasta, como garante y aval de las mismas, la exactitud del mapa. El primer párrafo explica que el desplazamiento del hospital Tavera obedece a la correcta visibilidad de dos modernos monumentos toledanos: la puerta de Bisagra, recientemente consagrada a los patronos de la ciudad y adornada con el blasón imperial de Toledo, y el hospital Tavera, un complejo arquitectónico cuya construcción, iniciada en 1541, abarca más de medio siglo²⁰; Salazar de Mendoza lo dirigió de 1587 a 1614²¹. El segundo párrafo de la leyenda evoca una *historia*, que bien podría ser la del cuadro entero, y que no es sino una visión mariana sin sujeto visionario, puesto que san Ildefonso está o bien ausente o bien representado por la ciudad, como metonimia de su patrón. Una ausencia, la de San Ildefonso, que es traducción pictórica de un tópico historiográfico: la ausencia de la principal reliquia ildefonsina en la ciudad de Toledo, puesto que el

¹⁷ No hay datos fehacientes sobre el lugar de exposición de la pintura entre 1614 y 1629, pero no puede descartarse el propio hospital Tavera. Se ha tratado de demostrar también que la cúpula de la iglesia del mismo hospital corresponde al punto de vista de El Greco y por ende del espectador en esta *Vista*: ROMERO CARRIÓN, Manuel, «Toledo en el paisaje del Greco», *Anales toledanos*, 7, 1973, p. 161. Otra hipótesis sitúa el punto de vista del cuadro en el llamado cerro de la Horca al norte de la ciudad: *ibid.* p. 160 y GARCÍA GONZÁLEZ, Juan Antonio, «Percepciones geográficas de El Greco. Vista y plano de Toledo», *Estudios geográficos*, vol. LXXXVI, 279, 2015, p. 751.

¹⁸ El propio Salazar de Mendoza repite el tópico hagiográfico que proviene de la narración de Cixila en *El glorioso doctor san Ildefonso*. El capítulo XI lleva el título siguiente: «La descensión de la sacratísima Virgen a la muy santa iglesia de Toledo» (SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *El glorioso doctor san Ildefonso*, *op. cit.*, p. 74). En el capítulo XII leemos: «En el lugar donde aconteció este milagro nunca hubo duda y siempre se ha entendido y tenido por cierto fue donde está hoy la piedra que se venera y besa como cosa en que la sacratísima Virgen estuvo. [...] Allí se entiende estaba el altar mayor, porque la iglesia entonces era mucho menor y no se alargaba más que hasta el coro de los beneficiados» (*ibid.*, p. 84). Véase también GARCIA, Charles, «De Tolède à Zamora, l'errance des reliques de saint Ildephonse au Moyen Âge», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, n°30, 2007. p. 238-241 y 255.

¹⁹ Transcripción en MARÍAS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo*, *op. cit.*, p. 120.

²⁰ Sobre el hospital Tavera, véase el clásico estudio de MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1983-1986, vol. I, p. 231-243 y vol. III, p. 248-282. Sobre la puerta de Bisagra, su ornamentación imperial y su advocación en 1575 a los santos patronos de la ciudad, *ibid.*, vol. I, p. 104-105 y vol. IV, p. 25-28.

²¹ MARÍAS, Fernando, *El Greco. Historia de un pintor extravagante*, *op. cit.*, p. 174.

cuerpo del santo pertenecía a la ciudad de Zamora²². Esta tentación de hacer de la historia de san Ildefonso la del cuadro entero es más sugerente si cabe si atendemos al interés y a la devoción que por el patrón toledano tenía el comitente de la *Vista y plano*. En 1618, en las prensas toledanas de Diego Rodríguez, el administrador del hospital publica *El glorioso doctor san Ildefonso, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas*²³. Se trata de una *laus urbis* de Toledo entreverada en un relato hagiográfico, una historia del patrón de la ciudad dedicada a la princesa Isabel de Borbón, mujer del futuro Felipe IV.

2) EL HOSPITAL Y LA DISPUTA HISTORIOGRÁFICA DEL MONASTERIO AGALIENSE: LA GEOGRAFÍA ILDEFONSINA DEL PAISAJE

El libro de Salazar de Mendoza pertenece a un género historiográfico y hagiográfico en el que destacan, además de los tópicos de la *laus urbis* y de la vida del santo, ciertos temas controvertidos, sometidos a debate en círculos intelectuales y vertidos al papel posteriormente. Uno de estos temas de controversia es el emplazamiento del antiguo monasterio, llamado agaliense, en el que Ildefonso tomó los hábitos y redactó el tratado sobre la virginidad de María que le hizo merecedor de la milagrosa casulla²⁴. La revisión de tan discutido asunto y la aportación inédita de Salazar de Mendoza ocupan el capítulo V íntegro, que abarca las páginas 17 a 34 del libro. Tras repasar las opiniones más difundidas y antes de exponer su tesis, el rector del hospital escribe: «Como los de Toledo son tan devotos de san Ildefonso por tantas razones, todo su cuidado espiritual y entretenimiento del alma ha sido inquirir, para su consuelo, este santo sitio, ya que carecen del cuerpo y reliquias del que le ocupó»²⁵. El «santo sitio» del monasterio es figura del santo ausente y reliquia que conserva, en su recinto, la memoria de quien lo frecuentó.

El debate que documenta Salazar de Mendoza ha sido relacionado por la crítica con las *vistas* de El Greco²⁶. La *Vista y plano de Toledo*, si bien es anterior al libro del rector del hospital —el pintor muere en 1614, el libro es de 1618 o, según la suma del privilegio, de 1616-, parece una toma de posición de El Greco cercana a las tesis de Salazar de Mendoza respecto a un debate candente en los círculos letrados que ambos frecuentaban. En 1605, la *Descripción de la imperial ciudad de Toledo*

²² GARCIA, Charles, «De Tolède à Zamora, l'errance des reliques de saint Ildephonse au Moyen Âge», art. cit. Salazar de Mendoza le dedica un capítulo de su hagiografía a esta cuestión: «El cuerpo de san Ildefonso es llevado a Zamora»: SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *El glorioso doctor san Ildefonso*, op. cit., p. 204.

²³ La suma del privilegio está fechada a día 14 de junio de 1616 (*ibid.*, f. a3r), las erratas a 22 de mayo de 1618 (*ibid.*, f. a3v), la dedicatoria a la princesa Isabel a 20 de junio de 1618 (*ibid.*, f. d4v) y la tasación a 18 de julio de 1618 (*ibid.*, f. a3v).

²⁴ Sobre la historiografía toledana coetánea véase la contribución de Francisco José Aranda a este volumen, así como CÁMARA MUÑOZ, Alicia, «La pintura de El Greco y la construcción de la historia de Toledo en el Renacimiento», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 7, 1994, p. 37-55, y MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, op. cit., vol. I, p. 98-105. Sobre la tradición hagiográfica ildefonsina, GARCÍA, Charles, «De Tolède à Zamora, l'errance des reliques de saint Ildephonse au Moyen Âge», art. cit., cf. PISA, Francisco de, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades y grandeza*, en Toledo, Pedro Rodríguez, 1605, f. 100r y ss. Sobre el monasterio agaliense en la historia ildefonsina, véase SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *El glorioso doctor san Ildefonso*, op. cit., p. 15-17, 39 y ss., 44 y ss., y sobre el tratado ildefonsino y la aparición mariana, p. 79.

²⁵ *Ibid.*, p. 24-25.

²⁶ En 1982, Jonathan Brown y Richard Kagan relacionaron este capítulo de Salazar de Mendoza con la *Vista* que se conserva en el Metropolitan de Nueva York, sin alcanzar el consenso de la crítica: BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard, «La “Vista de Toledo”», en BROWN, Jonathan (ed.), *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, (1982), Madrid, Alianza, 1984, p. 37-55, cf. MARÍAS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo*, op. cit., p. 122 y p. 123, n. 13. La hipótesis del monasterio agaliense, aplicada esta vez a la *Vista y plano*, ha sido objeto en 1994 de un estudio de Alicia Cámara Muñoz basado no tanto en Salazar de Mendoza cuanto en Francisco de Pisa: CÁMARA MUÑOZ, Alicia, «La pintura de El Greco y la construcción de la historia de Toledo en el Renacimiento», art. cit.

de Francisco de Pisa aludía ya a la controversia sobre el emplazamiento del monasterio²⁷. Este historiador, como Salazar de Mendoza, era conocido de El Greco²⁸: tal vez no sea inútil apuntar que Diego Rodríguez de Valdivielso, impresor en 1618 de *El glorioso doctor san Ildefonso*, era hijo del también impresor Pedro Rodríguez, que llevó a las prensas en 1605 la *Descripción de Toledo* de Pisa y en 1603 el *Chronico de el Cardenal don Iuan Tauera* del propio Salazar de Mendoza²⁹. En este contexto intelectual, es posible que El Greco conociera las tesis del rector del hospital sobre el monasterio agaliense en debates previos a la publicación de *El glorioso doctor san Ildefonso*. No cabe duda de que el pintor estaba al corriente de las opiniones más en boga entre las fuentes que Salazar de Mendoza rebate y, en particular, de las de Francisco de Pisa³⁰.

El rector del hospital sitúa el monasterio, como lo manda la tradición, a ciento cincuenta pasos de la ciudad, en un «suburbio o arrabal» al noroeste de Toledo. Más aún, indica que se encuentra «en un llano que se hace en la cuesta», donde están «unos edificios desmantelados donde fue el monasterio de los predicadores, llamado de San Pablo»³¹. Para apoyar su opinión, trae a colación una prueba documental: la donación en 1109 al convento de San Clemente, por el arzobispo Bernardo, de un terreno posteriormente entregado a los Dominicos para la edificación del monasterio advocado a San Pablo. La relación con la leyenda ildefonsina radica en la palabra *suburbio*, citada del documento:

Dióle con voluntad y consentimiento del cabildo una tierra que dice *est in suburbio Toleti*. Conviene a saber: en Bib Almahada, en la ribera del río Tajo, abajo de los molinos de Arfagrazu. Bib Almahada es la puerta Almahada, aquella torre Albarrana que está en el muro que sube desde cerca del río llano a la puerta de Bisagra³².

Una cuesta entre el Tajo y la puerta de Bisagra corresponde por tanto para Salazar de Mendoza al emplazamiento del monasterio agaliense del que Ildefonso fue abad. Este lugar es asimismo la parte «más principal de Toledo»: aquella por la que se reconquistó la ciudad, por donde regresaron a Toledo las reliquias del primer arzobispo, san Esteban, y por donde los reyes hacen sus entradas, desde el norte³³. Tal lugar corresponde también al emplazamiento elegido por El Greco para el hospital Tavera en la pintura, puesto que el modelo sobre la nube se encuentra al norte de la ciudad, entre la alegoría del Tajo y la puerta de Bisagra. De este modo, el pintor juega con la identificación del hospital Tavera y el monasterio agaliense, haciéndose eco de la opinión según la cual el hospital se alzaba en el antiguo emplazamiento del monasterio³⁴: en su *Chronico de el Cardenal don Iuan Tauera* de 1603, Salazar de Mendoza aludía a esta identidad topográfica, que posteriormente

²⁷ PISA, Francisco de, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo...*, op. cit., f. 102r y v.

²⁸ KAGAN, Richard, «El Greco y su entorno humano en Toledo», art. cit., p. 107-109. En la *Descripción...*, Francisco de Pisa elogia de hecho al pintor, que un año después de la impresión del libro producirá un retrato del historiador, conservado actualmente en el Kimbell Art Museum de Fort Worth (Texas): MARÍAS, Fernando, *El Greco. Historia de un pintor extravagante*, op. cit., p. 220-221.

²⁹ DELGADO CASADO, Juan, *Diccionario de impresores españoles, siglos XV-XVII*, Madrid, Arco Libros, 1996, vol. II, p. 599 y 604.

³⁰ Aunque la presencia de El Greco en academias toledanas es dudosa (ÁLVAREZ LOPERA, «El Greco en las colecciones reales. Los retratos del Museo del Prado», en V.V. A.A. *El Greco*, op. cit., p. 202), no lo es su estrecha relación con Salazar de Mendoza ni su vínculo con Francisco de Pisa: MARÍAS, Fernando, *El Greco. Historia de un pintor extravagante*, op. cit., p. 174 y 220-221.

³¹ SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *El glorioso doctor san Ildefonso*, op. cit., p. 26.

³² *Ibid.*, p. 27-28.

³³ SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *Chronico de el Cardenal don Iuan Tauera*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1603, p. 256-258. La cita se encuentra en la p. 258.

³⁴ *Ibid.*, p. 253. PISA, Francisco de, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo...*, op. cit., f. 102r.

desestima en 1618³⁵. El Greco aprovecha esta asimilación para homenajear a su cliente: para ello, como él defiende en 1618, toma la puerta de Bisagra como referente para el emplazamiento del modelo-monasterio. Así, en el primer párrafo de la leyenda que acompaña el cuadro, solo aparecen nombrados dos lugares de la geografía toledana: el hospital y la puerta. Una relación que encontramos también en la pintura con la línea blanca del camino que los reúne, camino que según Francisco de Pisa era *Via Sacra*.

Es también cosa cierta por las historias, que siendo los romanos señores de esta ciudad, la ampliaron y acrecentaron, haciendo en ella grandes edificios, lo cual parece ser así por algunos indicios. Uno de ellos es el nombre propio que hasta hoy tiene una de las puertas principales de esta ciudad, a que ellos pusieron nombre de *Via Sacra*, que ahora, corrompido el vocablo, llamamos de Visagra. El cual nombre se cree que le dieron los romanos en memoria de una calle que entonces había en Roma [...] Púsosele este nombre a aquella calle porque por esta puerta y calle salían a la tierra que ellos asimismo pusieron nombre *Sacra*, por ser tierra fértil de pan, y por ello dedicada a la diosa Ceres [...]. Y a la misma manera, por esta puerta y camino de Toledo van a la tierra llamada la Sagra de Toledo, en que hay y se coge abundancia de pan³⁶.

A ambos lados del camino, en la pintura, pueden observarse los ya mencionados detalles de la siega: un carro cargado con paja y los haces de la mies, que podrían ser una alusión a esta etimología desarrollada por Francisco de Pisa con el apunte de la riqueza en pan de la Sagra toledana³⁷.

En resumidas cuentas, el desplazamiento del hospital, además de llevar al centro del cuadro el modelo de la institución regida por el comitente, traslada a la pintura el tópico historiográfico coetáneo que entiende que la puerta de Bisagra estaba orientada hacia la vega sacra de Toledo, donde se encontraba el monasterio agaliense. El cuadro dialoga con las tesis de dos letrados conocidos del pintor: Francisco de Pisa y Salazar de Mendoza. Es probable incluso que la situación del modelo del hospital en la geografía ilusionista de Toledo sea la traducción pictórica de la tesis del cliente y amigo de El Greco sobre el emplazamiento de dicho monasterio. Un «santo sitio» figurado aquí con el modelo del hospital como un elogio a su rector y un guiño a la opinión de que tal institución correspondía al monasterio agaliense. Con su cuadro, hemos de entender que El Greco toma partido en una polémica historiográfica con un homenaje a aquel que le hace el encargo de la *Vista y plano*: un erudito capaz de apreciar la pintura como una prueba más de sus opiniones historiográficas³⁸. El desplazamiento en forma de modelo del hospital, cuya razón manifiesta no era

³⁵ SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *Chronico de el Cardenal don Iuan Tauera*, *op. cit.*, p. 255: «A esta parte de la ciudad [en la que se encuentra el hospital] parece haber sido el convento de San Julián, llamado comúnmente el agaliense. A lo menos convienen las señas que de él se dan, como es haber estado al septentrion de Toledo y en sus arrabales, y otras que puso Máximo, obispo de Zaragoza, que fue monje en este monasterio». En 1618, el mismo Salazar de Mendoza descarta que el lugar del hospital corresponda al del monasterio, argumentando que aquel «está muy apartado y muy al poniente y en todo aquel contorno no hay señal de edificio grande ni pequeño», SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *El glorioso doctor san Ildefonso*, *op. cit.*, p. 23.

³⁶ PISA, Francisco de, *Descripción de la imperial ciudad de Toledo...*, *op. cit.*, f. 17r. La misma etimología de Bisagra, con el nombre de *via sacra* o «camino sagrado», aparece en SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *El glorioso doctor san Ildefonso*, *op. cit.*, p. 256.

³⁷ GARCÍA GONZÁLEZ, Juan Antonio, «Percepciones geográficas de El Greco. Vista y plano de Toledo», *art. cit.*, p. 757, ha considerado que este motivo tiene un sentido estival. Sin embargo, a esta explicación por el calendario se opone la tradición hagiográfica, que recoge que la aparición de la Virgen a san Ildefonso ocurrió en diciembre, celebrándose el milagro en el mes de enero: véase SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *El glorioso doctor san Ildefonso, Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas*, en Toledo, por Diego Rodríguez, 1618, p. 74-78 y 83.

³⁸ El capítulo XIII de *El glorioso doctor san Ildefonso*, constituye una «comprobación de estos dos milagros» (*ibid.*, p. 76): las apariciones de Leocadia y de la Virgen a Ildefonso. El capítulo consta de siete párrafos que enumeran: §1 breviaros (p. 89 y ss.), §2 martirologios y santorales (p. 96 y ss.), §3 historiadores (p. 103 y ss.), §4 autoridades extranjeras (p. 110, que por errata aparece como 100), §5 historiadores de nuevo (p. 118 y ss.), §6 «otras razones»

otra que la visibilidad de los monumentos toledanos, tiene por tanto otra explicación que la que nos dice la leyenda: la geografía ildefonsina de Toledo defendida por Pedro Salazar de Mendoza, de la que El Greco nos brinda una interpretación pictórica en la *Vista y plano*³⁹.

3) EL PLANO Y LA VERÓNICA: INTERPRETACIÓN MEDITATIVA Y LAUS URBIS EN LA VISTA Y PLANO

La incorporación de la geografía ildefonsina de Toledo en el paisaje permite considerar la representación de la ciudad como *sacra urbs* en otros motivos de la pintura. El descendimiento de la Virgen, asimilada en la leyenda a un astro, abunda en este sentido, máxime considerando que el punto de vista septentrional permite imaginar la carrera del sol en el cielo toledano, de la izquierda a la derecha del cuadro y del oriente al poniente sobre la ciudad, e identificar a la Virgen con este cuerpo celestial. Este motivo de la descensión de la Virgen, como la maqueta del hospital Tavera, ha sido aumentado o desplazado respecto al referente geográfico real (en el caso del hospital) o imaginario (en el caso de la Virgen, mayor que la catedral en cuyo recinto apareció). El pintor explica estos cambios de escala o de posición en la leyenda, en cuyo centro se encuentra el mapa como referente de la verdadera geografía toledana: «de cómo viene con la ciudad se verá en la planta». El Greco remite por tanto al espectador a la exactitud del mapa para que restaure el verdadero emplazamiento de las dos figuras sagradas del cuadro. Paradójicamente, el plano se convierte de esta manera en un elemento clave de la operatividad del paisaje sagrado, pues al ser garante de su verdad topográfica constituye un nexo entre la aparición mariana o la figuración ildefonsina y la ciudad real, Toledo. Esta operatividad sagrada del mapa se basa ante todo en el catálogo de estaciones para el peregrino que aparece manuscrito sobre él. El público devoto, sin embargo, podía sin duda percibir otro valor del mapa: una semejanza con otra imagen con la que El Greco podía jugar para afirmar el carácter sagrado de su paisaje. Me refiero a uno de los arquetipos de la imagen cristiana, la *Verónica*, que presenta la Santa Faz como el personaje del paisaje ostenta el papel del mapa⁴⁰. Dentro de la obra de El Greco, me detendré en la *Verónica* del Museo de Santa Cruz de Toledo (cf. figura 2).

El personaje de la *Vista y plano* y el de la *Verónica* comparten función y características. La primera de ellas es la ostensión de una imagen que se superpone, como trampantojo, a la superficie del lienzo. El personaje que sostiene la imagen se encuentra representado en ambos casos a tamaño natural, colaborando así con el ilusionismo que invade el espacio del espectador⁴¹. De esta manera, lo que sostienen tales figuras no es solo una imagen dentro del cuadro sino el trampantojo de una imagen. La segunda característica compartida por ambos personajes es la posición, estrictamente

(p. 121 y ss.) y §7 tradiciones cofrades (p. 129 y ss.). En el párrafo sexto ocupa el primer lugar la pintura y la iconografía ildefonsina como prueba fehaciente de la tradición, p. 122-124. Así, en la p. 123 leemos: «Las pinturas son un muy fuerte argumento, y mayor que el que se toma de la escritura, si van conformes con la tradición o con las historias».

³⁹ El hecho de representar el hospital-monasterio como maqueta y con la fachada de cara al espectador lo asemeja a otras maquetas representadas habitualmente como atributos hagiográficos: en la obra de El Greco, véase la maqueta del templo que sostiene su *San Agustín* (ca. 1585-1602, Toledo, Museo de Santa Cruz) o la maqueta y abismación de la Camáldula que sostiene san Romualdo en la *Alegoría de la Orden Camalduesa* (ca. 1600, Madrid, Instituto de Valencia de don Juan).

⁴⁰ Pocos son los críticos que han comentado este parecido: BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996, p. 65: «*Le plan ressemble à la Véronique du Greco, la dernière des trois, celle où le voile suspendu a envahi le tableau comme un suaire*» y SCHEFER, Jean Louis, *Sommeil du Greco*. Paris, P.O.L, 1999, p. 96: «*L'adolescent tient sa carte comme une muleta ou la cape dans la figure dite "Veronica" en tauromachie, comme une Véronique tient le voile et l'effigie miraculeuse du Christ*».

⁴¹ La *Verónica* es un óleo sobre lienzo de 95 x 91 cm. El personaje con el mapa de la *Vista y plano*, a su vez, mide aproximadamente 80 cm de alto y 100 de ancho, incluyendo el plano. Para un comentario de las *Verónicas* de El Greco véase PEREDA, Felipe, «La Santa Faz de Cristo y la Verónica», en MARIÁS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo*, op. cit., p. 211-215.

frontal y aislada, ya que ni la *Verónica* ni la figura de la *Vista y plano* pertenecen a un grupo. Por último, ambas figuras son imágenes de medio cuerpo, un sesgo bizantino que las hace herederas directas del icono⁴². En la obra de El Greco, se atienen a las características mencionadas la *Verónica*, el *San Lucas* de la sacristía catedralicia en Toledo y el personaje de la *Vista y plano*⁴³. Es de notar que las imágenes mostradas por *Verónica* y por *San Lucas* comparten una misma autenticidad que se remonta a tiempos evangélicos y que garantiza su valor y su autoridad⁴⁴. La admonición de la mirada es efectiva en los tres casos, aunque en el de la Santa Faz se ha desplazado de la *Verónica* a la *vera icona*.

La «imaginación religiosa» de la época, que según Hans Belting alimenta el diálogo entre arte y religión, favorece este tipo de invenciones originales, en cuyas coordenadas no debe sorprender el parecido entre la *Verónica* y el personaje de la *Vista y plano*⁴⁵. La cultura visual toledana y la del coleccionista de imágenes que fue Salazar de Mendoza discurre por el mismo cauce: tras un estudio de inventarios testamentarios toledanos, Richard Kagan concluye de hecho que «la colección de Salazar de Mendoza coincidía con los conjuntos de pinturas más pequeños de la ciudad en una presencia abrumadora de cuadros de devoción»⁴⁶. Si entre las imágenes devocionales consideramos precisamente el tipo de la *Verónica*, Felipe Pereda nos indica su popularidad en el mercado castellano, mientras Victor Stoichita observa la recurrencia de un juego entre la religión y el arte en forma de «trampantojo místico», capaz de reunir las investigaciones ilusionistas coetáneas con la tradición de la Santa faz⁴⁷. Si el gesto de admonición, la función ostentativa y la apariencia de la *Verónica* y del personaje de la *Vista y plano* son coincidentes, la imaginación de la época, tanto en lo que se refiere a la recepción como a la composición de imágenes, se presta a esta reformulación de la *Verónica* en un paisaje.

⁴² CHASTEL, André, «*Medietas imaginis*. Le prestige durable de l'icône en Occident», *Cahiers archéologiques*, 36, 1988, p. 99-110. Significativamente, una de las fuentes legendarias de estas imágenes de medio cuerpo es el retrato de la Virgen con el niño por San Lucas: BELTING, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, trad. Frank Muller, Paris, Cerf, 2007, p. 86. Por lo dicho, y por el contraste de la representación de cuerpo entero de la alegoría del Tajo, creo que hay que entender la figura como una imagen icónica, de medio cuerpo, separando este tipo formal tanto del retrato individual como de pinturas de género con figuras de medio cuerpo como las que el Caravaggio popularizó de manera coetánea: cf. STOICHITA, Victor, *L'instauration du tableau*, op. cit., p. 27 y p. 372, n. 21.

⁴³ Por supuesto, podría pensarse también en el *Retrato de Giulio Clovio* del Museo Capodimonte de Nápoles, en el *San Jerónimo* del Metropolitan de Nueva York o en su equivalente profano que hallamos en el retrato de *Francisco de Pisa* del Kimbell Art Museum de Fort Worth (Texas). En estos casos la frontalidad no es tan acusada como en el modelo de la *Verónica*. En el caso del letrado eclesiástico o profano (*San Jerónimo* y *Francisco de Pisa*), la posición escorzada del libro crea un efecto de profundidad que contradice la invasión de nuestro espacio por el trampantojo ostentado por *Verónica*, *San Lucas* y la figura de la *Vista y plano*. El libro de *Giulio Clovio* tampoco es un trampantojo que se confunda con la superficie del lienzo: si la página izquierda del libro es paralela al mismo, la derecha crea profundidad y las cintas rojas sobresalen dejando parte del libro fuera de campo. Otras figuras de los Apostolados de El Greco o el *San Bernardo* del Hermitage (San Petersburgo) comparten algunas de las características mencionadas, pero no presentan una imagen dentro de la imagen sino un atributo propio.

⁴⁴ Sobre el retrato de la Virgen por San Lucas, véase de nuevo BELTING, Hans, *Image et culte*, op. cit., p. 76-77 y 84-86 e *id.*, *La vraie image. Croire aux images?*, trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2007, p. 246-249.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 155. Comentando el *Agnus Dei* de Zurbarán (1635-1640, Madrid, Museo del Prado), Belting escribe: «Zurbarán table sur une imagination religieuse propre à s'enflammer au contact de la notion contradictoire du corps du Sauveur. Icône et nature morte, religion et art se défiaient dans des inventions originales, qui incluaient toujours, dans un seul et même tableau, l'aspect opposé correspondant». Esta compenetración entre arte y religión es característica del paisaje sagrado tanto como de la naturaleza muerta icónica del cordero de Zurbarán.

⁴⁶ KAGAN, Richard, «El Greco y su entorno humano en Toledo», art. cit., p. 112.

⁴⁷ PEREDA, Felipe, «La Santa Faz de Cristo y la *Verónica*», art. cit., p. 214. STOICHITA, Victor, *L'Œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Éditions du Félin, 2011, p. 84: a partir de los *Discursos de las effigies y verdaderos retratos non manufactos de Santo rostro y cuerpo de Jesu Christo*, de Juan Acuña de Adarve (Villanueva, 1637), así como de las *Verónicas* de Zurbarán, Stoichita habla de «un parallélisme inéluctable entre l'expérience mystique et les recherches illusionnistes de la peinture de l'époque. Pour être clair : l'héroïne de cette relation [*Verónica*] a eu une expérience que l'on pourrait qualifier de "trompe l'œil mystique"».

Por lo demás, la asociación de Toledo con la imagen de Jesucristo es un tópico conocido y explotado por El Greco. La ciudad es la nueva Jerusalén que aparece como fondo en cuadros de Crucifixión o en Inmaculadas⁴⁸. El primer paisaje toledano de El Greco, el fondo del *San José con el Niño Jesús* del retablo mayor de la Capilla de San José, pertenece a un retablo en el que una inscripción latina pone la ciudad bajo el patronato del Niño Jesús: «Vástago del unigénito, regirá eternamente en nuestra ciudad, como un fruto lleno de semilla»⁴⁹. El parecido entre la Verónica y el personaje de la *Vista y plano* da un paso más en esa misma dirección, al colocar la imagen cartográfica de Toledo en el lugar de la Santa Faz⁵⁰. De esta manera, el cuadro de El Greco representa la ciudad bajo el triple patronato de la Virgen, manifiesta en la pintura, de san Ildefonso, figurado en el hospital-monasterio, y de Jesucristo, figurado a su vez en el plano de Toledo, paráfrasis de la *vera icona* de la Santa Faz.

La verdadera imagen o *vera icona* corresponde al arquetipo de la imagen cristiana. Este arquetipo es el de la imagen no manufacturada, realizada sin intervención humana, por impresión mecánica del cuerpo sagrado sobre otra superficie. El culto de estas imágenes a partir del siglo VI es tan importante y constante como la tónica legendaria que las rodea. Son las primeras imágenes de culto veneradas en público por su autenticidad, pues documentan la existencia terrenal de la persona divina que ha dejado en vida la impresión de su cuerpo en ellas: por ello, su antigüedad, verdadera o fingida, se remonta a los tiempos evangélicos. Al mismo tiempo, por sus poderes apotropaicos y su capacidad para producir milagros, demuestran la presencia extra temporal de la persona divina representada. La Santa Faz, la primera y principal imagen de estas características, provocó un culto que combinaba la curiosidad por ver los verdaderos rasgos de Jesús con la esperanza de un encuentro anticipado con Dios, una contemplación considerada como la esencia misma de la vida eterna tras la muerte. Este arquetipo, que toma la forma de un icono reducido a la representación del rostro de Cristo, conoce en la cultura visual cristiana dos tipos rivales, el Mandylion de Edesa del siglo VI, conservado en Constantinopla desde el siglo X hasta finales del XII, y la Verónica de Roma, cuyo origen se remonta a inicios del siglo XIII. El origen legendario de ambas imágenes es diferente, pero concuerdan su culto y su función de *palladium* de las capitales religiosas e imperiales de Occidente, Constantinopla y Roma. En el caso del Mandylion, su carácter de defensor de ciudades tiene una base mítica en la ruptura del asedio persa contra Edesa, levantado por el poder mágico de

⁴⁸ PUPPI, Lionello, «La città del Greco», art. cit., p. 204; BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard, «La “Vista de Toledo”», art. cit., p. 52; DAVIES, David y ELLIOTT, John Huxtable, *El Greco*, Londres, National Gallery, 2003, p. 234.

⁴⁹ Traducción de ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco. Estudio y catálogo*, volumen II, tomo 1, *Catálogo de obras originales: Creta, Italia, retablos y grandes encargos en España*, Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2007, p. 187-188. El mismo autor señala que «parece seguro que ésta fue la primera vez que figuró Toledo en uno de sus cuadros», *ibid.*, p. 188.

⁵⁰ En el caso de la *Vista* conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York, Lionello Puppi identifica un Bautismo de Cristo en las minúsculas figuras que se encuentran en el río Tajo, en base a la identificación de Toledo con Jerusalén a la que asistimos en varios paisajes de El Greco. Allí, sin embargo, la legitimación sagrada del paisaje parece menos operativa que la legitimación anticuaria y los personajes del río se dedican con más probabilidad a la pesca y al abatanado textil que al bautismo o a la representación de una historia sacra, por lo que me parece plausible ver en esta *Vista* el modelo del paisaje *all'antica* con figuras: véase PUPPI, Lionello, «La città del Greco», en *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche tra il XIV e il XVIII secolo*, Roma, Casa del Libro, 1982, p. 206, cf. BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard, «La “Vista de Toledo”», art. cit., p. 51. Sobre las dos vertientes del paisaje, sagrado y anticuario, véase BRUNON, Hervé, «L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance», art. cit. y en particular sobre el paisaje *all'antica* como paisaje con figuras, véase PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Sobre el paisaje anticuario: Góngora y Filóstrato», en CAPLLONCH, Begoña, PEZZINI, Sara, POGGI, Giulia, y PONCE CÁRDENAS, Jesús, *La edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 375-396.

la imagen como arma en la batalla⁵¹. El Mandylion era conocido en España como en toda la cristiandad: en Toledo, Paravicino lo menciona en el *Sermón a la presentación de la Virgen Nuestra Señora* de 1616, donde también recoge la tradición según la cual el pie de la Virgen quedó marcado en la catedral toledana en el momento de su descenso y aparición ante Ildefonso, siendo en cierto modo la ciudad por ello, como lo sugiere El Greco, un equivalente de la *vera icona* en que se imprimen los rasgos divinos⁵². En Roma, el personaje de Verónica que sostiene la Santa Faz surge como un relicario, una figura-marco⁵³ que pone de relieve la imagen y la conecta, a través de la historia de santa Verónica, con la Pasión. En el saqueo de Roma se pierde el original, aunque sobreviven las copias y su culto, y el tipo permanece como una imagen-reliquia puesta al servicio de la nueva basílica de San Pedro, el mayor proyecto monumental de los años de El Greco en Roma⁵⁴.

Con la incorporación de la *Verónica* a la *Vista y plano*, El Greco completa por tanto el retrato de Toledo como *sacra urbs* y competidora de Roma, otorgándole el *palladium* por excelencia de la ciudad imperial y capital religiosa de Occidente: la Verónica, según André Chastel, «expresión común de la *Roma christiana*»⁵⁵. El aspecto religioso no puede desligarse aquí de un alegato a favor de la capitalidad toledana, cuanto menos a efectos eclesiásticos, y de una apología de la ciudad que se nutre del prestigio, la antigüedad, la autenticidad y la relación existencial entre el prototipo sagrado de la Santa Faz y su copia y figura en la pintura de El Greco. Si atendemos a la hipótesis todavía inédita de Fernando Marías, que considera el mapa y su lista de monumentos como un repertorio de las *mirabilia* toledanas, la adopción de la imagen más prestigiosa y deseada por los peregrinos romanos en la *Vista y plano* supone un sobrepujamiento con respecto a la capital del papado⁵⁶. Además, la relación del mapa con la Verónica entronca con una larga tradición simbólica que se presta a la contemplación meditativa⁵⁷. Ver Toledo como una figura disímil⁵⁸ de la Santa Faz supone considerar el cuadro entero de El Greco desde el punto de vista de sus implicaciones místicas, postulando que se presta a recorridos interpretativos en forma de ejercicio espiritual o

⁵¹ En estas líneas parafraseo los análisis de BELTING, Hans, *Image et culte*, *op. cit.*, p. 71-84 y p. 277-300 (sobre la función de *palladium* de la Santa Faz, véase en particular p. 79-80). Sobre la impresión por contacto de la Santa faz, sus paradojas fenomenológicas y su operatividad en la cultura visual cristiana, *id.*, *La vraie image*, *op. cit.*, sobre todo p. 71-116. Sobre la ficción del parecido mecánico sin intermediación del pintor y sobre la composición del verdadero rostro de Cristo véase DAGRON, Gilbert, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 73-77 y p. 181-201.

⁵² BLANCO, Mercedes, «*Ut poesis, oratio*. La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino», *Lectura y signo*, 7, 1, 2012, p. 50-51. Véase también PARAVICINO, Hortensio Félix, *Sermón a la presentación de la Virgen Nuestra Señora y Translación de su Imagen del Sagrario*, en Madrid, en la imprenta real, 1616, p. 48. El Mandylion aparece mencionado como reliquia de contacto e imagen de Edesa: «podríamos conjeturar otro linaje de emulación misericordiosa en su madre, en hacer con su tacto retrato en el leño o madera sagrada, para favor de Ildefonso, como Jesucristo, refieren algunos, que le hizo para consuelo del Rey de Edesa».

⁵³ Sobre la figura como marco, véase MARIN, Louis, «Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures», *De la représentation*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 1994, p. 348-350.

⁵⁴ Sobre El Greco en Roma, véase ROBERTSON, Clare, «El Greco e Italia: arte, patrocinio y teoría», en V.V. A.A., *El Greco*, *op. cit.*, p. 85-98. Sobre la Verónica, véase BELTING, Hans, *Image et culte*, *op. cit.*, p. 295-300; *id.*, *La vraie image*, *op. cit.*, p. 156-162 y CHASTEL, André, *Le sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la contre-réforme*, Paris, Gallimard, 1984, p. 75-76 y p. 143.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁶ Sobre el papel de la Verónica en la peregrinación romana y en los repertorios de *mirabilia* y *stationes* de Roma, véase *ibid.*, p. 75-76 y BELTING, Hans, *Image et culte*, *op. cit.*, p. 296.

⁵⁷ BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'œil cartographique de l'art*, *op. cit.*, p. 29-33 y GAUTIER DALCHE, Patrick, «Pour une histoire des rapports entre contemplation et cartographie au Moyen-Âge», en V.V. A.A. *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, Paris, Pups, cahiers V. L. Saulnier, 2009, p. 19-40.

⁵⁸ Sobre el concepto de disimilitud, remito al libro de DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995, p. 74-98.

peregrinación efectiva⁵⁹. El espectador puede buscar en el plano el *locus* de la Virgen que observa en la vista y encaminar su recorrido hacia la catedral en la que se apareció a Ildefonso. Podrá repetir los pasos del santo por la vía sacra para llegar a la ciudad bajo un sol portador de luces marianas. Podrá acudir al hospital conociendo su cercanía con el monasterio agaliense, y, allí, penetrará en la capilla decorada por El Greco como Ildefonso entró en religión. Podrá meditar sobre la semejanza entre la vista y el plano como relación genealógica entre la madre y el hijo, para peregrinar en Toledo como en el espacio del misterio en el que esta relación se encarna. Verá la ciudad, con sus estaciones eclesiásticas catalogadas en el mapa, como la reliquia imaginaria del rostro de Cristo en las estaciones de su pasión⁶⁰. O bien, aspirando a la bienaventurada visión *facie ad faciem* del momento del Juicio, contemplará Toledo, *sacra urbs*, con el mismo deseo y la misma esperanza con la que ha de ver la Santa Faz⁶¹.

La polisemia de la figura, que oculta y revela a un tiempo aquello que representa, abre el abanico de las interpretaciones posibles de la *Vista y plano*: la maqueta en la nube es hospital y es monasterio ildefonsino, el plano es Toledo y Santa Faz. Estos elementos y sus distintos significados permiten componer la *laus urbis* de la *Vista y plano* como una *ars combinatoria*⁶²: la geografía representada corresponde a un paisaje sagrado, pero no se reduce a esta única interpretación. Así, una interpretación política, atenta a la representación de la *civitas* toledana, verá en el hospital el símbolo de la modernidad monumental de la ciudad, en la puerta de Bisagra el blasón imperial de la capital histórica y en el Tajo el río que une las dos coronas ibéricas, desde la vega castellana a la desembocadura en Lisboa⁶³. El mapa, con su precisión digna de la mano de un ingeniero militar, será asimismo la verdadera imagen de Toledo, digna de la mirada marcial de un príncipe⁶⁴. A la vez, el río, cornucopia de las riquezas toledanas, metonimia de la ciudad y grisalla dorada *all'antica*, es la alegoría anticuaria de un dios fluvial que contempla la *urbs* toledana y la riqueza en cereales de su vega, digna de la campiña romana dedicada a Ceres⁶⁵. Por último, por lo que respecta

⁵⁹ Sobre la interpretación cartográfica y el recorrido geográfico, véase MARIN, Louis, «La ville dans sa carte et son portrait. Propositions de recherche» (1983), *De la représentation, op. cit.*, p. 209-211. Sobre el recorrido espiritual del paisaje, véase BESSE, Jean-Marc, «Traverser le paysage au 16^e siècle», *Selon Michon: l'Arcadie*, Revues parlées, Centre Pompidou, 2008, p. 5-6, <http://hal-paris1.archives-ouvertes.fr/halshs-00232880/fr/> (enlace consultado el 31 de octubre de 2016). Asimismo, sobre la meditación geográfica y sus itinerarios interpretativos como un ejercicio espiritual, *id.*, *Les grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003, p. 318-336. Por último, sobre la operatividad geográfica de los ejercicios espirituales, DEKONINCK, Ralph, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVII^e siècle*, Ginebra, Droz, 2005, p. 145-160.

⁶⁰ Este catálogo de hipótesis imaginarias se basa en la operatividad de la imagen cristiana considerada como figura, cf. DIDI-HUBERMAN, Georges, «Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien», en *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 195-231.

⁶¹ Sobre esta aspiración imaginaria y escatológica, véase DEKONINCK, Ralph, *Ad imaginem, op. cit.*, p. 19 y ss. Sobre Toledo como *sacra urbs*, véanse KAGAN, Richard, «El Greco y su entorno humano en Toledo», art. cit., p. 104-105 e *id.*, «La Toledo del Greco, una vez más», en MARÍAS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo, op. cit.*, p. 55-59.

⁶² En otro contexto, véase MARIN, Louis, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973, p. 283-290.

⁶³ Parafraseo la idea del Tajo como eje político de las dos coronas ibéricas de SCHAUB, Jean-Frédéric, *La France espagnole. Les racines hispaniques de l'absolutisme français*, Paris, Seuil, 2003, p. 115.

⁶⁴ Sobre este aspecto político y militar de la representación urbana, BESSE, Jean-Marc, «Vues de ville et géographie au XVI^e siècle: concepts, démarches cognitives, fonctions», en POUSIN, Frédéric, *Figures de la ville et construction des savoirs. Architecture, urbanisme, géographie*, CNRS Éditions, 2005, p. 23-27. Véase también GARCÍA BERNAL, José Jaime, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, p. 97-111.

⁶⁵ Sobre el carácter anticuario de la alegoría del Tajo, CÁMARA MUÑOZ, Alicia, «La pintura de El Greco y la construcción de la historia de Toledo en el Renacimiento», art. cit., p. 44-48. Sobre la grisalla anticuaria, DIDI-HUBERMAN, «Grisaille», en *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit, 2013, p. 280-292. Sobre los conceptos complementarios de *urbs* y *civitas*, véase KAGAN, Richard y MARÍAS, Fernando, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, Madrid, El Viso, 1998, p. 17-45, cf. BESSE, Jean-Marc, «Vues de ville et géographie au XVI^e siècle», p. 27.

a la primacía eclesiástica de Toledo en España, la descensión de la Virgen sobre la *vista* de una ciudad que en el *plano* se asemeja al rostro de su hijo pone a Toledo en el centro de la cristiandad, como heredera de Roma, de Jerusalén o de la *Civitas Dei*. Entre el hospital-monasterio, lugar de memoria de la ascendencia inmaculada de María y el plano, figura del rostro santo de su descendencia no menos intachable, la ciudad aparece como el lugar de la pureza mariana. En los términos de Salazar de Mendoza en *El Glorioso doctor san Iñefonso*: «Es Toledo la madre de la religión»⁶⁶.

Estas interpretaciones políticas, económicas o anticuarias y religiosas no son contradictorias. Antes al contrario, traducen en la pintura el abanico temático del género de la *laus urbis*, que recurre a ellas de manera complementaria y sucesiva, como lo hace el propio Salazar de Mendoza en su dedicatoria «a la Princesa» del *Glorioso doctor san Iñefonso*⁶⁷. En resumidas cuentas, la *Vista y plano de Toledo* constituye una *laus urbis* de Toledo en forma de paisaje sagrado, político y económico de la ciudad: un paisaje polisémico como un elogio hecho pintura.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO ALONSO, Rafael, «El Greco conservado» en *Domenikos Theotokopoulos 1900. El Greco*, Madrid / México, Seacex / Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 81-99.

ÁLVAREZ LOPERA, José, «El Greco en las colecciones reales. Los retratos del Museo del Prado», en V.V. A.A. *El Greco*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 175-215.

—, *El Greco. Estudio y catálogo*, volumen II, tomo 1, *Catálogo de obras originales: Creta, Italia, retablos y grandes encargos en España*, Madrid, Fundación de Arte Hispánico, 2007.

ARANDA, Francisco, *Toledo circa 1605. La Historia-descripción cristianopolitana de Francisco de Pisa*, Biblioteca Argentea, en prensa.

BATTISTI, Eugenio, «Le origini religiose del paesaggio veneto» en BATTISTI, Eugenio, *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*, Saccaro del Buffa (ed.), Florencia, Olschki, coll. «Giardini e paesaggio», vol. 9, 2004, p. 187-208.

BELTING, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, trad. Frank Muller, Paris, Cerf, 2007.

—, *La vraie image. Croire aux images?*, trad. Jean Torrent, Paris, Gallimard, 2007.

BESSE, Jean-Marc, *Les grandeurs de la Terre. Aspects du savoir géographique à la Renaissance*, Lyon, ENS Éditions, 2003.

—, «Vues de ville et géographie au XVI^e siècle: concepts, démarches cognitives, fonctions», en POUSIN, Frédéric, *Figures de la ville et construction des savoirs. Architecture, urbanisme*,

⁶⁶ SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *El glorioso doctor san Iñefonso*, op. cit., «Dedicatoria», f. d3v. Recordemos el auge coetáneo del culto de la imagen de Nuestra Señora del Sagrario en Toledo y de la Inmaculada Concepción en toda España.

⁶⁷ Me refiero a las tres páginas que Salazar de Mendoza dedica al elogio de Toledo al final de su prólogo «a la Princesa», donde el letrado apunta aspectos religiosos y políticos, ambos en defensa de la capitalidad toledana, pero también aspectos económicos (abundancia y fertilidad), y alusiones a la antigüedad de Toledo y su riqueza en ingenios: *ibid*, «Dedicatoria», f. d3v-d4v. Sobre el género del *laus urbis*: RAMAJO CAÑO, Antonio, «Notas sobre el tópico de *laudes* (alabanzas de lugares): algunas manifestaciones en la poesía áurea española», *Bulletin Hispanique*, tomo 105, n°1, 2003, p. 99-117. Sobre la *laus urbis* como contexto intelectual de las vistas urbanas y modelo de interpretación de su iconografía, BESSE, Jean-Marc, «Vues de ville et géographie au XVI^e siècle», p. 25-27.

géographie, CNRS Editions, 2005, p. 19-30. Disponible en <https://hal-paris1.archives-ouvertes.fr/halshs-00113267/fr/> (enlace consultado el 31 de octubre de 2016).

—, «Traverser le paysage au 16e siècle», *Selon Michon: l'Arcadie*, Revues parlées, Centre Pompidou, 2008, <http://hal-paris1.archives-ouvertes.fr/halshs-00232880/fr/> (enlace consultado el 31 de octubre de 2016).

BLANCO, Mercedes, «*Ut poesis, oratio*. La oficina poética de la oratoria sacra en Hortensio Félix Paravicino», *Lectura y signo*, 7, 1, 2012, p. 29-65.

BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard, «La “Vista de Toledo”» en BROWN, Jonathan (ed.), *Visiones del pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*, (1982), Madrid, Alianza, 1984, p. 37-55.

BRUNON, Hervé, «L'essor artistique et la fabrique culturelle du paysage à la Renaissance. Réflexions à propos de recherches récentes», *Studiolo. Revue d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome*, 4 (2006), p. 261-290.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Galilée, 1996.

CÁMARA MUÑOZ, Alicia, «La pintura de El Greco y la construcción de la historia de Toledo en el Renacimiento», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, t. 7, 1994, p. 37-55.

CHASTEL, André, *Le sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la contre-réforme*, Paris, Gallimard, 1984.

—, «*Medietas imaginis*. Le prestige durable de l'icône en Occident», *Cahiers archéologiques*, 36, 1988, p. 99-110.

CLARK, Kenneth, *Landscape into art* (1949), ed. consultada: *L'Art du paysage*, trad. André Ferrier y Françoise Falcon, Paris, Arléa, 2014.

DAGRON, Gilbert, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, Gallimard, 2007.

DAVIES, David y ELLIOTT, John Huxtable, *El Greco*, Londres, National Gallery, 2003.

DEKONINCK, Ralph, *Ad imaginem. Statuts, fonctions et usages de l'image dans la littérature spirituelle jésuite du XVIIe siècle*, Ginebra, Droz, 2005.

DELGADO CASADO, Juan, *Diccionario de impresores españoles, siglos XV-XVII*, Madrid, Arco Libros, 1996, 2 volúmenes.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.

—, «Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien», en *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 195-231.

—, «Grisaille», en *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit, 2013, p. 280-305.

GARCIA, Charles. «De Tolède à Zamora, l'errance des reliques de saint Ildephonse au Moyen Âge», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, n°30, 2007. p. 231-259.

GARCÍA BERNAL, José Jaime, *El fasto público en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006.

GARCÍA GONZÁLEZ, Juan Antonio, «Percepciones geográficas de El Greco. Vista y plano de Toledo», *Estudios geográficos*, vol. LXXXVI, 279, 2015, p. 751-760.

GARRIDO PÉREZ, María del Carmen, «Vista y plano de Toledo del Museo del Greco (Toledo)», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, nº 40, 2009 (Homenaje a José Álvarez Lopera), p. 53-62.

—, *El Greco pintor, estudio técnico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2015.

GAUTIER DALCHE, Patrick, «Pour une histoire des rapports entre contemplation et cartographie au Moyen-Âge», en V.V. A.A. *Les méditations cosmographiques à la Renaissance*, Paris, Pups, cahiers V. L. Saulnier, 2009, p. 19-40.

KAGAN, Richard y MARÍAS, Fernando, *Imágenes urbanas del mundo hispánico, 1493-1780*, Madrid, El Viso, 1998.

KAGAN, Richard, «El Greco y su entorno humano en Toledo», en V.V. A.A., *El Greco*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 99-115.

—, «La Toledo del Greco, una vez más», en MARÍAS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Toledo / Madrid, Fundación El Greco 2014 / El Viso, 2014, p. 47-65.

MANN, Richard, *El Greco and his patrons. Three major projects*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

MARÍAS, Fernando, *La arquitectura del renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1983-1986, 4 volúmenes.

—, «El Greco y el punto de vista: La capilla Ovalle de Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1991, III, p. 83-92.

—, *El Greco. Historia de un pintor extravagante*, (1997), San Sebastián, Nerea, 2013.

—, «Las vistas de Toledo», en MARÍAS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Toledo / Madrid, Fundación El Greco 2014 / El Viso, 2014, p. 117-123.

— (dir.), *El Griego de Toledo. Pintor de lo visible y lo invisible*, Toledo / Madrid, Fundación El Greco 2014 / El Viso, 2014, p. 117-123.

MARIN, Louis, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973.

—, «La ville dans sa carte et son portrait. Propositions de recherche» (1983), *De la représentation*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 1994, p. 204-218.

—, «Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures» (1988), *De la représentation*, Paris, EHESS/Gallimard/Seuil, 1994, p. 342-363.

PARAVICINO, Hortensio Félix, *Sermón a la presentación de la Virgen Nuestra Señora y Translación de su Imagen del Sagrario*, en Madrid, en la imprenta real, 1616. Disponible en Google books: <https://books.google.fr/books?id=13JiAAAACAAJ&pg>

PEREDA, Felipe, «La Santa Faz de Cristo y la Verónica», en MARÍAS, Fernando (dir.), *El Griego de Toledo*, *op. cit.*, p. 211-215.

PISA, Francisco de, *Descripcion de la imperial ciudad de Toledo y historia de sus antigüedades y grandeza*, en Toledo, Pedro Rodríguez, 1605. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000069277>

PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Sobre el paisaje anticuario: Góngora y Filóstrato», en CAPLLONCH, Begoña, PEZZINI, Sara, POGGI, Giulia, y PONCE CÁRDENAS, Jesús, *La edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, p. 375-396.

PUPPI, Lionello, «La città del Greco», en *Verso Gerusalemme. Immagini e temi di urbanistica e di architettura simboliche tra il XIV e il XVIII secolo*, Roma, Casa del Libro, 1982, p. 198-212.

RAMAJO CAÑO, Antonio, «Notas sobre el tópico de *laudes* (alabanzas de lugares): algunas manifestaciones en la poesía áurea española», *Bulletin Hispanique*, tomo 105, n°1, 2003, p. 99-117.

RIBOULLAULT, Denis y WEEMANS, Michel, «Paysage sacré, livre de la nature et exégèse : pour une reconception du paysage dans l'Europe de la première modernité», en RIBOULLAULT, Denis y WEEMANS, Michel (dirs.), *Paysage sacré et exégèse visuelle en Europe de la Renaissance à l'Âge classique*, Florencia, Olschki, coll. «Giardini e paesaggio», vol. 29, 2011, p. IX-XXXI.

ROBERTSON, Clare, «El Greco e Italia: arte, patrocinio y teoría», en V.V. A.A., *El Greco*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2003, p. 85-98.

ROMERO CARRIÓN, Manuel, «Toledo en el paisaje del Greco», *Anales toledanos*, 7, 1973, p. 157-174.

SALAZAR DE MENDOZA, Pedro, *Chronico de el Cardenal don Iuan Tauera*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1603. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000115040>

—, *El Glorioso doctor san Idefonso, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas*, en Toledo, por Diego Rodríguez, 1618. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000087149>

SCHEFER, Jean Louis, *Sommeil du Greco*. Paris, P.O.L, 1999.

SCHULZ, Jurgen, «Jacopo de' Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography Before the Year 1500», *The Art Bulletin*, LX, 3, 1978, p. 425-474.

STOICHITA, Victor, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes*, Ginebra, Droz, 1999.

—, *L'Œil mystique. Peindre l'extase dans l'Espagne du Siècle d'Or*, Paris, Éditions du Félin, 2011.

TIXIER DE RAVISI, Jean, *Officina*, París, Regnault Chaudiere, 1520. Disponible en Google books : <https://books.google.fr/books?id=-WnAOM1EWxcC&pg>

WITTE, Arnold, «The power of repetition: Christian doctrine and the visual exegesis of nature in sixteenth and seventeenth-century painting », en RIBOUILLAULT, Denis y WEEMANS, Michel (dirs.), *Paysage sacré et exégèse visuelle en Europe de la Renaissance à l'Âge classique*, Florencia, Olschki, coll. «Giardini e paesaggio», vol. 29, 2011, p. 93-112.