

«VISTA DE TOLEDO» DEL GRECO EN EL METROPOLITAN MUSEUM DE NUEVA YORK, SIGNIFICADOS OCULTOS PARA UNA LECTURA GEOGRÁFICA DE LA CIUDAD

M. Antonio Zárate Martín*

1. INTRODUCCIÓN

En 1676, el pintor aragonés, Jusepe Martínez¹ (1600-1682) calificaba la pintura del Greco de «*caprichosa*» y «*extravagante*» y el pintor Antonio Palomino², autor de un tratado de pintura en 3 tomos, escrito entre 1715 y 1724 escribía acerca del mismo: «*trató de mudar de manera con tal extravagancia que llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo, como en lo desabrido del color*», y asimismo, «*lo que hizo bien, ninguno lo hizo mejor, y lo que hizo mal, ninguno lo superó*». Esa opinión negativa durante muchos años del pintor cretense empezó a invertirse en el primer tercio del siglo XIX, con un rotundo y profundo cambio a partir de la apreciación de su arte por Théophile Gautier y la publicación de su «*Voyage en Espagne*»³ en 1840. Ya desde finales de aquel siglo

* M. Antonio Zárate Martín. Real Sociedad Geográfica/UNED. mzarate@geo.uned.es. Número ORCID 0000-0003-3709-7814.

¹ MARTÍNEZ, Jusepe (1676): *Discursos practicables del nobilísimos arte de la pintura*. Madrid: Imp. de Manuel Tello «Trajo una manera tan extravagante, que hasta hoy no se ha visto cosa tan caprichosa, que pondrá en confusión á cualquiera bien entendido para discurrir su extravagancia, porque son tan disonantes unas de otras, que no parecen ser de una misma mano» pp. 257.

² PALOMINO, Antonio (1715-1724): *El Museo pictórico y escala óptica*, 3 Vols. Madrid.

³ GAUTIER, Théophile (1840): *Voyage en Espagne*. «Le Greco, peintre extravagant et bizarre qui n'est guère connu hors l'Espagne».

a la actualidad, nadie duda de considerar al Greco entre los grandes maestros de la pintura y, entre otras cosas, como una de las figuras claves para entender la evolución de la pintura moderna y la influencia de este artista en las corrientes actuales a partir del impresionismo, el expresionismo y el cubismo.

Sus «Vistas de Toledo», las dos que llegan hasta nuestros días, la del Museo Metropolitano de Nueva York y la «Vista y plano de Toledo» de la Casa del Greco, son muestras concretas del modernismo del pintor de Creta, y en el caso de la «Vista del Metropolitano», la que aquí se analiza, con el interés añadido de que nos sitúa ante el primer cuadro de paisaje de la pintura española, dónde la representación de la ciudad de Toledo y su entorno se convierten en motivos exclusivos de la obra de arte, si es que no fue parte de una obra de mayores dimensiones desaparecida, tal vez de un Crucifixión monumental, como ocurre en otras muchas obras del pintor. No obstante, aunque fuera así, el protagonismo concedido al perfil urbano de Toledo y a su entorno está fuera de toda duda, nada desmerecería su valor paisajístico, y además, actúa como fuente de información para el geógrafo (Zárate, 1994).

El cuadro, pintado entre 1597 y 1600, forma parte del legado al Museo Metropolitano de Mrs. H.O. Havemeyer desde 1929 y su origen probablemente tenga que ver, lo mismo que «Vista de Toledo con plano», con un posible encargo del administrador del Hospital San Juan Bautista o de Tavera entre 1587 y 1614, Don Pedro Salazar de Mendoza (1549-1629), clérigo, intelectual y especialista en la historia de la ciudad, de enorme reconocimiento social e influencia en su tiempo. Él fue el encargado por el cardenal Tavera para hacerse cargo de la terminación del Hospital, de su capilla funeraria en la iglesia del mismo, de su decoración y de su funcionamiento. Fue así como Salazar de Mendoza encargó al pintor en 1598, con el que también forjó amistad, la realización de obras para esta iglesia, para su retablo principal y los dos laterales, así como la conocida «Vista y plano de Toledo», realizada entre 1610 y 1614 (Museo Casa del Greco) y antes, la que se comenta, del Metropolitano, entre 1597 y 1600. El cuadro fue adquirido al hijo del Greco por Andrés Martínez de Heredia en 1629 y luego pasaría a la colección de Don Pedro Lasso de la Vega, conde los Arcos, que en 1632/39 lo tenía en el castillo de Batres. El lienzo permaneció en esta familia hasta su venta por Juan de Zavala y Guzmán (1844-1910) en 1907 a Paul Durand Ruel, marchante de París, y éste se lo revendió en esa ciudad a Louisine W. Havemeyer (1855-19), quien lo legó en 1929 al Metropolitano de New York.



Figura 1. Vista de Toledo del Greco, del Museo Metropolitan de Nueva York, pintado entre 1597-1600

2. LA CIUDAD COMO SÍMBOLO DE PODER EN LA RECONSTRUCCIÓN MENTAL DEL PAISAJE

La vista representa el extremo oriental de la ciudad, con algunos de sus hitos arquitectónicos más emblemáticos respecto al poder de la Corona, de la nobleza y de la iglesia: el Alcázar, el palacio de Diego de Vargas (Secretario del Consejo de Italia de Felipe II), la Catedral y el Hospital de Santa Cruz. La obra se concibe como paisaje urbano en medio de una potente y exuberante naturaleza, y bajo un cielo de tormenta, con espesos cúmulos y cumulonimbos. Evidentemente, no es una corografía, tan del gusto de la época, a pesar de la exacta reproducción de algunos de los edificios que formaban parte de la silueta de la ciudad, de izquierda a derecha: el castillo de San Servando, el puente de Alcántara, el lienzo de la muralla ascendente desde el río, el convento del Carmen, las Concepcionistas Franciscas, la torre de la Catedral, y los ya citados, Hospital de Santa Cruz, palacio de Diego de Vargas y el Alcázar. Y por eso mismo, porque no es una corografía, la ubicación de los edificios, fácilmente reconocibles, no se ajusta a la realidad sino a una concepción mental previa, muy elaborada: la torre de la Catedral se yergue sobre la silueta de la ciudad, a la izquierda del Alcázar, al contrario de lo que sucede realmente, y el palacio de los Vargas, fácilmente reconocible por sus columnas, arcadas y

galería abierta en la parte alta, ha sido desplazado del lugar que ocupaba en la realidad, hacía la puerta del Cambrón, para ponerlo casi debajo del Alcázar, pero de manera intencionadamente destacada, como correspondía a la magnificencia de su estructura, sin duda, la construcción palatina del Renacimiento en Toledo de mayor prestancia y monumentalidad, dominando la Vega y el camino hacia la Sagra y Madrid, todo al norte de la muralla histórica.



Figura 2. Comparación Vista de Toledo del Greco y Vista del mexicano Diego Rivera

La inversión de la posición de los edificios en el cuadro respecto a la realidad cabe también entenderla desde la abstracción que supone combinar en una misma panorámica dos perspectivas, dos vistas tomadas desde puntos de observación diferentes: una, integrada por la Catedral y el Alcázar, como si lo viéramos desde el cerro del Bú o la ermita del Valle, de este a oeste, lo que situaría la torre a la izquierda y el Alcázar a la derecha, tal como lo hizo Diego Rivera en su «Vista de Toledo», de 1912, en el Museo Amparo de Puebla (México), y otra, el resto de la ciudad, contemplada desde el norte, probablemente desde el cerro de la Horca, desde donde pintaría también su «Vista y plano de la Ciudad», ahora en el Museo de la Casa del Greco. En ese mismo juego de abstracción, que combina en una misma vista de dos perspectivas, hay que entender el desplazamiento del palacio del Secretario de Felipe II, el palacio de los Vargas antes comentado, y de otras construcciones de esta fachada de la ciudad.

En cuanto a la integración en una misma vista de dos perspectivas diferentes, el artista parece haber recurrido a una técnica completiva, presente en el arte de la Antigüedad egipcia donde la figura humana es representada según su forma más característica de ser vista: el cuerpo, de frente; las piernas de perfil, en actitud de marcha; la cara de perfil y el ojo de frente, o como también lo hace el cubismo,

que incorpora en la misma figura u objeto diferentes perspectivas desde distintos puntos de observación, siempre geometrizando las formas, como hace Diego Rivera, a modo de ejemplo, con el paisaje del puente de San Martín de Toledo (1913) y su entorno, incluida la que fue central hidroeléctrica de Santa Ana.

Otro elemento que sorprende en la «Vista de Toledo» del Greco es la representación de una construcción sobre una nube en la parte inferior izquierda del cuadro, en posición avanzada respecto al plano que ocupa el castillo de San Servando y cerca del río, una muestra más de las libertades del pintor en la interpretación artística y que desde luego poco tienen que ver con la imitación de la realidad y sí con su construcción mental del lienzo. Este recurso pictórico, una estructura arquitectónica sobre una nube, lo ha utilizado también en su «Vista de Toledo y plano», allí para destacar la importancia del Hospital Tavera y del cardenal Juan Pardo de Tavera que promovió y ordenó su construcción. En aquel caso, para facilitar su identificación e interpretación, invirtió la posición de la fachada principal del Hospital Tavera, orientándola hacia el norte y no hacia el sur, hacia la puerta de Bisagra, como sucede en la realidad. En la construcción y el lienzo al que ahora nos referimos se plantea el problema de su interpretación, pues en la pintura del Greco nada sucede al azar o al capricho del artista sin una justificación previa en su mente. ¿A qué está aludiendo, pues, el pintor con esta representación? En general, se la ha identificado con el Monasterio Agaliense de época visigoda, en el que se formaron y profesaron, entre otros, San Ildefonso y San Eugenio, los dos obispos tan íntimamente unidos a la historia de la ciudad y al fervor religioso de sus habitantes a través de los tiempos. Esta interpretación, según Brown y Kagan (1984), se fundamentaría en la opinión de Don Pedro Salazar de Mendoza sobre la ubicación de este monasterio. Para Don Pedro de Salazar, el monasterio habría estado en la Vega Alta, cerca de la torre de la ciudad «Almofala y de la puerta o del Vado y los molinos de Arfagrazu», en la huerta de la Almohada o de San Pablo, entre la Antequeruela y la isla de Antolinez, en la orilla derecha del Tajo, lo que no coincide con otras interpretaciones e investigadores más recientes. Portocarrero⁴ en 1616 lo situó en la Vega Baja, en la orilla izquierda del río, próximo al cigarral del cardenal Sandoval, y en tiempos recientes, esa ubicación ha sido argumentada de manera rigurosa con fuentes históricas por Ramón González (2014) en un lugar parecido, en La Peraleda.

Las interpretaciones no terminan con lo dicho, pues para Fernando Marías (2014) la construcción sobre la nube a la que nos referimos, sería una forma de rellenar un espacio vacío, lo que él denomina una «landmark», y en palabras su-

⁴ PORTOCARRERO, FRANCISCO (1616): *Libro de la Descensión de nuestra Señora a la Santa Yglesia de Toledo, y vida de san ildefonso arzobispo della*. Madrid, Luis Sánchez.

yas, «*sin valor concomitante de la obra*»⁵. Sin embargo, considerando el estilo del Greco, el alto contenido de elaboración conceptual de su obra e incluso la relación personal que solía mantener con sus clientes, el diálogo con las personas que le hacían los encargos, y que también le influenciaban sobre el resultado final, bien pudiera ser que respondiera realmente a su identificación con el monasterio Agaliense, de acuerdo con la opinión de Don Pedro Salazar de Mendoza de que este cenobio estuvo en las inmediaciones de la Antequeruela. Esta interpretación también podría venir avalada porque la alusión directa a San Ildefonso en «Vista y plano de Toledo» de la Casa del Greco, allí como motivo principal junto con la imagen de la Virgen que le impone la casulla, se convertiría aquí a través de la imagen de su monasterio en una forma sutil de recordatorio al Santo y con ello el refuerzo de uno de los principales símbolos de identidad de Toledo, siempre vinculada a su protagonismo político y religioso desde época visigoda. Y todavía cabría otra posible interpretación, la arquitectura sobre la nube que comentamos podría ser simplemente una referencia al convento de San José, de franciscanos alcantarinos descalzos (Gilitos), ubicado en la orilla izquierda del río, en lo que hoy es el barrio de Santa Bárbara y próximo a la desembocadura del arroyo de la Rosa, perfectamente reconocible en la vista de Toledo de Anton van den Wyngaerde, de 1563. El pintor se habría limitado a desplazarlo espacialmente a las inmediaciones del puente de Alcántara para incluirlo en su lienzo.



Figura 3. Vista de Toledo del Greco del Metropolitan a la derecha, con ubicación de la construcción sobre una nube: en la izquierda, en la parte superior, detalle de la nube; en la izquierda, parte inferior, imagen del Hospital Tavera sobre la nube en «Plano y Vista de Toledo» del Museo Casa del Greco

⁵ MARÍAS, Fernando (1914). «Las vistas de Toledo», en *El Griego de Toledo*, Toledo, Fundación Toledo, págs. 117-123.

En cualquier caso, sea la interpretación que le demos a las construcciones pintadas sobre la nube y a la ubicación general de los edificios dentro de la composición, es indudable que el cuadro responde en gran manera a una finalidad propagandística, de comunicación y no sólo estética, sería así una «Vista emblemática y simbólica» de las glorias de la ciudad, como ya lo reconocieron Brown y Kagan (1984) y como son las vistas de ciudades pintadas por Hoefnagel para el «Civitates Orbis Terrarum» de George Braun, publicadas entre 1572 y 1617. Ese concepto emblemático de las vistas urbanas que vemos en el Greco lo aprendió durante su estancia en Venecia y Roma y encuentra antecedentes en obras tan significativas y anteriores en el tiempo como el «Milagro de la reliquia de la Cruz» (1494), de Vittore Carpaccio, donde la ciudad es Venecia, o en el fresco «Alegoría del Buen Gobierno», realizado entre 1337 y 1339 por los hermanos Lorenzetti en el Palacio Comunal de Siena y donde la ciudad es Siena, si bien, las figuras siguen siendo lo principal en todas ellas.

3. LA NATURALEZA COMO SOPORTE DE IDENTIDAD URBANA

Por otra parte, la naturaleza no es menos importante en esta obra, es más, su superficie dentro del lienzo es mucho mayor que la correspondiente a las formas arquitectónicas, y lo es así porque ella es el soporte y fundamento de la identidad de la ciudad, de un conjunto que se singulariza de cualquier otro por su emplazamiento sobre un peñasco visto desde la distancia, convertido en una casi isla por el torno del Tajo y dominante sobre el amplio paisaje de Vega a sus pies, lo que justifica bien el epíteto de Cervantes aplicado a Toledo en «Los trabajos de Persiles y Segismunda», novela publicada en 1617: «*Peñascosa pesadumbre, gloria de España y luz de sus ciudades*». Los elementos de la naturaleza que envuelven la ciudad tienen el máximo protagonismo en la obra: el río, el torno pasado el puente de Alcántara, la isla de Antolínez, los molinos del Tajo en un primer plano, la fuerza de los verdes de distintos tonos que sugieren las huertas junto a la ciudad que permanecieron hasta la década de 1980, y los relieves de aspecto montañoso del fondo, con el arroyo de la Degollada. Todo, absolutamente todo eso, sitúa al espectador ante la vista de ciudad que nadie podría confundir con cualquier otra, una ciudad con toda su fuerza, con sus símbolos de poder, de la iglesia y del estado, de la nobleza, de su industria y actividad económica en el XVI con los molinos junto al río, de las clases populares, con los pescadores y minúsculos personajes que El Greco pinta en el río. En una

palabra, es la más completa imagen de una ciudad que pudiera pintarse para convertirla en carta de presentación de Toledo, en imagen emblemática de la ciudad, tal como estaría en la mente y en la intención de quien le habría encargado la obra, Don Pedro de Salazar Mendoza, como la «Vista y plano de Toledo», en la Casa museo del Greco. Las dos serían obras dedicadas a la exaltación de la ciudad e indirectamente al cardenal Juan Pardo de Tavera, eso sí, también con un mensaje religioso, místico, cargado de contenido y dentro de los cánones del Concilio de Trento.

De nuevo, la diferencia con «Vista y plano de Toledo» es que allí el mensaje religioso principal es manifiestamente explícito, la imposición de la casulla a San Ildefonso por la Virgen, y aquí, en la Vista del Metropolitan, el mensaje está implícito y se da a conocer a través del conjunto de la obra y, de manera muy singular, a través del tratamiento de la naturaleza, de la luz, del color y de las formas, conforme a lo aprendido en Tiziano y Tintoretto durante el tiempo que trabajó en sus talleres en Venecia. Sin embargo, ahora, cuando El Greco realiza este cuadro, lo hace de manera muy distinta a lo que ya predominaba en la segunda mitad del XVI y principios del XVII, especialmente en Italia, con dos exponentes a modo de ejemplo distintos entre sí, Guido Reni (1575-1642) y Caravaggio (1571-1610), pero con el común denominador de buscar la representación de las escenas religiosas con el mayor realismo posible, siguiendo las recomendaciones del Concilio de Trento. La pintura internacional se alejaba de los colores puros y riqueza de tonos del Greco, y, por supuesto, de sus formas «extravagantes» de las que hablaba Antonio Palomino⁶ (1655-1726), utilizando incluso maniqués para el estudio de escorzos forzados y luces artificiales para mostrar estados del alma o arrebatos místicos, como también lo refirió Francisco Pacheco (1564-1644) tras la visita al taller del Greco en Toledo en 1611. Lo que se imponía era la aproximación de los hechos evangélicos y bíblicos al mundo más cotidiano y real para motivar la devoción del creyente. Por eso también Vicente Carducho (1578-1638) criticó su pintura años más tarde, en su tratado de la pintura de 1633⁷, según cita Fernando de Marías (2014): «la Pintura obrada la definiré, diciendo que la Pintura es una semejanza y retrato de todo lo visible, según se nos representa a la vista, que sobre una superficie se componen líneas

⁶ PALOMINO DE CASTRO, Antonio (1797): *Tratado de la pintura en cuatro partes y tres volúmenes: Teórica de la pintura, Práctica de la pintura, El Parnaso español, pintoresco y laureado; e Índices y Tablas*. Madrid. Imprenta de Sancha. Ver tomo III El Greco. <https://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=7373>.

⁷ CARDUCHO, Vicente (1633): *Un diálogo de la pintura*. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/un-dialogo-de-la-pintura/>.

y colores. Diximos semejanza y retrato de todo lo visible porque de lo invisible le es negada la imitación».

La «Vista de Toledo» es todo lo contrario de una simple copia de la realidad, como ocurre con toda la obra del Greco, es una reinterpretación del paisaje desde una concepción mental muy elaborada y compleja, desde concepciones artísticas que se vinculan con el neoplatonismo, con esa corriente filosófica que aparece y reaparece como una constante en momentos distintos de la historia del arte, y que antepone las imágenes del «Nous», del intelecto, de las ideas y el sentimiento, a la fiel imitación de la realidad, más acorde con el Aristotelismo como corriente contrapuesta filosófica y de soporte de realizaciones artísticas. En esta obra, que responde a la etapa final de la vida del pintor, pintada entre 1597 y 1600, en plenitud de su estilo y de máximo reconocimiento entre los medios más selectos y cultos de la ciudad de entonces, prima la construcción mental y la convicción de que la pintura es mancha, color y no dibujo, y color matizado y modificado mediante el empleo de la mayor variedad tonal posible. Así, en el lienzo predominan los verdes y los grises, pero llenos de tonalidades, pues el Greco parte, como Tiziano, de que *«el buen pintor es el que emplea pocos colores y muchos tonos»*, lo que le convirtió en objeto de reconocimiento y estudio de los pintores impresionistas desde la segunda mitad del siglo XIX, de Manet, Matisse, Cézanne o del mexicano Diego Rivera, ya a principios del XX, entre otros muchos. La enorme variedad de tonos de su paleta a partir de un mismo color es fácilmente apreciable en esta «Vista de Toledo», en los verdes de la naturaleza, desde los verdes más intensos próximos al río y de los árboles a los sucesivamente más claros de las laderas montañosas, y lo mismo sucede con las gamas de grises de la fachada arquitectónica, de los relieves del fondo y de las nubes, donde también triunfan los azules y blancos.

A su vez, El Greco recurre a finísimas y ligeras pinceladas de color blanco para iluminar y recortar las siluetas y laterales de las fachadas de los edificios, con lo que crea volúmenes y genera un efecto óptico que facilita la atracción de la mirada del espectador sobre el conjunto. Se dota así a los edificios de una impresión de relieve que los resalta dentro de su plano pictórico y los convierte en motivo principal de atención para el espectador. En este sentido, las formas arquitectónicas dialogan con el espectador a través de la luz y el color, como luego lo hará la pintura barroca, utilizando variados recursos: contrastes de luz, miradas cómplices de los personajes, actitudes gestuales que dirigen la contemplación del cuadro, puntos de fuga abiertos, etc., en definitiva, procedimientos que provocan emocionalmente a quien contempla la obra de arte y le impiden permanecer pasivo ante ella.

Por último, tampoco se puede olvidar el fondo de orientalismo, de influencia bizantina, que nunca falta en la obra del Greco, con convencionalismos procedentes de los iconos, entre los que se encuentran la tendencia al alargamiento de las formas y la abstracción de la realidad ya señalada, que contrasta con la pintura de sus contemporáneos, Caravaggio (1571-1610) entre ellos, y nos acerca a la pintura moderna y a su creciente reconocimiento internacional⁸ desde finales del siglo XIX.

4. TOLEDO COMO JERUSALÉN CELESTE

Por otro lado, el absoluto protagonismo del color y de la luz en la «Vista de Toledo» que se comenta, rezuma la fuerte influencia de Tintoretto, pero, además, esa luz y color se convierten en elementos determinantes para entender el lenguaje oculto del cuadro, el mensaje simbólico religioso que se quiere transmitir a través de la imagen. De Tintoretto procede concretamente el interés del Greco por las luces artificiales y forzadas, irreales y casi sobrenaturales que vemos en su obra y que tanto sorprendieron a muchos de sus más próximos comentaristas en el tiempo, y de forma negativa. En la «Vista de Toledo», las luces procedentes del cielo iluminan fantasmagóricamente la ciudad a través de los huecos entre las nubes o que llegan tamizadas por éstas. Al igual que Tintoretto, El Greco pintaba con las ventanas cerradas y creaba focos de luz artificial para iluminar las escenas que pintaba, como lo describe Pacheco, según referencia de Antonio Palomino⁹. Así, el artista creaba, como hace aquí, luces irreales que no parecen de este mundo, pero que contribuyen decisivamente a transmitir el sentido de la obra; en este caso, la luz muestra la imagen conceptualizada de una ciudad que se nos quiere presentar como una «Jerusalén Celeste», donde el río deja de ser el Tajo para convertirse en una alegoría idealizada del Jordán. A partir, pues, de la realidad material que conoce y en la que reside, el Toledo del siglo XVI, El Greco lanza un mensaje místico y religioso que trasciende y eleva el significado material de esta ciudad conforme a las recomendaciones del Concilio de Trento y el afán laudatorio del que se la quiere dotar, de acuerdo con la intención del pintor y las expectativas del cliente, Don Pedro Salazar de Mendoza, en recuerdo y homenaje a su vez del cardenal Tavera, Juan Pardo de Tavera (1472-1545).

⁸ HADJINICOLAOU, Nicos (2014): «De hecho, es un profeta de la modernidad», en *El Griego de Toledo*. Toledo, Fundación El Greco, págs. 89-113.

⁹ PALOMINO, Antonio, *op. cit.*

A esa lectura de Toledo como «Jerusalén Celeste» contribuyen expresamente la luz y el cielo cargado de nubes de tormenta que responden literalmente a la conocida cita bíblica «*Dios carga de humedad los nubarrones y dispersa las nubes de tormenta*» (Job 37,11), como también sucede en el cuadro de la tempestad de Giorgione (1470-1510), pintado entre 1508 y 1510, y que probablemente El Greco conociera durante sus años de estancia en Venecia. En aquella composición, considerada «*el primer paisaje con figuras*» y no «*un cuadro de figuras con paisaje*», el protagonismo corresponde a los elementos paisajísticos que envuelven y dominan la escena: la figura desnuda femenina que amamanta a un niño y el joven con vara en la mano, objeto de múltiples interpretaciones, con nubes de tormentas semejantes a las del Greco, allí rasgadas por el resplandor de un rayo, y con semejantes colores verdes, azules y blancos, llenos de tonalidades diversas que Tiziano y Tintoretto convirtieron en características propia, como luego hizo también El Greco en toda su obra, y de manera patente en la que ahora se comenta.



Figura 4. La «Tempestad», de Giorgione, cuadro pintado en 1508.
Galería de la Academia de Venecia



Figura 5. A la izquierda, cielos de tormenta con rayo en la «Tempesta» de Giorgione, a la derecha, nubes de tormenta del Greco en su «Vista de Toledo»

Todavía el manejo de la luz y el color, que proporcionan claves de interpretación religiosa y simbólica de este cuadro, la contraposición entre naturaleza y construcción, entre el celaje en la parte alta de la composición y el paisaje montañoso y de ribera del río en la baja, nos ofrecen otra de las características de la obra del Greco también inspirada en las composiciones de Tintoretto, la «diopsia», la creación de dos focos de atención que dialogan y se complementan entre sí, aquí, el cielo y la tierra.

También destaca la profundidad de la obra, conseguida por el color y sus tonos, por el juego de luces y sombras en el cielo y en la tierra, pero también por unos ejes visuales que se crean a través de las formas del paisaje y de las propias nubes desde un punto central de fuga situado en el puente de Alcántara. Desde ese lugar, las líneas se abren hacia el fondo y, en sentido opuesto, hacia el espectador, y con una disposición en forma de aspa y de plano inclinado, con lo que se genera una especie de perspectiva inversa y abierta, pero muy eficaz para propiciar el diálogo del espectador con la obra. A través de esos ejes y de los dos grandes focos de atención: el cielo y la tierra, con la silueta urbana de manera destacada, se potencia el interés del espectador y se explicita su comunicación espiritual con el paisaje y entre los dos mundos, el celeste y el terrenal.



Figura 6. Líneas de fuga que organizan visualmente la perspectiva de «Vista de Toledo» del Greco

5. CONCLUSIÓN, UN PAISAJE UNIVERSAL Y FUENTE DE CONOCIMIENTO PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA CIUDAD

Por último, también convendría tener en cuenta que el paisaje de Toledo del Metropolitan Museum es utilizada por él y su taller en multitud de otras obras, con ligeras variantes, como corresponde a una producción bastante en serie y en la que era frecuente disponer de modelos a modo de borrador de diferentes tamaños que se utilizaban para atender a la numerosa demanda y concretar los acabados con los potenciales clientes. Así, muchas de sus obras son resultado de una labor de taller en el que, entre otros, trabajaron Luis de Carvajal, Juan Bautista Maino, Pedro Orrente, Luis Tristán y su propio hijo, José Manuel. En ese contexto, El Greco se limitaría a intervenir en el diseño de la obra, en su dirección y en una labor de remate y terminación, al menos en muchas de ellas. Así, el paisaje de Toledo es representado de forma muy parecida a la aquí comentada, como alegoría mística de Jerusalén, en la «Inmaculada Concepción para la capilla Ovalle», de San Vicente Mártir de Toledo, pintado de 1607 a 1613, en la actualidad en el Museo de Santa Cruz; en «San José con el Niño Jesús», de 1597-1599, de la Capilla de San José, de Toledo, o en el «Cristo agonizante con Toledo al fondo», del Banco de Santander, de 1604-1614.

En todas estas obras citadas, volvemos a encontrar lo dicho de la «Vista del Metropolitano» y con análoga libertad en la ubicación de los edificios en función de la intencionalidad conceptual de la obra. Así, llamamos la atención sobre como el puente de Alcántara es desplazado al extremo opuesto del que ocupa en la realidad en el «Cristo agonizante» del Banco de Santander (figura 9), del oeste al este de la ciudad, al lugar del puente de San Martín, y en el caso de la catedral, se sobrevalora visualmente una gran cúpula a su izquierda que no es sino una alusión expresa a la capilla del Ocho, el relicario de la Catedral, construido en 1591, por iniciativa del cardenal Quiroga, aunque no terminado hasta 1653, en tiempos del cardenal Moscoso y Sandoval.

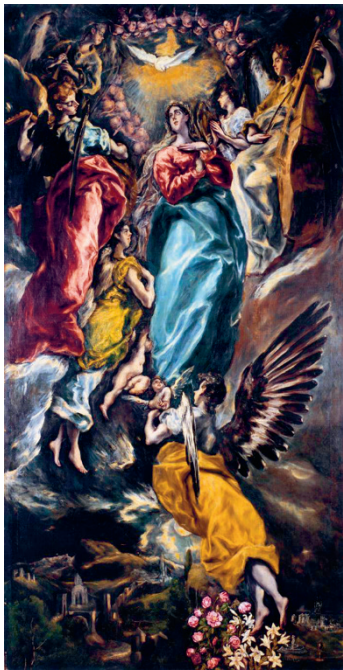


Figura 7. Inmaculada Concepción para la capilla Ovalle de San Vicente Mártir de Toledo. Hoy en el Museo de Sta. Cruz de Toledo



Figura 8. «San José con el Niño Jesús, de la capilla de San José en Toledo»



Figura 9. «Cristo agonizante con Toledo al fondo» del Banco de Santander

En conclusión, la «Vista de Toledo» del Metropolitan nos sitúa ante una obra excepcional de la pintura universal, ante una representación icónica y significativa del paisaje de Toledo y de los valores patrimoniales que comporta, y, por supuesto, ante una fuente de información y de conocimiento para el geógrafo que analiza el paisaje en su totalidad, que no se satisface con la superficialidad de las formas y desea profundizar en las relaciones de los lugares entre el medio y su aprovechamiento por el hombre, aspirando también a conocer los sentimientos y emociones que generan en las personas esos lugares a través del tiempo y que convierten a algunos de ellos, como el analizado, en paisaje de valor universal excepcional, reconocido así expresamente por la UNESCO. Este cuadro comporta, pues, valores artísticos especialmente significativos dentro de la historia de la pintura, técnicamente relacionados con los maestros renacentistas con los que El Greco se formó, y siempre filtrados por el genio del artista que lo crea y que lo convirtió en obra moderna, que, como tantas otras suyas, fue capaz de atraer el interés de las vanguardias. Y si todo eso interesa al especialista de arte y al público en general, también motiva la atención del geógrafo¹⁰, pues el paisaje pintado es recurso

¹⁰ ZÁRATE, M. A. (1994): «España a través de los artistas». En *Geografía de España*, Instituto Gallach, Vol. I, págs. 140-192.

privilegiado para entender la organización del territorio (Piveteau, 1989). A través de la pintura se obtienen elementos de conocimiento que permiten interpretar las dinámicas temporales del paisaje y entender comportamientos personales, sentimientos identitarios y significados simbólicos que pasan de unas generaciones a otras. Por todas estas razones, la «Vista de Toledo» pintada por El Greco actúa como una aportación más y un referente de los valores universales de los paisajes de Toledo: el peñasco sobre el que se asienta la ciudad histórica de Toledo, sus vegas, y su entorno del macizo cristalino, todo lo que tenemos la fortuna de poder seguir contemplando desde la distancia de manera aún bastante aproximada a como fue pintado por El Greco, de ahí la importancia de seguir conservándolos, de respetar al máximo las disposiciones legales que los protegen, y de impedir posibles amenazas desde propuestas urbanísticas no respetuosas con el medio ambiente y el patrimonio (Zárate, 2020).

Hoy, los paisajes pintados por El Greco de manera magistral, como la «Vista del Metropolitan», forman parte de los motivos que han hecho merecedor a Toledo de su inclusión por la UNESCO en la lista de Ciudades Patrimonio de la Humanidad en 1986 y su declaración como Ciudad de valor Universal Excepcional en 2013. Y a todo ello se suma el creciente reconocimiento de la importancia de la imagen visual en la ordenación del territorio (Convenio Europeo del Paisaje de 2000), su inclusión en la legislación de urbanismo y patrimonio, y la necesidad de respetar valores artísticos que se incorporan a la identidad colectiva, con ejemplos múltiples en la geografía, uno de los cuales serían los cuadros pintados por Cézanne (1839-1906) con el tema de la icónica montaña de Sainte-Victoire, en La Provence, como motivo principal, que obligaron entre otras cosas a desviar el trazado de una línea de TGV para no perturbar la imagen inmortalizada por el pintor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, R.; PELLICER, F. (1992): *El paisaje entre la Geografía y el Arte*. Universidad Hispanoamericana Santa María de la Rábida, Huelva.
- BROWN, J. y KAGAN, R.L. (1983): *El Greco de Toledo*. Madrid, Alianza Editorial., págs. 37-55.
- (1984): «La “Vista de Toledo”», en Jonhatan Brown (ed.), *Visiones de pensamiento. El Greco como intérprete de la historia, la tradición y las ideas*. Madrid, Alianza Editorial, págs. 37-55.
- GAUTIER, Théophile (éd. 1981): *Voyage en Espagne*. Paris, Éditions Gallimard.

- GONZÁLEZ RUIZ, Ramón (2014): «Agali. Historia del monasterio de San Ildefonso». *Toletum* (2.ª época), n.º 54. Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, págs. 94-145.
- JACOBS, P. (1975): «Landscape image: current approaches to the visual analysis of the landscapes», en *Town Planning review*, vol. 46, n.º 2.
- MARÍAS, F. (2014): «El Greco, entre la invención y la historia», en *El Griego de Toledo*, págs. Toledo, Fundación El Greco, págs. 19-45.
- PIVETEAU, J. L. (1989): «Les tableaux des peintres pour notre compréhension de l'espace». *Représenter l'espace*. Paris, Ed. Anthropos, págs. 109-122.
- VV.AA. *El Greco y la pintura moderna (2014): Catálogo de la exposición*. Madrid, Ed. Museo del Prado.
- ZÁRATE, M. A. (1994): «España a través de los artistas», en *Geografía de España*. Instituto Gallach, vol. 1, págs. 141-192.
- (1992): «Pintura de paisaje e imagen de España, un instrumento de análisis geográfico», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VI, Geografía, Tomo 5, págs. 41-66.
- (2020): «Legalidad y límites físicos de la Vega Baja de Toledo», en *ABC*, 05/10/2020. https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/abci-antonio-zarate-legalidad-y-limites-fisicos-vega-baja-toledo-202010052119_noticia.html.
- (04/12/2014): «¿Qué importancia tiene el paisaje en la pintura del Greco?», en *Preguntas a la historia*. UNED y Radio Nacional. <https://canal.uned.es/video/5a6f2b19b1111f57648b4af8>.
- (04/11/2014) «¿Los paisajes del Greco han servido de inspiración a otros pintores?», en *Preguntas a la historia*. UNED y Radio Nacional. <https://canal.uned.es/video/5a6f2b20b1111f57648b4b36>.
- (20/10/2014) «¿Qué queda, actualmente, de los paisajes pintados por El Greco en Toledo?», en *Preguntas a la historia*. UNED y Radio Nacional. <https://canal.uned.es/video/5a6f2b21b1111f57648b4b3c>.