

Leer una imagen. La cartografía urbana y su conocimiento: *Vista de Granada* de Anton van den Wyngaerde

To Read an Image. Urban Mapping and its Knowledge: *Vista de Granada* of Anton van den Wyngaerde

Blanca Espigares Rooney (Universidad de Granada)

RESUMEN

Para el conocimiento y estudio de la ciudad es preciso el análisis minucioso de la cartografía urbana generada a lo largo de su historia. Es necesario realizar un acercamiento a distintas escalas, que ponga en relación la propia definición de geografía, la historia del dibujo, la evolución del lenguaje gráfico, la época y el objeto de la imagen, con el dibujante, su formación, y sus herramientas y técnicas. En el caso de *Vista de Granada* de Anton van den Wyngaerde, los avances en el dibujo producidos durante el Renacimiento junto con el peculiar encargo que le hace Felipe II, nos instan a proceder con una metodología de lectura con lupa.

Palabras clave: cartografía urbana, corografía, Anton van den Wyngaerde, Granada, dibujo.

ABSTRACT

In order to know and study the city a meticulous analysis of the urban cartography produced throughout its history is essential. It is necessary to carry out an approach at different scales. This allows bringing together the definition of geography itself, the history of drawing, the evolution of the graphical language, the time period and the objective of the image, along with the draughtsman, his training, and his tools and techniques. In the case of Anton van den Wyngaerde's *View of Granada*, progress achieved in drawing techniques during the Renaissance together with Philip II's unique commission, lead us to apply a magnifying glass reading methodology.

Keywords: urban cartography, chorography, Anton van den Wyngaerde, Granada, drawing.

[...] o será en definitiva un vicio de miope que para ver bien tiene que mirar de cerca, gracias a lo cual, sin merecerlo por otras razones, puede descubrir lo que sólo de cerca se puede ver.

José Saramago, *Manual de pintura y caligrafía*

Nos recordaba Ricardo Piglia en *El último lector* que para realizar una buena lectura se necesita saber manejar escalas diferentes ya que “es un arte de la microscopía, de la perspectiva y del espacio” (Piglia: 20). La necesidad de microscopía se revela indispensable en el estudio de imágenes cartográficas, y en particular para la cartografía urbana, que encierra una maraña de relatos e historias que exige proximidad para ir desvelando la información. Al tener como objeto la descripción de una ciudad, las cartografías urbanas son estructuras complejas compuestas de múltiples capas que exigen una lectura de lupa que lleve consigo aparejada la comprensión de la época, del lenguaje utilizado, de las convenciones existentes, de la propia historia del lugar y en particular de su *urbs*, de la formación del autor, del destinatario de la imagen y del objetivo final de la misma.

Al iniciar la lectura de una vista urbana, en este caso vamos a realizarla sobre la *Vista de Granada* [Ilustración 1] de Anton van den Wyngaerde de 1567, se debe partir de una serie de preguntas a través de las cuales se indaga en sus características más importantes a fin de conocer qué tipo de imagen es, cuál es su principal objeto, la tipología y técnica utilizada y otras relaciones que se pudieran encontrar.



Ilustración 1. Vista de Granada de Anton van den Wyngaerde. 1567

1. Definición y características

La historia muestra el interés del hombre en plasmar ciudades mediante representaciones diversas, con mayor o menor detalle, y con objetivos diversos. Encontramos manifestaciones muy diferentes entre sí, desde hace miles de años, pero con un objetivo común: representar el entorno habitado. Es el caso de la tablilla de la ciudad de Nippur con referencias topográficas (2.200 a.C.), el mosaico de Jerusalen en Madaba (565 a.C.) o la forma “urbis severiana” realizada aproximadamente entre los años 203 y 211 d.C.

1.1 Geografía y Corografía, dos disciplinas diferentes

Si comparamos la cartografía producida durante la Edad Media, resultan evidentes las diferencias entre la cultura europea, que permanecía en un mundo de mitos y leyendas con Jerusalén como centro del mundo, y la cultura islámica, receptora de la sabiduría antigua y de los escritos de Ptolomeo en particular. En el siglo XIV, Jacobus Angelus finaliza la traducción al latín de las obras de Ptolomeo conservadas por sabios y geógrafos musulmanes. Será a partir de esta traducción cuando se recupere el interés por la geografía en Europa. Además, la mejora en las técnicas de dibujo y precisión durante el Renacimiento contribuirán a su evolución de una manera determinante.

Ptolomeo (100-170 d.C.) define la geografía como “la representación gráfica de todo el mundo conocido junto con los fenómenos contenidos en él” (Ptolomeo: Libro I, Cap. I, 1), considerando apropiada la corografía¹ para describir detalles menores del territorio. Apiano (95 d.C.–165 d.C.), en su obra *Cosmographia*, incluye una definición más detallada sobre la corografía, recurriendo al término “topografía”, y aclarando que se ocupa de describir —representar— un lugar en particular, por ejemplo, una ciudad, su contexto paisajístico e incluso sus gentes y formas de vestir. La geografía se encarga de una escala mayor mientras que la corografía se centra en la pequeña escala:

Chorografía es la misma cosa que topografía, la qual se puede decir traza de lugar; describe y considera particulares lugares por sí aparte, sin consideración ni comparación de sí mismos, ni dellos con otros. Empero con gran diligencia considera todas las particularidades y propiedades, por mínimas que sean que en los tales lugares se hallan dignas de notar; como son puertos, lugares, pueblos, vertientes de ríos, y todas las cosas semejantes: como son los edificios, casas, torres, murallas, y cosas tales. El fin de la corografía es pintar un lugar particular, como si un pintor pintase una oreja, o un ojo, y otras partes de la cabeza de un hombre (F2).

Durante los siglos XVI y XVII se cuestionó la precisión y la confianza que se podía depositar en la fidelidad descriptiva y científica de estas representaciones. Gierolamo Ruscelli (1500-1566), a propósito de la definición de Ptolomeo, menosprecia esta disciplina y en particular los libros que contenían vistas de ciudades, argumentando que eran documentos de realidad efímera, que sólo satisfacían la curiosidad, pero no aportaban nada a la ciencia (Ruscelli: 7). La mayoría de los geógrafos del siglo XVI consideraban la corografía como una disciplina menor, aunque entendían que

¹ La raíz griega de la palabra corografía —chora (χώρα)—, define el territorio de una polis o ciudad, en conjunto, sin hacer la moderna distinción de ciudad y campo. En al-Andalus la palabra *cora* se adoptó para hacer alusión a las circunscripciones en las que se organiza el territorio. Aclarar la importancia del paisaje y el contexto es relevante para comprender la definición de corografía.

describir las ciudades mediante representaciones era necesario para una mayor comprensión del territorio. Por otro lado, Georg Braun, el editor del atlas de ciudades *Civitates Orbis Terrarum*, defendía que su compendio de vistas urbanas funcionaba como una herramienta complementaria al atlas de Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum*, más dedicado a geografía y mapas de países. Al fin y al cabo, la descripción corográfica da más detalles de la apariencia de un lugar que una cartografía geográfica. Sin embargo, y debido a esta controversia, la corografía irá poco a poco desapareciendo, hasta quedar completamente olvidada en el siglo XIX tras el nacimiento de la fotografía y como consecuencia de la búsqueda geográfica de obtener siempre mapas medibles.

Podemos decir, por tanto, que la imagen *Vista de Granada*, responde a lo que se denomina corografía.

1.2 Tipos de corografías

El Renacimiento supuso una importante y vital eclosión en la producción de vistas urbanas. Wolfgang Behringer realiza un estudio en 1996 en el que estima que antes de 1490 el número de ciudades dibujadas identificables era de treinta (Behringer: 155). Un siglo después resultaba imposible tratar de averiguar cuántas fueron corografiadas, lo que muestra el espectacular desarrollo que experimentó la cartografía. No se producían únicamente corografías para obras editoriales, sino que las cortes europeas tenían a dibujantes contratados realizando vistas urbanas de las ciudades y territorios de cada reino, incluyendo eventos, costumbres, batallas o acontecimientos reseñables. Las ciudades habían adquirido una importancia inusitada al concentrarse en ellas el poder político, cultural y económico y ser clave para la defensa del territorio.

Con anterioridad, en la Edad Media las ilustraciones de ciudades se concebían con un objetivo diferente al del Renacimiento: se esquematizaban de forma ideal y simbólica, sin interés por plasmar la realidad. En época renacentista se recupera el concepto de “corografía” a partir de la traducción de Ptolomeo. Al anhelo por conocer y controlar el territorio y la topografía, se une la explosión de cientifismo de la época que buscó y desarrolló nuevas técnicas de representación. El geógrafo y matemático Ignazio Danti (1536-1586) argumentaba que existían tres tipos de corografías: la geográfica o confección de mapas del territorio —que no requerían de un pintor—, la corografía urbana y geométrica —para realizar ciudades en planta—, y la empírica —propia de los pintores de vistas urbanas (Marías: 112). El interés por la representación científica de la realidad, junto con los avances técnicos en la geometría, favorecieron durante el Renacimiento la invención de nuevas metodologías de representación de la ciudad sin excesivas distorsiones con la realidad.

1.2.1. Corografías de la *urbs* y de la *civitas*

A la hora de dibujar una ciudad, la elección tanto del objetivo como del punto de vista conlleva resultados completamente diferentes. En torno a la ciudad, es importante saber si la atención se centra en la *civitas* o en la *urbs*:

Civitas es una muchedumbre de personas unidas por vínculos de sociedad, y recibe ese nombre por sus ciudadanos (*cives*) es decir, por los habitantes mismos de la urbe [porque concentra y encierra la vida de mucha gente]. Con el nombre de urbe (*urbs*) se designa la fábrica material de la ciudad, en tanto que *civitas* hace referencia, no a sus piedras, sino a sus habitantes (de Sevilla: Libro XV, ii).

El profesor Richard L. Kagan cita las palabras de Isidoro de Sevilla proponiendo una doble definición de ciudad para iniciar la disertación en torno a los tipos de corografía según la intención del dibujante durante el Renacimiento: vistas corográficas y vistas comunicéncricas².

Llamamos vistas corográficas a aquellas que se realizan bajo la perspectiva del concepto de *urbs*, buscando la descripción del medio físico y de la configuración urbana de la ciudad construida. Y denominamos vistas comunicéncricas a las que se centran más en la *civitas*, en la población, en las costumbres y su simbología. Se trata de dos formas de mirar la ciudad muy distintas. Mientras que una indaga en el conocimiento de su morfología física —*urbs*—, la otra busca transmitir ideologías o cuestiones sociales —*civitas*. Sin embargo, la línea que separa ambas formas de representación de la ciudad es difusa. Encontraremos vistas corográficas con elementos de comunidad y vistas comunicéncricas que se preocupan de representar correctamente la *urbs*. La *Plataforma de Vico* es uno de los mejores ejemplos de representación de la *civitas*. Encargado a Ambrosio de Vico tras años de problemas con los moriscos y tras su expulsión definitiva de España, el plano transforma la realidad física de la ciudad para que la visión general sea la de un núcleo urbano menos laberíntico. Las calles aparecen rectas en comparación con las estrechas y serpenteantes de configuración islámica, ensalzando los hitos construidos durante el siglo de reinado cristiano. Esta completa representación de aspectos de diversa índole se considera una vista comunicéncrica por los numerosos detalles cívicos y sociales que contiene, más allá de la intención de plasmar la ciudad de forma fidedigna. Por ejemplo, en la Puerta de Elvira hay dibujadas varias estacas con cabezas clavadas en ellas, práctica común de la época. En Plaza Nueva, lugar de ajusticiamiento público, aparece una horca, al

² Se pueden encontrar en diversas obras de Richard L. Kagan la argumentación sobre la distinción entre tipos de vistas y la intención de cada una de ellas. La más extensa es la contenida en el libro *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780*, y también realiza unas reflexiones más breves pero igualmente interesantes en “Cartografía y comunidad en el mundo hispánico”, de la revista *Pedralbes*, 20, y en el capítulo “Urbs and civitas in Sixteenth- and Seventeenth-Century Spain”, incluido en el libro *Envisioning the city: six studies in urban cartography*.

igual que en Bibarrambla, pero esta vez con una persona ahorcada junto a una estaca alta con varias cabezas.

Se puede extraer que la corografía propuesta para su lectura, es una corografía centrada en la *urbs*, una vista corográfica y no comunicétrica.

1.2.2. Corografías según tipo de vista

Durante los siglos XV y XVI se desarrollaron diferentes técnicas para representar vistas urbanas al natural, “ad vivum” —como se les dio en llamar. Durante el Renacimiento todos los avances científicos en el dibujo se aplicarán al conocimiento de la ciudad y su representación³, lo que permitió a cartógrafos y corógrafos mejorar los métodos de representación de la ciudad conocidos hasta entonces. Según las técnicas empleadas, podemos distinguir tres tipos de corografías: la vista de perfil, a vista de pájaro, y en perspectiva o iconográfica [Ilustración 2]. Es importante señalar que estos tres tipos a veces se combinan entre sí, dando lugar a representaciones diferentes en cada autor.

1.2.2.1. Vistas de perfil

A lo largo de la historia se han representado las ciudades de muchas formas diversas; una de ellas ha sido a partir de perfiles. Los casos documentados se dan principalmente en el norte de Europa y se circunscriben a una cultura marítima. Consisten en el dibujo de la línea de la costa recortada en el horizonte y solían acompañar a las cartas marítimas como complemento para la comprensión del litoral. Ejemplos interesantes los podemos encontrar realizados por los cartógrafos Willem Baretz o Cornelis Anthonisz [Ilustración 2], o en el atlas *Civitates Orbis Terrarum* que contiene los tres tipos de representación posibles, en los que se identifican claramente aquellas corografías en perfil como es el caso de la ciudad de Arras en Francia.



Ilustración 2. De izquierda a derecha: Vista de perfil, ilustración de costas en perfil de una página del libro *De Onderwijsinge vandeer Zee* de 1558; a vista de pájaro, fresco de la ciudad de Florencia rememorando el sitio de 1530, de Giorgio Vasari, 1558; Vista en perspectiva, Harderwijk en el atlas *Theatrum praecipuarum totius Europae urbiem tam ichonographicicé quam conspicué delineatum*, siglo XVII.

³ Brunelleschi en 1420, muestra los resultados de sus estudios sobre la perspectiva lineal con ejemplos de vistas urbanas. Leon Battista Alberti, en su *Ludi rerum mathematicarum*, describe los principios e instrumentos de la triangulación, que se aplicarán a la representación urbana. El famoso plano de Ímola de Leonardo da Vinci de 1502 es un buen ejemplo de aplicación de la técnica descrita por Alberti.

1.2.2.2. Vistas de pájaro

Se caracterizan por elevar el punto de vista para permitir una visión de la ciudad en conjunto. La primera vista de pájaro moderna es *Vista de Florencia con una cadena*, atribuida a Francesco Rosselli y grabada en 1480. Si bien se trata de un dibujo que ofrece una cierta fidelidad, la relación entre ciudad y topografía es difícil y está aún sin resolver. A mediados del siglo XVI, Giorgio Vasari pinta un fresco en el Palazzo Vecchio de Florencia en el que representa la ciudad durante el sitio que sufre en 1530 [Ilustración 2]. Realizado en 1558, esta vista urbana es importante para comprender el arte de la corografía y el método utilizado. La obra está acompañada de un escrito en el que Vasari, en una conversación hipotética con Francesco de Medici, describe paso a paso el proceso de ejecución. En el texto (Nutri: 116) relata la dificultad de realizar una vista al natural en la forma en la que habitualmente se vienen dibujando las ciudades.

El problema al que se enfrentaron los cartógrafos de ciudades radica en que los elementos más elevados de la orografía y de la ciudad como iglesias o campanarios, ocultaban otros de menor altura, lo que impedía dibujar planicies, valles o el arranque de algunos montes. El texto narra que para dibujar Florencia, Vasari buscó el lugar más alto del monte e incluso llegó a subirse a la cubierta de una casa para mejorar la perspectiva. A pesar de situarse en la cota más alta posible, algunas colinas aún tapaban la vista de lugares de la ciudad, así que Vasari tuvo que ayudarse “con el arte donde le fallaba la naturaleza” (116). El texto es muy interesante y describe la técnica empleada: cogiendo una brújula en la cubierta miró en línea recta hacia el norte y esa línea imaginaria le sirvió para comenzar a dibujar las montañas y elementos más cercanos a dicho trazo imaginario. Cada fragmento dibujado era modificado para que el punto de vista fuera a vista de pájaro, y de esta forma los montes no ocultaran nada de la ciudad. Al final, describe el trazado de una circunferencia figurada alrededor de Florencia de una milla, lo que parece ser una referencia al sistema de medidas descrito por Alberti y aplicado en Ímola por Leonardo da Vinci. Es precisamente la habilidad artística la que marca la diferencia entre geografía y corografía, distinción que en el Renacimiento y durante los dos siglos siguientes permanecerá vigente. De hecho, Georg Braun mantenía sobre el debate en torno a la corografía que su obra, *Civitates Orbis Terrarum*, era complementaria más que subordinada a los trabajos geográficos en general. En torno a esta disyuntiva hay un detalle que ilustra muy bien las diferencias entre Geografía y Corografía. En el mapa de *Las diecisiete provincias*, Claus Jansz Visscher representa ambas formas de cartografía en dos mujeres [Ilustración 3]: a la izquierda, la Geografía con instrumentos de medida, y a la derecha, la Corografía con pinceles y un rollo de papel.



Ilustración 3. Mapa de Las diecisiete provincias,
Claus Jansz Visscher, 1611.

La vista de pájaro se esperaba que transmitiera un conocimiento global de la ciudad, permitiendo chequear el conjunto y cada parte de la misma. La intención era que fuera una crónica urbana que aunara todas las posibles vistas de la ciudad, para disfrutar de cada elemento arquitectónico siempre en relación al conjunto, y percibir el equilibrio entre lo construido y los espacios libres de la propia ciudad. En resumen, la ilustración debía ser más verdadera que la realidad misma.

1.2.2.3. Vistas en perspectiva o iconográficas

Este tipo de corografía consiste, como decía Georg Braun, en la unión entre dos formas de representación: la geométrica y la pictórica (117). Su punto de inicio es un plano geométrico para a partir de ahí levantar los edificios y darle forma al paisaje. Edoardus Bredin en su obra *El verdadero retrato de la villa de Dijon* escribió, junto a su firma, las palabras “Geometrice depinxit”, dejando claro su forma de ejecución, es decir, pintado desde lo geométrico. Pese a que paulatinamente se fue extendiendo este tipo de representación y durante el siglo XVII se hizo muy popular, Vasari siempre lo rechazó argumentando que tenía éxito por su novedosa ejecución, pero no por su valor real, ya que es más sencillo partir de un plano geométrico y levantar edificios, que concebir una corografía desde el inicio, explorando el sitio y localizando el mejor punto posible para encuadrar la representación de la ciudad. A finales del siglo XVII el interés por la vista en perspectiva aumentó de manera significativa. El atlas de

ciudades editado por Frederik de Wit fue de los últimos en llegar a publicarse tratando de continuar el éxito de Braun y Hogenberg con *Civitates Orbis Terrarum*. Las corografías del atlas de Witt eran en su mayoría en perspectiva y dibujadas a partir de plano, es decir más técnicas. De hecho, él mismo reconoce este dato en el propio título *Theatrum praecipuarum totius Europae urbium tam ichonographicé quam conspicué delineatarum*⁴ (Ilustración 2). Estas vistas se llamaron iconográficas y fueron los últimos coletazos de las corografías que poco a poco fueron desplazadas por las cartografías urbanas en planta hasta llegar a desaparecer definitivamente en el siglo XIX. El atlas incluía este tipo de vistas acompañadas de perspectivas del interior de calles, plazas y monumentos. Comenzaba a perder interés la visión de la ciudad de forma conjunta y única. El plano de Bolonia realizado en el siglo XVIII contiene la siguiente declaración:

“Quizás pueda parecer sin utilidad... que en este punto mostremos una mera planta, pero ha sido hecha de esta forma porque no queremos crear confusión y dar falsas medidas, lo que no puede completamente evitarse si superponemos los edificios que constituyen la ciudad a las calles, callejuelas y plazas” (Schulz: 437).

La vista urbana de Anton van den Wyngaerde podemos calificarla como una corografía, centrada en representar la *urbs*, por tanto vista corográfica y no comunicétrica, elaborada como vista de pájaro usando las técnicas de dibujo de abatimiento desarrolladas en el siglo XVI y con herramientas de medir.

2. Autor y contexto

2.1. Anton van den Wyngaerde y el encargo de la corte de Felipe II

“Entre todos los gozos que el deleitable e ingenioso arte de la pintura puede ofrecer, no hay otro que yo estime tanto como el de la representación de lugares”.

Este texto fue escrito por Wyngaerde en el reverso de la vista urbana de la ciudad de Génova realizada en 1522 (Haverkamp-Begemann: 55). Nacido alrededor de 1510 en Amberes o zonas colindantes, durante los años sesenta del siglo XVI realizó una serie de dibujos por encargo de Felipe II (1527-1598) sobre las principales ciudades de España. Estas corografías son de un gran valor histórico al ser uno de los escasos documentos gráficos que ilustran la imagen de la ciudad en esta época⁵. El monarca había heredado de su padre, Carlos V, el interés por la geografía, la cosmo-

⁴ “Teatro de las principales ciudades de Europa, así como los dibujos de contribución iconográfica” (T.A).

⁵ La vida y obra de Wyngaerde está profusamente descrita en *Antón Van den Wijngaerde pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*, trabajo realizado por Monserrat Galera y Monegal, y en «Ciudades del Siglo de Oro» de Richard L. Kagan, en el libro *Ciudades del siglo de Oro: las vistas de Anton Van der Wyngaerde*, obra encabezada por trabajos introductorios de gran calidad y estudios de cada una de las ciudades dibujadas por Wyngaerde.

grafía, la navegación y la astronomía⁶. El Emperador se preocupó de rodear a su hijo, Felipe II, de tutores que lo instruyeran en geografía y cosmografía a través de las obras de Ptolomeo y de otros muchos geógrafos. De hecho, una vez coronado rey, Felipe II apoyará ambiciosos proyectos geográficos con la intención de generar un archivo completo de información de todas las regiones y ciudades de España. Bajo esta fascinación por la geografía y el conocimiento del territorio se encuadra el encargo que realizó a Anton van den Wyngaerde. El monarca era consciente de que para realizar las vistas urbanas con rigor debía contratar a un pintor. Habiendo dibujado ciudades de Francia, Italia, Países Bajos e Inglaterra entre los años 1544 y 1561, vino a España a desempeñar su más ambicioso proyecto: realizar representaciones que describieran las diferentes ciudades españolas.

2.2. El método de representación de ciudades de Wyngaerde

Habiendo situado al artista en el contexto por el cual fue invitado a venir a España, podemos comprobar contemplando su colección de dibujos que buscaba una visión completa de la ciudad y una representación de la topografía lo más exacta posible. Es complejo llegar a comprender la metodología de dibujo utilizada por Wyngaerde, ya que dependía de cada tipo de ciudad y además no se han conservado todos los dibujos preparatorios que llevaría a cabo en cada una de ellas. De modo que, basándonos en la comparación de tipos de ciudades y las láminas conservadas, se propone una hipótesis sobre su *modus operandi* en la forma de dibujar. En primera instancia, Wyngaerde buscaba un lugar en altura, una colina suficientemente alta que le permitiera contemplar la configuración de la ciudad. Desde este punto realizaba un dibujo al natural, que mejoraba en la fase de pluma con detalles complementarios posteriores procedentes de los dibujos de reconocimiento de hitos del núcleo urbano. Incluso podemos observar en algunas de las ilustraciones cómo se autorretrataba. En el caso de que no existiera una colina cercana a la ciudad o ésta no fuera suficientemente alta, realizaba un movimiento de la línea de horizonte, elevando el punto de vista y así, con esta operación de abatimiento, conseguía mostrar la ciudad en conjunto. Es decir, pasaba de dibujar un perfil, a representar la ciudad a vista de pájaro.

Los dibujos de la obra de Wyngaerde están conservados en pliegos, algunos incluso unidos entre sí. En general van desde la escala urbana al detalle. En su producción encontramos tres tipos principales de dibujos [Ilustración 4]:

⁶ Sobre el interés de Carlos V y su hijo Felipe II consultar a Richard L. Kagan en «Philip II and the Art of the Cityscape» del *The Journal of Interdisciplinary History* 17 y «Felipe II y los geógrafos» incluido en *Ciudades del siglo de Oro: las vistas de Anton Van der Wyngaerde*.

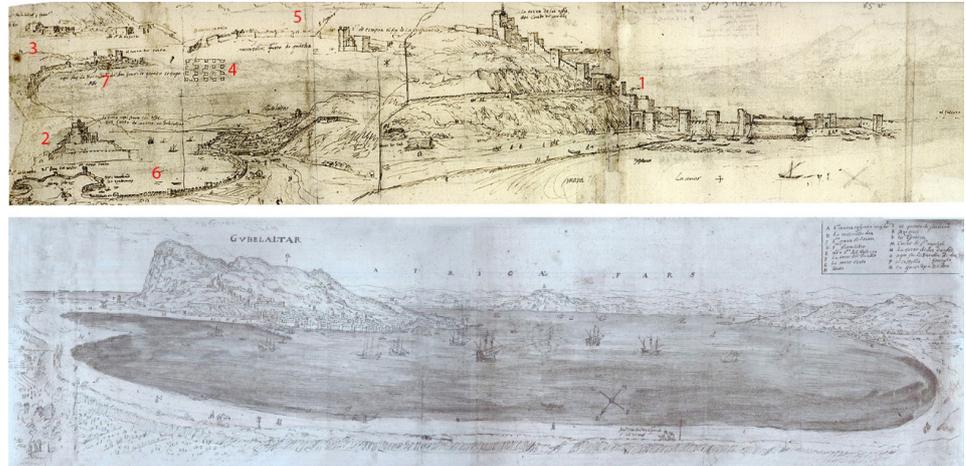


Ilustración 4. En la parte superior, estudio de detalle y dibujos preparatorios de Gibraltar [Viena 65^{vo}], y en la inferior, la vista definitiva de Gibraltar, ambas de Anton van den Wyngaerde de 1563. Leyenda:

ESBOZOS O APUNTES DE DETALLE: 1. Estudio de detalle de las murallas de entrada a Gibraltar y del castillo; 2. Detalle de la Torre del castillo con una inscripción que dice “La torre aquí están los oficiales del Condado de nobles de Gibraltar”; 3. Detalle de la Iglesia de San Francisco y de Nuestra Señora del Rosario; 4. Planta de los baños moriscos; 5. Boceto desde el interior de las murallas de la punta de Europa, con un detalle de la Ermita de Nuestra Señora de Europa.

DIBUJOS PREPARATORIOS O PREVIOS: 6. Un boceto preparatorio de la bahía realizada desde el propio peñón; 7. Cierre de la bahía con la torre-fuerte.

a. Esbozos o apuntes de detalle

Se trata de dibujos de detalle al natural de espacios urbanos concretos y edificaciones características de la ciudad. Parece ser que era habitual que Wyngaerde se detuviera en obtener abundante información de los edificios y su disposición en el conjunto urbano, para lograr una mayor precisión en el dibujo definitivo. Encontramos ejemplos muy interesantes de esbozos o apuntes de detalle de edificios y de distintas zonas de la ciudad entre los documentos que se han conservado. En una lámina de Gibraltar, principalmente de detalles pero con algún dibujo preparatorio, se puede observar los esbozos de la muralla y la puerta de la ciudad [Ilustración 4: 1], al igual que otros espacios y edificios significativos [Ilustración 4: 2, 3, 4 y 5]. Wyngaerde recurría habitualmente al dibujo de detalle de áreas o elementos de la ciudad para poder fabricar la vista general. Solía llenar numerosos pliegos de papel con anotaciones y croquis realizados durante la fase de reconocimiento del lugar como trabajo de campo.

b. Dibujos preparatorios o previos

Comprenden este tipo de dibujos los realizados al natural pero a escala urbana, que contienen grandes secciones de la ciudad. Estos dibujos podían ser esquemas de distribución de un segmento amplio de territorio, como en el caso de Gibraltar en el que tenemos dos visiones a mayor escala de la bahía [Ilustración 4: 6 y 7], o pruebas de resultado de la bahía; o, fragmentos de la ciudad utilizados para reconocerla en su amplitud.

c. Vista final o definitiva

Montaje de los dibujos preparatorios enriquecidos con esbozos o apuntes de detalle. Consiste en una lámina terminada con indicaciones de los elementos urbanos principales, bien en leyenda, bien sobre el propio dibujo⁷, a color y con un trazo más cuidado que los de detalle o preparatorios. Un ejemplo es la vista final de Gibraltar. Entendemos que los esbozos o apuntes de detalle de ciertos espacios urbanos proporcionaban una mayor precisión en las representaciones generales de la ciudad, una forma de trabajar a diferentes escalas que le distinguían de otros dibujantes de la época.

Aparte de los tipos de dibujos que realizaba, en su proceso se puede apreciar una metodología común de trabajo pero con matizaciones, dependiendo de que se tratara de un núcleo urbano con topografía relevante o situado en valle. Se podría establecer una clasificación según el tipo de ciudad y su relación con la topografía:

Ciudades Tipo 1. Ciudades en entorno montañoso dibujadas al natural tal y como se ven desde el punto de vista elegido.

Ciudades Tipo 2. Ciudades en valle o con alguna colina desde la que poder ser dibujadas pero sin suficiente altura para mostrarlas en su totalidad. Para estos casos Wyngaerde utilizaba una estrategia de composición por partes. Dividía la ciudad en bandas paralelas de forma que cada una era dibujada independientemente. Solía dividir la ciudad en cuatro sectores y para representarlos, buscaba el lugar más elevado y con mejor vista. Una vez dibujadas estas bandas que componían la ciudad, procedía, probablemente ya en su estudio, al montaje de todas ellas. Este proceso suponía variar ligeramente cada uno de los fragmentos para encajar la perspectiva general, buscando que en vez de una vista frontal, se convirtiera en una imagen a vista de pájaro.

Vista de Granada de Anton van den Wyngaerde se define por tanto como una corografía que representa la *urbs*, es una vista corográfica y no comunicétrica, en vista de pájaro probablemente dividiendo la ciudad en franjas y aplicando técnicas de abatimiento y perspectiva desarrolladas en el siglo XVI.

⁷ La primera vez que Wyngaerde utiliza leyendas en los dibujos es para la vista de Málaga, pero no vuelve a usarlas hasta 1566. Podemos aventurarnos a conjeturar que se diera cuenta trabajando ese año en las vistas definitivas de la utilidad de las leyendas y de ahí que en el resto de vistas definitivas hasta su muerte las incluyera. Pudiera ser incluso que la de Málaga la rehiciera más tarde y por eso aparece la leyenda.

2.3. Análisis técnico de *Vista de Granada*

Anton van den Wyngaerde llega a Granada en 1567. La ciudad se incluye en la segunda expedición realizada por el artista en España. El grupo de ilustraciones llevadas a cabo en esta etapa muestra que Wyngaerde incorpora algunas mejoras en su método de trabajo. En concreto, comienza a incluir una leyenda —anteriormente escribía los nombres encima del elemento urbano— y se observan más dibujos preparatorios y apuntes de detalles urbanos —como sucede en Jerez de la Frontera. Ambos hechos pueden denotar una mejora en su estructura de trabajo, más completa y con mayor atención al detalle.

En la obra de recopilación *Ciudades del Siglo de Oro*, aparecen siete ilustraciones de Granada junto con una más que se añade en la edición de 2008: dos definitivos [Ilustración 5: 1 y 2], cuatro preparatorios [Ilustración 5: 3, 4, 7, 8] y dos de detalle [Ilustración 5: 5, 6], aunque en algunos preparatorios hay pequeños bocetos de espacios urbanos singulares.

En primer lugar se conserva el esquema con el que esbozó los segmentos para dibujar la ciudad por partes [Ilustración 5: 3]. Dividió en sectores, destacando los elementos más reseñables del paisaje para identificarlos rápido, como San Cristóbal, San Miguel Bajo o la Alhambra. Al superponer este esquema sobre la vista definitiva de Granada [Ilustración 6] se puede comprobar la división en bandas correspondiente a los dibujos preparatorios que se conservan [Ilustración 5: 4, 7 y 8].

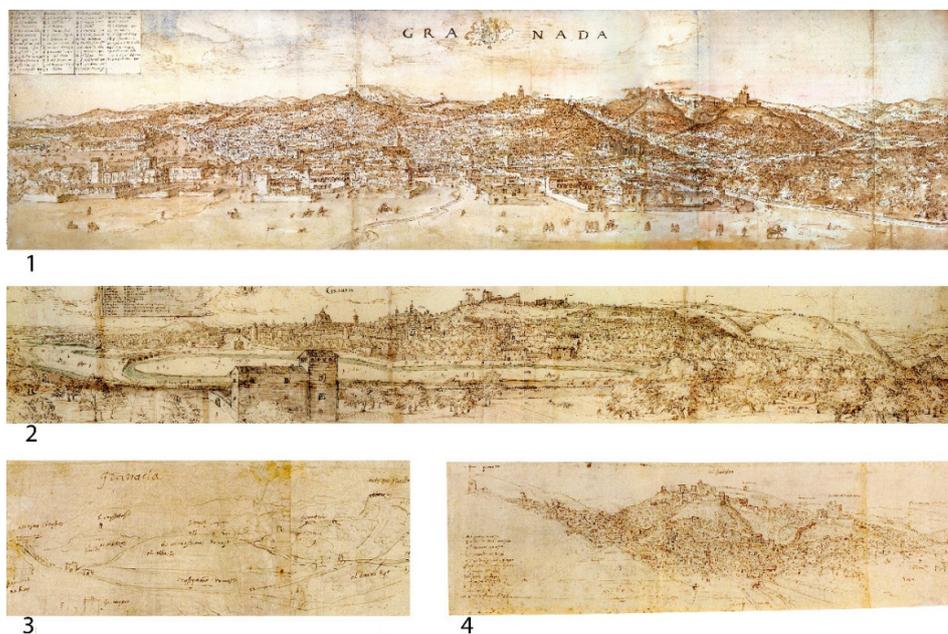


Ilustración 5. Conjunto de dibujos conservados de Anton van den Wyngaerde sobre Granada en 1567. 1. Dibujo definitivo [Viena 36]; 2. Dibujo definitivo [DCP-DF Viena 55^{vo}]; 3. Esquema organizativo de la vista definitiva [Viena 55^{vo}]; 4. Dibujo preparatorio del área de la colina de la Sabika (Alhambra) y Mauror (Torres Bermejas) [DPC Londres 3^{vo} PS];

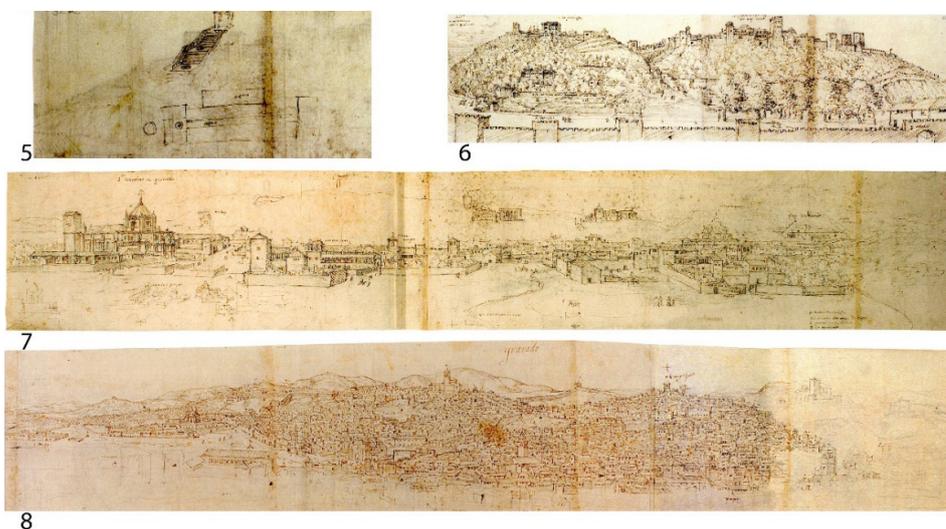


Ilustración 5. Conjunto de dibujos conservados de Anton van den Wyngaerde sobre Granada en 1567. 5. Planta y apuntes de detalle de la escalera del agua del Generalife [ED Viena 32^a]; 6. Vista Alhambra y Generalife [ED Viena 32^a]; 7. Vista preparatoria de la ciudad baja [ED Londres 3^{ro}]; 8. Dibujo preparatorio de la zona de la colina del Albaicín y San Cristóbal [DPC Londres 9].



Ilustración 6. Montaje de la vista definitiva de Granada [Viena 36] y encima el dibujo preparatorio de Wyngaerde con el esquema de la vista definitiva.

A Wyngaerde le debió ser difícil decidir la manera en la que representar la ciudad en su conjunto ya que está repartida sobre cinco colinas y entre ellas, valles habitados y con parte del caserío sobre el llano de la Vega. Dividió la vista definitiva en tres fragmentos, delimitados por accidentes topográficos: los montes del Albaicín-San Cristóbal, los de Sabika-Mauror y el llano donde ambas formaciones descansan. De estas tres partes tenemos los dibujos preparatorios que permiten comprender la metodología empleada en otros trabajos anteriores y que en el caso de Granada vuelve a ser recurrente, empleando idéntica estrategia de aproximación y desarrollo [Ilustración 7].

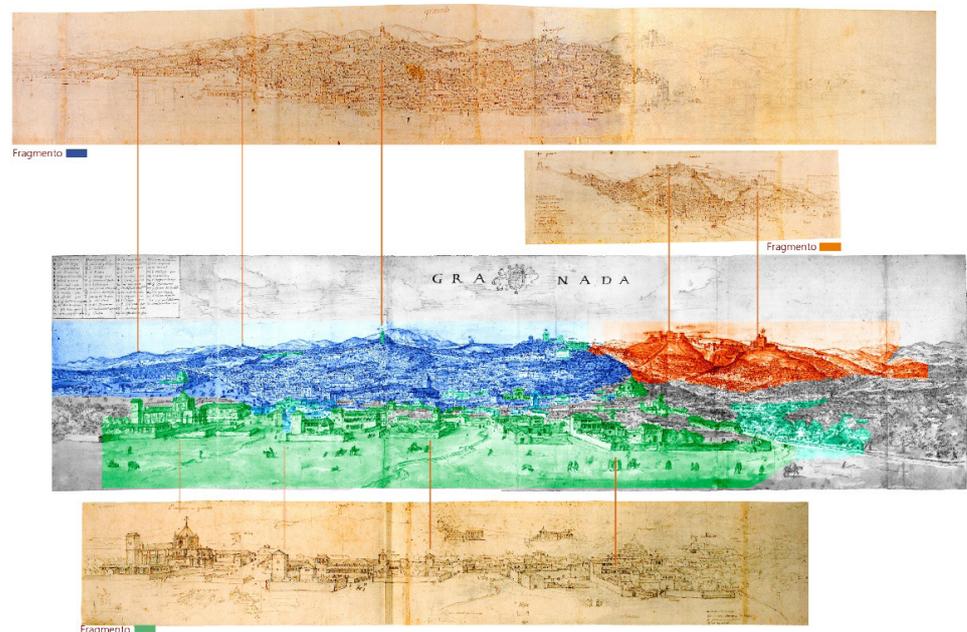
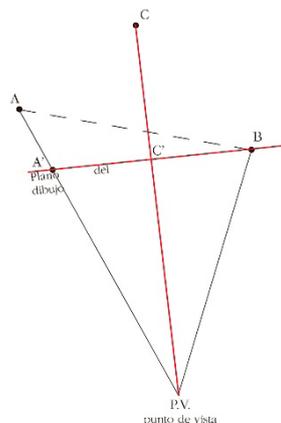


Ilustración 7. Vista definitiva de Granada [Viena 36] con el montaje de los bocetos del Albaicín, de la Sabika y de la zona llana de la ciudad diferenciados por colores.

Para analizar el “método por fragmentos” empleado por Wyngaerde, hemos creído necesario localizar los lugares desde donde fueron realizados in situ, los dibujos preparatorios a fin de esclarecer las estrategias de abatimiento empleadas. Para ello, nos hemos basado en un sencillo razonamiento geométrico (Ilustración 8), analizando cada uno de los tres dibujos previos y el punto de vista desde el que se llevaron a cabo. Los tres dibujos preparatorios que componen la vista definitiva de Granada incluyen hitos reconocibles de la ciudad que aún hoy se conservan. En cada uno de ellos se ha procurado elegir un mínimo de tres edificios para que la relación de distancias entre ellos garantizara datos más exactos y fiables. Se ha podido comprobar que los dibujos preparatorios de Wyngaerde que componen la vista definitiva están realizados: el del área del Albaicín [Ilustración 5: 8], desde el Monasterio de San Jerónimo; la Sabika [Ilustración 5: 4], desde la cúpula de la Catedral; y el frente de la ciudad [Ilustración: 7] desde una zona del llano ahora ocupada por la expansión de los años 60, en algún lugar en el entorno entre las calles Sócrates, Pedro Antonio de Alarcón y Camino de Ronda.



el frente de la ciudad [Ilustración: 7] desde una zona del llano ahora ocupada por la expansión de los años 60, en algún lugar en el entorno entre las calles Sócrates, Pedro Antonio de Alarcón y Camino de Ronda.

Tanto la vista previa del área del barrio del Albaicín como la de la Alhambra, valle del Darro y Torres Bermejas, están hechas sin abatimientos, tomadas del natural, desde las dos posiciones descritas anteriormente en altura: torre y cúpula de San Jerónimo y las cubiertas de la Catedral. El dibujo preparatorio de la zona de la Vega ha sufrido ya parte del proceso de abatimiento y perspectiva para conseguir la vista definitiva y a vista de pájaro de la ciudad.

En conclusión, de la lectura realizada con microscopía sobre la imagen de la *Vista de Granada* podemos extraer que es una cartografía urbana, denominada en la Antigüedad y actualmente vocablo perdido, corografía. Era una corografía cuyo objetivo era representar la *urbs*, no la *civitas*. Encargada por el rey Felipe II para completar sus proyectos geográficos y por tanto, confiando en la corografía como herramienta de conocimiento complementaria a los mapas geográficos. Realizada a partir de la división de la ciudad en partes y confeccionada a partir de la unión de tres dibujos preparatorios ayudándose de bocetos de detalle. Uno de los tres dibujos preparatorios, el del área del llano de la ciudad, ha precisado de abatimiento para conseguir una vista de pájaro armoniosa. Cada uno de estos tres dibujos preparatorios están tan bien elaborados que se ha podido calcular que los dibujó desde puntos concretos de la ciudad, demostrando así que su método se basaba en la división por bandas para posteriormente dibujarlas una a una desde elementos urbanos en altura.

Bibliografía

Apianus, Petrus, López de Gómara, Francisco, Girava, Jerónimo (1575). *La cosmographia de Pedro Apiano*. Amberes: impresso por Iuan VVithagio.

de Sevilla, Isidoro (1911). *Etymologiarum*. E typographo Clarendoniano.

Galera i Monegal, Montserrat (1998). *Antón Van den Wijngaerde pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*. Barcelona: Fundación Carlos de Amberes e Institut Cartografic de Catalunya.

Haverkamp-Begemann, Egbert (2008). "Las vistas de España de Anton van den Wyngaerde", en *Ciudades del siglo de Oro: las vistas de Anton Van der Wyngaerde*. Madrid: El Viso, 54-67.

Kagan, Richard L. (1986). "Philip II and the Art of the Cityscape", en *The Journal of Interdisciplinary History* 17, n.º 1. Boston: MIT press Journals: 115-35.

--- (1998). *Imágenes urbanas del mundo hispánico: 1493-1780*. Madrid: El Viso e Iberdrola.

--- (2008). "Felipe II y los geógrafos", en *Ciudades del siglo de Oro: las vistas de Anton Van der Wyngaerde*. Madrid: El Viso, 40-53.

--- (2008). «Ciudades del Siglo de Oro», en *Ciudades del siglo de Oro: las vistas de Anton Van der Wyngaerde*. Madrid: El Viso, 69-83.

Marías, Fernando (2002). "Imágenes de ciudades españolas: de las convenciones cartográficas a la corografía urbana", en *El Atlas Del Rey Planeta: La Descripción De España Y De Las Costas Y Puertos De Sus Reinos De Pedro Texeira (1634)*. San Sebastián: Nerea, 99-116.

Nuti, Lucia (1994). "The Perspective Plan in the Sixteenth Century: The Invention of a Representational Language", en *The Art Bulletin*, 76, n.º 1: 105-128.

Piglia, Ricardo (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama S.A.

Ptolomeo, Claudio (1561). *La Geografía*. Appresso Vincenzo Valgrisi.

Ruscelli, Girolamo (1561). *Espositioni et introductioni universali sopra tutta la Geografia di Tolomeo*. Venecia: appresso Vincenzo Valgrisi.

Schulz, Juergen (1978). "Jacopo de Barbari's View of Venice: Map Making, City Views, and Moralized Geography before the Year 1500", en *The Art Bulletin* 60, n.º 3. Nueva York: College Art Association, 425-74.