

## Lope de Vega y El Greco: *Ut pictura poesis* en el Toledo del siglo XVII

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ

*University of Amsterdam*

JULIÁN OLIVARES

*University of Houston*

### Resumen

Lope de Vega se preciaba de haber alabado a todos los poetas y pintores de su momento y aunque esa afirmación es en gran parte cierta, el Fénix nunca alaba ni menciona a grandes pintores a los que debió de conocer por fuerza. Este trabajo estudia la relación entre Lope y uno de esos pintores, El Greco, en base a la comparación entre un soneto de las *Rimas sacras* (1614) y un famoso lienzo de El Greco, aprovechando este doble análisis para sugerir los intereses comunes que albergaban el escritor madrileño y el pintor cretense.

### Abstract

Lope de Vega boasted of having praised all the poets and painters of his time, and although that is mostly true, Lope never praised or even mentioned some great painters whom he must necessarily have met. This article studies Lope's relationship with one of those painters, El Greco, by comparing a sonnet from the *Rimas sacras* (1614) and a famous painting by El Greco, using this double analysis to suggest that Lope and El Greco shared some important interests.

*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. Porque la pintura mueve y levanta más el espíritu que la escritura.* (Salazar de Mendoza 1618: 123)

Pedro Salazar de Mendoza, canónigo penitenciario de la catedral de Toledo durante la primera mitad del siglo XVII, encarece entusiasta el poder de la pintura. Sin embargo, al mismo tiempo, y en base precisamente de esa potencia, advierte a los artistas de cuadros devotos de que sigan los modelos establecidos, si no quieren que la fuerza del arte pictórico se oriente por los cauces equivocados. La pintura posee un gran valor didáctico porque emociona e inspira ('mueve y levanta el espíritu'), pues opera directamente con imágenes que pasan a la mente del espectador. En contraste, la literatura ('la escritura') parece menos efectiva, pues utiliza palabras que luego el cerebro del lector debe transformar

en *phantasmata*. La pintura es un arte más directo y, por tanto, más potente (Portús 1999: 25), pero precisamente por eso los pintores deben prestar especial atención para no insertar imágenes erróneas o inapropiadas en el público. Para evitarlo, Salazar de Mendoza corona ‘la tradición’ como la fuerza histórica que limita y controla el peligro potencial de los artistas religiosos. Estas advertencias del canónigo toledano, que podríamos encontrar repetidas en otros muchos autores del Siglo de Oro (Pacheco 2001: 559), explican por qué los pintores (y escultores, e incluso poetas) de la época reiteraban hasta la saciedad ciertas poses y atributos que identificaban especialmente a las figuras religiosas, formando su iconografía establecida. Por ello, los artistas de los siglos XVI y XVII presentan casi invariables composiciones mostrando las lágrimas de san Pedro, la estigmatización de san Francisco, la penitencia de santa María Magdalena o la de san Jerónimo, por sólo citar algunos ejemplos. Estas iconografías tradicionales respondían a la necesidad moral que ya hemos indicado: cuidar las impresionables mentes del público. Además, servían un propósito práctico, pues hacían que los que contemplaban un cuadro pudieran reconocer automáticamente la temática del mismo. Por todas estas razones, el Siglo de Oro produjo varios detallados tratados de iconografía, donde los artistas podían aprender a convertir en imágenes conceptos abstractos de acuerdo con la tradición. Se trata de iconologías al estilo de la famosísima de Cesare Ripa, autor que confesaba que su obra servía a todo tipo de artistas, gráficos y verbales, como ‘Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, e ad’ogni studiosi’, y que incluso era útil ‘per rappresantar Poemi Drammatici, e per figurare co’suoi propii simboli ciò, che può cadere in pensiero humano’ (1988: I, 4). En suma, motivos prácticos y, sobre todo, morales, exigían que las representaciones pictóricas siguieran de cerca las directrices de la ‘tradición’: en una cultura ya de por sí tradicional, la pintura religiosa lo fue en un grado mayor.

Este tradicionalismo hace destacar enormemente las rupturas con la iconografía consagrada, como las dos creaciones artísticas que vamos a examinar en este artículo. Como Salazar y Mendoza, nosotros vamos a analizar y contrastar el arte pictórico y el literario, arguyendo que un cuadro y un soneto concretos rompen de modo muy semejante una fuerte y establecida tradición iconográfica porque comprenden rasgos comunes. Para ello reconstruiremos la historia y temática del texto en cuestión, el soneto ‘A la Descensión de Nuestra Señora’ (1608) de Lope de Vega Carpio, y lo confrontaremos con la práctica iconográfica del milagro que narra, la imposición de la casulla a san Ildefonso de Toledo. A continuación, analizaremos lo que proponemos como fuente de Lope, el cuadro *Plano y vista de Toledo* (c. 1608), de El Greco, mostrando las concomitancias que tiene el lienzo del pintor cretense con el soneto del Fénix. Por último, indagaremos en las motivaciones de ambos artistas para romper con la tradición establecida y, en el caso de Lope, para alinearse con la práctica iconográfica de El Greco.

El soneto ‘A la Descensión de Nuestra Señora’ fue publicado al menos seis veces en vida de Lope, una en 1609, como parte del libro *Al santísimo sacramento*

en su fiesta (Anónimo 1609) y otras cinco como soneto número LV de las *Rimas sacras*. Además, Baltasar Gracián lo citó completo en su *Agudeza y arte e ingenio* como ejemplo de ‘agudeza grave, por lo sublime de la materia, y sutil por lo realzado del artificio; es acto digno y propio del espíritu’ (1969: I, 57), lo que atestigua una cierta popularidad en la época, como, por otra parte, fue el caso de las *Rimas sacras* (Sánchez Jiménez 2006: 10). Sin embargo, siguiendo la suerte general de las *Rimas sacras*, el soneto ha sufrido el olvido de los especialistas, que hasta hace muy poco ni siquiera contaban con una edición crítica y anotada del texto. El título del poema evoca en principio el descendimiento de Jesús de la Cruz, que Lope describe en el romance 131 de las mismas *Rimas sacras*. Sin embargo, Lope utiliza el título para narrar un famoso milagro toledano: la aparición de la Virgen a san Ildefonso.

Cuelgan racimos de ángeles que enrizan  
la pluma al sol en arcos soberanos;  
humillan nubes promontorios canos,  
y de aljófár la tierra fertilizan.

Desde el Cielo a Toledo se entapizan  
los aires de celestes cortesanos,  
con lirios y azucenas en las manos  
que la dorada senda aromatizan.

Baja la Virgen, que bajó del Cielo  
al mismo Dios; pero si a Dios María,  
hoy a María de Ildefonso el celo.

Y como en Pan angélico asistía  
Dios en su iglesia, el Cielo vio que el suelo  
ventaja por entonces le tenía. (Vega Carpio 2006: 204–206)

Un especialista en la religiosidad popular durante el Siglo de Oro como William A. Christian resume el milagro que da tema al soneto de Lope y da fe de la gran difusión de esta historia piadosa por España y Europa:

One of the oldest apparition legends of Spain, known from the eighth century, is that of the ‘Descensión’ of Mary to Saint Ildefonso, in which she rewarded him with a chasuble in the cathedral of Toledo for his devotion. According to the Toledo report, this event took place on December 18. In 1575 people venerated the stone on which Mary had stood – as they do today. The story was one of the most popular legends in all of Europe in the late Middle Ages, and it inspired imitative visions in Jaén in 1430 and Quintanar de la Orden in 1523. (Christian 1981: 77–78)

El milagro ya gozaba de una versión literaria, la del primero de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, ‘La casulla de san Ildefonso’ (1997: 16–22), y es que la historia del culto y piadoso arzobispo toledano excitó siempre la imaginación de los españoles. Pedro de Ribadeneyra confirma que Ildefonso era un toledano ‘devotissimus Deiparae Virgini’, que llegó al arzobispado de la ciudad del Tajo y que oficiaba allí cuando se le apareció la Virgen. Murió el año de 667 o 677 y su festividad se celebra el 23 de enero (1630: 55–58). El ya citado Salazar de Mendoza, que fue penitenciario de la catedral de Toledo, confirma en su *El glorioso doctor san Ildefonso* que el devoto arzobispo escribió un ‘libro sobre la virginidad de

la Virgen' (1618: 44–47),<sup>1</sup> que sería el *Libellus de virginitate Sanctae Mariae contra tres infideles*, y que Ildefonso 'tuvo por opinión que la santísima Virgen fue concebida sin pecado original' (48–50). El milagro de la casulla, la famosa 'Descensión', fue la recompensa que le otorgó la Virgen por esta vida de devoción.

Salazar de Mendoza relata el milagro en detalle, insistiendo en que ocurrió por la noche, 'llegada la hora de ir a maitines a su muy santa iglesia, que era entonces a la media noche, y agora lo es'. A esa hora, Ildefonso salió de su casa hacia la catedral con su libro en la mano, pero 'al entrar por las puertas de la iglesia, la hallaron con tanta luz y resplandor los que acompañaban al santo que espantados volvieron huyendo, sin poder pasar adelante'. Sólo el santo se atrevió a seguir y a hacer su acostumbrada oración y

haciéndola de rodillas, vio cerca de sí a la beatísima Virgen, acompañada de ángeles y de muchas santas vírgines, en la cátedra o silla pontifical desde donde solía predicar. Temió el santo luego luego [sic], de contento y de reverencia, mas tomando ánimo y confianza se echó en el suelo a los pies de la beatísima Virgen, la cual le dijo: 'Llégate a mí, siervo de Dios, y toma de mi mano esta preseña que te traigo de los tesoros de mi hijo'. En esta conformidad refieren este milagro los arzobispos san Julián y Cixila. (Salazar de Mendoza 1618: 78–79)<sup>2</sup>

Además de darnos estos particulares sobre la aparición, el canónigo toledano describe la iconografía del milagro, de grandísima importancia en la ciudad imperial. La historia piadosa, tal y como la cuentan san Julián y el propio Salazar de Mendoza, estaba muy difundida pues la resumían los breviarios antiguos, e incluso los 'nuevos reformados' tras el Concilio de Trento (1618: 89–90). De acuerdo con su importancia y popularidad, el milagro se convirtió en una suerte de emblema de la archidiócesis: 'la muy santa iglesia de Toledo ha muchos años trae por insignias y en los sellos esta historia con la casulla, y el ponerle con ella en todas las obras de pincel, talla y escultura' (1618: 82). El milagro de la 'Descensión' que inspira el soneto de Lope representaba emblemáticamente la poderosa iglesia catedral toledana.

Ahora bien, los detalles iconográficos de este emblema difieren grandemente de la imagen del soneto lopesco, pues

siempre que se pintan imágenes de san Ildefonso y de santa Leocadia, en retablos de las iglesias, en oratorios y cuadros de devoción, de pincel, de escultura, de medio relieve y de relieve entero, se pone Nuestra Señora en una silla dando por su mano una casulla a san Ildefonso, que la está recibiendo de rodillas y puestas las manos. (Salazar de Mendoza 1618: 122)

El santo aparecía invariablemente en la posición en que le describe el canónigo, 'de rodillas' y orando, mientras que la Virgen le imponía la casulla desde un trono en el que se sentaba casi a modo de *Theokotos*. La distribución de la escena era tan fija y tradicional como la importancia que se debía de prestar a la casulla,

- 1 El Greco pintó a san Ildefonso escribiendo este libro en un lienzo encargado por el Hospital de la Caridad de Illescas.
- 2 El milagro aparece narrado de modo muy semejante en un texto que Lope conocía bien, el *Fructus Sanctorum* de Alonso de Villegas (1594: 174v-75r; 268v-69r).

que era el elemento más representativo del milagro. Es más, Salazar de Mendoza insiste convencido en que todas las imágenes del milagro siguen estrictamente esta iconografía, pues ‘nunca se ha sabido ni entendido que se pinten ni tallen en otra manera, en público ni en secreto’ (1618: 122). El voluntarioso canónigo da incluso algunos ejemplos de pinturas del momento que responden al patrón señalado, como las lejanas de la iglesia de Santiago de los españoles, en Roma. Es más, Salazar de Mendoza llega a afirmar tajante que ‘en esta conformidad vienen todas las estampas y pinturas de Italia, Francia y de los Países Bajos que corren por España y por otras provincias’ (1618: 123).<sup>3</sup>

Sin embargo, el soneto de Lope se aparta bastante de estos modelos tan férrea y unánimemente establecidos. Para empezar, el Fénix no describe a Ildefonso de rodillas y orando, pues de hecho el santo sólo aparece mencionado indirectamente – en un complemento preposicional – en el verso 11. Este verso destaca que el ‘celo’ del toledano (su devoción, que es el sujeto de la oración) fue lo que provocó el milagro. La mayor parte del soneto se centra, en contraste, en la ‘Descensión’, no en Ildefonso o la casulla, que ni siquiera aparece mencionada. Frente a esos dos elementos tradicionales, el movimiento mismo de la Virgen, o quizás la estela blanca que deja, es lo que llama la atención del poeta. Por ello, Lope dedica los dos cuartetos a describir unos ‘racimos de ángeles’ suspendidos en el aire (vv. 1–2), las ‘nubes’ de las que cuelgan (vv. 3–4), la ‘senda’ que recorren y los atributos que portan (‘lirios y azucenas’) (vv. 5–8). La Virgen solamente aparece en el primer terceto (v. 9), mucho después que la propia ciudad de Toledo (v. 5), que en ese sentido adquiere un gran peso específico, se diría que más que María. El soneto se remata con un concepto que aparece en otros poemas de las *Rimas sacras*: Lope plantea una competición entre el Cielo y el suelo, que gana este último, porque reúne en un momento determinado al santo, a los ángeles, a María, y al Cuerpo de Cristo (‘Pan angélico’) con el que oficiaba Ildefonso (vv. 12–14). Si nos centramos en la parte más llamativa y original del soneto – reiteramos que la comparación entre Cielo y suelo aparece en otros poemas de las *Rimas sacras* –,<sup>4</sup> tenemos que resaltar la apertura del texto, los dos cuartetos. Se trata de dos estrofas eminentemente visuales, incluso pictóricas, dominados por los colores blanco (‘pluma’, ‘canos’, ‘aljófar’, ‘lirios y azucenas’) y dorado (‘entapizan’, ‘dorada senda’), por la singular gravedad de los ángeles y las nubes, y por un sugestivo movimiento descendente. El lector tiene la impresión de contemplar un cuadro, o incluso de que el propio soneto está basado en un lienzo. Se trataría de un lienzo iconográficamente innovador, peculiar, muy diferente de ‘todas las estampas y pinturas de Italia, Francia y de los Países Bajos que corren por España y por otras provincias’ (Salazar de Mendoza 1618: 123).

3 Salazar de Mendoza insiste en que incluso las varias cofradías toledanas de san Ildefonso que ‘ponen la historia de la descensión en sus retablos y estandartes, y en todas las cosas en que se acostumbra a poner armas o insignias’ (1618: 134), respetan la iconografía tradicional.

4 Nos referimos a los números LII (v. 13), LXXIV (v. 5), XCVI (v. 12), 105 (v. 615), 136 (v. 50) y 148 (v. 112). En todos ellos Lope aprovecha la rima antitética para formar el concepto.



El Greco, *Plano y vista de Toledo* (c. 1608)

Esta pintura tan original es obra del artista más innovador del Toledo áureo, El Greco, un pintor a quien sus contemporáneos califican artística y personalmente de ‘singular’ (Pacheco 2001: 483) o, en palabras del artista aragonés Jusepe Martínez,<sup>5</sup> de pintor ‘de extravagante condición’ (Cossío 1965: 43). El Greco es un artista tan especial que comentaristas tradicionalistas como el pintor y teórico dieciochesco Antonio Palomino de Castro y Velasco le reprochan que ‘llegó a hacer despreciable y ridícula su pintura, así en lo descoyuntado del dibujo como en lo desabrido del color’ (Cossío 1965: 246).<sup>6</sup> El cuadro en concreto es el tal vez inacabado (Jordan 1982: 256) *Plano y vista de Toledo*, que reproducimos a continuación.

Los expertos datan el lienzo, que actualmente se conserva en la toledana Casa-Museo del Greco, entre 1610 y 1614 (Mann 1994: 107; Rodríguez de la Flor 2002: 123), aunque no faltan investigaciones más recientes que lo fechan mucho antes, circa 1608 (Gállego 1972: 216; Marías 2001: 7; Troutman 1967: 22). Desgraciada-

5 Martínez escribió hacia 1675 unos *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* que contienen sus opiniones sobre algunos pintores españoles del Siglo de Oro.

6 Tan crítico como Jusepe Martínez se muestra Francisco Pacheco, quien, en *El arte de la pintura*, señala ‘¿quién creerá que Dominico Greco traxese sus pinturas muchas veces a la mano, y las retocase una y otra vez, para dexar los colores distintos y desunidos y dar aquellos crueles borriones para afectar valentía? A esto llamo yo trabajar para ser pobre’ (2001: 483). Sin embargo, aunque poco amigo de esos ‘borrones’ propios de la escuela veneciana (Camón Aznar 1950: I, 81-82), Pacheco admite el talento del pintor cretense en el mismo libro: ‘aunque escribimos en algunas partes contra algunas opiniones y paradojas tuyas, no lo podemos excluir del número de los grandes pintores, viendo algunas cosas de su mano tan relevadas y tan vivas (en aquella su manera), que igualan a las de los mayores hombres’ (2001: 404).

mente, los críticos no le han dedicado la atención que merece,<sup>7</sup> pues muchos autores lo examinan en contraste con la famosísima *Vista de Toledo*, cuadro que suelen preferir por su irrealidad fantasmagórica (Brown y Kagan 1982: 23; Lafuente Ferrari 1969: 76).

Sin embargo, el *Plano y vista de Toledo* también necesita un examen detallado, pues, como señala Fernando Marías, es un lienzo incluso más desconcertante que la *Vista* (2001: 10), y contiene algunos detalles enigmáticos (Vallentin 1955: 270) que hacen precisa una descripción.

En el primer plano del *Plano y vista de Toledo* a la izquierda aparece la figura más curiosa del lienzo, una personificación del río Tajo portando una cornucopia (Camón Aznar 1950: II, 976; Jordan 1982: 255), grupo que los críticos ligan a la formación italiana y manierista del Greco (Álvarez Lopera 1993: 259; Gudiol 1987: 272; Pita Andrade 1969: 130; Wethey 1962: I, 51). A la derecha, vemos ‘un muchacho abstraído que muestra delicadamente el plano de la ciudad con todos sus vericuetos reflejados meticulosamente y sus principales edificios numerados para facilitar la localización’ (Álvarez Lopera 1993: 259). Este es el ‘plano’ que da título al lienzo, e incluye además la siguiente leyenda, rescatada durante el siglo XIX, que los expertos juzgan ser obra manuscrita del Greco:

Ha sido forzoso poner el Hospital de Don Joan Tavera en forma de modelo porque no sólo venía a cubrir la puerta de Visagra, mas subía el cimborrios 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.

7 Además, la mayor parte de estos estudios recoge la interpretación mística de la pintura del Greco que prevaleció durante el siglo XIX y, sobre todo, gran parte del XX (Brown 1984; Mann 1994: 8). Es el caso de la obra monumental de Manuel B. Cossío (1965: 272–73) y sus contemporáneos o seguidores (Barrès 1912; Kehrer 1914; Meier-Graefe 1923; Steinbart 1913), o incluso de críticos más recientes, como Harold E. Wethey (1962: I, 63), Philip Troutman (1967: 13) o Rodolfo Pallucchini (1981: 265). Sin embargo, estas teorías deben hoy reexaminarse críticamente a la luz de estudios documentales como los de Richard G. Mann, quien sostiene que las pinturas religiosas del Greco ‘simplemente reflejaron de forma muy directa las creencias e ideas de sus patronos’ (1994: 8). Gracias a estos descubrimientos, la crítica actual explica las peculiaridades técnicas del Greco en base a su formación manierista en Venecia y Roma y a sus lecturas (Brown 1982: 128–39), y no a su supuesto misticismo teresiano (Hatzfeld 1976), pese a que esta idea todavía permanece muy arraigada entre el público general, porque ‘the general image of the artist as a quasi-mystic and outsider is still deeply entrenched’ (Brown 1984: 32). Por otra parte, otros estudios dedicados al *Plano y vista* pecan de la superficialidad que demanda su carácter divulgativo. Tal es el caso de las palabras de Santiago Alcolea Gil, que sostiene simplemente que ‘Los paisajes de Toledo deben interpretarse como un homenaje y un testimonio de gratitud del artista a la ciudad que se habían convertido en parte sustancial de su vida’ (1992: 312). Sólo destaca recientemente la inteligente interpretación de Fernando Rodríguez de la Flor, que ve el cuadro como una reescritura del pasado de la ciudad – e, implícitamente, nacional – como privado de signos que indiquen la presencia musulmana o hebrea (2002: 123–30). En este sentido, Rodríguez de la Flor se inscribe en la línea de Jonathan Brown y Richard L. Kagan (1982: 25), que relacionan el cuadro con los intentos toledanos de realzar la gloria simbólica y religiosa de su ciudad en un momento de decadencia.



El Greco, *Vista de Toledo* (1596–1600)

También en la historia de Nuestra Señora que trahe la casulla de San Ildefonso para su ornato y hacer las figuras grandes me he valido en cierta manera de ser cuerpos celestiales como vemos en las luces que vistas de lexos por pequeñas que sean nos parecen grandes. (Cossío 1965: 236–37)

El Greco explica mediante estos párrafos técnicos dos peculiaridades ópticas del cuadro: en un plano medio, la situación del Hospital Tavera – que no responde a la real y que el pintor sitúa sobre una nube –, y, en un segundo plano, la perspectiva de las figuras sobrenaturales que vuelan por el cielo toledano, sobre la vista de la ciudad. Este último conjunto de personajes – que, curiosamente, no identifican algunos críticos, quizás por la pequeña escala del grupo (Davies 1984: 71) – destaca sobre los tonos azules, rosas y grisáceos del cielo toledano

‘de tormenta ya pasada’ (Álvarez Lopera 1993: 259).<sup>8</sup> Con esta paleta, el Greco quiso sin duda resaltar a la Virgen y al cortejo angélico que la acompaña como un detalle significativo del cuadro (Brown y Kagan 1982: 24), al que el observador debía prestar especial atención.

Se trata, efectivamente, de ‘un precioso grupo con la Virgen descendiendo con la casulla’ que ‘planea’ sobre la iglesia catedral (Camón Aznar 2004: 162), cuya aguja oscura apunta potente al cielo, como llamando a las figuras celestes que se aproximan a ella.

Sabemos que el cuadro perteneció al mismísimo Salazar de Mendoza (Gudiol 1987: 271; Kagan 1984b: 86; Vallentin 1955: 270; Wethey 1962: II, 85),<sup>9</sup> personaje muy interesado en san Ildefonso y patrono del Greco en otras ocasiones (Kagan 1984b: 87), como en el proyecto de decoración de san Bautista de Afuera, en Toledo (Mann 1994: 9). Por ello, si el lienzo surgió fruto de un encargo (Álvarez Lopera 1993: 258), bien pudo ser el propio Salazar de Mendoza el mecenas del Greco en esta ocasión (Álvarez Lopera 1993: 259; Gudiol 1987: 271; Kagan 1984b: 65).<sup>10</sup> En ese caso, nos hallaríamos ante un curioso problema que no podemos abordar en este artículo: Salazar de Mendoza afirmó en 1618 que todos los cuadros que representaban el milagro de la casulla de san Ildefonso seguían la iconografía tradicional, pero el *Plano y vista de Toledo*, que poseía y que pudo haber encargado, no la respeta en absoluto. Como en el soneto de Lope, la famosa casulla casi ni aparece,<sup>11</sup> y el Greco elige más bien el momento de la descensión de la Virgen a Toledo que la escena canónica en que María le impone la casulla a un san Ildefonso arrodillado.

Dejando a Salazar de Mendoza aparte, lo cierto es que las concomitancias entre el lienzo del Greco y el soneto de Lope son sorprendentes. El Fénix elige también el descenso de la Virgen, centrándose en una colorida escena celeste que, además, sugiere una gama cromática semejante a la del Greco: blancos y dorados destacando sobre el implícito trasfondo oscuro del cielo toledano como una ‘dorada senda’ ‘en promontorios canos’. Esta semejanza en la paleta viene acompañada por otra importante coincidencia en la composición. Ya hemos señalado que el

8 Fijándose en el contraste cromático del lienzo, José Camón Aznar juzga que ‘es esta una de las obras, desde el punto de vista del color, más refinadas del Greco’ (2004: 162). Sin embargo, resulta menos convincente su afirmación de que el *Plano y vista de Toledo* es una ‘obra rosada, alegre, llena de color mañanero’ (2004: 162), con ‘una gay claridad’ (1950: II, 972). El aire del cuadro parece más misterioso que alegre, y más nocturno que mañanero. Lo que sí que es cierto es que El Greco ponía gran énfasis en el peculiar color de sus lienzos, como muestra la respuesta que le dio a Pacheco: ‘preguntando yo a Dominico Greco el año de 1611, ¿cuál era más difícil el debuxo o el colorido? me respondiese que el colorido’ (2001: 349).

9 El inventario de bienes levantado el 13 de julio de 1629, tras la muerte de Salazar de Mendoza, incluye ‘otro quadro de la ciudad de Toledo con su planta’ (Kagan 1984b: 90) que ya Francisco de Borja de San Román y Fernández (1914) identificó con el *Plano y vista de Toledo*.

10 Richard L. Kagan estudió detalladamente la biografía e intereses de este patrono del Greco (1984b: 86–90).

11 Podemos intuir que la mancha amarilla a la izquierda de la Virgen es la casulla.



*Plano y vista de Toledo*, El Greco (c. 1608), detalle

soneto de Lope destaca por la gravedad y corporeidad con que describe las figuras celestes, que tenemos la impresión de ver suspendidas del cielo. Las dos primeras palabras del soneto, 'cuelgan' y 'racimos', son las que producen esta sensación de pesantez de los ángeles, una sensación a la vez voluminosa y etérea que resulta muy original y distintiva del poema. El grupo de la Virgen y los ángeles del cuadro del Greco provoca una impresión idéntica de que 'the entire group is plunging downward' (Pita Andrade 1969: 130). Julián Gállego ya destacó el 'insólito ángel cabeza abajo' (1972: 216) en el coro angélico, y si examinamos la escena con

cuidado podemos comprobar que no es uno, sino tres, los ángeles invertidos, que se diría caen como forzados del peso de su cuerpo. Es decir, estamos ante un auténtico ‘racimo’ que cuelga de las nubes, por utilizar las palabras de Lope.<sup>12</sup> Para pintarlo, El Greco debió de recurrir a una técnica aprendida en el taller del Tiziano: crear pequeñas figurillas de arcilla que sirvieran de modelo para la composición pictórica, y que el artista situaría con su rotunda corporeidad en las posiciones deseadas.<sup>13</sup> Es decir, el soneto y el lienzo comparten las mismas características esenciales: rompen con la tradicional manera de representar el milagro, siguen una composición idéntica que enfatiza un móvil grupo formado por la Virgen entre ángeles y un trasfondo con la ciudad de Toledo, representan el grupo celeste con una chocante corporeidad que parece obedecer a las leyes de la gravedad, y utilizan una misma paleta que destaca blancos y dorados sobre un fondo oscuro.

Tanto el cuadro de El Greco, *Plano y vista de Toledo* como el soneto de Lope ‘A la Descensión de Nuestra Señora’, se apartan de la representación estática de la iconografía tradicional en la que la Virgen le viste la casulla a san Ildefonso, a quien se le representa sentado o arrodillado. Al contrario, ambos artistas prefieren una representación *in medias res*, una representación cinética de la descensión de la Virgen y de los ángeles (como señalamos, algunos cabizbajos en el cuadro, y como ‘racimo de ángeles’ en el soneto, lo que recalca aún más el dinamismo descendente), el bajar del cielo al suelo con la casulla, la cual apunta metonímicamente hacia el santo. Su presencia está implícita en ambas creaciones. Otras correspondencias entre el cuadro y el soneto, como hemos señalado, son el cromatismo de ambos: blanco y dorado sobre un fondo oscuro.

Como hemos mencionado, el soneto de Lope lo cita Gracián como ejemplo de: ‘Una agudeza grave, por lo sublime de la materia [poesía devocional] y sutil por lo realzado del artificio [la *inventio* y la *dispositio* de las agudezas]; es acto digno de y propio del espíritu’ (Gracián 1969: I, 57). En esta parte del Discurso III, ‘Variedad de la agudeza’, Gracián aún no ha esbozado la taxonomía de las agudezas sino que habla en términos generales, dando una definición del concepto, y afirmando, sobre todo, que aspira a la hermosura.

12 El ángel cabeza abajo es una figura ciertamente excepcional, pero no tan insólita como piensa Gállego (1976). Otros cuadros del Greco presentan angelotes en posiciones semejantes, aunque quizás no tan extremas como el *Plano y vista de Toledo*: nos referimos al *San José con el Niño Jesús* de la catedral de Toledo (c. 1600), a la *Adoración de los pastores* del Museo del Prado (1612–1614), o al *Bautismo de Cristo* del mismo museo (1608–1631). El Greco podría haberse inspirado en composiciones del manierismo veneciano que habría visto durante su estancia en la ciudad del Adriático. Así, el Tiziano pintó para la iglesia veneciana de Santa María Gloriosa dei Frari una *Asunción* (1516–1518) con ángeles sosteniendo una nube de pesada apariencia; el Veronese decoró el techo de la Sala del Consejo del Palacio del Dux con un sorprendente *Júpiter fulminando a los vicios*, en el que Júpiter aparece suspendido, y los vicios cabeza abajo en el aire. El mismo artista pintó en el Palacio del Dux una *Triunfo de Venecia* con ángeles suspendidos cabeza abajo. Por último, el Ganímedes (c. 1531) de Correggio presenta una posición parecida al angelote del *Plano y vista de Toledo*.

13 Pacheco atestigua que El Greco utilizaba esta estrategia: ‘Dominico Greco me mostró, el año de 1611, una alacena de modelo de barro de su mano, para valerse dellos en sus obras’ (2001: 440).

Las agudezas de las *Rimas sacras* – y sobre todo las que tratan de la oposición/equiparación de ‘Cielo’–‘suelo’, realizadas por paralelismos antitéticos y/o por la rima – suelen ser agudezas de semejanza, paridad, proporción, improporción, combinadas con la de ponderación misteriosa, ésta obviamente por la naturaleza de la materia: cuestiones de la fe, de milagros, de santos, etc. Concretamente, las agudezas del soneto que nos ocupa realzan su intencionalidad efrástica, y configuran no sólo la estructura del poema sino que se inspiran en o refieren a la estructura del cuadro. La primera agudeza, inspirada por el descendiente apiñamiento de la Virgen y los ángeles, es ‘Cuelgan racimos de ángeles’. Ésta es una agudeza de semejanza: los ángeles que cuelgan de las nubes semejan fruta que cuelga de un racimo. La correlación entre los términos es fruta, de manera que la metáfora es una de fruta angelical. Lo que parece ser un *ornatus*, una deleitable imagen pictórica, por una ilación conduce a una perspicacia mediante una agudeza de ponderación misteriosa: ¿qué es lo que están haciendo los ángeles y por qué? Están, con la Virgen, bajando con una casulla para san Ildefonso; la casulla es la recompensa, el fruto espiritual por su devoción a la Virgen. Es más, es un verdadero milagro, fruto de las manos de los ángeles; Berceo dice: ‘obre era angélica, non de omne texida’ (1997: 19). No sería demás extender esta agudeza al cuadro, pues por una línea diagonal la Virgen, con la casulla, y el ‘racimo de ángeles’ se relacionan con la cornucopia, la abundancia de frutos espirituales que caen sobre Toledo y el santo en este momento (‘Desde el Cielo a Toledo’). La otra línea diagonal – a la derecha – hace conexión con el joven y el plano, y por línea vertical el grupo celestial con la catedral. Los ángeles también son ‘celestes cortesanos’, fieles servidores que forman el cortejo de la Virgen.

La segunda agudeza la comprende el primer terceto:

Baja la Virgen, que bajó del Cielo  
al mismo Dios; pero si a Dios María,  
hoy a María de Ildefonso el celo.

Agudezas de paridad y de ponderación misteriosa. Si María bajó a Dios a la tierra, por ser concebida inmaculada, y dio a luz a Jesucristo, este día Ildefonso hace bajar a María por su celo, su devoción.

La tercera agudeza remata el soneto:

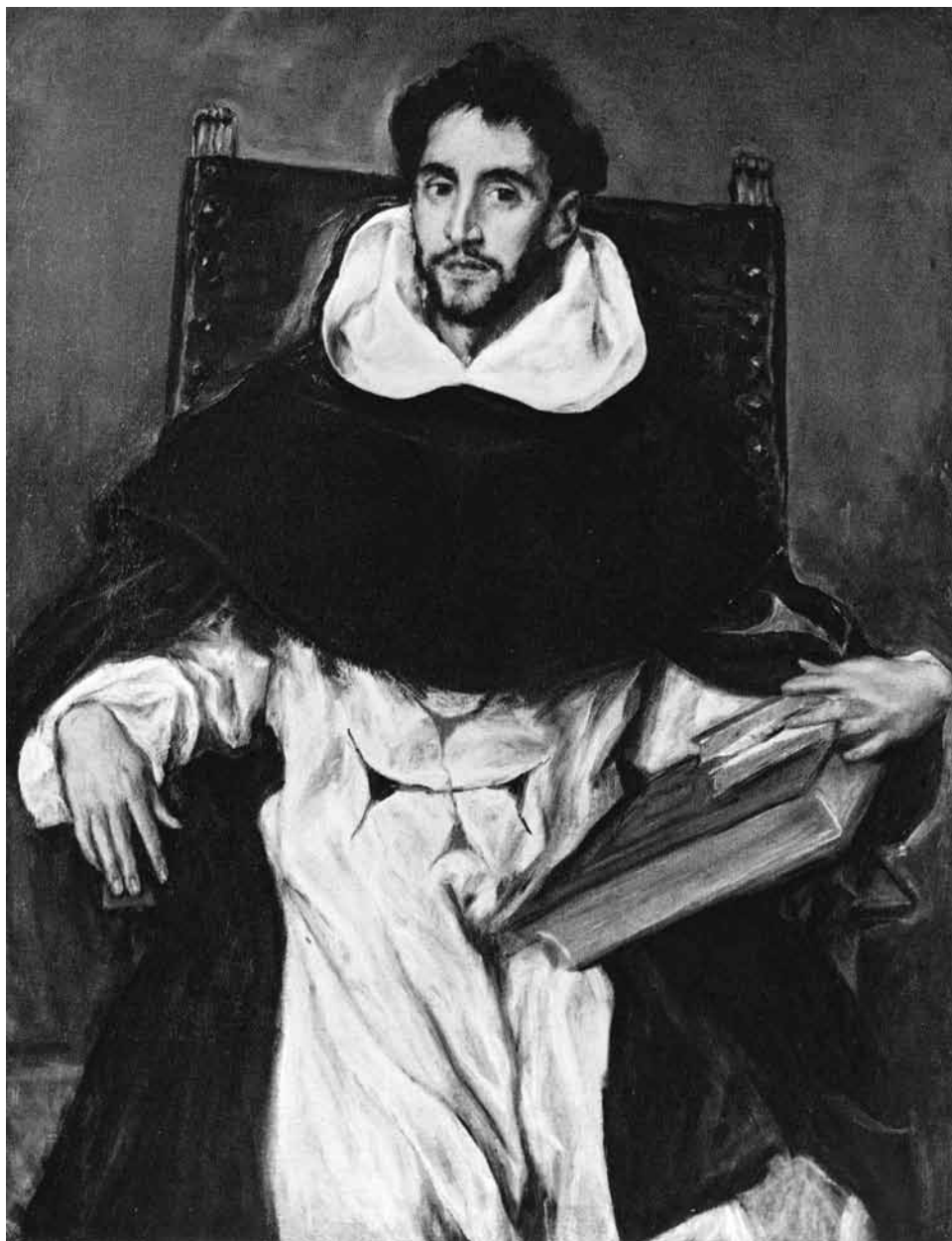
Y como en Pan angélico asistía  
Dios en su iglesia, el Cielo vio que el suelo  
ventaja por entonces le tenía.

Agudezas de improporción y ponderación misteriosa. Por estar Dios en el ‘Pan angélico’ de la Eucaristía y por estar también la Virgen vistiéndole la casulla a Ildefonso, el suelo tiene ventaja sobre el cielo, o más bien, se convierte en cielo. Las agudezas expresan los milagros obrados este día, invirtiendo la relación vertical entre cielo y suelo: este día el suelo supera al Cielo. Lo que media entre los dos, lo que hace posible este milagro, es el ‘celo’ (devoción) de Ildefonso: Cielo, celo, suelo. Las agudezas del último terceto expresan efrásticamente la unión esperada de la aproximación de cielo (Virgen, ángeles, Dios) y suelo que

pinta el cuadro. A la plasticidad del cuadro corresponde la construcción plástica conceptuosa del soneto.

Ante tantas y tan importantes coincidencias, debemos rescatar una tesis que Joaquín de Entrambasaguas expuso muy cauta y brevemente en 1967: ‘Si El Greco pintó este cuadro en el comienzo de su última época [...], ¿pudo ver Lope el cuadro en Toledo, donde estaba, y recordarlo al escribir la canción? No me parece desdeñable la suposición’ (1967: 74); y luego por segunda vez al año siguiente, cuando al hablar del soneto que nos ocupa señala que ‘no ha podido olvidar el Fénix el paisaje de Toledo del Greco a que aludí anteriormente’ (1968: 25–26). Nuestro examen contrastado de ambas obras de arte parece confirmar esta hipótesis, que además hacen posible las circunstancias en que Lope compuso su soneto. El Fénix lo escribió respondiendo al cartel de un premio de las justas poéticas que la ciudad de Toledo celebró en junio de 1608 para celebrar el Corpus Christi, la fiesta del Santísimo Sacramento del Altar – recordemos que el último terceto del poema menciona precisamente el Cuerpo de Cristo –. En la tercera de sus competiciones, el cartel anunciaba que ‘Al que más gallardamente pintare en un soneto la descensión de Nuestra Señora a la santa iglesia de Toledo, se dará un pomo de plata dorado, y al segundo una banda de color con puntas de oro’ (Anónimo 1609: fol. 12r). Lope, ‘aquel cisne español, aquel divino espíritu, el poeta castellano, que por estas señas bien se conoce, que es Lope de Vega Carpio, cuya presencia fue bastante a calificar la fiesta’ (fol. 5v), acudió a la ciudad imperial y participó en esa competición, y en otras tres de la fiesta, con su canción ‘Al santísimo sacramento del altar’, un romance de burlas a san Juan Bautista, y unas décimas a san Nicolás.<sup>14</sup> De estos poemas, sólo resultaron premiados la canción y el romance, por lo que el soneto ‘A la Descensión de Nuestra Señora’ no debió de ser del agrado del jurado, tal vez precisamente por su innovadora iconografía, tan distinta de la tradicional. De hecho, la inmensa mayoría de concursantes siguió la tradición, y describió en sus sonetos la escena de la imposición de la casulla. Así, por sólo citar algunos, lo hicieron Clara de Barrionuevo (fol. 45v), Jacinta Hipólita (fol. 46r), Alonso Palomino (fol. 46r), Juan Gaitán y Meneses (fol. 47r) y Gaspar de la Fuente (fol. 48v). Además, de los tres ganadores (Juan Gaitán de Meneses, Rodrigo Carranza Girón y Juan de Cebadilla), dos eligieron la iconografía tradicional, mientras que sólo Cebadilla difiere en algo de la misma. Como Lope, este poeta pasa por alto la casulla, y centra los dos primeros cuartetos en la escena del cielo y Toledo. Sin embargo, los tercetos no son tan audaces, y vuelven al teatro más familiar de la iglesia misma, donde la Virgen halla a san Ildefonso (fol. 49v). Es decir, el soneto del Fénix destaca claramente frente a los de sus contemporáneos.

14 Es probable que Lope también concurriera a premio con su glosa ‘Tanto de las fiestas gusta’, que luego publicó en las *Rimas sacras* (2006: núm. 107). La glosa respondería a uno de las competiciones de la fiesta, pero no aparece en el libro que recogió todas las composiciones a concurso (Anónimo 1609) ni en la lista de premiados. Podemos justificar esta ausencia atribuyéndola a un descuido del editor del volumen, pero existe una explicación alternativa: Lope no presentó a concurso su glosa, quizás por no haberla terminado a tiempo, o por no haber querido monopolizar todos los premios.



El Greco, *Fray Hortensio Félix Paravicino* (c. 1605)

Lope pudo ver el cuadro del Greco e inspirarse en él para componer su atrevido soneto, tan diferente del resto de los que se leyeron en aquel Corpus, pues la fiesta para la que lo compuso tuvo lugar en Toledo en una fecha (1608) en la que el pintor habría estado trabajando en el lienzo. El Fénix pudo tomar literalmente la petición del cartel ('al que más gallardamente pintare') y haberse inspirado en

un cuadro del más destacado artista gráfico toledano, El Greco, para ‘pintar’ su soneto.

Las amistades comunes de Lope y El Greco y las repetidas estancias del poeta en la ciudad del Tajo sugieren que así pudo haber sido.<sup>15</sup> Tanto el Fénix como el pintor eran íntimos amigos del predicador y poeta Hortensio Félix Paravicino,<sup>16</sup> que dedicó cuatro famosos sonetos al Greco,<sup>17</sup> y que probablemente conocía ya al pintor en 1608 (Vallentin 1955: 273).

Otras amistades comunes incluían a Jerónimo de Ceballos, amigo de Lope y Baltasar Elisio de Medina ‘Medinilla’, a Gregorio de Angulo, regidor toledano elogiado por Lope, y al poeta José de Valdivielso (Macías y Bustamante García 1981: 200). Alguna de estas figuras debió de presentar a los artistas durante una de las muchas y largas estancias de Lope en Toledo. Quizás el Fénix tuvo ocasión de visitar el estudio del pintor, que, pese a la avanzada edad del artista – 68 años – (Lafuente Ferrari 1969: 78), estaba en plena actividad en 1608 (Brown 1982: 103–109; Calvo Serraller 1994: 53). Allí, Lope pudo haber observado y comentado personalmente con El Greco la audaz composición del *Plano y vista de Toledo*, y conversado con el cretense sobre alguno de los temas que les interesaban a ambos. De hecho, es conocida la pasión de Lope por la pintura (Armas 1978; 1982; Carreño 1998: 1013–1015; Marasso 1936; Portús 1999; Rozas 1990: 251–56; Vosters 1981; 1984; 1990), arte que el personaje del Fénix describió como ‘hermana’ de la poesía en una obra de su amigo Medinilla (Giuliani y Pineda 1997: 192), pues, como afirma Lope en el *Laurel de Apolo*, ‘plumas y pinceles son iguales’ (2007: canto IX, v. 118). A su vez, El Greco también se interesó por la literatura,<sup>18</sup> como atestigua su nutrida biblioteca (Cossío 1965: 47; Kelemen 1961: 104–113; Macías y Bustamante García 1981: 45–53; Vallentin 1954) o sus amistades, entre las que se cuentan famosos poetas como Valdivielso, Medinilla, Paravicino o Luis de Góngora.<sup>19</sup>

Concretamente, Lope y El Greco compartían un gran interés por un tema en particular: la dignidad del artista y su situación en la sociedad del momento (Portús 1999: 142–43). El Greco había vivido en Venecia y Roma, donde los

15 Kagan indica que no hay pruebas de que Lope y El Greco se conocieran, pero enfatiza que el pintor mantuvo contactos asiduos con los intelectuales del momento (1982: 61). También Javier Portús incide en este punto (1999: 142).

16 Paravicino defendió al Fénix en la *Expostulatio Spongiae*, y éste le dedicó a su vez la comedia *El cardenal de Belén* (1620a). Además, lo elogió en la *Jerusalén conquistada* (2003a: canto XIX, estr. 101), cuya aprobación firmó Paravicino. También lo mencionó en la epístola octava de *La Filomena* (2003b: núm. 262, vv. 190–92) y le dedicó la égloga ‘Elisio’ que incluyó en *La Vega del Parnaso* (1637: fols. 67r–71v). Agradecemos esta información a la generosidad de Antonio Carreño, cuya edición del *Laurel de Apolo* (2007: 377) nos ha sido sumamente útil a la hora de elaborar esta nota.

17 Antonio Candau (1999) ha dedicado un sugerente artículo a uno de estos sonetos: el poema efrástico en la que Paravicino describe el retrato que le hizo El Greco.

18 Pacheco destaca que el pintor ‘fue gran filósofo de dichos agudos y escribió de la pintura, escultura y arquitectura’ (2001: 537).

19 Recordemos que el poeta cordobés también compuso, como Paravicino, un epitafio para El Greco, el soneto ‘Esta en forma elegante, oh peregrino’ (Góngora 1969: 212).

artistas gozaban de una posición social más elevada que en España: ‘El Greco trae de Italia a España un concepto del pintor como artista intelectual, miembro de una élite cultural y a la misma altura que otros profesionales del saber’ (Candau 1999: 62). De hecho, existen varios indicios de que El Greco trabajó en el taller de uno de los artistas más respetados y honrados en la sociedad europea del siglo XVI, el Tiziano. Los críticos identifican al joven cretense en 1567 con el “molto valente giovine mio discepolo”, citato da Tiziano nella sua lettera del 2 dicembre 1567 a Filippo II’, y luego en una frase de 1620 de Mancini, quien afirma que bajo el pontificado de Pío V llegó a Roma un pintor llamado El Greco ‘havendo studiato in Venetia et in particolare le cose di Titiano’ (Pallucchini 1981: 246). El Greco esperaba en Toledo un tratamiento semejante al que recibía en Venecia – y en toda Europa – su maestro, pero no lo encontró y pasó el resto de su vida en el intento, propio de artista del Renacimiento, de superar la categoría y condición artesanal de los pintores españoles (Calvo Serraller 1994: 35; Macías y Bustamante García 1981: 44; Medina de Vargas 2000: 19; 38).<sup>20</sup> Son conocidos los pleitos que el cretense libraría en Toledo sobre el precio de sus cuadros, así como los aires de gran señor que gastaba, y que llamaron la atención de sus contemporáneos. Por ejemplo, El Greco se hacía tocar música mientras comía, lujo inusitado en las casas de pintores españoles,<sup>21</sup> pero no tan raro en la Venecia o Roma contemporáneas (Calvo Serraller 1994: 35). Cossío cita al respecto del tren de vida del cretense el testimonio de Jusepe Martínez, según el cual El Greco ‘ganó muchos ducados, mas los gastaba en demasiada ostentación de su casa, hasta tener músicos asalariados, para cuando comía gozar de toda delicia’ (Cossío 1965: 43).

Además, El Greco buscó modos legales de defender la posición de la pintura como arte liberal, poniendo un pleito al respecto (Calvo Serraller 1994: 36). Se trataba de la batalla legal sobre la alcabala que pagaban sus cuadros, que El Greco inició precisamente en 1607 (Brown 1995: 134), tan sólo un año antes de la fiesta del Corpus a la que acudió Lope. De hecho, el Fénix participó en un conflicto legal semejante en 1629, cuando algunos importantes hombres de letras del país (entre los que se contaba otro poeta amigo del Greco y del propio Lope, José de Valdivielso), respondían a una demanda que se les puso a los profesores de pintura de Madrid para que pagaran la alcabala. Lope contribuyó a la causa con un ‘Dicho y deposición de frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de S. Iuan, celebrado en el mundo por su ingenio, que está en los autos desta causa’ (Calvo Serraller 1991: 341–44). En esta declaración el Fénix defiende la dignidad de la pintura igualándola a la poesía: ‘Y que por eso san Gregorio, san Damasceno y el venerable Beda dijeron que las pinturas de las imágenes eran como historia y escritura para los que ignoran’ (342). Para hacerlo, Lope menciona a

20 Sobre las polémicas en torno al estatus del pintor en la sociedad española del Siglo de Oro sigue siendo fundamental el estudio de Gállego (1976).

21 Kagan también incide en este punto: ‘a su italianizante noción de las relaciones entre pintor y patrono, noción que difería notablemente de la que se tenía en Toledo’ (1984a: 127).

numerosos pintores de su época: a ‘Blas de Prado, pintor toledano de los mejores de nuestra edad’, a ‘Federico Zucaro, Luqueto o Lucas de Cangiaso’, que trabajaron en El Escorial, y al gran Tiziano: ‘Y que el rey Felipe III, de santa memoria, habiéndole referido que se había quemado el Pardo, preguntó con gran sentimiento si se había perdido la Venus del Ticiano, cuadro insigne, y diciéndole que no, respondió: “pues lo demás no importa”’ (343).<sup>22</sup> Lope no aporta el nombre del Greco, pero ciertamente su declaración en contra de la alcabala se debió de basar en muchos de los argumentos que le había comentado el cretense en 1608.

En suma, durante el siglo XVII existía una potente tradición iconográfica que exigía representar el milagro de la casulla de san Ildefonso de una manera concreta y determinada, que aparecía fielmente repetida en todos los cuadros toledanos y españoles de la época. Dentro de este panorama tan uniforme destacan enormemente dos representaciones artísticas que presentan la escena de una manera peculiar. Tanto el *Plano y vista de Toledo* (c. 1608) del Greco como el soneto ‘A la Descensión de Nuestra Señora’ (1608) de Lope abandonan la tradición para escoger las mismas características: enfatizan el momento en que la Virgen desciende a la catedral de Toledo más que la imposición de la casulla; contrastan el fondo del oscuro cielo toledano con un grupo de figuras celestes dominado por los colores blanco y dorado; representan dichas figuras en medio de un movimiento descendente, y las dotan de una llamativa gravedad. Las semejanzas son tales que el soneto de Lope debe de ser una descripción directa o écfrasis del lienzo del Greco. El Fénix tuvo ocasión de visitar el taller del cretense en 1608, pues mientras El Greco pintaba el cuadro Lope se hospedaba en la ciudad del Tajo para participar en unas fiestas poéticas a las que concurriría, precisamente, con el soneto ‘A la Descensión de Nuestra Señora’. Lope y El Greco tenían numerosos amigos comunes que debieron de presentarlos, y además compartían bastantes preocupaciones y opiniones sobre temas como, por ejemplo, la dignidad del artista. El peculiar comportamiento y las potentes opiniones del Greco sobre el tema debieron de impresionar a Lope, quien eligió imitar la osadía e individualidad del cretense a la hora de ‘gallardamente pintar’ el milagro para las fiestas toledanas.

Nuestro trabajo sugiere que dos de los grandes artistas del Siglo de Oro español, El Greco y Lope, se conocieron, y que el Fénix realizó una écfrasis de un lienzo del cretense. Sin embargo, sentimos, como Camón Aznar hace más de cincuenta años, ‘a pesar de nuestro esfuerzo, la obra del Greco permanece incógnita, sin haber desvelado ni uno solo de sus misterios’ (1950: I, vii). Concretamente, dos son las preguntas que plantea nuestro estudio, y que ahora podemos tan solo enunciar. En primer lugar, resulta curioso que Lope no citara nunca al Greco en sus obras, cuando sí menciona a muchos otros pintores, algunos de ellos de menor talla. La crítica ha querido ver referencias indirectas al Greco en

22 En el proceso declararon también otros intelectuales de la época, y uno de ellos, Eugenio Cajés, dijo sobre Lope ‘que ha tratado siempre con pintores y tiene grande noticia de las artes por aver estado casado con una hija de Urbina, pintor famoso’ (Cadiñanos Bardeci 1987: 247).

dos comedias del Fénix (Camón Aznar 1950: II, 1230), pero resultan demasiado vagas para disipar la duda.<sup>23</sup> Lope conoció al Greco en Toledo y se inspiró en uno de sus cuadros, por lo que estas alusiones resultan insuficientes. Para explicar esta ausencia podríamos argüir que el *Laurel de Apolo*, obra en que el Fénix pasa revista a muchos de los poetas – e incluso pintores – de su momento, data de 1630, mucho después de la muerte del Greco y de las fiestas de Toledo de 1608, y que en ese momento tan tardío el nombre del cretense no aportaría nada ni a la obra ni a la carrera de Lope. Pese a esta hipótesis, el silencio del Fénix sigue pareciendo misterioso.

La segunda incógnita surge al comparar el soneto de Lope con unas octavas de su archirival, Luis de Góngora. En 1616, el cardenal y arzobispo de Toledo, don Bernardo Sandoval y Rojas, protector de Lope de Vega (Kagan 1982: 44), organizó unas fiestas para inaugurar una capilla que había hecho construir en la catedral toledana (Artigas 1925: 143–44). Las fiestas iban acompañadas de una justa poética en la que la ‘nueva poesía’ de Góngora y sus seguidores resultó la gran triunfadora (Millé y Giménez 1928: 195–201; Orozco Díaz 1973: 252–54). De hecho, Lope, poeta castellano por excelencia, y que tantos lazos tenía con Toledo, ni siquiera asistió a la fiesta. El triunfo de Góngora en el feudo castellano del Fénix debió de ser dolorosísimo para el poeta madrileño, sobre todo cuando Lope leyó uno de los poemas que presentó el cordobés, unas octavas a san Ildefonso tituladas ‘Al favor que san Ildefonso recibió de Nuestra Señora’ (Góngora 1990: 238–45). En las tres primeras octavas de esta composición Góngora se atreve a reescribir el soneto de Lope, que el cordobés había visto publicado tan sólo dos años antes, en las *Rimas sacras*: Góngora describe la descensión centrándose en el contraste entre el oscuro cielo toledano y las figuras celestes (la Virgen y los ángeles) que se dirigen a la iglesia catedral. Lope criticó una de estas octavas en *La Filomena*, en la ‘Respuesta de Lope de Vega Carpio’ al ‘Papel que escribió un señor de estos reinos a Lope de Vega Carpio en razón de la nueva poesía’, indicando que ‘es todo meramente latino’ (2003b: 318). Ante este duelo verbal, cabría preguntarse si Góngora imitó conscientemente el soneto de Lope, si para ello acudió a la misma fuente – el cuadro del Greco – con la idea de corregir a su rival, si incluyó alguna referencia directa al soneto lopesco y, por último, si el Fénix se dio cuenta de estas alusiones. No es este el lugar en que dirimir estos problemas de interpretación, pero si se solucionaran el *Plano y vista de Toledo* podría ser el único cuadro del Siglo de Oro que fue objeto de un duelo poético,

23 Se trata, respectivamente, de dos citas de *Mirad a quién alabáis* y *La corona merecida*, que reproducimos a continuación: ¿no has visto Oton vn pintor / como en la tablilla ordena / el blanco, el azul, el rojo, / la sombra, el ancorque templa, / mezcla el carmin para el labio, / y para las joyas mezcla / el pagizo, y genoli / que de ser oro se precia, / y como tiento, y pinzel / tiene en la mano siniestra, / y con la derecha excede / tal vez a naturaleza, / como a pocas pinzeladas / se leuanta por ser cerca, / y desde lexos aduierte / lo que acierta, o lo que yerra?, / pues haz cuenta Oton amigo / que estàs mirando a don Cesar / con diestro pinzel, con pluma, / ser pintor, y ser Poeta, / con tan notable artificio. (Vega Carpio 1621: jorn. I, vv. 454–74); ¡ò imagen de pintor diestro, / que de cerca es vn borron! (1620b: jorn. II, vv. 845–46).

una especie de torneo ecfrástico en que dos escritores de escuelas opuestas escenificarían su rivalidad.

### Obras citadas

- Alcolea Gil, Santiago, 1992. 'España y Portugal', en *Renacimiento (II) y Manierismo. Historia Universal del Arte* (Barcelona: Planeta), VI, pp. 218–315.
- Álvarez Lopera, José, 1993. *El Greco. La obra esencial* (Madrid: SILEX).
- Anónimo, 1609. Al santísimo sacramento en su fiesta. Justa poética que Lope de Vega Carpio y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo y fuera de él tuvieron en la parroquial de san Nicolás, de la dicha ciudad, a veinte y cinco de junio de 1608 años (Toledo: Pedro Rodríguez).
- Armas, Frederick A. de, 1978. 'Lope de Vega and Titian', *Comparative Literature*, 30: 338–53.
- , 1982. 'Lope de Vega and Michelangelo', *Hispania*, 65: 172–79.
- Artigas, Miguel, 1925. *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico* (Madrid: Revista de Archivos).
- Barrès, Maurice, 1912. *El Greco ou le secret de Tolède* (París: Émile-Paul).
- Berceo, Gonzalo de, 1997. *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Fernando Baños (Barcelona: Crítica).
- Borja de San Román y Fernández, Francisco, 1914. 'Discurso en conmemoración del célebre pintor Dominico Greco', *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 8: 112–22.
- Brown, Jonathan, 1982. 'El Greco of Toledo', in *El Greco of Toledo*, ed. Jonathan Brown (Boston, MA: Little, Brown and Co.), pp. 75–147.
- , 1984. 'The Redefinition of El Greco in the Twentieth Century', in *El Greco: Italy and Spain*, ed. Jonathan Brown and José Manuel Pita Andrade (Hanover, NH: University Press of New England), pp. 29–33.
- , 1995. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, trad. Vicente Lleó Cañal (Madrid: Alianza).
- , and Richard L. Kagan, 1982. 'View of Toledo', in *Figures of Thought: El Greco as Interpreter of History, Tradition, and Ideas*, ed. Jonathan Brown (Washington: National Gallery of Art), pp. 19–30.
- Cadiñanos Bardeci, I., 1987. 'Los maestros doradores madrileños y sus ordenanzas', *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 24: 239–51.
- Calvo Serraller, Francisco, 1991. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra).
- , 1994. *El Greco* (Madrid: Alianza).
- Camón Aznar, José, 1950. *Dominico Greco*, 2 vols. (Madrid: Espasa-Calpe).
- , 2004. 'Dominico Greco', en *La época del Renacimiento en España e Iberoamérica. Summa Artis. Historia General del Arte*, ed. Miguel Cabañas Bravo (Madrid: Espasa Calpe), VI, pp. 123–68.
- Candau, Antonio, 1999. 'Las cuentas claras: Paravicino, el Greco y las deudas de la amistad', *Calíope*, 5: 55–68.
- Carreño, Antonio (ed.), 1998. *Rimas humanas y otros versos, de Lope de Vega Carpio* (Barcelona: Crítica).
- (ed.), 2007. *Laurel de Apolo, de Lope de Vega Carpio* (Madrid: Cátedra).
- Christian, William A. Jr, 1981. *Local Religion in Sixteenth-Century Spain* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Cossío, Manuel B., 1965. *El Greco*, 1944 (Buenos Aires: Espasa-Calpe).
- Davies, David, 1984. 'El Greco and the Spiritual Reform Movements in Spain', in *El Greco: Italy and Spain*, ed. Jonathan Brown and José Manuel Pita Andrade (Hanover, NH: University Press of New England), pp. 57–75.
- Entrambasaguas, Joaquín de, 1967. 'Lope de Vega en las justas poéticas de Toledo de 1605 y 1608', *Revista de Literatura*, 32: 5–104.
- , 1968. 'Lope de Vega en las justas poéticas de Toledo de 1605 y 1608', *Revista de Literatura*, 33: 5–52.
- Gállego, Julián, 1972. 'El Greco', en *Historia del Arte*, ed. J. Pijuán (Barcelona: Salvat), VI, pp. 191–221.

- , 1976. *El pintor, de artesano a artista* (Granada: Universidad de Granada).
- Giuliani, Luigi, y Victoria Pineda (eds.), 1997. 'Baltasar Elisio de Medinilla. *El Vega de la poética española*', *Anuario Lope de Vega*, 3: 235–72.
- Góngora y Argote, Luis, 1969. *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė (Madrid: Castalia).
- , 1990. *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó (Madrid: Espasa-Calpe).
- Gracián, Baltasar, 1969. *Agudeza y arte de ingenio*, ed. Evaristo Correa Calderón, 2 vols. (Madrid: Castalia).
- Gudiol, José, 1987. *El Greco: 1541–1614*, trad. Kenneth Lyons (London: Alpine Fine Arts).
- Hatzfeld, Helmut, 1976. 'Textos teresianos aplicados a la interpretación del Greco', en *Estudios literarios sobre mística española* (Madrid: 1976), pp. 245–78.
- Jordan, William B., 1982. 'Catalogue of the Exhibition', en *El Greco of Toledo*, ed. Jonathan Brown (Boston, MA: Little, Brown and Co.), pp. 225–64.
- Kagan, Richard L., 1982. 'The Toledo of El Greco', en *El Greco of Toledo*, ed. Jonathan Brown (Boston, MA: Little, Brown and Co.), pp. 35–73.
- , 1984a. 'El Greco y la ley', en *Visiones del pensamiento. Estudios sobre el Greco*, ed. Jonathan Brown (Madrid: Alianza), pp. 125–37.
- , 1984b. 'Pedro de Salazar de Mendoza as Collector, Scholar, and Patron of El Greco', in *El Greco: Italy and Spain*, ed. Jonathan Brown and José Manuel Pita Andrade (Hanover, NH: University Press of New England), pp. 85–93.
- Kehrer, Hugo, 1914. *Die Kunst des Greco* (Munich: H. Schmidt).
- Kelemen, Pál, 1961. *El Greco Revisited: Candia, Venice, Toledo* (New York: MacMillan).
- Lafuente Ferrari, Enrique, 1969. *El Greco: The Expressionism of His Final Years*, trad. Robert Erich Wolf (New York: Harry N. Abrams).
- Macías, Fernando, y Agustín Bustamante García, 1981. *Las ideas artísticas de El Greco (comentarios a un texto inédito)* (Madrid: Cátedra).
- Mann, Richard G., 1994. *El Greco y sus patronos. Tres grandes proyectos*, trad. Isabel Belsinde (Madrid: Akal).
- Marasso, Arturo, 1936. 'Lope de Vega y la pintura', *Boletín de la Academia Argentina de las Letras*, 4: 428.
- Mariás, Fernando, 2001. *El Greco in Toledo* (London: Scala).
- Medina de Vargas, Raquel, 2000. *El Greco* (Madrid: Susaeta).
- Meier-Graefe, Julius, 1923. *Spanische Reise* (Berlín: E. Rowohlt).
- Millé y Giménez, Juan, 1928. *Estudios de literatura española* (La Plata: Humanidades).
- Orozco Díaz, Emilio, 1973. *Lope y Góngora frente a frente* (Madrid: Gredos).
- Pacheco, Francisco, 2001. *El arte de la pintura, 1649*, ed. Bonaventura Bassegoda i Hugas (Madrid: Cátedra).
- Pallucchini, Rodolfo, 1981. 'Domenico Theotocopulos detto "El Greco"', en *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*, ed. Rodolfo Pallucchini (Milan: Electa), pp. 246–47.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio, 1715–1724. *El museo pictórico y escala óptica*, 3 vols., (Madrid: 1715–1724).
- Paravicino y Arteaga, Hortensio Félix, 1645. *Obras posthumas divinas y humanas* (Lisboa: Pedro Craesbeeck).
- Pita Andrade, José Manuel, 1969. 'Appendix', in Enrique Lafuente Ferrari, *El Greco: The Expressionism of His Final Years*, trad. Robert Erich Wolf (New York: Harry N. Abrams), pp. 91–164.
- Portús, Javier, 1999. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega* (Hondarribia: Nerea).
- Ribadeneyra, Pedro de, 1630. *Flos sanctorvm, siue Vitæ et res gestæ sanctorvm: ex probatis scriptoribus selectæ, et in formam concionvm singulari cura ad vsum concionatorum accomodatæ primum Hispanicè à R P. Petro Ribadineira Toletano e Societate Iesv; nunc vero Latinè traductæ, additis vtilissimis annotationibus, et sanctorum vitis recentioribus à R P. Iacobo Canisio Soc. Iesv presbytero et scliasta; cum indice duplici, S S. et discursuum prædicabilium* (Coloniæ Agrippinæ: Ioannem Kinckivm).
- Ripa, Cesare, 1988. *Iconologia*, ed. Mario Buscaroli, 2 vols. (Torino: Fògola).
- Rodríguez de la Flor, Fernando, 2002. *Barroco: Representación e ideología en el mundo hispánico (1580–1680)* (Madrid: Cátedra).

- Rozas, Juan Manuel, 1990. *Estudios sobre Lope de Vega* (Madrid: Cátedra).
- Salazar de Mendoza, Pedro, 1618. *El glorioso doctor san Idefonso* (Toledo: Diego Rodríguez).
- Sánchez Jiménez, Antonio, 2006. 'Baltasar de Gracián y las *Rimas sacras* (1614), de Lope de Vega: Lope como modelo del conceptismo sacro de la *Agudeza y Arte de ingenio*', *Calíope*, 12: 7–25.
- Steinbart, K., 1913. 'Greco und die Spanische Mystik', *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 36: 121–34.
- Troutman, Philip, 1967. *El Greco* (London: Paul Hamlyn).
- Vallentin, Antonina, 1954. 'La bibliothèque du Greco', *Lettres françaises*, 543: 18–24.
- , 1955. *El Greco*, trad. Andrew Révai and Robin Chancellor (Garden City, NY: Doubleday).
- Vega Carpio, Lope de, 1614. *Rimas sacras. Primera parte* (Madrid: Viuda de Alonso Pérez).
- , 1615. *Rimas sacras. Primera parte* (Lérida: Luis Manescal).
- , 1616. *Rimas sacras. Primera parte* (Lisboa: Pedro Craesbeeck).
- , 1619. *Rimas sacras. Primera parte* (Madrid: Viuda de Alonso Martín).
- , 1620a. *El cardenal de Belén*, en *Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid: Viuda de Alonso Martín), fols. 126r–52r.
- , 1620b. *La corona merecida*, en *Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid: Juan de la Cuesta), fols. 76v–99r.
- , 1621. *Mirad a quién alabáis*, en *Decimasexta parte de las comedias de Lope de Vega Carpio* (Madrid: Viuda de Alonso Martín), fols. 65r–86v.
- , 1626. *Rimas sacras. Primera parte* (Lérida: Luis Manescal).
- , 1637. *La Vega del Parnaso* (Madrid: Imprenta del Reino).
- , 2003a. *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica, 1609*, en *Lope de Vega. Poesía, III*, ed. Antonio Carreño (Madrid: Biblioteca Castro).
- , 2003b. *La Filomena, 1621*, en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño (Madrid: Biblioteca Castro), pp. 1–349.
- , 2006. *Rimas sacras*, ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez (Madrid: Iberoamericana).
- , 2007. *Laurel de Apolo, 1630*, ed. Antonio Carreño (Madrid: Cátedra).
- Villegas, Alonso de, 1594. *Fructus Sanctorum y Quinta Parte del Flos Sanctorum* (Cuenca: Juan Masselin).
- Vosters, Simon A., 1981. 'Lope de Vega y Rubens', en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español. Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: Edi-6), pp. 733–44.
- , 1984. 'Lope de Vega, Rubens y Marino', *Goya: Revista de Arte*, 180: 321–25.
- , 1990. *Rubens y España. Estudio artístico literario sobre la estética del Barroco* (Madrid: Cátedra).
- Wethey, Harold E., 1962. *El Greco and His School*, 2 vols. (Princeton, NJ: Princeton University Press).