

## FELIPE II Y EL ARTE DE LA REPRESENTACIÓN DE PAISAJES URBANOS<sup>1</sup>

Richard L. Kagan<sup>2</sup>

### Resumen

La ciudad en las sociedades de la Edad Moderna era, además de una realidad en sí misma, una realidad representada, principalmente a través de la expresión peculiar de un paisaje ordenado con ciertos criterios. Semejante expresión paisajística del fenómeno urbano llegó a despertar la curiosidad de los artistas que también trataron de captar y representar la ciudad como un paisaje que ocupaba centralidad en las vistas que se representaron en centros de decisión política, residencias de miembros de las élites de la sociedad del Renacimiento –desde la Toscana italiana hasta la Corte del imperio español en Madrid, pasando por la propia corte pontificia–. Felipe II no estuvo desconectado de estas preocupaciones que, en el fondo, daban ocasión de mostrar en grabados, pinturas y tapices elementos de la variedad de sus dominios así como de la civilidad con que se ordenaban bajo un mismo cetro. El análisis de las vistas urbanas de Anton Van den Wyngaerde permite recomponer las referencias políticas que subyacían a la representación del *lo urbano* como paisaje en los momentos dorados del imperio español.

**Palabras clave:** Paisaje urbano, Morfología urbana, Vistas de ciudades, Representación urbana, Felipe II, Anton Van den Wyngaerde.

### Abstract

In early modern societies the city was not only a fact itself but also a fact created and shown as a representation of a material reality. These urban representations or artistically created *cityscapes* expressed urban spaces morphologies ordered according to specific criteria. Several artists tried to get and represent the city as a vista that concentrated institutions and buildings that expressed government and civilization; the space where the social elite families had their main residences. In the ages of Renaissance, from the Italian Toscana up to the Spanish empire court of Madrid and even in the Pope court of Rome there was a great elite preoccupation about the art of showing cityscapes. Philip II took part of this cultural environment that gave him the chance of showing –throughout engravings, drawing, paintings etc.– the lands under the Crown rule and also the civility with which all those territories were ordered under the same king. In this article the analysis of Anton Van den Wyngaerde *cityscapes* allows the author the explanation of the political implications underneath the representation of urban features in those *cityscapes* in the golden ages of the Spanish empire.

**Key Words:** Cityscape, Urban Morphology, City Representations, Philip II, Anton Van den Wyngaerde.

Tan mundanas como parecían ser, las vistas urbanas ocuparon un lugar importante en el arte y la arquitectura del Renacimiento. El número y variedad de estas

---

<sup>1</sup> Esta versión castellana es una ampliación y adaptación de la publicada en **Journal of Interdisciplinary History** (XVII:I, 1986, pp 115-135), traducida por Tomás A. Mantecón con la autorización y revisión del autor.

<sup>2</sup> Departamento de Historia, John Hopkins University, Dell House 1501, 2850 N. Charles Street, Baltimore, MD 21218. Correo electrónico: kagan@jhu.edu

vistas se multiplicaron rápidamente durante la primera mitad del siglo XVI y a la altura de 1550 las representaciones del paisaje urbano se habían desarrollado ya como un género artístico independiente, reclamación de numerosos artistas para los que la representación de ciudades era una especialidad particular. Poniendo énfasis en este impulso se encontraba una creciente demanda de panorámicas de variados tipos. Paisajes urbanos, incluso con mapas, llegaron a convertirse en una forma popular de decoración mural; pontífices, monarcas, nobles y burgueses gustaban de encargar a los artistas el adorno de sus residencias con pinturas de ciudades, individualizadas o componiendo series. Existía también un mercado barato de este tipo de imágenes, incluso más amplio que el anterior. Eran sencillos grabados de ciudades particulares. También había otro para los atlas urbanos; los más ambiciosos de los cuales asumían el reto no sólo de mostrar el aspecto de ciudades europeas, sino también de aquellas de África, Asia y el Nuevo Mundo. A pesar de su importante número e interés, las vistas de ciudades han despertado relativamente poca atención de los estudiosos. En general, han sido consideradas como una respuesta cultural al desarrollo de las ciudades y villas europeas a la vez que como una faceta del creciente interés por la geografía que eclosionó con el descubrimiento de las Indias Occidentales. Del mismo modo han sido interpretadas como una expresión del interés de los europeos por trazar el mapa del mundo de la manera más fiel y precisa posible. En algunos casos también las vistas urbanas sirvieron como expresiones de patriotismo local y orgullo regional; en otros, fueron utilizadas como demostraciones de soberanía urbana, secular y espiritual. Sin embargo, los usos personales y políticos de estas panorámicas han sido raramente tenidos en cuenta y esta es la principal preocupación de este análisis, que se concentra sobre una serie de comisiones ofrecidas por Felipe II de España (1556-1598) a Anton Van den Wyngaerde (c. 1512-1571), un artista flamenco que se especializó en la confección de vistas topográficas.<sup>3</sup>

Van den Wyngaerde ya era muy conocido por sus realistas representaciones de varias ciudades holandesas, flamencas, francesas e italianas cuando, en 1557, ingresó en el servicio de Felipe II, que entonces residía en Bruselas. El año siguiente el artista viajó a Inglaterra donde preparó dibujos de lugares que Felipe II había visitado en el tiempo en que estuvo casado con María Tudor, en 1555. Van Wyngaerde estaba probablemente todavía en Inglaterra en 1561 cuando el soberano le reclamó en Madrid. Pronto fue nombrado pintor de cámara, una importante posición que le procuraba asiento en la corte, además de un estipendio importante. Como artista cortesano, las preocupaciones de Van den Wyngaerde cambiaron considerablemente, no obstante, parece haber empleado la mayor parte de su tiempo al arte que mejor conocía: las vistas topográficas.<sup>4</sup>

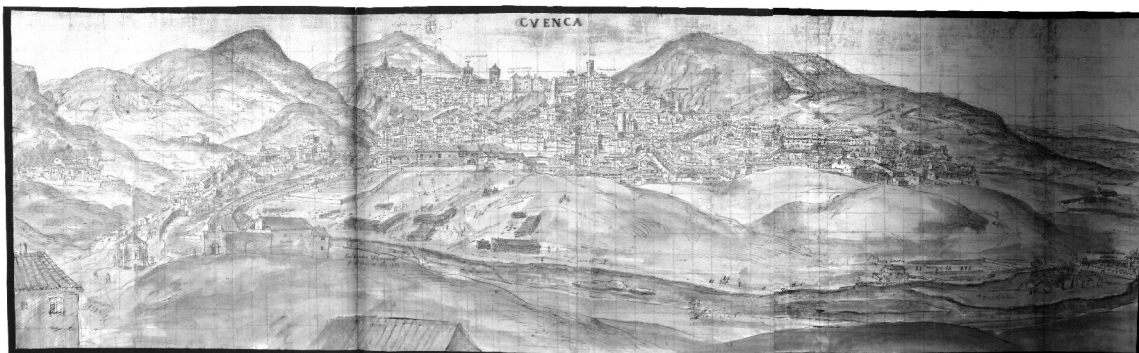
---

<sup>3</sup> Para informaciones biográficas del artista puede consultarse E. Haverkamp-Begemann, "The Spanish views of Anton van den Wyngaerde", *Master Drawings*, VII, 1969, pp. 375-399.

<sup>4</sup> Algunas referencias sobre los salarios pagados a van den Wyngaerde en 1565-1566 pueden verse en Archivo General de Simancas (de aquí en más AGS), Casas y Sitios Reales, leg. 82, nº 95 y leg. 275, pt. 2, f. 54.

La más temprana vista española de Van den Wyngaerde data de 1562, representa el hospedaje de caza real en Valsain, cerca de Segovia. Otras mostrando Madrid, Toledo y Segovia siguieron en rápida sucesión, sugiriendo que inicialmente el artista no se aventuraba lejos de la corte regia. Al inicio de 1563, sin embargo, el rey le ordenó desarrollar una serie de viajes programados para obtener vistas topográficas de ciudades en varias partes del reino. Su primer viaje le llevó al reino de Aragón y en 1564 fue a La Mancha (*Ilustración 1*). Más tarde, ese año, estuvo en Málaga y el Norte de África y en 1567 emprendió un prolijo viaje por Andalucía y Castilla-La Mancha. Su siguiente excursión fue un viaje por la Castilla septentrional que tuvo lugar en 1570. Este viaje fue definitivamente bajo protección regia. En un documento del 8 agosto de 1570 el monarca pidió a los oficiales castellanos dar toda la asistencia que fuera posible a “nuestro pintor Antonio de las Viñas”, que estaba viajando “bajo nuestras órdenes para pintar la descripción de algunas de las más importantes ciudades”.<sup>5</sup>

**Ilustración 1.** *Vista de Cuenca (desde el Este)*, Anton van den Wyngaerde, 1565.



Fuente: Oesterreichische Nationbibliothek, cod. Min. 41, f. 31.

En el curso de estos viajes Van den Wyngaerde fue capaz de ejecutar vistas de no menos de sesenta y dos ciudades y villas importantes, cada una de las cuales se basó en apuntes tomados del natural, como el propio artista anotó en sus dibujos: *facit ad vivum*. Esta colección compone un conjunto impresionante. Con la excepción del prolífico Joris Hoefnagle, de ningún otro artista del siglo XVI se conoce haber completado tantas vistas topográficas.<sup>6</sup> Haverkamp-Begemann ha defendido que con estas vistas el rey buscaba formar la base de un atlas urbano español, puesto que Felipe II, justo después de la muerte de Van den Wyngaerde en 1571, planeó enviar los dibujos a la imprenta de Plantin en Amberes, para componer grabados. Por alguna razón el atlas

<sup>5</sup> E. Haverkamp-Begemann, “Spanish views...”, op. cit., p. 378.

<sup>6</sup> Hoefnagle, sin embargo, no es conocido por la precisión de sus dibujos. La mayor parte de su trabajo fue reproducido en G. Braun, y F. Hogenburg, *Civitates Orbis Terrarum*, Amberes, 1572-1617, 6 vols. También ha conocido ulteriores ediciones. Para un listado de las vistas españolas de Hoefnagle ver la edición facsimilar de Raleigh A. Skelton, Cleveland, 1966, I, Apéndice B.

no fue nunca completado. En lugar de esto, las vistas urbanas españolas de Van den Wyngaerde fueron dispersadas, posiblemente por los impresores belgas. La mayoría de los dibujos recalaron en la corte de Praga y luego en la Biblioteca Nacional Austriaca en Viena; el resto se abrió camino a Inglaterra donde se acabaron por custodiar en el *Ashmolean* y el *Victoria & Albert Museum*. Aunque un número de dibujos han sido publicados por separado en los últimos cien años, sólo ahora, unos cuatrocientos años más tarde, el corpus de las vistas españolas de Van den Wyngaerde ha sido editado como una colección completa.<sup>7</sup>

Aunque los dibujos de Van den Wyngaerde parece que no fueron ampliamente difundidos, lo cierto es que su maestría artística pudo ser admirada de primera mano por los visitantes de la corte de Felipe II. Testimonios contemporáneos indican que el rey hizo decorar muros y corredores de varios palacios con pinturas de mapas y vistas urbanas, algunas de las cuales podrían ser versiones a mayor escala de los dibujos que el artista previamente había ejecutado fruto de sus diversos viajes por España y en otros países europeos. En un libro editado en 1582, Argote de Molina escribe que El Pardo, la residencia de caza que el rey construyó cerca de Madrid, tenía un corredor en que podían verse “pintadas sobre lienzo, por la mano de Antonio de las Viñas, un notado pintor flamenco, las principales islas y tierra de Zelanda, con sus ciudades, puertos, ríos, riberas y diques, así como el mar prolongándose hacia el gran reino de Inglaterra”.<sup>8</sup> En 1599, Cuelbis, un visitante alemán, dio cuenta de que en el salón de acceso al Alcázar –el palacio real madrileño– se podían admirar, colgadas, vistas de Ámsterdam, Dordrecht, Gante, Gravelines y Lisboa, además de otras de un buen número de ciudades españolas. El propio Cuelbis relató que la sala grande de este palacio estaba decorada con vistas de numerosas ciudades españolas, incluyendo Antequera, Barcelona, Burgos, Córdoba, Granada, Lérida, Segovia, Sevilla, Toledo, Valencia y Zaragoza. Aunque el visitante germánico no mencionó el nombre de ningún artista parece razonable pensar que estas vistas, si no ejecutadas directamente por Van den Wyngaerde, al menos reproducían en parte previos trabajos suyos. Un inventario de 1686 de los bienes del Alcázar especifica que muchas de estas vistas todavía estaban allí, aunque en diferentes partes del palacio aún a fines del siglo XVII. Sin embargo, aparentemente, fueron destruidas, entre otros cuadros de la colección real española, en el devastador incendio de 1734.<sup>9</sup>

Las razones por las que Felipe II comisionó a Van de Wyngaerde para pintar las ciudades de España permanecen oscuras. ¿Sirvieron estos paisajes urbanos para

---

<sup>7</sup> R. L. Kagan (ed.), **Ciudades del siglo de oro: las vistas del Anton Van den Wyngaerde**, Madrid, Ediciones El Viso, 1986. Hay una edición corregida y revisada de esta obra en lengua española, publicada por la misma editorial en el año 2008.

<sup>8</sup> G. Artote de Molina, **Libro de montería**, Sevilla, 1582, cap. 47.

<sup>9</sup> BN (Biblioteca Nacional de Madrid), Ms. 18.472. Y. Bottineau, “L’Alcázar de Madrid et l’inventaire de 1686”, **Bulletin Hispanique**, LX, 1958, pp. 456-481. Aunque el inventario no indica el artista que produjo estas vistas alguna referencia para las que colgaban en el tránsito de las viviendas de los capellanes de La Encarnación sugiere que algunas fueron manufactura de Van den Wyngaerde, *ibid.* p. 469. Como en el caso del Alcázar, las vistas de Van den Wyngaerde que estuvieran en El Pardo habrían sido destruidas por el fuego que consumió el palacio en 1603.

demostrar lo extenso de los dominios regios y expresar visualmente el poder y autoridad del soberano o tuvieron una función puramente decorativa: vistas topográficas carentes de un significado particular, que simplemente reflejaban la curiosidad de la época por la geografía y los mapas? Estas cuestiones nos llevan a considerar los intereses científicos y artísticos del monarca.

## Felipe II y los geógrafos

La atracción que tenía Felipe II por la geografía parece haber sido estimulada por su padre, el emperador Carlos V, que había recibido una instrucción en geografía, astrología, astronomía y materias afines por algunos de los eruditos más notables de su tiempo. Le había enseñado Petrus Apianus, un conocido matemático, y un pupilo de Apianus, Gemma Frisius, un geógrafo ptolemaico, así como Gerard Mercator y Hieronymous Cock, los famosos cartógrafos. La geografía también había sido un entretenimiento para la madre de Felipe II, la emperatriz Isabela de Portugal. Hija de Manuel I de Portugal, que asimismo estuvo fascinado por la geografía, la emperatriz regularmente encargaba mapas y vistas del Nuevo Mundo, aparentemente sólo para su puro entretenimiento privado.<sup>10</sup> Con estas inclinaciones familiares no es extraño pensar que Felipe II estuviera familiarizado con la geografía desde temprana edad. Sus primeros contactos formales con la materia parecen, no obstante, haberse producido en 1545 cuando sus tutores seleccionaron varios libros convenientes para su educación, entre los cuales se incluían los trabajos de dos influyentes geógrafos antiguos como eran Claudius Ptolomeo y Pomponius Mela. Los intereses del príncipe en la geografía se ensancharon durante un viaje realizado a Italia y los Países Bajos en 1548 y en otro a Inglaterra y Flandes en 1555. Dos años después Federico Bodoaro, el embajador veneciano, informó desde Bruselas que “Su Majestad ama aprender y lee historia; también sabe mucho de geografía y algo de escultura y pintura”.<sup>11</sup>

Las inclinaciones del soberano por la geografía fueron manifestadas a través de varios encargos importantes. El primero de ellos fue a Deventer, un cartógrafo flamenco, a quien el rey pidió en 1558 una serie de planos detallados de las ciudades de Flandes y Holanda, un proyecto ambicioso que requirió casi dos décadas para completarse. A su retorno a España en 1559, Felipe otorgó protección a un equipo de cartógrafos encabezado por Pedro Esquivel, que estuvo preparando un nuevo mapa de la Península Ibérica basado en los últimos avances matemáticos y técnicos. Los esfuerzos del grupo de Esquivel cuajaron en un conjunto de mapas, copia de alguno de los cuales aún sobrevive en la biblioteca real de El Escorial.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Más información sobre esta materia en R. L. Kagan: *Spanish cities...*, op. cit., cap. 2.

<sup>11</sup> L. P. Gachard, *Relations des ambassadeurs vénétiens sur Charles-Quint et Philippe II*, Bruselas, 1856, p. 40.

<sup>12</sup> B. Ver Van ‘Thoff, *Jacob van Deventer*, Gravenhage, 1953, p. 36; J. Deventer, *Atlas des villes de la Belgique aux XVI<sup>e</sup> siècle*, Bruselas, 1884-1929, 2 vols. Biblioteca de El Escorial, Ms. K.I.i. Sobre el amparo monárquico a este proyecto ver F. Picatoste y Rodríguez, *Apuntes para una biblioteca científica española del siglo XVI*, Madrid, 1891, pp. 86-88.

Otro de los proyectos favoritos de Felipe fue la compilación de una descripción topográfica detallada de cada aldea y ciudad española sobre la base de un estandarizado cuestionario. Esta colección estaba destinada a sustituir el desproporcionado *Libro de las grandezas de España* de Pedro de Medina (Sevilla, 1548) y ser el contrapunto a las historias topográficas que se habían ya producido en Alemania, Austria e Italia. Conocido como las *Relaciones histórico-geográfico-topográficas*, el proyecto comenzó en 1575 y permitió recopilar información de más de seis centenares de núcleos en Extremadura, La Mancha y Castilla. Una empresa similar se pensó para otras partes del reino, pero quedó inconclusa.<sup>13</sup> Finalmente, en 1582, el rey auspició el establecimiento por el arquitecto real, Juan de Herrera, de una academia científica en Madrid, una institución que ofrecía instrucción en cosmografía y geografía entre otras materias. Las debilidades del monarca por estas disciplinas se manifestaban incluso en la sala del trono de El Escorial que, en 1591, incorporaba una serie de mapas dibujados a partir del *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, cuya primera edición era de 1570. Un viajero italiano, incluso, también llegó a dejar la impresión de haber visto maquetas en madera de las principales ciudades españolas en el Alcázar de Madrid.<sup>14</sup>

## Vistas urbanas del siglo XVII

La pasión filipina por la geografía no era extraña en su tiempo. Otros gobernantes europeos del siglo XVI como Cosimo I de Medici, el Papa Pío IV o Isabel I de Inglaterra la compartían. El interés regio sobre la materia parece haber comenzado en su caso tras el contacto con la *Cosmographia* ptolemaica después de su traducción del griego al latín en 1406, pero era un fenómeno creciente entre los gobernantes ya a fines del siglo XV merced a los descubrimientos luso-españoles en África, Asia y el Nuevo Mundo. La curiosidad sobre los territorios lejanos se incrementaba en cuanto se conocían relatos de viajeros o se disponía de descripciones más o menos detalladas. El contrapunto eran los asuntos más cercanos y los problemas del momento –la invasión de Italia por Luis XI, las batallas de Carlos V contra los luteranos o las guerras Habsburgo-Valois-; en este contexto los generales con responsabilidades en los campos de batalla se procuraban los mapas más precisos que lograran, con el propósito de

---

<sup>13</sup> Para la historia de las *Relaciones* ver M. Miguelez, “Las relaciones histórico-geográficas de España”, en **Catálogo de los códices españoles de la biblioteca del Escorial. Relaciones históricas**, Madrid, 1917, pp. 249-332. También, J.M. López Piñero, **Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XCII**, Madrid, 1979, pp. 216-219. Aunque las *Relaciones* nunca fueron completadas, están depositadas en la biblioteca de El Escorial y disponibles para los estudiosos. Podrían haber sido utilizadas por Diego Pérez de Mesa, que editó una revisión de la historia topográfica de Pedro de Medina en 1595. P. Medina, **Primera y segunda parte de las grandezas y cosas notables de España**, Alcalá de Henares, 1595.

<sup>14</sup> Sobre esta academia ver A. Ruiz de Arcuate, **Juan de Herrera**, Madrid, 1936, p. 98. J. L’Hermite, (ed. Ch. Ruelens): **Le Passetemps**, Amberes, 1890, II, p. 68. Se dijo que las maquetas estaban ahí ya en 1571, ver C. Justi, **Velásquez y su siglo**, Madrid, 1953, pp. 184-185.

conocer las ciudades que debían someter.<sup>15</sup> Cualquiera que fuese el impulso concreto, en los inicios del siglo XVI la confección de mapas se convirtió en una industria al alza en Alemania, los Países Bajos y Portugal. Paralelamente a los avances de la trigonometría, de modo que la confección cartográfica, inicialmente un asunto de artistas, crecientemente hacía preciso contar con una cualificación matemática y con el uso de otros tipos de instrumentos técnicos. Los cartógrafos del siglo XVI cada vez más debían emplear los recursos que inicialmente habían empeñado los peritos en trazar portulanos y cartas de navegación, así como recurrir a la observación directa y las proyecciones matemáticas. Un signo de los nuevos tiempos fue la desaparición de los monstruos marinos, sirenas y detalles por el estilo, así como la aparición de precisas escalas matemáticas para dar idea de las distancias. La cartografía se había convertido en una ciencia y los mapas más valiosos eran aquellos que ofrecían al observador una información más precisa y cuidada.

Algo similar a todo esto ocurrió por entonces con el arte de representar ciudades. El profesor Schulz ha distinguido dos tradiciones artísticas que pueden encajar bien tanto a la cartografía como a la representación de ciudades. De acuerdo con sus planteamientos la primera y más antigua de las dos tradiciones es aquella en que domina un enfoque encomiástico o emblemático. En esta tradición, la fidelidad topográfica estaba subordinada a la intención de propiciar una más rica información que la que debían comunicar las vistas urbanas. La época medieval ofrece buenos ejemplos de este tipo, incluyendo la vista de Siena de Ambrosio Lorenzetti, de 1344, que aparece en el centro de un hoy desaparecido *mapamundi* para el edificio del ayuntamiento de la ciudad. El aparente propósito de la vista confeccionada por Lorenzetti era significar la unidad de *urbs* y *orbis* y, así, expresar la universalidad de Siena.<sup>16</sup> Otro ejemplo de este enfoque emblemático es la imagen de Roma de Taddeo di Bartola (1413) que también se ubicaba en el ayuntamiento de Siena. En este caso la vista de la Ciudad Eterna, que formaba parte de un enorme ciclo mural centrado sobre las virtudes esenciales para el justo gobierno, estaba exhortando a los gobernantes municipales de Siena a seguir el ejemplo de la Roma antigua. La epítome de esta tradición es la mayestática vista a ojo de pájaro de Venecia de Jacobo de Barberi, primeramente publicada como grabado en 1500 con el propósito, en palabras de su impresor, Anton Kolb, “principalmente para la gloria [fama] de esta ilustre ciudad”. Aunque su propósito concreto permanece indefinido, el grabado aparentemente trataba de expresar Venecia como un gran emporio marítimo.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Un ejemplo de la relación entre objetivos militares y vistas urbanas es el libro de apuntes preparado por Francisco de Holanda para el rey Juan III de Portugal. En 1536 el monarca envió a este hombre a Italia “para ver y hacer algunos dibujos de las fortalezas y las cosas más notables y famosas del país”. Holanda volvió en 1541 con una rica serie de vistas que enfatizaban el punto de las fortificaciones erigidas en las ciudades italianas. Sobre este asunto ver J. Bury, “Francisco de Holanda: a little known source for the history of fortification in the sixteenth century”, *Arquivos do Centro Cultural Portugues*, XIV, 1979, pp. 163-220.

<sup>16</sup> J. Schulz, “Jacopo de’ Barberi’s view of Venice: map making, city views and moralized geography before the year 1500”, *Art Bulletin*, LX, 1978, pp. 425-474.

<sup>17</sup> *Ibid*, pp. 462 y 472.

La segunda tradición definida por Schulz emergió a principios del siglo XVI. Esta tradición científica o topográfica, que premiaba la precisión y exactitud realista, fue inspirada por el redescubrimiento de la cartografía ptolemaica, así como de la geografía de Strabón y Pomponius Mela entre otros clásicos; por los avances en el arte para la confección de portulanos y cartas basadas en la observación y por propósitos humanistas de comprensión del mundo natural en términos racionales. Uno de estos pioneros fue Leonardo da Vinci, quien ayudó a desarrollar la visión iconográfica según la cual la representación de una ciudad está basada en múltiples reglas abstractas y matemáticas. Esta tradición topográfica, sin embargo, es comúnmente relacionada con la producción de artistas y cartógrafos del norte de los Alpes, especialmente, germánicos y flamencos.<sup>18</sup> Hay algunos argumentos a favor de considerar los orígenes septentrionales de esta tradición. Por un lado, hay evidencias históricas para amparar el argumento de que los Países Bajos contaban con impulsos para estimular el avance topográfico de los que se carecía en Italia. Por otro lado, existían factores políticos en la Europa del Norte que favorecían entonces este desarrollo. Los emperadores Maximiliano I y Carlos V intentaron extender su autoridad e instituciones imperiales a expensas de la autonomía y privilegios locales. Las ciudades flamencas y germánicas resistían estas iniciativas y en el curso de esta tensión política muchas desarrollaron nuevas proyecciones de ellas mismas como una *communitas perfecta*, cada una con una historia, unas instituciones de gobierno y unas tradiciones consideradas propias y únicas. El resultado fue la germinación de patriotismo local y de un renovado sentido de orgullo cívico que encontraba expresión verbal en trabajos como *Norimberga* de Konrad Celtis, un panegírico originalmente presentado al gobierno municipal de Nuremberg en 1495, o el *Tractatus de civitate ulmensi* de Felix Fabri, publicado en 1488, parte de un nuevo género de historias topográficas locales.<sup>19</sup>

Estas mismas ideas encontraban una expresión visual en los grabados de vistas singulares de ciudades que estaban basadas en observaciones directas y personales. Sus autores tomaron especial cuidado en reflejar la topografía local, los edificios singulares y otros detalles tan fielmente como fuera posible. Ejemplos de este tipo de observación topográfica van desde las vistas de Innsbruck y Trento de Durero (1495), la de Bruselas de Cornelius Massy (1540), la vista a vuelo de pájaro de Ámsterdam de Cornelius Antoniszoon (1544) o la vista de ojo de pez de Estrasburgo realizada por Conrad Morant en 1548 hasta las de Ámsterdam (1544), Dorcrecht (1544) y Génova (1553) propiamente realizadas por Van den Wyngaerde. Aunque esta particular tradición pronto se difundió en el sur, la demanda de esta variedad de representación urbana se desarrolló rápidamente en Flandes, la cuenca del Rin y otras regiones de Alemania e Italia. Consecuentemente, artistas de estas regiones septentrionales comenzaron a especializarse en la producción de estas vistas en una época en que los artistas italianos

---

<sup>18</sup> J.A. Pinto, "Origins and development of the ichnographic city plan", *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXV, 1976, pp. 35-50.

<sup>19</sup> S. Alpers, *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Chicago, 1983, pp. 119-168. G. Strauss, *Sixteenth-century Germany, its topography and topographers*, Madison, 1959. El libro de Strauss es valioso para entender estos desarrollos.



estaban todavía sujetos a lo que Schulz ha descrito como *percepciones morales*. En contraste, el propio Van den Wyngaerde resumía el objetivo y metas puramente visuales del nuevo género de captación topográfica en una inscripción incluida en su grabado de Génova de 1553: “de todos los placeres ofrecidos por el encantador e ingenioso [arte de] pintar, ninguno estimo más que la representación de plazas”.<sup>20</sup>

Esta nueva tradición topográfica también encontró expresión en colecciones de atlas urbanos, gacetas geográficas y libros de viajes. De forma análoga a las antiguas *periegesis* en que los autores utilizaban palabras para transportar a los lectores de lugar en lugar, estos libros utilizaban las vistas urbanas para lograr un efecto similar. Este tipo de publicaciones se conocieron ya en la Edad Media, pero el primero que incluía adecuados retratos urbanos fue probablemente el *Sanctarum peregrinationum... Opusculum* (Mainz, 1486), con ilustraciones de Erhard Reuwich. El *Liber Cronicarum*, de Hartmann Schedel, publicado en Nuremberg en 1493, fue un auténtico atlas urbano, con vistas de 116 ciudades, de las que 23 era reconocibles como representaciones de ciudades singularizadas, las demás eran intercambiables y fueron dibujadas simplemente para ilustrar el concepto de ciudad, más que para referir a una en particular. A pesar de todo, esta obra fue posteriormente sobrevalorada –en términos de su precisión y realismo de acuerdo con su dimensión geográfica– en la *Cosmographia* de Sebastián Munster, publicada en Basilea en 1544 y, entonces, por el compendio multivolumen aparecido inicialmente en 1572 y editado por Braun y Hogenburg o en la colección de mapas, vistas y escenas de batallas que publicó Lafréry en Roma alrededor de 1572. El proceso llegaba a su término.<sup>21</sup>

La comisión que Felipe II había encargado a Van den Wyngaerde era parte de una demanda ciudadana y europea de más precisos mapas y vistas urbanas. Antes de este encargo las únicas vistas urbanas españolas eran más toscas y descuidadas, similares a las publicadas en el *Libro de las grandezas de España* de Medina. Las inexactitudes de estos trabajos ayudan a entender las razones de Felipe II para llevar a van den Wyngaerde a España. El rey primeramente contempló esta comisión como una empresa científica pensada para completar otros proyectos geográficos. Estas iniciativas ponían en evidencia los esfuerzos de Felipe II para obtener una panorámica, una corografía comprensiva de España, esto es: una detallada vista de primer plano de cada uno de las ciudades y villas que componían el reino. “El fin de la corografía”, escribía Ptolomeo “es tratar por separado cada parte de un todo, como si se tratara de pintar sólo un ojo o la oreja en sí misma [...] de acuerdo con esto, por lo tanto, no desmerece de la corografía, aparte de su provincia, describir los más pequeños detalles de las plazas, mientras la geografía se encarga sólo de las regiones y sus rasgos generales”. La corografía también difiere de la geografía porque al “seleccionar ciertas

<sup>20</sup> El comentario de Vasari sobre la vista pintada por Pinturicchio para el Papa Alejandro VI en el Belvedere Vaticano en 1487 sugiere que las vistas urbanas “al estilo flamenco” habían hecho su aparición en Roma antes de fines del siglo XV. G. Vasari (ed. por G. Milanesi): *Opere*, Florencia, 1973, III, p. 498. Para otros ejemplos de vistas de ciudades italianas del siglo XV, sobre todo, las de Francesco Roselli, ver J. Schulz, “Barberi’s view of Venice...”, op. cit., pp. 429-430. La cita de Van den Wyngaerde en Ibid, p. 472.

<sup>21</sup> A. Lafréry, *Tavole moderne di geographia de la maggior parte del mondo...*, Roma, 1572?

plazas del todo, trata más profusamente los particulares de cada uno de ellos –incluso al tratar de las más pequeñas localidades concebibles, como los puertos, granjas, aldeas, riberas y puestos de este tipo”. Según Ptolomeo, además, “la corografía precisa de un artista y ninguno otro le sirve igual”.<sup>22</sup>

La cualidad corográfica de las vistas urbanas de Van den Wyngaerde no precisa demostración. Mantenía los embellecimientos particulares en un mínimo, esquivaba los emblemas, las figuras alegóricas, las inscripciones y otras facetas que los artistas que trabajaban dentro de la tradición encomiástica o emblemática usaban para otorgar a los paisajes urbanos más profundos significados y, generalmente, limitadas inscripciones para etiquetar los principales monumentos, emplazamientos importantes y rasgos topográficos notables. Además, en lugar de las vistas perfiladas y enjuta topografía que caracterizaba la mayor parte de las representaciones urbanas medievales, Van den Wyngaerde o “Juan de las Viñas” usaba la perspectiva para dar sentido de profundidad y mostrar la relación de la ciudad con el campo. También empleó una perspectiva elevada, oblicua que simultáneamente posibilitaba mostrar las fachadas de los principales monumentos a la vez que el trazado de las calles. El uso de esta perspectiva oblicua es evidente en particular en su vista de Barcelona (*Ilustración 2*), presentada desde un punto imaginario de observación en el mar, o su panorámica de Zaragoza vista desde el Este de la ciudad.<sup>23</sup>

El compromiso de Van den Wyngaerde con la precisión se revela también por su propio método de trabajo. Normalmente comenzaba con trazos sobre puntos concretos y edificios singulares que más tarde incorporaría a la vista general ya acabada de la ciudad. Su vista de Granada, por ejemplo, era el resultado final de no menos de cuatro o cinco apuntes previos. Van den Wyngaerde, sin embargo, a menudo exageraba el tamaño o proporción de los edificios más cercanos al punto de observación, una práctica que es ineludible cuando se utiliza la perspectiva caballera. Tendía también a incrementar la relevancia de las iglesias, posiblemente para llamar la atención de la ciudad como *civitas cristiana*, una tradición que era ampliamente compartida dentro de la Europa septentrional. Así, pues, los ajustes de escala y la distorsión de los edificios tenían una dimensión semántica. Incluso la elección de las ciudades representadas gráficamente parece haber tenido algún punto de aleatoriedad, a pesar de que la selección pudiera haber sido dictada por el rey. Además de las vistas de las mayores ciudades españolas, bajo el cetro regio directamente, Van den Wyngaerde también se ocupó de ciudades señoriales como Alba de Tormes, Chinchilla y Sanlúcar de Barrameda y, ocasionalmente, dibujó algunas pequeñas aldeas como Ojen, cerca de Marbella. Si hubiera habido algún tipo de esquema o planteamiento previo en la selección sería en todo caso en un intento de incluir ciudades representativas de cada una de las grandes divisiones políticas relevantes dentro de la Monarquía Hispánica

---

<sup>22</sup> E.L. Stevenson (trans.), **Geography of Claudius Ptolemy**, New York, 1932, pp. 26-27.

<sup>23</sup> En sus primeras vistas de España cada edificio importante fue considerado individualmente, pero en beneficio de la claridad, comenzando con las vistas realizadas en su viaje a Andalucía en 1567, Van den Wyngaerde ofrecía una clave alfabética para que sirviera de guía a los más importantes monumentos y emplazamientos relevantes.

–Aragón, las dos Castillas, Valencia, etc.– en un esfuerzo por compilar la coreografía comprehensiva que Felipe II aparentemente había contemplado.<sup>24</sup>

**Ilustración 2.** *Vista de Barcelona (desde el Este)*, Anton van den Wyngaerde, 1563.



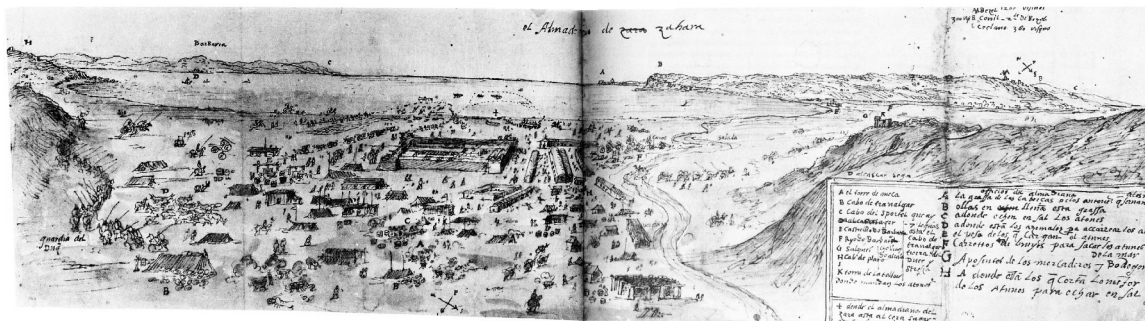
Fuente: Oesterreichische Nationabibliothek, cod. Min. 41, f. 3.

La España de Van den Wyngaerde también era una España fragmentada. Su visión era la de un flamenco cuyas lealtades políticas fueron en mayor medida locales. Consecuentemente, su España componía una colección de ciudades autónomas más que un cuerpo cohesionado. Así, su visión era también la de un observador objetivo: un corógrafo cuya tarea era primeramente registrar lo que veía. Su compromiso científico era evidente en sus dibujos de ruinas clásicas como las de Itálica en Sevilla o las de Sagunto en Valencia, donde quedó satisfecho simplemente con la preparación de un catálogo visual, dando nota de importantes inscripciones y material histórico. El propósito de una objetividad similar constataba su retrato de la *almadraba* de la gran pesca del atún en Zahara, en la costa del suroeste español. En este grabado, tenían esa finalidad las inscripciones insertas en el mismo sobre el número y tipo de trabajadores empleados y para ofrecer una guía en que se exhibieran las diversas actividades variadas en torno al desarrollo de la *almadraba*: “aquí están los depósitos para secar el atún”; “aquí está el lugar de reunión de los mercaderes”; etc. (*Ilustración 3*). La vista contemporáneamente realizada por Hoefnagle sobre la *almadraba* en el lugar vecino de Conil reflejaba más interés por las escenas de género que precisión topográfica. En contraste, en el dibujo de Van den Wyngaerde se mostraba un interés etnográfico que sugiere que ese era precisamente el tipo de información detallada que pretendía el monarca cuando encargaba al artista “pintar la descripción de algunas de las más importantes ciudades”.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Sin un inventario contemporáneo del trabajo de Van den Wyngaerde no hay modo de saber si realizó vistas de otras ciudades distintas de las que están representadas en las colecciones de Viena, Londres y Oxford. Para una lista de esas ciudades y un mapa trazando sus itinerarios a través de España ver, R.L. Kagan, *Spanish cities...* op. cit.

<sup>25</sup> La vista de Hoefnagle quedó publicada en la colección de Braun y Hogenberg (*Civitates...* op. cit., II, pl. 6).

**Ilustración 3.** Vista de la Almadra en Zahara de los Atunes (desde el Este), Anton van den Wyngaerde, 1567.



Fuente: Oesterreichische Nationbibliothek, cod. Min. 41, f. 74.

Como resultado de todos estos factores, Van den Wyngaerde compiló un registro de ciudades españolas que era único y, al mismo tiempo, no era ni remotamente comparable con cuanto existía para otros ámbitos de Europa, de manera que el rey Felipe podía apostar ser el primer gobernante europeo que disponía de una cuidada, precisa y completa “descripción” de sus espacios urbanos. Además de esto, otros proyectos geográficos de Felipe II se impulsaron para hacer posible a los estudiosos —a los de entonces y a los futuros— disponer de las vistas corográficas de las ciudades españolas de Van den Wyngaerde, un compendio que constituye un rico filón de información sobre la España moderna que aún requiere mayor análisis. Los historiadores de la arquitectura podrán por medio de estos recursos reconstruir la traza de monumentos que hace tiempo desaparecieron. Del mismo modo los estudiosos interesados en la historia urbana podrán utilizar estas vistas para esbozar el desarrollo de las ciudades españolas en una época en que muchas estaban comenzando a modificar sus morfologías medievales y dar paso a planteamientos de diseño y planificación renacentistas. Los historiadores económicos podrían explotar la interesante información que provee Van den Wyngaerde sobre barcos y navegación, construcción e industrias textiles, así como sobre las interrelaciones entre ciudad y espacios rurales. Incluso los historiadores sociales encontrarán importante información en estas imágenes. Los detallados esbozos del *juego de cañas* que Van den Wyngaerde incluyó en una de sus vistas de Jerez de la Frontera se cuentan entre las más prontas representaciones de este importante entretenimiento temprano-moderno.

### Felipe y la posteridad

¿Fue la corografía lo único que tenía en mente Felipe II cuando invitó a Van den Wyngaerde a su corte? Ya en 1560 Felipe de Guevara, uno de los cortesanos del rey Felipe, advirtió al monarca que su apoyo al proyecto cartográfico de Esquivel podría representar una gracia del rey a la erudición y una acción que añadiría gloria y fama perpetua a su buen nombre e imagen como gobernante. Ya antes su propia educación

humanista, así como la misma necesidad de los príncipes de rodearse de hombres de ciencia y arte, podrían haber dado esta valiosa lección al rey Felipe. Ciertamente, estos principios fueron algunos de los que asumió el monarca: apoyó numerosos proyectos artísticos y científicos, promocionó la construcción y tomó un interés personal en los proyectos y diseños arquitectónicos. También llegó a colocarse como uno de los mayores coleccionistas de su tiempo, gustando del sofisticado placer estético de aves y plantas extrañas para los diseños de monedas y medallas, así como saboreando los trabajos de Titiano, Jacopo Bassano, Roger Van der Weyden y Hieronymus Bosco. Con la ayuda de Benito Arias Montano, un notable humanista, estableció simultáneamente en El Escorial una de las más grandes y mejor surtidas bibliotecas de libros y manuscritos de su época; una colección de más de 14.000 volúmenes entre los que se contaban obras en árabe, caldeo y hebreo, además de en latín y griego. En este entorno, el encargo a Van den Wyngaerde también puede ser entendido como parte del deseo del rey para ser recordado como patrono y protector de las artes liberales.<sup>26</sup>

La apuesta de Felipe II por la posteridad también se expresaba a través de su deseo de impresionar a sus contemporáneos con la extensión de su poder y la magnificencia de sus acciones. Había sido el gran promotor de la confección de tapices conmemorativos de las victorias de su padre contra los turcos y tunecinos que fueron colgados en 1555 en la nave de la catedral de Brujas; asimismo, se responsabilizó de lograr los grabados que recordaran las victorias españolas contra los franceses en 1557 y 1558. En su obsesión por el verismo llegó a encargar a Van den Wyngaerde que acompañara a una flota enviada para romper el control musulmán del Peñón de Vélez de Gomera en el Norte de África en 1564. Cartografiar “eventos corrientes” fue un género popular a mediados del siglo XVI y en este caso fue tarea de Van den Wyngaerde registrar las varias fases de la batalla. Los dibujos resultantes servirían para registrar un pequeño episodio de un gran triunfo de la Cristiandad sobre el Islam e incluían divisas que proclamaban la victoria como un triunfo personal de Felipe II. El rey también contaba con otros artistas, entre los cuales se hallaba Rodrigo de Holanda, yerno de Van den Wyngaerde, que se encargaron de la decoración de El Escorial con escenas correspondientes a otras victorias de las tropas españolas.<sup>27</sup>

¿No tenían los mismos propósitos los paisajes urbanos mostrados en El Pardo y el Alcázar madrileño? Aunque habían sido ejecutados respondiendo a la tradición topográfica a que se asociaba Van den Wyngaerde, estas vistas también se vinculaban en parte a la vieja tradición encomiástica o emblemática en la que los retratos urbanos apropiaban significaciones más profundas, como los ciclos murales de ciudades que habían servido a estos propósitos en la Italia de finales del siglo XV. El prototipo de este modelo lo ofrecía sin ningún género de dudas el que pintó Pinturicchio para Inocencio VIII en la loggia del Belvedere Vaticano en torno a 1487. El objetivo concreto

<sup>26</sup> F. de Guevara, “Comentarios de la pintura”, en F. J. Sánchez Cantón (ed.), **Fuentes literarias para la historia de arte en España**, Madrid, 1923, I, p. 174.

<sup>27</sup> Más información sobre los tapices de Carlos V puede encontrarse en W. Eisler, “Arte y Estado bajo Carlos V”, **Fragmentos**, III, 1984, pp. 21-39; A. Lafiréy, *Tavole... op. cit.*, ff. 93-97; J. Zarco Cuevas, **Pintores españoles en San Lorenzo el Real de El Escorial**, Madrid, 1931, p. 231.

de este ciclo particular es aún controvertido, pero la loggia parece haberse inspirado en los salones del consejo urbano (*camere della città*) cuyo modelo posteriormente se fue introduciendo en muchos de los palacios construidos en el Cinquecento, incluyendo la Villa Farnesina, la Villa Giulia y la Villa Medici, además del palacio Farnese en Caprarola. Algunas de estas cámaras palaciegas, en armonía con los propósitos humanistas de *vita contemplativa*, podrían responder a una intención de recreo visual e intelectual, pero la mayor parte eran expresión de la autoridad y poder económico de la familia asociada a cada una de estas villas. Así ocurría en Caprarola en una loggia que incorporaba vistas de diez territorios bajo control de la familia Farnese -incluyendo Caprarola- y se detenía especialmente en las panorámicas de Parma y Piacenza, dos joyas bajo el control Farnese. Del mismo modo, en la villa Medici, las vistas decorando las estancias ocupadas por el cardenal Alessandro de Medici en los años noventa del siglo XVI expresaban el esplendor de las más notables ciudades de Toscana, el corazón de los dominios mediceos.<sup>28</sup>

Motivaciones similares explican la incorporación a los palacios italianos de la misma inspiración que latía en los salones urbanos (*camere della città*), como ocurría en el Palacio Viejo de Florencia, donde el programa decorativo de las estancias de León X construidas por Cosimo I de Medici incluía series de vistas urbanas que expresaban los triunfos mediceos. Diseñadas por Vasari en los inicios de 1555, las vistas en cuestión fueron finalmente ejecutadas por Hans von der Straat, originario de Brujas, que bajo el nombre de Giovanni Stradano hizo de Florencia su ciudad adoptiva. Los frescos de la Sala de Cosimo I incluían vistas de ciudades toscanas que habían sido fortificadas por el propio Cosimo. Aunque se hallaban en la sala de Clemente VII honraban las victorias militares de Cosimo. Vasari y Stradano también unieron esfuerzos para decorar la sala de Gualdrada con series de vistas de Florencia, también dedicadas a honrar a los Medici. El primer patio de este mismo palacio acogió también otras series de vistas urbanas en 1565. Ejecutado por artistas del norte de Italia, la colección, que representaba imágenes de ciudades imperiales alemanas, fue seleccionada para celebrar el matrimonio de Francisco de Medici y Giovanna de Austria.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> Para una lectura política del ciclo representado por Pinturicchio ver S. Sandström, “The programme for the decoration of the Belvedere of Innocent VIII”, *Konsthistorisk Tidskrift*, XXIX, 1960, pp. 35-60. Este punto de vista es discutido en D.P. Coffin, *The villa in the life of Renaissance Rome*, Princeton, 1979, p. 75. Ver también J. Schulz, “Pinturicchio and the revival of antiquity”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXV, 1962, p. 36. Sobre el mantenimiento de estas cámaras palaciegas urbanas para propósitos contemplativos insistió Paolo Cortese –autor de *De Cardinalatu* (1510)- quien específicamente recomendaba “una imagen pintada del mundo o la representación de sus partes” como idóneas para la decoración interior de habitaciones veraniegas de los palacios. Ver K. Weil-Garris, J.F. D’Amico, “The Renaissance Cardinal’s ideal palace: a chapter from Cortese’s *De Cardinalatu*”, en H.A. Millon (ed.), *Studies in Italian art and architecture, fifteenth through eighteenth centuries*, Roma, 1980, p. 95. D.P. Coffin, *The villa...* op. cit., p. 294. G.M. Andres, *The villa Medici in Rome*, New York, 1976, I, p. 321.

<sup>29</sup> Sobre la reconstrucción de la *camera della città* que Francisco II Gonzaga, Duque de Mantua, incluyó en su villa de Gonzaga en la última década del siglo XV ver C.W. Brown, “Francesco Bonsignori: painter to the Gonzaga court. New documents”, *Accademia Virgiliana di Mantova. Tai e Memorie*, XLVII, 1979, pp. 81-85. En opinión de Schulz (“Barberi’s view...”, op. cit., pp. 465-466) esta cámara, con sus alternantes vistas de ciudades marítimas e interiores podría no tener un profundo sentido político. Sin embargo, la

Aunque la precisión y fidelidad topográfica llegara a ser reconocidas como una parte integrante del modelo de representación al estilo *camera della città* italiano, las vistas urbanas en cuestión estuvieron subordinadas tradicionalmente a esquemas decorativos previstos para honrar y mostrar el poder y majestad de una familia particular. Así, estas vistas, de acuerdo con la llamada tradición encomiástica, sirvieron principalmente como iconos o emblemas de fama. La fidelidad topográfica, aunque importante, era una meta secundaria. La analogía entre estos salones urbanos y las vistas que adornaban las paredes del Alcázar de Madrid adquiere otra dimensión atendiendo a las razones que llevaron a Felipe II a trasladar a Van den Wyngaerde a España. El rey Felipe fue el primer gobernante español que interpretó las vistas urbanas de esta manera. No hay testimonio de que las vistas de ciudades hubieran sido usadas previamente como elemento ornamental en ningún palacio español antes de la llegada de Van den Wyngaerde. El monarca español podría haber sabido sobre la tradición mural de *camera della città* a través de sus agentes y embajadores en Italia, pero no se dispone de evidencias sobre este parecer; lo que es cierto es que el soberano, en ruta a los Países Bajos, en 1548, vistió el castillo de San Giacomo de Medici en Melegnano, una pequeña villa cerca de Milán. El anfitrión, que había servido para las tropas imperiales en Alemania, redecoró el castillo antes de la visita del rey y, entre otras cosas, renombró como *sala dell'Imperatore* la sala de acceso al edificio, comisionando a varios artistas para copiar en sus paredes vistas de siete ciudades imperiales (Basilea, Spira, Worms, Colonia, Erfurt, Fulda y Frankfurt-on-the-Oder), que, previamente, habían sido reproducidas en la *Cosmographia universalis* de Munster. Posteriormente, Felipe II no encontraría nada –ni remotamente- similar en sus viajes a Alemania ni a los Países Bajos o en Inglaterra, por lo que parece plausible que fuera la sala de acceso a la casa de Melegnano la que sirvió de modelo para la colección de vistas que el rey posteriormente hizo ejecutar y colocar en el Alcázar de Madrid.<sup>30</sup>

---

*saletta della città* que Gonzaga incorporó a su palacio de Mantua en la última década del siglo XV parece haber contenido un programa iconográfico representando las glorias familiares. Ver G. Paccagnini, **II palazzo d'uchale di Mantova**, Turín, 1969, pp. 152-156, figura 151. Detalladas descripciones de los varios ciclos de las vistas urbanas que pueden verse en el Palacio Viejo en E. Allegri, A. Cecchi, **Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica**, Florencia, 1980, pp. 143-149, 166-174, 208-212 y 277-281. La descripción de Vasari (**Opere**, VIII, pp. 174-175) sobre cómo tuvo que subir varias colinas para obtener apuntes panorámicos de la ciudad que sería posteriormente representada en las paredes de la *sala de guardralda* respondería a lo que consideraba un “ragionamento primo”.

<sup>30</sup> El otro único palacio con vistas urbanas que formaran parte de su ornato interior contemporáneamente en España fue el del Marqués de Santa Cruz en El Viso, adornado también durante la década siguiente a 1570 con paisajes ciudadanos. Para el palacio de Melegnano ver G.B. Sannazzaro, “For a study of some woodcuts in the *Cosmographia Universalis*: comparison with Lombardy frescoes of the sixteenth century”, **Print Collector**, XLIX, 1979, pp. 10-29. Sobre la visita de Felipe II a este palacio ver J.C. Calvete de Estrella, **El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Felipe**, Madrid, 1930, I, pp. 91-92; V. Álvarez (ed. M.T. Dovillé), **Relation du beau voyage que fit aux Pays-Bas, en 1548, le prince Philippe d'Espagne, notre seigneur**, Bruselas, 1964, p. 48. De acuerdo con Álvarez, Felipe II, durante su estancia en Mantua visitó “una placentera mansión” perteneciente al duque de Mantua. Podría haber sido el palacio Gonzaga en Marimolo, donde habría visto otra *camera della città*. S. Munster, **Cosmographia universalis**, Basilea, 1544.

Felipe II parece haber tenido motivaciones diversas para invitar a Van den Wyngaerde a España. Las inquietudes científicas en su caso confluían con una tradición familiar y dinástica, además de los propósitos propagandísticos políticos. Todo esto actuó en conjunción con el desarrollo de las técnicas topográficas en los artistas. El resultado fueron estas vistas que subrayaban la intención de retratar el estado del siglo XVI. Gracias a estos dibujos el aspecto de las ciudades españolas del siglo XVI pudo conocerse y analizarse mejor de lo que nunca antes se había logrado. Las producciones de vistas urbanas confeccionadas por Van den Wyngaerde, fruto del encargo del monarca español, son de una considerable importancia histórica también porque representaron la síntesis de dos grandes tradiciones artísticas en el campo de las vistas de ciudades: la encomiástica y la topográfica. A mediados del siglo XVI esta fusión era un producto relativamente novedoso y eso quizá fuera porque Felipe II era un gobernante y patrono nada común. Como gobernante de ciudades ampliamente dispersas –desde Nápoles y Bruselas hasta Madrid y Milán– estaba en una posición extraordinaria, única, para combinar la italianizante perspectiva de representaciones urbanas de la *camera della città* con el punto de vista topográfico característico de la Europa del norte de los Alpes. La habilidad del monarca para fusionar estos dos géneros en un solo proyecto no era accidental. En cierto modo, reflejaba a la perfección el buen gusto y sofisticación de los paladares artísticos bien cultivados.