

Resumen

Los personajes que descubrimos en las pinturas, a pesar de su aparente condición accidental y accesorio en relación con el tema representado, emiten señales poderosas. Son ellos los que hacen que el espectador entre de lleno en la representación; son ellos los encargados de hacer tangible y profunda la narración, de llenarla de movimiento, y de acentuar de forma indirecta el propósito más secreto de su mensaje. Lo sorprendente es que su tamaño es pequeño, su presencia es secundaria y que parecen haber sido representados sin demasiado detalle, cálculo y premeditación. Conscientes de la pérdida de calidad que presentan las imágenes de arquitectura actuales pensamos que estudiar con cuánto cuidado los personajes fueron introducidos por los maestros de la pintura resulta más aconsejable que nunca.

Palabras clave

Personajes, Personas, Pintura, Dibujo de arquitectura, Render

I

Si concedemos importancia a los personajes de tantas pinturas y dibujos es porque comprendemos que mediante ellos entramos en la realidad que crea una representación artística. Y porque reconocemos que esos personajes, aunque podrían pasar por ser la parte menos deliberada y más fortuita son, sin embargo, los que contribuyen a perfilar la representación y a acentuar sus intenciones. Así ocurre, por ejemplo, con las figuras que se adelantan o retroceden en los paisajes de Poussin llenando los escenarios donde aparecen de profundidad y movimiento. En tantas ocasiones es precisamente el carácter accidental de estos seres vivos quien consigue crear un vínculo de especial identificación con el espectador. Se trata de una accidentalidad puesta al servicio de la narración, una técnica persuasiva que no solo pertenece a la pintura, sino que ha sido también utilizada con éxito en el campo literario. Así, en algunas estructuras narrativas de Herman Melville aparecen personajes casuales e irregularmente definidos en los que aspectos secundarios de su carácter se acaban imponiendo como primordiales.

Y es que ya sea con su postura o con su atuendo, con su movimiento o con su inmovilidad, con su acercamiento o su alejamiento, con su colorido o su descolorido, con su definición o con su indefin-

Somos nosotros

This is us

LUIS MARTÍNEZ SANTA-MARÍA

Luis Martínez Santa-María, "Somos nosotros / This is us", ZARCH 20 (junio 2023): 12-29. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2023208862

Abstract

The characters that we discover in paintings, although they may seem accidental and incidental in terms of the subject matter depicted, send powerful signals. They make viewers enter the representation; they make the narrative tangible and deep, fill it with movement, and accentuate the most secret purpose of its message. It is surprising, however, that their size is small, their presence secondary and that they have been apparently represented without too much detail, calculation or premeditation. Aware of the loss of quality that current architectural images present, we think that studying how carefully characters were introduced by master painters is more advisable than ever.

Keywords

Characters, People, Painting, Architectural Drawing, Render

I

We attach importance to the characters in so many paintings and drawings because we understand that, through them, we enter the reality created by an artistic representation, and because we recognise that these characters that could be seen as the least deliberate and most accidental part are, however, those who help to define the representation and accentuate its intentions. That is the case, for example, with the figures moving forwards and backwards in Poussin's landscapes, imbuing the scenes with depth and movement. On many occasions, it is precisely the accidental nature of these living beings that manages to create a connection of special identification with the viewer; an accidentality at the service of the narrative, a persuasive technique that does not belong exclusively to painting as it has also been successfully used in the field of literature. Some of Herman Melville's narrative structures, for instance, depict accidental or randomly defined characters with secondary aspects of their personality that become essential.

The fact is that whether through their posture or their dress, their movement or immobility, their closeness or distance, their colouring or lack thereof or their definition or vagueness, characters



Figura 1. Peter Saenredam. Nave y coro de la iglesia de Santa Catalina. Sin fecha. Fuente: *Peter Saenredam. The painter and his time*, Gary Schwarz & Marten Jan Bok. Abbeville Press Publishers, Nueva York, 1989.

Figure 1. Pieter Saenredam. *The Interior of the Church of St. Catherine, Utrecht*. Undated. Source: *Pieter Saenredam. The painter and his time*, Gary Schwarz & Marten Jan Bok. Abbeville Press Publishers, New York, 1989.

ición, los personajes son responsables de la expresión de la naturaleza irrepitible de un hecho real y de la intensidad con la que la transmisión del mismo se produce. Delacroix, que los calificaba de “accesorios” en su *Diccionario de bellas artes*, confesaba, a renglón seguido, la importancia de estas vivas figuras para lograr alcanzar lo que él denominaba “el efecto”.¹

Yo quisiera ahora poner unos cuantos ejemplos que pongan de manifiesto el valor que se deposita en estos seres vivos con los que resulta casi imposible no identificarse. Y me lleva a ello la urgencia de señalar el casi nulo interés que presentan en la actualidad la mayoría de los denominados *renders* de arquitectura. Dibujos que deberían pertenecer al arte de la arquitectura parecen haberse convertido en infantiles composiciones habitadas por personajes ridículos, distantes y ultrapasados, figuras que sobreactúan, que malogran o tergiversan el sentido de la narración y en las que resulta imposible poder confiar. Y no es justo que esto ocurra si se tiene en cuenta la cuantiosa herencia iconográfica que se encuentra a disposición del dibujo de la arquitectura y de los arquitectos, con cientos de maravillosos personajes —a los que nos gustaría visitar a continuación— pertenecientes a la historia del arte, poblando paisajes, ciudades, casas y habitaciones.

Así, en las pinturas de Pieter Saenredam, a pesar de la desnudez de los paramentos y de la ausencia de signos religiosos, las distancias establecidas entre los personajes revelan que el lugar en el que se encuentran es un espacio sobre el que prevalece una tensión ética o una conciencia cívica mucho antes que una atmósfera religiosa. No encontramos en estas figuras actitudes piadosas ni contemplativas, sino circunspección y vigilancia. Y no hay duda de que nos alertan de que son mucho antes ciudadanos que creyentes y de que parecen encontrarse más en un excepcional salón urbano que en la nave de una iglesia (figura 1).

Sus posiciones dibujan secretamente las alineaciones que siguen las naves y las hacen más anchas y altas, más reiterativas y profundas. En algunas obras de Saenredam, la ortogonalidad entre la nave

1 Eugene Delacroix, *Diccionario de bellas artes* (Madrid, Editorial Sintesis, 2001), 77.



Figura 2. Piero della Francesca. Fragmento de *Verifica della vera Croce*. Iglesia de San Francesco, Arezzo. Fuente: *Piero della Francesca*. Editorial Noguer, Barcelona, 1974.

Figure 2. Piero Della Francesca. Fragment of *The History of the True Cross*. Church of St. Francis, Arezzo. Source: *Piero Della Francesca*. Publisher, Noguer, Barcelona, 1974.

are responsible for expressing the unrepeatable nature of a real fact and for the intensity of its conveyance. Delacroix, who initially called them “accessories” in his *Dictionnaire des beaux-arts*, acknowledged immediately afterwards the importance of these living figures to achieve what he called “the effect”.¹

I would like now to provide some examples that demonstrate the value placed in these living beings, with whom it is almost impossible not to identify. This is the reason I feel the need to point out the almost null interest that architectural *renders* awake nowadays. Drawings that should belong to the art of architecture have become childish compositions inhabited by ridiculous, distant and completely out of context characters—figures that overact, ruin or distort the meaning of the narrative and cannot be trusted. This is not fair considering the substantial iconographic heritage available for architectural drawings and architects, with hundreds of marvellous characters—who we will visit below—in the history of art, inhabiting landscapes, cities, homes and rooms.

For instance, in Pieter Saenredam’s paintings—despite the nakedness of the walls and the absence of religious symbols—the distances between the characters reveal that an ethical tension or civic conscience prevails over a religious atmosphere where they are. These figures do not show compassionate or contemplative attitudes, they are circumspect and vigilant. They convey they are first citizens and then believers, and they appear to be in some wonderful urban hall rather than in the nave of a church (Figure 1).

Their positions secretly draw the lines of the naves and make them broader and higher, more repetitive and with more depth. In some of Saenredam’s works, the orthogonality between the main nave and the crossing, hidden by the perspective adopted by the painter, is revealed by the secret relationships between these living beings. And yet, the resulting space appears to be uninhabited, an invented place where we perceive the trace of a luminous absence. Do these characters construct this absence? Is that possible?

Of course, they emphasise the gravity of the vacuum caused by the atmosphere. Their dark bodies, enlivened by minimal movement, heighten the deep, stony base of the floor and are in contrast to

1 Eugene Delacroix, *Diccionario de bellas artes* (Madrid, Editorial Sintesis, 2001), 77.

principal y el crucero, que ha quedado oculta debido al punto de vista adoptado por el pintor, se señala gracias a la secreta relación que guardan entre sí estos seres vivos. Y, sin embargo, el espacio resultante parece un lugar inhabitado, un lugar inspirado donde se percibe la huella de una luminosa ausencia. ¿Son los personajes los que construyen esa ausencia? ¿Es posible eso?

Desde luego ellos señalan la gravedad del vacío causado por esa atmósfera sostenida. Sus cuerpos oscuros, animados con algún mínimo movimiento, acusan la base pétreo y penetrante del suelo, y se oponen a la materialidad incorpórea de los techos y las paredes. Su oscuridad y densidad agranda el espacio y hace más apreciable cómo, desde el interior de los fustes de las columnas y desde el abanico espacial formado por las bóvedas de crucería, surge una luz verdadera. La insólita proporción concedida a los techos acentúa este efecto estereoscópico. En las pinturas de Saenredam la inusual aparición de los techos revierte sobre los personajes, y las cubriciones se convierten en un extraño eco de lo que son los pequeños hombres y mujeres situados más abajo. Entre la amplitud de los techos y la pequeñez de las figuras surge una tensión metafísica.

Pienso también que en los frescos de la *Verifica della vera Croce*, de Piero della Francesca, las tocas de las damas situadas en el primer término se relacionan con los arcos y los óculos de los edificios (figura 2). Y que parece como si las curvas de los inanimados elementos arquitectónicos que ocupan el fondo de la representación estuviesen asistiendo a sus conversaciones. También los heterogéneos sombreros de los personajes masculinos han ascendido hasta acabar transformándose en las figuras geométricas de unas torres o cúpulas que aparentan estar pensando con ellos. Las siluetas y los colores utilizados por el pintor de Arezzo se han puesto al servicio de este propósito animista. Todo es observación mutua. Es como si los personajes se hubiesen arquitecturizado y como si la arquitectura hubiese pasado a ser un personaje histórico.² Una reunión que recuerda a las metamorfosis que ofrecen algunos elementos de la arquitectura clásica donde las columnas se convierten en cariátides o donde las gotas de sangre de los guerreros recorren los frisos en secuencias lineales de ritmo trepidante. En el fresco de San Francesco, en Arezzo, tanto los colores de los vestidos como los de los estucos, los broches como los ornamentos de las coronaciones arquitectónicas, los calzados como los zócalos, lo pequeño como lo grande, lo que pertenece a la labor de los humildes artesanos o de los egregios artistas, conviven dentro del espacio pictórico haciéndose signos de reconocimiento.

Una semejante prestación metafórica es apreciable en los personajes de las pinturas de Canaletto (figura 3). Con él estamos en Venecia: en los canales, los puentes y las fachadas despintadas, absortas ante halos de una luz lejana. Pero también porque los personajes de sus pinturas están a la vez en tierra firme y en medio de la laguna; porque pesan y flotan; van y vuelven hacia esos cientos de umbrales que son los bordes de los canales; aceptan a la vez las alineaciones definidas por las calles y los rumbos anómalos de las góndolas; y son los eufóricos actores, extras y figurines de un decorado interminablemente anfíbio.

Las numerosas pinturas que realizó el pintor veneciano sobre su ciudad, a la que representó de forma incansable y desigual durante toda su vida, abundan en estas entusiastas superposiciones: los remos de las embarcaciones se confunden con las columnas; las cabinas negras de las góndolas con las ventanas oscuras de los palacios, con el presagio de sus interiores profundos y habitados; los mástiles más altos, con las cúpulas turgentes; el agua rizada, con el cielo y sus nubes jaspeadas como telas a punto de desfallecer; lo real, con su doble; cada objeto erguido, con su reflejo tendido sobre la superficie de un líquido sabio y antiguo. Los personajes, dispuestos por todas partes, propician que el espectador, sintiéndose partícipe de un acuciante remolino visual, viva las cualidades sólidas y líquidas de este escenario. Es una transfiguración mágica la que percibe, como la que tendría lugar ante un incesante intercambio de sustancias: las personas parecen estar a punto de convertirse en otras personas o en otras cosas; y a las cosas les pasa lo mismo. Todo está redirigido o refundido, en todo hay una especie de propósito alquímico, idéntico al que conmueve a Venecia.

En *La Rendición de Breda*, de Velázquez, o en *La Batalla de San Romano*, de Paolo Ucello (figura 4), también lo animado se confunde con lo inanimado y la pintura expresa así una realidad encantada de ofrecer transustanciaciones. En estas obras el movimiento de los guerreros durante la batalla se iguala al de las afiladas y desordenadas puntas de sus lanzas que claman, furiosas como ellos mismos, contra el cielo y el suelo. Y las gotas rojas de sangre, esparcidas por doquier como una lluvia



Figura 3. Giovanni Canaletto. Vista del Gran Canal. Pinacoteca de Brera, Milán. Fuente: *Canaletto*. Giunti Grupo Editoriale, Florencia, 2001.

Figure 3. Giovanni Canaletto. *The Grand Canal from San Vio*. Milan Art Gallery. Source: *Canaletto*. Giunti Grupo Editoriale, Florence, 2001.

the incorporeal materiality of the ceilings and walls. Their darkness and density enlarge the space and emphasise how real light emerges from the inside of the shafts of the columns and from the spatial fan formed by the ribbed vaults. The unusual proportion of the ceilings accentuates this stereoscopic effect. In Saenredam's paintings, the unusual appearance of the ceilings has an impact on the characters, and the coverings become a strange echo of the small men and women below. A metaphysical tension arises between the expanse of the ceilings and the smallness of the figures.

I also believe that in the *History of the True Cross* frescoes by Piero Della Francesca, the headdresses of the maidens in the foreground are related to the arches and *oeil-de-boeuf* windows of the buildings (Figure 2), and that the curves of the inanimate architectural elements in background seem to listen to their conversations. Also the varied hats of the male characters have risen until becoming geometric shapes of towers or domes that seem to be thinking with them. The silhouettes and colours used by Della Francesca serve this animistic purpose. Everything is mutual observation. It is as though the characters had become architecture and architecture a historical character.² This meeting is reminiscent of the metamorphoses that some elements of classical architecture offer, where columns become caryatids or where the drops of blood of warriors cover friezes in sequential lines at a rapid pace. In the fresco of Saint Francis, in Arezzo, the colours of the clothes and of the stuccoes, the clasps and the ornaments of the architectural crowns, the footwear and the plinths, the large and the small, the fruit of the labour of humble craftsmen or of illustrious artists, all live together in a pictorial space making signs of recognition to each other.

There is a similar metaphor in the characters in Canaletto's paintings (Figure 3). With him we are in Venice: at the canals, bridges and faded façades, absorbed by haloes of a distant light. But also because the characters in his paintings are on solid ground and in the middle of the Lagoon at the same time; because they are heavy and yet float, they move to and from the hundreds of thresholds that are the



Figura 4. Paolo Uccello. Fragmento de La Batalla de San Romano. 1456-1460. Galleria Uffizi, Florencia. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:La_batalla_de_San_Romano,_por_Paolo_Uccello.jpg.

Figure 4. Paolo Uccello. Fragment of *The Battle of San Romano*. 1456-1460. Uffizi Gallery, Florence. Source: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:La_batalla_de_San_Romano,_por_Paolo_Uccello.jpg.

desgarrada, se unen al mismo rojo de las bridas, las monturas y las lanzas, tal y como se comprueba en la *Galleria Uffizi*, emocionadamente, si se observa el cuadro desde muy de cerca.

Cuántas veces la revelación surge activada por el color, la textura o el aspecto de una prenda. Ante la atenta observación de la pintura se entienden las advertencias del director de cine Andréi Tarkovski relativas a la significación que consiguen alcanzar los pequeños elementos asociados al atuendo: una manga desgarrada en un cuadro de Vermeer representa un valor imperecedero, es la huella de un mundo espiritual. Escribe también que un vestido recién cosido resulta catastrófico, o que la camisa de un actor debe ser del mismo material que su rostro.³ Así es. En *El Fusilamiento del dos de Mayo*, de Goya, la blusa del protagonista, blanca y holgada, modesta, indefensa ante la entallada rigidez de los uniformes militares, hace retumbar un mensaje de honor, inocencia y asunción de la fatalidad, que cala en el espectador inmediatamente. En cuántas pinturas se decanta la psicología del personaje en la textura y confección de los tejidos empleados o en los pliegues y las caídas de sus trajes.

II

En algunos grabados de Giovanni Battista Piranesi, las ruinas épicas de la ciudad de Roma se superponen a figuras humanas de la vida ordinaria (figura 5). Son sencillos personajes que han sido representados con interés y tal vez hasta con amor por parte del arquitecto. A estos grupos humanos, distraídos y anónimos, los acoge la antigüedad presentándose en forma de fragmento. Contra todo pronóstico la monumentalidad se muestra como un espacio acogedor del impulso humano y de la vitalidad social, mientras que la vida sencilla, que transcurre encarnada en estos tipos en movimiento, sirve para suscribir el valor de la memoria. Gracias a estas figuras, borrosas o desdibujadas, Piranesi realiza una inmersión en lo cotidiano y, gracias a esa adhesión contingente, lo monumental deviene

3 Andréi Tarkovski, *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo* (Madrid, Editorial Errata Naturae, 2017), 141-142.



Figura 5. Giovanni Battista Piranesi. Fuente: *Piranesi, The complete etchings*, Luigi Ficacci. Taschen, Colonia, 2022.
 Figure 5. Giovanni Battista Piranesi. Source: *Piranesi, The complete etchings*, Luigi Ficacci. Taschen, Cologne, 2022.

borders of the canals. They accept both the lines defined by the streets and the strange directions of the gondolas, and are the euphoric actors, extras and figurines of an endlessly amphibious stage.

The numerous paintings that Caneletto made of Venice, which he portrayed tirelessly and in a variety of ways throughout his life, are rich in these enthusiastic superpositions: the oars of the vessels blend in with the columns; the black cabins of the gondolas with the dark windows of the palaces, hinting at their deep, inhabited interiors; the highest masts with the large domes; the winding water with the sky and the mottled clouds, like fabrics about to collapse; the real with its double; each straight object with its reflection on the surface of a wise, ancient expanse of water. The characters, scattered everywhere, encourage the viewers—feeling part of a frenetic visual swirl—to experience the solid and liquid qualities of this scene. What the viewers perceive is a magical transfiguration similar to the one that would occur in an endless exchange of substances: the people appear to be about to change into other people or objects; and the same is happening to the objects. Everything is redirected or blended, there is an alchemical kind of purpose in everything, similar to the purpose that touches Venice.

In *The Surrender of Breda* by Velázquez, or in *The Battle of San Romano* by Paolo Uccello (Figure 4), again the animate and the inanimate blend, and the painting expresses the enchanted reality of offering transubstantiations. In these works, the movement of the warriors during the battle is equalled by that of the sharpened, unorganised spears that furiously cry out, like the warriors themselves, against the sky and the soil. And the red drops of blood, scattered everywhere like a terrible rainfall, emotionally join the red of the bridles, saddles and spears, as a close examination of the painting, at the Uffizi Gallery, reveals.

So many times the colour, texture or look of a garment triggers revelation. The close observation of a painting help to understand the warnings of the film director Andrei Tarkovsky about the importance that the small elements associated with dress can attain: a torn sleeve in a painting by Vermeer represents an enduring value, the mark of a spiritual world. The director also wrote that a newly sewn dress was catastrophic, or that the shirt of actors should be of the same material as their face.³ That is correct. In *The Third of May 1808* by Goya, the shirt of the protagonist, white and baggy, modest, defenceless against the tailored rigidity of the military uniforms, sends out a message of honour, innocence and acceptance of death, which resonates in the viewer immediately. In many paintings, the psychology of characters is embodied in the texture and tailoring of the fabrics or in the folds and cuts of their suits.

3 Andrei Tarkovski, *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo* (Madrid, Editorial Errata Naturae, 2017), 141-142.



Figura 6. Giuseppe de Nittis. *Passa il treno*. 1878. Colección privada. París. Fuente: *El Arte Moderno*, Giulio Carlo Argan, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975.

Figure 6. Giuseppe De Nittis. *The Train Passes*. 1878. Private collection. París. Source: *El Arte Moderno*, Giulio Carlo Argan, Fernando Torres Editor, Valencia, 1975.

próximo y hasta tangible.⁴ Porque no es que las figuras humanas sean conmovedoras, ya que no lo son demasiado, pero sí son ellas, que hablan de una vida corta e ilusa en sus pretensiones, las que hacen conmovedora esa resistencia de las obras antiguas procedentes del largo túnel del tiempo. A todo esto, las casas donde viven estos personajes nunca aparecen en estos grabados como si su morada más verdadera fuese la historia.

En *Passa il treno*, 1880, de Giuseppe de Nittis, el despliegue de la nube de humo de la locomotora mide el lapso de tiempo transcurrido entre una posición y otra (figura 6). Es una prueba más de que la pintura no puede contar cómo es el espacio sin captar también cómo es el paso del tiempo. Porque la pintura pinta, una y otra vez, que en cada espacio hay una amplitud o una contracción temporal como en cada tiempo hay una morada disponible. Y la quietud, y casi el desamparo, de los dos personajes situados en medio del campo —donde, al parecer, no existen direcciones ni referencias, sino arbustos crecidos que les cortan el paso— otorga a ese tren invisible una velocidad unida paradójicamente a un desaliento: todo lo contrario a una dinámica. Los dos personajes parecen pintados como si fuesen hermanos de una naturaleza subsistente y denotan el movimiento de una contemporaneidad fantasmal —casi melancólica— que se aleja de ellos.

En *Predicación de San Marcos en Alejandría*, obra de Giovanni y Gentile Bellini, una heterogénea masa humana escucha con atención las palabras del apóstol en la entonces capital de Egipto (figura 7). Tal y como lo describe André Chastel, los exquisitos detalles que se aprecian en los vestidos de los personajes, que animan y dan ritmo a la composición, las siluetas blancas de unas mujeres cubiertas con sus velos junto a los coloristas ropajes de varios grupos de hombres, tocados con

4 Paolo Portoghesi, *Roma / amor* (Venecia, Marislio Editori, 2019), 228.



Figura 7. Predicación de San Marcos en Alejandría. Giovanni y Gentile Bellini. 1504-1507. Pinacoteca de Brera, Milán. Fuente: *El renacimiento italiano, 1460-1500*. Akal Ediciones, Madrid, 2005.

Figure 7. *St. Mark Preaching in Alexandria*. Giovanni and Gentile Bellini. 1504-1507. Brera Art Gallery, Milan. Source: *El renacimiento italiano, 1460-1500*. Akal Ediciones, Madrid, 2005.

II

In some engravings by Giovanni Battista Piranesi, the epic ruins of the city of Rome are superimposed on human figures from ordinary life (Figure 5). These are simple characters depicted with care and even love by Piranesi. Antiquity, presented as a fragment, embraces these distracted and anonymous human groups. Surprisingly, monumentality is shown as a welcoming space for the human impulse and social vitality, while the simple life—embodied in these types of movement—is used to endorse the value of memory. Through these blurred, indistinct figures, Piranesi plunges into the everyday and, through that possible adhesion, the monumental becomes approachable and even tangible.⁴ Because it is not that human figures are poignant, actually they are not, but they speak of a short life—naïve in terms of their pretensions—and make the endurance of ancient works against the long passage of time poignant. Incidentally, the homes where these characters live never appear in these engravings, as if their truest above was history.

In *The Train Passes*, 1880, by Giuseppe de Nittis, the wafting cloud of smoke of the train measures the time lapse between one position and another (Figure 6). It is more proof that painting cannot depict space without also capturing the passing of time. Because painting paints—again and again—that there is an expansion or contraction of time in every space, as there is an available space in every time. And the stillness, almost helplessness, of the characters in the middle of the field—where, apparently, there are no directions or landmarks, just grown bushes that block the way—imbues this invisible train with a speed paradoxically connected to a certain dismay: the complete opposite of

sus turbantes, recrean de forma pintoresca y convincente el ambiente oriental. Me detengo ante la construcción del grupo femenino: la suavidad de los velos recoge la cualidad del discurso del apóstol, cuyas palabras no puedo oír; la posición sedente de las oyentes eleva también el tono y la repercusión de las palabras de Marcos; y la cercanía entre los cuerpos detenidos acusa una implícita fraternidad y un espíritu de comunidad naciente. Y si atiendo aún más a cada una de las figuras, la transparencia de algunos de sus velos deja ver rostros que se vuelven hacia el espectador como para interpellarlo en secreto.

Esta siempre discreta aparición de los rostros constituye una característica común a muchos personajes. En el espacio pictórico y en tantos atlas que recopilan dibujos de rostros, es muy improbable encontrar una cara que mire de frente. Por lo general estas figuras están ocupadas en una acción concreta y solo quieren, desde esa aparente concentración en el asunto que les ocupa, invitar al espectador a adentrarse en el fondo ilimitado de la representación, triangulándolo en ella. Con su tamaño reducido, creados como de repente, con pinceladas o trazos sueltos y rápidos; con sus colores llamativos y ajenos a la entonación del resto de los elementos representados, vueltos de espaldas e indiferentes, mostrándose esquivos o superficiales, son, sin embargo, tantas veces, los que hacen profunda y verdaderamente verosímil una pintura.

En algunos paisajes de Claudio de Lorena en los que el tiempo parece venir desde el fondo del cuadro como si se tratase de algo muy antiguo, verdaderamente muy antiguo y cargado de recuerdos, los personajes aparecen para poner en marcha el mismo movimiento, pero justo en el sentido contrario. Si el tiempo surge desde dentro de la pintura y se encamina hacia afuera, hacia los primeros términos de la representación, los personajes encaminan al espectador hacia un fondo situado en algún lugar remoto, en un más allá espacial y temporal guardado en ese interior del espacio pictórico donde la vista se pierde (figura 8). Los personajes además nos lanzan hacia un lugar donde el campo visual se convierte en una experiencia táctil. Porque en ese lugar, a lo lejos, las pinceladas pictóricas ya no representan nada en concreto; es donde ya no importa la precisión y la definición, sino el relieve creado por los apretados pelos de los pinceles y los matices untosos producidos por los grumos y las masas de oleo diluidas. Creo, lo creo de verdad, que es mediante la intersección de los personajes como se consigue que las bellas lejanías establecidas por Claudio de Lorena entren en juego y adquieran una presencia que las hace casi palpables.

En los paisajes de Claudio Lorena, pero también en los de Camille Corot, los personajes impiden la percepción del espacio pictórico como algo detenido. Ellos se presentan dentro de una oscilación como dando pruebas de que es imposible mantener la quietud de los objetos. El movimiento inherente a las figuras humanas contagia a las montañas, las rocas, las ruinas o los edificios. Por otro lado, la quietud y frontalidad, que siempre se establece entre el espectador y el soporte vertical de la pintura o del dibujo, se interrumpe gracias a ellos, gracias a sus pequeños desplazamientos, o a las insinuadas intenciones que muestran y a sus giros audaces.

Si se comparan los personajes de los dibujos de Le Corbusier con los de los dibujos de Letarouilly, en los primeros predomina la acción y en los segundos el detenimiento. En los primeros los personajes se prolongan en sus objetos y en los segundos no existen objetos intermedios. Aquí hay un hombre dinámico e inconformista que entrena en su casa contra un saco de boxeo; le observan —además de nosotros mismos— una alfombra, una mesa, una ventana, un perrito, una mujer, en los que parece que toda su vida se prolonga (figura 9). Aquí, en Letarouilly, hay otro hombre muy distinto que parece solidificado, conmutado por la ajustada ejemplaridad de la arquitectura que le rodea (figura 10).

Me parece que el respeto de Letarouilly por el dibujo de la arquitectura se convierte en Le Corbusier en el regocijo causado por el pensamiento dibujado de esa misma arquitectura. Y que la exaltación por la arquitectura es en uno conexión y en el otro concreción. Y que si el primero amasa y modela una materia plástica se diría que el segundo parece como si tallase un diamante.⁵ Pero lo más importante que cabe decir es que si Letarouilly, mediante los personajes que pone en juego, acentúa los valores arquitectónicos existentes, Le Corbusier, también mediante sus personajes, parece como si quisiese ocultarlos. Hasta ese punto los personajes pueden incidir en la lectura de los hechos o pueden insistir en unas cualidades arquitectónicas o en otras.

5 Mario Praz, *La casa de la vida* (Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2004), 21.



Figura 8. Puerto al amanecer. Claudio de Lorena. 1674. Antigua Pinacoteca de Munich. Fuente: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Claude_Lorrain_026.jpg.

Figure 8. *Harbour at Sunrise*. Claude de Lorraine. 1674. Munich Art Gallery. Source: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Claude_Lorrain_026.jpg.

dynamic. The two characters are painted as if they were siblings of an enduring nature and bespeak the movement of a ghostly contemporariness, almost mournful, that moves away from them.

In *St. Mark Preaching in Alexandria*, by Giovanni and Gentile Bellini, a heterogeneous mass listens attentively to the words of the apostle in the then capital of Egypt (Figure 7). As André Chastel describes the scene, the exquisite details in the attire of the characters, that enliven and give rhythm to the composition, the white silhouettes of some women covered by their veils next to the colourful robes of several groups of men wearing turbans, recreate the oriental atmosphere picturesquely and convincingly. I stop before the construction of the female group: the softness of the veils captures the quality of the apostle's speech, whose words I cannot hear; the seated position of the listeners also elevates the tone and impact of Mark's words; and the closeness between the still bodies hints at an implicit fraternity and a new spirit of community. And if I look even closer at each of the figures, the transparency of some of their veils reveals faces that turn towards the viewers as if secretly addressing them.

This appearance of faces is always discreet and constitutes a common feature of many characters. In the pictorial space, and in so many atlases that compile drawings of faces, it is unusual to see a face that looks straight ahead. In general, these figures are occupied in a specific action and only wish, from their apparent concentration on the subject in hand, to invite the viewers to enter the endless background of the representation, thus triangulating them there. Small in size, as if created abruptly with single, rapid brush-strokes, with their striking colours and different in tone from the rest of the elements represented, indifferent, with their backs turned, seemingly aloof or shallow, they are often the elements making a painting truly and deeply realistic.

In some landscapes by Claude de Lorraine, time seems to come from the back of the painting as though it were something very old—truly old and full of memories—and the characters seem to start the same movement, but in exactly the opposite direction. If time comes from within the painting and heads outwards, towards the foreground, the characters lead the viewer towards some remote place in the background, to a faraway time and space held inside the pictorial space where the view gets lost (Figure 8). The characters also lead us towards a place where the visual field becomes a tactile

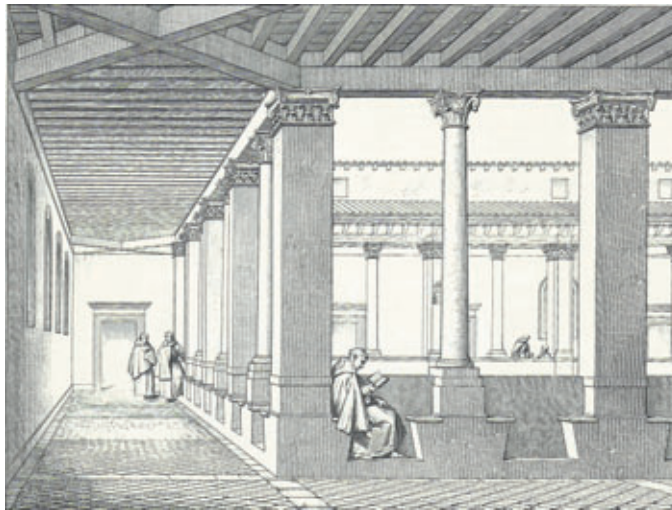
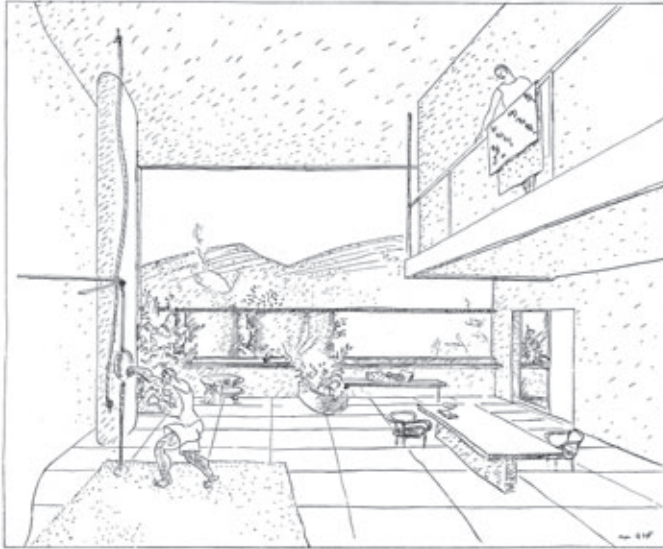


Figura 9. Le Corbusier. *Le jardin suspendu d'un appartement dans un immeuble-villa*, proyecto Wanner, 1928-1929. Fuente: *Obra completa*, Le Corbusier. Birkhäuser, 1995.

Figure 9. Le Corbusier. *The Suspended Garden of an Apartment*, Wanner Project, 1928-1929. Source: *Complete works*, Le Corbusier. Birkhäuser, 1995.

Figura 10. Le Tarouilly. Monje leyendo en el claustro del monasterio de Santa Maria della Pace, Roma. Fuente: *Edificios de Roma Moderna*, Le Tarouilly, 1840.

Figure 10. Letarouilly. Monk reading in the cloister of St. Maria della Pace, Rome. Source: *Buildings of Modern Rome*, Letarouilly, 1840.

III

De repente comprendo que dos pequeños puntos que apenas sobresalen entre las rocas del fondo, en la pintura *The Coastline of Maine*, 2006, son dos personas (figura 11). La percepción es casi inmediata ya que todo ocurre muy deprisa, todo responde a un instinto animal primitivo capaz de descubrir, e incluso de presentir a su alrededor, casi de forma instantánea, a otros seres humanos. Porque, como escribía Merleau-Ponty, el hombre es siempre alguien consciente de que los demás le acechan, de que los demás son siempre lo que él acecha, haciéndolo como ningún otro animal ha acechado nunca a los de su especie.⁶

6 Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Madrid: Editorial Trotta, 2017), 19.



Figura 11. Richard Estes. *The coastline of Maine*. 2006. Fuente: *Richard Estes*, Linda Chase. Phaidon Press Limited, Nueva York, 2014.

Figure 11. Richard Estes. *The Coastline of Maine*. 2006. Source: *Richard Estes*, Linda Chase. Phaidon Press Limited, New York, 2014.

experience. Because in that place, in the distance, the pictorial brush-strokes no longer represent anything specific; precision and definition no longer matter there, what matters is the relief created by the crushed hairs of the brushes and the rich details produced by the lumps and masses of diluted oil. I believe, truly believe, that it is through the intersection of the characters that the beautiful distances established by Claude de Lorraine come into play and acquire a presence that makes them almost tangible.

In Claude de Lorraine's landscapes, and also in Camille Corot's, the characters prevent the perception of pictorial space as something immobile. They are presented within an oscillation, as if providing proof that it is impossible to maintain the stillness of objects. The movement inherent to human figures infects mountains, rocks, ruins and buildings. In addition, the stillness and frontality, which is always established between the viewer and the vertical frame of the painting or drawing, is interrupted by them, thanks to their small movements, or to the suggested intentions they display and their daring turns.

If we were to compare the characters in Le Corbusier's drawings with those in Letarouilly's, action predominates in the former and stillness in the latter. In Le Corbusier's drawings, characters are extended into their objects, while there are not intermediate objects in Letarouilly's. In *The Suspended Garden of an Apartment*, a dynamic, non-conformist man is training with a boxing bag at home; a rug, a table, a window, a dog, and a woman—besides us—watch him, and his entire life extends through them (Figure 9). In Letarouilly's drawing, a very different man appears solidified, changed by the strict exemplary nature of the architecture surrounding him (Figure 10).

For me, the respect that Letarouilly has for architectural drawing becomes in Le Corbusier joy caused by the drawn thought of the same architecture. And the exaltation of architecture is connection in one and precision in the other. And if the first amasses and shapes a plastic material, the second seems to be carving a diamond.⁵ But the most important thing worth mentioning is that while Letarouilly, through the characters he brings into play, accentuates existing architectural values, Le Corbusier, also through his characters, seems to want to hide them. Characters can affect the reading of facts or influence certain architectural qualities or others to that extent.

III

Suddenly I understand that two small dots that just stick out between the rocks in the background in *The Coastline of Maine*, 2006, are two people (Figure 11). The perception is almost immediate,

5 Mario Praz, *La casa de la vida* (Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2004), 21.

Es incuestionable que las dos pequeñas figuras de la pintura de Richard Estes permiten establecer la enorme medida de las piedras y valorar la magnitud de la escala del paisaje. Y no cabe duda de que con ellas se relata, aunque más desde la impresión que desde ninguna ecuación cognitiva, qué es lo que somos y qué lugar ocupamos en el universo. Porque la pintura de un paisaje no puede evitar convertirse, aunque no haya nadie en él, en una pintura que trata sobre una implícita existencia humana. A pesar del tamaño que tengan y de la humilde posición que ocupen dentro del lienzo —como ocurre también en las pinturas de Constable o de Corot— esas pequeñas figuras, a pesar de su descentramiento, de su marcada indiferencia, e incluso de su elaborada ocultación, pasan a ser el epicentro de ese paisaje: el paisaje pertenece a esos entes sensibles y, como ocurría en la fábula de Borges, ese paisaje deviene tantas veces su más benévolo autorretrato.

Por otro lado, las pequeñas figuras entrevistas en medio de las rocas me hacen recordar las palabras de Giacometti⁷ cuando explicaba cómo imprimía sobre las pequeñas personas vistas en la distancia el carácter que se correspondía con su tamaño pequeño, con su tamaño aparente, y no con el de su tamaño real. Muchas veces he acudido a considerar despacio esta afirmación porque me doy cuenta de que el cambio de escala afecta de forma profunda a aquello que apreciamos en los personajes. Y las aproximaciones pictóricas, ya sean microscópicas o telescópicas, poseen la facultad de revelar datos recónditos y nos hacen entrar en mundos caracterológicos que, aunque se desplazan de forma paralela al ya conocido, son en realidad muy distintos.

Los personajes son diversos como yo. Y yo reúno uno y muchos pequeños personajes al mismo tiempo, como supieron ver con sus heterónimos Antonio Machado, Fernando Pessoa e incluso Miguel de Cervantes en su obra maestra, donde para explicar cómo son los españoles tuvo que recurrir a tipos opuestos, oponiendo personas, animales y objetos. Los personajes son una persona, que somos nosotros, que está siempre fuera de la representación y que, simultáneamente, entra constantemente en ella. Es así como nos impresiona la soledad de las habitaciones ocupadas por alguien —porque ese alguien somos siempre nosotros— en los cuadros de Edward Hooper; los sujetos anónimos de cualquier ejército —que somos cada uno de nosotros alguna vez—; los solitarios pescadores que escuchan el rumor del mundo natural mientras pescan, en las acuarelas de Winslow Homer —que somos nosotros pescando, aunque no sepamos pescar—; los amargos rostros de los arqueros que disparan sus flechas al San Sebastián de Luca Signorelli —que somos nosotros, sanguinarios a veces, desde luego—; los hombres y las mujeres —con un espíritu nuevo con el que resulta casi imposible no identificarse— que aparecen en los dibujos de Le Corbusier; las figuras a punto de desintegrarse o materializarse, porque están inaugurando un mundo mejor a la vez que negando otro —también como nosotros mismos— en los dibujos de Mies van der Rohe... Hasta en los jóvenes jinetes representados en el friso oeste del Partenón, en el delirio de sus cabellos unidas a las crines de sus caballos, y en el de sus cuerpos, cómplices confiados de la vida, veo algo de la juventud que me pertenece y nos pertenece. Aquí y allá, me detenga donde me detenga, solo veo personajes que son personas que somos nosotros.

No podemos descuidar a ni un solo personaje, a ni uno solo de sus mínimos detalles. Si en la exterioridad que contemplamos no podemos vernos a nosotros mismos porque quedamos fuera de nuestro propio campo visual, tal y como escribía John Berger, ante la observación de las pinturas y los dibujos acontece lo contrario: reconocemos que estamos ahí; lo que vemos es ahora una exterioridad que, aunque inmovilizada y retenida en el confín del espacio pictórico en que se encuentra, no deja de apelarnos como si fuese algo vivamente nuestro. Y ahí están esas pequeñas y diversas figuras invitantes. Mediante esos discretos artefactos pictóricos, gracias a esas *dramatis personae*, me entrego a metamorfosis múltiples; me enfrento a un entorno que no me pertenece y que no tiene límites; me fundo con un número indefinido de seres, cercanos o distantes, y entro en paisajes, en ciudades y en habitaciones que forman para mí una realidad privilegiada. Me doy cuenta de que la imagen finita a la que accedo, en esa pintura o en ese dibujo, es infinitamente precisa a la vez que nueva y me expresa la vida como antes nadie la había expresado⁸ y como yo no habría nunca podido imaginarla.

7 Alberto Giacometti, *Escritos* (Madrid, Editorial Síntesis, 2009), 337.

8 Andréi Tarkovski, *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo* (Madrid, Editorial Errata Naturae, 2017).

as everything happens very rapidly, everything responds to a primitive animal instinct capable of discovering, and even sensing, almost instantly, other human beings. Because, as Merleau-Ponty wrote, humans are always conscious that others are stalking them, that others are what they always stalk, as no other animal has ever stalked those of their own species.⁶

Unquestionably, the two small figures in the painting by Richard Estes help to establish the enormous size of the rocks and appreciate the magnitude of the landscape's scale. And there is no doubt that through them we are told, although more through an impression than through any cognitive process, what we are and the place we occupy in the universe. Because the painting of a landscape inevitably becomes, even if there is no one in it, a painting that deals with an implicit human existence. Those small figures, despite their size or their humble position on the canvas—as is also the case with the paintings by Constable and Corot—despite their decentering, their marked indifference, and even their thorough concealment, become the epicentre of the landscape: the landscape belongs to these sensitive entities and, as occurs in Borges' fable, the landscape often becomes its most benevolent self-portrait.

The small figures that can be glimpsed in the middle of the rocks remind me of the words of Giacometti⁷ when he explained how he bestowed on the small people in the distance the character that they deserved according to their small size—their apparent size, and not their real size. I have often thought carefully about this assertion because I realise that a change in scale has a strong impact on what we appreciate in characters. And pictorial representations, whether microscopic or telescopic, have the ability to reveal hidden information and make us enter characterological worlds that, while they move in parallel to the known world, are actually very different.

Characters are diverse, as I am. And I am one and many small characters at the same time, as Antonio Machado, Fernando Pessoa and even Miguel de Cervantes saw with their heteronyms; the latter, in his masterpiece, resorted to opposite types to explain how the Spaniards are, contrasting people, animals and objects. Characters are one person—us—always outside of the representation and, at the same time, constantly entering it. That is how we are moved by the loneliness of rooms occupied by someone in Edward Hooper's paintings, because we are always that someone; by the anonymous subjects of any army, who are each of us at some time; by the lonely fishermen in Winslow Homer's watercolours that hear the murmur of the natural world while they fish, who are us fishing, even if we do not know how to fish; by the bitter faces of the archers who fire their arrows at Luca Signorelli's Saint Sebastian—us, bloodthirsty at times, of course; by the men and women in Le Corbusier's drawings, with a new spirit that it is almost impossible not to identify with; by the figures about to disintegrate or appear, because they are opening up a better world while rejecting another, also like us, in Mies van der Rohe's drawings...even in the young riders represented on the west frieze of the Parthenon, in the delirium of their locks joined with the manes of their horses, and in their bodies, trusted accomplices of life, I see something of the youth that I and we possess. Here and there, wherever I stop, I only see characters who are people, who are us.

We cannot overlook a single character, or even one of their smallest details. If we cannot see ourselves in the exteriority we contemplate because we are outside of our own visual field, as John Berger wrote, the opposite occurs in the observation of paintings and drawings: we recognise that we are there; what we see is now an exteriority that, although immobile and held in the confines of its pictorial space, still appeals to us as if it were something vividly ours. And that is where those small and diverse inviting figures are. Through these discreet pictorial artefacts, thanks to those *dramatis personae*, I give myself over to numerous metamorphoses; I face an environment that does not belong to me and has no limits; I merge with an indefinite number of beings, close and distant, and enter landscapes, cities and rooms that form an exclusive reality for me. I realise that the finite image that I access in a painting or drawing is infinitely precise and new at the same time and expresses life as no one has ever expressed it before⁸ and as I would never have been able to imagine.

6 Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu* (Madrid: Editorial Trotta, 2017), 19.

7 Alberto Giacometti, *Escritos* (Madrid, Editorial Síntesis, 2009), 337.

8 Andréi Tarkovski, *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo* (Madrid, Editorial Errata Naturae, 2017).

Bibliografía

- Argan, Giulio Carlo. *Fra Angelico*. Madrid: Editorial Casimiro, 2015.
- Carson, Anne. *Eros dulce y amargo*. Barcelona: Penguin Random House, 2020.
- Chase, Linda. *Richard Estes*. Nueva York: Phaidon Press, 2014.
- Chastel, André. *El renacimiento italiano, 1460-1500*. Madrid: Akal Ediciones, 2005.
- Delacroix, Eugene. *Diccionario de bellas artes*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- Giacometti, Alberto. *Escritos*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009.
- Hersey, George. *The Lost Meaning of Classical Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1988.
- Kepes, Gyorgy. *Language of Vision*. Milwaukee: Wisconsin Cuneo Press, 1944.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta, 2017.
- Portoghesi, Paolo. *Roma / amor*. Venecia: Marislio Editori, 2019.
- Praz, Mario. *La casa de la vida*. Barcelona: Penguin Random House, 2004.
- Tarkovski, Andréi. *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid: Editorial Errata Naturae, 2017.



Luis Martínez Santa-María (Madrid, 1 de julio de 1960). Es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1985), Doctor Arquitecto (2000) y Catedrático de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (2019). Entre otras distinciones ha recibido el Premio de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid (1991), el Premio Manuel Oraá y Arcocha (1997), el Premio ASCER (2005), el Premio Hispalyt (2009), el Premio Plata Fritz Höger (2014), el Premio FAD (2017) y el Premio Luis Moreno Mansilla (2017). Es autor de los libros: *El árbol, el camino, el estanque ante la casa* (2004) (Premio Extraordinario de Tesis Doctorales de la UPM), *Intersecciones* (2005), *El libro de los cuartos* (2011), *Principios* (2012), *Superposiciones* (2018), *Contacto* (2020) y *La expresión del peso* (2021), publicado también en inglés (*The expression of Weight*), este último libro como resultado de la investigación que llevó a cabo durante su estancia en la Real Academia de España en Roma (2012). Ha sido Miembro de la Comisión de Calidad de la Ciudad de Madrid (2010-2011), Miembro de la Comisión para la Protección del Patrimonio Histórico Artístico del Ayuntamiento de Madrid (2012-2018) y Director de la colección de libros La Cimbra, de la Fundación Caja de Arquitectos (2005-2015).

References

- Argan, Giulio Carlo. *Fra Angelico*. Madrid: Editorial Casimiro, 2015.
- Carson, Anne. *Eros dulce y amargo*. Barcelona: Penguin Random House, 2020.
- Chase, Linda. *Richard Estes*. Nueva York: Phaidon Press, 2014.
- Chastel, André. *El renacimiento italiano, 1460-1500*. Madrid: Akal Ediciones, 2005.
- Delacroix, Eugene. *Diccionario de bellas artes*. Madrid: Editorial Síntesis, 2001.
- Giacometti, Alberto. *Escritos*. Madrid: Editorial Síntesis, 2009.
- Hersey, George. *The Lost Meaning of Classical Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1988.
- Kepes, Gyorgy. *Language of Vision*. Milwaukee: Wisconsin Cuneo Press, 1944.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Madrid: Editorial Trotta, 2017.
- Portoghesi, Paolo. *Roma / amor*. Venecia: Marislio Editori, 2019.
- Praz, Mario. *La casa de la vida*. Barcelona: Penguin Random House, 2004.
- Tarkovski, Andréi. *Atrapad la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*. Madrid: Editorial Errata Naturae, 2017.

Luis Martínez Santa-María (Madrid, 1960) is an architect from the Madrid Higher Technical School of Architecture (1985), Doctor of Architecture (2000) and Professor of Architectural Design at the Madrid School of Architecture (2019). Among other distinctions, he has received the Madrid City Council Architecture Award (1991), the Manuel Oraá y Arcocha Award (1997), the ASCER Award (2005), the Hispalyt Award (2009), the Fritz Höger Silver Award (2014), the FAD Award (2017) and the Luis Moreno Mansilla Award (2017). He is the author of the books: *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa* (2004) (Extraordinary Prize for Doctoral Theses from the UPM), *Intersecciones* (2005), *El libro de los cuartos* (2011), *Principios* (2012), *Superposiciones* (2018), *Contacto* (2020) and *La expresión del peso* (2021), also published in English (*The Expression of Weight*), this last book as a result of the research he carried out during his stay at the Royal Academy of Spain in Rome (2012). He has been a Member of the Quality Commission of the City of Madrid (2010-2011), Member of the Commission for the Protection of Artistic Historical Heritage of the Madrid City Council (2012-2018) and Director of the book collection La Cimbra, from the Caja de Arquitectos Foundation (2005-2015)