

EL HOMBRE QUE MIRA, EN 4 DIBUJOS

THE MAN WHO LOOKS, IN 4 DRAWINGS

Francisco Martínez Mindeguía

doi: 10.4995/ega.2017.7353



Mirar, ver, interpretar y valorar son operaciones comunes que dan resultados diversos en función del sujeto y del período histórico. Decía Goethe que cada mirada atenta dirigida al mundo contiene un razonamiento sobre él. El presente artículo, pretende comparar este razonamiento en cuatro dibujos diferentes, de similar composición.

PALABRAS CLAVE: MIRAR. ESPECTADOR. PAISAJE. MICHELE PACE

To look, to see, to interpret and to value are common operations that give diverse results depending on the subject and of the historical period. Goethe said that every attentive look addressed the world contains a reasoning on it. The present article, intends to compare this reasoning in four different drawings, of similar composition.

KEYWORDS: TO LOOK. SPECTATOR. LANDSCAPE. MICHELE PACE



1. Michele Pace, *Viajero en Roma, con la torre delle Milizie al fondo*

1. Michele Pace, *Traveler in Rome, with the Milizie tower at the bottom*

Si representar los objetos tal como se veían fue un reto en el Renacimiento, en el siglo xvii la cuestión fue entender qué es lo que realmente vemos. A principios de siglo René Descartes y Galileo Galilei se esforzaron por ver las cosas tal como realmente eran y no como parecían ser, por separar lo verdadero de lo falso (O'Toole, 1999, pp.1-7). Pero casi al mismo tiempo los monjes de Trinità dei Monti, de Roma, experimentaban con las perspectivas anamórficas **1**, Francesco Borromini construía la *galleria prospettica* del Palazzo Spada (1652-1653) y Andrea Pozzo 'levantaba' la falsa cúpula de Sant'Ignazio (1685) y 'hacía desvanecer' la bóveda de la misma iglesia (1691-1694). Hacer *ver lo que no es* podía ser una virtud o una agudeza del ingenio, y la ficción podía ser una vía para llegar a lo verdadero (Assunto 1979, p.104). A finales del xviii, el *saber ver* se convirtió en objeto de estudio y debate, se teorizó sobre el lenguaje de la visión y sobre el modo de ver. El presente artículo pretende revisar algunos aspectos de esta evolución, a partir de cuatro dibujos que comparten una composición similar pero difieren en el significado.

1. Michele Pace di Campidoglio

El primero es un dibujo de Michele Pace, más conocido como Michelangelo di Campidoglio, por el lugar donde tenía su taller (Fig. 1) **2**. Su título es *Viaggiatore a Roma, con la torre delle Milizie al fondo*, y muestra un hombre de espaldas, que mira la ciudad. No vemos su rostro, ni cuál es su actitud, tan sólo que observa, inmóvil. La ciudad es Roma pero el tema central del dibujo es este personaje, definido con mayor claridad y en contraste con el



1

fondo que se desvanece con la distancia. El arco bajo el que se encuentra actúa como el marco de un proscenio que al señalar el límite de la escena nos incluye también a nosotros, como espectadores. En esta disposición, el dibujante ve lo que el personaje ve, casi con el mismo punto de vista, y hace que también nosotros lo veamos, compartiendo su experiencia.

If to represent the objects as they were seen was a challenge in the Renaissance, in the 17th century the question was to understand what it is that we see really. At the beginning of the century René Descartes and Galileo Galilei made an effort to see the things as they really were and not as they seemed to be, to separate the true from the false (O'Toole, 1999, pp.1-7). But almost at the same time the monks of Trinita dei Monti, Rome, were experimenting with anamorphic perspectives **1**, Francesco Borromini



2. Thomas Major, *Vista norte de la ciudad de Paestum*, 1768

2. Thomas Major, *A north view of the city of Paestum*, 1768

built the *galleria prospettica* of the Palazzo Spada (1652-1653) and Andrea Pozzo 'lifted' the false dome of Sant'Ignazio (1685) and 'did fade' the vault of the same church (1691-1694). To do *see what is not* could be a virtue or a sharpness of the wit, and the fiction could be a way to reach to what was true (Assunto 1979, p.104). In the late eighteenth, '*knowing how to see*' was became a study and debate object, was theorized about the language of the vision and about the way of seeing. The present article intends to revise some aspects of this evolution, from four drawings that share a similar composition but differ in the meaning.

1. Michele Pace di Campidoglio

The first one is a drawing of Michele Pace, more known as Michelangelo di Campidoglio, because of the place where he had his workshop (Fig. 1) 2. It's titled *Viaggiatore a Roma, con la torre delle Milizie al fondo*, and it shows a man from his back, who looks at the city. We do not see his face, nor which is his attitude, only that he observes, immobile. The city is Rome but the central subject of the drawing is this character defined with greater clarity and in contrast with the background that vanishes with the distance. The arch, under which he remain, acts as the frame of a proscenium that, when indicating the limit of the scene, includes also to us, as spectators. In this arrangement, the draftsman, sees what the character sees, almost with the same point of view, and does that also we see it, sharing his experience.

In order to understand better this observer it is convenient to go to *El Criticón* 3 of Baltasar Gracián, who tells the experiences of two characters who observe the world and judge what they see. Almost at the beginning of the work, one of them says:

When the eyes see what they never saw, the heart feels, what it never felt [...] Commonly we lack the admiration because we lack novelty, and with it the warning. All we enter in the world with the eyes of the spirit closed, and when we open them for the knowledge already the habit of seeing the things, for wonderful that they were, they do not leave place to the admiration. That's why the wise males used always of the reflection, imagining arrive again to the world, repairing in his prodigies, that everything has it, admiring his perfections and philosophizing artfully 4 (Gracián, 1651, 2nd Crisi).

With this image Gracián indicates the importance of that something have to draw attention of



2

Para entender mejor a este observador conviene acudir a *El Criticón* 3 de Baltasar Gracián, que cuenta las experiencias de dos personajes que observan el mundo y juzgan lo que ven. Casi al principio de la obra, uno de ellos dice:

Quando los ojos ven lo que nunca vieron, el corazón siente lo que nunca sintió [...] Fáltanos la admiración comúnmente a nosotros porque falta la novedad, y con ésta la advertencia. Entramos todos en el

mundo con los ojos del ánimo cerrados, y cuando los abrimos al conocimiento ya la costumbre de ver las cosas, por maravillosas que sean, no dejan lugar a la admiración. Por eso los varones sabios se valieron siempre de la reflexión, imaginándose llegar de nuevo al mundo, reparando en sus prodigios, que cada cosa lo es, admirando sus perfecciones y filosofando artificiosamente 4.

Con esta imagen Gracián señala la importancia de que algo llame la atención del que observa y le haga ver



- 3. James Stuart, *Monumento de Philopappus*, 1762
- 4. James Stuart, *Templo de Minerva Polias y del Pandrosium*, 1762

- 3. James Stuart, *The monument of Philopappus*, 1762
- 4. James Stuart, *Temple of Minerva Polias and of the Pandrosium*, 1762

las cosas *como si fueran nuevas*. En el dibujo, el personaje, tal vez el propio Michele Pace, es un recién llegado a la ciudad que la ve como si no la hubiera visto nunca y descubre admirado sus *prodigios*. Más adelante, Gracián insiste en este aspecto:

Advertid que va grande diferencia del ver al mirar, que quien no entiende no atiende [porque] poco importa ver mucho con los ojos si con el entendimiento nada, ni vale ver sin el notar' (Gracián, 1998, p. 627).



3

2. Thomas Major

El segundo dibujo es un grabado que Thomas Major ⁵ publicó en *The Ruins of Paestum otherwise Posidonia*, en 1768 (Fig. 2). No era el resultado de una expedición, ya que Major nunca estuvo en Paestum y los grabados derivan de otros trabajos precedentes, en este caso, de un óleo de Antonio Joli, de 1738, que Major utilizó sin introducir cambios. Su encuadre lo relaciona con el dibujo de Pace y corresponde a una vista de la ciudad desde la puerta norte de la muralla, con los tres templos al fondo. Bajo el arco, un grupo de personajes conversa sin prestarles atención; a la izquierda, uno de ellos dibuja el arco siguiendo las instrucciones de otros dos y, a la derecha, tres soldados acompañan a la comitiva. Comparado con el de Pace, aquí no hay 'admiración', pese a ser recién llegados y estar advertidos, sustituida por un distanciamiento científico y erudito. En cambio, lo que sí sugiere es el contraste de la fugacidad de la presencia de los viajeros, frente a la permanencia ausente de los restos arqueológicos.

Para entender la composición habría que retroceder a 1711, cuando Joseph Addison empieza a publicar en Londres *The Spectator*, un diario de una sola página en el que él se



4

describe como un espectador que observa lo que sucede a su alrededor ⁶. En el primer número decía: 'Vivo en el mundo, más como un espectador de la Humanidad, que como una de las especies'. Y en el número 10, once días después:

Recomendaría este Periódico para la lectura diaria de aquellos caballeros a los que no puedo por menos que considerar buenos hermanos y aliados. Me refiero a la Fraternidad de espectadores que viven

the one who observes and make him see the things *as if they were new*. In the drawing, the character, maybe the own Michele Pace, is a newcomer to the city that sees it as if he had never seen it and admired discovers its *prodigies*. Later on, Gracián insists on this aspect:

Observe that there is a great difference between to see and to look, that who does not understand does not pay attention [because] it is not important to see a lot with the eyes if with the understanding nothing, nor worth to see without become aware. (Gracián, 1651, 4th Crisis).



2. Thomas Major

The second drawing is an engraving that Thomas Major published in *The Ruins of Paestum otherwise Posidonia*, in 1768 (Fig. 2). It was not the result of an expedition, since Major was never in Paestum and the engravings derive from other previous works, in this case, of an oil of Antonio Joli, of 1738, which Major used without introducing changes. His framing relates it to Pace's drawing and corresponds to a view of the city from the north door of the city wall, with the three temples at the bottom. Under the arch, a group of characters converses without paying attention to them; to the left, one of the characters draws the arch following the instructions of other two and, to the right, three soldiers accompany to the retinue. Compared with that of Pace, here there is no 'admiration', in spite of being newcomers and being warned, replaced with a scientific and erudite distancing. Instead, what it suggests is the contrast of the fugacity of the presence of the travellers, in front of the permanence of the archaeological remains. To understand the composition it would be necessary go back to 1711, when Joseph Addison starts publishing in London *The Spectator*, a diary of a single page in which he describes himself as a spectator who observes what happens around it 6. In the first number he was said: 'I live in the World, rather as a Spectator of Mankind, than as one of the Species' (Addison 1711, n.1). And at number 10, eleven days later:

I would recommend this Paper to the daily Perusal of those Gentlemen whom I cannot but consider as my good Brothers and Allies. I mean the Fraternity of Spectators who live in the World without having anything to do in it; and either by the Affluence of their Fortunes, or Laziness of their Dispositions, have no other Business with the rest of Mankind but to look upon them [...] In short, every one that considers the World as a Theatre, and desires to form a right Judgment of those who are the Actors on it.

The elitist distancing of Addison and his lack of empathy with what he observes was shared, in certain way, in some of the English expeditions that, from 1749, travelled to the continent in search of the Roman and Greek antiquity, and that published its results later. All these expeditions have provided an admirable graphical material but, observed in detail, it can seem that the most important of the expedition was the own expedition: be there and to look

en el mundo, sin tener nada que ver en ella; y, sea por la opulencia de sus fortunas o la pereza de sus disposiciones, no tienen otra relación con el resto de la humanidad que mirarlos [...] En resumen, todo aquel que considera el Mundo como un Teatro, y desea formarse un juicio justo de aquellos que son los actores en él.

El distanciamiento elitista de Addison y su falta de empatía con lo que observa fue compartido, en cierto modo, en algunas de las expediciones inglesas que, a partir de 1749, viajaron al continente en busca de la antigüedad romana y griega, y que publicaron sus resultados después. Todas estas expediciones han aportado un material gráfico admirable pero, observadas en detalle, puede parecer que lo más importante de la expedición fuera la propia expedición: estar allí y contemplar lo que pocos podían contar haber visto, las piezas de un museo que no era posible transportar. La repercusión social de la expedición es lo que parece justificar que algunos de sus autores se representaran a sí mismos en los grabados de esas ruinas. Sucedió así en el tercero de los libros de *The Antiquities of Athens*, de James Stuart y Nicholas Revett, en donde ellos aparecen frente al monumento de Philopappus (Fig. 3) 7. Aparecen conversando con James Dawkins y Robert Wood (protagonistas de las expediciones a Palmyra y Balbec), con los que parecen haber coincidido volviendo éstos a Inglaterra. Hay que señalar que, en la imagen, mientras Dawkins y Woods visten al modo inglés, Stuart y Revett lo hacen al turco, para añadir teatralidad a la representación. En el comentario de la lámina, dice Stuart:

En primer término el señor Revett y yo mismo estamos con nuestros amigos el señor James Dawkins y el señor Robert Wood, el último de los cuales está ocupa-

do copiando la inscripción de la pilastra. Nuestro jenízaro está haciendo café, que bebimos aquí; el chico que está sentado con su mano en una cesta, asiste con nuestras tazas y platos.

La anécdota del viaje se mezcla injustificadamente con la descripción científica del monumento, teatralizando la experiencia arqueológica, posiblemente para aproximarla a un público no tan erudito como pudiera parecer. Las situaciones anecdóticas se repiten en otros grabados, con personajes de los que Stuart da los nombres y el relato que justifica su presencia. Un ejemplo, es el comentario de la lámina XIX, del segundo libro, del Templo de Minerva Polias y del Pandrosium (Fig. 4):

El caballero turco que está fumando una larga pipa, es Disdár-Agá, se apoya en el hombro de su yerno, Ibraim Agá, y está mirando a nuestros trabajadores, que están cavando para descubrir la base y las gradas de la cimentación bajo las Cariátides. Acostumbraba a visitarnos de vez en cuando, para ver que no hacíamos ningún daño al edificio; pero en realidad, para ver que no nos llevamos ningún tesoro; pues no concebía cualquier otro motivo que pudiera habernos inducido a examinar tan ansiosamente lo que estaba bajo tierra en este castillo. Los dos turcos en el Pandrosium fueron colocados allí por él para ver nuestros actos y darle cuenta de nuestros descubrimientos. La niña que lleva un cordero, con la asistencia de un esclavo negro, es la hija de Ibraim Agá. El cordero se desgrasado para ser comido en la fiesta de la Beiram, que no estaba muy lejos en el tiempo de cuando esta vista fue tomada.

Esto es el *Mundo como un Teatro* al que se refería Addison y que impregnó los estudios estéticos de arquitectura, llenándolos de términos teatrales como 'escena', 'escenario', 'escenificación', 'decorado' o 'representación'.



5. Viollet-le-Duc, *Sant'Agnese fuori le Mura, de Roma*, 1836

5. Viollet-le-Duc, *Sant'Agnese fuori le Mura, of Rome*, 1836



5

3. Viollet-le-Duc

El tercer dibujo es una acuarela de Viollet-le-Duc, del interior de Sant'Agnese fuori le Mura, de Roma (Fig. 5) 8. Es de 1836, de su primer viaje a Italia, y muestra el interior de la nave central de la iglesia desde el

nártex de la entrada, con un encuadre semejante a los anteriores. Aquí el interés se centra en el fondo de la nave, en el ciborio del altar y el ábside. El resto, mucho menos detallado, tan solo parece ser el marco necesario de estos elementos.

at what few ones could tell have seen, the pieces of a museum that was not possible to transport. The social repercussion of the expedition is what seems to justify that some of its authors were represented themselves in the engravings of those ruins. It happened this way in the third book of *The Antiquities of Athens*, of James Stuart and Nicholas Revett, where they appear in front of the monument of Philopappus (Fig. 3) 7. They appear conversing with James Dawkins and Robert Wood (protagonists of the expeditions to Palmyra and Balbec), with those they seem to have coincided returning these to England. It has to indicate that, in the image, while Dawings and Woods are dressed at the English style, Stuart and Rewet are dressed to the Turkish, to add theatricality to the representation. In the commentary of the plate, Stuart says:

On the foreground Mr. Revett and myself are introduced with our friends Mr. James Dawkins and Mr. Robert Wood, the last of whom is occupied in copying the inscription on the pilaster. Our janizary is making coffee, which we drank here; the boy, sitting down with his hand in a basket, attends with our cups and saucers.

The anecdote of the trip is mixed without justification with the scientific description of the monument, dramatizing the archaeological experience, possibly to bring it near to a public not as erudite as it could seem. The anecdotal situations are repeated in other engravings, with characters of which Stuart gives the names and the story that justifies their presence.

An example, it is the commentary of the plate XIX, of the second book, of the Temple of Minerva Polias and of the Pandrosium (Fig. 4):

The Turkish gentleman smoking a long pipe, is the Disdár-Agá, he leans on the shoulder of his son-in-law, Ibrahim Agá, and is looking at our labourers, who are digging to discover the base, and the steps of the basements under the Caryatides. He was accustomed to visit us from time to time, to see that we did no mischief to the building; but in reality, to see that we did not carry off any treasure; for hi did not conceive, any other motive could have induced us, to examine so eagerly what was under ground in this castle. The two Turks in the Pandrosium were placed there by him to watch our proceedings; and give him an account of our discoveries. The little girl leading a lamb, and attended by a negro slave, is the daughter of Ibrahim Agá. The lamb is fatted to be eaten at the feast of the Beiram, which was not far off at the time this view was taken.

This is the *World as a Theatre* to which Addison was referred and that impregnated the aesthetic



studies of architecture, filling them with theatrical terms as 'scene', 'stage', 'staging', 'scenery' or 'representation'.

3. Viollet-le-Duc

The third drawing is a watercolour of Viollet-le-Duc, of the interior of Sant'Agnese fuori le Mura, of Rome (Fig. 5) **8**. It is of 1836, of his first trip to Italy, and shows the interior of the central nave of the church from the narthex of the entry, with a framing similar to the previous ones. Here the interest is focused at the bottom of the nave, in the ciborium of the altar and the apse. The rest, much less detailed, just seems to be the necessary frame of these elements.

To understand better the image it is convenient compare it with the one that Paul-Marie Letarouilly drew not after 1832 (Fig. 6) **9**. It can be seen that Viollet-le-Duc has eliminated the coffered ceiling, which was built in 1606, and also the decoration of the walls of the nave: he has simplified the image reducing it to what strictly corresponds to the church of the 8th century. Self-taught, independent in his acts and in his ideas, a *rebel* according to some, Viollet-le-Duc sees a reality that is not the apparent one, or not the one that others see. He analyses, differentiates the original state and the additions, values its effect and finally he shows the space as he thinks that it should be. He has issued a judgment and this one is the result. Viollet-le-Duc believed that 'architecture has to do mainly with the faculty of reasoning', a principle that he recommended to apply in the training of the architect:

First, he must learn to analyse the masterpieces of the past; then he must learn to make his own synthesis [...] He must analyse what pleases him; he must be conscious of the logical process which lies behind the successful result [...] then apply the argument to his own problems. (Summerson 1980, p. 8).

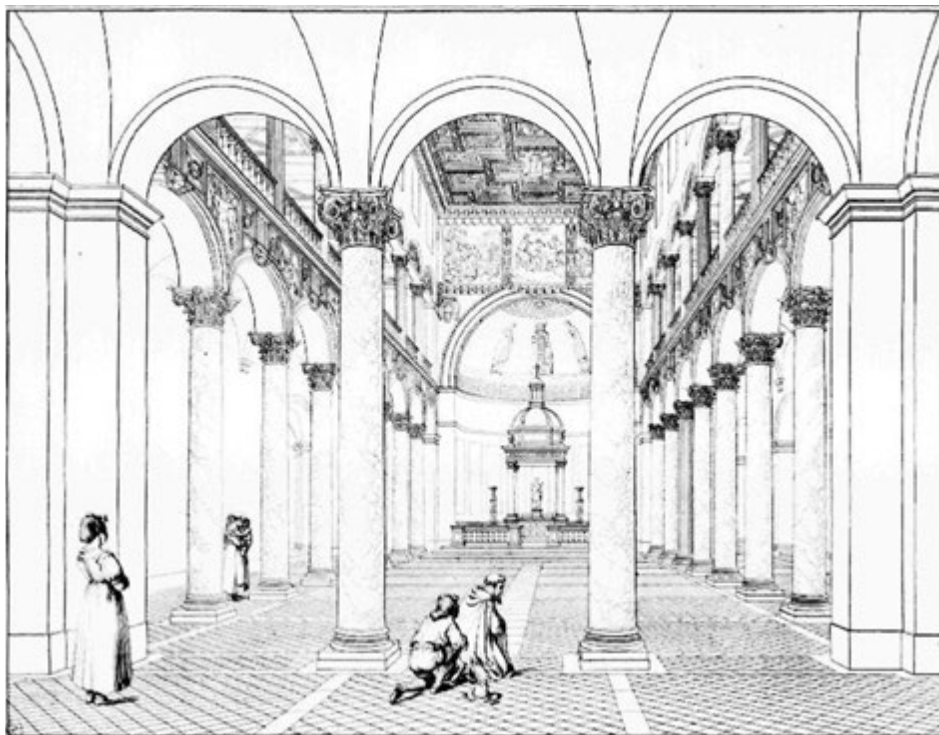
The self-referential value that had the character of the drawing of Pace, it is assumed here by the transformation that Viollet-le-Duc applies on what he sees.

4. Le Corbusier

The fourth drawing is of Le Corbusier (Fig. 7), published in *La maison des Hommes* (p.99.), in 1942, without title. As in the drawing of Michele Pace, a man of backs contemplates the

6. Paul-Marie Letarouilly, *Sant'Agnese fuori le Mura, de Roma, 1840*

6. Paul-Marie Letarouilly, *Sant'Agnese fuori le Mura, of Rome, 1840*



6

Para entender mejor la imagen conviene compararla con la que Paul-Marie Letarouilly dibujó no después de 1832 (Fig. 6) **9**. Se puede ver que Viollet-le-Duc ha eliminado el artesonado del techo, que se construyó en 1606, y también la decoración de los muros de la nave: ha simplificado la imagen reduciéndola a lo que estrictamente corresponde a la iglesia del siglo VIII.

Autodidacta, independiente en sus actos y en sus ideas, un *rebelde* según algunos, Viollet-le-Duc ve una realidad que no es la aparente, o no la que otros ven. Analiza, diferencia el estado original y los añadidos, valora su efecto y finalmente muestra el espacio como cree que debería ser. Ha emitido un juicio y éste es el resultado.

Viollet-le-Duc creía que 'la arquitectura tiene que ver principalmente

con la facultad de razonar', un principio que recomendó aplicar en la formación del arquitecto:

primero debe aprender a analizar las obras maestras del pasado y luego debe aprender a hacer su propia síntesis [...] debe analizar lo que le agrada, ser consciente del proceso lógico que se encuentra detrás de un buen resultado [...] y aplicar después el resultado a sus propios problemas. (Summerson 1980, p. 8).

El valor autorreferencial que tenía el personaje del dibujo de Pace, lo asume aquí la transformación que Viollet-le-Duc aplica sobre lo que ve.

4. Le Corbusier

El cuarto dibujo es de Le Corbusier (Fig. 7), publicado en *La maison des Hommes* (p.99.), en 1942, sin título. Como en el dibujo de Michele Pace, un hombre de espaldas contempla el



paisaje, pero aquí está en el interior de una vivienda, frente a una ventana. Como en aquel caso, el personaje se sitúa frente al espectáculo de la naturaleza, como si el marco de la ventana fuera la boca de la escena de un teatro o la pantalla de una sala de cine.

Aquí es el propio Le Corbusier quien aclara el significado del dibujo, en el texto que incluye al pie:

Los 'placeres esenciales' han penetrado en la casa.

La naturaleza se ha inscrito en el arriendo. Se ha firmado el pacto con la naturaleza.

Los árboles han entrado en la habitación de la casa.

Se entiende que los 'placeres esenciales' (el sol, el espacio y la vegetación) 'entran' porque los podemos ver. La ambigüedad del texto se resuelve en otro dibujo anterior del mismo libro (Fig. 8). Se trata de una composición similar, que Le Corbusier construye con una secuencia propia de un cómic, y que concluye en la 'viñeta' inferior. El texto a su derecha y bajo ella dice lo siguiente:

¡Crac! Un marco todo alrededor.

¡Crac! Las cuatro líneas oblicuas que señalan la perspectiva. Tenéis vuestra habitación instalada frente al lugar. Todo el paisaje entra en vuestra habitación.

¡Se ha sellado el pacto con la naturaleza! Gracias a los dispositivos del urbanismo, se puede inscribir la naturaleza en el arriendo...

También este personaje ha advertido la importancia de lo que ve, pero parece reaccionar de modo diferente al de Pace: se sienta y disfruta viéndolo. Nos dice que no es necesario 'salir' a su encuentro, porque el paisaje es lo que nosotros vemos: es una 'construcción mental' que cada observador elabora a partir de 'lo que se ve', al contemplar un territorio o un país (Maderuelo 2010, p.575). El paisa-

je 'se presenta a nuestra percepción y fantasía como un objeto estético' (Milani 2001, p.115) o, como dice Michel Corajoud (2010) en el título de uno de sus libros, 'el paisaje es el lugar donde el cielo y la tierra se tocan'. Le Corbusier ha resuelto el problema de Pace convirtiéndolo en un descubrimiento.

Final

Decía Goethe que 'teorizamos en cada mirada atenta dirigida al mundo' (1810, p.58). Esa mirada es activa, contiene una pregunta y de ella depende lo que finalmente vemos. Es el descubrimiento de Le Corbusier, el razonamiento de Viollet-le-Duc, la indiferencia de la antigüedad del grabado de Major y la emoción en el dibujo de Michele Pace.

Dice Raffaele Milani que 'cada mirada crea un 'paisaje ideal' dentro de nosotros' (2001, p.38), lo que, en cierto modo, remite a Thomas Browne (1643, sec XI), que decía que el mundo que vemos somos nosotros mismos, reflejados en todo aquello que miramos. Posiblemente por ello, para conseguir el distanciamiento necesario y evitar que esa imagen nos confunda, sea necesario observar el paisaje en silencio (Turri 2004, p.11). ■

Notas

1 / Entre 1642 y 1646, Emmanuel Maignan y Jean-François Nicéron construyeron dos anamorfosis en los muros de los corredores del convento.

2 / Michele Pace (c.1610-c.1670) es un pintor romano del que se conservan principalmente bodegones y cuadros de animales. El dibujo está hecho con pluma, tinta marrón y acuarela, mide 22,4 x 32,5 cm, se conserva en Viena, Graphische Sammlung Albertina, inv. 976 (R. 517), y ha sido publicado en Bösel y Frommel (2000, v.2, p.77).

3 / Dividido en tres partes, la primera se publicó en 1651, la segunda en 1653 y la tercera en 1657.

4 / Para mantener el sentido original, Elena Cantarino recomienda sustituir el término *artificiosamente* por *artísticamente* o *ingeniosamente* (Gracián 1651, Crisi 2^a, p. 78-79).

landscape, but here he is inside a house, in front of a window. As in that case, the character places himself faces to the spectacle of nature, as if the window frame were the proscenium arch of a theatre or the screen of a cinema.

Here Le Corbusier himself is who clarifies the meaning of the drawing, in the text that he includes in the foot:

The 'essential pleasures' have penetrated in the home.

The nature has been set in the lease. The pact with the nature has been signed.

The trees have entered the room of the home.

It is understood that the 'essential pleasures' (the Sun, the space and the vegetation) 'enter' because we can see them. The ambiguity of the text is solved in another previous drawing of the same book (Fig. 8).

It is a similar composition, which Corbusier builds with a sequence characteristic of a comic, and that he concludes in the inferior 'panel'. The text to its right and under it says the following:

Crack! the four oblique lines of a perspective. Your room is installed before the site. The whole sea landscape enters your room.

The pact with nature has been sealed! By means available to town planning it is possible to enter nature in the lease.

Also this character has noticed the importance of what he sees, but seems to react in a differently from Pace: he sits and enjoys seeing it. He tells us that it is not necessary 'to go out' to meet it, because the landscape is what we see: it is a 'mental construction' that every observer elaborates from 'what one sees', on having contemplated a territory or a country (Maderuelo 2010, p.575).

The landscape 'is presented to our perception and fantasy as an aesthetic object' (Milani 2001, p.115) or, as Michel Corajoud (2010) says in the title of one of his books, 'the landscape is the place where the sky and the earth touch each other'. Le Corbusier has solved the problem of Pace turning it into a discovery.

Final

Goethe told that 'we theorize in every attentive look directed to the world' (1810, p.58). That look is active, it contains a question and what finally we see depends on it. It is the discovery of Le Corbusier, the reasoning of Viollet-le-Duc, the indifference of the antiquity of the engraving of Major and the emotion in the drawing of Michele Pace.



7. Le Corbusier, *La casa del hombre*, 1942
8. Le Corbusier, *La casa del hombre*, 1942

7. Le Corbusier, *The Home of Man*, 1942
8. Le Corbusier, *The Home of Man*, 1942

Raffaele Milani says that 'every look creates an 'ideal landscape' within us', what, in certain way, sends to Thomas Browne (1643, sec XI), that said that the world that we see we are we ourselves, reflected in all that we look. Possibly because of it, to obtain the necessary distancing and to prevent this image confuses us, it is necessary to observe the landscape in silence (Turri 2004, p.11). ■

Notes

- 1 / Between 1642 and 1646, Emmanuel Maignan and Jean-François Nicéron made two anamorphosis on the walls of the corridors of the convent.
- 2 / Michele Pace (c.1610-c.1670) is a Roman painter of whom still lifes and pictures of animals are preserved mainly. The drawing is done by pen, brown ink and water-colour, measures 22,4 x 32,5 cm, remains in Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. 976 (R. 517), and it has been published in Bösel and Frommel (2000, v.2, p.77).
- 3 / Divided in three parts, the first was published in 1651, second in 1653 and third in 1657.
- 4 / In order to maintain the meaning, Elena Cantarino (1998) recommends replacing the term *skillfully* (*artificiosamente*) for *artistically* or *ingeniously* (Gracián 1651, Crisi 2ª, p. 78-79).
- 5 / Thomas Major (c.1714-1799), English engraver.
- 6 / Addison was his editor, with Richard Steele.
- 7 / Stuart 1762, vol. 3, cap. V, lam.29, upper part.
- 8 / Watercolour on lines of mine of lead, 39 x 29,5 cm, published in Novati 1980, p.161.
- 9 / Published in Letarouilly 1840, p.114. Before this date, Letarouilly had been in Rome between 1820 and 1824, and between 1831 and 1832.

References

- ASSUNTO, R., 1979. *Infinita contemplazione...* Naples: Società Editrice Napolitana.
- BÖSEL, R. and FROMMEL, C., 2000. *Borromini e l'universo barocco*. Milan: Electa, 2 vols.
- BROWNE, T., 1643. *Religio Medici*. sect.XI.
- CORAJOU, M., 2010. *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*. Paris: École nationale du paysage.
- GOETHE, J.W.v., 1810. *La teoría de los colores*. Traducido por J. Arnaldo, 1992. Valencia: COAT Murcia.
- GRACIÁN, B., 1651. *El Criticón*. Used the ed. of E. Cantarino, 1998.
- LE CORBUSIER y PIERREFEU, 1942. *La Maison des Hommes*. Paris: Plon. Traducido por R. Berdabué, 1999, Barcelona: Apóstrofe.
- LETAROUILLY, P.M., 1840. *Édifices de Rome Moderne...*, Tomo 1º, Paris: Firmin Didot Frères.
- MADERUELO, J., 2010. El paisaje urbano. *Estudios geográficos*, 269.
- MILANI, R., 2001. *L'arte del paesaggio*. Bologna: Il Mulino.
- NOVATI, F., 1980. *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*. Florence: Centro Di.
- O'TOOLE, J., 1999. *Andrea Pozzo: The Jining of Truth and Illusion*. Tesis. McGill University, Montreal.
- STUART, J., 1762, 1787 y 1794. *The Antiquities of Athens*. Londres: John Haberkorn, 3 vols.
- SUMMERSON, J., 1980. Viollet-le-Duc and the Rational Point of View. En: AA.VV., 1980. *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc 1814-1879*. London: Academy.
- TURRI, E., 2004. *Il paesaggio e il silenzio*. Venice: Marsilio.



Los "placeres esenciales" han penetrado en la casa.
La naturaleza se ha inscrito en el arriendo. Se ha firmado el pacto con la naturaleza.
Los árboles han entrado en la habitación de la casa.

7

- 5 / Thomas Major (c.1714-1799), grabador inglés.
- 6 / Addison fue su editor junto a Richard Steele.
- 7 / Stuart 1762, vol. 3, cap. V, lam.29, parte superior.
- 8 / Acuarela sobre trazos de mina de plomo, 39 x 29,5 cm, publicada en Novati 1980, p.161.
- 9 / Publicada en Letarouilly 1840, p.114. Antes de esta fecha, Letarouilly había estado en Roma entre 1820 y 1824, y entre 1831 y 1832.

Referencias

- ASSUNTO, R., 1979. *Infinita contemplazione...* Nápoles: Società Editrice Napolitana.
- BÖSEL, R. y FROMMEL, C., 2000. *Borromini e l'universo barocco*. Milán: Electa, 2 vols.
- BROWNE, T., 1643. *Religio Medici*. sect.XI.
- CORAJOU, M., 2010. *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*. Paris: École nationale du paysage.
- GOETHE, J.W.v., 1810. *La teoría de los colores*. Traducido por J. Arnaldo, 1992. Valencia: COAT Murcia.
- GRACIÁN, B., 1651. *El Criticón*. Se utiliza la ed. E. Cantarino, 1998.

- LE CORBUSIER y PIERREFEU, 1942. *La Maison des Hommes*. Paris: Plon. Traducido por R. Berdabué, 1999, Barcelona: Apóstrofe.
- LETAROUILLY, P.M., 1840. *Édifices de Rome Moderne...*, Tomo 1º, Paris: Firmin Didot Frères.
- MADERUELO, J., 2010. El paisaje urbano. *Estudios geográficos*, 269.
- MILANI, R., 2001. *L'arte del paesaggio*. Bologna: Il Mulino.
- NOVATI, F., 1980. *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc 1836-1837*. Florencia: Centro Di.
- O'TOOLE, J., 1999. *Andrea Pozzo: The Jining of Truth and Illusion*. Tesis. McGill University, Montreal.
- STUART, J., 1762, 1787 y 1794. *The Antiquities of Athens*. Londres: John Haberkorn, 3 vols.
- SUMMERSON, J., 1980. Viollet-le-Duc and the Rational Point of View. En: AA.VV., 1980. *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc 1814-1879*. Londres: Academy.
- TURRI, E., 2004. *Il paesaggio e il silenzio*. Venecia: Marsilio.



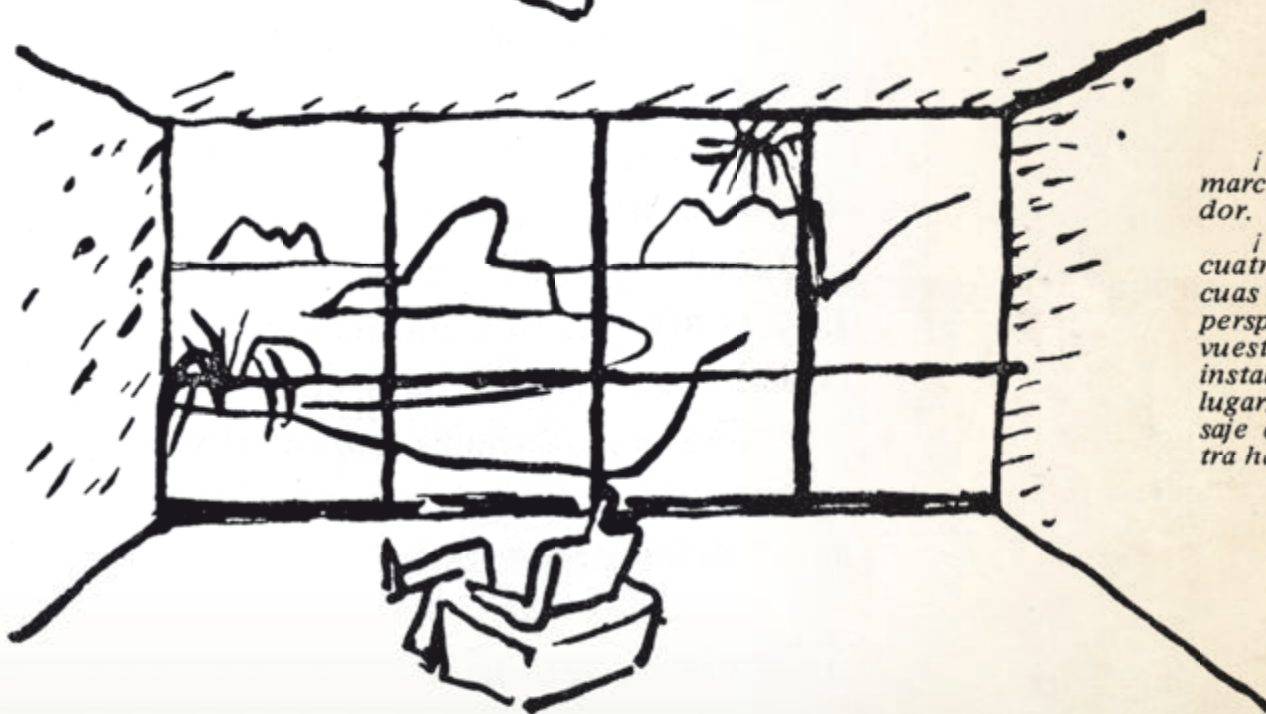
Esta peña de Río de Janeiro es célebre.



A su alrededor se yerguen montañas desmelenadas; el mar las baña.



Palmeras, bananos; el lugar está animado por el esplendor tropical. Uno se detiene en él, instala una butaca.



¡Crac! Un marco todo alrededor.

¡Crac! Las cuatro líneas oblicuas que señalan la perspectiva. Tenéis vuestra habitación instalada frente al lugar. Todo el paisaje entra en vuestra habitación.

¡Se ha sellado el pacto con la naturaleza! Gracias a los dispositivos del urbanismo, se puede inscribir la naturaleza en el arriendo.

Río de Janeiro es un sitio célebre. Pero están también Argel, Marsella, Orán, Niza y toda la Costa Azul, está Barcelona y otras muchas ciudades marítimas o continentales que poseen admirables paisajes.