



1 / Si como decía Giambattista Marino, en *Dicerie sacre* (Turín, 1614), la poesía es *pintura parlante* y la pintura es *poesía silenciosa*, el dibujo del arquitecto podría entenderse como *prosa silenciosa*, teniendo en cuenta que su contenido es más preciso que la poesía, exento de ambigüedades y con una síntesis que busca que el mensaje sea más claro y directo.
2 / Paul Claudel, *L'oeil écoute*, París, Gallimard, 1946.

3 / James Ackerman, "The Conventions and Rhetoric of Architectural Drawings", en *Origins, Imitation, Conventions*, Cambridge (Mass) y Londres, The MIT Press, 2002, p. 299.
4 / Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, París, Flammarion, 1998, p. 9.
5 / Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, lib. II, cap. I, traducción de Giovanni Orlandi, Milán, Edizioni il Polifolio, 1966, p. 98.
6 / Vincenzo Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, 1615, lib. I, p. 48.

1. Bernini, *Primer quirógrafo de S. Andrea al Quirinale*.

DIBUJO Y RETÓRICA DEL QUIRÓGRAFO DE S. ANDREA AL QUIRINALE

Francisco Martínez Mindeguía

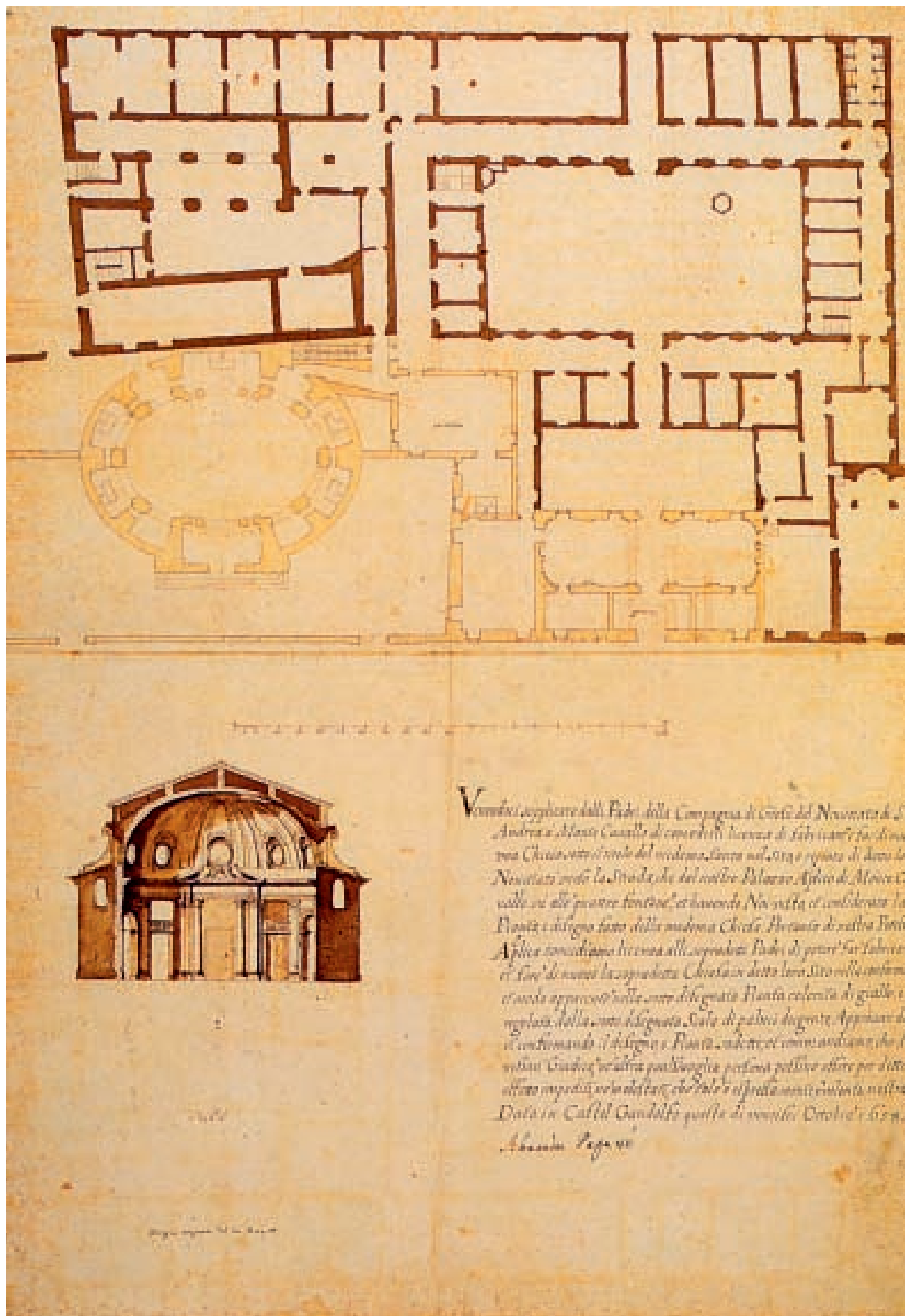
El dibujo es el discurso sin palabras del arquitecto o, como podría haber dicho Giambattista Marino, su *prosa silenciosa* 1. Es un discurso silencioso que paradójicamente puede ser más elocuente que las palabras, si se "escucha" con atención. Un discurso visual que debe ser comprendido visualmente, sin la intervención de la palabra escrita, a pesar de que ésta puede aclarar cosas que el dibujo no concreta. Como sugería Paul Claudel, el dibujo ha de ser *escuchado con el ojo*: en silencio 2. La información escrita podrá completar su comprensión o descubrir aspectos no evidentes que pudieran pasar inadvertidos en el dibujo, pero finalmente su discurso sólo es el que el propio dibujo sea capaz de comunicar.

Parece evidente que si el dibujo es el lenguaje del arquitecto, el medio con el que comunica lo que piensa, lo que el arquitecto hace al dibujar es construir un discurso. Con él describe un proyecto para que otro lo entienda. Puede dar instrucciones precisas, pero también puede mostrar las cualidades que dan validez a su proyecto. En este caso tiene que saberse explicar para que la idea se comprenda correctamente, pero además ha de convencer al destinatario de su interés, disponerlo incluso para una correcta recepción. Todo ello señala la importancia que la cualidad retórica tiene en

este dibujo, entendida sin las connotaciones negativas con las que este *arte* ha llegado hasta nosotros. De acuerdo con James Ackerman, habría que entender por retórica que *the aim is not simply to represent as faithfully as possible an architectural space or mass, but to present it to the viewer so as to emphasize the particular goal of the design; in short, to persuade* 3. O como la entiende Marc Fumaroli: *l'art de faire voir et comprendre à autrui; c'est tout autre chose que de l'informer* 4. En resumen: hacer ver, persuadir o convencer. El recelo contra la intervención de la retórica en el discurso gráfico del arquitecto parte de la posibilidad de que los objetivos de persuadir, conmover o deleitar puedan superar finalmente a los de describir y puedan llegar a pervertir el mensaje, reduciendo su objetivo a, simplemente, hacer creer lo que no es. El problema ya fue señalado por Alberti al advertir del peligro de hacer maquetas demasiado atractivas, que *indica che l'architetto non intende già rappresentare semplicemente il suo progetto, bensì per ambizione cerca di attrarre con esteriorità l'occhio di chi guarda, distraendone la mente da una ponderata disamina delle varie parti del modello per riempirla di meraviglia. Meglio quindi che si facciano modelli non già rifiniti impeccabilmente, forbiti e lucenti, ma nudi e schietti, sì da met-*

tere in luce l'acutezza della concezione, non l'accuratezza dell'esecuzione 5. Con argumentos similares denunciaba también Vincenzo Scamozzi a *alcuni poco intendenti* que hacían bellos dibujos *per immascherare le loro sciocche invenzioni* 6. Sin embargo, todo discurso es retórico, incluso el gráfico. Es el mal uso lo que se tendría que evitar y no el uso en sí.

La tradición ha aceptado el uso retórico del dibujo en las perspectivas, porque la subjetividad del punto de vista hace inevitable su intervención. Pero es interesante ver que también existe en el dibujo técnico de las plantas, secciones y alzados, que la tradición parecía haber excluido de ella. Actualmente es evidente en muchos de los dibujos de concurso, condicionados por la necesidad de explicar una propuesta en un número limitado de láminas. Una limitación que obliga a una selección de la información y a una correcta articulación y modulación del discurso para conseguir explicar la propuesta y convencer al jurado de sus cualidades. Más atrás en el tiempo, antes del siglo XIX, estas cualidades podían encontrarse en muchos de los grabados que se publicaron para divulgar la arquitectura antigua y moderna. Pero también en algunos dibujos singulares de Vignola, Borromini o Bernini. De éste último hay uno especialmente singular que aun hoy resulta admira-



Venerabilissimo signor Padre della Compagnia di Gesù del Noviziato di S.
 Andrea, Abate Casale di com. della diocesi di S. Giovanni, fu di sua
 rev. Chiesa, sotto il titolo del medesimo, dove nel 1719 riprese di nuovo
 Noviziato sotto la Strada che dal nostro Palazzo Apostolico di Milano ca
 velle in alle quattro fontane, et haucendo No. nella et considerata la
 Piazza e disegno fatto della medesima Chiesa. Per tanto di tutto l'ordine
 Apostolico concordiamo licenza alla sopraddetti Padre di poter far fabbricare
 et fare di nuovo la sopraddetta Chiesa in detto loco, sotto l'invocazione
 et nome appresso nelle cure del signor Piazza coltore di quello et
 regolare della cura del signor Scola di padre degnore. Appresso de
 et conformando il disegno e Piazza, e altre et come andiamo che se
 velti. Qualche et altre particolarità potranno vedere oltre per detto
 ufficio impediti, et in detto che tale e appresso avanti l'istesso ufficio.
 Data in Castell Gandolfo questo di ventisei Ottobre 1719.
 Abate Paganini

7 / Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Ghigiano, P VII, 13, 40v-41r. La imagen que se adjunta fue publicada en T.A. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, Nueva York, Londres, París, Abbeville Press Publishers, 1998, p. 198, fig. 176.

8 / Christoph Luitpold Frommel, "S. Andrea al Quirinale: genesi e struttura", en Gianfranco Spagnesi e Marcello Fagiolo, al cuidado de AAVV, *Gian Lorenzo Bernini e l'architettura europea del Sei. Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, tomo I, p. 211-253, p. 217).



ble. Se trata del conocido como *primo chirografo di S. Andrea al Quirinale*, con el que, el 26 de octubre de 1658, el papa Alejandro VII firmó la aceptación del proyecto de la iglesia de San Andrea al Quirinale, que la Compagnia di Gesù quería construir en el noviciado que tenía frente al palacio del Quirinale (fig. 1).

Los datos objetivos

No se trata de un dibujo de trabajo sino de un dibujo de presentación, tal vez no hecho por el propio Bernini pero sí por alguien de su taller, bajo su supervisión. Equivaldría a lo que hoy entendemos como el proyecto para solicitar la licencia de edificación y lo podríamos clasificar en lo que conocemos como dibujo técnico. Un tipo de dibujo al que la historia de la arquitectura ha apartado a un lugar menor, tras las simplificaciones que sobre su concepción se produjeron a principios del siglo XIX y la mitificación con la que se ha rodeado el dibujo manual del arquitecto, a finales del XX. Contemplar este dibujo permite comprobar la claridad del razonamiento de Bernini y su capacidad para transmitir la importancia, el aura, de su pequeño proyecto. El dibujo se conserva actualmente en la Biblioteca Apostólica Vaticana 7, encuadernado en un códice, junto a otros dibujos. Se trata de una lámina de 73,8 cm de alto por 50,7 de ancho que inicialmente debió conservarse doblada en dos pliegues (se ven claramente las marcas que estos pliegues han dejado en el papel). Con el tiempo el primer pliegue acabó rompiendo el papel y en el libro las dos partes están ahora encoladas a una pestaña central que las une al libro. Por

último, la lámina ha sido recortada en los márgenes para adaptarla al formato del códice.

El dibujo está hecho con cuidado: con las líneas de los contornos en tinta negra sobre una base de lápiz, que en algunas partes aún puede verse. Está compuesto por una planta, una sección y un texto. En la planta se diferencian los muros seccionados con un relleno de tinta amarilla, en las partes que corresponden al proyecto de Bernini, y de color marrón oscuro en las que se conservan de la edificación anterior. En la sección transversal se dibujan las sombras de una supuesta iluminación lateral y, en función de las partes iluminadas o en sombra, la sección se oscurece o no para reforzar la línea del contorno interior. Se conservan aun visibles también las marcas del compás, utilizado para el trazado inicial del óvalo de la planta. No es el dibujo con el que Bernini expone su proyecto al papa sino el dibujo con el que se materializa el acuerdo (el papa ya conocía esta planta ovalada por un dibujo que el propio Bernini le había mostrado el día 15 de ese mismo mes 8). Es, en realidad, la "escenificación" de este acuerdo, construida con el dibujo, el texto y la firma del papa.

El dibujo está cargado de tensión ya que la planta ocupa casi con exactitud la mitad superior de la lámina. Los márgenes que Bernini dejó en los bordes eran tan pequeños que al recortar la lámina se perdió el extremo del patio, por la izquierda, y parte del edificio del Colegio, por la derecha. Si como parece lógico la hoja se doblaba por la mitad, la línea de la fachada se separó ligeramente de ella, para evitar que el pliegue la deformase. De este

modo sorprende el vacío que queda en la mitad inferior de la lámina. Posiblemente no es algo buscado expresamente, pero la anchura del patio que rodea a la iglesia coincide con la mitad de la anchura total y, por tanto con la mitad de la lámina. A partir de esa coincidencia, la parte inferior se divide también en dos partes iguales. En la de la izquierda Bernini coloca la sección transversal de la iglesia, debajo de la planta (aun se pueden ver las líneas de lápiz trazadas para hacer coincidir los dos dibujos). Se conserva también una línea horizontal de lápiz hecha para situar la línea del pavimento de la sección que, siguiendo con el criterio de composición, coincide con la mitad de la altura de esta parte inferior. De este modo queda la mitad de esta parte inferior vacía, tan sólo ocupada en su parte inferior por el nombre del autor: *Disegno originale del Cav. Bernini*. La parte derecha está ocupada por el texto que acaba firmando el papa.

Acumulando el dibujo en la parte superior de la lámina, Bernini señala el vacío que rodea a la sección y con ello su importancia. Es una acción que tiene algo de teatral, ya que crea un silencio para llamar la atención sobre lo que se dice después. Y esto es en cierto modo un diálogo entre la sección, que es la imagen de la iglesia, y el texto que a ella se refiere. Como en la planta, el texto también se acerca al límite derecho de la lámina sin dejar margen, pero la sección queda exenta, separada de los contornos. Lo interesante es que esta tensión que provoca el silencio está relacionada con el modo en como Bernini ordena el propio edificio y en como plantea el acceso al espacio interior ovalado.



9 / Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini, una introduzione...* cit., p. 61.

10 / Sobre este tema ya publiqué un artículo en esta revista, con el título "S. Bibiana, la perspectiva como predisposición", *Revista EGA, Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 8, 2003, pp. 60-65.

11 / El *Éxtasis de Santa Teresa*, en la capilla Cornaro de la iglesia de Santa Maria della Vittoria; el *Éxtasis de la Beata Luvovica Albertoni*, en la capilla Paluzzi de la iglesia de San Francesco a Ripa, y la escultura ecuestre de *Constantino* en el inicio de la Scala Regia, del Vaticano, todas ellas en Roma.

12 / Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid, 1651, crisis II.

13 / Esta ausencia de la fachada ya dio lugar a las conocidas deducciones de Heinrich Brauer y Rudolf Wittkower, en *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Nueva York, Collectors Editions, 1969, p. 110 y 111, de Timothy Kaori Kitao, en "Bernini's Church Façades: Method of Design and the *Contrapposti*", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 4, vol. XXIV, diciembre 1965, p. 263-284, y de Franco Borsi, en *La chiesa di S. Andrea al Quirinale*, Roma, Officina Edizioni, 1967.

14 / De acuerdo con los planteamientos de John Dewey, en *El arte como experiencia*, Méjico y Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1949 (la 1ª edición en inglés, 1934).

El proyecto

La iglesia no tiene acceso directo desde la calle sino a través de un patio intermedio, un patio irregular que se sitúa más a ambos lados que delante de la iglesia. De manera poco habitual, por las puertas del muro se accede a las dilataciones laterales del patio, frente a muros ciegos. El acceso a la iglesia no se alinea con los del patio y se sitúa en cambio frente a una pared, a una distancia de 7 metros y medio de ella, la mitad de la anchura de la fachada. Desde este espacio exterior de 15 por 7,5 se accede al vestíbulo del interior, de la misma proporción pero más pequeño, y desde él al espacio central ovalado de la cúpula que muestra la sección. De este modo, Bernini reduce progresivamente el espacio de acceso para acentuar el efecto de expansión al contemplar el espacio central, iluminado por las diez ventanas de la cúpula. Una cúpula que hasta este momento Bernini ha ocultado tras un perímetro vertical, reforzando de este modo la sorpresa de su descubrimiento, que sitúa al final del recorrido. Desde el vestíbulo se contempla enfrente el espacio simétrico del altar, posiblemente también oscuro como el vestíbulo. Y entre ambos, la luz y el espacio dilatado de la sala ovalada. Una luz que aparece como "revelación", en una experiencia de claro carácter místico. En la versión posterior del proyecto Bernini concretó esta experiencia con la iluminación del interior del altar y la ascensión del santo a través del frontón partido que enmarca el altar (fig. 2). En la situación actual, desde el vestíbulo se contempla el cuadro de Guglielmo Cortese, con la crucifixión de

san Andrés, y, levantando la vista, se ve al santo ascendiendo en gloria hacia la cúpula, rodeada de ángeles. Aparentemente la ascensión se hace por detrás del frontón partido, desde el altar, y la luz que ilumina el altar parece proceder de la cúpula, a través del hueco que la fractura del frontón abre sobre el mismo. Con la ayuda de la pintura y de la escultura, Bernini precisó así un contenido místico que podía resultar ambiguo en el primer proyecto y dejó claro que *tutta la chiesa berniniana infatti è in funzione del dramma doppio (martirio e ascensione) vissuto da sant'Andrea* **9**, y mostró que todo el recorrido previo perseguía este fin. Con el tiempo Bernini tendió a fijar y controlar la experiencia que el observador tenía de sus obras, advirtiéndole que los recursos excesivamente abstractos podían no ser interpretados correctamente por el receptor.

Como en otros de sus proyectos escultóricos o como hizo en la fachada de S. Bibiana, Bernini construye aquí una experiencia estética, posible desde el punto de vista en el que sitúa al observador **10**. Una experiencia que no depende tan sólo de lo que se ve, sino de la luz que incide y de este punto de vista. Teniendo en cuenta que el lenguaje arquitectónico es mucho más abstracto que el escultórico, lo que aquí construye Bernini es algo comparable con el *Éxtasis de Santa Teresa*, el altar de la Beata Ludovica Albertoni o la estatua ecuestre de Constantino el Grande **11**. En estos casos el observador sorprende al personaje en un momento de excitación mística, en unas condiciones en las que la luz aporta cualidades espirituales que dan sentido a la escena y

en las que la realidad refuerza la ficción. Una experiencia que se capta rápidamente, sin dar tiempo a un análisis racional de la situación. En el caso de San Andrea al Quirinale, la progresiva reducción del acceso pretende preparar al observador para la sorpresa del espacio interior y predisponerlo para comprender la experiencia espiritual que Bernini construye bajo la cúpula. Baltasar Gracián decía que *cuando los ojos ven lo que nunca vieron, el corazón siente lo que nunca sintió*; lo que Bernini hace es sorprender al observador para que la experiencia sea una revelación súbita e inesperada, que conmueva al observador y le haga sentir *lo que nunca sintió* **12**. Evidentemente, ésta es una disposición escenográfica que Bernini construye para ser experimentada desde una situación precisa, en unas condiciones de iluminación adecuadas y después de haber pre-dispuesto conveniente al observador.

Dibujo y retórica

Por eso en el proyecto no importa tanto la forma de la fachada, que no aparece en la lámina, como la representación del espacio interior **13**. Y por esta razón, es en esta sección en la que se concentra la atención de la lámina, a pesar de que la planta hubiera bastado para hacer la solicitud. La planta es la estructura del proyecto pero esta sección es la síntesis de la experiencia estética, que empieza en el acceso al patio y acaba en el descubrimiento del espacio interior **14**.

En la parte superior de la lámina el proyecto y en la inferior la "idea" del proyecto y la aprobación del papa. Todo en la lámina se acerca a los bordes





15 / En Filippo Baldinucci, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Florencia, 1682.

16 / Paul Fréart, *Journal de voyage du Chevalier Bernin in France*, 1665 (de la traducción de Stefano Bottari, en *Bernini in Francia*, Roma, Bussola, 1946, p. 83). Sobre este tema es recomendable el libro de Massimo Locci, *Gian Lorenzo Bernini. Scena retorica per l'immaginario urbano*, Turín, Testo&Immagine, 1998.

17 / Baltasar Gracián, *El Criticón*, Madrid, 1651, crisis II. 18 / Carlo Adelio Galimberti, "La troppa luce non illumina", *Grafica d'arte*, n.49, añoXIII, enero-marzo, 2002, p.2

19 / Tal como aparece en Filippo Baldinucci, *Vita del Cavalier...* cit.

20 / Ray, Stefano, *Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia del Rinascimento romano*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 67.

2. Bernini, *S. Andrea al Quirinale, interior*.

para intensificar el valor del espacio libre que rodea a la sección. El color de la planta, la forma singular de la iglesia y el eje de composición relacionan la planta y la sección. Y bajo la sección y en el mismo eje, Bernini coloca su firma, separada "humildemente" de la sección pero mucho más exenta que ésta. Si el papa hubiera firmado a la altura de la firma de Bernini habría quedado evidenciado el protagonismo de ambos en el proyecto.

La concepción del dibujo como discurso señala la importancia que en él tiene la relación entre las partes y las diferencias que entre ellas se establece. El valor de cada uno de los dibujos que componen la lámina deriva de su situación y de la relación que mantienen entre sí. Como decía Bernini, *le parti non son belle solamente per se stesse, ma anche in riguardo dell'altre parti 15;... uno dei punti più importanti è di possedere un buon occhio per ben giudicare dei contrapposti, perché le cose non appaiono soltanto come sono, ma anche in rapporto a ciò che è loro vicino, rapporto che cambia le loro apparenze 16*. En consecuencia es el ojo el que juzga y no la razón o la lógica. En todo caso, es una razón estética la que define la composición más que una lógica que pueda ser codificada. Posiblemente la estructura de esta lámina habría sido diferente si la anchura del patio no hubiera coincidido con la mitad de la anchura total de la planta o si el texto con la firma del papa no hubiera sido suficientemente extenso como para llenar la parte derecha de la lámina. Por otra parte, no es una coincidencia que la composición se estructure dividiendo por 2 cada una de las partes y la proporción de los principales espacios del proyecto sea 1:2.

Para que el discurso exista es necesario que algo active la lectura, algo que llame la atención y reclame una interpretación que le de sentido. Como decía Gracián, es necesaria la *advertencia* y, para ello, la *novedad 17*: algo imprevisto, que tal vez incumpla la norma o tal vez sea incoherente, pero que en ningún caso pueda confundirse con un error. El discurso se construye a partir de las tensión que estas alteraciones del orden introducen en el dibujo y su comprensión dependerá de la interpretación que haga el observador. También él necesitará un *buon occhio per ben giudicare dei contrapposti* y, a diferencia de otros tipos de discurso, su lectura no será lineal ni precisa y, posiblemente, su comprensión no será siempre la misma.

Sin diferenciaciones claras el discurso no existe pero si su número es excesivo es posible que sólo haya confusión. Tan importante como lo que se dice es lo que se deja de decir y más información no es necesariamente mejor si con ello se diluye el tema principal. Carlo Adelio Galimberti decía que *troppa luce non illumina, perché toglie quelle sfumature dell'ombra 18*, refiriéndose al exceso de información que a menudo impide o dificulta la comprensión de algo más que los datos. El dibujo no pretende representar la realidad sino un fragmento de ella, seleccionado con la intención de explicar o describir algo. Por tanto, es importante decidir qué se quiere decir más que intentar decir todo lo que se sabe.

En el dibujo de Bernini es la disposición de la sección la que alerta de la diferencia, en contraste con la ordenación del resto de elementos de la lámina que, a pesar de ello, muestra un conjunto equilibrado, un dibujo bien

hecho y no algo en proceso de construcción que aun debe ser mejorado. Es el equilibrio estético de la lámina el que predispone a entender que hay una razón para la diferente disposición de la sección y el que induce a buscar una explicación que la justifique. Bernini utiliza la belleza como recurso para captar la atención del observador y transmitir el aura de su proyecto. Como decía Baldinucci, de Bernini, *nell'opere sue o grandi o piccole ch'ellesi fussero, cercava, per quanto era in sé, che rilucesse quella bellezza di concetto, di che l'opera si rendeva capace 19*, en este caso, transmitir la idea del proyecto más que el proyecto en sí.

Al utilizar recursos no objetivos, es posible que el mensaje no llegue a entenderse o se entienda mal, pero es algo común a otros lenguajes. Comentaba Stefano Ray, refiriéndose a la arquitectura de Rafael, la importancia del *sconcerto che l'apparente contraddizione tra immagine e struttura induce sullo spettatore*. Según él, *ha la funzione di indurre lo spettatore a una ulteriore riflessione*; tal vez en él sólo quede la impresión del *scandalo* o, tal vez, alcance a comprender *il messaggio che l'architetto intendeva trasmettere 20*.

Esta lámina de Bernini muestra elocuentemente que no hay dibujos de trámite. Muestra que el "diseño gráfico" no es algo ajeno al dibujo de los "planos" de arquitectura y muestra que la claridad y la belleza no son valores incompatibles en el dibujo arquitectónico. El dibujo es un documento que debe ser "leído" y "comprendido". Por tanto, debe hacerse en función de su finalidad y del receptor y en esta comunicación es tan importante el "cómo" se dice como el "qué" se dice.