

CAPÍTULO 2.4

MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DEL DIBUJO

Francisco Martínez Mindeguía

Los límites del dibujo

En la *Historia Naturale* de Plinio el Vecchio éste cuenta que el primer dibujo fue el que hizo la hija del alfarero Dibutades siguiendo el contorno de la sombra de su novio, antes de que éste partiera al extranjero¹. Es una imagen poética que durante mucho tiempo se ha aceptado como una verosímil invención del dibujo. Si aceptamos que fue así, el dibujo no nació como un medio para la comunicación sino para el recuerdo, dado que la hija de Dibutades no conservó en la pared el retrato de su novio sino sólo el contorno de su cabeza, algo que solo quien lo conociera podría reconocer. Según esto, el dibujo reproduce sólo un fragmento de la realidad y reconocer qué es lo que representa precisa conocer antes lo representado. Por otra parte, siguiendo con la misma imagen, probablemente la hija de Dibutades iluminó lateralmente la cabeza de su novio, escogiendo de él un perfil característico que facilitara este reconocimiento. Esta selección constituye la base del dibujo, que es una parte aislada y cualificada de la realidad y lo que de ella se omite. Son éstos, precisamente, los términos que caracterizan al dibujo del arquitecto: un dibujo que implica un distanciamiento de la realidad, pero cuyo objetivo es, paradójicamente, conocerla o intervenir en ella; un dibujo que es útil y efectivo cuando reduce y cuando, como en la historia de Plinio, trata con elementos ya conocidos por el destinatario del dibujo.

En realidad el dibujo del arquitecto es el resultado de un proceso más evolucionado que, mediante códigos de identificación compartidos (signos semejantes a los nombres o las palabras) y convenciones formales que la práctica ha ido perfeccionando (como las plantas, secciones, alzados, perspectivas,...), convierte al dibujo en un lenguaje con el que el arquitecto

¹ Plinio el Viejo, *Historia Naturale*, book XXXV, chap. XII, 757. Ver también Robin Evans, *Translations from drawing to building*, *AA Files*, No. 12 (1986): 6.

puede imaginar, representar, trabajar y comunicar formas que el destinatario no ha visto antes, aunque, a semejanza de la historia de Plinio, solo es efectivo cuando trata de temas codificados y, por tanto, conocidos. Su capacidad de representación y comunicación tiene estos límites, más allá de los cuales su comprensión es ambigua. Por este motivo es un dibujo torpe para comunicar, por ejemplo, la razón de un proyecto o la interpretación de un determinado espacio, los argumentos que justifican una forma, la relación entre la parte y el todo, o la idea que subyace en todo ello, cuestiones que son siempre singulares y específicas en cada caso.

Nuestra cultura considera el límite como algo negativo, el final de algo o aquello que no es posible superar, el reconocimiento de una incapacidad, en definitiva. Sin embargo, aceptar la precariedad del sistema como uno de sus valores es un paso necesario para apreciar también sus cualidades estéticas. Cualidades que residen en la necesidad de comunicar utilizando un medio que no lo permite. Son casos en los que el arquitecto ha de construir un discurso gráfico recurriendo a la ambigüedad, la sorpresa o lo inesperado. De algún modo, algo en este dibujo ha de llamar la atención del receptor para reclamar de él una lectura más atenta, haciéndole intuir que las aparentes ambigüedades, incoherencias o contradicciones en el dibujo no son errores o resultado de la impericia de su autor, sino el indicio de que existe una interpretación que les puede dar sentido. Son estas alteraciones del orden las que construyen el discurso del dibujo. Comentaba Stefano Ray, refiriéndose a la arquitectura de Rafael, la importancia "dallo sconcerto che l'apparente contraddizione tra immagine e struttura induce sullo spettatore"². Según él, "una volta che l'attenzione sia stata richiamata, ha la funzione di indurre lo spettatore a una ulteriore riflessione [...tal vez] in lui resterà soltanto l'impressione dello scandalo, [... o tal vez] avrà ricevuto compiutamente il messaggio che l'architettura intendeva trasmettere", porque, como finalmente concluye, "negli stati intermedi di comprensione, l'ambiguità è l'oggetto stesso della comunicazione". Son estos dibujos los que siempre han acaparado nuestra atención. Valoramos la seguridad que da la alta codificación de un dibujo técnico, pero admiramos, por ejemplo, cómo Andrea Palladio compone los fragmentos de la arquitectura romana para estructurar la coherencia del lenguaje clásico, cómo Jacques Lemercier dibuja la maqueta de San Giovanni dei Fiorentini para denunciar que el proyecto de Michelangelo no se llegó a construir, cómo Martino Ferrabosco transmite la magnitud de la basílica de San Pedro con dibujos que desafían la capacidad de comprensión, cómo

² Stefano Ray, *Raffaello architetto: Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano* (Roma: Laterza, 1974), 67.

Gian Lorenzo Bernini representa el proyecto de Sant'Andrea al Quirinale con una composición aparentemente incoherente o cómo Heinrich Tessenow revela que su proyecto puede resumirse en la trivialidad del interior de una casa. Veamos ahora estos dibujos.

Sección del pórtico de Nerva Traiano, del *Libro cuarto* de Andrea Palladio

En 1570 Andrea Palladio publicó *I quattro libri dell'architettura*. Posiblemente debido a su larga elaboración, todas sus láminas no están resueltas del mismo modo, aunque siempre tienen una composición cuidada que pretende ser uniforme en cada libro. El *Quarto* es tal vez el más irregular, con 99 láminas de dibujos, de las que 35 son láminas con proyecciones incompletas (fragmentos). De éstas últimas, 26 son composiciones diédricas de alzado o sección con un fragmento de la planta que permite entenderlas mejor. En 23 de ellas la planta se yuxtapone al alzado, sin margen entre ellas. En 10 de estas, a la descripción del templo se añade el entorno que lo rodea³. Son éstas las que interesa estudiar ahora, aunque bastará hacerlo con solo una de ellas: la sección del pórtico del templo de Nerva Traiano, que Palladio titula "Diritto del fianco del portico, & per gli intercolumnij si vede l'ordine delle colonne che erano intorno la piazza" señalando los dos aspectos a considerar en ella (*fig. 1*)⁴. El templo se situaba en el extremo noreste del foro de Nerva, una "piazza" rectangular, larga y estrecha, delimitada por un perímetro de columnas y un muro continuo tras ellas, del que actualmente solo se conservan dos columnas del muro perimetral (*fig. 2*). Hay que aclarar que Palladio no pudo ver el templo completo y que hizo el levantamiento a partir de lo que se conocía y se conservaba de él. Lo que Palladio encontró y pudo ver no sería muy diferente de lo que muestran los dibujos de Maerten van Heemskerck⁵, Bernardo Gamucci⁶ o de Étienne Dupérac (*fig. 3*)⁷, antes de que las actuaciones de Pio V y Paulo V lo acabaran de derribar.

³ Son los templos de Marte Vendicatore, de Nerva Trajano (o de Minerva), de Antonino y Faustina, y de Júpiter en Monte Quirinale (o Frontispicio de Nerón).

⁴ A. Palladio, *I quattro libri dell'Architettura* (Venecia: Domenico de' Franceschi): *Il Quarto libro*, 26. Templo que actualmente conocemos como de Minerva.

⁵ Maerten van Heemskerck, Forum Transitorium (1533-1535).

⁶ Bernardo Gamucci. *Libri quattro dell'antichità della città di Roma* (Venezia: Gio. Varisco, 1565), 52.

⁷ Étienne Dupérac, *I vestigi dell'antichità di Roma* (Roma: 1575), 6.

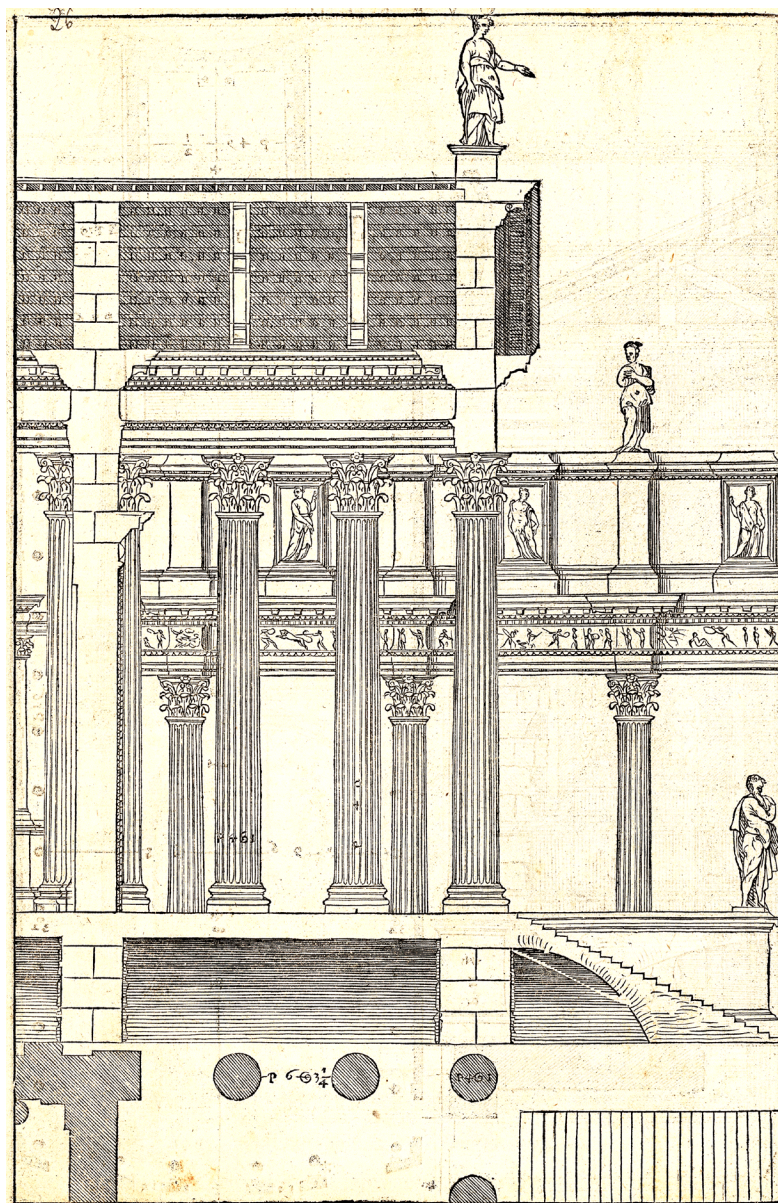


Fig.1. Andrea Palladio, Sección del Pórtico de Nerva Trajano, 1570, grabado de *I quattro libri dell'Architettura*, Il Quarto libro, 26.

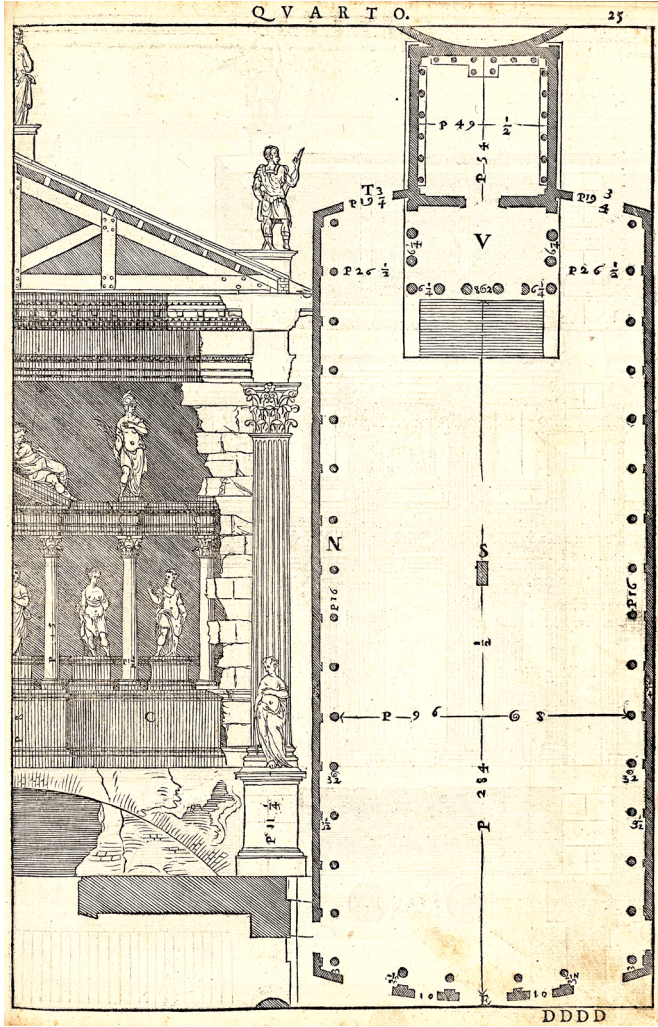


Fig. 2. Andrea Palladio, Sección transversal del Templo de Nerva Trajano y planta del Foro de Nerva, 1570, grabado de *I quattro libri dell'Architettura*, Il Quarto libro, 25.

Hay dos aspectos que pueden resumir la composición de la lámina. Por un lado, que muestra la sección del pórtico del templo y parte del alzado del pórtico perimetral con la planta correspondiente a la sección, colocada

debajo sin margen de separación entre ellas. Por otro, que se ajusta, también sin margen de separación, a un marco que, a su vez, se ajusta a los límites de la página. El límite superior del marco coincide con el final de la escultura de coronación, el inferior con el centro de la segunda columna del pórtico (suficiente para mostrar la medida del intercolumnio) y el de la derecha con el inicio de la escalera de acceso. Por la izquierda no hay una coincidencia similar y se entiende que el templo continúa más allá. De las columnas del pórtico perimetral no se aporta la planta ni su altura real y se deduce que se extiende por ambos lados: aparecen como el fondo que "si vede" tras el pórtico del templo. En resumen, es la imagen de un fragmento del templo delante de un fragmento del muro perimetral, superpuestos en una imagen sin profundidad y con un uso austero de los recursos gráficos, en un dibujo que se entiende y es atractivo. El contraste de las proporciones y la articulación entre los dos planos, muestra los fragmentos como entidades que intercambian cualidades que se enriquecen mutuamente. Su ordenación dentro de los límites del marco los muestra como una unidad perfecta y estéticamente autónoma, que puede desvincularse del templo y presentarse como una imagen de la arquitectura de la antigua Roma.



Fig. 3. Etienne Dupérac, Foro di Nerva Imperatore, 1575, grabado de *I vestigi dell'antichità di Roma*, 6.

Conviene tener en cuenta que, en el *Proemio a i lettori del Quarto libro*, Palladio explica que su objetivo es que "si possa da ciascuno conoscere con qual forma si debbiano, e con quali ornamenti fabricar le chiese". Por lo que, su objetivo no es tanto la fidelidad geométrica del monumento, como mostrar el lenguaje con el que había sido diseñado y construido, para así utilizarlo en la construcción de la arquitectura moderna. Palladio pudo no

ver el edificio como lo dibujó, pero su dibujo representa la coherencia del lenguaje que había determinado su "forma" y sus "ornamenti". Como afirma Pierre Gros, el interés de Palladio es "construir un lenguaje arquitectónico moderno con la garantía de la más bella tipología que nos legaron los Antiguos"⁸. Palladio no necesitaba ver el edificio completo para extraer de él lo que busca, como reconoce también en el *Proemio*⁹, porque su interés era mostrar la coherencia estética de las proporciones y articulaciones del lenguaje clásico. Y por ello su dibujo es una síntesis gráfica que le permite alterar las convenciones técnico del dibujo.

Jacques Lemercier y la maqueta de San Giovanni dei Fiorentini

En 1607 Jacques Lemercier dibujó y grabó la maqueta del proyecto de Michelangelo para la iglesia de San Giovanni dei Fiorentini en Roma (*fig. 4*)¹⁰. A diferencia de lo que era habitual, Lemercier no dibujó el edificio que la maqueta representaba sino la propia maqueta, colocada sobre un tablero de madera y tres caballetes. Incluyó además sus medidas y la escala de reproducción en el título del grabado: "Disegno d'un Modello non messe in Opera fatto per San Gioáni de i Fiorentini in Roma la reductione del quale e di doi palmi per oncie la longhezza et larghezza è di Pal' 9 ¼ et l'altezza di Pal' 7". Bajo el título añadió los datos del autor del proyecto, "Michel' Angelo Bonarota Inventore", y los del autor del grabado: "Jacobus Lemercier Gallus fecit Romae Año 1607". La precisión del título se extiende también al dibujo, en el que el caballete de la derecha es más bajo y tiene el travesaño horizontal de sección inferior a los otros. Pero ¿por qué el interés por el edificio se detuvo en la maqueta, en el instrumento de su representación, convirtiendo en protagonista al elemento de mediación?

⁸ Pierre Gros, "Préface", en Antoine Desgodets. *Les Édifices antiques de Rome dessinés et mesurés très exactement* (Paris: Picard, 2008), 10.

⁹ En el *Proemio a i Lettori* del *Quarto libro* dice "et benche di alcuni di loro se ne veggia picciola parte in piedi sopra terra, io nondimeno da quella picciola parte, considerate ancho le fondamenta, che si sono potute vedere, sono andato conietturando quale dovessero essere, quando erano intieri".

¹⁰ Publicado al menos en Sabine Frommel y Raphaël Tassin, eds., *Les maquettes d'architecture: fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation* (Paris; Rome: Picard, Campisano, 2015), 203.



Fig. 4. Jacques Lemercier, Vista de la maqueta del S. Giovanni dei Fiorentini, 1607, grabado publicado en Frommel y Tassin, *Les maquettes d'architecture*, 203.

La singularidad del dibujo se advierte si se compara con otros que se hicieran de la maqueta, como el de Domenico Parasacchi y Valérien Regnard, de 1650 (*fig. 5*)¹¹, en los que no se hace referencia a la maqueta ni siquiera a que el edificio no se llegara a construir. Para estos artistas la maqueta era ya una realidad concreta, capaz de sustituir al edificio de San Giovanni dei Fiorentini, que era tema del grabado, de modo que ver la maqueta equivalía a ver el edificio. Pero Lemercier no podía dar este salto, ya que, pese a todo, la maqueta era también el testimonio de algo incompleto o inacabado, el punto de partida del edificio de Michelangelo que la historia había rechazado construir, sustituyéndolo por el de Giacomo Della Porta. Para Lemercier, la maqueta aun contenía el furor de las primeras ideas y la energía aun no desvanecida en la ejecución. Tenía el valor del *non finito* que Vasari atribuía a Michelangelo¹², el rastro del pensamiento del artista que, según Plinio, conservaban las obras

¹¹ Valérien Regnard, *Praecipua urbis Romanae templa* (Roma: Francesco Collignon, 1650), lámina sin numerar. Domenico Parasacchi es el autor del dibujo y Valérien Regnard el grabador.

¹² Según el análisis de Paola Barocchi, "Finito e non-finito nella critica vasariana", *Arte Antica e Moderna*, No. 3 (1958), 225.

inacabadas¹³ y el misterio sobre lo que pudo llegar a ser. Y Lemercier lo expresó mostrando la maqueta desnuda, sin afectación ni artificio, sobre un tablero y tres caballetes de madera, dando sus medidas y la escala. Y la dibujó en perspectiva y no en planta, sección y alzado para no confundir, porque éstas hubieran sido las convenciones a utilizar si hubiera dibujado el edificio.

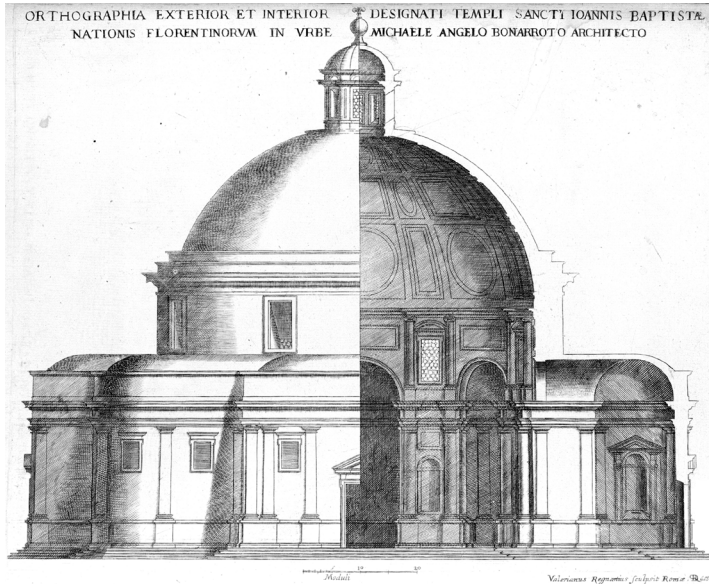


Fig. 5. Domenico Parasacchi e Valérien Regnart, Prospetto e sezione di San Giovanni dei Fiorentini, grabado de *Praecipua urbis Romanae templa* (Roma, 1650).

Martino Ferrabosco y la trascendencia de los fragmentos

En 1617, Martino Ferrabosco recibió el encargo de hacer el levantamiento del complejo vaticano, con el fin de resituar las dependencias de Pablo V, una vez que Maderno hubo derribado lo que quedaba de la antigua basílica y estaba terminando la nueva fachada. A la vista del resultado, el mayordomo del papa le encargó el dibujo de toda la basílica, con la intención de publicarlo como celebración del final de la basílica de San Pedro. Sin llegar a completar las láminas y sin esperar al texto que debía

¹³ Plinio, *Historia Naturale*, Book XXXV, chap. XII, 756.

acompañarlas, Ferrabosco publicó los 34 grabados en su *Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano...*, que comprende el nuevo y el antiguo San Pietro, y entre los que destacan 18, que contienen fragmentos de plantas, secciones o alzados, dibujados con una gran precisión. Entre ellos, 3 tienen un nivel de complejidad no alcanzado hasta entonces ni tampoco superado después.

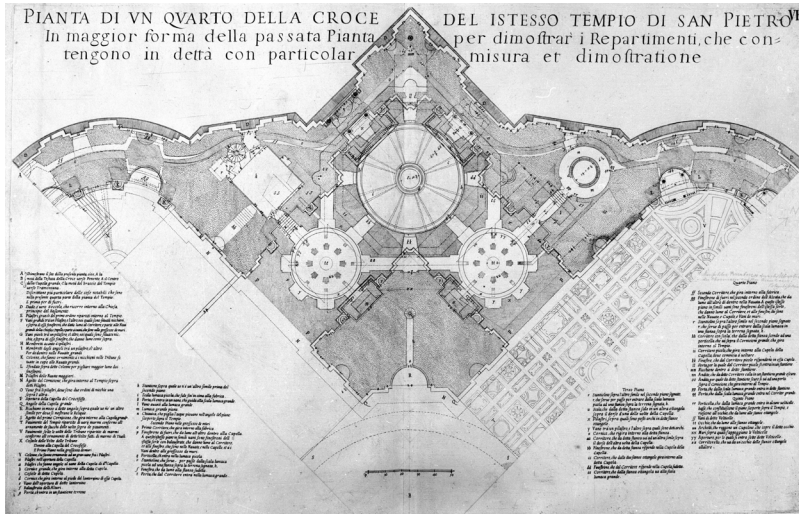


Fig. 6. Martino Ferrabosco, Planta de un cuarto del templo de S. Pietro, 1617, grabado de *Libro dell'Architettura di San Pietro nel Vaticano*. (Roma, 1620).

El primero de ellos, la lámina VIII, es el más conocido del libro (*fig. 6*)¹⁴. Representa el cuarto noroeste de la planta, limitado por los ejes de simetría de las naves y girada 45°, en el que se superponen dos plantas, la baja y la superior a ella, diferenciadas por la intensidad del punteado de la sección, y dos niveles en cada una, con 71 anotaciones que permiten identificar las diferentes partes. Son cuatro niveles con sus zócalos, cornisas, bóvedas y cúpulas, llegando a dibujar los soportes de las pequeñas cúpulas que cubren los óculos que dan luz a las salas octogonales de la planta superior. Es un dibujo complejo, dibujado para un público experto y habituado a este tipo

¹⁴ Las láminas de la edición de 1620 no estaban numeradas. La numeración que aquí se cita es la que se añadió en la edición de 1684. Esta imagen también es la de la edición de 1684.

de proyección. Sólo las alturas quedan sin precisar y eso es lo que justifica el dibujo de las láminas IX y X.

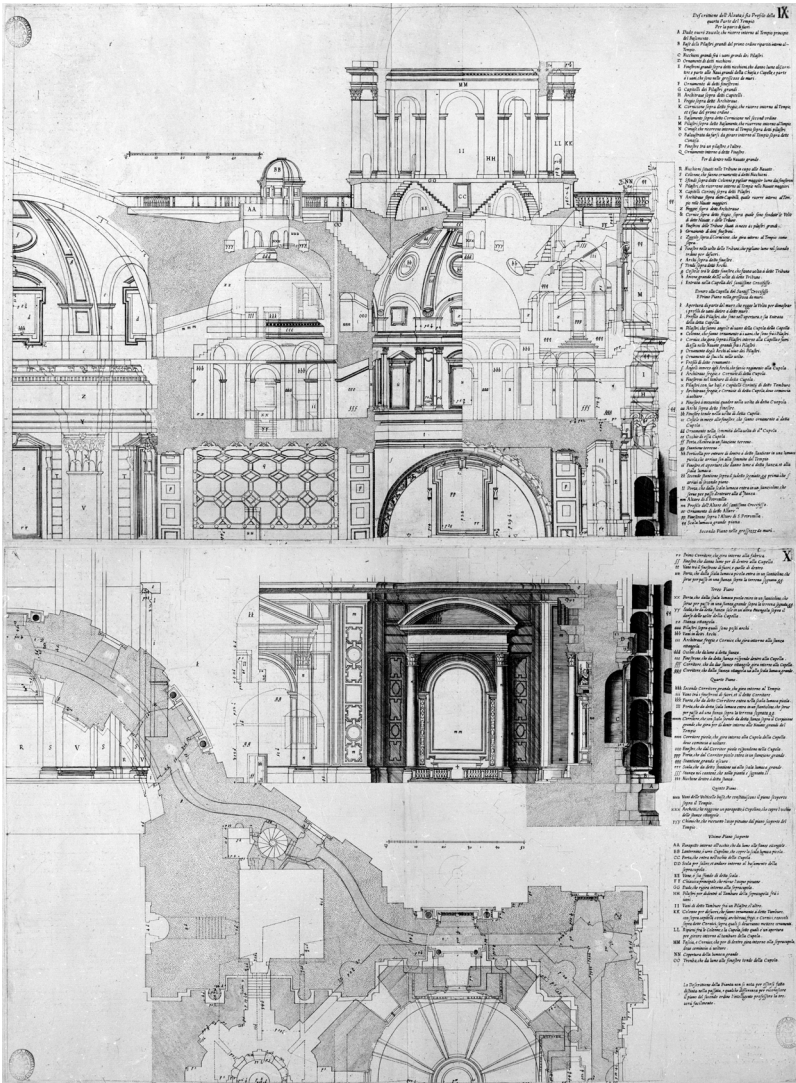


Fig. 7. Martino Ferrabosco, Láminas IX (arriba) y X (abajo) del *Libro dell'Architettura di San Pietro nel Vaticano*. (Roma, 1620). Composición del autor con las láminas de la edición de 1684.

La reducción a un cuarto de la planta permitía mejorar el detalle, pero también evitaba mostrar la prolongación de la nave proyectada por Maderno. Indirectamente con ello, Ferrabosco parece tomar partido en el debate sobre la conservación o modificación de la planta de Michelangelo. Esta crítica sutil al trabajo de Maderno es visible también en otras láminas del libro y en el propio título que da al libro, en el que aparece Michelangelo como autor del proyecto de San Pedro y Ferrabosco como autor de las láminas, sin que se nombre a Maderno¹⁵.

La complejidad técnica es aun superior en las láminas IX y X, que son dos partes de un único dibujo que se comprende correctamente al componerlas una sobre la otra (*fig. 7*). Juntas muestran un fragmento de la planta de la lámina anterior y su sección vertical. Por limitaciones del espacio disponible, la planta y la sección se superponen. La lámina IX muestra la parte superior de la sección, por encima del entablamento de la nave principal, y la lámina X muestra el nivel inferior, parcialmente superpuesto a la planta. Pese a esta superposición aún hay una parte que deberá ser completada en la lámina XXV. La lectura de esta sección es difícil porque la línea de corte no es la misma en las dos plantas. En la lámina X, la línea es la del límite inferior de la planta, pero en la lámina IX, la línea se quiebra en el eje de la capilla noroeste y en el eje de la sala octogonal próxima al transepto norte (*fig. 8*)¹⁶, para mostrar un espacio anterior que no aparece en la planta. Esta parte es la más difícil de comprender, porque Ferrabosco llega a superponer ambas secciones y dibuja partes que quedan ocultas, diferenciándolas con un mayor esquematismo o con un tipo diferente de línea. Un análisis detenido permite comprender el dibujo, pero es evidente su complejidad. Por este motivo, al final de la leyenda de la lámina X, Ferrabosco admite esta dificultad y concluye que "qualche differenza per riconoscere il piano del secondo ordine l'intelligente porfessore la troverà fácilmente"¹⁷ y por la misma causa, en la descripción de estas láminas, de la edición de 1684, se dice que son "tavole molto stimate da Professori, e mirabilmente delineati"¹⁸, dando a entender que los entendidos las sabían comprender y valorar.

¹⁵ El título completo de la edición de 1620 es *Libro de l'Architettura di San Pietro nel Vaticano finito col disegno di Michel Angelo Bonaroto et d'altri architetti espressa in più tavole da Martino Ferrabosco* (Roma: Stamperia della Reverenda Camera Apostolica)

¹⁶ Dibujo del autor, sobre la planta de Ferrabosco.

¹⁷ Martino Ferrabosco, *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano* (Roma: Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1684), lam. VIII.

¹⁸ *Ivi*, p. XXIV.

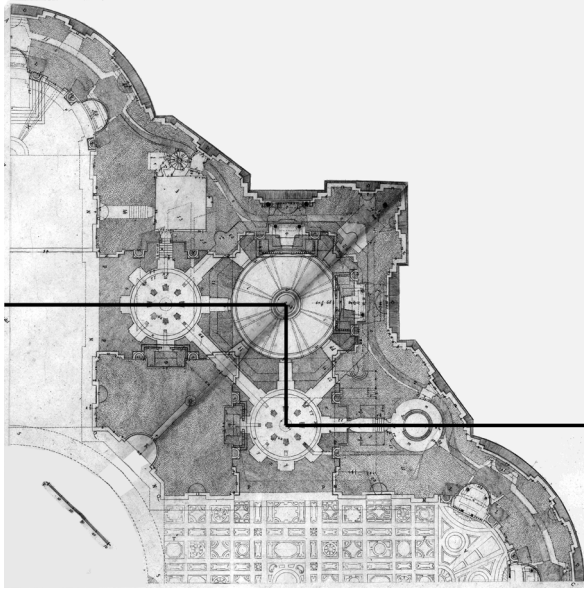


Fig. 8. El autor, Línea de sección de la lámina IX del *Libro dell'Architettura di San Pietro nel Vaticano* (Rome, 1620).

Son dibujos construidos con un dominio profundo de los códigos y convenciones de la práctica arquitectónica, en los que la información está correctamente estructurada, pero ¿qué sentido tenía dificultar de este modo su comprensión? Posiblemente, para Ferrabosco, esta dificultad no era realmente un problema e, incluso, era parte de su atractivo. De acuerdo con la estética manierista y barroca, era bueno que no se entendiera enseguida y mejor que planteara cierta dificultad, aunque sin llegar a hacerlo imposible¹⁹, dado que el verdadero placer del arte se alcanzaba al descifrar el misterio. La iglesia de San Pietro era ya un mito antes de acabarse, equiparada a las grandes obras de la antigüedad romana²⁰, considerada ya como *la più grande opera architettonica mai fatta*²¹ y la octava maravilla

¹⁹ Mercedes Blanco, "El mecanismo de la ocultación: Análisis de un ejemplo de agudeza", *Criticón (Toulouse)*, No. 43 (1988), 20 y 28.

²⁰ Serlio incluía el edificio de Bramante entre las grandes obras de la antigüedad romana, en Sebastiano Serlio, *Il Terzo libro nel quale si figurano e descrivono le antichità di Roma...*, (Venezia: Francesco Marcolini da Forli, 1540).

²¹ Onofrio Panvinio, "De rebus antiquis mirabilibus et praestantia basilicae Sancti Petri Apostolorum Principis", *Spicilegium Romanum*. No. 9 (1814), 194-382; tal como aparece en De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, 322 y 341, nota 61.

del mundo²². Ferrabosco tenía que deslumbrar al lector y hacer que viera la obra como una maravilla, y por eso mostró los fragmentos en detalle, con superposiciones complejas que evidenciaban su perfección y la sublime coordinación entre sus partes, relacionadas por vínculos geométricos precisos, ya que era necesario que la complejidad se sustentara en datos claros y seguros. La comprensión de los datos debía plantear cierta dificultad y tal vez los menos expertos solo alcanzarían al deslumbramiento, pero el *intelligente professore* lograría comprenderlo en toda su extensión y percibir la maravilla. Como pudo haber dicho Francesco Patrizi (1529-1597), "dovrà il poeta [y por extensión todo artista] però sempre come il proprio officio suo e come a proprio fine, studiare di fare mirabile ogni soggetto ch'egli prenda per le mani"²³.

Bernini e Il primo chirografo di S. Andrea al Quirinale

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. Lo hizo sobre un dibujo de Bernini que contenía la propuesta y que conocemos como el "primo chirografo di S. Andrea al Quirinale" (*fig. 9*)²⁴. No es un dibujo de trabajo sino de presentación, que se conserva actualmente en la Biblioteca Apostólica Vaticana²⁵, encuadrado en un códice, junto a otros dibujos. Es una lámina de 73,8 cm de alto por 50,7 de ancho que inicialmente debió conservarse doblada en dos pliegues que han dejado marcas 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.

²² Romulus Amaseo, *Romuli Amasaei Oratio habita in funere Pauli III. Pont. Max.*, (Bologna: Rubeus, 1563), 75; tal como aparece en Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, 322.

²³ Francesco Patrizi da Cherso, *La decia Ammirabile*, fol. 58 v-59 y fol. 20 (Weinberg: 1586-1588), 784-785; tal como aparece en Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la estética. III. La estética moderna 1400-1700* (Madrid: Akal, 1991), 372-373. *La decia Ammirabile* es la tercera parte de las diez que componían *Della Poetica*, de las que Patrizi solo publicó las dos primeras.

²⁴ La imagen fue publicada en Tod Allan Marder, *Bernini and the Art of Architecture* (New York, NY: Abbeville Pr., 1988), 198, fig. 176.

²⁵ Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Ghigiano, P VII, 13, 40v-41r.

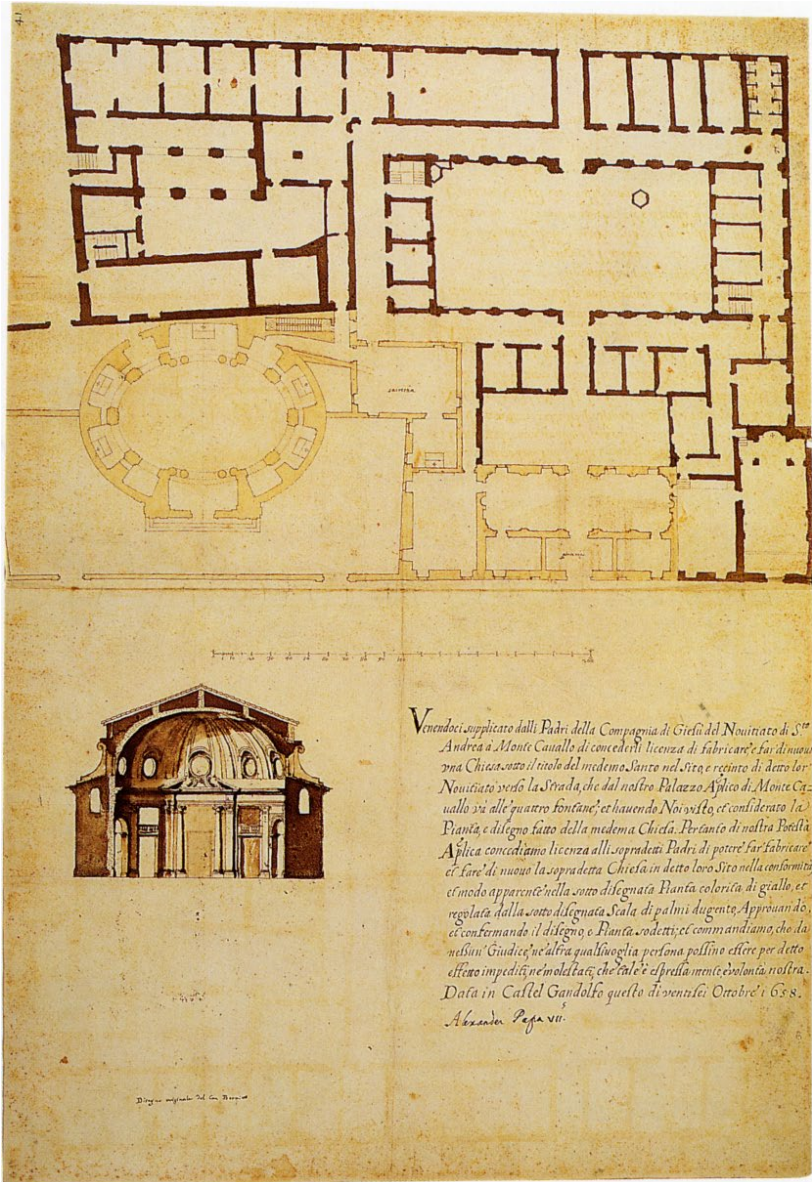


Fig. 9. Gian Lorenzo Bernini, Primo chirografo di S. Andrea al Quirinale, 1658, tinta sobre papel, 738x507 mm (en Tod A. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, London: Aberville Press, 1998, 198).

La composición de la lámina no es convencional, incluso podríamos calificarla de sorprendente, ya que la planta ocupa totalmente la mitad superior sin dejar apenas margen con los bordes, en contraste con la relativa dispersión de la mitad inferior, ocupada solo por la sección transversal, el texto del acuerdo y una escala gráfica. Los márgenes iniciales debieron ser tan pequeños que al recortar la lámina se perdió el extremo del patio, por la izquierda, y parte del edificio del noviciado, por la derecha. La mitad inferior también se divide en dos mitades, la de la izquierda con la sección, aislada y alineada verticalmente con la planta, y la de la derecha con el texto del acuerdo, que se agrupa en una forma rectangular que se ajusta al límite derecho de la lámina, como la planta. La sección es solo la de la iglesia, pero el espacio libre es el de la anchura del patio, que Bernini hizo coincidir con la mitad del ancho de la planta, ampliando el que existía inicialmente. De este modo, ajustando la planta y el texto a los márgenes de la lámina, Bernini señala la importancia de la sección, que queda exenta. El equilibrio estético de la lámina induce a entender que la composición no es casual y que hay una razón que justifica el extraño reparto del espacio, así como la ausencia del alzado de la fachada, pese a que ya debía estar definida²⁶.

También es extraña la relación de la iglesia con el edificio del noviciado y el modo en como resuelve el acceso. La iglesia se orienta hacia la calle, pero se coloca un muro que la separa de ella. Exteriormente es un cilindro ovalado del que Bernini solo muestra la mitad delantera, ya que construye otro muro que oculta la otra mitad. Esta parte visible ocupa casi dos tercios de la profundidad del patio entre los dos muros, con la puerta de acceso a unos 7,5 metros del muro que la separa de la calle. Desde la calle, el acceso al patio se hace por dos puertas que quedan a ambos lados, no alineadas con la de la iglesia. Desde este espacio comprimido entre la iglesia y el muro, de 7,5 por 15, se accede al vestíbulo del interior, de la misma proporción, pero más pequeño, y desde él al espacio central ovalado que muestra la sección, un espacio amplio, iluminado por las diez ventanas de la cúpula, al otro lado del cual está el espacio aparentemente oscuro del altar, simétrico al del vestíbulo. Una cúpula que Bernini ha ocultado tras el muro perimetral, sorprendiendo al visitante ante su descubrimiento, como

²⁶ Esta fachada, de la que Bernini aporta la planta y el perfil de la sección, dio lugar a las conocidas deducciones de Heinrich Brauer and Rudolf Wittkower, en *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (München: Himer, 1931), 110-111, (fig. 167-168), de Kaori Kitao, "Bernini's Church Façades: Method of Design and the *Contrapposti*", en *Journal of the Society of Architectural Historians*, No. 4 (1965) p: 263-284, y de Franco Borsi, *La chiesa di S. Andrea al Quirinale* (Roma: Officina Edizioni, 1967), fig. 30.

también ha impedido ver la fachada, desde la calle por la interposición del muro y desde el patio por la escasa distancia disponible frente a ella.

Si como afirman Maurizio y Marcelo Fagiolo dell'Arco, Bernini convierte esta iglesia en la representación del drama doble del martirio y ascensión de san Andrés²⁷, en esta primera versión del proyecto, el *martirio* se refleja en la dificultad del acceso y en el conflicto entre la planta y el muro que impide ver la parte posterior, y la *ascensión* en el descubrimiento final del espacio dilatado e iluminado de la cúpula. Por su parte, la composición de la lámina facilita la comprensión de esta idea, con la tensión entre la ocupación sin márgenes de la planta y la disposición libre de la sección, con el interior de la iglesia. Como decía el propio Bernini, "le cose non appariscono soltanto come sono, ma anche in rapporto a ciò che è loro vicino"²⁸.

Heinrich Tessenow, una sala de estar

En 1908, Heinrich Tessenow hizo el dibujo del interior de una casa (*fig. 10*)²⁹, en la línea de los que publicaría en *Der Wohnhausbau*, un año después³⁰. Es un interior aparentemente simple: el rincón de una sala, revestida con papel pintado, con una ventana y algunos muebles. El desorden de la parte central sugiere que alguien ha estado cosiendo, tal vez remendando ropa, que posiblemente estaba acompañado por un niño y que los dos han salido de la escena y han dejado las cosas como están ahora: la silla separada de la mesa, los elementos de costura sin recoger, el muñeco en el borde de la mesa y la ventana abierta, que tal vez se abrió para ver al niño jugar en el jardín. Son estos desplazamientos del orden los que alertan que la casa está habitada y que ha habido una actividad, ahora interrumpida, sobre la que se nos incita a deducir una hipótesis convincente.

²⁷ Maurizio y Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini una introduzione al gran teatro del barocco* (Roma: Bulzoni, 1967), 61.

²⁸ Paul Fréart de Chantelou. *Journal de voyage du Chevalier Bernin en France*, ed. Ludovic Lalanne (Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1885), 114.

²⁹ Marco De Michelis publicó esta imagen en *Heinrich Tessenow 1876-1950* (Milano: Electa, 1991), 39.

³⁰ Heinrich Tessenow, *Der Wohnhausbau* (München: Callwey, 1909). Se volvió a publicar en 1914 y en 1927.

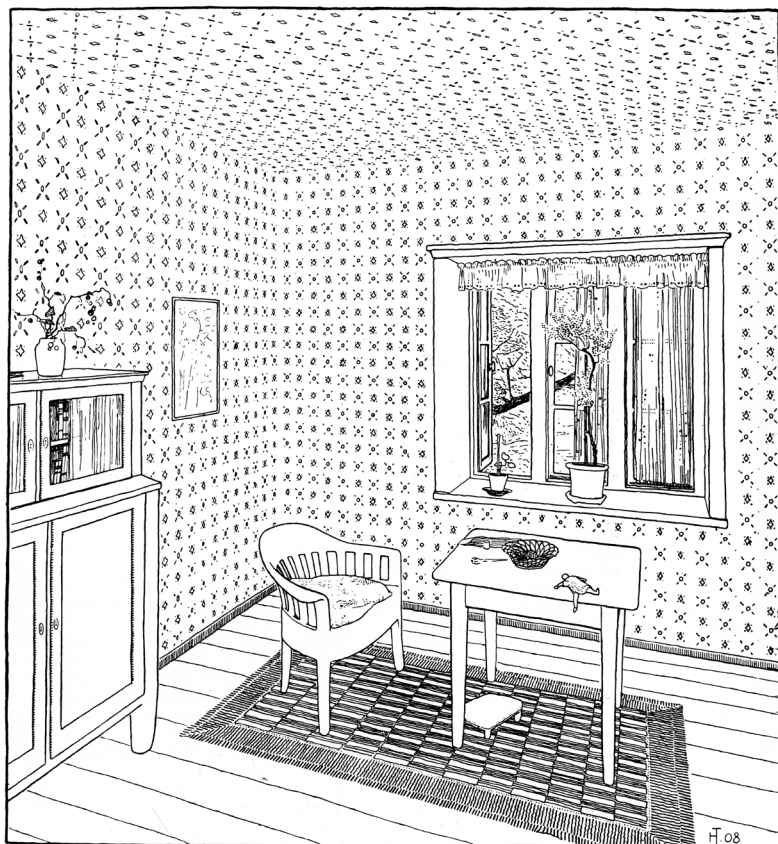


Fig. 10. Heinrich Tessenow, Sala de estar, 1908, dibujo en De Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, 39.

Arquitectónicamente es un lugar trivial, del que no se advierte el interés que pueda tener dibujarlo. Por contraste, sorprende el detalle extremo con el que se han dibujado el papel de la pared y el techo, la alfombra, el cojín de la silla, el cestillo de costura, la cortina..., en un esfuerzo aparentemente desproporcionado por injustificado. Al mismo tiempo, es innegable la calidad gráfica del dibujo: está bien construido geoméricamente, la ausencia de sombras mejora la definición de las formas y la ausencia de los bordes de algunos objetos sugiere la redondez de sus aristas. Tampoco se han dibujado los contornos de los muros, que se reconocen por los cambios en el dibujo del papel pintado, con lo que el espacio de la sala pierde

definición y se concentra el interés en los objetos que hay en él y en la actividad interrumpida. Pero, pese a estas contradicciones, es difícil considerar este dibujo como trivial y, por el contrario, llegamos a creer que ha de haber una razón que las justifica y les da sentido.

Se podría decir lo mismo de otros de los dibujos de *Der Wohnhausbau*, un libro sobre la construcción de casas pequeñas para trabajadores en el que Tessenow defiende la importancia de satisfacer las *necesidades puramente prácticas*, prescindiendo de las razones estéticas, y en el que analiza los aspectos constructivos de la casa y las dependencias que la articulan. Del *salón* dice que "la prima cosa di cui deve disporre *un salotto* è un tavolo attorno al quale ci si possa sedere il più comodamente possibile e, come regola generale, è meglio che questo sia posto vicino alla finestra"³¹, y poco más. Nuestro dibujo podría ser la representación de esta idea, pero contiene algo más, como la calidez de las acciones cotidianas del usuario, íntimas, sencillas y exentas de trascendencia, que parecen ser consecuencia de la satisfacción de las necesidades prácticas. Por todo ello hay que deducir que es erróneo buscar un objetivo trascendente que justifique la trivialidad del dibujo, porque es precisamente esta trivialidad lo que constituye su tema real. Tessenow comunica con la aparente incoherencia del dibujo lo que la objetividad de sus palabras omite, confirmando lo que admite en la introducción de las ediciones de 1909 y 1914, de ser más elocuente con el dibujo que con las palabras.

Final

Aún en el ámbito de la ambigüedad, estos dibujos son explícitos, pero han de ser interpretados. Todos ellos comparten la importancia de la composición en la ordenación del discurso y en la revelación de las contradicciones o ambigüedades que demandan una reflexión más profunda. Al final, estos dibujos dejan un margen de indefinición que ha de ser completado por el receptor, un silencio o una "suspensión" que determinan gran parte de su atractivo. A diferencia de los dibujos codificados, su interpretación no será precisa y, posiblemente, no será siempre la misma. Algo en ella dependerá del receptor, en una lectura que será personal y subjetiva. Serán la mirada activa del receptor y su imaginación las que descifrarán el *misterio* que la composición contiene.

³¹ *Ivi*, 51-52.