

La arquitectura pintada en Roma en el

Mario Docci

Sumario

El palacio Lancellotti conserva en una de sus salas un de los ejemplos más exquisitos de la decoración ilusoria con elementos arquitectónicos. Obra del pintor Agostino Tassi; los autores del artículo exponen el resultado de las investigaciones llevadas a cabo sobre los frescos, apuntando una hipótesis verosímil sobre el proceso de su diseño, y ofreciendo interesantes detalles acerca de los efectos, de visión "dinámica" que el resultado final ofrece.

La pintura mural ilusionista, representada en obras arquitectónicas, constituye un importante hecho que marca la escena italiana en los siglos XVII y XVIII, llegando a su máxima expresión en las creaciones de Andrea Pozzo (1642-1709) en San Ignacio en Roma y en su tratado *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693). Notables cultivadores de este arte operaban ya en Roma a comienzos del siglo XVII, realizando pinturas al fresco en los muros para crear escenografías mediante las cuales conseguían prolongar ficticiamente los espacios sirviéndose de perspectivas de arquitecturas ilusorias. Uno de los más interesantes artistas de este género de pintura fue Agostino Tassi¹, de entre cuyas numerosas creaciones destaca la decoración mural del Salón Principal del Palacio Lancelotti de Roma, que es probablemente su obra maestra.

Y si viviésemos en otra época, que gozase de una mayor sensibilidad clásica, no dudáramos en catalogar este Salón como una de las maravillas del mundo. En él la pintura cuadraturista² tendría su modelo y su más alta cumbre, como en la cultura popular lo fueron el Ariosto el "Orlando Furioso". Desgraciadamente, por el contrario, nuestro tiempo es todavía hijo del Romanticismo y no admite ninguna simple y confortante certeza. Dejamos por tanto que sea el lector el encargado de juzgar, en la medida en que sea posible, sobre la base de las reproducciones que podemos ofrecer, que no pueden sustituir a la vivencia real de la ilusión creada por Tassi sobre aquellos muros.

La sala a la que nos referimos aparece como tal en los últimos años del Siglo XVI, por obra de Francesco Cipriani y Carlo Maderno, que aprovechan un vacío del tejido medieval preexistente. Mide catorce metros de largo por nueve profundidad, y tiene una altura de nueve metros y medio. Estas son las dimensiones del hueco considerado en su estricta materialidad, sin tener en cuenta los frescos que recubren los muros de la sala de forma ininterrumpida, pero ¿de qué sirven estas medidas si los frescos de Tassi las hacen inverosímiles? Carlo Pitrangeli en la Guida Rionale³ referida a los Lancelotti define los frescos de esta sala como "una majestuosa decoración ilusionista"; pero la descripción no es del todo convincente; sería mejor haber dicho que se trata de una "grandiosa ilusión", eliminando tanto la referencia a su carácter decorativo, que parece convertirla en modesta artesanía, como el adjetivo ilusionista que connota una cierta afectación o amaneramiento. Aquí no hay nada de modesto ni de afectado, y sí más bien, como ilustraremos, la ciencia de la perspectiva y el arte entendidos como máxima expresión de la sabiduría de la mano, y en ambos alcanza a las más altas cotas altura, por lo que se hace difícil no hablar de una obra maestra.

Las paredes parecen profundamente excavadas a través de los arcos de un pórtico y de los de una logia superpuesta a éste, que evocan los arcos verdaderos del patio recogido por Letarouilly⁴; con la diferencia de que cuando se pasea por el patio, al reparo de las amplias bóvedas, se pueden observar distintas antiguallas romanas, las poderosas murallas, y nada más, y aquí en cambio "se abren", más allá de las cornisas, cie-

1. Agostino Buonamici nació en Ponzano Romano, entre el 1579 y el 1585. Aún adolescente se trasladó a Roma donde trabajó para el Marqués Tassi, que le dio el nombre. A los veinte años está en la corte del Gran Duque Fernando y allí tiene contactos con la academia de Giulio Parigi, arquitecto, escenógrafo y matemático, artista oficial y director de las fiestas durante los reinados de Cosimo II y Fernando II de Medici. Embarcado en las galeras del Gran Duque (según Passeri -*Vite di Pittori, Scultori, Architetti*, Roma 1779 - allí fue condenado por una pelea) Agostino "...dibuja navíos, barcos, puertos, pescado y todo lo que concierne el mar..." a esta experiencia se refiere su producción pictórica; y a principio del siglo pinta al fresco las fachadas de algunas casas de Livorno. En el año 1610 deja la Toscana y se traslada primero a Génova, en donde trabaja con Ventura Salimbeni, y después a Roma, en donde realiza un friso en el Palacio Florencia bajo la dirección de Ludovico Cigoli, autor de un tratado de Perspectiva práctica (acabado en el 1612 pero nunca impreso), que influyó seguramente en la formación científica del joven Agostino. Sus obras juveniles se han perdido, así como los frescos del techo de la sala en el Palacio del Quirinale que hiciera en 1611 en colaboración con Orazio Gentileschi. La primera decoración que se conserva es la de la bóveda del Casino de las Musas (1611-12) en el Palacio Borghese de Montecavallo (hoy llamado Pallavicini-Rospigliosi), en la que sitúa al observador fuera de la logia, dando pie a una perspectiva muy refinada. Lanzi le definió como un pintor excelente pero mala persona, pues era mujeriego, y en su vida abundaron las peleas, deudas y locuras. Fue acusado de violencia por la hija del Gentileschi, y pasó un año en la cárcel. En el 1613 trabajó en el Casino Montalto de Villa Lante en Bagnaia; y con el Cavalier d'Apino decora las bóvedas de la primera planta con dibujos marinos. Entre 1616 y 1617 se fue a Roma en donde hizo la decoración de la sala Regia, hoy de los Corazzieri, en el Palacio del Quirinale, y donde proyecta el friso y realiza las paredes largas dibujando logias y personajes orientales, dejando las paredes cortas a Lanfranco y Saraceni. Passeri escribió: "Agostino fue singular en su carrera, dibujaba muy bien las figuras, los países y las perspectivas; de gusto raro y refinado, muchos cuadros estaban en las casas de la aristocracia, y obras al fresco en los palacios de algunos príncipes". Muy famoso y apreciado como pintor "cuadraturista" (ver nota 2) Tassi trabajó en las casas de las principales familias romanas durante más de diez años. En el Palacio Lancellotti (1617) pinta una logia doble en las paredes de la sala de la planta noble; siempre en el Palacio Lancellotti (1621-23) decora con el Guercino las bóvedas de la primera planta en Palacio Patrizi (hoy Costaguti), colabora otra vez con el Guercino en la sala de la "Captura de Rinaldo", y con el Domenichino en la sala del "Carro del Sol". En estos

Palacio Lancellotti, Sala de Agostino Tassi, pared Norte.

años pintó cielos azules en las bóvedas del Casino de Villa Ludovisi y paisajes en los palacios: Ludovisi (1623-28), Pamphili en plaza Navona (1635) y Orsini en Monte Giordano (1636). Desde el 1638 se acaban las noticias sobre su trabajo. El Passeri señala la fecha de su muerte en el 1664; fue enterrado y se hizo una ceremonia privada en la Iglesia del Popolo.

Bibliografía:

PASSERI, G.B. *Vite dei Pittori, Scultori, Architetti*, Roma 1779.

BERIOLOTTI, A., *A. TASSI, suoi scolari e compagni pittori in Roma*, Perugia 1877. Actas del X Congreso Internacional de Historia del Arte en Roma, Roma, 1922.

HESS, J., *Agostino Tassi, der Lehrer des Claude Lorraine*, Munchen, 1935.

CHIARINI, M. *Documenti sui pittori Tassi, Saraceni, Lanfranco ed Annibale Carracci*, in "Bollettino dell'Arte" anno XLV (1960) n. 4.

M.R. Waddingham, "Alla ricerca di Agostino Tassi", in *Paragone* anno XII (1961) n. 139.

WADDINGHAM, M.R. Notes on Agostino Tassi and the Northerners, in *Paragone* anno XIII (1962) n. 147.

SALERNO, S. Il vero Filippo Napoletano e il vero Agostino Tassi, in *Storia dell'Arte*, 1970 n. 6.

PUGLIATTI, T. Agostino Tassi tra conformismo e libertà, in *Monografia dei quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte* Roma 1977.

CHIARINI, M. Agostino Tassi: some new attributions, in *The Burlington Magazine* anno CXXI (1979) n. 919.

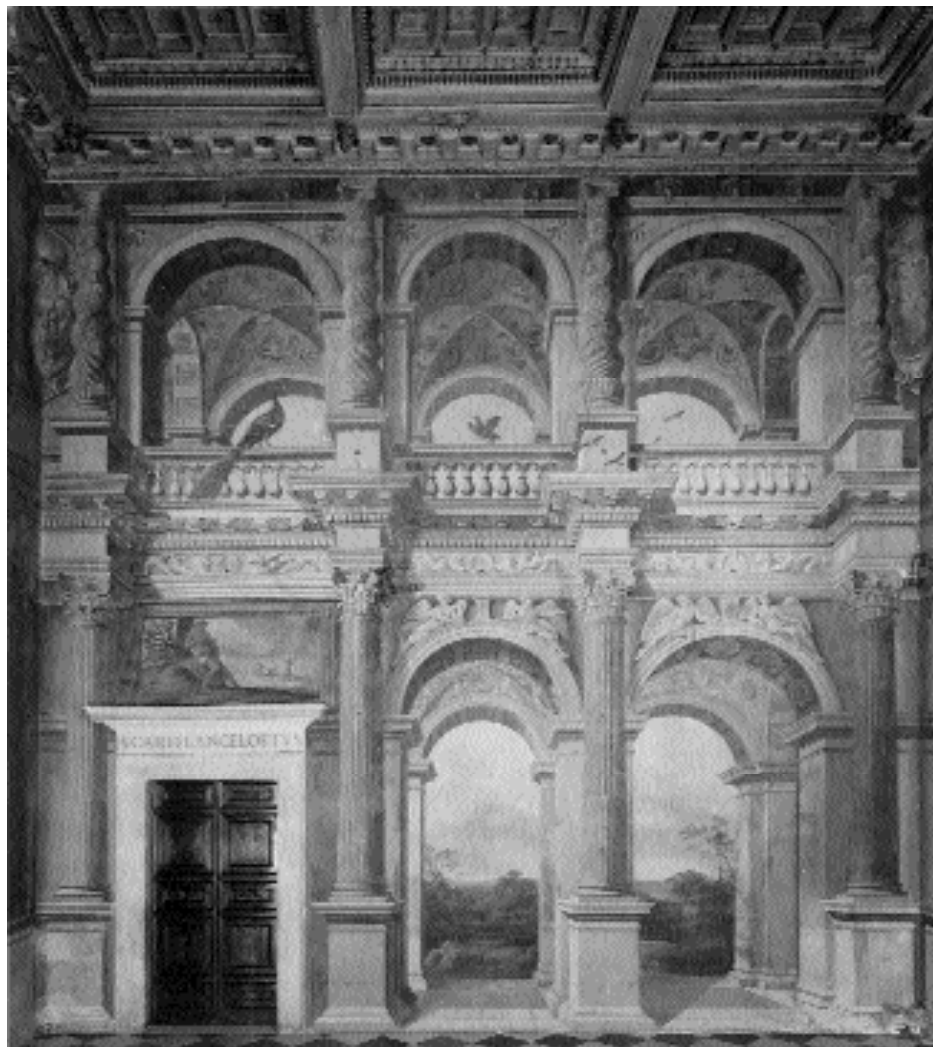
ROETHLISBERG, M. New works by Tassi, Claude and Desideri, in *Apello* anno CXX (1984) n. 270.

2. Ese término italiano no tiene un equivalente claro en castellano y por esta razón nos referimos a él en su lengua original; por quadraturismo se entiende la pintura empleada para decorar las cuadraturas, esto es los espacios delimitados por las cornisas en las paredes y bóvedas. Se puede hacer una distinción entre las cuadraturas decoradas con figuras y aquellas otras que lo son con arquitecturas y paisajes pintadas por expertos. Estas últimas también se podrían llamar desfondados o desfondados de perspectiva o trampantojos (si bien este término va más allá de lo decorativo e indica también la intención de provocar un engaño visual, que suele ser un objetivo frecuente de este tipo de decoraciones).

3. PIETRANGELI, Carlo. *Guide Rionali di Roma, Rione F- Ponte*, Parte II, Roma 1981 (tercera edición).

4. LETAROUILLY, Paul. *Edifices de Rome moderna ou Recueil des Palais, Maisons, Eglises Couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome, dessinée, mesurée et publiée par...* Paris, 1860, Vol. III, Tav. 346.

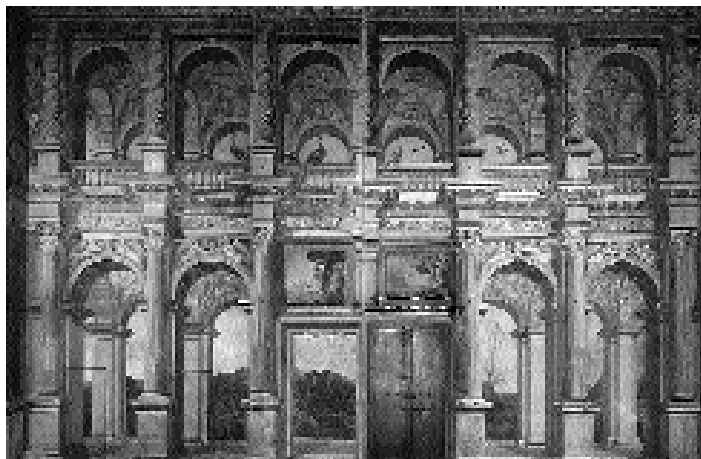
5. Esta experiencia la planteó por la primera vez Vincenzo Fasolo para la "Sala de cien días" pintada por Vasari en el Palacio de la Cancelleria (V. Fasolo, "L'architettura nell'opera pittorica di Giorgio Vasari", in *Atti del Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Arezzo 10-15 Septiembre 1961, pp. 215-237.)



los vaporosos y paisajes sin tiempo, mientras que sobre las balaustradas de la logia se ven pavos reales y cantan variopintos pájaros exóticos. ¿Cuál es entonces la verdadera dimensión de este espacio? ¿La que se percibe con el tacto o la que se aprecia con la vista y, por inducción, con los demás sentidos encantados? ¿Es más verdadero el invisible muro que soporta la pintura o la elegante arquitectura evocada por el dibujo? En nuestra opinión preguntarse esto es lo mismo que decir que las carnes pintadas por Tiziano o Rembrandt son de tela. No hay ninguna duda: el dibujo tiene, en este espacio, una presencia tan majestuosa que se transforma él mismo en arquitectura. La sala de Agostino Tassi, en el palacio Lancellotti, es entonces un patio, encerrado en una malla de tres arcos por seis, distribuida en dos niveles, ennoblecida por el orden corintio sostenido sobre columnas salomónicas e iluminadas por las luces de la campiña romana que se extiende, entre viñedos, bosques y castillos, hacia el mar. Y nuestro Agostino aquí nos pide ser juzgado como arquitecto, más que como pintor; y que su invención formidable, como la hemos definido, sea juzgada antes que su no menos docto pincel.

Entremos por tanto otra vez, pero ya no inadvertidos, presa fácil para el hechizo, antes bien como fríos investigadores, conocedores de veinte siglos de perspectiva, y partidarios del ilusionismo, no ya de la ilusión. La arquitectura aparece ahora como antes en toda su belleza hecha de armonía y de regla. Nos asalta el deseo de hacernos con ella completamente, y para lograrlo, de dibujarla en todos sus detalles como se dibuja la arquitectura cuando se desea construirla: en planta, sección y axonometría⁵. Esto es posible, como todos saben, a través de una simple operación que se llama restitución perspectiva o, como se decía antiguamente, solución del problema opuesto.

La perspectiva es un modelo gráfico del espacio que permite la reconstrucción de los objetos representados en el espacio real situado delante y detrás del papel que soporta el dibujo (la pared, en este caso); hace falta dar la vuelta al código, es decir, ir hacia atrás en el proceso de construcción. Para esto hace falta, sobre todo: a) tener una reproducción fiel a la estructura lineal del dibujo; b) encontrar, en ella, los elementos esen-



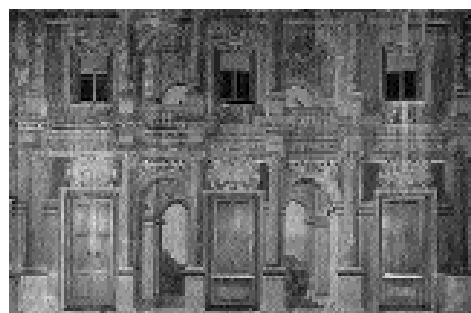
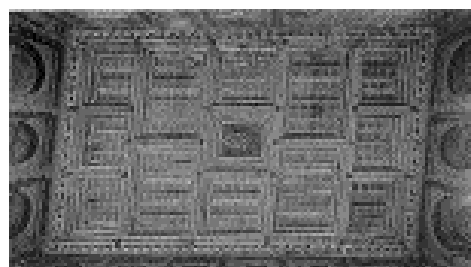
ciales de la proyección central, es decir los puntos de fuga y los puntos de medida.

En el caso de los frescos de Tassi, visto el conjunto de la pintura, se ha procedido primero a la reproducción por medio de un levantamiento fotogramétrico analítico, buscando los puntos de fuga, para después alargar, en una estación gráfica, las rectas que son perspectivas o imágenes de rectas objetivamente paralelas⁶. Ante esto seguramente Agostino sonreirá con malicia. No satisfecho, de hecho, con haber engañado nuestra buena fé, se rié de haber confundido nuestra buena ciencia. Ya que, convencidos defensores (con Decio Gioseffi) de la "vista vinculada"⁷ y de la construcción legítima, nos encontramos frente al hecho de que la perspectiva más bella y grandiosa que hayamos visitado, no es perspectiva, por lo menos en el sentido tradicional, y rechaza, en consecuencia, cada intento de trivialización es decir, de reducción al objeto verdadero (mucho más pobre que la ilusión) que aquella espléndidamente simula.

No hay ninguna manera, en el soberbio dibujo de Tassi, de construirlo con un sólo o incluso con pocos puntos de fuga: el procedimiento experimental, ciertamente puesto de manifiesto de modo más cudo por la extrañeza e indiferencia del medio informático, devuelve una multitud desordenada de puntos de convergencia, tal que en ella no se puede trabajar de manera determinada, sino solo con análisis estadísticos, es decir, aceptando la indeterminación del fenómeno. Y en consecuencia surgen problemas de método que eran absolutamente inesperados.

La suerte o más bien lo que hoy se suele denominar un "lapsus freudiano" ha puesto en nuestros manos un viejo libro olvidado: la Historia del Pensamiento Científico⁸ de Enríques y de Santillana, obra de la cual existe sólo el primer volumen, dedicado al mundo antiguo. En las páginas de la introducción, que no dudamos en atribuir a la pluma del primero de los autores, aparecen expuestos dos conceptos que solucionan nuestros problemas. El primero: "también la historia (de la ciencia), como la teoría física, se hace a priori; por lo menos hasta un cierto punto, y sin perjuicio de cambiar la construcción si a ésta no corresponden los textos, los documentos y las pruebas". El segundo: "La génesis del sin-sentido se entiende sólo como producto histórico, si se tiene presente la degradación de las ideas y de las fórmulas científicas ... Así también el sin-sentido debe ser, a su manera, identificado y explicado: llega a ser argumento de historia, no un límite arbitrario de la construcción histórica". ¿Pero por qué estos dos conceptos, que otros pueden considerar muy discutibles, nos parecían resolutivos? Pues porque el primero avala una investigación de índole experimental en un campo de investigación en el que, consciente o inconscientemente, se suelen utilizar habitualmente otros instrumentos, como el erudito recurso a las fuentes. Y el segundo porque justifica la dificultad de comprender lo que, aparentemente, es irracional; es decir, no sólo el sin-sentido, que de suyo ya es una degradación sino el no-sé, que es peor que el sin-sentido ya que no se puede clasificar en esa categoría, al menos hasta que no se conozca mejor y se clasifique (lo que pasa precisamente con el caso de nuestra perspectiva).

Los dos apuntes filosóficos de Enríques se traducen, aplicados a nuestro caso, en un articulado programa de trabajo y en un resultado esperado. El programa prevé la enunciación de algunas hipótesis, ya que "la historia de la ciencia, y la teoría física, se hacen a priori, y su verificación es posterior". El resultado esperado es la solución del enigma, es decir la explicación de cómo y porqué esta perspectiva "equivocada" es capaz de simular la arquitectura verdadera mucho mejor de una perspectiva legítima, y aquí el "sin-sentido pasa a ser el argumento de historia". Está claro que no se espera una solución única, pero si una solución más probable con relación a otras posibles. Antes



1 2
3
4

1. Palacio Lancellotti, Sala de Agostino Tassi, pared Oeste.
2. Palacio Lancellotti, Sala de Agostino Tassi, levantamiento fotográfico de la pared Oeste.
3. Palacio Lancellotti, Sala de Agostino Tassi, techo.
4. Palacio Lancellotti, Sala de Agostino Tassi, pared Sur.

6. La fotogrametría analítica se prefiere a otras técnicas más simples, como la ampliación fotográfica, por su capacidad de producir una elaboración numérica. Es sabido que en el dibujo existe el borde de aproximación, es decir de error, por eso el que trabaja hace correcciones con la intención de encontrar una regla latente. De este modo se justifican construcciones que no son legítimas. La elaboración numérica tiene la ventaja de que en ésta el error es inferior y proporciona el encuentro de las rectas.

7. GIOSEFFI, Decio. *Perspectiva Artificialis, per una storia della Prospettiva, pigolature e appunti*, Trieste 1957.

Por vista vinculada se entiende la perspectiva que debe observarse desde un punto concreto para verla con corrección.

8. ENRIQUES, F., SANTILLANA, G. de *Storia del Pensiero scientifico*, vol. I, Il Mondo Antico, Bologna 1932.

1 2
3
4

1. Primera hipótesis: la multiplicación de los puntos de fuga procede de la aproximación en la posición de fuga procede de la aproximación en la posición
2. Primera comprobación: en la pared Norte la estructura a "espina de pez" está parcialmente justificada.
3. Primera comprobación: en la pared Oeste no existe una estructura a "espina de pez".
4. Segunda hipótesis: dilatación del espacio representado en la paredes más largas.

de examinar las hipótesis hace falta hacer algunas consideraciones y algunas exploraciones, que han precedido a su formulación y que la justifican. Nos hemos preguntado en primer lugar cual podría ser la técnica más probable de construcción del dibujo en la pared. Es sabido que los métodos para el fresco son la "sinopia" es decir dibujar sobre el revoco con la tierra roja (aunque ya se empleaba poco en la época de Tassi); el cartón, que sirve para situar sobre el revoco fresco el dibujo con la técnica del polvo o por medio de incisión directa o indirecta; el dibujo directo de toda la estructura arquitectónica en el revoque fresco por medio de hilos sacudidos; y finalmente la pintura "a la primera", es decir sin preparación. La exploración a luz rasante de la parte accesible del fresco, ayudados por un restaurador⁹ ha permitido establecer que Tassi utilizó cartones, poniéndolos en la pared tanto con la técnica de la incisión directa para las estructuras arquitectónicas, como con la técnica del polvo para las figuras; pero también ha pintado "a la primera" olvidándose de la preparación, allí donde su talento y su ojo de delicada sensibilidad le aconsejaban una corrección. También se debe señalar que probablemente los cartones utilizados por Tassi tenían en su origen un error, a causa de la gran ampliación a la que hubo que someter por fuerza el boceto original. Dadas las dimensiones de la pared más grande, es posible suponer que el boceto tenía dimensiones diez veces menores que el dibujo verdadero y que haya estado subdividido en una matriz de más de cien elementos. Se pueden así considerar dos errores: uno a causa del cambio de escala (un milímetro en el boceto pasa a un centímetro de la pared) y el otro a causa de la posición del cartón en la pared (error angular, que compromete de manera más decisiva la convergencia de las rectas en rectas paralelas).

Con estos supuestos comenzamos la experimentación¹⁰. El trabajo está dividido en cinco hipótesis y sus comprobaciones; los resultados que ha proporcionado son los que resumimos aquí.

Primera hipótesis: las columnas salomónicas del pórtico situadas a la izquierda del eje de la pared tienden hacia la derecha y viceversa: a la derecha del eje de la pared son tendentes hacia la izquierda. Según esto la multiplicación de los puntos de fuga viene dada por el empleo de un sólo cartón, unión de más partes, volcado con el intento de conseguir, por simetría, la perspectiva entera (así pasaba para las perspectivas romanas "a espina de pez"). Algunas dudas en la posición del cartón, o de sus partes, causa efectos secundarios, sobrepuestos a los dos de la "espina de pez". La hipótesis está comprobada en una primera verificación experimental: volcando en la estación gráfica el orden de la izquierda sobre el orden de la derecha, volcando y moviendo lentamente pequeñas superficies, las dos figuras se superponen casi perfectamente.

9. Agradecemos a Antonella Docci su colaboración, que nos ha prestado con pasión y competencia.

10. Este trabajo fue desarrollado por Alida Mazzoni para su tesis de licenciatura.

1. Segunda comprobación: pared Norte, construcción de la perspectiva.
2. Segunda comprobación: pared Oeste, examen estadístico de la posición, respecto al horizonte, de las fugas A (aristas altas) y de las fugas B (aristas bajas).
3. Segunda comprobación: pared Norte, examen de la posición, respecto al horizonte, de las fugas A (aristas altas) y de las fugas B (aristas bajas).

Primera comprobación: se verifica si los puntos de fuga, obtenidos cruzando las imágenes de las aristas simétricas y perpendiculares a la pared, es decir al cuadro, están alineados sobre el eje vertical de la pintura; y sobre el horizonte aquellos referidos a las aristas más altas y bajo el horizonte los demás. La verificación da resultado negativo. De hecho en la pared Norte la regla se cumple parcialmente, mientras que en la pared Oeste que es más larga, no. Así pues cae la primera hipótesis.

Segunda hipótesis: aunque la planta de la sala tiene la forma de paralelogramo, más bien alargado, esa irregularidad no es perceptible. Si Tassi hubiera querido corregir la percepción del espacio, simplificando la planta como si fuese un cuadrado, habría podido alargar el espacio representado en las paredes más largas, contrayéndolo en las más cortas; y todo esto simplemente separando los puntos de fuga de las rectas que están abajo, de los correspondientes a las que están arriba; es decir que se construye un espacio escenográfico donde el suelo y el techo se inclinan según las necesidades. La hipótesis justifica las divergencias entre paredes largas y cortas, que hemos visto en la experimentación antes mencionada.

Segunda comprobación: si la hipótesis fuera cierta, las rectas visuales de las aristas perpendiculares y simétricas con relación a la pared, tendrían que encontrarse según este criterio: en la pared Oeste sobre el horizonte para las aristas bajas y por debajo del horizonte para las aristas altas; y viceversa en la pared Norte. Un examen estadístico permite comprobar que en la pared Oeste el criterio se cumple en el noventa por ciento de los casos, mientras que en la pared Norte se cumple tan sólo en el sesenta por ciento de los casos. Los distintos resultados invitan a no tener en cuenta tampoco esta hipótesis.

Tercera hipótesis: es sabido que la perspectiva permite la exacta percepción del espacio que simula, solo si es examinada desde el centro de la proyección (vista vinculada) y que a medida que el observador se aleja de esta posición, aumentan las distorsiones de la realidad (deformaciones aparentes). Vistas las dimensiones de la sala, se puede suponer que Tassi haya querido ampliar lo más posible la zona en la que el fres-

co da la sensación de profundidad; para lograrlo puede ser que haya utilizado más de un punto de vista, es decir más puntos de fuga, dibujando así más perspectivas.

Tercera comprobación: si la hipótesis es cierta, las imágenes de las aristas perpendiculares al cuadro, tendrían las fugas trasladadas, respectivamente, a la derecha de la pintura, si la arista está a la derecha; y a la izquierda si la arista está a la izquierda. Por eso se señalan en el horizonte las prolongaciones de las aristas perpendiculares al cuadro y se hace una investigación estadística de los puntos de fuga. Se puede comprobar que el cien por cien de las prolongaciones de las aristas obedece al criterio antedicho, y por lo tanto la hipótesis está comprobada.

Cuarta hipótesis: si Tassi hubiera aplicado la construcción legítima, los fustes de las columnas tendrían anchuras diferentes. Leonardo, que ya conocía el problema, plantea utilizar la perspectiva "simple ... hecha en parte por el Arte, en parte por la naturaleza, ... ya que no quiere ver la pared en escorzo, sino la forma más adecuada que sea posible" (Manuscrito E, carta 16a). De acuerdo con esto Tassi habría resuelto el problema utilizando los fustes de la misma anchura y construyendo de ese modo toda la perspectiva.

Cuarta comprobación: medición de las anchuras de los fustes; estos resultan iguales (la irregularidad es inferior al centímetro); por lo tanto la hipótesis se puede considerar comprobada.

Quinta hipótesis: la experimentación precedente demuestra que la anchura de los fustes es uno de los vínculos de la construcción perspectiva de Tassi. Cabe suponer, por este motivo, que haya realizado un reducido número de cartones (o igual uno solo) para todo el orden, completo de pedestal, columna y otras partes.

Quinta comprobación: el fresco, iluminado a la luz rasante en las zonas accesibles, revela muchos arrepentimientos en correspondencia de los escorzos de los pedestales. La hipótesis está comprobada y concuerda con las dos antes mencionadas.

Es posible por tanto hacer ahora una reconstrucción del trabajo de Agostino Tassi. No hay duda de que la pintura fue precedida de un dibujo esmerado, que pasó a un tra-

1
2

1. Tercera hipótesis: más puntos de vista para eliminar las deformaciones aparentes y para que el paisaje respire.
2. Tercera comprobación: investigación estadística sobre los puntos de fuga de las rectas perpendiculares al cuadro de relación a la posición derecha izquierda respecto al eje de la pintura (pared Oeste).

bajo de perspectiva de notable tamaño (por ejemplo una tabla de un metro por un metro y medio). En este trabajo preparatorio el artista tuvo en consideración la regla de Leonardo de la perspectiva "simple", imponiendo la misma anchura a los fustes de las columnas (ver la cuarta hipótesis), pero sin estudiar a fondo (por el tamaño pequeño) las consecuencias, por ejemplo, en la perspectiva de las bases, que de hecho resultan correctas "a la primera" (ver la quinta hipótesis). Se supone que el boceto tuvo en cuenta la necesidad de reducir las deformaciones aparentes, ampliando, a toda la zona central de la sala la zona próxima a la perspectiva o "vista vinculada"; y por tanto es lícito suponer que el boceto utilizara diversos puntos de fuga para las rectas en escorzo (ver la tercera hipótesis). El boceto debió ser ampliado en una serie de cartones, pero no integralmente sino limitado a un orden o dos en toda la altura (dos ordenes arquitectónicos) y aprovechando después las simetrías. Se produjeron así los errores al pasar de transcripción y posicionamiento a los que antes nos hemos referido. El empleo de dos cartones explica la razón por la cual la perspectiva en la pared más larga tiene más puntos de fuga, y repitiendo dos veces el mismo orden, con el mismo cartón, ésta tiene el mismo punto de vista, que por lo tanto se multiplica en la pared. Podemos ahora regresar a nuestro objetivo principal, esto es la restitución al espacio real de la invención arquitectónica de Agostino Tassi.

La geometría dice que no existe ningún espacio real equivalente al espacio ficticio, del que traduzca la forma en tres dimensiones y que sea capaz de provocar en nosotros las mismas emociones.

¿Tiene sentido reducir a proyecto de arquitectura un sueño con los ojos abiertos, perpetuado en los siglos por el arte de un soñador? ¿No se corre el riesgo de romper su fascinación de manera vulgar? No, no tiene sentido y la operación no es legítima. Acabamos diciendo que la arquitectura de Tassi no se puede realizar, pero esto no significa que no se puede representar de manera diferente, sino que es solo un juego, es decir un sueño en otro sueño que nuestra mente representa en la fantasía.

Cuarta hipótesis: si Tassi hubiera aplicado la construcción legítima, habría representado los fustes de las columnas con diferentes anchuras.