

# CONSIDERACIONES ACERCA DE LA OBRA DE ANDREA POZZO

Miguel Ángel Maure Rubio  
Universidad Complutense de Madrid

## RESUMEN

Abordo el Tratado de Andrea Pozzo, para mí el más bello y completo estudio sobre la perspectiva, para exponer que el genio e imaginación de su autor se hace evidente, no sólo por ser el primero en mostrar cómo realizar la perspectiva «sotto in su» (abajo-arriba), y con ello enseñar a pintar nuevos escenarios en techos, bóvedas y cúpulas, sino también y sobre todo porque su cuerpo teórico descansa en el manejo conjunto de proyecciones ortogonales y perspectiva, lo que un siglo después Monge desarrollaría, sentando las bases de una materia común llamada geometría descriptiva. Desde mi punto de vista, hasta la aparición de este Tratado, nunca otros estudiosos de la geometría habían planteado gráficamente la conjunta utilización de las tres proyecciones ortogonales para la obtención de la perspectiva, pese a que desde Serlio ésta ocupaba un capítulo independiente en los tratados dedicados a la arquitectura y en ellos se manejaban plantas y alzados continuamente. A mi entender, Andrea Pozzo es capaz de representar y realizar las formas más complejas gracias al manejo global de proyecciones, como veremos en su tratado, y es éste hallazgo el que le permite situar las perspectivas en escenarios concretos de los que parte y dibuja para comprensión del lector.

PALABRAS CLAVE: perspectiva, geometría descriptiva, escenografía, *quadraturas*, *sotto in su*.

## ABSTRACT

I approach the Andrea Pozzo Treaty, for me the most beautiful and complete study on perspective, to express that the genius and imagination of its author are evident, not only for being the first to show how to realize the «sotto in su» perspective (down-up), and with it to show how to paint new scenes on ceilings, arches and domes, but also and above all because his theoretical body rests on the joint handling of orthogonal projections and perspective, which Monge would develop a century later laying the foundations of a common subject called descriptive geometry. From my point of view, until the appearance of this Treaty, never before had any other geometry student graphically considered the joint use of the three orthogonal projections to obtain perspective, despite the fact that since Serlio this occupied an independent chapter of the treaties dedicated to architecture and in them plans and elevations were handled continuously. My understanding is that Andrea Pozzo is capable of representing and using the most complex forms thanks to a comprehensive mastery of projections as seen from his treaty and it is this discovery that allows him to situate perspectives in specific scenarios that he starts from and draws from for the reader's comprehension.

KEY WORDS: Perspective, Descriptive Geometry, Scenography, *Quadratures*, *Sotto in su*.

## INTRODUCCIÓN

La figura de Andrea Pozzo brilla, no sólo por sus vertiginosas pinturas abajo-arriba en las que es un maestro, sino también por su obra teórica *Perspectiva Pictorum et Architectorum* que, como veremos, recoge en sus dibujos el final de una tendencia y también de un siglo, a la vez que abre un nuevo camino en la representación del espacio.

Los dibujos expuestos con un fin didáctico en el tratado tienen el valor añadido y poco común de ser la representación de algunas de sus obras más notables; este hecho dota de un valor singular a su *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, puesto que en ella quedarán descifrados los pasos de dibujos complejos que se ocupaban de dar respuesta a una demanda de la época: fundir arquitectura, escultura y pintura en las más atrevidas fantasías.

Las llamadas «quadraturas», que tuvieron su origen en el Quattrocento italiano, compuestas por escenarios pintados que sustituían o prolongaban la arquitectura real, utilizando procedimientos geométricos y pictóricos sobre las superficies más diversas, fueron los estudios predilectos de nuestro artista.

Pozzo quiso con el dibujo y la pintura ejecutar sus sueños, y lo que le hace singular es que fue capaz de realizarlos dando un sólido apoyo científico a todas aquellas ideaciones.

Muchos eran los magníficos frescos que adornaban techos, cúpulas y bóvedas, pero muy pocos los artistas que se atrevían a representar elementos arquitectónicos ante el riesgo de que parecieran deformados al ojo del espectador.

Eran excepción, por poner algún ejemplo, Andrea Mantegna con el fresco del techo de la Camera degli Sposi (Quattrocento) o Giulio Romano en el Palacio del Té (Cinquecento), ambas en Mantua, pero también lo eran las obras de artistas menos conocidos que, ya en el Seicento, trataron de ejecutar de forma empírica con mayor o menor acierto «quadraturas» como la de la Sala Clementina del Vaticano (1600), la del gran salón de villa Ludovisi (1622) o la del palacio Zuccari (1602), las dos últimas en Roma. Todas ellas, y en particular la del palacio Zuccari, pudieron servir de inspiración a nuestro artista, porque fue allí, en la «ciudad eterna», poco tiempo después de establecerse, donde empezó a elaborar un tratado de perspectiva dirigido a los pintores y arquitectos.

Pozzo quiere participar en esa pintura monumental, y lo quiere hacer sin cometer los errores que surgían en las obras de otros artistas como consecuencia del uso de trazados empíricos. Impulsado además por la necesidad de enseñar a sus alumnos los secretos de la geometría y el arte de la perspectiva, pone en marcha el tratado teórico, aprovechando la oportunidad de reflejar en él los trazados y el desarrollo de algunas de sus obras realizadas.

Su *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, compuesta de dos tomos, aparece en Roma en el año 1693 (tomo I) y en 1698 (tomo II); consta de 100 grabados el primer tomo y de 116 el segundo, y fue traducida al inglés el mismo año 1693, al francés y al alemán en 1700, al flamenco 1708 y al chino en 1737. Las ediciones en general eran bilingües, presentando siempre un texto en latín además de la traducción a las diferentes lenguas; fue tal su difusión y éxito que se hicieron cinco edicio-

nes italianas y de la breve instrucción para pintar al fresco que iba colocada al final del tratado, según afirma G. Fiocco, «se hizo además una traducción al griego por obra del pintor Panajoti Doxara jefe de la así llamada escuela libre de las islas jónicas entonces sometida al dominio de la serenísima»<sup>1</sup>.

Basándose en la correspondencia entre planta, elevaciones y perspectiva, Pozzo supo desarrollar las ventajas que ofrecía el trabajo conjunto con todas las proyecciones. Esto le permitió abordar figuras cada vez más complejas y más bellas que conquistaban a quien abría las páginas de su tratado.

Dirigido a pintores y arquitectos, era lógico que una parte muy importante de su contenido estuviese destinada a la representación de elementos arquitectónicos que, sin duda, eran los que ofrecían mayor dificultad a los artistas y presentaban más claramente los errores de perspectiva cometidos por el pintor.

En sus páginas también resolvía el dibujo de composiciones arquitectónicas «sotto in su», capaces de integrarse con total perfección en la arquitectura real y darle continuidad.

De estas obras dibujadas paso a paso, analizaré tres de las que considero más representativas para nuestro propósito: La «máquina» de las bodas de Caná, la cúpula y la bóveda de San Ignacio; además comentaré las figuras que entiendo más apropiadas para hacer evidente su novedosa aportación a la ciencia y arte de la perspectiva, y a la vez seguiremos la vida del artista con la intención de entender mejor sus trabajos, algo que aprendimos a valorar gracias a las biografías que Vasari dejó escritas y que nos aproximaron para siempre a los grandes maestros.

Pozzo con este tratado devuelve a los artistas y también a Italia el protagonismo en los estudios sobre la perspectiva, perdido con la aparición de los grandes matemáticos franceses. Desde la publicación en París (1636) del *Méthode universelle de mettre en perspective les objets donnés réellement ou en devis, avec leurs proportions, mesures, éloignemens, sans employer aucun point qui sois hors du champ de l'ouvrage*, Gerard Desargues, innovador no siempre reconocido en todas las ramas de las matemáticas y considerado el padre de la geometría proyectiva, tomaba, a través de su discípulo Abraham Bosse, el protagonismo en los avances de la representación del espacio en el plano.

## EL MANUSCRITO ORIGINAL Y SUS GRABADOS

El manuscrito original de Pozzo fue encontrado por Giuseppe Fiocco. «A decir algo nuevo sobre esta perspectiva tan estimada y tan suntuosa viene el manuscrito del primer volumen todo de puño y letra del autor en las complicadísimas

---

<sup>1</sup> FIOCCO, Giuseppe. La prospettiva de Andrea Pozzo. *Emporium*, 1943, núm. 4, p. 4. (citado en adelante como La prospectiva).



ilustraciones y muy precisas si no en la escritura del Texto que he tenido la fortuna de encontrar en casa del ingeniero Mario Putti dei Padova»<sup>2</sup>.

Gracias a su localización se pueden hoy comparar los dibujos originales del autor con los grabados que aparecen en su obra impresa. Todos los grabados del primer tomo, menos uno que corrió a cargo de Benoit Thiboust, fueron hechos por el discípulo de Pozzo, Vincenzo Mariotti. En el segundo tomo, realizado con mayor rapidez, intervinieron otros grabadores con menor maestría: Teodoro Verkruys, Giancarlo Allet y Gerolamo Frezza.

Presentamos aquí el grabado núm. 42 y lo hacemos por ser el único de Mariotti en el que se pueden apreciar algunas diferencias con el dibujo original, por otra parte difíciles de encontrar. Este grabado forma parte del conjunto de las bodas de Caná, que describiremos más adelante (figs. 1 y 2)

Sin embargo, cuando Benoit Thiboust, un francés que hizo muchos trabajos en Roma, realiza el grabado de la figura núm. 50, que llama «arquitectura gótica», Pozzo no tiene reparos en advertir de ello al lector en el texto que acompaña a la figura «temo que el grabador no ha usado la rigurosidad que habría sido necesaria [...] pero vosotros (los lectores) os daréis cuenta de los errores y con un poco de estudio los evitaréis».

Todos los dibujos que ilustran su tratado de perspectiva hay que pensar que se desarrollaron para la escuela que dirigía en el colegio de los jesuitas en Roma, donde impartía las enseñanzas más variadas; allí, mientras unos discípulos aprendían a dibujar y pintar al óleo o con témpera, otros estudiaban arquitectura o realizaban grabados, como Mariotti, que fue uno de los alumnos más aventajados, como podemos apreciar en el tratado.

Esta escuela fue lugar de encuentro de pintores y arquitectos de la ciudad como Carlo Maratta, Ciro Ferri, Mattia de Rossi o Carlo Fontana, que acudían a admirar las obras de los variopintos discípulos de su amigo. «No había príncipe ni personaje ilustre que fuese a Roma y no visitase esta escuela que era tan renombrada o tan conocida como la academia de san Luca»<sup>3</sup>.

## ANALIZANDO EL TRATADO

La obra de Pozzo se inicia con un aviso a los principiantes en el que señala claramente que es imprescindible saber representar y entender las proyecciones ortogonales.

La perspectiva de los edificios, de los que tratamos no pueden tener belleza y proporción, si no la toman de la arquitectura. Por eso conviene que os ejercitéis algún

---

<sup>2</sup> FIOCCO, Giuseppe. *La prospettiva*, p. 4 y ss.

<sup>3</sup> ZIPPEL, Giuseppe. *Andrea Pozzo*. Trento: Giov. Zippel editore, 1983, p. 15. (citado en adelante como *Andrea Pozzo*).



Figura 1.

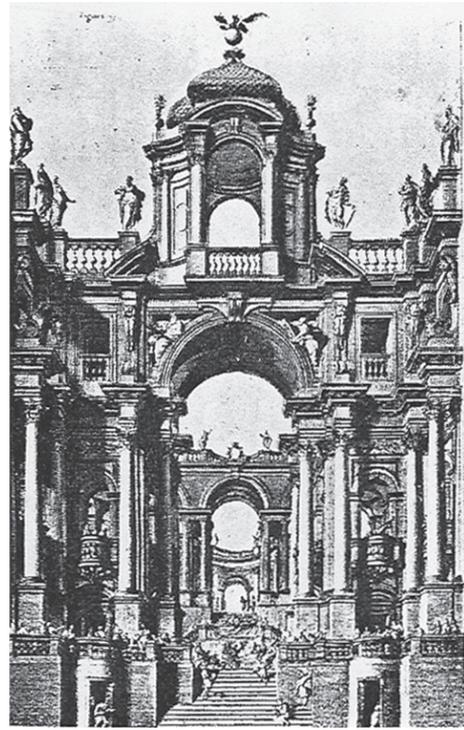


Figura 2.

tiempo en el dibujo y en la comprensión de esta facultad, para que de cualquier elevación sepáis sacar su planta, y formar de ella el perfil, como os demuestro en toda la obra y más ampliamente en las figuras 48 y 70. Ya que las plantas y los perfiles dan a cada parte de la perspectiva el fondo que le conviene.

Quiero también traer aquí un consejo importantísimo, que os contentéis con entender bien la segunda figura, antes de pasar a la tercera, y lo mismo digo de todas las demás: puesto que están dispuestas de tal manera que cada una de las que van delante son necesarias para comprender las que vienen detrás...

Pozzo, en la primera figura, y recurriendo al escenario de una iglesia concreta, nos explica cómo realizar la perspectiva del altar sobre el plano DE desde un punto V que ocupa el espectador; la aportación a la teoría de la perspectiva es que introduce para su obtención las tres vistas que definen la nave principal: la planta, el alzado y el alzado lateral (fig. 3).

Con ello está indicando implícitamente que, para obtener una correcta perspectiva, es necesario representar el objeto y el entorno en el que se sitúa el espectador con una definición concreta y ello necesita el concurso de las proyecciones ortogonales o vistas para su ejecución.

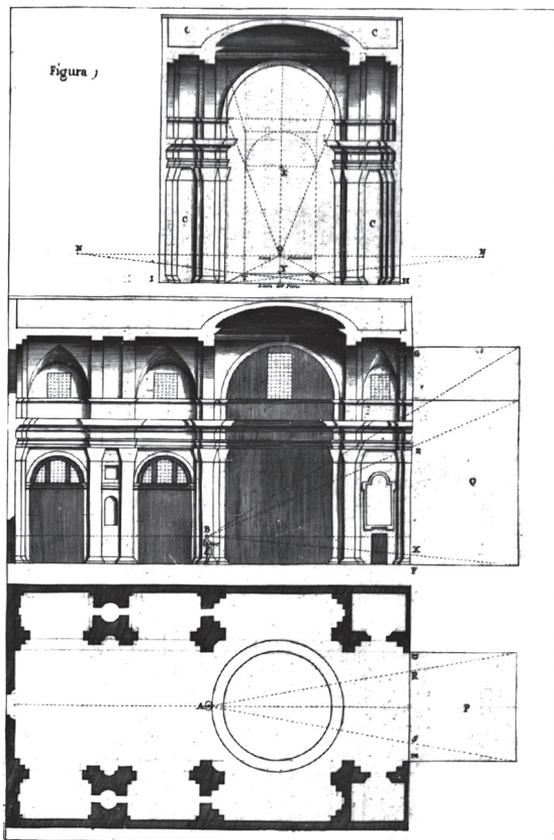


Figura 3.

A continuación Pozzo se introduce en las explicaciones detalladas de cada figura, las cuales trasladamos aquí con la intención de exponer mejor sus procedimientos. Así, en los comentarios a la figura 2 empieza por trazar dos rectas paralelas, una del plano y otra del horizonte, señalando en la línea del horizonte el punto O del ojo y el E de la distancia, para luego transportar en la línea del plano el ancho y la longitud del cuadrado A, de forma que la línea CB sea igual a la *larghezza* (anchura) y la DC sea igual a la *lunghezza* (longitud), que marca el alejamiento o profundidad del cuadrado. Tras completar esta perspectiva, resolverá el rectángulo en la figura 3 en las dos posiciones frontales posibles (fig. 4). De esta manera tan sencilla y didáctica, Pozzo da los imprescindibles primeros pasos en el estudio de la perspectiva.

Nuestro artista ha sido menospreciado por algunos historiadores de la perspectiva, como Poudra, que consideraban sin valor las obras que no ponían en primer lugar el rigor matemático, pero esto no es así, el tratado de Pozzo lo tiene, sus construcciones no sólo son exactas, sino además novedosas y sencillas gracias al empleo de las proyecciones ortogonales.

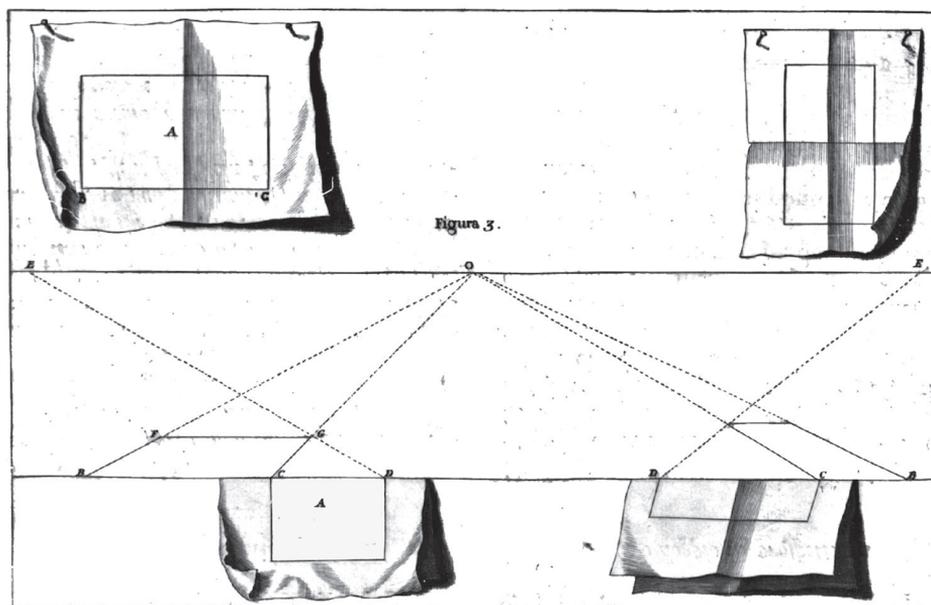


Figura 4.

Su planteamiento nace de sus estudios de los grandes tratados de arquitectura como el Vitruvio o el Vignola, donde se fraguó el concepto de «Ideas», o traza-do en Planta (Iconografía), Alzado (Ortografía) y Perspectiva (Escenografía).

A este respecto no hay que olvidar cómo Alberti hacía hincapié en la nece-sidad de recurrir a las proyecciones ortogonales para poder reproducir un objeto a escala; en aquel entonces Alberti consideraba la perspectiva (Escenografía) de Vitruvio una figura auxiliar; pero con el tiempo, los estudios realizados en la propia perspec-tiva harán de ella una ciencia exacta, vinculada definitivamente a las proyecciones ortogonales o vistas en planta y alzado.

Pozzo, en la figura que llama «fabrica dórica», deja un ejemplo muy claro del paso de las proyecciones ortogonales que definen la «fabrica» a la perspectiva obtenida a partir de ellas. La disposición de los dibujos nos permite intuir que también el proceso pudiera recorrer el camino contrario y pasar de la figura en perspectiva a las proyecciones ortogonales de la misma, consiguiendo así en todo el tratado una aproximación entre ambos sistemas de representación (figs. 5 y 6).

El camino recorrido hasta establecer esa vinculación directa entre ambos tipos de proyección fue largo. El uso de las proyecciones ortogonales para el dibujo en perspectiva de «cuerpos» adquiere sentido práctico en el método empleado en la obra *De prospectiva pingendi* (1475) de Piero della Francesca; allí vemos su aplica-ción a un capitel compuesto y a otras figuras. Della Francesca recurre a las proyec-

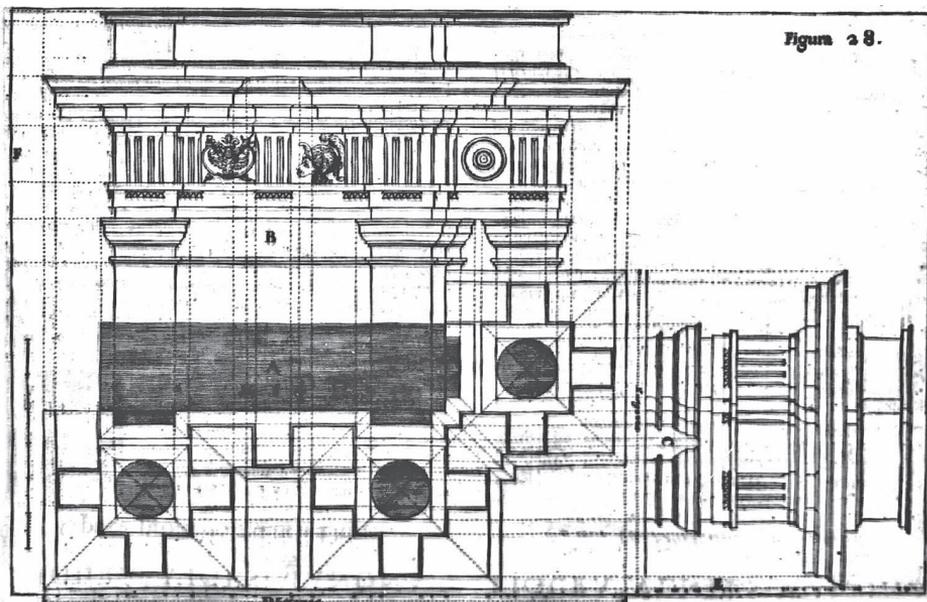


Figura 5.

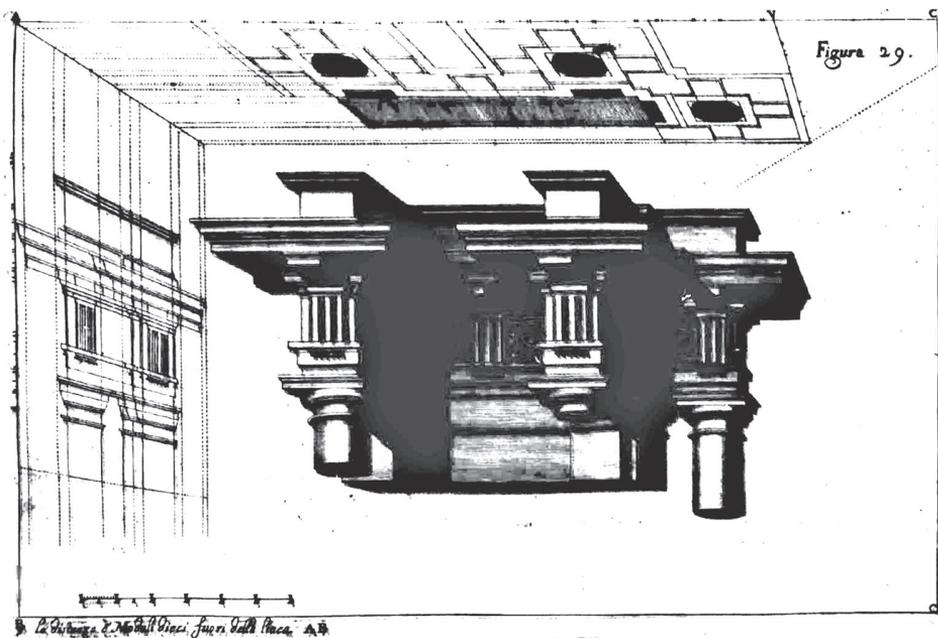


Figura 6.

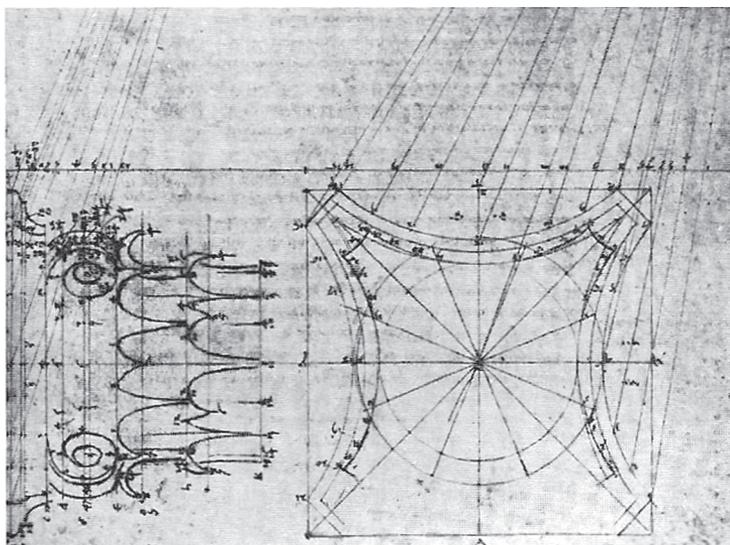


Figura 7.

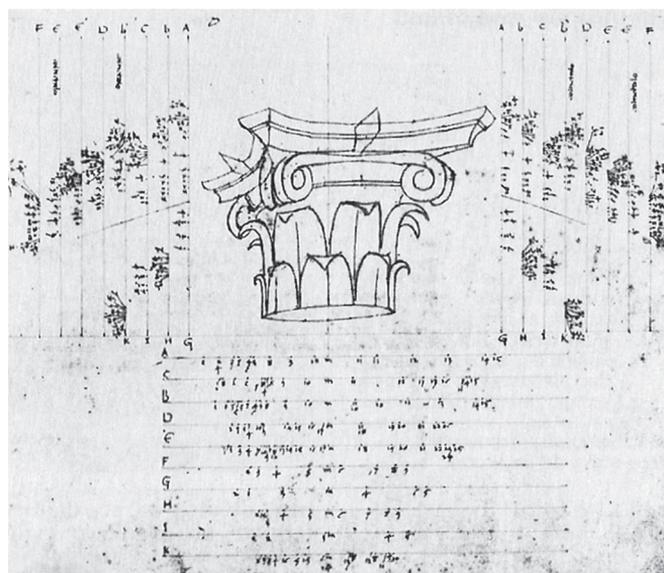


Figura 8.

ciones sobre el plano pictórico de numerosos puntos, previamente numerados, y situados tanto en la planta como en el alzado del cuerpo a representar. La perspectiva final de dichos puntos es obtenida como intersección de las proyecciones halladas para la planta y para el alzado, y la perspectiva final del «cuerpo» representado, nos obliga a unir la de los puntos hallados (figs. 7 y 8).

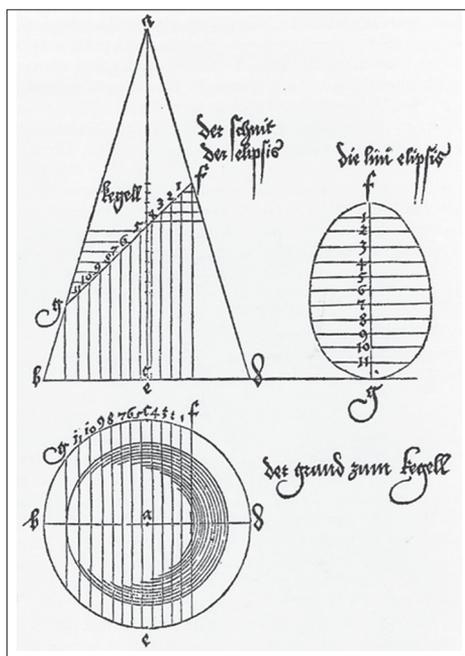


Figura 9.

También Alberto Durero avanza en el estudio de las proyecciones ortogonales, en el tratado publicado en 1528 y llamado *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (*Cuatro libros sobre las proporciones humanas*), Durero maneja con gran soltura las proyecciones ortogonales o vistas al tratar el cuerpo humano. En su obra *Underweysung der Messung mid dem Zyrkel und Rychtscheyd*, publicada en 1524, las emplea tanto para obtener la sección oblicua de un cono definido en planta y alzado, como para hallar las sombras arrojadas de un cubo; cuando Durero se plantea hacer la perspectiva del cubo, lo hará de manera similar a la que practica Della Francesca, y numerará vértices y sombras arrojadas (fig. 9).

Todavía a finales del siglo XVI, y aplicado también a un capitel, seguimos viendo este método de obtención por puntos, en la obra *La pratica di prospettiva* (Venecia, 1596) de Lorenzo Sirigatti, pero su aparición en los tratados de perspectiva entendemos que fue cada vez menos frecuente debido a que resultaba muy laborioso obtener punto a punto la perspectiva de cuerpos geométricos.

Podemos señalar que otro paso hacia la utilización conjunta de las proyecciones ortogonales que caracteriza al tratado de Andrea Pozzo fue el que aporta Jean Cousin en el *Livre de Perspective*, publicado en París en 1560, donde se sistematiza el uso del plano geometral abatido para dibujar en él la proyección ortogonal o planta que servirá de base para representar la figura en el plano que él llama perspectivo. Este autor y otros contemporáneos añadirán un plano vertical en pers-

pectiva que, a modo de retícula, les facilitará la medición de las alturas del objeto que representan. Es muy frecuente ver en los tratados de este siglo poliedros o «cuerpos» regulares representados de esta manera. Si bien Piero della Francesca ya había presentado ambas soluciones, es ahora cuando su empleo se hace frecuente.

Aún en 1651 J. de Dubreuil, en su *Perspectiva pratique* mantiene este sistema de dibujar en perspectiva aplicado a ejemplos sencillos; como es lógico, este proceder era un obstáculo para alcanzar cierta complejidad en las figuras y además, dificultaba, cuando no impedía, resolver perspectivas de objetos o escenarios concretos y en entornos definidos. Éste es el mérito y la superioridad de A. Pozzo.

Pero además, la simplificación que permitía el recurso expuesto, introducido por Pozzo para la representación de las figuras de su tratado, permitía un aprendizaje sin necesidad de grandes explicaciones, aunque no en todas las ocasiones los dibujos son fácilmente interpretables.

Las obras realizadas por Pozzo en distintos escenarios a partir de las ideas allí expuestas eran un incentivo más para los artistas que se interesaban en su estudio. Nos podemos imaginar la sorpresa del público cuando en el año 1694 se permitió contemplar la bóveda de San Ignacio, con la iglesia llena de artistas y devotos llegados a Roma para situarse en el punto elegido por Pozzo para su contemplación mediante un disco de mármol de color.

Pozzo finalizaba la presentación de su Tratado *«Ad lectore studioso di Prospectiva»* diciendo...

cominciare dunque o mió lettore allegramente il vostro lavoro; con risolutione di tirar sempre tutte le linee delle vostre operationi al verso dell'ochio che è la gloria Divina. Ed io vi aguro e vi prometto a si onorati desiderii felicissim riuscimento.

La contribución de nuestro artista a esa Roma escénica que tanto gustaba a los ciudadanos era más que evidente, los artistas romanos se llegaron a plantear el arte de las *quadraturas* como algo intrínseco a la arquitectura y a su campo; y es en la bóveda de San Ignacio donde Pozzo decide incluir la puesta en perspectiva de los elementos arquitectónicos que componían los escenarios pintados, para ello habían sido dibujados en su tratado uno a uno, primero en diversas posiciones y luego mirados desde abajo hacia arriba, algo que se llamaba «sottinsu», hoy «sotto in su».

Con este mismo criterio se realizan prácticamente todas las figuras: a partir de su planta y elevación, obtendrá el escorzo de ambos y como resultado su perspectiva final.

La recta, la circunferencia y los polígonos aparecerán integrados en elementos arquitectónicos como basas, columnas, capiteles de diversos órdenes, y cornisas, por lo que, de forma aislada, no les dedicará especial atención.

Cuando se propone explicar cómo realizar la perspectiva «sotto in su» de la figura 78 señala:

Como es más fácil degradar las columnas echadas en tierra que las que están en pie, dado que las líneas que en éstas son perpendiculares en aquéllas son visuales y ningún círculo pierde su forma, así las perspectivas horizontales que conviene hacer en los techos y que suelen llamarse perspectivas de abajo a arriba, contra el



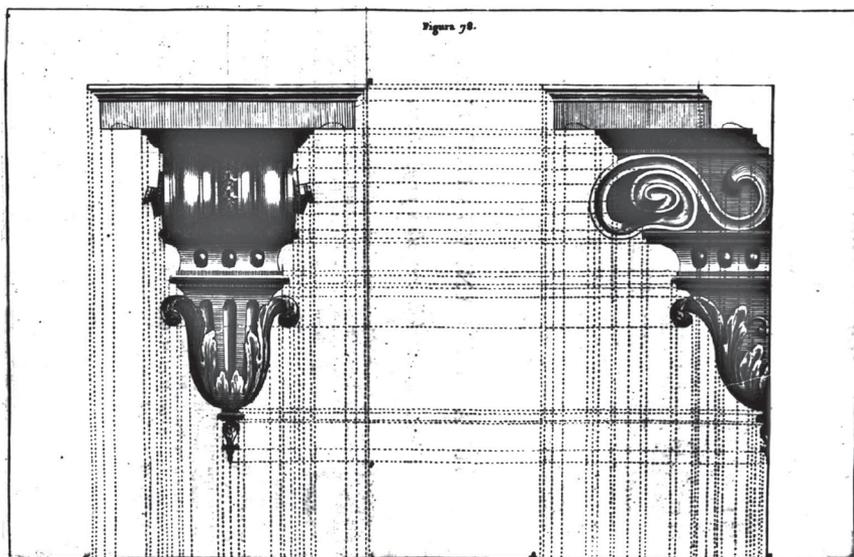


Figura 10.

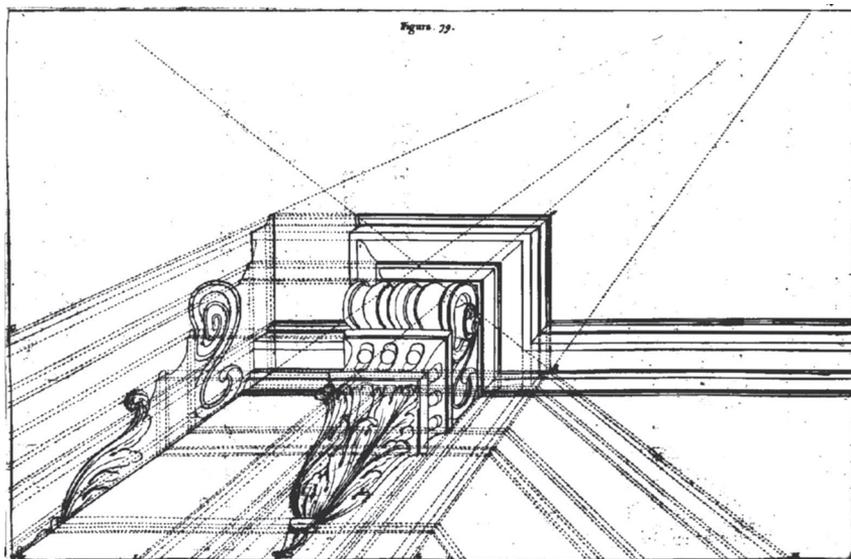


Figura 11.

juicio que ordinariamente hacen de ellas los pintores, son más fáciles que las ordinarias o verticales, de las cuales hemos tratado hasta ahora. Dado que los pedestales y las columnas deben aparecer alzadas en pie, conviene pintarlas como si estuviesen tiradas en tierra (figs. 10 y 11).

## SUS PRIMEROS PASOS EN LA PINTURA

De origen humilde, sus padres descubrieron pronto su ingenio y lo enviaron a estudiar con los jesuitas, donde demostró una gran pasión por el dibujo; Andrea Pozzo, al que le gustaba llamarse también Pozzi, Puteus o Putei, llenaba cuadernos y cuadernos con dibujos en vez de con latinajos.

Es a los 17 años cuando deja la escuela de los jesuitas y empieza su vida artística en un taller mediocre, donde sus maestros, en lugar de enseñarle a preparar las telas y colores, lo enviaban a copiar frescos y cuadros por la ciudad (en general «venetos»), con los que llegó a tapizar su casa. Fue con ocasión de las solemnes procesiones que eran frecuentes en la ciudad, cuando se atrevió a mostrar algunas de sus telas en la fachada de su vivienda.

Tres años más tarde empezarían sus progresos en las artes al recibir las enseñanzas de un pintor de la escuela veneta que llega a Trento y con el que se desplazará a Lombardía hacia 1662, para vivir durante dos años entre Como y Milán.

Con posterioridad, y sin la compañía de su anterior maestro, decide ampliar sus conocimientos viajando a Venecia y Roma y después de nuevo a Milán, es en esta última donde, tras participar en una vida despreocupada y alegre de ricos y artistas, «se dice que un sermón oído una tarde en una iglesia le hizo caer en profunda melancolía de la que sus amigos no consiguieron sacarlo creyéndolo enloquecido»<sup>4</sup>. En diciembre de 1665 vistió el hábito de la compañía de Jesús, según señala Zippel.

Enviado al noviciado a Piamonte durante dos años, regresó de nuevo a Milán en 1667, donde pasaría nueve años en el colegio de San Fedele.

Aunque entonces quiso dedicarse a obras de caridad, los sacerdotes, conociendo su ingenio y capacidad con los pinceles, le impidieron que los abandonara, así que Pozzo trabajó intensamente y vendió tantas pinturas que durante algún tiempo se pudo mantener en el noviciado a seis nuevos miembros. Por desgracia, nada queda de aquellas obras.

## ARQUITECTURAS PINTADAS PARA EL TEATRO

Pero sus intereses artísticos empezaban a ampliarse, Milán había entrado en una febril producción de monumentos religiosos y civiles con el apogeo de San Carlos Borromeo, la compañía de Jesús levanta en la capital lombarda la primera iglesia con el estilo arquitectónico que se hizo característico de la orden. Pozzo, fascinado por los cambios surgidos en su ciudad y ya con diez años de práctica en la pintura, dirigió su inquieta mirada y su habilidad con el pincel hacia la escena arquitectónica. Él quería representar y reproducir las colosales concepciones que surgían en su cerebro, quería incorporar la escena arquitectónica a sus dibujos y

---

<sup>4</sup> ZIPPEL, Giuseppe. *Andrea Pozzo*, p. 6.

pinturas y sabía que para ello necesitaba conocer y dominar la perspectiva, una ciencia, para él un arte, que le permitiría plasmar todas sus fantasías.

Fue precisamente su misma vida de religioso la que le ofreció esta oportunidad y fue en las solemnes funciones eclesiásticas en las que los jesuitas solían realizar aparatos arquitectónicos fastuosos que atraían a los fieles como si de una fiesta se tratara. El colegio de la compañía de Jesús en Milán disponía además de un teatro sobre cuya escena los alumnos desarrollaban repertorios propios representando tragedias, comedias y más tarde óperas y bailes; fue en una de estas fiestas donde se atrevió a exponer al público una de sus fantasías arquitectónicas, que venía ensayando desde hacía tiempo. Con motivo de la canonización de S. Francesco Saverio, los jesuitas resolvieron mostrar en San Fedele una suntuosa «máquina», cuya ejecución confiaron a Pozzo.

Al parecer pintó sobre el plano de una tela una magnífica perspectiva tan perfecta que parecía arquitectura real. Todo Milán acudió a verla y animado por ello continuó llenando de arquitecturas ideales toda la iglesia.

Su nombre se extendió más allá de Milán y varios colegios de la orden realizaron peticiones para tenerlo con ellos.

## MONDOVI Y TURÍN

Como consecuencia del éxito obtenido, llegó la primera llamada desde la ciudad «eterna», y fue entonces cuando tuvo la oportunidad de llevar a cabo una de las más bellas aplicaciones de sus conocimientos: la arquitectura «fingida».

Los jesuitas milaneses, ante el temor de perder para siempre al hermano Pozzo en Roma, lo enviaron antes a Mondovi, donde le reclamaba la Orden para ocultar los defectos que tenía la cúpula desproporcionada de su iglesia.

Allí llegó en 1676 y durante un año y medio trabajó hasta lograr esconder con su pintura todos los errores. Esto fue una novedad total, Pozzo consiguió con el dominio de la perspectiva que la pintura enmascarase defectos aparentemente insalvables.

Su éxito le trasladó a Turín para pintar toda la bóveda de la iglesia de los jesuitas de aquella ciudad y allí se dedicó durante tres años a llenarla de arquitecturas falsas y de figuras, lo que supuso un nuevo triunfo para Pozzo.

Turín, capital del Piamonte, vivía un momento de esplendor en torno a suntuosas arquitecturas, era la época en la que surgen obras como la Santísima Sindone y grandes edificios como la Academia de las Ciencias y el Palacio de Carignano, ambas de la mano de un arquitecto genial: el padre Guarino Guarini, quien sin duda ejerció gran influencia sobre Pozzo.

Podrían encontrarse grandes similitudes entre Guarini y Pozzo: ambos despertaron fuerte admiración y rechazo; ambos, cada uno en su actividad, llenaron de fantasía sus trabajos; ambos se sentían independientes y sus obras no pasaban desapercibidas.

Francesco Milizia, el teórico clasicista más importante de finales del siglo XVIII que introdujo el término «en barroco» aplicado a las artes figurativas (donde

las reglas no son respetadas y todo se representa según el capricho del artista), criticaba abiertamente las arquitecturas bizarras que representaba Pozzo, calificándolas como «un confuso delirio de fantasía» o «arquitectura al revés» y llegaba aun más lejos cuando él y otros críticos neoclásicos juzgaban a Guarini

Varias ciudades padecieron el infortunio, que no la fortuna, de contar con edificios suyos [...]. En ellos todo es arbitrario, sin norma, artificioso. Murió para bien del arte, en 1683<sup>5</sup>.

Pero el barroco era precisamente esto, el abandono de la idea renacentista del arte como representación rigurosa de la realidad, el paso hacia una nueva relación emocional con el espectador que impulsaba al artista a los más espectaculares recursos de la imaginación.

Fueron precisamente estos alardes imaginativos los que movieron la pintura y arquitectura de este siglo.

El Seicento perseguía unificar el espacio real y artístico, algo así como suprimir las barreras que separaban auditorio y escenario. Con él nace el teatro moderno cuya escenografía es abierta y móvil, el palco escénico con sus pinturas y máquinas quería ofrecer los efectos más sorprendentes. Pareció entonces que la pintura de gran tamaño y la escenografía eran cosas similares, así lo presentaba Pozzo cuando sus trabajos servían tanto a la iglesia como al teatro.

Durante este periodo fin de siglo y antes de la imposición del Neoclasicismo, la genialidad de escenógrafos y pintores (a veces la misma persona) era reclamada para los primeros bocetos de los escultores, que se sentían a mucha distancia de sus fantasías<sup>6</sup>.

Todo lo que impresionaba, lo que sorprendía, lo esplendoroso y exagerado, era considerado adecuado en esta época y particularmente en Roma que entonces representaba el triunfo de la iglesia católica frente al protestantismo. El arte era un poderoso medio difusor de su grandeza, glorificaba la iglesia triunfante, y, como era natural, esta ciudad se situaba en primer plano y a la cabeza de este movimiento artístico.

## SU ESTANCIA EN ROMA

Pozzo llegaba a la «ciudad eterna» en 1681, reclamado por el padre Oliva, general de los jesuitas, quien poco después moría para desgracia de nuestro pintor. Según cuentan sus biógrafos, Pozzo se vio obligado a cambiar los pinceles por la cocina, al ser éste el deber que según su categoría debía desempeñar.

---

<sup>5</sup> Dizionario degli architetti, scultori, pittori. Milán, 1831, vol. II, p. 199.

<sup>6</sup> SOPRANO, R. *Delle vite de pittori genovesi*. Genova, 1769, vol. II, p. 303.



Pero debió ser durante muy poco tiempo, porque Pozzo se dedicó con entusiasmo a las pinturas, altares y corredores que realizó en San Ignacio, y en otras iglesias de la ciudad y de los alrededores, donde pintó logias, cúpulas y naves.

Éste fue el caso de las falsas cúpulas de las iglesias de los jesuitas en Frascati y Montepulciano o la que realiza en Arezzo para los benedictinos.

La cúpulas pintadas entre los años 1681 y 1684 sirvieron de base a la que en 1685 proyectaría en San Ignacio, y buscó en todas ellas una posición del espectador desplazada, fuera del círculo proyectado de la imposta, para presentar a la vista sólo una parte de la misma, con la idea de ofrecer una mayor credibilidad.

En Frascati pinta también la arquitectura del altar mayor de la iglesia de la Compañía: un baldaquino de forma circular sujeto con columnas salomónicas, detrás del cual aparece la cúpula en perspectiva. Allí también nos deja otras Quadraturas, como la que sitúa en el altar lateral.

Además envió otros dibujos para construcciones similares en Santa María la Mayor en Trieste, en el Duomo de Lubiana, en San Sebastián de Verona, y en las dos iglesias jesuíticas del Carmine y de San Francesco Saverio en Trento.

Fue en 1685, con ocasión de uno de aquellos teatros sacros que la congregación de nobles levantaba en los últimos días de carnaval, cuando Pozzo volvió a representar una escenografía para el teatro.

Los nobles no querían hacer un gran dispendio económico en la construcción de arquitecturas y estatuas para la ocasión, y nuestro artista se ofreció para hacer la «máquina» (escenografía) con pocos trozos de tela.

Sólo tardó un mes en pintar una de sus magníficas perspectivas, cuentan sus biógrafos

que lo realizó entre los escarnios y las injurias de los compañeros de la congregación, los cuales lo tachaban de temerario y de ignorante presuntuoso por haberse atrevido a emprender en Roma entre tan renombrados maestros una obra tan difícil.

El sacerdote soportaba con humildad las injurias de aquellos piadosos hermanos pero cuando acabó el trabajo quiso tener su revancha. Antes de ensamblar juntas las distintas telas de su perspectiva, invito a los padres a verlas: examinadas separadas y fuera de su justo punto de vista, les parecieron deformes; y entonces cargaron todavía más la mano en los escarnios y la burla. Pero cuando al día siguiente Pozzo, tras encerrarse solo en la iglesia y haber montado su obra colocando en su sitio cada parte y en su justa posición, la abrió finalmente a la vista de todos, el asombro fue general<sup>7</sup>.

Efectivamente, las bodas de Caná sorprendieron, no sólo a los miembros de la congregación, sino también a los artistas que acudieron a verla.

El propio Pozzo, en las explicaciones que acompañan a dicha figura en su tratado de perspectiva, comenta cómo la «máquina» engañaba al ojo mirándola a la luz del día y mucho más durante la noche, a la luz de las velas.

---

<sup>7</sup> ZIPPEL, Giuseppe. *Andrea Pozzo*, p. 13.

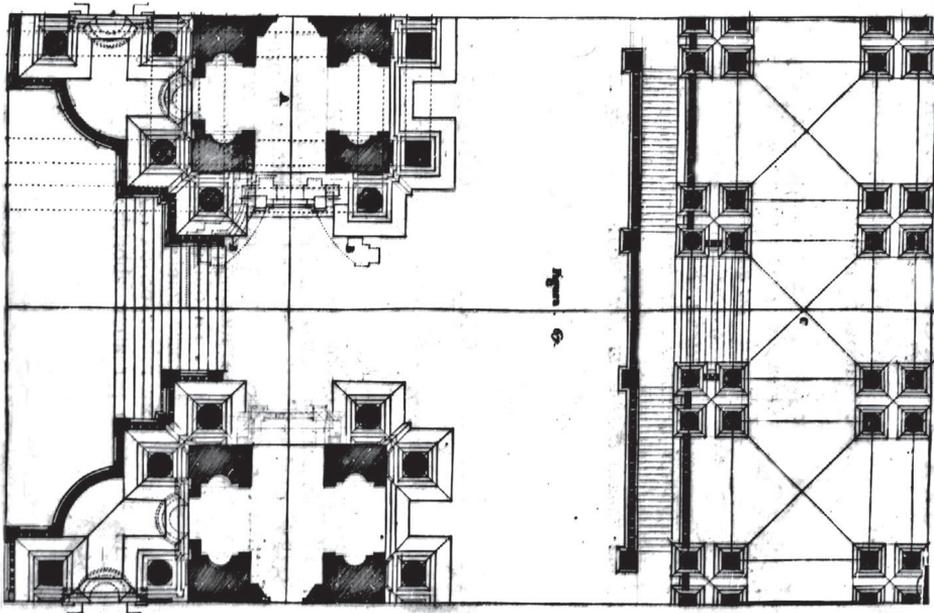


Figura 12.

La explicación de esta «máquina» la realiza a través de las cuatro figuras precedentes como *preparación* de ésta y dice haberlas publicado para contentar a los curiosos, señalando que recurre al dibujo *de la planta y elevación* con tal esmero que parece que la obra no fuera a pintarse con los pinceles sino que fuera a fabricarse realmente en piedra.

Inicia las *preparaciones* con el dibujo de la planta ideada para la *máquina* donde muros y columnas seccionados, así como pedestales y cornisas, son representados teñidos para distinguirlos, y nos aclara cómo, a fin de no crear multitud de líneas y siendo simétrico el dibujo, recurre a resolver la mitad de éste que señalará con la letra A.

Además nos da explicaciones de cómo la cúpula B, situada encima de la fábrica, la representa con líneas de puntos, y explica que asigna la letra C a las galerías interiores, excusándose por no hacer la planta del teatro posterior por falta de espacio en la hoja que utiliza (fig 12).

La siguiente figura es la elevación geométrica de la planta, el «*spaccato o profilo per lungo dell' Edificio*». Pozzo vuelve a recurrir a la simplificación que hizo con la planta, aunque ahora además no representa por innecesario el otro lado simétrico de la sección (fig. 13).

Las figuras 69 y 70 representan la planta y sección en escorzo y en ellas Pozzo induce al lector a estudiar previamente las figuras 42, 10 y 11, donde explica cómo evitar que los escorzos se hagan demasiado confusos (figs. 14, 15, 16).

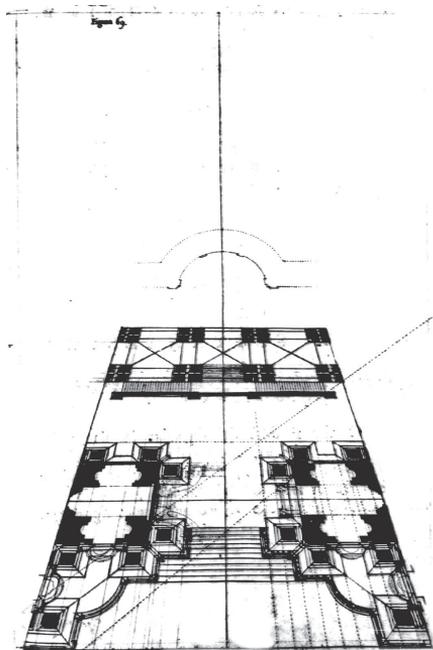
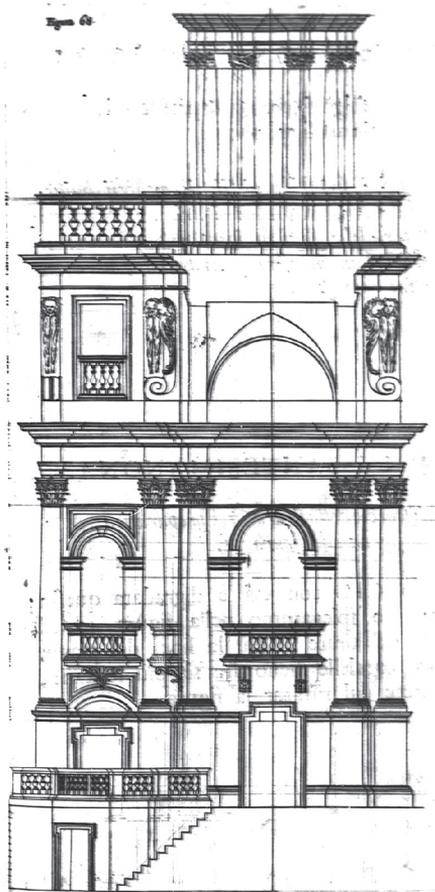


Figura 14.

Figura 13.

Finalmente añade: «No dudo en absoluto que el que me haya seguido hasta aquí proseguirá por sí mismo felizmente su viaje para llegar a hacer cosas más hermosas y de mayor perfección que éstas».

Esta forma de presentar planta, alzados, la perspectiva de éstos y, por último, el resultado final, es el proceso, al que hacemos continuas referencias, con el que consigue representar las figuras más complejas.

### LA CÚPULA DE SAN IGNACIO EN ROMA

La cúpula fue el siguiente trabajo de arquitectura fingida que realiza Pozzo en la iglesia de San Ignacio de Roma, allí y sobre la cornisa circular en la que debiera elevarse el tambor, fija un lienzo de 18 metros de diámetro, con el dibujo de una cúpula de su invención.



Figura 15.



Figura 16.

Fue pintada en el año 1685, y Pozzo, al dibujar el punto de fuga, aclara que no lo hace coincidir con el punto de vista proyectado, por lo que estará fuera de la proyección sobre el suelo de la imposta, con ello quería dar más realismo a la perspectiva. Para encontrar la correcta perspectiva sitúa en el suelo un círculo de mármol rojo que fija la posición desplazada del punto de vista.

Las figuras 93 y 94 representan la planta y la sección de la iglesia por el eje de simetría y observamos que en dicha sección aparece la cúpula inexistente, la que pretende pintar en perspectiva, las letras A-B de la imposta indican la posición del lienzo (figs. 17, 18 y 19)

Una vez más Pozzo incorpora las vistas o proyecciones ortogonales necesarias que permitirán el dibujo preciso de la cúpula sobre el lienzo, a partir de ellas y elegidos los datos que acompañan a cualquier perspectiva, nos explica paso a paso el trazado que realiza.

## LA BÓVEDA

En la pintura de la bóveda de San Ignacio el mundo que consigue representar Pozzo es el de un espacio infinito, el de una arquitectura que se abre al cielo después de prolongar, con columnas y entablamentos superpuestos, la verdadera

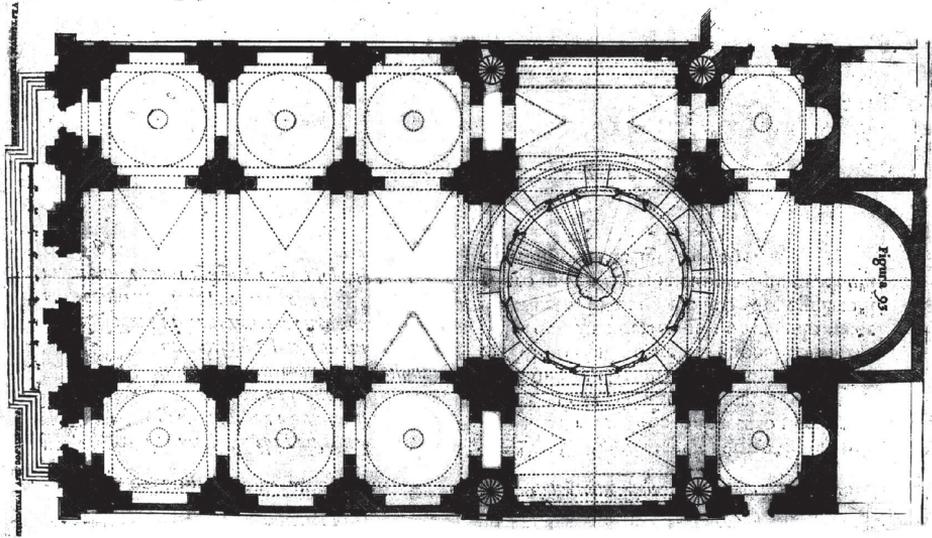


Figura 17.

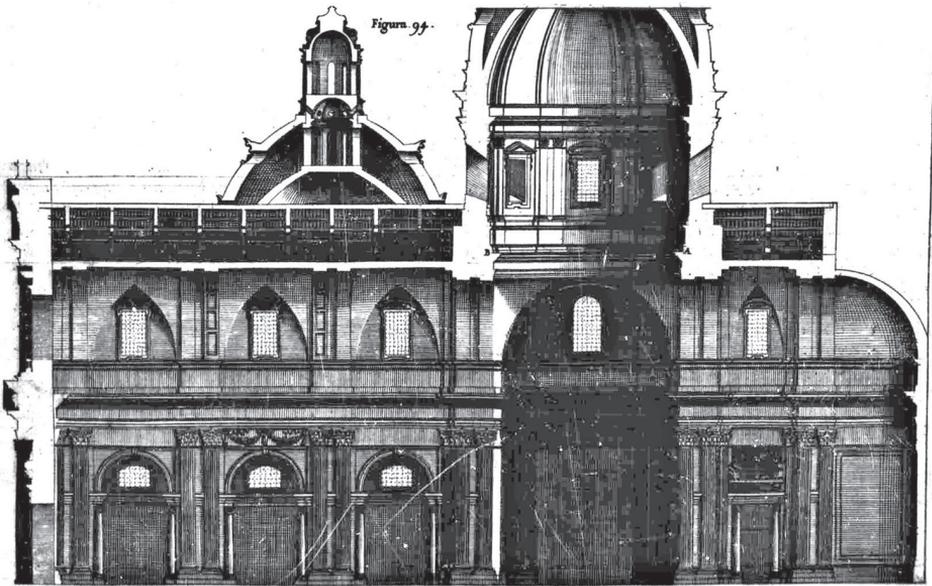


Figura 18.

construcción; pero también es un espacio cargado de significado, pues en él se quiere representar la acción sobre nuestro mundo de la fuerza del otro, y a la vez rendir homenaje a los misioneros jesuitas, tal y como nos describe el propio autor.

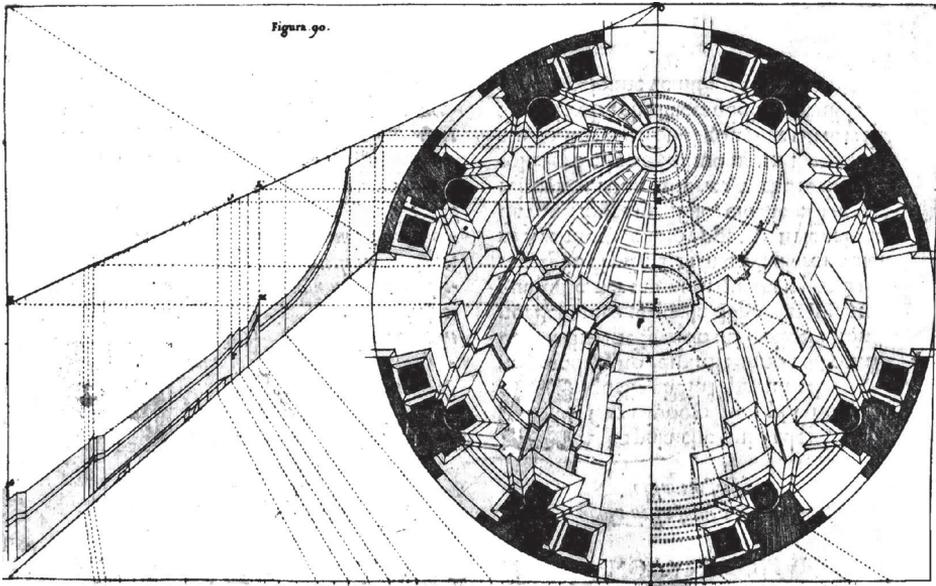


Figura 19.

Iniciada en 1688, se expone al público en el mes de julio de 1694, por lo que es de suponer que, mientras se pintaba, Pozzo estaba desarrollando a la vez sus estudios de perspectiva y son precisamente éstos los que ahora podemos admirar en su Tratado.

En la figura núm. 100, que tiene por título «*Modo di far la graticola nelle volte*», Pozzo explica el proceso de proyección a realizar sobre superficies abovedadas, aquí indica la necesidad de utilizar tres retículas para realizar el dibujo sobre una bóveda, frente a las dos necesarias cuando se trata de hacerlo sobre el plano de una gran pared. (Una en el dibujo y la otra semejante pero ampliada sobre el plano de la pared.)

«*Per le volte però convien fare tre graticole*» señala en los comentarios al grabado. La primera debe ser la del dibujo, en la cual se supone se ha hecho ya la perspectiva con arreglo a las reglas de «*sotto in su*». La segunda debe realizarse con cuerdas en el aire, a cuyo dibujo le asigna en el grabado la letra M. El lugar de fijación de dicha la retícula de cuerdas en la bóveda queda señalado con las letras AB EF y a la perspectiva de la misma le asigna la letra N.

El punto del ojo es O y la distancia perpendicular a la retícula se marca con LO (fig. 20).

Definida así la posición del espectador donde necesariamente tendrá que situarse si quiere contemplar la obra con la mejor percepción, Pozzo pasa a explicar cómo traslada la retícula a la bóveda.

Para ello sitúa en O la luz de una vela durante la noche, desde la red de cuerdas se proyectan las sombras sobre la bóveda, entonces arrojáramos los colores

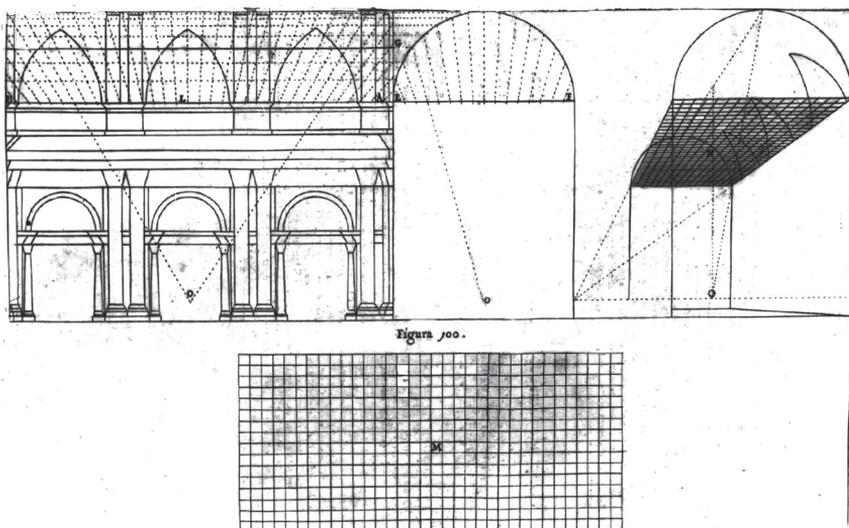


Figura 20.

sobre dichas sombras y así dibujaríamos la tercera retícula que es necesaria para pintar la bóveda.

Pero Pozzo aquí es consciente de las dificultades que pueden surgir y añade:

He dicho si os imaginarais, ya que estando la bóveda cubierta por los entablados y muy alejada de la luz, no podrán estar las sombras proyectadas tan claras como sería necesario...

Pozzo explica dos nuevos recursos a emplear, el primero lo realiza con cuerdas que unirían el punto O con la retícula, extendiéndolas hasta la bóveda a modo de rayos de luz, y señalando que nos ayudaría mucho seguir el movimiento de la cuerda con una luz situada junto a ella, en nuestras manos y desde nuestra posición sobre el andamio, «y con éste y otros recursos que nos sugerirá nuestro ingenio cubriremos de color las líneas en sombra realizando así la tercera retícula».

Pero además señala que la retícula se podría situar más próxima a la bóveda señalada por él como GH, donde comienza la arquitectura, para hacer que las sombras de la retícula sean más claras y visibles.

Pozzo añade: «Procuraréis con diligencia que las medidas del dibujo se correspondan exactamente con las de la bóveda, de forma que cuando encontréis ángulos, arcos o lunetas la retícula de la bóveda no varíe en nada respecto de la del dibujo»; por último, advierte que para las figuras de hombres y de animales la regla del «sotto in su» es tan necesaria como para las columnas y cornisas.

Aunque no lo añade al texto, el último paso consistiría en traspasar trazo a trazo las líneas que discurren entre la retícula del dibujo a la correspondiente retícula curva de la bóveda. Pozzo con este tipo de perspectiva estricta, pensada para ser

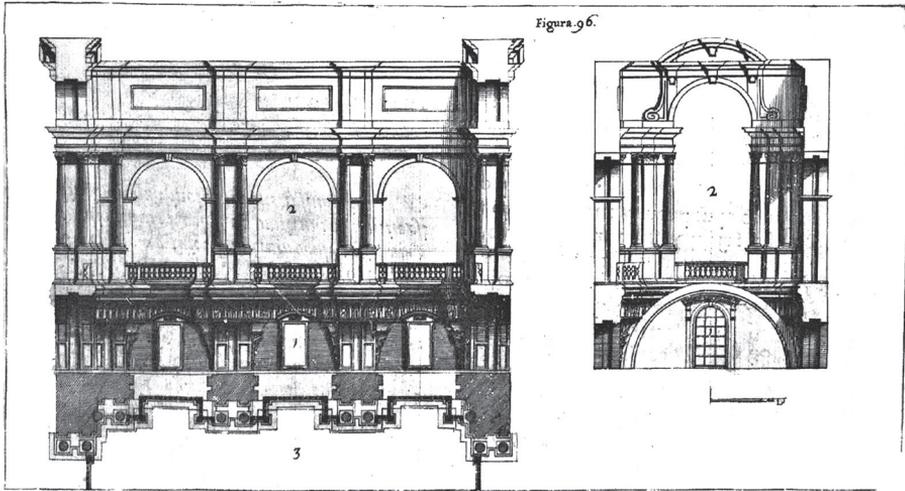


Figura 21.

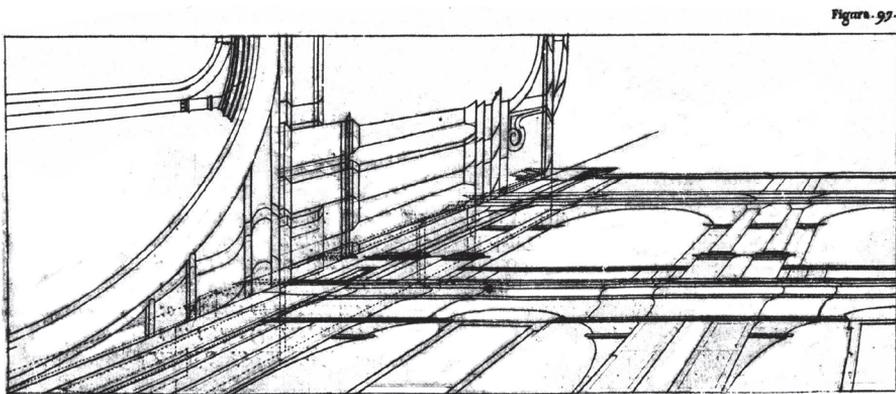


Figura 22.

vista desde un único punto que fijaba en el suelo con un disco de mármol, conseguía el mejor de los efectos.

Él defendía que no estaba obligado a hacer su perspectiva para que pareciera real desde cualquier posición del espectador, es decir, desde varios puntos de vista, pues ello supondría que desde todos fuese incorrecta y se reafirmaba al señalar un único punto de vista, el del pintor que la ejecuta: «la distorsión que ofrezca la obra desde cualquier otro punto de vista, lejos de ser una falta, se considera una excelencia de la obra».

El disco situado en el pavimento representa el punto de vista desde el cual todo se aprecia y desde el cual todo se corrige (figs. 21, 22, 23, 24, 25).

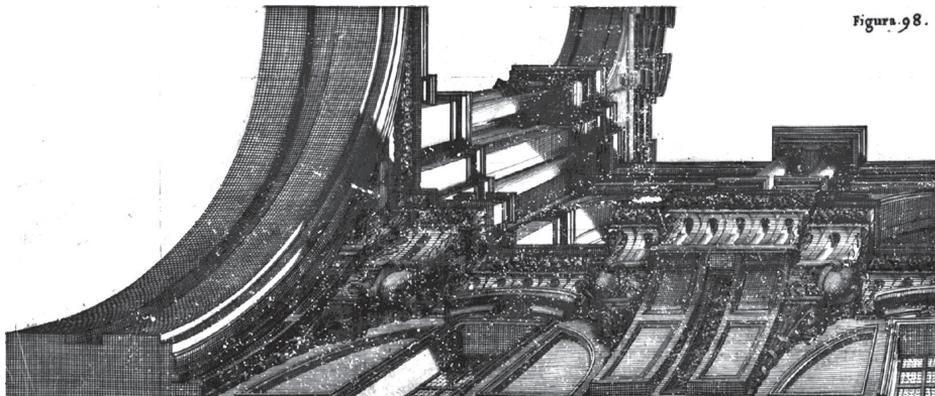


Figura 23.

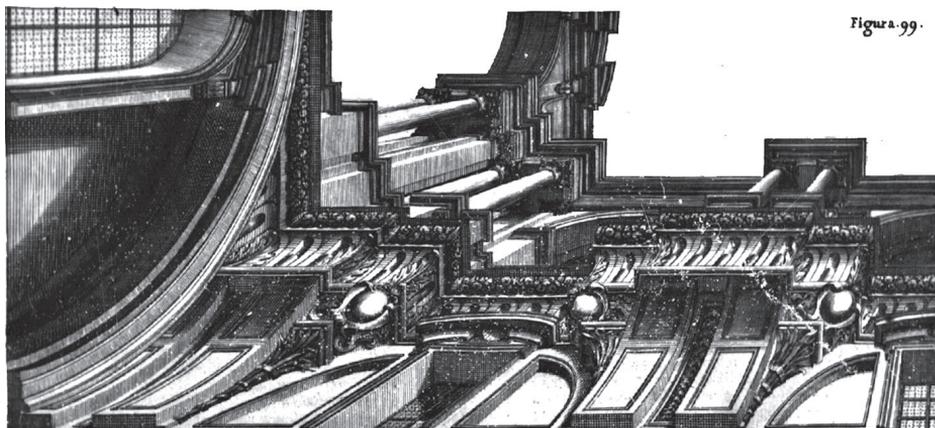


Figura 24.

Pozzo dejaba por escrito lo que quiso expresar con el pincel sobre la bóveda, en una carta escrita al príncipe de Liechtenstein en 1694. «*Significati delle picture fatte nella volta della chiesa di S. Ignazio di Roma*».

*Dal celebre pittore P. Andrea Pozzi (fig. 26).*

El tema que desarrolla procede del versículo de San Lucas 12, 49: «He venido para traer el fuego sobre la tierra» al que da respuesta San Ignacio «Id y motivad el incendio en el mundo» (se trata del incendio de la fe y de la caridad), tal y como Pozzo escribe:

La primera luz para esta idea me vino de estas sagradas palabras... «*Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendantur*» congruentemente adaptadas

Figura 98.

Figura 99.

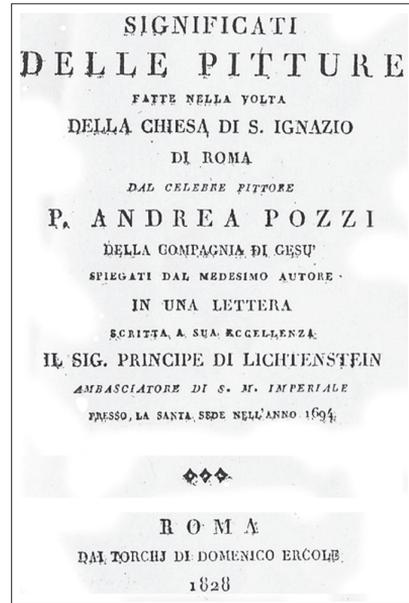


Figura 26.

Figura 25.

por la santa Iglesia a San Ignacio, como gran instrumento de tan gran obra habiendo sido muy celoso de haber propagado la religión católica por todo el mundo, y de sus compañeros incitados por él con las celebres palabras «Ite omnia incendiate et inflammaté».

Pero puesto que todo fuego y toda luz celeste conviene que provenga del padre de las luces, por ello en el medio de la bóveda pinté una imagen de Jesús, «el cual envía un rayo de luz al corazón de Ignacio que después es trasmitido a los cuatro continentes entonces conocidos».

Exterminados los vicios y fecundadas por esta luz divina como por la semilla de toda virtud las cuatro partes del mundo, se transmiten desde éstas hacia el cielo una multitud de almas santificadas.

Finalmente Pozzo, explicado el contenido del fresco sobre la bóveda, indica cómo recurre, para tan alta iniciativa, a sus conocimientos del arte de la perspectiva:

El cuerpo que encierra en él tantas figuras distintas es una artificiosa arquitectura en perspectiva, que sirve de fondo a toda la obra. Habiendo sido pintada por mí según las reglas de tal arte.

para añadir en una nota

En el medio del pavimento hay un mármol redondo para indicar exactamente el punto de vista.

y termina haciendo referencia a su tratado recién publicado

La idea de tal perspectiva está expresada en gran parte en mi libro de arquitectura y perspectiva recibido con particular agradecimiento por el experto intelecto de Vuestra Excelencia.

Fue precisamente la organización de la Compañía la que permitió que el tratado de Pozzo se difundiera, traducido por ellos, a lugares tan alejados como China, donde llegó de las manos del traductor jesuita Giuseppe Castiglione.

## EL SEGUNDO TOMO DE LA PERSPECTIVA

La segunda parte de la obra, publicada en Roma en 1698, se inicia por Pozzo con una extensa advertencia al lector, en la que señala que ha tratado de explicar el arte de la perspectiva con el menor número de palabras posibles y con las reglas más cortas y sencillas, asegurando que quien haya adquirido un poco de soltura en el uso de las reglas de la primera parte podrá observar, con un simple vistazo, aquellas que explica en la segunda.

Nos dice que algunas de las figuras que presenta las ha realizado en la práctica, tanto en Roma como en otros lugares, afirmando incluso que ha logrado enseñar cómo realizarlas a personas no muy capacitadas y empleando poco tiempo.

Pero también añade:

he observado que personas muy expertas y hábiles en otras ciencias no pueden comprender ni practicar estas reglas sin conocimientos de geometría y arquitectura, lo que doy por supuesto a aquel que se quiere hacer hábil en el arte de la perspectiva, porque ésta se basa en ellas, este punto es de la máxima importancia y lo repetiré muchas veces.

Por eso Pozzo dirige la obra a pintores y arquitectos que tienen el conocimiento de estas dos ciencias y tienen, por tanto, superado lo más difícil del trabajo.

Me sorprende ver que algunos pintores que para evitar el esfuerzo de aprender esta ciencia la describen como si fuera inútil su manejo y les tengo que decir que se equivocan, pues no hay nada más importante para acertar en la pintura que el conocimiento de esta ciencia, guárdese de cometer estas faltas groseras que deshonran sus obras y se miran con desprecio.

Pozzo señala la necesidad de su conocimiento para situar bien las luces y las sombras,



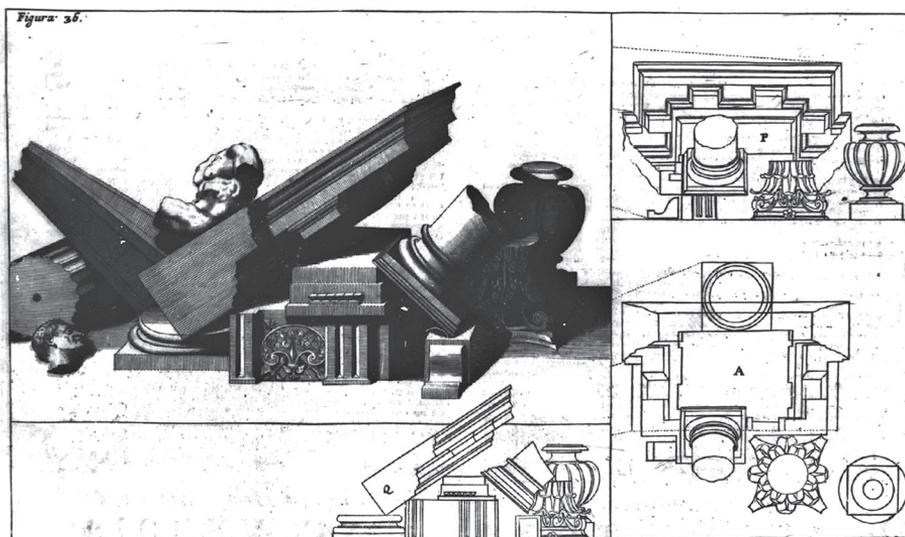


Figura 27.

y sobre todo para dar relieve a sus obras con algún buen pedazo de arquitectura, sin la cual no estarán jamás en condiciones de hacer ninguna cosa que pueda ser aplaudida por la gente de buen gusto. Esfuércese pues para instruirse en estos principios de esta ciencia con las primeras explicaciones que son más inteligibles en los comienzos, las figuras más avanzadas están más compuestas y por lo tanto más difíciles, encontraréis sin embargo explicaciones de ayuda en cada dibujo intentando no repetir varias veces lo mismo y para no oscurecer el espíritu [...] al llenar todo con figuras y palabras, por último si tiene ganas de avanzar en este arte no pierda su tiempo y primero comience por coger el compás y la regla y con los ejercicios que usted haga se sentirá animado a avanzar en el dibujo no solamente en las figuras que usted encuentre en este libro sino también en otras más bellas que usted pueda inventar siguiendo el talento que usted habrá recibido de Dios a la gloria del cual nosotros debemos ofrecer nuestros estudios y nuestro trabajo.

En esta segunda parte de magníficos dibujos se exponen algunas de sus obras, como altares y otras propuestas para la arquitectura que tanto le apasionaba. También desarrolla temas ya tratados, incorporando nuevos grabados y explicando sólo los que considera una novedad, como hace por ejemplo en la figura núm. 36 que Pozzo llama *«fragmentos de arquitectura»*, en la que presenta la perspectiva, obtenida a través de la planta y los dos perfiles de un conjunto de fragmentos de basas, cornisas, fustes y otros elementos situados unos sobre otros, con distintas inclinaciones. Pozzo intencionadamente y para facilitar su representación sitúa todas esas figuras con las aristas de una dirección paralelas al plano de proyección. Además, y para una mejor exposición, aumenta la escala de la perspectiva (fig. 27).

Una última figura habla por sí sola, es la perspectiva de una circunferencia, a través de dieciséis de sus puntos; al verla, si no supiéramos que es la figura núm.

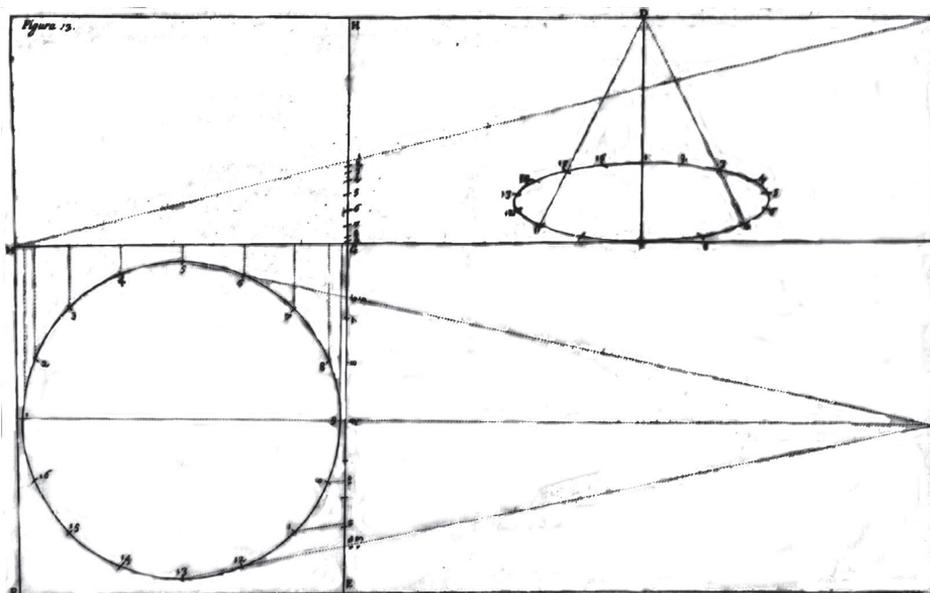


Figura 28.

13 del segundo tomo, pensaríamos que es un ejemplo actual de aplicación a la perspectiva del sistema diédrico de Monge (fig. 28).

Pozzo finaliza diciendo: «Esta clase de caprichos no son más que para los bellos espíritus, que se deleitan superando las dificultades para elevarse por encima de lo común».

## VIENA

Cuando Andrea Pozzo en 1703 llega a Viena, la ciudad imperial vivía un momento de esplendor bajo Leopoldo I. Pozzo había dedicado el primer tomo de su obra al emperador y más tarde será a su hijo, José I, a quien dedique su segundo tomo. Protectores ambos de las artes y de las letras, importaron la nueva arquitectura romana a través de los jesuitas, contando con el apoyo de la aristocracia católica.

Se dice que en Viena Pozzo tuvo el respeto y la admiración de los artistas, llegando a ser «el oráculo al cual había que dirigirse para cualquier cuestión en materia de arte, bajo su juicio pasaba todo cuanto se hacía entonces en Viena»<sup>8</sup>.

Son muchas las obras que se admiran en la capital vienesa todas ellas hechas en los últimos seis años de su vida. Poco antes de su muerte en 1709, Pozzo escribía

<sup>8</sup> ZIPPEL, Giuseppe. *Andrea Pozzo*, p. 18.

a un amigo de Roma diciéndole que se encontraba abrumado por la cantidad de trabajo acumulado y que sentía cerca su fin.

Bajo, delgado, de pocas palabras, melancólico, eficaz, inocente, modesto, obediente, desinteresado, desarmaba a sus enemigos y aunque ganase muchísimo, siempre fue pobre por ayudar a sus hermanos y socorrer a las familias necesitadas. Un autorretrato para la colección de autorretratos de la galería de los Uffizi, nos dejó a su paso por Venecia.

## LA INFLUENCIA DEL TRATADO DE POZZO

La enorme influencia del tratado de Pozzo se debió a varias razones. La primera, que sus magníficos grabados lo hacían muy atractivo, invitando al lector a intentar descubrir los secretos de estos dibujos que lo situaban en la cima de todas las publicaciones similares hasta el momento; nunca tanta belleza había acompañado a descripciones y razonamientos de tipo geométrico. La segunda, su gran sentido didáctico, permitiendo que fueran comprensibles por los pintores menos dispuestos a enredarse en razonamientos complejos<sup>9</sup>.

Por último, su gran influencia se basó también en su gran difusión, el tratado se editó siempre con los mismos grabados, sólo cambiaban los textos; de esta manera se agilizaron las tiradas logrando que casi simultáneamente apareciese en varias lenguas y distintos países.

A partir de la obra de Pozzo otros estudios de perspectiva con gran calidad desarrollaron conceptos implícitos en un cuerpo común que parecía haber tocado techo, entonces los estudios geométricos irían tomando otras direcciones y, de manera simultánea, la pintura abandonaría poco a poco esta fantasía visual.

Científicos y matemáticos retomarían las huellas de Desargues, desarrollando aspectos que conducirían, por una parte, a nuevas y ambiciosas geometrías no euclidianas de gran contenido teórico, y por otra, y con marcado carácter práctico, al desarrollo de un lenguaje racional y unificado que pudiera ser útil no sólo «para ejercitar las facultades intelectuales de un gran pueblo; y por lo mismo contribuir a la perfección de la especie humana, sino que también es indispensable a todos los obreros»<sup>10</sup>.

Esta nueva geometría heredera de la estereotomía y desarrollada por Monge, fue llamada por él geometría descriptiva o de doble proyección ortogonal, y hoy da nombre a un cuerpo común de todos los métodos de representación del espacio en el plano.

---

<sup>9</sup> Estudios realizados por Mariani afirman que el tratado de Pozzo fue un canon de perspectiva para el Settecento. MARIANI, Valerio. *La cupola di Sant' Ignazio nel trattato di prospettiva di Andrea Pozzo*, p. 433.

<sup>10</sup> MONGE, Gaspard. *Géométrie Descriptive*. Paris AN VII Programme, p. VI.

Cuando Monge reconoce que su disciplina es una regularización de métodos antiguos que hay que buscar en los procedimientos de los artistas, quizás estuviera pensando no sólo en Alberto Durero sino también en Andrea Pozzo.

## BIBLIOGRAFÍA

- COUSIN, Jean. *Livre de Perspective*, Paris, 1560.
- *Dizionario degli architetti, scultori, pittori*. Milán, 1831, vol. II, p. 199.
- DUBREUIL, Jean. *La Perspective pratique*. Paris 1651.
- DURERO, Alberto. *Underweysung der Messung mid dem Zyrkel und Rychtscheyd*, Nuremberg 1525.
- *Vier Bücher von menschlicher Proportion (Cuatro libros sobre las proporciones humanas)*, Nuremberg 1528.
- FIOTTO, Giuseppe. La prospettiva di Andrea Pozzo. *Emporium*, 1943, núm. 4.
- FRANCESCA, Piero della. *De prospectiva pingendi*. Edición de G. Nicco Fasola. Florencia, 1942.
- MARIANI, Valerio. *La cupola di Sant'Ignazio nel trattato di prospettiva di Andrea Pozzo*.
- MONGE, Gaspard. *Géométrie Descriptive*. Paris AN VII Programme.
- POZZO, Andrea. *Perspectiva Pictorum et Architectorum*. Roma, 1693 (1<sup>er</sup> Tomo), 1698 (2<sup>o</sup> Tomo).
- *Significati delle Pitture fatte nella volta Della chiesa di S. Ignazio di Roma*. Roma: Domenico Ercole, 1828.
- SIRIGATTI, Lorenzo. *La pratica di prospettiva*. Venecia, 1596.
- SOPRANO, R. *Delle vite de pittori genovesi*. Genova, 1769.
- ZIPPEL, Giuseppe. *Andrea Pozzo*. Trento: Giov. Zippel editore, 1983.

