

LA MODIFICACIÓN DEL ESPACIO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DE LA PERSPECTIVA: LA INTERVENCIÓN DE ANDREA POZZO EN LA IGLESIA DE LOS JESUITAS DE VIENA

MODIFICATION OF THE ARCHITECTURAL SPACE THROUGH PERSPECTIVE: THE INTERVENTION BY ANDREA POZZO IN THE CHURCH OF THE JESUITS, VIENNA

Aurelio Vallespín Muniesa

doi: 10.4995/ega.2014.1612

Se pretende mostrar la importancia del punto de vista en la pintura mural de la bóveda de cañón de la iglesia de los Jesuitas de Viena, realizada en perspectiva cónica por Andrea Pozzo. La importancia del punto de vista desde la modificación espacial que genera, tanto desde la realidad ilusoria como desde lo simbólico.

Palabras clave: Andrea Pozzo; Perspectiva; Punto de vista

The importance of point of sight is shown in the mural painting on the ceiling of the nave of the Church of the Jesuits in Vienna, produced in one-point perspective by Andrea Pozzo. The importance of point of sight is seen through the spatial modification it creates, from the perspectives of the illusion of reality and symbolism.

Keywords: Andrea Pozzo; Perspective; Point of sight





El artículo se centra en la importancia del punto de vista en la perspectiva cónica, como generador de espacio y su influencia en las connotaciones simbólicas **1** que tiene este sistema de representación.

El tema fue motivo de profundas discusiones durante el Renacimiento, como se recoge en *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva* **2**, donde Martino Bassi recoge el caso concreto de un problema desde el punto de vista perspectivo **3**, en un relieve situado en el interior de la catedral de Milán a 17 brazas de altura. Se plantearon dos propuestas para corregirlo: La primera consistía en unificar los dos puntos de vista en el centro del relieve, y la segunda proponía mantener el punto de vista en el eje vertical central, pero a la altura del observador, 17 brazas por debajo (Bassi, Ferrari, Mercori, Galeazzi, 1777). En definitiva nos encontramos ante las dos formas de enfrentarnos a la perspectiva: Desde el punto de vista de la obra, donde el observador se debería colocar idealmente en la posición adecuada, o desde el punto de vista del observador (Panofsky, (2008 [1927], p. 50).

Se invitó a varios expertos para que emitieran un dictamen: Vasari defendió la primera opción que podemos denominar compositiva. En nuestros días consideramos que el observador mantiene una independencia respecto al punto de establecimiento prescrito, tal como asevera Arnheim (2008 [1954], p. 300) y esto no afectaría al entendimiento de la obra.

Mientras que Vignola y Palladio, los dos expertos que tienen una trayectoria más destacada como arquitectos, se decantaron por la opción en la que el punto de vista de la obra coincide con el punto de vista del observador. Es decir se tiene en cuenta

su ubicación en el espacio, aunque compositivamente la obra sea menos acertada **4**. Una representación gráfica, como este relieve, que tiene una posición muy determinada para poder ser contemplado, si se concibe para ese punto de vista, se integra en su contexto arquitectónico. Esta opción implica que la obra se funde con la arquitectura que la alberga formando un único elemento. El observador que se encuentra inmerso en el espacio arquitectónico también lo está en la obra, porque ambas son un único espacio perceptual que no se puede distinguir.

Andrea Pozzo

El padre jesuita Andrea Pozzo escribió *Perspectiva pictorum et architectorum*. Libro publicado en dos tomos en 1693 y 1698, dedicado al desarrollo de la perspectiva basada en el punto de distancia, y que fue sin duda el manual de perspectiva más popular de su época. Técnicamente este tratado no aporta grandes innovaciones, pero desde la posición del punto de vista muestra los medios para la representación simbólica de lo sagrado: “Dibujar todas las líneas desde allí hasta ese verdadero punto, la Gloria de Dios” (Pozzo, 1693).

Podemos apreciar esta preocupación en la pintura de la bóveda que realizó en la iglesia de San Ignacio en Roma: *La Apoteosis de San Ignacio* o *La Gloria de San Ignacio*. En la bóveda el punto de vista no se encuentra justo en el centro geométrico de la bóveda, como podemos apreciar en la Lámina 100 del tratado que representa la *quadratura* de esta obra (Fig. 1). En una representación gráfica realizada con perspectiva, normalmente el interés narrativo coincide con el

This article focuses on the importance of the point of sight in one-point perspective, as a creator of space and its influence in the symbolic connotations **1** this system of representation offers.

This was the subject of profound controversy during the Renaissance, as recorded in *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva* **2**, in which Martino Bassi explains the specific case of a problem from the point of sight **3** affecting the perspective of a relief located at a height of 18 fathoms inside the Duomo of Milan. Two possible solutions were offered: the first consisted of unifying the two points of sight at the centre of the relief, while the second proposed keeping the point of sight on the central vertical axis, but at the level of the observer, 17 fathoms below (Bassi, Ferrari, Mercori, Galeazzi, 1777). In short, we are presented with the two ways of understanding perspective: from the point of sight of the work, where the observer must be ideally positioned, or from the observer's point of sight (Panofsky, (2008 [1927], p. 50). Different experts were invited to make their judgement: Vasari defended the former option, which we can call a compositional approach. Nowadays we consider that the observer is independent of the prescribed point of sight established, as Arnheim (2008 [1954], p. 300) asserts, and that this would not affect the observer's understanding of the work. Nonetheless, Vignola and Palladio, the two experts with more distinguished careers as architects, chose the latter option, in which the point of sight of the work coincided with the observer's point of sight. In other words, the observer's position in the space was taken into account, even though the work as a composition would result less precise **4**. If a graphic representation, such as this relief which had a very specific position for contemplation, were designed with this point of sight, it would be integrated into its architectural context. This option implied that the work should merge with the architecture housing it, forming a whole. The observer immersed in the architectural space would also be immersed in the work, because both formed a single undistinguishable perceptual space.

Andrea Pozzo

The Jesuit priest Andrea Pozzo wrote *Perspectiva pictorum et architectorum*, a book published in two volumes in 1693 and 1698 that was devoted

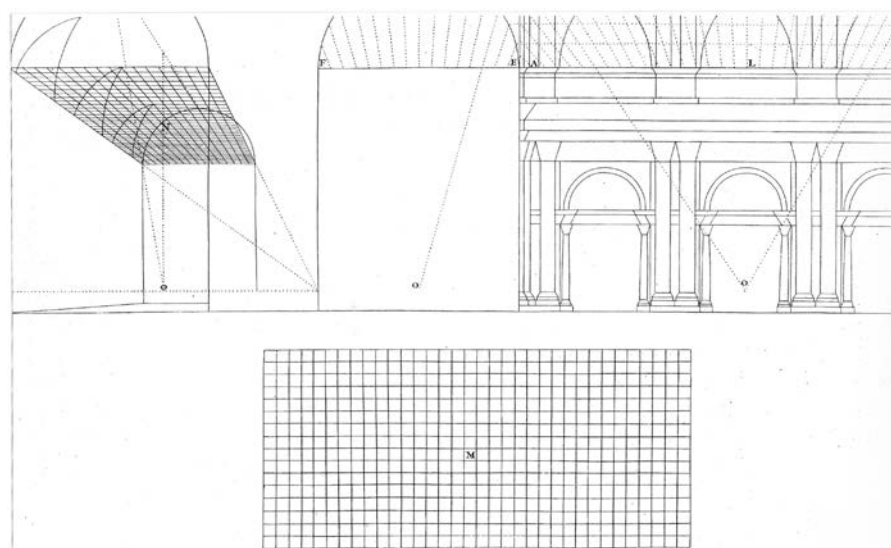


1. Andrea Pozzo, 1693. Lamina 100. *Perspectiva pictorum et architectorum*.

2. Iglesia de los Jesuitas de Viena. Esquema de la planta de la iglesia después de la modificación de Andrea Pozzo.

1. Andrea Pozzo, 1693. *Figure 100. Perspectiva pictorum et architectorum*.

2. Church of the Jesuits, Vienna. Floor plan of the church after remodelling by Andrea Pozzo, through the lower part of the chapels.



1



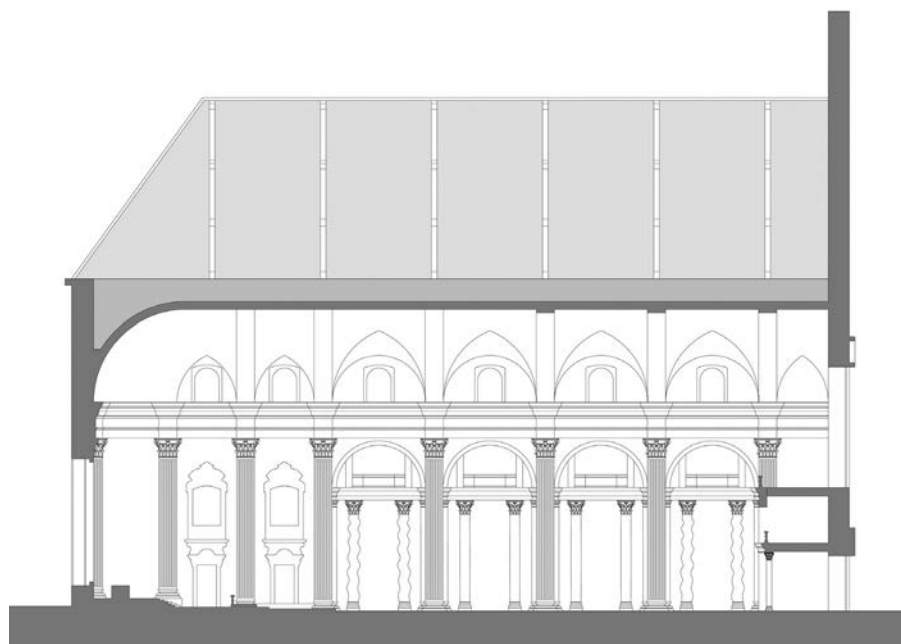
2

to the development of perspective based on the vanishing point, which was undoubtedly the most popular manual on perspective of its day. Technically, this treatise did not offer great innovations, but from the aspect of point of sight it showed two means for the symbolic representation of sacred themes: "To draw all lines thereof to that true point, the Glory of God" (Pozzo, 1693).

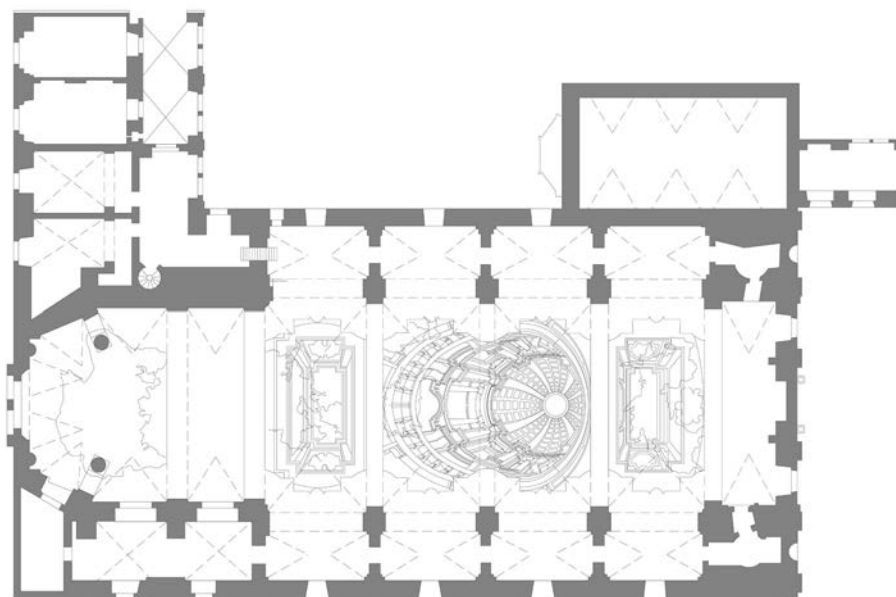
This concern can be appreciated in his painting on the ceiling of the nave of the Church of Sant'Ignazio di Loyola in Rome: *The Apotheosis of Saint Ignatius* or *The Glory of Saint Ignatius*. The point of sight is not found right at the geometric centre of the ceiling, as can be appreciated in Figure 100 of the treatise that shows the *quadratura* of this work (Fig. 1). In a graphic representation made using perspective, the narrative interest usually coincides with the geometric centre or with the perspective, or with the balance that exists between them. However, this work has neither Saint Ignatius or Christ at the geometric centre, although both are close to this point. Pozzo explained that the point of sight passed through the heart of Saint Ignatius (Maltese, 1990 [1973], p. 431), with the centre of interest therefore indicating the narrative interest. Aware of the ambiguity between the two centres, given their proximity, and to stress the point of sight as the centre of interest, Pozzo marked the spot on the floor of the church from which the scene should be contemplated. On this point, the observer feels a part of the scene; the flat surface of the nave disappears, turned into space. One is both moved and surprised to appreciate the harmony of the entire scene; one encounters the *Glory of God*. This emotion would be even more intense and experienced if the point of sight does not coincide with the narrative interest produced by sacred scenes, but with the perception that is achieved only through perspective and its point of sight, as occurs with the painted dome in the Church of the Jesuits in Vienna.

centro geométrico o con el perspectivivo o con el equilibrio existente entre los anteriores. En esta obra ni San Ignacio, ni Cristo se encuentran en el centro geométrico, aunque ambos se encuentran próximos a este punto. Pozzo indicó que el punto de visión atravesaba el corazón de San Ignacio (Maltese, 1990 [1973], p. 431), por lo que el centro perspectivo nos indica el interés narrativo. Consciente de la ambigüedad entre los dos centros, dada su cercanía, y para resaltar el punto

de vista como centro, el jesuita indicó en el suelo de la iglesia su proyección, desde donde se debe contemplar la escena. Desde ese lugar, sentimos que estamos dentro de ella, la superficie de la bóveda desaparece para convertirse en espacio. Nos conmovemos y sorprendemos al apreciar la armonía del conjunto, nos encontramos en la *Gloria de Dios*. Esta emoción será todavía más intensa y vivida si el punto de vista no coincide con el interés narrativo que evoca lo sagrado, sino que



3



4

3. Iglesia de los Jesuitas de Viena. Esquema de la sección longitudinal de la iglesia después de la modificación de Andrea Pozzo.

4. Iglesia de los Jesuitas de Viena. Esquema de la planta de techos de la iglesia, incluyendo el dibujo de los frescos de la bóveda.

3. Church of the Jesuits, Vienna. Longitudinal section of the church after remodelling by Andrea Pozzo.

4. Church of the Jesuits, Vienna. Plan of the ceilings of the church after remodelling by Andrea Pozzo, including the drawing of the frescoes on the vault.

Intervention by Andrea Pozzo in the central nave of the Church of the Jesuits in Vienna

The Jesuitenkirche, the Church of the Jesuits in Vienna, with a longitudinal floor plan consisting of a single nave with eight side chapels laid out on an axis leading towards the altar, was built in the first thirty years of the 17th century (Figs 2 and 3). Pozzo worked on the exterior **5** and on the chapels **6** during the early years of the 18th century; however, his most outstanding intervention without doubt took place in the nave, as he completely changed the original design of the church by means of the *quadratura* paintings he made on the barrel-vaulted ceiling (Fig. 4). These illusionistic paintings were blended into the architecture, making it difficult to distinguish where one began and the other ended.

The apse features a representation of the Holy Trinity, awaiting the arrival of the Virgin Mary in the Assumption. Of the four sections of the nave, the one nearest the apse has a one-point perspective representation of an illusionistic architecture open to the heavens where angels with trumpets are seen to be ascending. The last section repeats this representation, although here the angels are replaced by demons who are descending. However, it is in the two central sections where the most significant work was done: a foreshortened dome with an off-centre point of sight **7**.

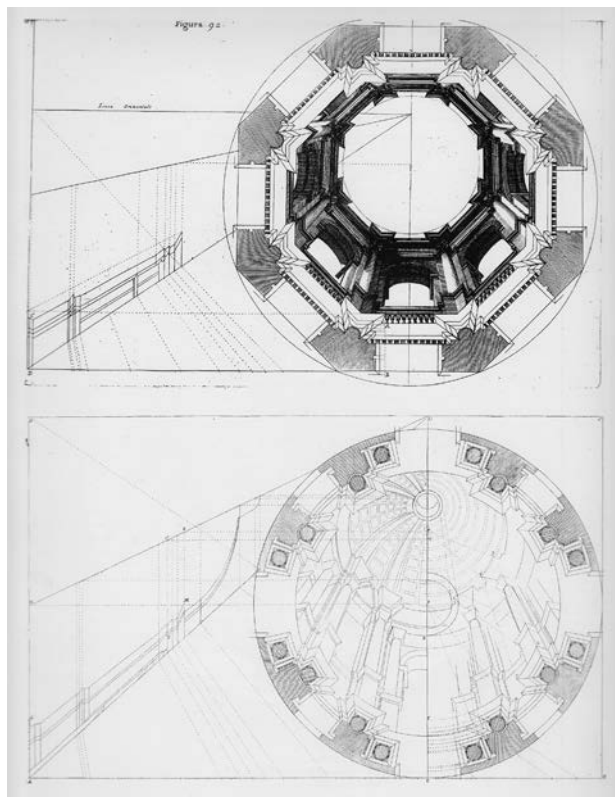
Although Pozzo's intervention did not modify the structural outline of the church, the remodelling became a model that was reproduced during the Baroque period in Central and Eastern Europe (Bössel, 1996. P. 204). It gave the church a totally different aspect, not so much in style, given that the church was built according to Baroque canons, but from a spatial point of view. It was no longer perceived as a church with a longitudinal floor plan; rather, the appearance of the dome enabled it to coexist with a centralized feature. It imitated // *Gesú*, where the two quintessential typologies

la percepción se consigue solo a través de la perspectiva y su punto de vista, como sucede en la cúpula pintada en los Jesuitas de Viena.

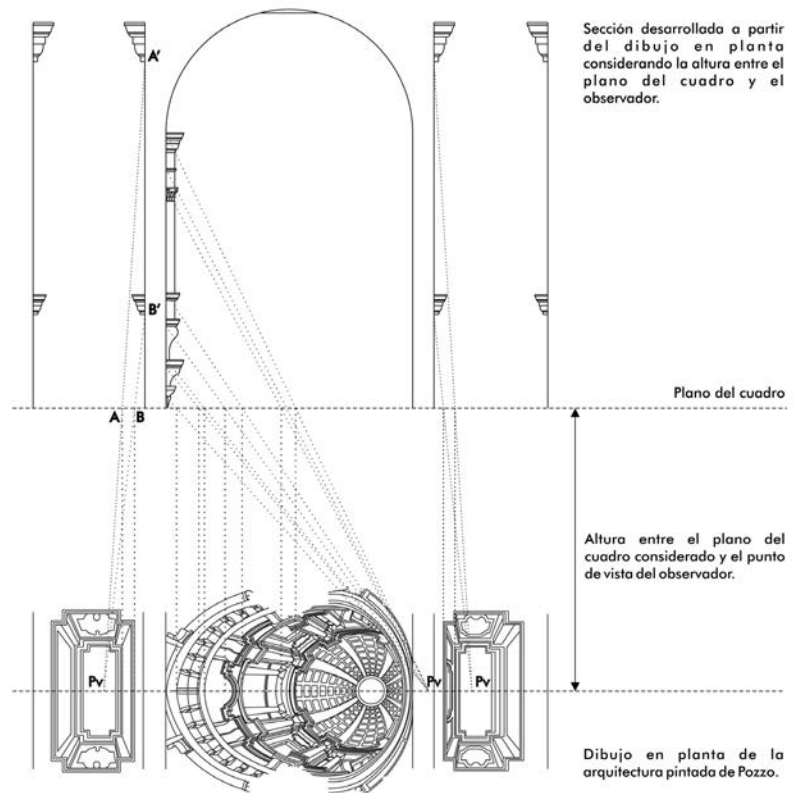
Intervención de Andrea Pozzo en la nave central de iglesia de los Jesuitas de Viena

La iglesia de los Jesuitas de Viena, de planta longitudinal con una sola nave y con ocho capillas laterales orientadas hacia el altar, fue construida en

el primer tercio del siglo XVII (Figs. 2 y 3). El padre Pozzo, durante los primeros años del siglo XVIII, trabaja en el exterior **5**, en las capillas **6**, pero sin duda, la intervención más destacable es la realizada en la nave central, ya que cambia totalmente la idea original de la iglesia mediante las pinturas de *quadratura* realizadas en la bóveda de cañón (Fig. 4). Estas pinturas ilusionistas se fusionan con la arquitectura, de forma que es difícil distinguir donde empieza una y donde acaba otra:



5



6

– longitudinal and central – were harmoniously combined through the merging of their dominant axes, the horizontal and longitudinal axis of the nave, and the vertical and central axis of the dome (Norberg-Schulz (1989 [1972], p.13).

We have represented the illusionistic architecture produced by means of perspective, as we have obtained the information with which to deduce its creation. The position of the point of sight is known, according to the plan with the *quadratura* drawings (Fig. 4), and the height is known: this would be at the level of the observer's eye in relation to the floor, as shown in Figure 100, and the level at which the plan from which the drawing of the dome was projected 8, which is not where the vault began, but where the space inside the vault finished. Once we had obtained the initial information, we were able to recreate the process in reverse onto the drawing of the foreshortened dome in Figure 90 ((Pozzo, 1693) (Fig. 5). In other words, we were able to draw the section of the fresco dome in Vienna (Fig. 6). By the same process, we were able to create a cross section of the other two illusionistic architectural elements. When these architectural features produced using perspective were included in the longitudinal section, we obtained a first impression of the created space (Fig. 7).

En el ábside se representa la Santísima Trinidad, esperando la ascensión de la Virgen. En el tramo más cercano al ábside, de los cuatro de la nave, se representa, en perspectiva realizada con un punto de fuga, una arquitectura ilusoria abierta al cielo donde se muestran ángeles con trompetas ascendiendo. En el último tramo se repite esta representación, pero los ángeles son sustituidos por demonios que descienden. Mientras que en los dos tramos centrales se realiza la obra más significativa: La cúpula en escorzo con un punto de vista descentrado 7.

Aunque Andrea Pozzo en su intervención no modificó las trazas estructurales de la iglesia, la reforma pasó a convertirse en un modelo a seguir por el Barroco del centro y el oriente de Europa (Bössel, 1996. P. 204). Proporcionando a la iglesia un aspecto totalmente diferente, no tanto estilísticamente, puesto que la iglesia tenía ya un carácter Barroco,

sino desde el punto de vista espacial. Ya no se percibe como una iglesia de planta longitudinal, sino que la aparición de la cúpula la hace convivir con un elemento centralizado. Imitando el *Gesu*, donde se conjuga de forma armoniosa las dos tipologías por excelencia, la longitudinal y la central, a través de la fusión entre sus ejes dominantes, el horizontal longitudinal de la nave, y el vertical central de la cúpula, (Norberg-Schulz (1989 [1972], p.13).

Vamos a representar la arquitectura ilusoria generada a través de la perspectiva ya que tenemos los datos para poder deducirla. Conocida la posición del punto de vista, según la planta con los dibujos de *quadratura* (Fig. 4), y conocida su altura: respecto del suelo sería la de los ojos de un observador, como muestra la Lámina 100, y la cota a la que situamos el plano desde el que se proyectó el dibujo de la cúpula 8, que no se encontraría



5. Andrea Pozzo, 1693. Lamina 90.
Perspectiva pictorum et architectorum.

6. Esquema geométrico de la construcción de las arquitecturas representadas en las bóvedas de la iglesia de los Jesuitas de Viena.

7. Iglesia de los Jesuitas de Viena. Esquema de la sección longitudinal de la iglesia, incorporando las arquitecturas ilusorias de la bóveda, donde se aprecia el espacio generado.

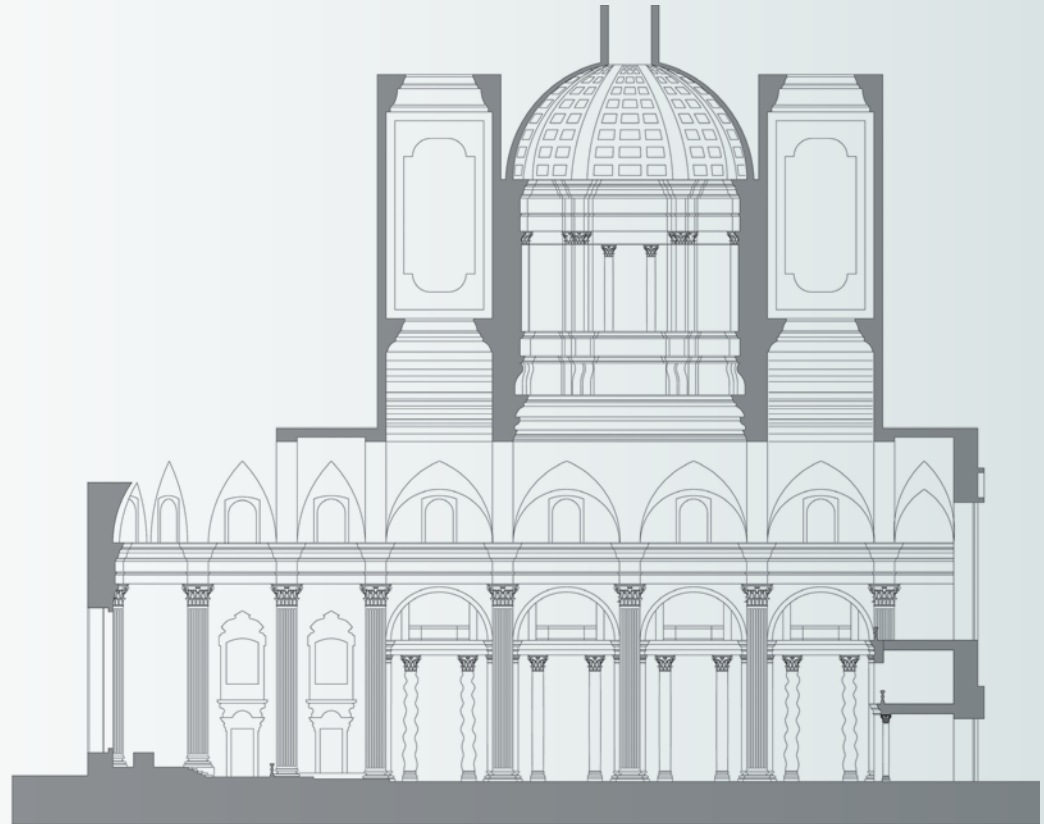
8. Iglesia de los Jesuitas de Viena. Esquema de la sección longitudinal de la iglesia, incorporando a las arquitecturas ilusorias el resto de figuras.

5. Church of the Jesuits, Vienna. Geometric design of the architectural elements represented on the vault by Andrea Pozzo.

6. Andrea Pozzo, 1693. Figure 90.
Perspectiva pictorum et architectorum.

7. Church of the Jesuits, Vienna. Longitudinal section of the church after remodelling by Andrea Pozzo, incorporating the illusionistic architectural elements of the vault, showing the space created.

8. Church of the Jesuits, Vienna. Longitudinal section of the church after remodelling by Andrea Pozzo, incorporating the illusionistic architectural elements and the other figures.



7



8





9. Iglesia de los Jesuitas de Viena. Cúpula vista desde el punto de vista adecuado.

9. Church of the Jesuits, Vienna. Dome seen from the correct point of sight, which is *Glory of God*. Photograph taken by the author.

When the figures 9 were incorporated into the longitudinal section, we obtained a definitive impression of the space modified by the surface of the mural through perspective (Fig. 8). We were shown a new space, which extended to infinity in the first and fourth sections of the vault, and that created by the dome in the second and third sections.

Composition of place in the Church of the Jesuits in Vienna

When we focus on the dome, the section produced by the perspective differs from the real section, given that it can only be appreciated as such from one specific viewing point, at which the painted surface is transformed into a space that merges with the existing space to create a new one (Fig. 9). We feel that we are inside the scene, in a different space, where we are filled with an emotion that moves us when we appreciate its entirety; we are in the *Glory of God*. As we move away from this point, what we see is deformed, causing bewilderment, given that we no longer perceive the illusionistic space created by the dome, but the painted surface, where we are shown a grotesque, meaningless image (Fig. 10).

But we realise that by seeing the reality of the dome from another point of sight, we are able to understand it 10. We wish to stress this extreme, given that it is the justification of the statement made by Pozzo (1707): "it's so far from being a fault, that I look upon it as an excellency in the work" 11. This can be explained in the following manner: in that moment of bewilderment, when we doubt what we have perceived, we are aware of our human nature and our limitations; we take refuge in our interior and the sensations we appreciate are no longer from the outside, but from within ourselves. Through his use of point of sight and perspective, Pozzo not only achieves the effect of making us feel that we are inside the space, but that we feel we are inside ourselves; that is the miracle 12. Other critics describe it as: *sacred theatre* 13 or even *ecstasy* 14. We prefer to interpret this taking refuge within ourselves as the *composition, seeing the place* 15. From any position, we are in the *Glory of God*, because we now know that it is the sum of points of sight, both the proper and improper, which produces the interior feelings that move us. From them we contemplate *the corporeal place, as for instance, a Temple or mountain where Jesus Christ is found*, the space modified by Pozzo through perspective. ■



NOTES

- 1 / Panofsky (2008 [1927], p. 24) classified perspective this way. Likewise, Kemp (2000 [1990] p. 356) defined it as a system devoted to “meaning” in the broad sense of the word rather than to the veracities of “seeing”.
- 2 / Panofsky makes broad reference to this book (2008 [1927], pp. 159-163).
- 3 / Given that the point of sight was off centre, which was a problem, Tibaldi introduced a new, centred point of sight, located at the height of the angel’s eyes. The relief then had two points of view, which exacerbated the problem.
- 4 / As Vignola seemed to suggest (Bassi, Ferrari, Mercori, Galeazzi, 1777, p. 60).
- 5 / The façade was embellished with sculptures.
- 6 / This intervention enabled Pozzo to revive the design used for // *Gesù*, through which interconnected chapels allowed people to move longitudinally through the church without using the nave.
- 7 / The text accompanying Figure 90 (Pozzo, 1693) explains that the vanishing point of a dome should not be positioned in the centre, so that observers would tire less and discover more architecture and better artifice.
- 8 / In other words, at the level where Pozzo positioned his rope grid in order to transfer the *quadratura*. The process was carried out as follows: a grid was drawn over the draft of the painting that was to be transferred to the vault. This was created to scale with ropes at the base of the vault. Subsequently, a lamp or candle was positioned at the exact point of sight and the shadows cast by the ropes were marked onto the dome, creating a deformed grid on the surface of the vault. The real grid was then transferred onto the distorted grid.
- 9 / In these *quadrature* by Pozzo, we refer only to the architectural elements, given that the figures are not subject to it, as indicated by Kerber (1996, p. 39) and Rupprecht (1996, p.261). In this case it is not owing to perspective being used for the representation of the profane, while the sacred breaks these laws, in what Florenski (2005, p. 64) interprets as inverted perspective, given that everything here is of a sacred nature. Rather, it is caused by the peculiarity we would perceive if they had not been done in this way.
- 10 / Naturally, this idea can also be interpreted to the contrary, if we consider that the existence of a single proper point of sight can be interpreted from the perspective of the rigidity and demand for blind obedience characteristic of the Jesuit order (Kerber, 1996, p. 39).
- 11 / After the final figure of the first part of the treatise, there is a section entitled: “An Answer to the Objection made about the Point of Sight in Perspective”.
- 12 / According to Kemp (2000 [1990] p. 155): “I believe that miraculously is the key word in this case.”
- 13 / Pfeiffer (1996, p. 14) sees this illusionistic use of perspective as the creation of a sacred theatre.
- 14 / Alfaro (2004, p. 75) explains that Pozzo’s intention was to provoke in observers “an experience of a nature similar to that which the saints granted the grace of ecstasy would have known.”
- 15 / “The first prelude is composition, seeing the place. Here it is to be noted that, in a visible contemplation or meditation – as, for instance, when one contemplates Christ our Lord, who is visible – the composition will be to see with the sight of the imagination the corporeal place where the thing is found which I want to contemplate. I say the corporeal place, as for instance, a Temple or mountain where Jesus Christ or Our Lady is found, according to what I want to contemplate.” (EE 47).

References

- ALFONSO ALFARO, 2004. La lumbre de la zarza: un arte entre la estética y la mística. Artes de México. 2004. No. 70. *Arte y espiritualidad Jesuita*, pp.62-79.
- RUDOLF ARNHEIM, 2008 (1954). *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza.
- MARTINO BASSI, FRANCESCO BERNARDINO FERRARI, GIACOMO MERCORI, GIUSEPPE GALEAZZI, 1771. *Dispareri in materia d’architettura e prospettiva*. Nabu Public Domain Reprints.

en el arranque de la bóveda, sino donde terminan los huecos de la bóveda. Una vez que tenemos los datos de partida, podemos realizar el proceso inverso al dibujo de la cúpula en es-corzo de la Lámina 90 (Pozzo, 1693) (Fig. 5). Es decir, podremos dibujar en sección la cúpula de Viena pintada al fresco (Fig. 6). Operando de igual forma, podemos construir en sección las otras dos arquitecturas ilusorias. Si incluimos en la sección longitudinal estas arquitecturas construidas a partir de la perspectiva tenemos una primera impresión del espacio generado (Fig. 7).

Si a la sección longitudinal anterior le incorporamos las figuras 9, tenemos una impresión definitiva del espacio modificado por la superficie mural a través de la perspectiva (Fig. 8). Se nos muestra un nuevo espacio, que se expande hasta el infinito en el primer y cuarto tramo o que genera la cúpula en el segundo y tercero.

La composición del lugar en la iglesia de los Jesuitas de Viena

Centrándonos en la cúpula, la sección generada por la perspectiva difiere de la real, ya que solo desde un punto de vista determinado podemos apreciarla así, desde ese punto la superficie pictórica se transforma en espacio que se funde con el existente generando uno nuevo (Fig. 9). Sentimos que estamos dentro de la escena, en un espacio diferente, donde nos invade una emoción que nos conmueve al apreciar el conjunto, estamos en la *Gloria de Dios*. Conforme nos alejamos de ese punto, lo vemos distorsionado, provocando nuestro desconcierto, debido al problema perceptivo, ya no percibimos el espa-

cio ilusorio generado por la cúpula, sino la superficie pictórica, donde se nos muestra una imagen grotesca, carente de sentido (Fig.10).

Pero si nos damos cuenta, es al ver la realidad de la cúpula desde otro punto de vista, por lo que podemos entenderlo 10. Queremos hacer hincapié en este extremo, ya que es la justificación de la expresión de Pozzo (1707): “este hecho lejos de ser una falta, es considerado como una excelencia de la obra” 11. Lo podemos explicar de la siguiente forma: En ese momento de desconcierto, al dudar de lo percibido, somos conscientes de nuestra naturaleza humana y nuestras limitaciones, nos refugiarnos en nuestro interior y las sensaciones de lo que apreciamos ya no son del exterior, sino de nuestro interior. Pozzo no solo consigue, con la utilización del punto de vista y la perspectiva, que nos sintamos dentro del espacio, sino que lo sintamos desde nuestro interior, ese es el milagro 12. Otros críticos lo califican como: *teatro sagrado* 13 o incluso *éxtasis* 14. Nosotros queremos interpretar ese refugiarnos en nuestro interior como la *composición viendo el lugar* 15.

Desde cualquier posición, estamos en la *Gloria de Dios*, porque ahora ya sabemos que se la suma de puntos de vista, tanto el adecuado como los no adecuados, la que provoca la sensación interior que nos conmueve. Desde ellos contemplamos *el lugar corpóreo así como un templo donde se halla Nuestro Señor*, el espacio modificado por Pozzo a través de la perspectiva. ■

NOTAS

- 1 / Panofsky (2008 [1927], p. 24) califica la perspectiva de esta manera. En esta misma línea Kemp (2000 [1990] p. 356) la define como “un sistema dedicado más a *significar* en el amplio sentido de la palabra que a la veracidad del *ver*”



10. Iglesia de los Jesuitas de Viena. Cúpula vista desde un punto de vista incorrecto.

10. Church of the Jesuits, Vienna. Dome seen from an incorrect point of sight. Photograph taken by the author.

2 / Panofsky se refiere ampliamente a este libro (2008 [1927], pp. 159-163).

3 / Dado que el punto de vista estaba descentrado, lo cual era un problema, Tibaldí introdujo un nuevo punto de vista, situado en el centro a la altura de los ojos del ángel. Entonces el relieve paso a tener dos puntos de vista, incrementando así el problema.

4 / Como da a entender Vignola (Bassi, Ferrari, Mercori, Galeazzi, 1777, p. 60).

5 / La fachada fue enriquecida con esculturas.

6 / Esta intervención permite a Pozzo recuperar, en la parte superior de las capillas, la idea de la Iglesia del *Gesu*, donde se puede recorrer la iglesia longitudinalmente atravesando las capillas, sin recurrir a la nave.

7 / En el texto de la Lámina 90 (Pozzo, 1693), indica que el punto de fuga de una cúpula no debe situarse en el centro, así los observadores se cansarán menos, descubrirán más arquitectura y mejor artificio.

8 / Es decir, la altura a la que Pozzo colocó su retícula de cuerdas para realizar la trascripción de la *quadratura*. El proceso se realizaba como sigue: sobre el boceto de la pintura que se quería trasladar a la bóveda se dibujaba una retícula. Esta se construía a escala con cuerdas en la base de la bóveda. Posteriormente, en la situación exacta del punto de vista se colocaba un foco de luz, una antorcha, y se marcaba sobre la bóveda las sombras arrojadas por las cuerdas, de forma que se generaba en la bóveda una cuadrícula deformada. Posteriormente se trasladaba de la retícula real a la deformada.

9 / En estas *quadraturas* de Pozzo, cuando hablamos de perspectiva nos referimos únicamente a la de los elementos arquitectónico, ya que las figuras no están sujetas a ésta, como indican Kerber (1996, p. 39) y Rupprecht (1996, p.261). En este caso no sería debido a que la perspectiva se utiliza para la representación de lo profano mientras que lo sagrado trasgrede estas leyes, en lo que interpreta Florenski (2005, p. 64) como *perspectiva invertida*, ya que aquí todo tiene un carácter sagrado. Estaría motivado, más bien, por la extrañeza que nos causaría si no se realizara de esta forma.

10 / Por supuesto esta idea también se puede interpretar de forma contraria, si consideramos la existencia de un único punto de vista adecuado se puede interpretar desde las ópticas de rigidez y exigencia de obediencia ciega propias de la orden jesuita (Kerber, 1996, p. 39).

11 / Después de la última lámina de la primera parte del tratado aparece un apartado titulado: "Respuestas a las objeciones hechas sobre el punto de vista".

12 / Como expresa Kemp (2000 [1990] p. 155): "Creo que *milagrosamente* es la palabra clave en este caso".

13 / Pfeiffer (1996, p. 14) quiere ver en esta utilización ilusoria de la perspectiva, la creación de un teatro sagrado.

14 / Alfaro (2004, p. 75) explica que la intención del padre Pozzo es la de provocar en los espectadores "una experiencia de naturaleza semejante a aquella que habían conocido los santos dotados de la gracia del éxtasis."

15 / "El primer preámbulo es composición viendo el lugar. Aquí es de notar que en la contemplación o meditación visible, así como contemplar a Cristo nuestro Señor, el cual es visible, la contemplación será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo donde se encuentra la cosa que quiero contemplar. Digo el lugar corpóreo como un templo o monte donde se halla Jesucristo o nuestra Señora, según lo que quiero contemplar" (EE 47).

Referencias

- ALFONSO ALFARO, 2004. *La lumbre de la zarza: un arte entre la estética y la mística*. Artes de México. 2004. nº 70. *Arte y espiritualidad Jesuita*, pp.62-79.
- RUDOLF ARNHEIM, 2008 (1954). *Arte y percepción visual*. Madrid. Alianza.
- MARTINO BASSI, FRANCESCO BERNARDINO FERRARI, GIACOMO MERCORI, GIUSEPPE GALEAZZI, 1771. *Dispareri in materia d'architettura e prospetiva*. Nabu Public Domain Reprints.



10

- RICHARD BÖSSEL, 1996. *Le opere viennesi e i loro riflessi nell'Europa centro-orientale*, en Vitorio de Feo, Valentino Martinelli, 1996. *Andrea Pozzo*. Milano. Electa, pp. 204-229.
- PAVEL FLORENSKI, 2005. *La perspectiva invertida*. Madrid. Siruela.
- MARTIN KEMP, 2000 (1990). *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid. Akal.
- BERNHARD KERBER, 1996. *Pozzo und der Aristotelismus*. En Alberta Battisti, 1996. *Andrea Pozzo*. Milano Luni, pp. 33-48
- CORRADO MALTESE (coordinador), 1990 (1973). *Las técnicas artísticas*. Madrid. Catedra.
- CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, 1989 (1972). *Arquitectura Barroca*. Madrid. Aguilar.
- ERWIN PANOFSKY, 2008 (1927). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona. Tusquets.
- HEINRICH PFEIFFER S. J., 1996. *Pozzo und die Spiritualität der Gesellschaft Jesu*. En Alberta Battisti, 1996. *Andrea Pozzo*. Milano Luni, pp. 13-32.
- ANDREA POZZO, 1693. *Prospettiva de' pittori, e architetti*... Nabu Public Domain Reprints.
- ANDREA POZZO, 1707. *Rules and examples of perspective proper for painters and architects, etc.* Nabu Public Domain Reprints.
- BERNHARD RUPPERCHT, 1996. *Die oberitalienischen Voraussetzungen der Quadraturmalerei des Adrea Pozzo*. En Alberta Battisti, 1996. *Andrea Pozzo*. Milano Luni, pp. 259-268.
- SAN IGNACIO DE LOYOLA, 2006 (1541). *Ejercicios espirituales*. Madrid. San Pablo.

- RICHARD BÖSSEL, 1996. *Le opere viennesi e i loro riflessi nell'Europa centro-orientale*, in Vitorio de Feo, Valentino Martinelli, 1996. *Andrea Pozzo*. Milano. Electa, pp. 204-229.
- PAVEL FLORENSKI, 2005. *La perspectiva invertida*. Madrid. Siruela.
- MARTIN KEMP, 2000 (1990). *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid. Akal.
- BERNHARD KERBER, 1996. *Pozzo und der Aristotelismus*. In Alberta Battisti, 1996. *Andrea Pozzo*. Milano Luni, pp. 33-48
- CORRADO MALTESE (coordinador), 1990 (1973). *Las técnicas artísticas*. Madrid. Catedra.
- CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, 1989 (1972). *Arquitectura Barroca*. Madrid. Aguilar.
- ERWIN PANOFSKY, 2008 (1927). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona. Tusquets.
- HEINRICH PFEIFFER S. J., 1996. *Pozzo und die Spiritualität der Gesellschaft Jesu*. In Alberta Battisti, 1996. *Andrea Pozzo*. Milano Luni, pp. 13-32.
- ANDREA POZZO, 1693. *Prospettiva de' pittori, e architetti*... Nabu Public Domain Reprints.
- ANDREA POZZO, 1707. *Rules and Examples of Perspective Proper for Painters and Architects, etc.* Nabu Public Domain Reprints
- BERNHARD RUPPERCHT, 1996. *Die oberitalienischen Voraussetzungen der Quadraturmalerei des Adrea Pozzo*. In Alberta Battisti, 1996. *Andrea Pozzo*. Milano Luni, pp. 259-268.
- SAN IGNACIO DE LOYOLA [Saint Ignatius of Loyola], 2006 (1541). *Ejercicios espirituales*. Madrid. San Pablo.