

## El uso de información visual en el dibujo de imaginación

MERCEDES C. PERIS MEDINA\*  
CARMEN LLORET FERRÁNDIZ\*\*  
ROSA G. PERIS MEDINA\*\*\*

### Resumen

*Entre los siglos XV y XVIII, contemporáneamente al estudio sistemático de la naturaleza y al interés por el dibujo con modelo del natural, tiene lugar una intensa búsqueda plástica de la movilidad de la figura humana ingrávida, cuyo movimiento no pertenece a la realidad visible. Ante la abundancia de figuras de este tipo y la diversidad de soluciones plásticas, nos preguntamos acerca del hecho artístico que permite su expresión móvil. Para ello analizamos las diferencias entre el movimiento ligado a la gravedad y el movimiento inventado de los personajes flotantes; y estudiamos el uso de información visual y la imaginación en el proceso de expresión plástica del movimiento, buscando los referentes que nutren la experiencia visual del creador y su transformación por medio de la imaginación creadora.*

### Palabras clave

*Dibujo, imaginación, movimiento, expresión plástica, figura humana, ingravidez, Renacimiento, Barroco.*

### Abstract

*From the 15th to the 18th century, contemporarily to the systematic study of the Nature and the concern towards drawing with a natural model, an intense plastic search for the dynamism of the weightless human figure took place. Due to the abundance of this kind of figures and the diversity of their plastic solutions, we wonder about the artistic fact which makes their dynamic expression possible. Because of that, we analyse the differences between the movement jointed to the gravity and the invented movement of the floating characters; and we approach the use of visual information and the imagination in the plastic expression process of movement, searching for the references which feed the creator's visual experience and its transformation by the creative imagination.*

### Key words

*Drawing, imagination, movement, plastic expression, human figure, weightlessness, Renaissance, Baroque.*

\* \* \* \* \*

---

\* Miembro del grupo de investigación *Expresión plástica del movimiento, Animación y Luminocinetismo*. Técnico Superior de Investigación en el Departamento de Dibujo de la Universidad Politécnica de Valencia. Dirección de correo electrónico: merpeme@bbaa.upv.es.

\*\* Catedrática de Universidad. Directora del grupo de investigación *Expresión plástica del movimiento, Animación y Luminocinetismo* y profesora de movimiento y animación en el Departamento de Dibujo de la Universidad Politécnica de Valencia. Dirección de correo electrónico: clloret@dib.upv.es.

\*\*\* Miembro del grupo de investigación *Expresión plástica del movimiento, Animación y Luminocinetismo*. Técnico Superior de Investigación en el Departamento de Dibujo de la Universidad Politécnica de Valencia. Dirección de correo electrónico: ropeme@bbaa.upv.es.

## Introducción

El arte de la Edad Moderna nos ofrece multitud de imágenes de seres voladores. Ángeles y dioses surcan el cielo de los universos plásticos con una flexibilidad y riqueza de movimientos no vista hasta el momento. Los personajes a los que tradicionalmente se les ha atribuido la capacidad de volar son representados realizando esta acción. En realidad el interés por la ingravidez no sólo se refleja en la expresión de la figura humana, sino en todo su entorno. Todo tipo de móviles se presentan en movimiento: animales y objetos (el vuelo de las aves, e incluso en móviles sólidos como arquitecturas, carrozas, etc.), y elementos intangibles y abstractos (fenómenos atmosféricos, las telas flotantes que envuelven a los seres ingravidos).

La figura humana es un móvil que por naturaleza están ligado al suelo, pero se independiza de las leyes de la gravedad. Se trata de un movimiento inventado, por lo que surge la cuestión de cómo es posible representar un movimiento que no existe, que no se puede ver, y de si su proceso de creación influye en el resultado final. Las operaciones cognitivas que tienen lugar en el hecho plástico de la expresión móvil cambian cuando éste se refiere al movimiento de la figura humana ingravida. Al ser un motivo no observable en la naturaleza, la absorción de información y su posterior transformación cobran especial importancia.

La expresión del movimiento flotante de la figura humana sufre una transformación a lo largo de los diferentes estilos artísticos: Renacimiento, Manierismo, Barroco y Rococó; pero es posible comprenderlos como un conjunto, como hace Rensselaer W. Lee,<sup>1</sup> agrupándolos bajo las ideas humanistas. En esta época los conceptos de imitación e invención influyen en la creación plástica. Los personajes ingravidos pueden interpretarse como fruto de esta concepción del arte, pues con ellos se expresa un dinamismo nuevo a partir de otros movimientos y formas conocidas. El interés por la figura humana ingravida se remonta a la Antigüedad y tiene continuidad hasta la actualidad. K. Clark encuentra su origen en la representación de la nereida, cuyas formas contorsionadas, relacionadas con el éxtasis, reflejan el *anhelo apasionado* de una liberación a la vez física y espiritual.<sup>2</sup> Bachelard reflexiona sobre el vuelo onírico partiendo de ideas parecidas: *al volar, la voluptuosidad es bella*,<sup>3</sup> y encuentra que el vuelo no es sólo el reflejo de la imaginación sino que, a su vez, *el sueño del vuelo puede dejar huellas profundas*

---

<sup>1</sup> RENNELAER, W. L., *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982.

<sup>2</sup> CLARK, K., *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza, 1981, pp. 263-295.

<sup>3</sup> BACHELARD, G., *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 32.

*en la vida despierta*.<sup>4</sup> Las artes plásticas han dado imagen a este movimiento inexistente en el mundo externo.

En la expresión plástica del movimiento, la atención se vuelca en la visualidad y en la transmisión de sensaciones a través de la forma, independientemente de las leyes mecánicas. Marcolli, que estudia la naturaleza dinámica de los elementos visuales, explica que la forma estructurada dinámicamente, puede transmitir la sensación real de movimiento.<sup>5</sup> Especialmente interesante para un estudio sobre el movimiento de seres libres de la gravedad es la obra de Arnheim,<sup>6</sup> quien analiza el dinamismo en el arte plástico según la fuerza de la gravedad, cuyas leyes actúan visualmente en los elementos de la composición. Por su parte, Carmen Lloret estudia la expresión plástica del movimiento, analizando el proceso de creación y el uso de los recursos técnicos y formales al servicio de la expresión dinámica desde el punto de vista del creador plástico.<sup>7</sup> Asimismo, estudia el movimiento del aire como elemento intangible, y examina la conexión entre la expresión del movimiento aéreo y la experiencia íntima, constituyendo otra de las bases del presente trabajo.

Los objetivos del trabajo quedan planteados de la siguiente manera:

- Explicar cómo es el fenómeno dinámico de la ingravidez según las imágenes producidas en la Edad Moderna, comparándolo con la representación del movimiento sujeto al centro de gravedad y analizándolo como fenómeno físico y como motivo plástico.
- Analizar el proceso de creación en la expresión plástica del movimiento de la figura humana ingrávida, centrándonos en el empleo de la memoria visual y la imaginación con el fin de averiguar en qué grado su representación es fruto de la inventiva.
- Estudiar el papel de la observación de la naturaleza y el dibujo de invención en la plástica de la Edad Moderna a través de la expresión del movimiento de los personajes flotantes.
- Distinguir las fuentes de información visual en la expresión del movimiento de las figuras flotantes y su transformación.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>5</sup> MARCOLLI, A., *Teoría del campo: Curso de educación visual*, Madrid, Xarait, 1978, p. 36.

<sup>6</sup> ARNHEIM, R., *El poder del centro: estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1984.

<sup>7</sup> LLORET FERRÁNDIZ, C., *Movimiento real, virtual y óptico, la revelación de su continuidad en las artes plásticas*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1985.

## Descripción de las fuentes y metodología

En cuanto a las fuentes bibliográficas, existen múltiples obras acerca de este tema, al que podemos aproximarnos desde diversas perspectivas. A partir de Kenneth Clark,<sup>8</sup> Rensselaer W. Lee y H. Wölfflin,<sup>9</sup> podemos abordarlo desde la Historia y la Teoría del arte. Por su parte, Marco Bus-sagli analiza las diversas soluciones iconográficas que se han dado a la materialización de los ángeles, cuya representación en la Edad Moderna se funde con la de otros seres aéreos por el contacto con el arte antiguo.<sup>10</sup> En cuanto a la información sobre el hecho artístico, Gombrich<sup>11</sup> analiza la comprensión de las imágenes plásticas, mientras que Arnheim<sup>12</sup> se centra en el dinamismo de la composición. Bergson<sup>13</sup> define la imaginación creadora como un proceso mental dinámico, contrariamente a las corrientes que consideran la imaginación como un proceso mecánico. Asimismo, Bachelard habla del acto imaginativo en términos poéticos, siendo su obra *El aire y los sueños* valiosa fuente para el presente estudio. Por su parte, Carmen Lloret<sup>14</sup> reúne estas consideraciones y estudia el hecho artístico en la expresión plástica del movimiento.

La fuente de información fundamental está constituida por las obras plásticas producidas entre los siglos XV y XVIII en las que se expresa el movimiento ingrávido de la figura humana. En este trabajo nos centramos en aquéllas en las que se detecta la observación directa de un modelo o la referencia a un estudio del natural, con frecuencia estudios y bocetos.

Proponemos una metodología compuesta por dos líneas de estudio: el análisis bibliográfico contribuye a la comprensión de las obras plásticas, mientras que con el estudio de éstas identificamos procesos y recursos empleados en la expresión del movimiento ingrávido de la figura humana.

Como creadores plásticos, abordaremos la cuestión centrándonos en el hecho artístico.

---

<sup>8</sup> CLARK, K., *El desnudo...*, *op. cit.*

<sup>9</sup> RENSSELAER, W. L., *Ut pictura poesis...*, *op. cit.*, y WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 1979.

<sup>10</sup> BUSSAGLI, M., *Storia degli angeli: racconto di immagini e di idee*, Milano, Rusconi, 1991.

<sup>11</sup> GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 2002.

<sup>12</sup> ARNHEIM, R., *El poder del centro...*, *op. cit.*

<sup>13</sup> BERGSON, H., *El pensamiento y lo moviente*, Madrid, Espasa Calpe, 1976.

<sup>14</sup> LLORET FERRÁNDIZ, C., *Movimiento real, virtual y óptico...*, *op. cit.*

## Exposición de resultados y discusión de los mismos

### *Definición del movimiento ingrávito de la figura humana.*

El movimiento objeto de este estudio es el que se produce cuando un cuerpo se independiza de su sujeción al suelo y se mueve libre de las leyes de la gravedad. Como creadores plásticos, nos centramos en la visualidad del movimiento, sin atender a las leyes mecánicas que lo explican científicamente, sino a su belleza externa y a las sensaciones y emociones que sugiere. Para aproximarnos al movimiento de los cuerpos ingrávitos, lo comparamos con el movimiento de aquellos ligados a la gravedad.

El movimiento de los cuerpos *ligados al suelo* está regido por la permanente atracción hacia el centro de gravedad terrestre. Debido a esta fuerza, los movimientos de ascenso son seguidos inevitablemente por los de descenso, a no ser que se ejerza una fuerza de dirección contraria, como ocurre en el vuelo de las aves. La influencia de la gravedad sobre la masa del cuerpo se entiende como peso y determina la fuerza de la caída. La necesidad de una superficie de apoyo es constante y ésta determina la trayectoria de los desplazamientos del móvil.

Sin embargo, para los cuerpos desligados de las leyes de la gravedad la necesidad de una superficie de apoyo desaparece, y, con ello, el movimiento transcurre en un espacio ilimitado. Los movimientos de ascenso y descenso no son consecuentes y no están influidos por el peso del móvil.

El ser humano no tiene la capacidad natural de volar. Éste es *un movimiento que se vive totalmente por la imaginación*.<sup>15</sup> Su experimentación tiene lugar en la mente mediante el recuerdo de experiencias sensoriales cercanas a aquél, pero siempre indirectas. Las imágenes en las que se expresa el dinamismo de figuras ingrávitas evocan en nuestro interior esta sensación dinámica, contribuyendo a su conocimiento.

El dinamismo de la figura humana flotante se aleja de lo cotidiano, contradice las leyes físicas. No se puede ver, y por ello como motivo plástico ha generado soluciones plásticas muy variadas. La imagen de estos seres permanece en el imaginario colectivo de modo casi invariable.<sup>16</sup> El arte plástico de la Edad Moderna aportó el dinamismo a la creación de esta imagen.

El movimiento se conforma a partir de ciertas ideas sobre estos personajes:

---

<sup>15</sup> BACHELARD, G., *El aire y los sueños...*, op. cit., p. 66.

<sup>16</sup> DUSTON, A. y NESSELRATH, A., *Angels from the Vatican: the invisible made visible*, Alexandria, Art Service International, 1998, p. 17.

Los personajes flotantes son principalmente ángeles, dioses y amorcillos. Son seres espirituales, de naturaleza diferente a la del hombre. Entender qué son *es sobre todo un nudo cultural que implica una profunda reflexión sobre la relación entre la humanidad y lo trascendente*.<sup>17</sup> Cumpliendo su función de mensajeros y mediadores, se mueven entre el espacio terrenal y el celestial; y es por esta necesidad de desplazamiento que se les dotó de alas, pues *¿de qué otra manera sino volando podrían llegar los mensajeros de Dios del Cielo y volver?*<sup>18</sup> Sin embargo, en la plástica de la Edad Moderna se aborda esta cuestión, más que con la representación del vuelo, con la creación de un dinamismo distinto al cotidiano, basado en libertad total de movimiento dada por la emancipación de la gravedad. Así, mediante la independencia de la superficie de apoyo, las contorsiones imposibles o los puntos de vista escorzados, se presenta el cuerpo humano con un movimiento alejado de lo conocido, expresando con el dinamismo la diferencia entre lo cotidiano y lo extraordinario, entre lo humano y lo divino.

Así pues, el dinamismo de los seres ingrávidos se confecciona dilatando las posibilidades de movimiento local de la figura humana, es decir, aquel en el que el móvil se traslada en el espacio sin variar su sustancia.

Por otra parte, también se hace uso del movimiento sustancial. La exploración en el movimiento sustancial busca a menudo expresar la cualidad intangible de estos seres. Según Bussagli, las diversas soluciones iconográficas que se han dado a la materialización de los ángeles son siempre sugeridas por *el deseo de expresar visualmente la idea de que los ángeles eran seres aéreos o, en todo caso, impalpables*.<sup>19</sup> De aquí la abundancia de obras en las que se representa la metamorfosis con las nubes y la luz [fig. 1]. Con el mismo objetivo se expresa una relación íntima con el medio aéreo a través del movimiento del viento; por eso con frecuencia podemos ver los efectos de éste en ropajes y cabellos, como se muestra en el dibujo de Camillo Procaccini, en el que las líneas de los pliegues y los cabellos aportan dinamismo a la imagen, reforzando el movimiento de la figura [fig. 2]. El movimiento del aire es visible aún cuando la figura se representa en reposo, como en la obra de Tiepolo, en la que el viento mueve tan solo el vestido del ángel, mientras que los otros ropajes y el follaje se mantienen ajenos a su influencia [fig. 3].

Así, pues, el dinamismo de los seres flotantes se forma en la Edad Moderna a partir de aquellos movimientos alejados de la naturaleza humana.

---

<sup>17</sup> BUSSAGLI, M., *Storia degli angeli...*, op. cit., p. 11.

<sup>18</sup> DUSTON, A. y NESSELRATH, A., *Angels from the Vatican*, op. cit., p. 34.

<sup>19</sup> BUSSAGLI, M., *Storia degli angeli...*, op. cit., p. 101.





Fig. 1. J. H. Fragonard, *El sacrificio de la rosa*, siglo XVIII.



Fig. 2. Camillo Procaccini, *Ángel volando con custodia*, 1611.



Fig. 3. Giandomenico Tiepolo, *María y José, que tienen al Niño, son escoltados por un ángel*, 1745-1750.

### *Proceso de expresión del movimiento ingrávito de la figura humana*

En general, el hecho plástico en la expresión del movimiento sigue un proceso en el que se distinguen tres fases. Durante la primera, por la percepción sensorial y la intuición, se adquiere información tanto visual como no visual, pudiendo aprehender el cambio de la forma en el tiempo. A continuación se reordena esta información, por medio de la imaginación, dando lugar a nuevas formas y movimientos. Por último, en la ejecución de la obra se transmite la idea concebida. Estas fases no trascurren necesariamente en un único orden, sino que se concatenan y se alternan.<sup>20</sup>

Este proceso se refleja en las figuras flotantes, pero presenta algunos matices debido a los cuales entendemos que, como motivo plástico, es un movimiento diferente a otros. Estas diferencias residen en las operaciones de recepción y transformación de la información, las cuales exigen mayor atención debido a que se trata de un movimiento para el que no existe un referente directo. Así, la memoria en la fase de recepción de información y la imaginación en la de transformación adquieren mayor presencia.

#### *Memoria visual*

El recuerdo de sensaciones y sobre todo de imágenes sirve para dibujar de memoria. En la Edad Moderna, el estudio del natural y de las obras clásicas se considera la mejor forma de adquirir experiencia visual. Leonardo reitera en sus escritos que la memoria se alimenta con la experiencia visual. Así, se refiere al trabajo del creador en el estudio como las *especulaciones y consideraciones que, apareciendo de continuo ante sus ojos y su memoria alimentando, han de ser puestas a buen recaudo*<sup>21</sup> y que *éstas no sabrás fingir si no las ves y retienes en tu mente*.<sup>22</sup> De modo semejante, Bellori pensaba que la Idea era el resultado de la selección de la experiencia real que el artista tenía de la naturaleza, y que los tipos ideales habitan en la mente de los artistas.<sup>23</sup>

Ejercitando la memoria se puede conseguir la desvinculación directa con el modelo. En la Edad Moderna, a la vez que los artistas se interesan por la observación y el estudio de la naturaleza, se cuestionan sobre el modo de crear sin depender de la presencia del modelo durante la ejecución de la obra.

La práctica del dibujo es el medio para ejercitar la memoria, sirviéndose de ésta para trabajar sin necesidad del modelo. Así, Leonardo reco-

<sup>20</sup> LLORET FERRÁNDIZ, C., *Movimiento real, virtual y óptico...*, op. cit., pp. 396-493.

<sup>21</sup> VINCI, L. DA, *Tratado de pintura*, Madrid, Akal, 2010, p. 356.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>23</sup> Citado por RENSSLAER, W. L., *Ut pictura poesis*, op. cit., p. 32.



mienda: *cuando quieras saber si una cosa que estudiaste recuerdas puntualmente, procede de la siguiente manera: una vez hayas dibujado una misma cosa tantas veces que te parezca estar ya confinada en la memoria, intenta dibujarla sin modelo.*<sup>24</sup>

La misma idea se encuentra en Vasari, quien explica que: *el mejor estudio es el de desnudos de hombres y mujeres vivos, reteniendo en la memoria los músculos del torso, la espalda, las piernas, los brazos, las rodillas, y el esqueleto, de manera tal que, no teniendo los naturales delante, se puedan formar figuras desde la fantasía con cualquier actitud.*<sup>25</sup>

Las figuras flotantes pueden considerarse el fruto de este proceso en el que la memoria es nutrida por la experiencia visual.

### *Referentes para el movimiento de la figura humana ingrávida*

A la información visual se suman las sensaciones dinámicas, que pueden ser recordadas o evocadas por medio de la imaginación sin necesidad de un estímulo exterior. Pero en el caso del movimiento ingrávido ni la observación ni la vivencia del movimiento pueden ocurrir nunca directamente, por lo que se accede a la información siempre de manera indirecta. Al preguntarnos por el origen de la información para la configuración del dinamismo de la figura humana flotante nos remitimos a Gombrich, quien encuentra que en la creación plástica *lo familiar seguirá siendo siempre el más probable punto de partida para la expresión de lo no familiar.*<sup>26</sup> En armonía con este argumento Argan ve en la natación el modelo para el movimiento de los ángeles de Correggio, cuyos *escorzos, forzados hasta el límite de lo verosímil, hacen emerger, profundizar, extenderse y agitarse a las figuras, como si nadaran con la fuerza de sus piernas y sus brazos, entre las nubes.*<sup>27</sup> Efectivamente, el movimiento en el agua sugiere el del vuelo por las semejanzas entre espacio aéreo y acuático, pero además de éste, la información para la expresión del movimiento del cuerpo humano ingrávido puede encontrarse en otras acciones como saltos, volteretas, el balanceo en el columpio ejercicios gimnásticos, la danza, los retorcimientos, etc.

La observación de otros movimientos y el recuerdo de sensaciones semejantes conforman una experiencia imaginada del dinamismo en la ingravidez.

<sup>24</sup> VINCI, L. DA, *Tratado de pintura, op. cit.*, pp. 375-376.

<sup>25</sup> VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos pintores y escultores desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 70.

<sup>26</sup> GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión...*, *op. cit.*, pp. 67-73.

<sup>27</sup> ARGAN, G. C., *El arte italiano de Miguel Ángel a Tiepolo*, Madrid, Akal, 1987, p. 134.



*Fig. 4. Rafael Sanzio,  
La Virgen con el Niño.  
Siglo XVI.*



*Fig. 5. Rafael Sanzio, Triunfo de Galatea (detalle), 1512.*



*Fig. 6. Giandomenico Tiepolo, Ángel tocando  
la trompeta, 1750.*



*Fig. 7. Palma el Joven, Siete estudios  
para la figura de San Jerónimo  
Penitente (detalle), 1600.*



Fig. 8. Anónimo,  
Júpiter y Apolo, 1750.



Fig. 9. Luca Cambiaso, Figura alegórica femenina sentada en una nube con un libro abierto en su regazo, 1557-1559.

### *La transformación de la información*

La información obtenida se procesa en la fase de transformación. Esta operación tiene lugar gracias a la imaginación, *la facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes.*<sup>28</sup>

También en la representación de los fenómenos dinámicos del mundo visible éstos se reinventan con la imaginación, pues el arte expresa las relaciones del hombre con el mundo (más que el mundo visible mismo) y, por tanto, aun remitiéndose a la naturaleza, las imágenes creadas por el hombre son una construcción y no una imitación.<sup>29</sup> Sin embargo, en la expresión del dinamismo de la figura humana ingravida, la intervención

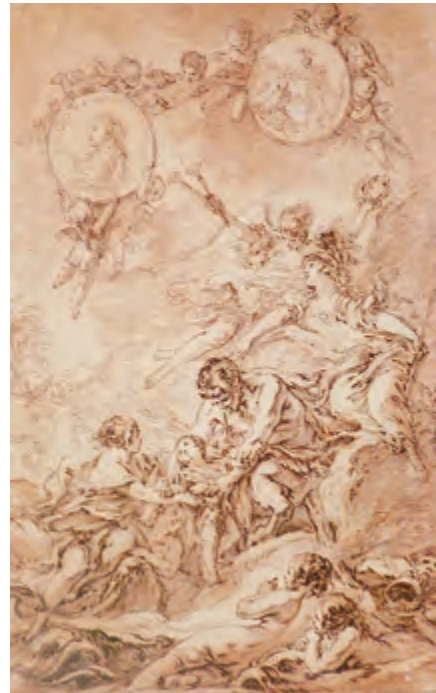


Fig. 10. F. Boucher, Alegoría de la educación de Luis XV, 1756.

<sup>28</sup> BACHELARD, G., *El aire y los sueños...*, op. cit., p. 9.

<sup>29</sup> GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión...*, op. cit., pp. 76-78.

de la imaginación es imprescindible, dado que su vivencia no existe más que por este medio. Con la imaginación se transforman las imágenes conocidas, creando un dinamismo inventado.

Entre las imágenes estudiadas en las que la figura humana se representa en vuelo se distinguen las siguientes fuentes de información visual y recursos para su transformación:

La observación de movimientos análogos, o de cualquier movimiento que aporte información visual útil para la expresión del movimiento ingrávido constituye el principal referente. Las acciones de las que puede servirse el artista plástico son innumerables: el nado, ejercicios acrobáticos, el balanceo en el columpio, volteretas, retorcimientos del cuerpo sobre una superficie horizontal, etc. Todas ellas requieren que la información se transforme para representar el movimiento ingrávido. Por ejemplo, los movimientos de un niño en brazos de su madre, por descontextualización, sirven para dibujar una figura en vuelo, como en el *putto* del *Triunfo de Galatea*, de Rafael [figs. 4 y 5]. Otro recurso para reinterpretar el movimiento es el cambio de la dirección de la acción o el cambio del punto de vista, por los que la acción se presenta como excepcional. Por ejemplo, en el dibujo de Tiepolo la acción del ángel con la trompeta se asemeja al avance en suelo firme, pero visto desde lo alto [fig. 6].

En todos estos casos, la reinterpretación de un movimiento concreto sirve para representar otro.

En cambio, otros dibujos (sobre todo estudios y bocetos) revelan el empleo de modelos en poses estáticas para obtener información visual directa con la que expresar el dinamismo del cuerpo humano en vuelo. En estos casos no hay tanta intervención de la memoria. Estos medios contribuyen a la expresión móvil empleados como un apoyo, pero no pueden sustituirla, pues la expresión del movimiento plasma una transformación, no un instante (lo que en sí mismo es detención del movimiento); la expresión móvil requiere la comprensión de la totalidad.

Dentro de éstos se diferencian distintos tipos: los que representan el movimiento ingrávido y los que representan acciones no flotantes.

– Los posados que sugieren un movimiento ingrávido simulan un instante del movimiento, lo que, en sí mismo, se aleja del concepto de devenir. En estos, con diversos elementos de apoyo, el modelo adopta una posición que, una vez descontextualizada, sirve para representar que la figura flota en el aire. Por ejemplo en el estudio de Palma el Joven [fig. 7], mediante la descontextualización, el apoyo real no será distinguible. Éste recurso no sólo se usa para las figuras flotantes, como podemos ver en el dibujo de Lelio Orsi en las que el modelo tumbado y visto en escorzo sirve para dibujar un crucificado.



– Por otra parte encontramos el apoyo de modelos que representan acciones no flotantes. En estos dibujos la figura se hace flotante por un cambio de contexto *escenográfico*, en el que se sustituyen los elementos contiguos a la figura, pero sin modificar la acción. De este caso hay abundantes ejemplos, como el estudio para *Júpiter y Apolo*, en el que las telas y almohadones se disponen con este fin [fig. 8]. En algunos dibujos la transformación del objeto de apoyo es evidente, como se aprecia en el dibujo de Luca Cambiaso [fig. 9]. Otro recurso de transformación habitual en este caso es el de la ocultación del apoyo sólido de la figura con elementos de mayor flotabilidad, como las nubes, o por la superposición de otras figuras en las que es clara su falta de apoyo.

La obra de Boucher es rica en estos recursos, combinando los diferentes grados de flotabilidad para expresar la ascensión, como vemos en la *Alegoría de la educación de Luis XV* [fig. 10]. En este dibujo se observa una progresión desde las figuras que descansan sobre las olas (de descontextualización escenográfica) hasta los amercillos de la parte superior de la composición, los cuales se deslizan en el aire libres de todo punto de apoyo, situando entre ambos las dos figuras apoyadas en las nubes, cuyo punto de apoyo no es tan visible.

El escorzo sirve a la expresión del movimiento ingravido de la figura humana porque sugiere que ésta tiene libertad para desplazarse en el espacio, característica de este dinamismo. Por eso, aunque no se empleen directamente en la representación de figuras en vuelo, los estudios de escorzos, como el de Carracci [fig. 11], aportan información útil para la expresión del movimiento de la figura humana flotante. Numerosas figuras flotantes denotan el estudio del escorzo, como vemos en la obra de Correggio [fig. 12] y Miguel Ángel. De hecho, según Louis Réau la representación del vuelo de los ángeles en la Edad Moderna se debe al dibujo del escorzo.<sup>30</sup> El escorzo es un objetivo muy importante en esta época. El uso de la modificación de un esquema mediante el escorzo apareció por primera vez en el arte griego y, aunque no fue abandonado en el arte medieval, en la Edad Moderna se estudia sistemáticamente cómo dominarlo.<sup>31</sup>

La expresión del movimiento ingravido parte de la observación del natural, pues ésta es necesaria para la comprensión del devenir. Por medio de la transformación de formas conocidas, un movimiento puede expresar la ingravidez de la figura humana. Los recursos de transformación se orientan a transmitir la liberación de la gravedad sugiriendo la independencia del suelo y el libre desplazamiento del móvil.

---

<sup>30</sup> RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1998, p. 60.

<sup>31</sup> GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión...*, *op. cit.*, pp. 99-125.



*Fig. 11. Ludovico Carracci, Estudio de un joven desnudo tendido como si durmiera. Siglo XVI.*



*Fig. 12. Correggio, Asunción de la Virgen (detalle), 1526-1530.*



## Conclusiones

El vuelo de la figura humana no existe en la realidad visible, sino que se vive por medio de la imaginación. En la plástica es un movimiento inventado, razón por la que requiere un proceso de creación particular. Creemos que la imaginación es la operación fundamental en este proceso, pues permite reinventar las imágenes conocidas, creando imágenes nuevas.

El artista plástico construye esta expresión a partir de:

– La experiencia de movimientos semejantes por medio del recuerdo y la evocación íntima de la sensación dinámica.

– La observación de movimientos visualmente análogos que reinterpreta con el apoyo de diversos recursos formales.

– El estudio del natural a partir de modelos que representan el movimiento ingrávido, como encontramos en estudios y bocetos, en los que la información obtenida es posteriormente descontextualizada.

