

LA LIBERTAD DE MOVIMIENTO DE LOS SERES INGRÁVIDOS EN LA PLÁSTICA DE LA EDAD MODERNA. RECURSOS TÉCNICOS Y FORMALES EMPLEADOS EN SU EXPRESIÓN

Mercedes C. Peris Medina*
Carmen Lloret**
Rosa G. Peris Medina***

RESUMEN

La abundancia de figuras flotantes en la plástica de la Edad Moderna nos invita a estudiar el movimiento que realizan ángeles y divinidades. Por su movimiento ingrávido, estos personajes se diferencian de aquellos que están sujetos a su centro de gravedad. Conocemos su movimiento a través de las representaciones de esta época, movimiento que ha sido inventado a partir de la experiencia sensorial y la imaginación. La expresión virtual del dinamismo en imágenes estáticas se apoya en recursos técnicos y formales que en el caso de la figura humana ingrávida están orientados a resaltar las características peculiares de su movimiento. La independencia de una superficie de apoyo transforma en ilimitado el espacio en el que se mueven los seres ingrávidos; y su independencia del centro de gravedad hace posible desplazamientos que son insólitos en la vida cotidiana. Por ello, todo recurso visual que sugiera esta condición contribuirá a expresar su libertad de trayectorias.

PALABRAS CLAVE: Dinamismo, vuelo, flotación, Barroco, Renacimiento, Manierismo, Rococó.

ABSTRACT

«The freedom of movement of weightless beings in visual art of the modern era. Technical and formal means used in their expression». The abundance of floating figures in art of the Modern Era invites to study the movements of angels and deities. Their weightlessness marks these figures out from the figures subject to gravitational force that are depicted alongside them. Their movement is conveyed through the images and invented from sensory experience and imagination. The virtual expression of mobility in still images relies on technical and formal stylistic devices. In the case of the weightless human figure, such devices are directed at highlighting the particular features of their movement. Independence from a supporting surface transforms the area in which weightless beings move into a limitless space; their independence from the pull of gravity means they can move around in a way that would be impossible in real life. For this reason, any visual device that suggests this condition will help to express their freedom to go wherever they wish.

KEY WORDS: Movement, flight, floating, Baroque, Renaissance, Mannerism, Rococo.



A) INTRODUCCIÓN

La expresión del movimiento referida a la figura humana ingrávida plantea una problemática propia. Ante las figuras flotantes que surgen de la imaginación de los artistas de la Edad Moderna nos preguntamos cómo se expresa un movimiento que no existe, cómo se da forma a algo que no es posible ver; y si las peculiaridades de su proceso de creación determinan su configuración final.

Existen figuras voladoras en toda la Historia del Arte, sin embargo, es en el arte de la Edad Moderna donde encontramos un especial interés por describir el movimiento de estos seres. En esta época los personajes a los que tradicionalmente se les atribuye la capacidad de volar, como ángeles y dioses, son representados realizando esta acción. Con anterioridad se han visto algunos de los recursos que se emplean ahora, pero los seres ingrávidos se identificaban principalmente por su disposición en la composición y por sus símbolos, como en *La Virgen del rosal*, de Stephan Lochner, y en otras pinturas. En cambio, a partir del Renacimiento se reconocen por su dinamismo.

En realidad el movimiento ingrávido se extiende a todos los elementos del entorno representado, aplicándolo a casi cualquier móvil. Lo encontramos tanto en formas tangibles (cuerpo humano, animales, objetos, arquitectura), como en elementos intangibles o abstractos (efectos atmosféricos, ropajes). No obstante, hay un especial deleite por la figura humana. Por su abundancia y por la particular riqueza de recursos técnicos y formales que se emplean en su expresión, nos centraremos en el estudio del movimiento de la figura humana ingrávida.

La Edad Moderna abarca estilos cuya diversidad exige un estudio específico. Sin embargo, el interés continuo por los personajes flotantes que encontramos desde los inicios del Renacimiento hasta el Rococó nos conduce a un estudio conjunto de la pintura y el dibujo de este periodo.

Rensselaer W. Lee (1) analiza el arte producido en Europa entre el s. XVI hasta mediados del s. XVIII como un único movimiento, por considerar que en estos siglos la creación se orienta por los mismos principios artísticos. Uno de estos principios es el de invención, que emplea el estudio de la naturaleza como punto de partida para representar una materia ya conocida. Las figuras ingrávidas son un reflejo de este concepto, pues la expresión de su movimiento implica la creación de formas nuevas a partir de otras ya conocidas.

Aunque nos centremos en la Edad Moderna, la representación de seres flotantes está presente a lo largo de toda la Historia del Arte. Su éxito puede residir

* Grupo de Investigación Expresión plástica del movimiento, Animación y Luminocinematismo. Departamento de Dibujo. Universidad Politécnica de Valencia. E-mail: merpeme@bbaa.upv.es.

** Catedrática de Universidad (Movimiento-Animación), directora del Grupo de Investigación Expresión plástica del movimiento, Animación y Luminocinematismo. Departamento de Dibujo. Universidad Politécnica de Valencia. E-mail: cloret@dib.upv.es.

*** Grupo de Investigación Expresión plástica del movimiento, Animación y Luminocinematismo. Departamento de Dibujo. Universidad Politécnica de Valencia. E-mail: ropeme@bbaa.upv.es.

en las implicaciones emocionales de su dinamismo. K. Clark (2) explica la atracción que ejerce el movimiento ingrávido de la figura humana al relacionarlo con el desnudo extático. Las obras que muestran este movimiento están relacionadas a la par con el deseo erótico y con el transporte místico a otro mundo. Clark encuentra el origen del desnudo ingrávigo en una evolución de la imagen clásica de la nereida; cuando el desafío de la gravedad se transfiere al aire, «el sueño de flotar, con todo lo que tiene de liberación, se vuelve más entusiasta y más estimulante». Y, observando relaciones semejantes, G. Bachelard (3) no duda que «en la imaginación humana, el vuelo es una trascendencia de la grandeza».

La liberación y satisfacción del vuelo que es posible en los sueños cobra imagen a través de la plástica. La expresión plástica del movimiento centra la atención en la visualidad, sin importarle la mecánica, comunicando a través de su propio lenguaje: el de la forma. Marcolli (4), que estudia el movimiento de los elementos visuales a partir de sus formas básicas, explicando la naturaleza dinámica de la imagen, afirma que la transmisión de la dimensión temporal por medio de la imagen estática «se consigue cuando las formas se presentan estructuradas dinámicamente, plenas de significado, aunque en su colocación estén inmóviles»; de esta manera las artes visuales «han hecho real a lo largo de la historia el movimiento de las formas».

Arnheim interpreta la dinámica de la composición a través de la gravedad visual; la fuerza predominante de la gravedad, que ejerce influencia sobre los cuerpos en el espacio, también actúa sobre los elementos de una composición.

Por último, C. Lloret analiza al lenguaje plástico en la expresión del movimiento. Además, en su investigación *Movimiento real, virtual y óptico. La revelación de su continuidad en las artes plásticas* estudia el elemento aire y las emociones que implica el movimiento que se desliga de la atracción gravitatoria. Tanto su clasificación de los tipos de movimiento como los recursos técnicos y formales al servicio de la expresión plástica del movimiento son 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. Detectar los rasgos principales del movimiento de la figura humana independiente del centro de gravedad en comparación con la que sí está sujeta a éste.
- Analizar las características del movimiento de la figura humana ingráviga, en especial aquellas que demuestran su capacidad para los movimientos de traslación lineal y rotación, para comprender su dinamismo y describir los recursos técnicos y formales en los que se apoya su expresión.
- Descifrar el empleo del lenguaje plástico orientado a la expresión del movimiento ingrávigo, centrándonos en aquellos recursos técnicos y formales que sirven para describir la figura ingráviga como cuerpo libre, es decir, que tengan como fin exhibir sus posibilidades de desplazamiento.



B) DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES, MÉTODOS, MATERIALES Y EQUIPOS EMPLEADOS EN SU REALIZACIÓN

Las fuentes literarias que orientan este trabajo aportan información para comprender las obras en las que se expresa el movimiento ingrávido. El contexto en el que se desarrolla es rico en estudios acerca de diversos aspectos relacionados con el tema. Obras como la de Rensselaer W. Lee y K. Clark nos acercan a la cuestión desde la Historia y la Teoría del Arte. Arnheim y Marcolli investigan el dinamismo de la forma, mientras que Grombrich estudia la comprensión de la información visual desde la psicología de la imagen, desentrañando el porqué de la ambigüedad entre la imagen pintada y el mundo real. Otras fuentes nos proporcionan información directamente relacionada con la experiencia artística desde el punto de vista del creador, entendiendo el arte como medio de la imaginación poética y comunicación de emociones, como la obra de Bachelard, o la de Carmen Lloret, quien aplica estos conocimientos a la expresión plástica del movimiento.

La variedad de fuentes literarias nos permite conocer la expresión plástica del movimiento ingrávido desde diferentes perspectivas y, como creadores plásticos, es nuestra intención aportar un análisis de esta cuestión desde la perspectiva del hecho artístico.

La metodología que proponemos se configura por la interacción de dos líneas de trabajo: el análisis de obras plásticas y el estudio bibliográfico.

Al aproximarnos al estudio desde un enfoque cualitativo, la observación es uno de los métodos fundamentales. El análisis de obras está encaminado a descubrir las particularidades de cada obra y detectar rasgos y recursos frecuentes, con el fin de identificar las características del movimiento expresado, y los recursos técnicos y formales que emplean, así como plantear hipótesis sobre el proceso de creación del que son fruto. Nuestro objeto de estudio son las pinturas y los dibujos producidos entre los siglos XV y XVIII en los que se expresa el movimiento de figuras flotantes. A menudo este tipo de representaciones se encuentra en la decoración mural de bóvedas y techos, es decir, en obras de grandes dimensiones y en plano curvo o de orientación horizontal, formatos que exigen una observación dinámica. Por este motivo, la observación directa resulta imprescindible.

Por otra parte, tanto el análisis de obras como la reflexión teórica se han beneficiado de la práctica artística propia, experiencia que permite reconocer en las obras de otros artistas procesos y procedimientos experimentados en primera persona, aportación que consideramos interesante en una investigación cuyo objeto es la expresión plástica.



C) EXPOSICIÓN DE RESULTADOS Y DISCUSIÓN DE LOS MISMOS

1. DEFINICIÓN DEL MOVIMIENTO INGRÁVIDO

El movimiento objeto de este trabajo, al que denominamos de manera general *ingrávido*, es el que sucede cuando un cuerpo se libera, en mayor o menor grado, de la influencia de la fuerza gravitatoria. Usamos tal término porque consideramos que los recursos técnicos y formales empleados en su expresión tienen por finalidad evidenciar que el móvil se separa de la gravedad, sea esta separación más o menos acentuada. Proponemos un acercamiento a la visualidad de este fenómeno dinámico, a su forma, sin pretender definirlo en su aspecto *científico*, ya que la expresión del movimiento no se interesa por los medios y mecanismos físicos que lo producen, sino por su aspecto exterior y por las emociones que suscita y de las que es fruto. Para ayudar a definirlo, lo comparamos con el movimiento de los cuerpos *ligados al suelo*:

El movimiento de los cuerpos *ligados al suelo* está determinado por la influencia del centro de gravedad. La precipitación y la sujeción a la superficie se deben a la atracción entre el móvil y el centro de gravedad terrestre. La tendencia direccional al suelo es permanente, de manera que a todo movimiento de ascenso le sigue el descenso, y sólo puede evitarse con una fuerza de dirección contraria. En este caso el peso del cuerpo determina la fuerza con la que se produce la caída, estando su movimiento referido a un sistema de tres planos ortogonales, dos verticales y uno horizontal. La necesidad de una superficie de apoyo es permanente, y ésta determina la trayectoria de sus desplazamientos.

Bajo la influencia de la gravedad «todas las cosas se encuentran en un estado de movimiento descendente detenido» (5), mientras que los cuerpos *desligados del suelo* son independientes del centro de gravedad. No necesitan una superficie para sus movimientos y desarrollan sus trayectorias independientemente de otra superficie. Sin embargo pueden valerse de cualquier superficie para impulsarse, o bien ésta puede hacer que modifiquen su trayectoria. Para estos móviles, los movimientos de ascenso y descenso no son consecuentes, y la referencia de los ejes vertical y horizontal no existe.

2. MOVIMIENTO INVENTADO

El proceso de creación en la expresión del movimiento ingrávigo de la figura humana nos demuestra que, como motivo plástico, es diferente a otros movimientos. En este proceso tienen lugar los mismos pasos que en la expresión dinámica en general.

La primera de estas fases es la de recepción de información, operación que tiene lugar a través de los sentidos, principalmente a través de la vista; aunque también se recurre al recuerdo de experiencias, sobre todo visuales. Una vez se cuenta con esta referencia visual, tiene lugar la etapa de transformación, en la que los datos se procesan y reordenan, interiorizando el movimiento y reinterpretándolo.





Fig. 1. Filippino Lippi, 1489-91, *Asunción de la Virgen*, Roma, Santa María sopra Minerva.

Y finalmente, en la fase de transmisión, se exterioriza la información recibida y transformada, dando forma a la obra. La división y sucesión de estas operaciones no se da de manera estricta, sino concatenada, y no necesariamente en un único orden, ni aisladas unas de otras (6).

El proceso de aprendizaje y expresión del movimiento se refleja de igual manera en las figuras flotantes, pero con algunos matices que lo convierten en un proceso específico dentro de la expresión del movimiento:

La base de esta diferencia se encuentra en la imposibilidad de la observación directa, razón por la que se recurre a *fuentes indirectas* para la recepción de información. Sostenemos que el recurso más inmediato es la observación de acciones análogas, siendo innumerables las acciones que pueden servir como referente: la natación, los ejercicios acrobáticos, el balanceo en el columpio, los saltos, etc.; de hecho, puede interpretarse el movimiento de algunos personajes flotantes como acciones descontextualizadas, tal y como vemos en los ángeles de Filippino Lippi (fig. 1), que sugieren el movimiento de la danza, pero elevado respecto al plano del suelo. El estudio de estas acciones enriquece la experiencia visual. Y no sólo las ac-



Fig. 2. Antonio Bazzi, 1517, *Bodas de Alejandro y Roxana* (detalle), Roma, Villa Farnesina.

ciones análogas sirven a este fin, sino que cualquier experiencia visual puede aportar datos útiles, por ejemplo, los movimientos en los que vemos la figura humana desde puntos de vista escorzados, como encontramos en los bocetos de Tiepólo para sus pinturas en techos. Además, en la expresión del movimiento también entra en juego la información no visual, como las sensaciones y las emociones. Por eso, aquellas acciones realizadas por el creador que le sirven para imaginar la sensación del vuelo, pueden ser puntos de partida para la expresión del movimiento.

Representar un movimiento a partir de otros requiere una mayor *transformación de la información*, por lo que podemos decir que la representación del movimiento de la figura humana ingrávada implica, necesariamente, que la *información se descontextualice y reinterprete*. La transformación es posible gracias a la imaginación, que es, en palabras de Bachelard (3), «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».

Esta operación puede auxiliarse por determinados recursos espacio-temporales, con los cuales transformar las formas conocidas, mostrando así a la figura humana con un dinamismo alejado de lo cotidiano. Se trata de modificaciones como la ocultación de los puntos de apoyo de las figuras, el cambio de contexto espacial, o la reinterpretación de una acción mediante el cambio del punto de vista, o de su dirección-sentido. En general estos recursos tienen como objetivo evidenciar la independencia de la figura respecto a la superficie de apoyo, y dotar de mayor dinamismo a la imagen. Con ello se sugiere un movimiento continuo en potencia, una de las características del movimiento ingrávado.

El movimiento de los personajes ingrávados se configura en la plástica a través de un proceso de recepción y transformación de información. La experiencia visual y





Fig. 3. Roma, Baptisterio de San Juan de Letrán.

la experiencia íntima (la sensación dinámica que imagina el artista) constituyen las principales fuentes de información, y la imaginación, el medio para transformarla.

Y, en definitiva, el movimiento ingrávido de la figura humana que se expresa en el arte de la Edad Moderna es un movimiento inventado, pues éste sólo existe (y lo conocemos) a través de estas imágenes.

3. CARACTERÍSTICAS DEL MOVIMIENTO DE LA FIGURA HUMANA INGRÁVIDA

La figura humana ingrávida tiene un movimiento particular, muy diferente al de las figuras sujetas a la gravedad. Del análisis de obras que lo describen extraemos que la figura humana en estado de ingravidez se mueve contradiciendo las leyes físicas. Así, sin interrupción de espacio ni de tiempo, el móvil realiza un movimiento continuo en el que es posible cualquier trayectoria.

Precisamente la libertad de trayectorias define al movimiento ingrávido, como hemos visto anteriormente. Para Bachelard (3), la psicología del elemento aéreo «es *vectorial* en su esencia. Esencialmente, toda imagen aérea tiene un *porvenir*, un vector de vuelo»; y añade que esta cualidad se debe a su «carácter sustancial íntimo», «Por su sustancia, el sueño del vuelo está sometido a la dialéctica de la ingravidez y el entorpecimiento».

Así pues, el movimiento de los seres ingrávidos no tiene límites ni en sus desplazamientos ni en sus rotaciones. Su libertad de desplazamiento se debe a la independencia del centro de gravedad, por la que se mueven en un espacio sin superficies que impidan su desplazamiento. Por ello, todo recurso visual que sugiera esta condición sustentará la expresión del movimiento flotante.

Las características que nos hablan de la *libertad de trayectorias* son las siguientes:





Fig. 4. s. XVIII, Roma, Basílica de Santa Sabina.

El centro de gravedad no actúa sobre el móvil. El mantenerse en constante flotación sin el requerimiento de una fuerza motriz externa supone liberarse de la fuerza de la gravedad. Al no estar bajo esta influencia, el cese de la fuerza que impulsa el desplazamiento del cuerpo no conlleva la caída, manteniéndose suspendido en el aire.

La autonomía de la fuerza de gravedad conlleva la mitigación de la influencia de los ejes de equilibrio: vertical y horizontal, condición que puede utilizarse como recurso compositivo. En las imágenes 1, 2 y 3 las figuras no flotantes se sostienen en una superficie firme horizontal y su forma se acerca a la verticalidad. En cambio, el movimiento de los seres ingravidos incide en las direcciones diagonales y en profundidad, el cuerpo se mueve en el espacio viéndose desde puntos de vista poco habituales y mostrando un dinamismo alejado de lo cotidiano.

El cuerpo libre se entiende en Física a través del concepto de «partícula libre», que es aquella que no está sometida a ninguna fuerza externa. A pesar de que todos los cuerpos ejercen fuerzas entre sí, podemos imaginar una situación en la que un cuerpo sea independiente de toda influencia externa. En la expresión plástica del movimiento un cuerpo libre es aquel que no está unido a nada que le impida moverse en el espacio, teniendo todos los grados de libertad de desplazamiento: traslación





Fig. 5. Andrea Pozzo, 1685-1694, *Apoteosis de San Ignacio* (detalle). Roma, Iglesia de San Ignacio.

y rotación (6). La figura humana se convierte en cuerpo libre al desvincularse del centro de gravedad, pudiendo así realizar todo tipo de movimientos, siendo posible el de traslación en cualquier dirección-sentido, lo que permite la descripción de cualquier trayectoria curvilínea o rectilínea, ya sea vertical, horizontal u oblicua. En las rotaciones gozan del mismo grado de libertad, siendo habitual su combinación con los movimientos de traslación rectilínea (6). En el grupo de ángeles de la capilla de Santa Sabina (fig. 4), podemos observar la riqueza de movimientos locales de los cuerpos ingravidos sugerida mediante la *diversidad de trayectorias y rotaciones*.

La figura humana voladora, al ser independiente del suelo, puede moverse en un espacio diferente, en el que la restricción de la superficie de apoyo no existe, disponiendo de *espacio ilimitado* para desplazarse. Esto se refleja en las grandes superficies en las que se representa el movimiento ingravido, como en la bóveda de Andrea Pozzo en la iglesia de San Ignacio de Loyola, en Roma (fig. 5), donde los ángeles disponen del cielo abierto para moverse.

La figura humana ingravida tiene la capacidad de desplazarse por el espacio, ya sea como móvil motor o como móvil impulsado. Es móvil motor en la acción de volar. En cambio es móvil impulsado cuando flota, y por tanto se desplaza empujado por la fuerza del elemento que lo rodea; o cuando se desplaza transportado por otras



Fig. 6. Pordenone, 1529-30. Cortemaggiore, iglesia de San Francesco.



Fig. 7. Stephan Lochner, 1447, *Presentación en el templo* (detalle).

figuras. De este caso hay abundantes ejemplos de personajes que son transportados por ángeles. Un ejemplo de que esta clasificación no es rígida nos lo proporciona Pordenone en su obra de Cortemaggiore (fig. 6), en la que Dios desciende transportado por el espacio. El elemento intangible aire es materializado por los niños ángeles, cuyo movimiento se asemeja al movimiento sustancial del espacio.

La idea de que el móvil es un cuerpo libre se puede fortalecer apoyándose en recursos técnicos y formales que benefician la expresión virtual del movimiento. Algunos de estos recursos ya están presentes en la pintura gótica, por ejemplo, los ángeles de Lochner (fig. 7) están situados sobre un espacio abierto en la parte superior de la composición y el movimiento local se narra por la yuxtaposición de las figuras. Además se sugiere un cambio sustancial: la disolución de sus cuerpos, que terminan en un remolino de tela. En la Edad Moderna se añaden otros recursos, así, los ángeles de Pordenone (fig. 6) también presentan un movimiento estroboscópico, pero hay variedad de rotaciones, yuxtaposición de direcciones y puntos de vista, los cuerpos se estiran y retuercen: el movimiento es más elástico y su forma nos aporta información sobre el espacio. A esto se añade que la obra está pintada sobre una bóveda, representa la perforación del espacio real e invita a su observación desde un punto de vista móvil, pues la imagen es coherente aunque éste cambie; de modo que el espacio se dilata y se desvanece toda referencia de estabilidad.





Fig. 8. Mapa celestial, 1590.

3. RECURSOS TÉCNICOS Y FORMALES

En la plástica, la expresión del movimiento implica la aprehensión de la totalidad de la acción en una imagen estática. Decimos que tienen movimiento virtual aquellas imágenes estáticas que suscitan en el espectador la sensación de movimiento, de que verdaderamente tiene lugar el transcurso espacio-temporal. La expresión virtual puede reforzarse con el empleo de determinados recursos plásticos. En el caso de la figura humana ingrávida se observan muy diversos *recursos técnicos y formales* que auxilian su expresión, siempre orientados a mostrar que el móvil se separa de la influencia de la gravedad.

Consideramos que en la creación de una imagen con movimiento virtual la cualidad que mejor diferencia a los seres flotantes de los no flotantes es la capacidad para moverse en el espacio con mayor libertad. Por ello nos centramos en aquellos recursos que contribuyen a expresar la libertad de trayectorias del móvil.



Fig. 9. A. van Dyck, 1639-40, Eros y Psique (detalle), Windsor, Royal Collection.

El sistema de ejes vertical y horizontal aporta estabilidad, por lo que su disolución implica dinamismo en sí misma. La desaparición de esta referencia tiene lugar en el movimiento ingrávido. Sugerir esta condición apoya la representación virtual, pues la falta de un referente de la estabilidad evidencia la inestabilidad continua de los seres ingrávidos. Puede lograrse este efecto por *omisión de toda referencia* a los ejes de equilibrio, como vemos en las composiciones para cúpulas, obras en las que el eje vertical de la composición se proyecta en profundidad (siguiendo el eje real de la bóveda); o por la *suma de diversas referencias*, entre las que no se puede priorizar una como determinante de los ejes vertical y horizontal. Por ejemplo, en los mapas celestiales la conjunción de elementos en diversas direcciones no permite priorizar un referente de los ejes de equilibrio (fig. 8).

La disposición de la obra en un plano horizontal conlleva la pérdida de la influencia de la verticalidad (5), lo que puede ser una vía para alcanzar la disolución de los ejes de equilibrio. De hecho, la abundancia de figuras ingravidas en la decoración de cubiertas nos confirma que el plano horizontal sugiere la expresión del movimiento ingrávido.

El punto de apoyo proporciona información sobre el espacio en el que se encuentra el móvil. El punto de apoyo mínimo es uno de los recursos de transformación de la información para la expresión del movimiento ingrávido. Compositivamente,





Fig. 10. Andrea Pozzo 1685-1694, Apoteosis de San Ignacio (detalle).
Roma, Iglesia de San Ignacio.

cuando la base de la forma es ancha y horizontal, la forma tiene más estabilidad; mientras que si la base es menor, el equilibrio de la figura es más inestable, de esta manera, un triángulo es más dinámico si se apoya en un vértice que si lo hace sobre uno de sus lados y lo mismo sucede en el caso de la figura humana en la que es un recurso formal muy frecuente el disponer los pies juntos y de puntillas para que la base sea mínima, de forma apuntada. En la obra de Van Dyck (fig. 9), mientras que el cuerpo de Psique es horizontal y con una gran base que la hace más estable, Eros apenas toma contacto con el suelo. Al tener el menor apoyo posible la figura está en equilibrio inestable, sugiriendo un movimiento en potencia. Igualmente encontramos figuras similares a ésta, pero alejados del plano del suelo, donde no hay referencias a ninguna superficie de apoyo (figs. 10 y 11).

Al *desaparecer la superficie en la que la figura se sustenta* se evidencia que el movimiento tiene lugar en un espacio abierto, en el que el móvil puede desplazarse sin interrupción. Así se refuerza la expresión virtual dinámica y puede acercarse cualquier movimiento a la ingravidez, como vemos en aquellas figuras cuyo movimiento no es flotante, a las que se otorga cierto grado de ingravidez mediante el cambio de contexto propiciado por la omisión de datos que evidencien su apoyo.



Fig. 11. Escuela de Rafael, 1512-1518, Sala de Eros y Psique (detalle). Roma. Villa Farnesina.

Un espacio junto a una figura puede reforzar la direccionalidad de la acción. Sugiere un movimiento hacia esa zona donde el espacio queda vacío, o bien que el movimiento procede de allí. Por eso, al haber *espacio vacío alrededor del móvil* se genera la sensación de que el movimiento puede tener lugar hacia cualquier dirección. Así lo vemos en un detalle de la bóveda de Andrea Pozzo (fig. 10), donde el espacio





Fig. 12. Cavalier d'Arpino, 1596-1599, Ángel volando, New York, Kasper Collection.

alrededor de cada figura les deja libertad para actuar, mientras que en el Hermes de la sala de Eros y Psique, en la Farnesina (fig. 11), a pesar de otros recursos que indican que está flotando, como la independencia de una superficie de apoyo, el desplazamiento queda reducido por la constricción de la figura al formato. Aunque con ello no se obtenga la representación virtual de la acción, la presencia en potencia de las trayectorias y la evidencia de que la forma no tiene ningún punto de apoyo contribuyen a sugerir la libertad de trayectorias del móvil.

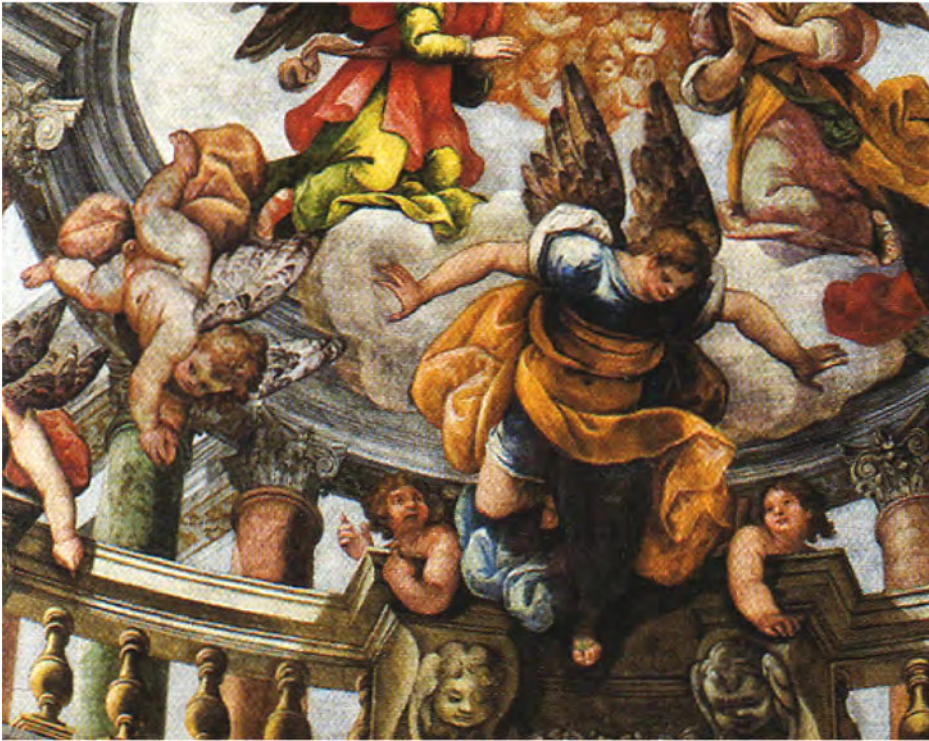


Fig. 13. Francesco Nappi, Gloria di angeli e loggiato (detalle), Roma, iglesia de San Giacomo in Augusta.

El espacio vacío puede obtenerse mediante el aislamiento de las figuras en el espacio bidimensional, alejando las figuras unas de otras, o mediante la representación de la tercera dimensión que posibilita las trayectorias en profundidad. La profundidad del espacio puede sugerirse mediante *el movimiento de la figura* (que sugiere la forma del espacio en el que se mueve, aunque éste sea ambiguo, sin referencias espaciales) (fig. 12), o mediante su definición a través de la *perspectiva* (fig. 13).

Cuando vemos una forma retorcida comprendemos que se ha generado por el movimiento de una forma inicialmente en reposo, por ello las formas con torsiones sugieren movimiento (6). En el caso de las figuras ingravidas, el movimiento en el espacio abierto y la exención de la gravedad afectan tanto a la trayectoria de sus desplazamientos como a sus movimientos de rotación. Por esto, la expresión del movimiento ingravido lleva a dotar a los cuerpos de una elasticidad especial haciendo hincapié en las torsiones para reforzar la expresión de su dinamismo, ya sea *acentuando el grado de las torsiones* o *multiplicando los puntos de torsión*, como vemos en el dibujo del Cavalier d'Arpino (fig. 12).



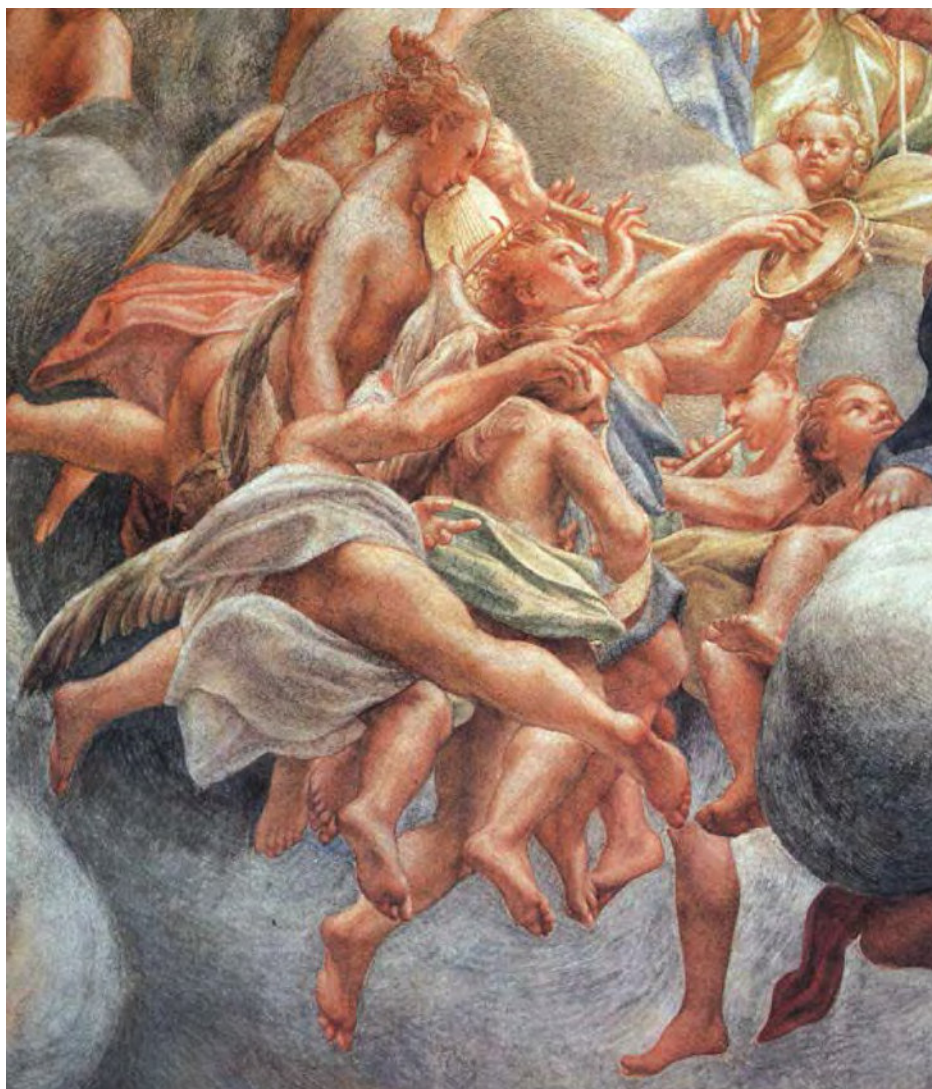


Fig. 14. Correggio, 1526-1530, Asunción de la Virgen (detalle), Parma, catedral.

Los movimientos de rotación pueden llevar a la *yuxtaposición de puntos de vista*, como en la obra de Correggio (fig. 14), en que se yuxtaponen figuras vistas desde diversos ángulos, sugiriendo la presencia de un espectador móvil.

La yuxtaposición de puntos de vista implica a menudo la presencia de *diversas direcciones-sentido*, lo que constituye otro recurso formal que aporta dinamismo al dibujo del movimiento ingrávido. Al igual que en la yuxtaposición de puntos de



Fig. 15. Tintoretto, 1575-1580, Nacimiento de la Vía Láctea, Londres, National Gallery.

vista, la alternancia de formas lleva a una observación dinámica, mirando alternativa y sucesivamente unas y otras. En la yuxtaposición de puntos de vista, la alternancia de direcciones-sentido, tanto dentro de una única figura como en un conjunto, nos invita a pensar en el cambio de una dirección-sentido a otra. Pero a diferencia de la alternancia de puntos de vista, cuando aparecen de manera evidente diversas direcciones-sentido se aporta *información sobre el espacio* en el que se encuentra el móvil y *sobre las posibilidades de su movimiento*, pues se transmite la idea de un espacio abierto (al menos en las direcciones que nos indica el móvil), en el que es posible el tránsito de la forma. Así ocurre en el *Nacimiento de la Vía Láctea*, de Tintoretto (fig. 15).

Apoyándose en la continuidad de los estímulos visuales, como la semejanza de la forma, el color, etc., la yuxtaposición de formas con diferentes direcciones-





Fig. 16. Miguel Ángel, 1535-1541, Juicio Final (detalle), Roma, Capilla Sixtina.

sentido puede resaltar el traslado de una sola, lo que constituye un recurso narrativo. Con este recurso, además del movimiento libre (por la suma de direcciones en las que se desplaza), se indica la continuidad del movimiento, pues la narración destaca su desarrollo temporal. Los ángeles anunciando el Juicio Final, de Miguel Ángel, son un ejemplo de la yuxtaposición-direcciones sentido como recurso narrativo (fig. 16).

La deformación de los cuerpos es un medio formal fundamental en la expresión del movimiento de la figura humana flotante. La presentación de una forma distorsionada respecto a su posición en reposo indica que está en tránsito y que volverá a su forma inicial al dejar de flotar. Al elevarse del suelo la figura humana cambia su movimiento, haciendo que percibamos su forma de manera distinta. Éste es el motivo por el que la presentación de la figura humana de modo diferente al que se ve en la vida cotidiana sirve para expresar su ingravidez. En el Hermes de la Farnesina (fig. 11), la base mínima y la ausencia de apoyo indican que el cuerpo ha superado la influencia de la gravedad, pero por su forma desplegada la figura humana es más reconocible; en cambio, en el ángel del primer término del grupo de Correggio (fig. 14), el movimiento se acentúa por la distorsión de la forma, el escorzo y las torsiones, complicándose su comprensión. La deformación expresiva



Fig. 17. Correggio, 1526-1530, Asunción de la Virgen (detalle), Parma, catedral.

engloba operaciones como el encogimiento y estiramiento de la forma, su dilatación o contracción, y la acentuación de las torsiones. Estas acciones están vinculadas a los escorzos, con los que se crean imágenes igualmente alejadas de las formas *naturales*.

La deformación también puede generarse mediante la ambigüedad de las formas con diversidad de lecturas. En la obra de Correggio encontramos con frecuencia acumulaciones de figuras en las que es difícil identificar cada una de manera aislada. Esta ambigüedad lleva a diversas interpretaciones, imaginando contorsiones o estiramiento imposibles, subrayando así la flexibilidad de la figura humana flotante. En estas imágenes, ya sea mediante la acumulación de datos visuales o mediante la ocultación parcial de la forma, se genera una *pantalla*, un espacio vacío en el que se proyectan imaginariamente aquellas partes que no vemos. Para que esto ocurra, además de la pantalla es necesario otro elemento: la expectativa y la imaginación del espectador, que no tiene duda de cómo rellenar el hueco (7). De este modo la deformación no se ve directamente, sino que se imagina, es decir, está sugerida mediante ciertos datos visuales que posteriormente completa la imaginación. En otras imágenes, en cambio, es la proximidad de las formas lo que produce la ambigüedad. Así ocurre en los dos ángeles de Correggio (fig. 17): el torso que asoma entre las



piernas se une visualmente con éstas, sugiriendo una torsión mayor que la de la figura completa. El empleo de la deformación expresiva se da en imágenes como ésta, en las que la forma no busca la exactitud anatómica, sino que está al servicio de la expresión dinámica.

Se puede imaginar que el movimiento que lleva a la distorsión es generado por un cuerpo motor, o bien que la forma es movida por el espacio que la rodea. En cualquier caso, la distorsión de la forma puede generar la sensación de que la figura ha perdido cualquier rasgo estable, sumando el movimiento sustancial al desplazamiento local del cuerpo. La deformación expresiva puede sugerir que el movimiento sustancial no tiene límite espacial en su desarrollo, al igual que en el movimiento local, el desplazamiento del móvil no tiene límite en sus trayectorias.

La prolongación infinita del espacio invita al movimiento, pues hace posible, perceptualmente, la continuidad de un movimiento expresado en esa dirección-sentido. Por eso, la representación de la *perforación de la superficie* puede reforzar el carácter dinámico de una composición (6). Teniendo en cuenta este recurso formal, podemos detectar su aplicación en la expresión dinámica de la figura ingrávida. La perforación de la superficie puede resaltar la infinitud del espacio en el que se mueven los seres ingrávidos. La expansión del espacio amplía la posibilidad de movimientos en todas direcciones, invitando a la dilatación de las trayectorias del móvil, subyugando que es un cuerpo libre.

La perforación de la superficie se representa de diversas formas:

Mediante la *representación de la tercera dimensión* el espacio se extiende en profundidad. Hay audaces ejemplos en los que la perforación de la que hablamos se consigue mediante la representación geométrica del espacio, como la bóveda de Andrea Pozzo en la iglesia de San Ignacio de Loyola (fig. 5). Al uso de la perspectiva se añade la configuración del espacio por medio de los móviles, cuyas direcciones en profundidad sugieren el desarrollo del espacio hacia el cielo abierto.

La disposición del móvil *cerca del límite del espacio o interrumpido por éste* invita a imaginar que, aunque no lo veamos, el espacio continúa en la misma dirección, y que el móvil dispone de él para su desplazamiento.

A menudo los personajes ingrávidos están presentes en obras cuya totalidad simula una *perforación del espacio real*. En estas obras se aúnan diversos recursos:

- La representación del espacio en *profundidad* está condicionada por el punto de vista del espectador, pues simula la disposición de los elementos representados en consecuencia a éste.
- Al igual que la perspectiva, la distribución de la luz y la sombra también simula la *presencia real de lo representado*. Así, vemos figuras iluminadas por la luz que entra desde las ventadas de la sala o figuras pintadas cuya sombra se proyecta sobre los relieves de estuco contiguos.
- A menudo se trata de pinturas en techos y bóvedas, cuya situación exige observarlas dirigiendo la mirada en dirección vertical, lo que conlleva la *pérdida de la referencia de los ejes de equilibrio*.
- El espacio de representación se dilata hasta incluso envolver al espectador, como en la sala de los Gigantes, de Giulio Romano, en la que bóveda y muros



están cubiertos sin interrupción por la pintura, de modo que el campo visual siempre está ocupado por la imagen. En obras como ésta la trayectoria del móvil puede desarrollarse recorriendo la totalidad del campo visual.

La ilusión de perforación del espacio real puede ser más intensa cuando la observación es coherente desde cualquier punto de vista, como ocurre en la *Apo-teosis de San Ignacio* (fig. 5), en la que, a pesar de la representación en perspectiva lineal, la coherencia del conjunto no exige un punto de vista concreto. La ilusión no se desvanece porque, aunque el espectador al desplazarse puede observar una deformación de la perspectiva, no hay incoherencias en las relaciones internas de la imagen.

En este tipo de obras el conjunto se orienta a conseguir la armonía entre el punto de vista del espectador, la posición y forma del soporte, y los elementos configuradores de la imagen, con el fin de conseguir la ilusión de que el espacio representado es una continuación del espacio real. La perforación del espacio real manifiestamente falsa es la que, según Gombrich (7), lleva al placer de los sentidos. La oscilación entre las dos lecturas la distingue del mero truco visual.

Cuando se utiliza la perforación del espacio real muchas veces el marco se traspasa. Nos referimos a obras en las que una figura o parte de ella se separa físicamente del soporte. La disposición del *móvil flotante fuera del espacio de representación* refuerza la sensación de que su movimiento permite un desplazamiento libre, sin que el marco suponga un impedimento.

Es habitual que al ver una forma fuera del marco se intente encontrar visualmente su lugar de procedencia o el punto al que se dirige, es decir, su conexión con el núcleo de la obra, produciendo con ello un efecto dinámico. Además, el dinamismo también se produce por la interrupción de la continuidad del límite.

Las formas pueden atravesar el marco, saliendo del espacio de representación, pero sin separarse de él. La interrupción del marco también aporta dinamismo. En la figura 18 vemos dos maneras de interrumpir el marco. En la parte inferior la moldura rebaja su grosor para permitir la expansión de las figuras. En la parte superior, en cambio, el lienzo se superpone al marco. Mientras que en la capilla de Santa Sabina (fig. 4), la expansión implica un cambio en el plano de representación (la pintura se extiende de la superficie de la bóveda a la linterna), pero sin que ello merme la comprensión de la imagen.

Cuando las figuras salen por completo del espacio de representación, físicamente se independizan de él, pero el vínculo compositivo no desaparece. Como en cualquier políptico, funcionan tanto por separado como junto a las otras partes que lo forman. También en este caso la forma de los móviles es el propio límite de la obra, es decir, el límite del soporte se adapta al contorno de las formas representadas.

Otra manera de traspasar el espacio de representación es la transformación de las dos a las tres dimensiones de modo que la forma pintada continúe con la escultórica, ya sea con figuras yuxtapuestas o en la misma figura. En el techo de una de las salas de la Galería Doria Panphilj, en Roma, dos parejas de ángeles sostienen escudos. El conjunto del techo está pintado con grisalla, simulando una decoración





Fig. 18. Il Baciccio, 1679, *Moisés*, Roma, il Gesù.

de estuco, pero algunas partes de los ángeles son volúmenes escultóricos reales: su libertad de movimiento les permite desplazarse tanto por el espacio bidimensional como por el tridimensional.

El *movimiento estroboscópico* también puede servir para potenciar la libertad de desplazamiento. Se trata de un movimiento óptico producido por la cercanía de estímulos visuales similares que lleva a percibir la yuxtaposición de formas semejantes como el desplazamiento de una única forma (8). Esta ilusión óptica aporta fluidez a la comunicación del movimiento representado. La similitud de ciertos elementos visuales que se mantienen constantes (el color, la textura, la forma) y el cambio de otros (posición en el espacio, acción) propician esta ilusión, pero solo puede darse con éxito si cada figura expresa virtualmente el movimiento (6).



Fig. 19. Guido Reni, 1612-1614, *La Aurora* (detalle), Roma, Casino dell'Aurora Pallavancini.

Este recurso se deleita en la descripción pormenorizada del devenir, e invita a una observación prolongada y fluida que puede servir para sugerir el movimiento sin interrupción de los seres ingravidos. La yuxtaposición de los elementos puede orientarse a resaltar el desarrollo de las trayectorias, por lo que es muy frecuente narrar el dinamismo ingravido por medio del movimiento estroboscópico. En *Las bodas de Alejandro y Roxana* (fig. 2), por medio de este recurso se muestra cómo los amorcillos revolotean lanzando flechas desde la parte superior de la estancia, describiendo una trayectoria curva. En cambio, en el grupo de Correggio (fig. 14) la yuxtaposición no describe el desplazamiento, sino la rotación.

Los recursos de narración, que inciden en el desarrollo temporal del movimiento, pueden destacar la capacidad de desplazamiento de los seres ingravidos. Uno de estos recursos es la narración por *escenas yuxtapuestas en espacios autónomos*, (6) que describe la totalidad de un movimiento a través de diversas acciones en espacios independientes. La mirada está dirigida por la disposición de la secuencia, influyendo en el tiempo y orden de observación, lo que puede aprovecharse para recalcar la dirección-sentido del movimiento. En el Baptisterio Lateranense (fig. 3), la narración por escenas correlativas sirve para destacar el dominio del espacio de los seres flotantes; así, mientras que uno de los querubines se desplaza de parte a parte del espacio ignorando el centro de gravedad, los otros permanecen en la parte inferior, moviéndose de manera más sutil.

La distribución sucesiva en el espacio de formas semejantes, cada una de las cuales describe una fase del movimiento, puede narrar su totalidad. En una *secuencia sucesiva* (6), las formas se disponen en un orden que no es necesaria ni estrictamente cronológico. El rasgo visual determinante para leer las acciones en sucesión es la dirección-sentido del movimiento, pudiendo la acción estar narrada a través de personajes muy diversos en su forma, color, textura, etc., pero enlazados por su proximidad y su dirección-sentido. El reforzamiento de la dirección-sentido favorece la descripción de movimientos de ascenso o descenso, y de desplazamientos en profundidad, por lo que la narración por escenas sucesivas puede destacar el



dominio del espacio de los seres ingrávidos, como ocurre en la *Aurora*, de Guido Reni (fig. 19), en la que la yuxtaposición de los distintos personajes intensifica el despegue de la figura flotante.

La yuxtaposición y comparación de personajes flotantes con aquellos que no lo son, refuerza el carácter de cada movimiento. En la comparación no importan tanto las características de cada movimiento como el establecer la diferencia y acentuarla mediante el empleo de los recursos técnicos y formales.

Según los recursos plásticos, se puede incidir en un aspecto u otro del dinamismo ingrávido. En el caso de la libertad de trayectorias del móvil, éste puede intensificarse al mostrarse junto a figuras cuyo movimiento no es tan elástico en sus posibilidades de movimiento:

Evidenciar la disolución de la gravedad por medio de la disposición espacial puede potenciarse mediante la comparación. Se trata de mostrar, por medio de la distribución en el espacio de representación, que los seres ingrávidos tienen dominio del espacio, mientras que los otros sólo pueden desplazarse sobre una superficie de apoyo (fig. 3).

El punto de vista aporta información sobre la dirección-sentido del móvil. Los puntos de vista poco acostumbrados nos indican una capacidad de movimiento alejada de lo cotidiano, que ignora el centro de gravedad. Pero no necesariamente deben ser puntos de vista inusuales, pues, por ejemplo, en la *Glorificación de Urbano VIII*, de Pietro da Cortona, obra de superficie horizontal, vemos a los personajes no flotantes en contrapicado y a los voladores de frente y desplegados. Lo importante es que se indica, mediante la diferencia, la independencia del centro de gravedad.

El efecto dinámico de las direcciones diagonales, en profundidad y oblicuas puede intensificarse por medio de la comparación, reservando a los seres no flotantes las direcciones-sentido más estables: las verticales y horizontales paralelas al plano de representación.

Así mismo, la elasticidad en las torsiones que caracteriza a los seres ingrávidos puede potenciarse por la comparación, yuxtaponiéndolos a figuras menos torsionadas.

Por último, debemos pensar que estos recursos no se encuentran de manera aislada. Por una parte, no son independientes de la expresión virtual. En este sentido, el recurso es un apoyo de la expresión móvil, no un medio de expresión por sí mismo, ya que podría estar presente el recurso, pero carecer de movimiento virtual, en cuyo caso no habría expresión del movimiento, aunque sí una imagen visualmente dinámica. Por otra parte, se da la combinación de recursos en una misma imagen. Por ejemplo, en el Baptisterio Lateranense (fig. 3) se reúnen: narración por escenas sucesivas, disolución del centro de gravedad por medio de la disposición de los personajes en el espacio de representación, y comparación entre seres flotantes y no flotantes. La libertad de trayectorias se evidencia en cada imagen por medio de la comparación con los seres no voladores, y se reafirma por la narración en escenas sucesivas. En la basílica de Santa Sabina (fig. 4), los niños entran por la linterna desarrollando su trayectoria por medio del movimiento estroboscópico. El espacio en el que se sitúan es una expansión del espacio de representación, y el conjunto simula la perforación de la bóveda. En la *Natividad*, de Correggio (fig.





Fig. 20. Correggio, 1528-30, Natividad (detalle), Dresde, Pinacoteca.

20), encontramos en el movimiento de los ángeles acentuación de las torsiones, deformación por imágenes con doble lectura, y combinación de direcciones-sentido y puntos de vista.

D) CONCLUSIONES

Analizados los recursos que potencian la expresión del movimiento de la figura humana como cuerpo libre, llegamos a las siguientes conclusiones:

- 1º La expresión del movimiento de la figura ingrávida en la Edad Moderna establece claras diferencias respecto al movimiento habitual del hombre. Los esfuerzos se concentran en la demostración de *las posibilidades de su movimiento*.
- 2º El movimiento de los personajes flotantes se caracteriza por el dinamismo sin límite. La emancipación de las leyes de la gravedad y la separación de la superficie firme conlleva la libertad de trayectorias del móvil. Aún sin desafiar a la gravedad, el cuerpo humano sugiere gran riqueza de movimientos, pero lo que hace especiales a los seres ingrávidos, despertando la creatividad del artista, es la capacidad de realizarlos *sin apoyo* alguno.
- 3º La expresión del movimiento de seres flotantes en la Edad Moderna se apoya en diversos recursos técnicos y formales orientados a reafirmar su dinamismo particular. Estos recursos se aplican de manera simple o combinando varios de ellos, y abarcan el total de la obra: desde la distribución de la forma en la superficie hasta el empleo del espacio real en el que se sitúa.



- 4º Los recursos que potencian la expresión del movimiento ingrávido evidenciando la libertad de trayectorias hacen hincapié en la dimensión espacial del movimiento. Estos recursos son: la desaparición de referencias a elementos de estabilidad (omisión de los ejes de equilibrio y de superficies de apoyo, y base visual mínima), la incidencia en el espacio en el que se produce la acción (espacio alrededor del móvil y ampliación del espacio de representación) y la demostración de las posibilidades de traslación y rotación del móvil (yuxtaposición de puntos de vista y direcciones-sentido, acentuación de las torsiones, movimiento estroboscópico y recursos de narración).
- 5º Al ver las imágenes que expresan el movimiento ingrávido reconocemos este fenómeno dinámico, a pesar de no conocerlo por experiencia directa. Los seres ingrávidos presentan un movimiento no acostumbrado del cuerpo humano que, no obstante su naturaleza insólita, ha llegado a ser familiar gracias al arte plástico de la Edad Moderna.

El estudio de la expresión plástica del movimiento ingrávido de la figura humana en la Edad Moderna no concluye aquí. Este trabajo deberá continuarse con la identificación y análisis de otros recursos, así como con un estudio pormenorizado de su proceso de creación en el que se atiende al contexto en el que fueron creadas.

Recibido: 14-06-2011. Aceptado: 05-02-2012.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*. Traducción de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Cátedra, 1982.
- (2) CLARK, Kenneth. *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Traducción de Francisco Torres Olive, Madrid: Alianza editorial, 1981.
- (3) BACHELARD, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Traducción de Ernestina de Champourcin. Méjico: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- (4) MARCOLLI, Attilio. *Teoría del campo: Curso de educación visual*. Traducción de Gabriel Ibarra y Anton Capitel. Madrid: Xarait, 1978.
- (5) ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro, estudio sobre la composición en las artes visuales*. Traducción de Remigio Gómez Díaz. Madrid Alianza editorial, 1984.
- (6) LLORET, Carmen. «Movimiento real, virtual y óptico. La revelación de su continuidad en las artes plásticas». Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 1985.
- (7) GOMBRICH, ERNEST. *Arte e Ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Traducción de Gabriel Ferrater. Barcelona: Gustavo Gili 1998.
- (8) GUILLAUME, PAUL. *Psicología de la forma*. Traducción de Angélica Beret. Buenos Aires: Psique, 1971.

