



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES  
Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

**La figura humana voladora en la Edad Moderna.  
Expresión de su movimiento  
en la plástica italiana.**

TESIS DOCTORAL  
Presentada por  
Mercedes Consuelo Peris Medina  
Dirigida por  
M. Carmen Lloret Ferrándiz

Enero, 2016



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES  
Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

**La figura humana voladora en la Edad Moderna.  
Expresión de su movimiento  
en la plástica italiana.**

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Mercedes Consuelo Peris Medina

Dirigida por

M. Carmen Lloret Ferrándiz

Enero, 2016



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

## AL MOVIMIENTO

A ti, donaire alado, forma en vuelo,  
raudo volumen que la luz reanima  
y en el movable espacio determina  
la paralela sombra de su anhelo.

A ti, persecución, múltiplo en celo,  
círculo en fuga, aljaba y jabalina;  
rebelión de lo estático y divina  
dinámica arcangélica del cielo.

A ti, soplo contrario a lo imposible,  
perpetua agilidad, tallo flexible,  
sangre en tensión, feliz musculatura.

La vida de la vida es promoverte.  
Tu victoria, la muerte de la muerte.  
A ti, libertador de la pintura.

(Rafael Alberti, *A la pintura*, XXXVI)



## **Agradecimientos**

En primer lugar quiero dar las gracias a mis padres, Justo y Rosa, a mis hermanas, Isabel y Rosa, y a Juan Luis, cuyo apoyo y confianza disipan cualquier dificultad.

Mi agradecimiento también a la directora de la tesis, la doctora M. Carmen Lloret.

Asimismo agradezco el trabajo y las sugerencias de los evaluadores de la tesis: la doctora Inmaculada López y el doctor Italo Chiodi, y de los miembros del tribunal: el doctor Carlos Plasencia, el doctor Javier Moscoso y la doctora Margarita Segarra.

Deseo agradecer a la Generalitat Valenciana la beca para la formación de personal investigador de carácter predoctoral disfrutada entre 2009 y 2013, y las becas para estancias en centros de investigación fuera de la Comunidad Valenciana recibidas en 2011 y 2013. Gracias también a la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma y a la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de Granada, centros donde realicé dichas estancias. Y quiero transmitir mi especial agradecimiento a los doctores Cristina Jular y Paco Lagares, quienes fueron mis tutores durante estas estancias y me aconsejaron con admirable profesionalidad y generosidad.

También quiero mostrar mi agradecimiento a la American Academy in Rome por el acceso a los fondos de su biblioteca, que fueron de ayuda muy importante para la realización de este trabajo, pues gracias a ello el estudio de obras de las figuras voladoras ha sido mucho más amplio y rico de lo que al inicio del trabajo podía imaginar.

Igualmente agradezco el trato recibido en los museos e iglesias a los que he acudido para estudiar las obras que albergan.

También quiero reflejar aquí mi agradecimiento a la doctora Charo Serra por sus sabios consejos, a Lorenza y a Carlos por su ayuda en las traducciones al italiano y al inglés respectivamente, a Josep por su valiosa ayuda con las herramientas de maquetación, a Mar de Luna por su paciencia y buen humor, y a todos los que me han aconsejado sobre diversas cuestiones relacionadas con la tesis a lo largo de este periodo y me han prestado su apoyo.

En definitiva, gracias a todos aquellos que han contribuido al desarrollo de este trabajo.



## ÍNDICE

	Pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	15
Motivación .....	17
<b>1. DEFINICIÓN DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	17
Definición del tema .....	17
Acotación del campo de estudio .....	18
Hipótesis .....	20
Objetivos .....	20
<b>2. ESTADO DE LA CUESTIÓN</b> .....	22
<b>3. PERTINENCIA DE LA INVESTIGACIÓN</b> .....	25
<b>4. METODOLOGÍA</b> .....	26
<b>5. ESTRUCTURA DEL TRABAJO</b> .....	29
<b>6. ACLARACIONES</b> .....	35
<b>1. LA FIGURA HUMANA VOLADORA DE LA EDAD MODERNA</b> .....	39
<b>1.1. EL MOVIMIENTO INGRÁVIDO EN LA EDAD MODERNA</b> .....	43
<b>1.1.1. Movimiento sujeto a la gravedad y movimiento ingrávigo</b> .....	43
<b>1.1.2. La ingravidez y el vuelo en la ciencia, la tecnología, la literatura y el arte plástico de la Edad Moderna</b> .....	46
1.1.2.1. En la ciencia .....	46
1.1.2.2. En la tecnología .....	48
1.1.2.3. En la literatura .....	51
1.1.2.4. En el arte plástico .....	52
<b>1.1.3. Vuelo, flotación e ingravidez como fenómenos dinámicos</b> .....	57
<b>1.2. LA FIGURA HUMANA FLOTANTE EN LA PLÁSTICA DE LA EDAD MODERNA</b> .....	65

<b>1.2.1. La elección del vuelo como motivo plástico</b> .....	65
1.2.1.1. Placer sensorial .....	66
1.2.1.2. Placer emocional .....	69
1.2.1.3. Elección personal .....	70
<b>1.2.2. Posibilidades móviles de las figuras voladoras</b> .....	75
1.2.2.1. Independencia de las leyes físicas .....	75
1.2.2.2. Libertad de desplazamiento .....	77
1.2.2.3. Elasticidad y flexibilidad .....	81
1.2.2.4. Movimiento constante .....	83
1.2.2.5. Velocidad .....	83
1.2.2.6. Transformaciones sustanciales .....	85
<b>1.2.3. Contexto espacio-temporal del movimiento ingrávido</b> .....	93
<b>1.3. PERSONAJES FLOTANTES. LA INFLUENCIA DE LA MITOLOGÍA Y LA TEOLOGÍA EN LA CONFIGURACIÓN DEL VUELO</b> .....	99
<b>1.3.1. El dominio del cielo. Seres extraordinarios</b> .....	99
<b>1.3.2. Actividades que realizan</b> .....	101
1.3.2.1. Mensajeros y mediadores .....	102
1.3.2.2. Asistentes .....	104
1.3.2.3. Orantes .....	107
1.3.2.4. Psicopompos .....	110
1.3.2.5. Recalcan la importancia de un acontecimiento .....	111
1.3.2.6. Guerreros celestiales .....	113
1.3.2.7. Intervención en las acciones humanas .....	114
1.3.2.8. Portadores .....	116
<b>1.3.3. Atributos simbólicos</b> .....	122
1.3.3.1. Forma humana .....	122
1.3.3.2. Alas .....	125
1.3.3.3. Vestimenta extraña .....	130
1.3.3.4. Vinculación con elementos naturales .....	132
<b>1.4. CONCLUSIONES</b> .....	135
<b>2. EL DESARROLLO DEL VUELO DE LA FIGURA HUMANA EN LOS ESTILOS ARTÍSTICOS DE LA EDAD MODERNA</b> .....	137
<b>2.1. PUNTO DE PARTIDA. ARTE MEDIEVAL</b> .....	141
2.1.1. Románico .....	142



<b>2.1.2. Gótico</b> .....	147
<b>2.2. CAMBIOS EN EL SENTIR ARTÍSTICO</b> .....	157
A. Perspectiva y representación de la tridimensionalidad .....	158
B. Estudio de la naturaleza .....	158
C. Arte clásico .....	161
<b>2.3. SIGLO XV</b> .....	163
<b>2.3.1. Quattrocento italiano</b> .....	163
2.3.1.1. Cambios en el estilo .....	163
2.3.1.2. Finalidad .....	166
2.3.1.3. Carácter del vuelo .....	167
2.3.1.4. Personajes voladores .....	169
2.3.1.5. Recursos visuales .....	170
<b>2.3.2. Arte Flamenco</b> .....	176
Contexto.....	176
2.3.2.1. Cambios en el estilo .....	177
2.3.2.2. Finalidad .....	178
2.3.2.3. Carácter del vuelo .....	178
2.3.2.4. Personajes voladores .....	178
2.3.2.5. Recursos visuales .....	180
<b>2.4. ALTO RENACIMIENTO</b> .....	183
<b>Contexto</b> .....	183
<b>2.4.1. Cambios en el estilo</b> .....	183
A. Estudio de la naturaleza y expresión de emociones por medio del movimiento .....	183
B. Perspectiva .....	186
C. Verosimilitud .....	186
D. Aprendizaje de la naturaleza y desvinculación del modelo (el dibujo de imaginación) .....	187
<b>2.4.2. Características del movimiento</b> .....	188
<b>2.4.3. Finalidad</b> .....	190
<b>2.4.4. Carácter del vuelo</b> .....	191
<b>2.4.5. Personajes voladores</b> .....	192
<b>2.4.6. Recursos visuales</b> .....	195
<b>2.5. MANIERISMO</b> .....	199
<b>Contexto</b> .....	199
<b>2.5.1. Cambios en el estilo</b> .....	200
<b>2.5.2. Finalidad</b> .....	201
<b>2.5.3. Carácter del vuelo</b> .....	203
A. Intensidad del movimiento .....	203
B. Ambiente lúdico y festivo .....	204
C. Severidad y dolor .....	204

<b>2.5.4. Personajes voladores</b> .....	205
<b>2.5.5. Recursos visuales</b> .....	207
A. La predilección por la complejidad sobre la simplicidad .....	207
B. El gusto omnipresente por la variedad .....	210
C. Virtuosismo técnico .....	214
<b>2.6. PROTOBARROCO</b> .....	217
<b>Contexto</b> .....	217
<b>2.6.1. Cambios en el estilo</b> .....	217
<b>2.6.2. Finalidad</b> .....	219
<b>2.6.3. Carácter del vuelo</b> .....	222
A. Sensualidad .....	222
B. Carácter lúdico .....	225
<b>2.6.4. Personajes voladores</b> .....	226
<b>2.6.5. Recursos visuales</b> .....	226
<b>2.7. BARROCO</b> .....	231
<b>Contexto</b> .....	231
<b>2.7.1. Cambios en el estilo</b> .....	232
A. Sensualidad .....	232
B. Expansión del espacio de representación .....	234
C. Espacio tridimensional .....	234
D. Ilusión pictórica .....	235
E. Exaltación de la fantasía .....	238
<b>2.7.2. Finalidad</b> .....	238
A. Sugestión .....	238
B. Educación por medio de la imagen y afirmación del poder .....	244
C. Un mundo de ensueño .....	246
<b>2.7.3. Carácter del vuelo</b> .....	248
<b>2.7.4. Personajes voladores</b> .....	252
<b>2.7.5. Recursos visuales</b> .....	258
<b>2.8. ROCOCÓ</b> .....	261
<b>2.8.1. Cambios en el estilo</b> .....	261
<b>2.8.2. Finalidad</b> .....	261
<b>2.8.3. Carácter del vuelo</b> .....	263
A. Amabilidad, delicadeza .....	263
B. Contenido sensual .....	266
C. Inmensidad .....	268
<b>2.8.4. Personajes voladores</b> .....	271
<b>2.8.5. Recursos visuales</b> .....	273
<b>2.9. CONCLUSIONES</b> .....	277

<b>3. EL PROCESO CREATIVO EN LA EXPRESIÓN DEL VUELO DE LA FIGURA HUMANA</b> .....	281
<b>3.1. El conocimiento del movimiento ingrávigo. Recepción de la información</b> .....	285
<b>3.1.1. Los mecanismos de captación de la información</b> .....	285
3.1.1.1. La intuición .....	285
3.1.1.2. La percepción .....	287
<b>3.1.2. Orígenes y selección de la información</b> .....	288
<b>3.2. Fuentes de información</b> .....	291
<b>3.2.1. Fuentes visuales</b> .....	292
3.2.1.1. Observación y memoria visual .....	292
3.2.1.2. Referentes móviles .....	295
A. El vuelo de las aves .....	295
B. Observación de movimientos análogos al movimiento que se daría en la ingravidez .....	299
C. Movimientos visualmente análogos pero alejados de la sensación física del vuelo .....	305
D. Escorzos y torsiones .....	315
3.2.1.3. Referentes estáticos .....	318
A. Modelos estáticos .....	318
B. Modelos escultóricos .....	323
C. Obras plásticas con expresión del movimiento ingrávigo.....	325
<b>3.2.2. Fuentes perceptivas no visuales</b> .....	327
<b>3.2.3. Fuentes introspectivas</b> .....	328
3.2.3.1. La imaginación creadora .....	328
3.2.3.2. El ensueño. Experiencia íntima del movimiento ingrávigo .....	331
3.2.3.3. Emociones y sentimientos en torno al movimiento de la figura humana ingráviga en la Edad Moderna .....	332
A. El deseo de libertad .....	332
B. El vuelo como un juego .....	335
C. Miradas .....	342
D. Erotismo .....	345
E. Vuelo y amor .....	347
F. Cielo diurno y nocturno .....	349
G. El ascenso y el descenso, el encuentro .....	353
<b>3.2.4. Fuentes intelectuales</b> .....	360
<b>3.3. La elaboración de la información. Creación de la imagen</b> .....	363
<b>3.3.1. La invención</b> .....	364
<b>3.3.2. Elaboración plástica</b> .....	367

<b>3.3.3. Recursos de transformación</b>	368
A. Ausencia de contacto con el suelo	368
B. Ocultación del apoyo	369
C. Reducción de la base	372
D. Descontextualización	375
E. Cambio de dirección de la trayectoria	379
F. Cambio del punto de vista (de vista frontal a escorzo)	382
G. Acentuación de las torsiones	385
H. Conjunción de recursos	385
<b>3.4. Conclusiones</b>	389
<b>4. EL LENGUAJE PLÁSTICO ORIENTADO A LA EXPRESIÓN DEL MOVIMIENTO INGRÁVIDO</b>	393
<b>4.1. FORMAS EN EL ESPACIO</b>	397
4.1.1. Espacio vacío alrededor de la figura	397
4.1.2. Ubicación en el espacio de representación	400
4.1.3. Dinamismo del color	402
4.1.4. Mitigación de la influencia de los ejes de equilibrio	403
4.1.5. Formas dinámicas	405
4.1.6. Trayectoria y dirección-sentido	406
<b>4.2. ALTERACIÓN DE LA FORMA</b>	409
4.2.1. Estirando o encogiendo la forma	410
4.2.2. Torsiones	412
4.2.3. Figuras escorzadas	413
<b>4.3. RETOS VISUALES EN LA LECTURA DE LA IMAGEN</b>	415
4.3.1. Gesto plástico	415
4.3.2. Abundancia de elementos visuales	418
4.3.3. Contraste lumínico	422
4.3.4. Agrupaciones de figuras con diversas lecturas	424
<b>4.4. RECORRIDOS VISUALES EN LA LECTURA DE LA IMAGEN</b>	429
4.4.1. Secuencias	430
4.4.2. Yuxtaposición de fases de una acción	433
4.4.3. Yuxtaposición de puntos de vista y de direcciones-sentido	434

---

<b>4.5. USO EXPRESIVO DEL ESPACIO DE REPRESENTACIÓN</b> .....	437
<b>4.5.1. Representación del espacio tridimensional</b> .....	437
<b>4.5.2. Simulación de la presencia real</b> .....	440
4.5.2.1. Ideas .....	440
4.5.2.2. Recursos .....	443
<b>4.5.3. Formatos dinámicos</b> .....	450
4.5.3.1. Superficies perpendiculares a la dirección de la gravedad .....	451
A. Escenas y figuras paralelas al plano del cuadro .....	453
B. Intermedio. Proyección oblicua .....	453
C. Escenas y figuras que se proyectan en profundidad, perpendiculares al plano del cuadro .....	455
D. Combinación .....	459
E. Otras cuestiones acerca de la expresión del vuelo en formatos perpendiculares a la dirección de la gravedad .....	461
a) Figuras “multivisión” .....	461
b) Flotabilidad de figuras no voladoras en formatos cen- tales .....	463
4.5.3.2. Soportes de planimetría curva .....	464
<b>4.5.4. Punto de vista móvil</b> .....	468
 <b>4.6. COMPARACIÓN ENTRE SERES VOLADORES Y NO VOLADORES</b> .....	471
a) Por las cualidades dinámicas de la forma .....	471
b) Por los puntos de vista .....	473
c) Por la disposición en el espacio de representación .....	473
d) Por el color y la luminosidad .....	474
e) Por la gestualidad de los trazos .....	475
 <b>4.7. CONJUNCIÓN DE RECURSOS</b> .....	477
 <b>4.8. DESPEGUE DE FIGURAS NO VOLADORAS</b> .....	479
 <b>4.9. CONCLUSIONES</b> .....	483
 <b>CONCLUSIONES FINALES</b> .....	487
 <b>RESUMEN (castellano)</b> .....	495
<b>RESUM (valencià)</b> .....	497
<b>RIASSUNTO (italiano)</b> .....	499
<b>CONCLUSIONI (italiano)</b> .....	501

<b>SUMMARY (English)</b> .....	507
<b>FINAL CONCLUSIONS (English)</b> .....	509
<b>ANEXOS</b> .....	515
<b>Anexo 1</b> .....	517
<b>Anexo 2</b> .....	519
<b>Anexo 3</b> .....	549
<b>Anexo 4</b> .....	551
<b>LISTA DE IMÁGENES</b> .....	553
<b>Capítulo 1</b> .....	553
<b>Capítulo 2</b> .....	562
<b>Capítulo 3</b> .....	577
<b>Capítulo 4</b> .....	586
<b>LISTA DE TABLAS</b> .....	595
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	597

---

## **INTRODUCCIÓN**





## Motivación

Son varias las razones de índole personal que me han llevado a elegir como tema de estudio las figuras voladoras de la Edad Moderna. En primer lugar, se han impuesto mis preferencias en la creación plástica, en la que con frecuencia expreso el vuelo de la figura humana así como otras acciones que tienen que ver con la relación entre el hombre y el cielo. A este interés se une mi predilección por el arte de la Edad Moderna, y en particular por el arte italiano, y más concretamente por las representaciones de ángeles y personajes de la mitología clásica, gusto que se extiende hacia el conjunto de aspectos culturales de esta época: música, moda, tradiciones, historia, etc. Además, debido a mis creencias, encuentro especialmente conmovedoras las representaciones de ángeles (los personajes voladores predominantes), así como muchas de las expresiones artísticas religiosas de esta época, sobre todo las que tienen ese carácter luminoso del barroco italiano (que tanto dista de las representaciones tenebristas con las que convive). Ello me proporciona una experiencia espiritual a la vez que disfrute sensorial y estético; lo que ha sido un constante incentivo durante el desarrollo de este trabajo.

## 1. DEFINICIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

### • DEFINICIÓN DEL TEMA

Cuando pensamos en ángeles y amorcillos nos vienen a la mente las imágenes del arte renacentista y barroco. Es algo presente en nuestra cultura, palpable en expresiones artísticas de diferentes contextos: el Cupido de la publicidad de San Valentín es un niño desnudo y regordete, los ángeles de los adornos de Navidad llevan anchas ropas y tocan instrumentos musicales, los amorcillos de la película *Fantasia*, de los Estudios Disney, son frívolos en todas sus acciones. Algo tienen de especial los ángeles de la Edad Moderna respecto a los demás ángeles: su vuelo. Cuando tratamos de imaginar cómo podría desplazarse en el aire el ser humano, recurrimos principalmente a las representaciones de este periodo. Otras representaciones posteriores también forman parte del actual imaginario del vuelo, como el vuelo de los superhéroes o los

saltos fantásticos del género de lucha del cine japonés, pero no desbancan a la imagen popular del ángel que sostiene una guirnalda en el aire.

Desde el siglo XV y hasta la mitad del siglo XVIII, las representaciones de seres voladores en el arte plástico son muy abundantes. En la plástica se profundiza en la representación de una acción que apenas había sido expresada hasta ese momento. En esta época los personajes a los que tradicionalmente se les atribuye esta capacidad, como ángeles y dioses, son representados con su movimiento flotante: mareas de numerosos querubines llenan las bóvedas, ángeles de espesos ropajes y piernas desnudas vuelan sobre nosotros en iglesias y palacios, ángeles y dioses envueltos en nubes atraviesan inmensos espacios bañados de luz. Aún hoy en día su vuelo nos resulta sorprendente. Con este trabajo queremos aprender cómo es la figura humana voladora representada en este periodo artístico, cómo es su movimiento y cómo se crean las imágenes del vuelo.

#### • ACOTACIÓN DEL CAMPO DE ESTUDIO

Antes de definir la hipótesis y los objetivos del trabajo, aclaramos algunas cuestiones respecto a cómo se ha delimitado el tema de estudio. Nos restringimos a la pintura y al dibujo, establecemos una acotación temporal (siglo XV-XVIII) y temática (figura humana voladora), y principalmente estudiaremos la cuestión desde la perspectiva del artista plástico.

1. Estudiamos las obras plásticas de **dibujo y pintura**. Aunque sin duda hay representaciones del vuelo muy significativas en el terreno de la escultura, las cuestiones técnicas que la definen nos habrían obligado a diferenciar constantemente entre artes tridimensionales y bidimensionales. Nos hemos inclinado por las segundas por lo representativas que son y porque hemos estimado que nuestros conocimientos de práctica artística (más especializados en éstas) podrían ayudarnos en la realización del estudio.

2. En el periodo escogido, la **Edad Moderna**, tiene lugar la definición y desarrollo del vuelo de la figura humana, y es el momento de mayor auge en la representación de este movimiento. Los estilos artísticos transcurridos desde el *Quattrocento* (siglo XV) hasta el Rococó (mediados del siglo XVIII), también pueden estudiarse conjuntamente debido a la presencia de ciertas ideas que perduran a lo largo de casi todo este periodo: las ideas humanistas, surgidas en el siglo XVI y vigentes en los países católi-

cos desde la Reforma protestante. Posteriormente al Rococó la identidad de las figuras voladoras cambia significativamente, y su representación decrece en número.

3. Por razones semejantes a las que hemos escogido estudiar el arte de la Edad Moderna, hemos decidido acotar el campo de estudio al **arte italiano**, pero acogiendo también los ambientes influidos por su estética:

- En el siglo XV en Italia se gesta la representación del vuelo de la figura humana. Sin embargo, al hablar del siglo XV diferenciaremos entre arte italiano y el del norte de Europa; dedicaremos un apartado a las figuras voladoras del estilo flamenco por su notable profusión y por sus características propias, a pesar de que su estética y su carácter las separan de las del arte italiano.
- Los estilos renacentista, manierista, protobarroco y barroco surgen en Italia y se expanden por Europa a través de diversas vías. Así, el ambiente italiano se encuentra fuera de esta región: por el trabajo de artistas italianos en otras regiones (Rosso Fiorentino, Luca Giordano, Sebastiano Ricci), porque hay artistas que viajan a Italia para formarse (Dureró, Spranger, Rubens, Le Brun) y por el grabado, medio por el que se expanden las ideas artísticas.
- El Rococó surge en Francia, aunque uno de sus representantes más significativos por el vuelo de la figura humana, Fragonard, también aprendió de la estética italiana, como muestran sus numerosos dibujos en los que copia obras de artistas italianos. Y entre los artistas italianos, hay dos muy significativos por sus representaciones del vuelo no sólo del estilo rococó, sino de todo el periodo estudiado: Giambattista y Giandomenico Tiepolo, que además trabajaron también fuera de Italia.

Todo ello justifica que el estudio se concentre en el arte italiano pero considerando en ocasiones aquellas obras no italianas que reflejan el movimiento de las figuras voladoras según esta estética común. El campo queda limitado, por tanto, al contexto en el que el vuelo de la figura humana se define y se desarrolla.

4. Por último, deseamos puntualizar que el trabajo se ha desarrollado **desde la perspectiva del artista plástico**, por lo que hemos enfatizado en aquellas cuestiones que interesan en la práctica artística antes que en otros campos humanísticos; también queremos señalar que nos ha parecido más conveniente para el estudio tratar las cuestiones relacionadas con la Historia del Arte desde una perspectiva principalmente formalista, y que los diversos factores que intervienen en la estética (contexto histórico, circunstancias biográficas, etc.), sólo han interesado cuando parecen repercutir en las figuras voladoras.

- **HIPÓTESIS**

El vuelo de la figura humana es un movimiento propio, inventado en la Edad Moderna, principalmente por el arte italiano. Puesto que no refleja una acción real del ser humano, es un movimiento inventado, independiente de las ideas científicas y de las posibilidades reales de vuelo del ser humano a través de los inventos tecnológicos; y es fruto de un proceso más complejo que la simple descontextualización de una determinada acción (como los personajes que vuelan en el teatro gracias a una grúa, o la natación). Creemos que tanto las características del movimiento expresado como su creación son especiales dentro de este periodo artístico y en comparación con la representación de otras acciones reales.

- **OBJETIVOS**

Para conocer cómo es el movimiento de las figuras ingravidas de la Edad Moderna y cómo se crean, proponemos los siguientes **objetivos generales**:

- Definir cómo es el movimiento de los personajes voladores representados en el arte plástico de la Edad Moderna.
- Conocer cómo evoluciona la expresión plástica del movimiento de la figura humana ingravida desde el siglo XV hasta mediados del XVIII, en el arte italiano y en el influido por éste.
- Examinar las particularidades del proceso creativo de la expresión del vuelo de la figura humana.
- Estudiar el empleo del lenguaje plástico orientado a la expresión del movimiento ingravido.

De los cuales parten los **objetivos específicos** del trabajo:

- Diferenciar entre el movimiento sujeto a la gravedad y el movimiento libre de ésta.
- Comprobar si el vuelo de la figura humana está influido por las teorías físicas del momento en torno al peso de los cuerpos y la gravedad, por los inventos tecnológicos o por la representación del vuelo en la literatura.
- Detectar los motivos creativos que llevan a representar del vuelo.
- Definir los matices existentes entre los fenómenos dinámicos de ingravidez, flotación y vuelo, y detectar la representación de éstos en la figura humana voladora.
- Examinar las características del dinamismo de las figuras ingravidas y del espacio-tiempo en el que éste se representa.

- Detectar las ideas acerca de los personajes voladores (ángeles y espíritus aéreos de la mitología) que influyen en la creación del vuelo de la figura humana.
- Averiguar qué principios artísticos propician la expresión del movimiento de la figura humana flotante en el arte plástico realizado desde el siglo XV hasta mediados del XVIII, especialmente en el arte italiano.
- Diferenciar entre el movimiento del vuelo de los seres flotantes representados antes del siglo XV y los que se realizan a partir de entonces, y detectar las aportaciones de los diferentes estilos artísticos: *Quattrocento*, Alto Renacimiento, Manierismo, Protobarroco, Barroco y Rococó.
- Analizar la evolución en la expresión del vuelo en cada estilo de este periodo atendiendo a los cambios producidos en el estilo, la finalidad de la expresión del vuelo, el carácter del movimiento, los personajes voladores más significativos y los recursos visuales característicos.
- Examinar el proceso de aprendizaje y expresión del movimiento de la figura humana flotante en la Edad Moderna.
- Estudiar la intervención de la imaginación en el proceso de creación del vuelo de la figura humana.
- Hallar las fuentes de información visual y no visual a las que se recurrió en la Edad Moderna para representar el movimiento ingrávido.
- Analizar cómo se transforma y se expresa plásticamente dicha información.
- Detectar las emociones transmitidas con la expresión del vuelo de la figura humana en este periodo.
- Detectar los recursos dinámicos empleados en el arte plástico de la Edad Moderna orientados a transmitir el movimiento de las figuras flotantes, y analizar su efecto sobre la expresión del vuelo.
- Estudiar el uso expresivo del espacio de representación en las obras que incluyen figura humana voladora, prestando especial atención a los soportes paralelos al suelo (techos) y de planimetría curva.
- Analizar el papel de las figuras voladoras en la pintura ilusionista.
- Averiguar si en las obras que incluyen seres aéreos existe una ruptura total o parcial entre flotación y gravedad, y qué efectos produce en la expresión del movimiento.
- Reunir obras de este periodo en las que se representa el vuelo para proporcionar un panorama visual de cómo es la expresión del vuelo de la figura humana, dar cuenta de su abundancia e inmensa riqueza de soluciones y de sus cambios a lo largo de la Edad Moderna.

## 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La investigación se realiza en un contexto rico en literatura acerca de aspectos relacionados con el tema escogido; aunque el tema en particular que estudiamos ha sido tratado generalmente de manera aislada, también hay algunas publicaciones que profundizan en éste, pero desde perspectivas diferentes a la que proponemos.

En el campo de la **Historia del Arte** hay muchos estudios respecto a los estilos que abarca la presente investigación; son obras de diversa antigüedad, tanto escritas cuyo valor e influencia ha perdurado con los años como publicaciones más recientes. En general, la descripción de las obras artísticas en las que se representan figuras voladoras parecen invitar a un estilo literario más subjetivo, lo que nos ha servido para reunir una serie de apreciaciones en las que, a través de comparaciones, y de forma más o menos poética, los estudiosos del tema sugieren cuestiones como las emociones que transmiten las figuras voladoras, los modelos de los que creen que parten estas imágenes y cómo influye la dinámica visual en la transmisión de su movimiento. Esto lo encontramos en textos generales, en monografías sobre estilos o artistas y en catálogos de obra artística en los que los expertos hablan a veces de la metodología de los artistas, o comentan las impresiones personales respecto a estas imágenes. Todas estas aportaciones son muy valiosas, sin embargo, son siempre comentarios aislados.

Deben destacarse dos obras en las que se estudian explícitamente las figuras voladoras:

- En su obra *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Kenneth Clark (1956) dedica un capítulo a lo que denomina “desnudos del éxtasis”. Ésta es sin duda una de las aportaciones más sobresalientes sobre el movimiento ingravido de la figura humana en el arte, el cual, según muestra el autor, surge de las representaciones de figuras danzantes y de las nereidas de época romana, para posteriormente transferirse al aire. Plantea cuestiones que nos interesan: su carácter móvil, la conexión con los deseos sensuales y la liberación espiritual que desvelan estas imágenes y la semejanza entre el movimiento en el agua y en el aire.
- Igualmente valiosa es la aportación de Riccòmini, *La più bella di tutte: la cupola del Correggio nel Duomo di Parma*<sup>1</sup> (1983), en la que se tratan diversas ideas cruciales respecto al vuelo representado en la Edad Moderna: el contexto histórico en el que se creó la decoración de la cúpula, la relación entre la espiri-

---

<sup>1</sup> *La más bella de todas: la cúpula de Correggio en el Duomo de Parma* (título no publicado en castellano)

tualidad católica y el vuelo, la sensualidad presente en esta obra, etc. (que podemos extrapolar a otras pinturas debido a la influencia que ejerció en el arte posterior) y una revisión crítica de las teorías acerca del proceso de creación de las figuras voladoras.

Por otra parte, hay trabajos en los que se tratan diversas cuestiones que podemos aplicar y relacionar con la representación del vuelo, pero que no están enfocados a este tema en particular:

- *Ut Pittura Poesis. La teoría humanística de la pintura*, obra en la que Reenselaer W. Lee (1940) analiza el pensamiento artístico surgido a partir del humanismo, proponiendo una visión conjunta del arte producido desde el siglo XV hasta el XVIII. Considera cuestiones que nos han servido para estudiar el proceso de creación de las figuras voladoras: el significado que tuvieron en este contexto los conceptos de *imitatio* e *inventio*, la necesidad de la vivencia interna y el objetivo de despertar sensaciones en el espectador.
- También destaca *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la creación pictórica*, de Gombrich (1960), ensayo profundo sobre la comprensión de la imagen, en la que se incluyen cuestiones como la ambigüedad entre la imagen pintada y el mundo visible, la participación activa del espectador en la comprensión del escorzo y de otras formas no completas en la imagen, y la experiencia de lo conocido como origen de la información en la creación de imágenes fantásticas.

En la **literatura contemporánea al periodo que estudiamos** también encontramos valiosos pasajes relacionados con las figuras voladoras: las referencias al proceso de creación con el auxilio de modelos escultóricos (Vasari), ideas relacionadas con los procesos mentales que llevan al dibujo de inventiva (Leonardo, Bellori, Vasari) y cuestiones de la dinámica, como la línea *serpentinata* o los escorzos *di sotto in sù*, que intervienen muy a menudo en las representaciones del vuelo. Estos escritos constituyen una valiosa fuente de información, pues a través de éstos podemos comprender la producción artística de este tiempo desde el punto de vista de sus contemporáneos.

En la búsqueda de información sobre los mecanismos mentales que creemos que intervienen fundamentalmente en la creación de las figuras voladoras, también hemos consultado obras sobre la intervención de la **intuición** y la **imaginación** en la creación (Croce, Souriau, Gibson), y sobre la creación de imágenes de inventiva, que han servido de fuente aunque no se orientan en ningún caso al campo específico que hemos elegido. Resaltamos, por su conexión con el tema, la obra de Bachelard *El aire y los sueños, ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943), en la que se exami-

na ampliamente el movimiento aéreo como experiencia íntima y como actividad de la imaginación creadora, relacionándolo con frecuencia con diversas obras literarias.

Para tratar el tema de la **dinámica visual** se ha recurrido a estudios sobre teorías de la percepción visual y psicología de la visión, a veces de autores originales (Koheler, Sander y Kandinsky); pero han sido particularmente valiosos los trabajos de aquellos que reúnen y desarrollan estos conocimientos: Arnheim, quien trata el tema desde una perspectiva más cercana a la psicología de la visión (pero aplicada a la Historia del Arte), y Georgy Kepes y R. Germani y S. Fabris quienes explican los recursos de la dinámica desde la práctica artística; obras que a pesar de su antigüedad, siguen siendo vigentes en el terreno de la dinámica visual. En estas obras se describe el funcionamiento de muy diversos recursos con los que se crean sensaciones dinámicas en la imagen, muchos de los cuales identificamos en las figuras voladoras. Debe destacarse el apartado que Arnheim, en *El Poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, dedica a la composición de las fuerzas visuales en los formatos “perpendiculares a la fuerza de la gravedad”, en los que son tan abundantes las figuras voladoras, para lo que se sirve, entre otros, de algunos ejemplos de la pintura barroca. Algunos de estos fenómenos también son observados, aunque no explicados del mismo modo, en algunas referencias a las figuras voladoras en obras de Historia del Arte. Por otra parte, en su tesis *Movimiento real, virtual y óptico. La revelación de su continuidad en las artes plásticas* (1985), M. Carmen Lloret Ferrándiz trata el tema de la expresión móvil en la plástica reuniendo las aportaciones de diversos autores como Gombrich, Arnheim, Georgy Kepes y R. Germani y S. Fabris.

Puesto que los personajes voladores predominantes en el periodo temporal escogido son los **ángeles**, hemos buscado información en monografías referentes a su representación, obras en las que la naturaleza de estos seres se analiza en paralelo a la forma en la que se han representado, prestando especial atención a los aspectos iconográficos, y mostrando frecuentemente como ejemplos obras de la Edad Moderna, pero en las que, sin embargo, la representación del vuelo no es un tema principal. Se distinguen dos enfoques: obras más exhaustivas y otras más divulgativas. Entre las primeras, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*<sup>2</sup>, de Marco Bussagli (1991), ha sido especialmente relevante; se trata de un estudio profundo de las fuentes teológicas y literarias por las cuales se ha creado la imagen plástica de los ángeles, localizando el origen de sus símbolos en diversas culturas. Y el catálogo de la exposición *Angels from Vatican: the invisible made visible*<sup>3</sup> de A. Duston y A. Nesselrath, que reúne textos de diferentes expertos en la cuestión, en los que se establecen relacio-

---

<sup>2</sup> *Historia de los Ángeles. Relato de imágenes e ideas* (título no publicado en castellano)

<sup>3</sup> *Ángeles del Vaticano: lo invisible se hace visible* (título no publicado en castellano)



nes entre las ideas acerca de los ángeles y su representación plástica. Por otra parte, las obras sobre ángeles destinadas a un público más general se caracterizan por el interés por reunir imágenes que reflejen los diversos aspectos iconográficos, y han servido para la localización de algunas imágenes de autores no tan estudiados o conocidos. Algunas de estas publicaciones son *A Closer Look: Angels*<sup>4</sup>, de Erika Langmuir, centrada en las representaciones de ángeles que se encuentran en la National Gallery de Londres, y *Angeli*<sup>5</sup>, también de Marco Bussagli, una reunión de los pasajes bíblicos en los que se menciona a los ángeles y su representación en numerosas obras de arte. En realidad son contenidos semejantes, pero tratados de forma diferente.

### 3. PERTINENCIA DE LA INVESTIGACIÓN

Vemos que en la literatura existente la representación de las figuras voladoras a penas se trata de manera específica y que las cuestiones acerca de cómo se expresa su movimiento y cómo han sido creadas no se han estudiado en profundidad. Tampoco se ha prestado atención a su localización en el ambiente artístico de la Edad Moderna, periodo en el que más se representa esta acción y contexto en el que se define el vuelo. Y en cuanto a los personajes voladores como reflejo de ideas mitológicas y teológicas, las publicaciones se centran en el significado de los símbolos. Nosotros proponemos estudiar los seres aéreos de la Edad Moderna analizando estas cuestiones a través de la representación de su movimiento.

Hemos realizado este trabajo con el deseo de llenar el vacío teórico sobre este tema; las principales aportaciones son:

- Reunión de la información dispersa referente a la representación plástica de la figura humana voladora, la cual analizamos y organizamos a través de diferentes cuestiones que trataremos a lo largo de la memoria: cómo es el movimiento expresado, a qué modelos se ha recurrido para la creación de estas imágenes, sensaciones que despierta su contemplación, cómo es el vuelo en los diferentes estilos de la Edad Moderna, la transmisión de contenidos simbólicos y emocionales, los recursos visuales destinados a expresar el vuelo, etc.

---

<sup>4</sup> *Una mirada más cercana: ángeles* (título no publicado en castellano)

<sup>5</sup> *Ángeles: Orígenes, historias e imágenes de las criaturas celestiales* (en la traducción al castellano)

- El estudio de la expresión del vuelo de la figura humana en la Edad Moderna, tema al que nos hemos acercado desde el punto de vista del artista plástico, quien por la experiencia que le da su práctica artística puede proporcionar una perspectiva que difiere de la del teórico o de la del historiador del arte.
- El análisis pormenorizado de la evolución de los estilos artísticos que se suceden desde el siglo XV hasta el XVIII, a través del tema específico que estudiamos: la representación del vuelo.
- Además, consideramos que el análisis del proceso creativo de la expresión del vuelo (proceso que puede extenderse a más temáticas) puede tener valor práctico para los artistas interesados en el dibujo de invención, la representación de temas fantásticos o imaginarios y, en general, en la creación de imágenes figurativas sin la presencia de modelos.
- Otro de los valores de este trabajo reside en la reunión y organización de una extensa muestra de imágenes de figuras voladoras de este periodo; en la expresión del vuelo durante la Edad Moderna hay gran variedad de soluciones y matices, los cuales hemos tratado de reflejar en esta memoria tanto a través del texto como de las imágenes.

#### 4. METODOLOGÍA

Por el tema de estudio y por nuestra propia preparación se escogió enfocar el trabajo desde una **perspectiva cualitativa**. La metodología está marcada por este carácter, razón por la que no se ha incluido entre las estrategias ninguna indagación numérica ni estadística, sino que se ha otorgado importancia a la intuición y se ha seguido principalmente un razonamiento inductivo: con lo cual, de los casos particulares estudiados y de informaciones bibliográficas diversas hemos llegado a ciertas ideas que han orientado el desarrollo del trabajo, hasta llegar finalmente a las conclusiones.

La metodología que hemos seguido se configura por dos vías de investigación principales: el estudio de bibliografía y el estudio de obras.

El acercamiento teórico ha tenido lugar a través del **estudio bibliográfico**. Con el fin de conocer cómo ha sido estudiada la representación de las figuras voladoras y los conceptos relacionados con esta cuestión, se ha buscado información en fuentes literarias de antigüedad diversa y de diferentes ámbitos de conocimiento, valorando su conexión con el tema o con las diversas cuestiones que se tratan en el trabajo. Se ha

recurrido al estudio bibliográfico a lo largo del desarrollo de la tesis, conforme se detectaba la necesidad de reforzar el conocimiento en alguno de los contenidos abordados.

El contacto más directo con el tema ha sido el **estudio de las obras** que son objeto de esta investigación: las pinturas y dibujos producidos desde el siglo XV hasta la mitad del XVIII en las que se expresa el dinamismo de figuras flotantes. Las obras plásticas son pensamiento dibujado y de las imágenes extraemos ideas; la visión de gran cantidad de obras ha llevado a la detección de ciertos rasgos recurrentes (algunos más técnicos, otros más iconográficos), a partir de los que se elaboraban ideas, que posteriormente se confirmaban o desmentían por medio del análisis de más obras. Como en ocasiones las obras modificaban la idea que teníamos, también hemos querido mostrar que las cuestiones que se explican a lo largo del trabajo se basan en las creaciones plásticas. Así pues, el estudio de obras se refleja no sólo a lo largo del texto de la memoria, sino también a través de ilustraciones con las que se complementa esta información. Aunque se partió de un análisis que requería un estudio más cuantitativo, poco a poco el análisis se convirtió en preguntarnos ampliamente cómo eran las imágenes y en estar abiertos a que ellas mismas “nos hablaran”, desvelando de forma cada vez más clara un modelo de referencia, un procedimiento, una muestra del carácter del vuelo, etc. No sólo hemos estudiado imágenes de figuras estrictamente voladoras: ocasionalmente las representaciones de otras acciones distintas a ésta nos daban pistas, al ser confundidas en el primer instante con representaciones del vuelo. Asimismo también se han analizado estudios del natural y bocetos que en sí mismos tampoco son expresiones del movimiento ingrávido, pero que aportaban información sobre el proceso de creación de la representación del mismo.

Se ha accedido a las obras de diversos modos:

- **Estudio *in situ*.** Si bien toda obra cambia sustancialmente al ser vista en directo, en los casos de las pinturas sobre cubiertas la observación *in situ* ha sido imprescindible para comprender cómo se representa el vuelo en este tipo de formatos. Experiencia que también ha sido muy valiosa al permitirnos recibir las sensaciones que transmiten estas obras en el ambiente en que fueron creadas. Además, resulta muy difícil encontrar imágenes de estas obras a través de publicaciones o de internet, por lo que siempre que ha sido posible hemos realizado fotografías de la obra en su conjunto y de detalles interesantes para nuestro estudio, que nos han servido para recurrir posteriormente a su análisis. Asimismo hemos tenido la oportunidad de visitar museos y otros espacios que albergan obras plásticas interesantes para este trabajo. Incluimos una lista de los lugares en los que se ha realizado este estudio en el Anexo 1.

- Obras en **publicaciones** impresas: monografías de artistas o estilos, catálogos, etc. Han sido particularmente valiosos los catálogos de obra de autores del periodo estudiado por permitirnos conocer gran cantidad de obras de los fondos de museos y de colecciones públicas y privadas, cuyo acceso no era posible de otra forma, y que han enriquecido significativamente el trabajo.
- También se han estudiado obras cuyo acceso ha sido posible gracias a **internet**, a través de la búsqueda de obras específicas, de autores concretos, y en ocasiones (como es propio de este medio) gracias a la casualidad.

Por otra parte, la organización de la información en la memoria y la experiencia personal en la creación artística también han sido dos actividades significativas para la realización de la tesis:

- La **redacción de la memoria** ha tenido lugar a lo largo del desarrollo de la investigación y con un orden no lineal; ha guiado en parte el proceso de trabajo, pues a través de su elaboración se iban definiendo las ideas y se evidenciaba la necesidad de revisar más material bibliográfico y obras plásticas.
- La experiencia en la representación del vuelo de la figura humana también ha ayudado; gracias a ello se han podido identificar en las obras plásticas el empleo de ciertos recursos o rasgos que reconocíamos en la propia práctica. También la experiencia en la creación artística es la que llevó a pensar que la imaginación y la memoria visual están en la base del proceso de creación de las figuras voladoras, y que no estaba atado a la necesidad de dibujar con el auxilio de figuras que representaran esta acción. Por ello pensamos que nuestro punto de vista como artista ha sido muy útil en esta investigación cuyo objeto es la plástica; el discurso teórico se ha beneficiado a través de la **práctica artística personal**. A lo largo de este tiempo se han dibujado figuras voladoras y se han ensayado algunos métodos y recursos de los que hablamos en la memoria (se han hecho apuntes de acciones reales que pueden ser transformadas para representar el vuelo y se han dibujado imágenes que, como las obras cenitales, son coherentes vistas con cualquier orientación). En resumen, esta actividad ha ayudado a reflexionar acerca de cómo tiene lugar la expresión del vuelo. Incluimos una muestra de estas obras en el Anexo 2.

## 5. ESTRUCTURA DEL TRABAJO

A continuación describimos el contenido de la tesis, que hemos organizado en cuatro capítulos. Los dos primeros capítulos están destinados a explicar cómo es el vuelo de la figura humana: el primero, a definir y describir el dinamismo expresado, el segundo a analizar su evolución a través de los estilos artísticos de la Edad Moderna. En el tercer y cuarto capítulo, explicamos cómo son creadas: en el tercero se aborda su proceso de creación, y en el cuarto, los recursos visuales que se ponen en juego para transmitir su dinamismo. El contenido pormenorizado de cada capítulo es el siguiente:

### Capítulo 1. La figura humana voladora de la Edad Moderna

El primer capítulo está dedicado a definir cómo es el movimiento de las figuras voladoras del periodo estudiado. Está organizado en tres partes: la primera está centrada en la definición e identificación del vuelo de la figura humana (1.1.), la segunda, a las características móviles de esta acción (1.2.), la tercera, a la intervención de las ideas mitológicas y teológicas en la configuración del vuelo (1.3.):

En 1.1. comenzamos estableciendo brevemente las diferencias entre el movimiento sujeto a la gravedad y el movimiento no sujeto a esta fuerza de forma general, sin centrarnos de momento en la figura humana, ni en el contexto artístico (1.1.1.). A lo largo del párrafo 1.1.2. revisamos las ideas en torno al vuelo y a la ingravidez en la Edad Moderna, para lo que consideramos las ideas científicas respecto al movimiento de los cuerpos (1.1.2.1.), la evolución en los inventos con los que el hombre intenta volar (1.1.2.2.), algunos episodios de hombres que conquistan el cielo en la literatura (1.1.2.3.) y finalmente resolveremos que el movimiento de los seres voladores en el arte plástico es completamente independiente de éstos (1.1.2.4.). A continuación analizaremos cómo se aprecian las diferencias entre vuelo, flotación e ingravidez en las figuras voladoras de la Edad Moderna, y comprobaremos que, salvo en algunos casos, no hay una marcada diferencia entre estos tres fenómenos y que las figuras flotantes de la Edad Moderna sugieren un movimiento distinto a éstas (1.1.3.).

Dedicamos el resto del capítulo a los seres aéreos de la Edad Moderna. Primero, en 1.2.1., trataremos tres factores que creemos que llevan a elegir representar el vuelo: el placer sensorial (1.2.1.1.), el emocional (1.2.1.2.), y la elección personal (1.2.1.3.). En 1.2.2. analizamos detalladamente las **posibilidades móviles de las figuras voladoras**: la representación de la independencia de las leyes físicas (1.2.2.1.), la libertad de desplazamiento (1.2.2.2.), su elasticidad y flexibilidad (1.2.2.3.), su movi-

miento constante (1.2.2.4.), su velocidad distinta a la del ser humano (1.2.2.5.), y la representación de transformaciones sustanciales, acordes con la representación de su naturaleza etérea (1.2.2.6.). Y en 1.2.3. analizamos el **contexto espacio-temporal** en el que actúan los seres voladores, espacio que a veces parece tener características propias, distintas al espacio “normal”, la cuales se reflejan en su movimiento.

En el párrafo 1.3. estudiamos cómo las ideas teológicas y mitológicas han contribuido a confeccionar el vuelo. Iniciamos con una reflexión acerca del significado del vuelo de los personajes representados en la Edad Moderna (tanto de la mitología cristiana como de la clásica), cuyo movimiento sirve para transmitir su naturaleza extraordinaria (1.3.1.). En 1.3.2. vemos cómo las actividades asociadas a los personajes aéreos (principalmente a los ángeles) repercuten en la representación del vuelo. Hemos diferenciado su movimiento por su intervención en la narración y por las funciones de los personajes representados: mensajeros y mediadores (1.3.2.1.), asistentes (1.3.2.2.), orantes (1.3.2.3.), psicopompos (1.3.2.4.), la presencia de los personajes aéreos que recalca un acontecimiento (1.3.2.5.), el vuelo de los guerreros celestiales (1.3.2.6.), la intervención en las acciones humanas (1.3.2.7.), y su presencia en la imagen como portadores de otras figuras o de objetos (1.3.2.8.). Para finalizar el capítulo, en 1.3.3. analizamos cómo los atributos simbólicos de los personajes voladores son representados a través de su movimiento: la forma humana (1.3.3.1.), las alas (1.3.3.2.), la vestimenta extraña (1.3.3.3.) y la vinculación con los elementos naturales (1.3.3.4.).

En 1.4. figuran las conclusiones de este primer capítulo.

## **Capítulo 2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna**

En el segundo capítulo estudiamos pormenorizadamente cómo evoluciona la representación del vuelo a través de los estilos artísticos que tienen lugar desde el s. XV hasta la mitad del siglo XVIII.

Empezamos el capítulo revisando cómo es el vuelo de la figura humana en la Edad Media (2.1.), para comprender mejor lo novedoso de las representaciones realizadas a partir del *Quattrocento*; para ello analizamos por separado cómo es el vuelo representado en el Románico (2.1.1.) y en el Gótico (2.1.2.).

En 2.2. resaltamos la importancia de los principios artísticos que propiciaron la expresión del vuelo de la figura humana: el dibujo de perspectiva y la representación de la tridimensionalidad, el estudio de la naturaleza y el interés por el arte clásico.

Hemos agrupado en el párrafo 2.3. los estilos del siglo XV, analizando las significativas aportaciones del *Quattrocento* a la representación del vuelo, momento en el que comienza el vuelo con la identidad característica de la Edad Moderna (2.3.1.). Asimismo nos hemos visto en la necesidad de dedicar un apartado a analizar las figuras voladoras del estilo flamenco (2.3.2.), cuya acción comparte algunos rasgos con el arte italiano, pero con un carácter propio.

Los apartados siguientes están dedicados a los estilos que se sucedieron: Alto Renacimiento (2.4.), Manierismo (2.5.), Protobarroco (2.6.), Barroco (2.7.) y Rococó (2.8.).

Al tratar cada estilo (excepto en el caso de los medievales) hemos seguido la siguiente estructura, para tratar diversas cuestiones que nos parecían pertinentes para analizar la expresión del vuelo: 1) Cambios en el estilo (aspectos que creemos que afectan a la representación de las figuras ingravidas), 2) Finalidad (sobre el objetivo que distinguimos en las figuras voladoras del estilo), 3) Carácter del vuelo, 4) Personajes voladores más significativos del periodo o que hacen aparición durante éste, y 5) Recursos visuales propios del lenguaje plástico que en ese momento suelen servir para representar el vuelo. Puntualizamos que en el párrafo dedicado al Alto Renacimiento (2.4.), se ha incluido el apartado B) Características del movimiento, en el que se analizan una serie de rasgos en la representación del vuelo que se definen en este periodo, rasgos que en el resto de estilos concordaban con alguno de los otros apartados, pero que en éste hemos reunido en un apartado específico.

En 2.9. recogemos las conclusiones del segundo capítulo, y revisamos cada uno de los puntos tratados en su evolución desde el *Quattrocento* hasta el Rococó.

### **Capítulo 3. El proceso creativo en la expresión del vuelo de la figura humana.**

Una vez analizado pormenorizadamente en los capítulos anteriores cómo es el movimiento representado, desentrañamos en el tercer capítulo cómo han sido creadas las figuras voladoras. Comenzamos, en 3.1. analizando los medios por los que es posible conocer el vuelo de la figura humana, partiendo de que se trata de una acción que no es posible ver de ningún modo en la naturaleza. Para ello estudiamos la intervención de ciertos procesos mentales que son fundamentales en la creación artística cuando ésta se orienta a expresar la acción del vuelo (3.1.1.): la **intuición** como creadora de imágenes y como recreadora de sensaciones sin existencia de estímulos (3.1.1.1.) y la **percepción** como medio de recepción de información de la experiencia

real, la reestructuración de estas sensaciones para inventar el vuelo de la figura humana y la estimulación de los sentidos ante la visión de las obras que representan esta acción (3.1.1.2). En 3.1.2. indagamos acerca del origen de la información en la creación de las figuras voladoras, realizadas a partir de experiencias conocidas que son modificadas posteriormente.

En el párrafo 3.2. detectamos los diferentes tipos de **fuentes de información** que intervienen en la representación del vuelo: fuentes visuales (3.2.1.), las demás fuentes perceptivas, destacando principalmente las sensaciones cinestésicas (3.2.2.), las fuentes introspectivas (3.2.3.) y las intelectuales (3.2.4.), estas últimas, explicadas en detalle en el capítulo primero (1.3.). A continuación explicamos la estructura de dos de estos apartados, en los que nos adentramos con más profundidad (3.2.1. y 3.2.3.):

- Respeto al párrafo dedicado a las fuentes visuales (3.2.1.), indagamos acerca del proceso en el que creemos que se basa el dibujo de las figuras voladoras de la Edad Moderna, fundamentado en la observación y la memoria visual, actividades de las que hay constancia en escritos de la época (3.2.1.1.). Después analizaremos una serie de referentes que creemos que participan en la creación del vuelo, los cuales hemos agrupado según el objeto de estudio está en movimiento (3.2.1.2.) o es estático (3.2.1.3.). Entre los **modelos dinámicos** (3.2.1.2.) analizaremos: A) el vuelo de las aves, B) movimientos análogos al hipotético vuelo del hombre, C) acciones visualmente análogas pero alejadas de la sensación física que imaginamos en el vuelo y D) los movimientos de torsión o que implican la visión del cuerpo en escorzo. Y veremos los siguientes **referentes estáticos** (3.2.1.3.): A) modelos estáticos, B) modelos escultóricos, que son aquellos a los que se hace referencia en las fuentes escritas, y razonaremos por qué creemos que su práctica no fue la más extensa en la Edad Moderna y C) la expresión del vuelo en otras obras plásticas, que podría servir de modelo a otros artistas.
- En el párrafo 3.2.3. estudiamos las vivencias internas como experiencias de las que también se alimenta la expresión de esta acción, la imaginación creadora y el ensueño. Dedicamos el apartado 3.2.3.1. a la **imaginación creadora**, la capacidad de representación mental unida a la recreación de sensaciones, la cual tenía lugar en la actividad artística de la Edad Moderna unida al concepto de *expresión*, es decir, la transmisión de emociones en el espectador a través del movimiento, para lo cual es preciso una experiencia interna y profunda. En el párrafo 3.2.3.2. analizamos el papel que tiene en la expresión del vuelo el **ensueño**, estado en el que tiene lugar la imaginación creadora. Y a continua-



ción reunimos una serie de **emociones y sentimientos** que transmite la expresión del vuelo en la Edad Moderna (3.2.3.3.): A) el deseo de libertad, B) el vuelo como juego, C) el intercambio de miradas, D) el erotismo, E) el vuelo como amor, F) el cielo diurno y el nocturno y G) el ascenso y el descenso, y los encuentros.

En la tercera parte del capítulo (3.3.) estudiamos cómo se elaboran las diferentes informaciones con las que se cuenta para representar el vuelo. Para ello hablaremos del concepto de **invención** en la Edad Moderna (3.3.1.), y de la elaboración plástica como actividad a través de la cual la información es modificada (3.3.2.). Finalmente, en 3.3.3. recogemos una serie de **recursos** visuales por los cuales la información se transforma en vuelo: A) la eliminación del punto de apoyo, B) la ocultación del apoyo de la figura por medio de traslapo, C) la reducción de la base para hacer la figura más inestable, D) la frecuente descontextualización de acciones, E) el cambio de la dirección de la acción y F) el cambio del punto de vista por una visión de la figura en escorzo, y G) la acentuación de las torsiones; recursos que con frecuencia se dan en combinación (H).

En 3.4. extraemos las conclusiones de este capítulo.

## **Capítulo 4. El lenguaje plástico orientado a la expresión del movimiento ingrávido.**

Dedicamos el cuarto capítulo al lenguaje plástico. En éste analizamos los recursos de la dinámica visual observados en la expresión plástica del vuelo del hombre en la Edad Moderna. En el apartado 4.1., que hemos llamado “Formas en el espacio”, explicamos el uso de aquellos recursos que se basan en la dinámica de las formas por sí mismas y en la disposición de los elementos visuales en el espacio del modo más elemental: la ubicación de la figura voladora en un espacio vacío (4.1.1.), la localización de las figuras en zonas inestables del espacio de representación (4.1.2.), el dinamismo que aporta el color (4.1.3.), la mitigación de la influencia de los ejes de equilibrio que hace la imagen más inestable (4.1.4.), las figuras de formas dinámicas (4.1.5.), y las direcciones que sugieren inestabilidad (4.1.6.).

En 4.2. recogemos los recursos basados en la **alteración de las formas** para obtener efectos dinámicos: cuando la figura se estira o encoge (4.2.1.), mediante la representación de acciones de torsión y flexión (4.2.2.) y mediante el escorzo (4.2.3.).

En 4.3. analizamos aquellos recursos que complican la comprensión de la imagen en diversos grados, haciendo, en todo caso, que su lectura sea más dinámica: el gesto

plástico (4.3.1.), la acumulación de elementos visuales (4.3.2.), los contrastes lumínicos (4.3.3.) y las agrupaciones de figuras en las que, por la cercanía de las formas y por ocultarse parte de las mismas, se reconocen diversas lecturas (4.3.4.).

En 4.4. explicamos diversos medios que conducen la mirada sobre la imagen, estableciendo **recorridos visuales** que prolongan el tiempo de observación y hacen la superficie plástica visualmente más dinámica: las secuencias (4.4.1.), la yuxtaposición de fases de una acción (4.4.2.) y la yuxtaposición de figuras vistas desde diversos puntos de vista y que dibujan direcciones de diferente sentido (4.4.3.).

En 4.5. nos adentramos en el **uso expresivo del espacio** de representación en la representación del vuelo. En este apartado hemos analizado cuatro cuestiones:

- La **representación tridimensional** del espacio como recurso que sugiere sensaciones dinámicas en la imagen (4.5.1.)
- La simulación de la **presencia real**, fenómeno estrechamente asociado a la representación de seres voladores durante la Edad Moderna, y para cuya consecución se aplican recursos propios de la representación de la tridimensionalidad y de los formatos cenitales (4.5.2.). Aquí hemos agrupado en una parte las ideas presentes en la pintura ilusionista (4.5.2.1.) y en otra los recursos que se emplean (4.5.2.2.).
- La representación de las figuras voladoras en formatos de cualidades especialmente dinámicas (4.5.3.): los **formatos cenitales**, perpendiculares a la dirección de la gravedad (4.5.3.1.) y las **superficies curvas** (4.5.3.2.), ambos espacios en los que la expresión del vuelo hace uso de recursos peculiares.
- El **movimiento durante la observación** de la obra (4.5.4.), principalmente debido al desplazamiento del espectador al observar obras cenitales, pero también presente en algunas obras móviles.

En 4.6. analizamos diversas obras en las que los recursos plásticos están orientados a establecer una **comparación** entre los personajes voladores y los no voladores, con lo que se evidencian las cualidades del vuelo.

En 4.7. explicamos algunos ejemplos en los que se dan conjuntamente el empleo de varios recursos.

Y en 4.8. reunimos diversos casos en los que las figuras no representan el vuelo, pero ofrecen sensaciones visuales semejantes a las que proporcionan las figuras voladoras, y tratamos de detectar los recursos visuales por los que se da este fenómeno. Estas obras confirman la eficacia de los recursos visuales con los que se representa el vuelo.

En 4.9. se presentan las conclusiones del capítulo.

## Conclusiones finales

Por último, exponemos las ideas extraídas a lo largo del trabajo por las cuales creemos que se evidencia que la expresión del vuelo es una acción creada en la Edad Moderna, con unas características dinámicas propias tanto en su visualidad como en su proceso de creación, y reflejo de las ideas artísticas de este periodo en el que fue gestada y desarrollada.

## 6. ACLARACIONES

### • IMÁGENES

En primer lugar queremos hacer varias aclaraciones acerca de las imágenes que parecen necesarias debido a su elevado número.

- Las imágenes complementan la información. Como hemos comentado al exponer la metodología, la presencia de las imágenes sirve para mostrar que las ideas expuestas se sustentan en las obras. Somos conscientes de que son muchas, nos hemos restringido en lo posible, pero en ocasiones no nos hemos limitado más, pues **creemos que la reunión de estas imágenes es una aportación interesante de este trabajo** (y desde el inicio fue uno de los objetivos reunir una serie de imágenes representativas de este fenómeno). Así pues, en el trabajo hacemos referencia a quinientas setenta y seis obras, las cuales se ilustran a lo largo del texto con más de seiscientas figuras. No es preciso decir que la llamada a imagen no es una obligación de interrumpir la lectura, y que el lector es libre de ver o no las imágenes en el preciso momento en el que aparece la llamada a ésta (la cual está indicada, bien tras su mención, o bien al final de la apreciación que se hace sobre ella).

- Se incluye un DVD (Anexo 4) con las imágenes numeradas y agrupadas en capítulos con el fin de aportar otra opción de lectura. De esta forma, se puede leer el documento (impreso o en pantalla) y ante cada llamada a figura ver en un visor de imágenes las mismas. Hemos pensado que para algunos lectores esta forma puede ser más cómoda para leer el texto y apreciar mejor las imágenes.

- En cuanto a la maquetación de las imágenes, su número y la necesidad de que se vieran con claridad nos ha llevado a escoger el formato A-4 en la versión impresa de la memoria. No queríamos que se interrumpiera demasiado el discurso visualmente, pero sabemos que se tiene que cambiar de página frecuentemente para ver la imagen y volver al texto. Sabemos que esto dificulta en cierto grado tanto la lectura como la observación de las imágenes. Por este motivo, damos a continuación algunas indicaciones prácticas acerca de esto:

- Las imágenes aparecen (salvo en algunas ocasiones) posteriormente a su mención. Aunque también hay con cierta frecuencia llamadas a imágenes que aparecen en otras partes de la memoria.
- A veces se hace referencia varias veces a una misma obra. En estos casos, hemos situado la imagen junto a la observación que hemos creído más significativa.
- La numeración de las imágenes inicia en cada capítulo. Las referencias a imágenes de otros capítulos aparecen seguidas de la indicación del capítulo en el que se encuentran. De este modo, si en el segundo capítulo encontramos la llamada (Fig. 15, Cap.4), se está haciendo referencia a una imagen del cuarto capítulo, y si en cualquier capítulo la llamada a la figura número 20 aparece seguida de la llamada a la imagen 1, esta última se refiere a la primera imagen del capítulo actual.
- La información de los pies de página se completa en la lista de imágenes que hay al final de la memoria con el nombre completo del autor, indicando si la obra es de fecha desconocida, el lugar en el que se conserva la obra y la fuente de la que se ha extraído.
- Algunas imágenes son detalles de obras que aparecen completas en otra parte de la memoria. Hemos indicado, en el pie de estas imágenes de detalle, el lugar en el que parece la imagen completa, por si el lector desea verla.

#### • ARTÍCULOS

Durante el desarrollo del trabajo se han publicado dos artículos relacionados con el tema de estudio, el resumen de los cuales incluimos en el Anexo 3:

- *El uso de información visual en el dibujo de imaginación*. Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza (12/2011).
- *La libertad de movimiento de los seres ingravidos en la plástica de la edad moderna. Recursos técnicos y formales empleados en su expresión*. Revista de Bellas Artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen (09/2013) (escrito en 2011).

Con el avance de la investigación se ha evolucionado tanto en cuestiones metodológicas (mayor claridad en la exposición de resultados, exactitud a la referencia de las fuentes) como en el propio conocimiento de los temas estudiados, razón por la que el contenido de la tesis referente a los temas tratados en los artículos (mecanismos mentales que participan en el dibujo de inventiva y recursos de la dinámica visual que se detectan en las figuras voladoras) ha cambiado de forma sustancial, lo que queda reflejado en la presente memoria.

- **ACLARACIÓN DE TÉRMINOS:**

Al intentar definir el movimiento de las figuras voladoras, hemos pensado también en la flotación y en el movimiento en espacios ingravidos. Como explicaremos en el capítulo 1, estos tres fenómenos de movimiento pueden identificarse en algunos casos en las figuras que estudiamos, sin embargo, sus acciones no están estrictamente definidas como uno de los tres. Por esta razón y para evitar restringirnos en el lenguaje, en ocasiones, a lo largo del trabajo usaremos los términos “vuelo”, “flotación” e “ingravedez” casi como si fueran sinónimos. Así, por ejemplo, aunque la flotación es el fenómeno de un cuerpo suspendido en un espacio de mayor densidad, usaremos esta palabra mayormente para las figuras que aparecen suspendidas en el aire, pero en las que la traslación no es tan evidente; o bien llamaremos ingravidas a aquellas figuras que parecen particularmente ligeras. Creemos que tampoco podemos prescindir de llamarlas ingravidas debido a que los posibles modelos visuales utilizados para su representación (que veremos en el capítulo 3), sean acciones sujetas a la gravedad y no acciones en un espacio de gravedad reducida (cosa imposible en la época, pero que por otra parte, como veremos a lo largo de la tesis, se alejaría del movimiento representado en la Edad Moderna). No podemos limitarnos por ello a considerar las figuras representadas como “flotantes” y no como “ingravidas”; el mundo plástico es una invención en la que la distinción entre lo natural o lo no natural según el mundo real no tiene cabida, máxime, cuando los seres en cuestión son principalmente ángeles y dioses de la mitología clásica. En resumen, aunque todos los modelos del natural empleados para representar figuras aéreas están sometidos a la gravedad, podemos hablar de figuras ingravidas, puesto que creemos que en la imagen se representa un movimiento libre de las leyes naturales que impiden al ser humano ser independiente del suelo (sean o no conocidas por el concepto de “gravitación” en esos momentos). En definitiva, no queremos limitarnos a especulaciones sobre la física representada en las obras, sino que queremos comprender cómo es el movimiento expresado en cuanto a su visualidad.



## **1. LA FIGURA HUMANA VOLADORA DE LA EDAD MODERNA**





En este capítulo definiremos cómo es el movimiento libre de la gravedad en contraposición al movimiento sujeto a esta fuerza, y las diferentes formas de aproximación al conocimiento de este movimiento que se dan durante la Edad Moderna (a través del mundo teórico y científico, la tecnología y la literatura). Posteriormente, centrándonos en el arte plástico de este periodo, definiremos qué es el vuelo de la figura humana, y analizaremos cómo se desarrolla en cuanto a expresión plástica y la influencia mitológica y teológica que participa en su creación.



## 1.1. EL MOVIMIENTO INGRÁVIDO EN LA EDAD MODERNA

### 1.1.1. Movimiento sujeto a la gravedad y movimiento ingrávigo

Comenzamos este trabajo preguntándonos qué es el movimiento ingrávigo y cuáles son sus características visuales. Proponemos un acercamiento a este movimiento como fenómeno físico, pero sin adentrarnos en su complejidad científica, sino en las cuestiones visuales que más interesan a la representación artística, y sin centrarnos por el momento en la figura humana. En ocasiones agruparemos los términos “ingrávigo”, “flotante” o “volador” bajo un mismo significado, aun siendo conscientes de que cada uno se refiere a un fenómeno dinámico. Primero diferenciaremos únicamente entre movimiento sujeto a la gravedad y movimiento libre de ésta (resumimos los aspectos tratados en este apartado en la Tabla 1, pág. 45).

Mientras un cuerpo permanece **sujeto a la fuerza gravitatoria**, la tendencia al suelo es permanente, por ello a todo movimiento de ascenso sigue el descenso a no ser que se ejerza una fuerza contraria (como ocurre en los cuerpos motores, como las aves; o en los impulsados, como una pelota que se lanza hacia arriba). Bajo la influencia de la gravedad, el espacio en el que se mueve un cuerpo está formado por los planos vertical y horizontal (sistema ortogonal), en el que la dirección arriba-abajo es permanente y determinante. Además, **el peso del cuerpo también interviene**, pues influye en la fuerza con la que se produce la caída. El **desplazamiento** del móvil en el espacio (cambio local) está **determinado por la superficie de apoyo** sobre la que se produce el traslado. La cualidad de esta superficie puede ser muy diversa; si es firme, blanda o elástica el desplazamiento tendrá un carácter distinto (pensemos en la dife-

rencia de los movimientos de unos niños corriendo en un parque o intentando desplazarse en un castillo hinchable); si es paralela al suelo, perpendicular u oblicua, regular o irregular, resultarán trayectorias distintas (por ejemplo, un caballo que corre se desplaza sobre un plano horizontal, la pelota que rueda calle abajo lo hace sobre un plano oblicuo y un hombre que escala una montaña asciende sujetándose a un plano vertical). En cuanto a los cambios sustanciales (que afectan a la naturaleza material del objeto y no a su cambio de lugar), **la dependencia a una superficie tiene lugar cuando éstos se desarrollan en combinación con un desplazamiento.**

En cambio, los **cuerpos desligados del suelo** no necesitan una superficie para sus movimientos; **desarrollan sus desplazamientos con total libertad**, independientemente de cualquier superficie, aunque pueden usar superficies o elementos sólidos para impulsarse y a su vez éstos pueden hacer que los cuerpos modifiquen su recorrido. Esto amplía notablemente las posibilidades de trayectoria de un cuerpo. Según la Física, todo cuerpo está sujeto a la atracción gravitatoria, pero interesándonos tan sólo en la visualidad de su movimiento, interpretamos algunas acciones como independientes de ésta. Debido a la ausencia de la gravedad, los movimientos de **ascenso y descenso no son consecuentes** (el ascenso no es necesariamente seguido del descenso). Distinguimos movimientos diferentes dependiendo de si el cuerpo que se mueve ejerce la fuerza motora (caso en el que la trayectoria es voluntaria), o si es impulsado por otro móvil o por el medio en el que se mueve (de forma semejante al movimiento en el agua). Por otra parte, a diferencia de los cuerpos sujetos a la gravedad, **el peso no es determinante** en el movimiento ingrávido. En cuanto a los **cambios sustanciales**, encontramos fenómenos cuyo transcurso es propiamente ingrávido, como el vapor de las nubes y los elementos gaseosos en general.

Tabla 1. Características visuales del movimiento sujeto a la gravedad y del movimiento ingrávigo

	<b>Movimiento sujeto a la gravedad</b>	<b>Movimiento ingrávigo</b>
<b>Ascenso</b>	Seguido siempre del descenso.	Movimientos ascendentes y descendentes con igual libertad.
<b>Descenso</b>	Inevitable, salvo por una fuerza contraria.	
<b>Peso</b>	Según el peso, caerá con mayor o menor fuerza.	No influye.
<b>Tendencia al suelo</b>	Siempre, a no ser que se ejerza una fuerza contraria.	<ul style="list-style-type: none"> <li>- No siempre (elementos atmosféricos o cualquier móvil en un espacio ingrávigo).</li> <li>- A voluntad (por su fuerza motora; o por el cambio de ingrávigo a grávigo, como imaginamos en los seres flotantes) (en 1.2.3., pág. 94).</li> </ul>
<b>Organización del espacio según un sistema de planos vertical y horizontal</b>	sí	no
<b>Cambio local</b>	Trayectorias determinadas por el plano en el que se desplaza el objeto.	Libertad total de trayectorias (trayectorias independientes de cualquier superficie).
<b>Cambio sustancial</b>	Sobre el plano en el que se mueve el objeto.	

## 1.1.2. La ingravidez y el vuelo en la ciencia, la tecnología, la literatura y el arte plástico de la Edad Moderna

El interés del hombre por el vuelo se desarrolla intensamente en la Edad Moderna: se crean máquinas para volar, se descubre la fuerza gravitatoria y en la plástica el hombre vuela con total libertad. ¿Es el movimiento de la figura humana ingravida en la Edad Moderna un reflejo de las teorías acerca de este fenómeno o de los inventos tecnológicos del momento?

### 1.1.2.1. En la ciencia

Entre los siglos XV y XVIII convivieron las antiguas teorías de Aristóteles y Filón de Alejandría con las teorías de carácter científico de Galileo y Newton.

Al inicio del periodo que estudiamos, en el siglo XV, las ideas vigentes acerca del movimiento eran las que Aristóteles formuló en el siglo IV a.C. En la obra *Física*, desarrolló su teoría sobre la dinámica, en la que definió el **movimiento natural**. Éste hace que los cuerpos tiendan a su lugar natural dependiendo de la sustancia de la que están formados: los cuerpos ligeros (el aire y el fuego) tienden hacia arriba y los pesados (la tierra y el agua), hacia abajo. En esta teoría el **peso** se concibe como una cualidad de los cuerpos que determina su movimiento. Además, hay un quinto elemento, el éter, que no se mueve en busca de su lugar natural, sino que es movido por un motor externo y originario.<sup>1</sup> Ésta es la materia de los cuerpos supralunares, una sustancia inalterable de movimientos regulares y continuos (y por ello predecibles) de la que están formados los astros. Mientras que el universo supralunar está formado por el éter (armónico, predecible y eterno), el universo sublunar está formado por la sustancia perecedera, la cual se desarrolla de manera imprevisible; así pues, Aristóteles considera la **naturaleza diversa de cielo y tierra** (universos supralunar y sublunar) a través de la sustancia de la que están formados y por los movimientos que de ésta se derivan.<sup>2</sup> El **movimiento flotante o ingravido** (aunque aún no existe el concepto de gravedad) es el que correspondería tanto al movimiento natural propio de las sustancias ligeras (como es el caso de una nube o de un globo) como al movimiento de la quintaesencia: el éter.

---

<sup>1</sup> ECHEGOYEN OLLETA, 1997

<sup>2</sup> ECHEGOYEN OLLETA, 1997

Las ideas de Aristóteles fueron estudiadas durante la Edad Media y hasta el siglo XVII el sistema de enseñanza observó firmemente sus teorías<sup>3</sup>. Sin embargo, a partir del siglo XVI empezó a cuestionarse **la relación entre el peso y el lugar natural** de las sustancias. Galileo, basándose en los trabajos de Copérnico acerca de Astronomía y Matemáticas, descubrió que **la caída de un cuerpo es independiente de su peso**, demostrando que todos caen con igual velocidad en el vacío, y no en proporción a su peso, como afirmó Aristóteles. Sin embargo, la razón por la que ocurre este fenómeno no se supo hasta un siglo después, cuando Newton descubrió la gravedad. Contemporáneamente, estas proposiciones convivían con la teoría cosmológica según la cual **el movimiento de los astros era producido por los ángeles**. Esta idea fue formulada por Filón de Alejandría, quien en el siglo I d.C. interpretó alegóricamente un fragmento del Génesis<sup>4</sup>, impregnándolo de las teorías de Ptolomeo (heredero de la cosmología aristotélica). En su cosmología **los ángeles mueven la esfera de las estrellas y la de los planetas**<sup>5</sup>. De ésta idea y de la interpretación teológica que también propone (según la cual los ángeles son un reflejo de las cualidades de Dios) deriva la idea, sostenida por San Agustín y Santo Tomás de Aquino, de que cada cosa corpórea en el universo (los elementos, los animales, los astros) es regida por una presencia angélica<sup>6</sup>. Esta idea es interesante para nuestro estudio por la conexión que se establece entre el movimiento no sujeto a las leyes de la tierra y los seres aéreos.

Newton se basó en las teorías de Copérnico, Galileo y Kepler para comprender el movimiento de los cuerpos celestes. Descubrió que éstos se mueven según la fuerza de atracción que unos ejercen sobre otros; **el movimiento se produce, pues, por la relación de unos cuerpos con otros**, no por las cualidades de su sustancia, como en la concepción aristotélica. En 1687 formuló la ley de la gravedad.<sup>7</sup> Teniendo en cuenta el efecto de la gravedad, se comprendió que el movimiento ascendente o descendente no se debe a la naturaleza pesada o ligera de la sustancia, es decir, al peso del cuerpo; de hecho, todos los cuerpos ligeros o pesados son atraídos por la Tierra a la misma velocidad, pero la resistencia que el aire ejerce contra los mismos hace variar esta

---

<sup>3</sup> STRATHERM, 1999, pág. 24

<sup>4</sup> “Echó, pues, fuera al hombre, y puso al oriente del huerto del Edén querubines, y una espada encendida que se revolvía por todos lados, para guardar el camino del árbol de la vida”. (Génesis 3:24, Biblia de Jerusalén).

<sup>5</sup> BUSSAGLI, 1991, págs. 224-225

<sup>6</sup> BUSSAGLI, 1991, págs. 226-227

<sup>7</sup> Las tres primeras leyes del movimiento que formuló en 1685 son la base de la teoría de la gravedad. Según Newton, “hay una fuerza de gravitación que tiende hacia todos los cuerpos, proporcional a la cantidad de materia que contiene cada uno de ellos” (NEWTON, 1687, citado por HAWKING, 2004, pág. 647. En el lenguaje matemático, la fuerza que hace que los cuerpos se atraigan entre sí es “directamente proporcional al producto de sus dos masas, e inversamente proporcional al cuadrado de la distancia que los separa” (STRATHERM, 1999, pág. 47), lo que queda formulado de este modo:  $F = G \cdot M \cdot m / d^2$

velocidad. Una pluma y una roca son igualmente atraídas, pero para la pluma la resistencia del aire es mayor, por eso no cae con la misma velocidad que un cuerpo más pesado. La sensación del peso es un efecto de la gravedad. Siguiendo la teoría de Newton, los cuerpos están ligados al suelo debido a la fuerza que la Tierra ejerce sobre ellos, mientras que **los cuerpos flotantes son los que se encuentran fuera del alcance de esta atracción o los que, por ser ligeros, no pueden oponerse a la resistencia del aire.** Para que un cuerpo sea ingrávigo debe estar fuera del alcance de la fuerza de todo cuerpo de mayor masa. Newton desarrolló su teoría a partir del estudio del movimiento en la Tierra, cuyas bases extendió a todo el universo, creando la Ley de gravitación universal<sup>8</sup>, según la cual **el universo es considerado como un único espacio en el que actúan los mismos principios**, en el que tiene lugar el mismo movimiento.

En definitiva, el concepto de gravedad marca un antes y un después en la comprensión del movimiento en la ciencia. Sin la mediación del concepto de gravedad, los cuerpos descienden o ascienden **según la naturaleza de su sustancia**; las sustancias ligeras se elevan y las pesadas descienden, idea que se debilitó con las teorías que demostraban que la caída de los cuerpos no es consecuencia de su peso. Mientras que al entender el movimiento a través de la gravedad, cada cuerpo está ligado a otro cuerpo de mayor masa que él por el que es atraído. Cuando esta fuerza está presente, a toda elevación sigue un descenso. En el siglo XVII tuvo lugar el debate entre ambas concepciones. A partir de las teorías de Newton las ideas aristotélicas acerca de la Física dejaron de ser válidas para el pensamiento racional y fueron abandonadas.

#### 1.1.2.2. En la tecnología

En la Europa de la Edad Moderna se buscó, a través de la invención de máquinas, hallar el modo que permitiera al hombre volar. En esta búsqueda se alcanzaron logros muy significativos y se plantearon las bases del funcionamiento de las actuales máquinas voladoras.

Las máquinas diseñadas fueron fundamentalmente de dos tipos: las alas para realizar vuelos libres (aerodinos) y las naves elevadas por globos (aerostatos).

Existían precedentes de vuelos libres durante la Edad Media en Al-Ándalus y en Inglaterra. En la Edad Moderna, el diseño mejor conocido es el ornitóptero de Leonardo Da Vinci, quien desde 1470 estudió el vuelo de las aves y su anatomía, así como el

---

<sup>8</sup> STRATHERM, 1999, págs. 42-43



movimiento de las corrientes del aire y del agua. A partir de tales estudios diseñó la máquina mencionada, formada por unas alas y cola a semejanza de las de las aves que podían moverse durante el vuelo por quien las llevara puestas (Fig. 1). Tras comprobar que la fuerza del hombre era insuficiente para batir las alas a la velocidad necesaria, diseñó mecanismos para multiplicar la fuerza y modificó el diseño del ornitóptero, esta vez con alas fijas<sup>9</sup>. A Leonardo debemos las más variadas aportaciones al vuelo humano, pues mientras estudiaba la construcción de las alas batientes inventó también el paracaídas, la espiral aérea (el primer helicóptero) y la hélice. Si bien los diseños de Leonardo no llegaron a materializarse, su contemporáneo Giovanni Battista Danti, ingeniero y matemático conocido como Dédalo de Perugia, construyó también una máquina para volar con la que hizo repetidas pruebas en torno a 1503, al parecer exitosas.<sup>10</sup> En esos mismos años, en 1507, Jonh Damian probó a volar con **métodos alquímicos**; para ello, adhirió a sus brazos plumas de gallina, pero el impulso para el vuelo no residía en las alas, sino en un elixir que él mismo había hallado.<sup>11</sup> Asimismo, en 1628, el artista Paolo Guidotti di Perugia intentó el vuelo con unas alas con plumas, accionadas con la fuerza de los brazos, que se movían con la ayuda de muelles.<sup>12</sup>

Mientras que para el diseño de los aerodinos las aves fueron el principal modelo, en el caso de los **aerostatos** se buscó a menudo aprovechar los conocimientos de la navegación en el agua. La comparación entre el medio líquido y el aire se refleja en los diseños para naves aéreas, en los que frecuentemente se incluyen velas, remos y cascos de barco. El principio de su funcionamiento se debe a Roger Bacon, quien, hacia 1260, diseñó una nave que se elevaba gracias a cuatro esferas de cobre vacías, cuyo interior debía contener aire etéreo o fuego líquido, materiales propios de la alquimia, cuya menor densidad que el aire haría que el artilugio flotara<sup>13</sup>. En época moderna, a mediados del siglo XVII, Jonh Wilkins desarrolló la idea de Bacon; y más adelante, en 1670, el jesuita romano Francesco de Lana Terze estudió la presión atmosférica y diseñó un vehículo sostenido en el aire por esferas de cobre en las que se debía hacer el vacío<sup>14</sup>, esta máquina contaba con un velamen preparado para controlar su dirección, como los barcos (Fig. 2). Hacia 1709 el monje y matemático Bartolomeu de Gusmão diseñó un aerostato en forma de ave al que llamó **Passarola**, cuyo funcionamiento es hoy en día desconocido y que, a pesar de haber pasado a la historia de la aviación, al

---

<sup>9</sup> NICCOLI, 2006, pág. 13

<sup>10</sup> DANTI, s.f.

<sup>11</sup> SIMONS & WITHINGTON, 2007, pág. 22

<sup>12</sup> MELASECCHI, 2004

<sup>13</sup> SIMONS & WITHINGTON, 2007, págs. 17-18

<sup>14</sup> SIMONS & WITHINGTON, 2007, pág. 18

parecer tan sólo fue materializado como pequeño modelo<sup>15</sup> (Fig. 3). Más adelante, en 1772, el abad francés Deforges construyó una góndola voladora, con capacidad para llevar piloto, equipaje y provisiones, que debía avanzar en el aire con dos remos en forma de alas<sup>16</sup>. Finalmente, Michel y Etienne Montgolfier realizaron en 1783 el primer vuelo oficial en globo.

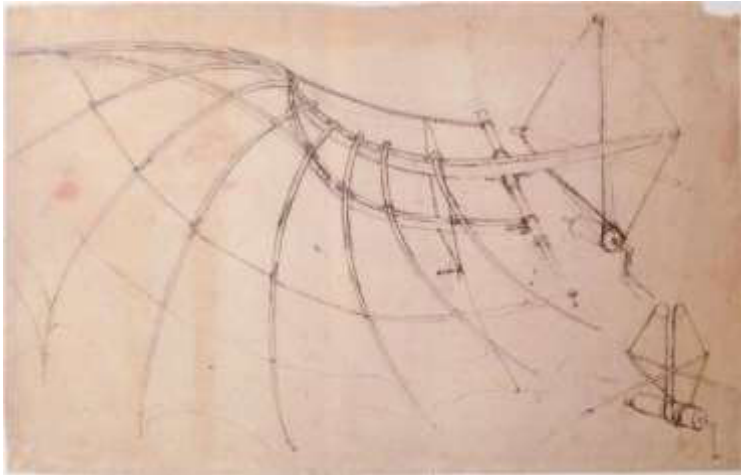


Fig. 1. Leonardo de Vinci (h. 1482). Diseño de un ala de la máquina voladora.

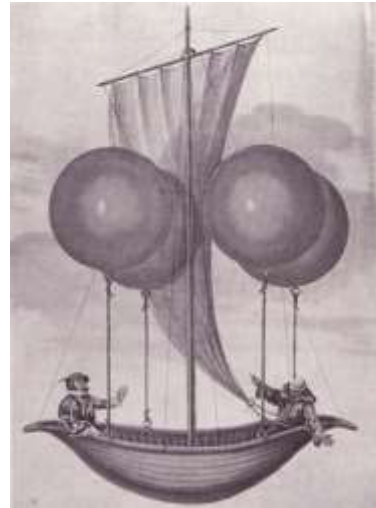


Fig. 2. Ilustración de *Disertación del padre Francesco Lana da Brescia* (1760).



Fig. 3. Bartolomeu de Gusmão (h.1709). Hoja de notas y dibujo de la *Passarola*.

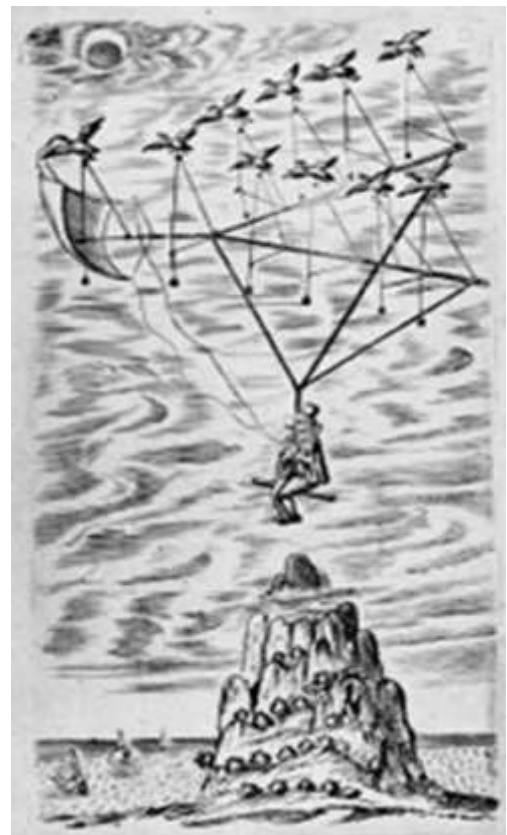


Fig. 4. Ilustración de *El hombre en la Luna* (1657).

<sup>15</sup> (HALLION, 2003, pág. 32)

<sup>16</sup> SIMONS & WITHINGTON, 2007, pág. 25

### 1.1.2.3. En la literatura

Si con el desarrollo tecnológico se pretendía navegar por el cielo, con las máquinas para volar de la literatura se llegó a la Luna y a las estrellas. Algunas de las invenciones de la ciencia-ficción se basaron en los conocimientos tecnológicos y científicos que se desarrollaron en este periodo. La primera de estas obras es *El hombre en la Luna: o un discurso sobre un viaje allá de Domingo Gonzales, el raudo mensajero* (1638), en la que Francis Godwin idea una máquina tirada por gansos con la que un hombre llega a la Luna (Fig. 4). Como es sabido, en esta obra se reflejan las aportaciones de Galileo y Copérnico sobre la Luna y el movimiento de los astros. En *Historia cómica de los Estados e Imperios de la Luna*, de Cyrano de Bergerac (1657), los principios del vuelo son la propulsión de un cinturón al que se han acoplado botellas con rocío, líquido que proporciona el impulso para volar (Fig. 5), y la fuerza magnética que ejerce un imán para elevar una nave de hierro. En *Viajes a varios lugares remotos del planeta* (1726), Jonatha Swift narra la visita de Guilliver a la isla de Laputa, la cual se eleva gracias un gigantesco imán.

En las obras literarias se manifiesta el deseo del hombre por volar. El vuelo adquiere un valor metafórico, significa alejarse y ver el mundo desde otra perspectiva. Las máquinas para volar son un medio para descubrir otros mundos y analizar críticamente el propio.



Fig. 6. ¿José Patiño? (h. 1784). *Viaje aéreo entre la Villa de Plasencia y la de Coria, el 20 de marzo de 1784.*

Fig. 5. Ilustración de *Historia cómica de los Estados e imperios de la luna* (1657).

#### 1.1.2.4. En el arte plástico

En el arte plástico se ilustran los pasajes literarios de las máquinas voladoras y se representan otros vuelos ficticios. Uno de los más conocidos es el del *pez volador* de José Patiño (Fig. 6). En 1754 fue muy comentado el viaje que realizó montado sobre un *pez volador* (semejante a un globo de aire caliente) impulsado con remos de plumas, cuya imagen se difundió ampliamente a través de grabados, al igual que la *passarola*<sup>17</sup>. Aunque fue probablemente una fantasía de este grabador,<sup>18</sup> su supuesto vuelo, tan comentado en su época, ha pasado a la historia de la aeronáutica. **Salvo excepciones como ésta, en el arte plástico el hombre vuela siempre por sí mismo, sin la necesidad de accesorios ni de vehículos;** las leyes físicas se desvanecen y prevalece ante todo la imaginación y la generación de la sensación cinestésica de vuelo en el espectador.

En el arte el movimiento es la expresión de la vida; en la Edad Moderna la expresión del vuelo de la figura humana interesa como transmisor de sensaciones, emociones e ideas. Cuando un cuerpo se desvincula de la gravedad y de su peso, desaparecen los límites que éstos significan para el movimiento y se amplían las posibilidades a acciones diversas, lo que supone un campo muy sugerente para la expresión plástica. Los movimientos ascendentes y descendentes, el movimiento atado o no a la gravedad, así como la cuestión del peso de la materia, se estudian por las **posibilidades expresivas** que ofrecen, sin ser relevantes las causas físicas que los producen. Además, en el pensamiento artístico, estos movimientos cobran **connotaciones simbólicas**: el ascenso puede significar liberación y el descenso puede ser una caída también espiritual (desarrollado en 3.2.3.3.G.). Así mismo, el movimiento ingrávido es el propio de los seres libres de las ataduras humanas, capaces de desenvolverse en el aire con total fluidez; mientras que los seres terrenales, con sus defectos y debilidades, están atados al peso de su cuerpo (como veremos en 1.3.1.). En el arte plástico de los siglos XV al XVIII, principalmente en el arte italiano y en las creaciones inspiradas en su espíritu, el sueño del vuelo se hace realidad y el hombre puede surcar el cielo libremente. Las obras de este periodo nos ofrecen la visión de un universo en el que el espacio celeste y el terrenal son diferentes entre sí, idea que se transmite por el movimiento que tiene lugar en cada uno de ellos. Sin embargo ambos mundos están profundamente conectados, unidos de modo que los seres de uno y otro lado convergen en el mismo espacio, interactuando gracias a la proximidad y a la intimidad que propicia el vuelo.

---

<sup>17</sup> GARCÍA CRUZADO, 2005, pág. 13

<sup>18</sup> VEGA GONZÁLEZ, 2010, pág. 207

Ante el interés por el vuelo en diferentes campos de la creación y el conocimiento, nos preguntamos acerca de una posible repercusión en la expresión plástica. El vuelo de la figura humana puede considerarse un movimiento contrario a su naturaleza (pues ésta puede moverse en cualquier dirección, y su trayectoria no está determinada por la dirección a su lugar natural, abajo); en este sentido, el contexto antiaristotélico de este periodo, en el que se investiga la desvinculación entre la caída de los cuerpos y su peso (el cual lleva hasta la formulación de la ley de gravitación universal), es acorde con el vuelo de la figura humana representado en el arte. Sin embargo, ¿cuál es el lugar natural de las figuras voladoras? Si las consideramos seres humanos voladores, entonces son cuerpos pesados que se mueven de forma contra-natural (según la teoría aristotélica), pero si tenemos en cuenta que los personajes representados son seres espirituales (ángeles y dioses), su vuelo concuerda más bien con las ideas acerca del movimiento del éter y de un movimiento que transcurre al margen de las leyes terrestres. Por otra parte, el vuelo de la figura humana ya se representa con cierta profusión y audacia, aunque con otro lenguaje, en el arte gótico, es decir, antes de producirse en la ciencia los cuestionamientos a las teorías de Aristóteles. Y posteriormente, la representación del vuelo se desarrolla ya con otra identidad plástica desde el *Quattrocento* hasta mediados del siglo XVIII; en este periodo, la formulación de la gravedad, en 1679, cerca del fin del mismo, coincide con el momento de mayor abundancia de figuras voladoras en la plástica. Además, aunque a lo largo de la Edad Moderna se sucedieron múltiples experimentos con máquinas para volar, los primeros vuelos efectivos (en globo) tuvieron lugar a finales del siglo XVIII, por lo que el vuelo real no pudo influir sobre el dibujo del vuelo en la plástica.

Tras el análisis del contexto científico, tecnológico y literario en el que tiene lugar la expresión artística del vuelo de la figura humana, creemos que la evolución de las teorías físicas y de la tecnología no repercute en la representación del vuelo, sino que éste transcurre de forma independiente a estos acontecimientos (en la Tabla 2 comparamos la cronología de estos hechos, pág. 56). Por ejemplo, los ángeles representados por Giambattista Tiepolo en *Traslación de la santa casa de Loreto* (obra realizada más de cincuenta años después de que Newton formulara la ley de la gravedad) son voladores en el mismo grado que los representados por Baciccio en la iglesia del Gesù de Roma, obra presentada al público en 1679, ocho años antes de este hecho (Figs. 7 y 8). En cambio, el vuelo representado en la literatura, consistente en fantasías de má-

quinas voladoras, sí está influenciada por los inventos del momento<sup>19</sup>. Sin embargo, aunque el interés por el vuelo está presente en todo el periodo, creemos que la imagen en sí no está influida por las ideas científicas ni por los intentos de vuelo con máquinas.

Al contrario de lo que ocurre con la tecnología, la ciencia y la literatura, sí que hay ideas que contribuyen a la configuración del vuelo en la plástica, pero éstas son teológicas y mitológicas, ideas que afectan a lo visual, como la velocidad, la inmaterialidad, y los atributos simbólicos de los personajes aéreos (aspecto que trataremos en 1.3.3.). Consideramos que **los descubrimientos científicos no conllevan cambios en la forma de expresar el movimiento** de las figuras voladoras debido a que en el campo artístico la imaginación y la intuición son los principales mecanismos de conocimiento. Sin embargo, sí podemos considerar un **cambio en el modo de concebir el vuelo de la figura humana**: si en un contexto en el que están vigentes las ideas aristotélicas la elevación de ciertos seres se debe a su condición cercana a lo divino, con las teorías sobre la caída de los cuerpos y la gravitación ésta es manifiestamente contraria a la naturaleza, y se aleja de las posibilidades reales que el hombre tiene de flotar en el aire (las que ofrecen las máquinas voladoras); todo ello evidencia el carácter fantástico de su movimiento.

Aunque el vuelo del hombre en las obras plásticas transcurre ajeno a la ciencia, tanto el campo artístico como el científico son distintos modos de exploración para satisfacer el interés propio del ser humano por el dominio del cielo.

---

<sup>19</sup> Los episodios de vuelo en la literatura no se limitan a la descripción de máquinas para volar. En los libretos teatrales, por ejemplo, las referencias a un vuelo del hombre libre de artilugios pueden ser más abundantes (cuestión que dejamos pendiente para futuros estudios).















Fig. 7. G. B. Tiepolo (1743-1745). *Traslación de la santa casa de Loreto* (detalle).



Fig. 8. Baciccio (1685). *La gloria de San Ignacio* (detalle).

Tabla 2. Línea de tiempo. Representación del vuelo, diseños de máquinas para volar (reales y literarias) y teorías físicas entre los siglos XV y XVIII.

<p>1400</p> <p>1485, diseño de alas batientes, de Leonardo</p>	<p>1424-1427, <i>Expulsión del Paraíso</i>, de Massaccio</p> <p>1452, <i>Creación de Adán y Eva</i>, de Ghiberti</p> <p>1485, <i>Nacimiento de Venus</i>, de Botticelli</p>   
<p>1500</p> <p>1543, Teoría heliocéntrica, de Copérnico</p>	<p>1513, <i>Bodas de Alejandro y Roxana</i>, de Antonio Bazzi</p> <p>1541, <i>Juicio Universal</i>, de Miguel Ángel</p>   
<p>1600</p> <p>1604, Ley del movimiento uniformemente acelerado, de Galileo</p> <p>1638, <i>El hombre en la Luna</i>, de Francis Godwin, (vehículo tirado por gansos)</p> <p>1657, <i>Historia cómica de los Estados e Imperios de la Luna</i> de Cyrano de Bergerac, (cinturón a propulsión)</p> <p>1687, Ley de la gravedad, de Newton</p>	<p>1612-1613, <i>Caída de los ángeles rebeldes</i>, de A. Comodi</p> <p>1630, <i>San Francisco consolado por la música de los ángeles</i>, de Domenichino</p> <p>1679, <i>Triunfo del Nombre de Jesús</i>, de Baciccio</p>   
<p>1700</p> <p>1709, La <i>Passarola</i> de Bartolomeu de Gusmão se eleva 3 metros sobre el suelo</p> <p>1726, <i>Los viajes de Gulliver</i>, de Jonathan Swift, (isla flotante)</p> <p>1754, <i>Pez volador</i>, de José Patiño</p> <p>1783, Primer vuelo en globo aerostático</p> <p>1786, <i>Aventuras del barón de Münchhausen</i>, Gottfried Bürger</p>	<p>1717, <i>Embarque a Citera</i>, de Watteau</p> <p>1743-1745, <i>Traslación de la santa casa de Loreto</i>, de G.B. Tiepolo</p> <p>1785-86, <i>Alegoría de un matrimonio principesco</i>, de Maulbertsch</p>   



### 1.1.3. Vuelo, flotación e ingravidez como fenómenos dinámicos

A continuación analizaremos cómo son el vuelo, la flotación y la ingravidez, y cómo se presentan estas formas de dinamismo en la representación plástica de la figura humana. Los tres movimientos tienen lugar en el elemento aire, pero son diferentes entre sí. El análisis que hacemos de éstos atiende a lo visual, centrándonos en cómo son las acciones y el espacio en el que tienen lugar.

El **vuelo** es el desplazamiento de un cuerpo que se impulsa en el aire. Es un cambio local de un móvil que ejerce una fuerza motora. La fuerza de la gravedad y el peso del móvil están presentes durante el vuelo, pero el móvil vence esta resistencia gracias a su movimiento motor; si se detiene, ocurre el descenso. Es el movimiento propio de seres como las aves y los insectos, y de objetos como los aviones.

Si el hombre tuviera la capacidad de volar, imaginamos que ocurriría, al igual que en las aves, gracias a la propia fuerza motora. Cuando soñamos que volamos experimentamos **distintos tipos de desplazamiento**: a veces el impulso nace de una fuerza interna y se fluye en el espacio de modo semejante a como se hace en el agua, otras avanzamos propulsados como los superhéroes de los cómics; otras veces el desplazamiento se logra por el movimiento de los miembros. Con estas palabras narró Dante un episodio de vuelo:

Así como dos palomas, excitadas por sus deseos, se dirigen con las alas abiertas y firmes hacia el dulce nido, llevadas en el aire por una misma voluntad, así salieron aquellas dos almas de entre la multitud donde estaba Dido.<sup>20</sup>

En la plástica de la Edad Moderna distinguimos la acción de volar en imágenes en las que la trayectoria tiene protagonismo, mostrando marcadamente un **desplazamiento lineal** y transmitiendo que el cuerpo se desliza en el aire, como en el dibujo de Giambattista Tiepolo (Fig. 9). Tal vez cabría esperar que las alas, uno de los principales atributos de los seres voladores, se representaran con el movimiento propio de las aves. Sin embargo, el aleteo es una acción realmente excepcional en la representación del vuelo de la figura humana, aunque encontramos algunos casos, como el ángel de

---

<sup>20</sup> ALIGHIERI, 1306-1321, Infierno, canto V

*La presentación del retrato*, de Rubens, el cual sí parece volar haciendo uso evidente de sus alas (Fig. 10).



Fig. 9. G. B. Tiepolo (1739), *Céfiros con un caballo de Apolo*.



Fig. 10. Rubens (1621-1625), *La presentación del retrato* (y detalle).

La acción de **flotar** es la de los cuerpos que se mantienen en suspensión. El móvil flotante es impulsado, no ejerce fuerza motora, el espacio lo sustenta. Sucede cuando la resistencia del medio en el que se encuentra es más fuerte que su peso, por lo que flotan aquellos cuerpos que son más ligeros que el espacio que les rodea. La flotación se da tanto en los desplazamientos (una barca en el agua, un globo, la hoja que se desprende de un árbol, las semillas de diente de león llevadas por el viento, etc.) co-

mo en los cambios sustanciales (la transformación de las nubes, un líquido dentro de otro de menor densidad, etc.).

Respecto a la figura humana, imaginamos la flotación en el aire similar a la flotación en el agua, confiriendo al aire mayor densidad, o centrando la ensoñación en la ligereza del cuerpo. Las imágenes de la Edad Moderna en las que identificamos la flotación son aquellas en las que el cuerpo parece efectivamente sostenido y movido por el elemento aire, pero sin producirse el desplazamiento de forma tan notoria, tan vectorial, como en el vuelo. Así lo vemos en los ángeles pintados por Charles Le Brun, que elevan los brazos y agitan las piernas lentamente, pero que no surcan el cielo (Fig. 11).



Fig. 11. Charles Le Brun (h. 1675). *Dios en su Gloria*.

En estado de **ingravedez** el centro de gravedad no actúa sobre el móvil y éste puede moverse llevado por el espacio o por su propio impulso. De ser un móvil impulsado, éste podría mantenerse en constante suspensión sin el requerimiento de una fuerza motriz propia. En el caso de tratarse de un cuerpo motor, al no estar bajo la influencia de la gravedad, el cese de la fuerza que impulsa el desplazamiento del cuerpo no conllevaría la caída y éste se mantendría suspendido en el aire. En ambos casos el peso del cuerpo no influye en el movimiento, sino que se neutraliza, afectando por igual tanto a los cuerpos pesados como a los ligeros: todos son ingravidos.

Si consideramos que la ingravidez es el estado de un espacio en el que la fuerza gravitatoria no existe, vemos que este espacio tiene cualidades diferentes a aquel en el que habitualmente nos movemos. Sus representaciones sugieren un espacio más denso, en el que todo movimiento es más lento.

Pueden ser ingravidos tanto los cambios locales (de cuerpos motores o impulsados), como los sustanciales. Hoy en día tenemos un conocimiento concreto acerca del movimiento en la ingravidez gracias a las imágenes de astronautas en gravedad cero, pero no es ésta la ingravidez representada en las obras de la Edad Moderna ni con la que soñamos al dormir. Se aleja del de la Edad Moderna porque no es flexible, el cuerpo se mueve con cierta rigidez y el desplazamiento no es totalmente voluntario, sino que requiere de forma notoria impulsarse desde una superficie sólida. En cambio, en la plástica identificamos la ingravidez propia de los sueños. Brillat-Savarin describió audazmente el movimiento en un sueño de vuelo:

Soñé una noche que había encontrado el secreto de liberarme de las leyes de la gravedad, de modo que mi cuerpo no sentía la diferencia entre subir y bajar y me era posible hacer una u otra cosa fácilmente y a placer.<sup>21</sup>

En el espacio indeterminado de una hoja de apuntes de Taddeo Zuccaro encontramos tres figuras que se mueven ingravidas. Puede que a su vez representen otras acciones, pero parecen ocurrir en un espacio sin gravedad, su movimiento recuerda la facilidad de acción de la que habla Brillat-Savarin (Fig. 12).

En la plástica, el vuelo, la flotación y la ingravidez tienen en común que transcurren en el aire, un espacio diferente a la tierra firme, donde no hay superficies que limiten la acción; a esto se suma el dominio sobre la gravedad, por el que los cuerpos se desplazan en el aire libremente, lo que hace que la presencia del sistema de planos vertical y horizontal se mitigue.

Desde el siglo XV hasta el XVIII el arte plástico se interesa profundamente por estos movimientos, llegando a representar cualquier tipo de ser u objeto en el aire. En las obras plásticas encontramos animales no voladores que se desplazan por el cielo, como el caballo en una escena dibujada por Fragonard (Fig. 13), y los más variados objetos se elevan transportados por figuras voladoras: guirnaldas, búcaros, mesas, e incluso edificios, como en el episodio de la *Traslación de la Santa casa de Loreto* (Fig. 7) (tema que trataremos en 1.3.2.8.). Las representaciones de mapas celestes reúnen todo tipo de personajes y objetos a todos los cuales se dota de ingravidez (Fig. 11, Cap.4). Pero **el móvil de mayor presencia es la figura humana**, encontrándola no po-

---

<sup>21</sup> BRILLAT-SAVARIN, 1825, citado por BACHELARD, 1943, pág. 35

cas veces formando aglomeraciones, abarrotando las representaciones del cielo. En cambio, los seres que por naturaleza habitan el espacio aéreo, como las aves y los insectos, son los menos representados, tal vez debido al interés por la sorpresa que lleva a los artistas a idear escenas inesperadas.



Fig. 12. Taddeo Zuccaro (h.1550-h.1640). Hoja con estudios de caballos y otras figuras (detalle).



Fig. 13. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Orlando Furioso, Secuestro.

La distinción entre vuelo, flotación e ingravidez en la expresión plástica entre los siglos XV y XVIII no suele ser evidente y sus diferencias se reflejan más bien como matices. Sobre todo se distingue el vuelo respecto a la flotación y la ingravidez. En las imágenes del vuelo hay una dirección unitaria en toda la figura y se observa en personajes por cuyo tratamiento plástico son de apariencia menos ligera. Así lo transmite la composición de Luca Giordano, en la que tanto el carro tirado por los caballos como las figuras parecen surcar el cielo volando (Fig. 14). En cambio, en la flotación y la ingravidez la trayectoria no es tan marcadamente direccional, y parece que los cuerpos se despliegan en el espacio y realizan notables movimientos de torsión, como el ángel dibujado por Domenichino (Fig. 15). Pero aunque intentemos discernir entre los tres tipos de acción, éstas no son siempre definibles. Por ejemplo, aunque el grupo dibujado también por Domenichino, formado por la Virgen acompañada de su séquito, tenga una trayectoria muy definida, su ligereza parece comunicarnos un movimiento más próximo a la flotación que al vuelo (Fig. 16). Así pues, a veces detectamos la acción

concreta que realizan algunas figuras: siendo impulsada por el espacio, desplazándose como en el vuelo hace un pájaro, cayendo, o ascendiendo, ya sea con su propio impulso, como Céfiro en el dibujo de Fragonard (Fig. 17), o llevado por el espacio, como la mujer que asciende en el *Juicio Universal* (Fig. 18). Pero, de forma general, no se evidencia si las figuras flotan, si se encuentran en un espacio ingrávido o si se desplazan por su fuerza motriz. Esto se debe a que el movimiento expresado **es una invención** en la que se reúnen cualidades de los tres fenómenos.



Fig. 14. Luca Giordano (1634-1705). *El carro de la Aurora.*



Fig. 15. Domenichino (1622-1627). Estudio para *San Marco.*



Fig. 16. Domenichino (1581-1641). *La Virgen de Atocha*.

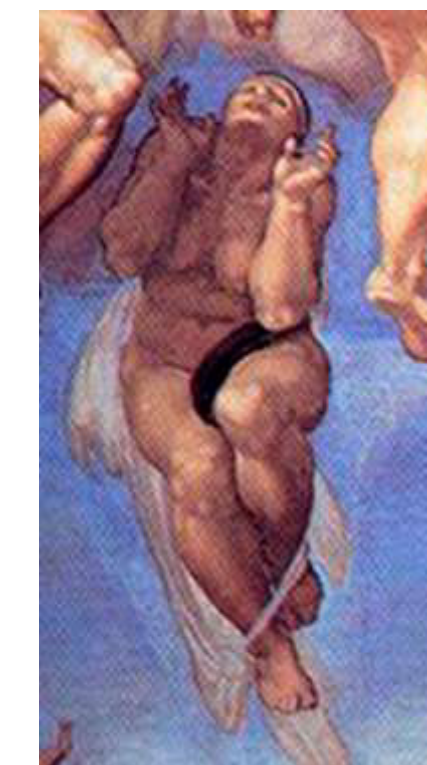


Fig. 18. Miguel Ángel (1537-1541). *Juicio Universal* (detalle).

Fig. 17. Fragonard (1732-1806). *Céfiro secuestrando a Psique*.





## **1.2. LA FIGURA HUMANA FLOTANTE EN LA PLÁSTICA DE LA EDAD MODERNA**

### **1.2.1. La elección del vuelo como motivo plástico**

Encontramos en este periodo un evidente interés por la figura humana voladora. Anteriormente ya se había expresado este movimiento, aunque no se le prestaba tanta atención (como analizaremos en el párrafo 2.1.). En cambio, en la Edad Moderna abundan las figuras eminentemente voladoras. Todo se interpreta ahora a través de acciones aéreas. En la capilla Sixtina, Dios, hierático hasta el momento como signo de eternidad, “se mueve con decisión; crea marchando, volando con su séquito angélico”<sup>22</sup>. La lucha entre San Miguel y el diablo se separa de la iconografía medieval que presentaba al arcángel de pie, victorioso, y se convierte en una lucha aérea. Así lo imaginaron Luca Signorelli y Lorenzo Lotto, quienes situaron el enfrentamiento lejos de toda superficie estable (Figs. 19 y 20).

¿A qué se debe la profusa actividad aérea que caracteriza este periodo? Por una parte, es producida por los cambios en la concepción y gusto artístico (cuestión que trataremos en 2.2.), por otra, creemos que se debe al placer sensorial y emocional que producen su creación y su contemplación, así como a su utilidad para la expresión de determinadas ideas.

---

<sup>22</sup> PIJOÁN, 1951, pág. 323



Fig. 19. Luca Signorelli (1499-1502).  
*Prédica y castigo del anticristo (detalle).*



Fig. 20. Lorenzo Lotto (1555-1556).  
*El Arcángel Miguel expulsa a Lucifer.*

### 1.2.1.1. Placer sensorial

El extraño movimiento de las figuras voladoras es un poderoso imán para la vista. Los seres ingrávidos son a menudo más dinámicos que los demás personajes. La figura humana ingrávida, imprevisible y sorprendente, atrae fuertemente. El vuelo es visualmente muy llamativo, pero cuando los personajes flotantes aparecen en tierra firme también son más dinámicos por sus torsiones, sus ropajes flotantes, su ligereza, etc. Esta atracción tiene una base fisiológica, pues la visión es atraída por el cambio y rechaza la monotonía, lo conocido, lo que acaba ignorando<sup>23</sup>. Por ello, su presencia en las composiciones es muy notoria.

Kenneth Clark encuentra el origen de las figuras voladoras en las nereidas y baccantes de los sarcófagos romanos (Fig. 21), y hace notar su presencia continua en el arte europeo. El cuerpo extático, poseído por la irracionalidad, “salta y se contorsiona y se hecha hacia atrás, como si tratase de escapar a las inexorables e imprescriptibles leyes de la gravedad. Los desnudos del éxtasis son esencialmente inestables”.<sup>24</sup> También localiza figuras semejantes a las nereidas en las obras de la Edad Moderna y considera que con frecuencia tales figuras se incluyen en estas obras como un elemento auxiliar decorativo<sup>25</sup>. Esta cualidad ha llevado a la libertad compositiva y a la flexibili-

---

<sup>23</sup> ARNHEIM, 1969, pág. 34

<sup>24</sup> CLARK, 1956, pág. 263

<sup>25</sup> CLARK, 1956, págs. 279-280

dad de su representación icónica, razón por la que, según Clark, son perfectos motivos decorativos:

para que el cuerpo sea un perfecto motivo de decoración debe estar en éxtasis, no sólo porque entonces se encuentra en un plano diferente de la realidad, sino porque cuando ya no está confinado por la stasis, puede ser utilizado con mayor libertad rítmica. Puede florecer como la vid, o flotar como las nubes.<sup>26</sup>

Focillon también detecta la relación entre decoración y expresión dinámica. Para él, el arte ornamental está dotado de una vida “muy particular” cuya esencia es el movimiento<sup>27</sup>. Y de hecho, el movimiento propio de las figuras voladoras se emplea a menudo como un complemento en la composición y como motivo decorativo.

Otra de las causas que hacen tan atractivas a las figuras voladoras es su rara presencia (transmitida mediante su dinamismo) a pesar de la coherencia dentro del mundo imaginario de la obra plástica. Según K. Clark algunas de las figuras emparentadas con las nereidas clásicas parecen “un visitante del otro mundo que se incorpora de manera extraña”<sup>28</sup>. Así lo observa en *Nacimiento de San Juan Bautista*; la movilidad de esta figura se caracteriza por la ligereza y por el dinamismo de sus ropajes, lo que nos lleva a percibir su pérdida de contacto con la tierra (Fig. 22). El ángel de Domenichino también exhibe las cualidades dinámicas de las figuras de los sarcófagos romanos; por su torsión y su ligereza parece efectivamente un ser de otro mundo, visto por accidente (Fig. 23).

Sus posibilidades móviles, especialmente su libertad de trayectorias, son el motivo principal por el que su visión puede ser sorprendente. La aparición del ángel, de Giacinto Brandi, en la imagen 24, transmite el dinamismo característico de las figuras voladoras por su trayectoria oblicua, que se proyecta suavemente en profundidad. Si comparamos esta imagen con el ángel que camina junto a San Juan Bautista niño, del siglo XIV (Fig. 25), podemos apreciar mejor cuán sorprendente resulta la aparición del ángel de Giacinto Brandi, que se acerca volando desde el cielo.



Fig. 21. Sarcófago con nereidas y Tetis (h. 140-150 d.C.).

<sup>26</sup> CLARK, 1956, pág. 727

<sup>27</sup> FOCILLON, 1934, págs. 23-24

<sup>28</sup> CLARK, 1956, pág. 280



Fig. 22. Ghirlandaio (1486-1490). *Nacimiento de San Juan Bautista.*



Fig. 23. Domenichino (1638-41). Estudio para la cúpula de la Capilla del Tesoro.



Fig. 24. Giacinto Brandi (Después de 1656). *El ángel de la guarda.*



Fig. 25. Maestro de La vida del Bautista (h. 1340). *El joven San Juan Bautista (detalle).*

La sensación de vida y la presencia enigmática de los seres flotantes produce placer en el espectador. Maria Giannatiempo describe un dibujo de Ciro Ferri entrelazando la información sobre el gesto gráfico y sus impresiones ante las figuras voladoras: “dibujo de ángeles en vuelo [...] muy bello por la vaporosidad del *sfumato* que hincha las nubes y por la elegancia de los cuerpos juveniles ágiles y libres en el movimiento.”<sup>29</sup> (Fig. 73, Cap. 3). Esta libertad de movimiento, impensable en la vida cotidiana, resulta sorprendente y es la clave del placer sensorial que producen las figuras voladoras, pues, como afirma Montesquieu en su *Ensayo sobre el Gusto*: “La mente busca siempre cosas nuevas, y no se sacia jamás. Por tanto, estaremos siempre seguros de deleitar la mente cuando le mostremos muchas más cosas de las que habría esperado ver.”<sup>30</sup> Esta idea es propia de toda la Edad Moderna, periodo en el que está presente el gusto por lo inesperado y la sorpresa. El efecto sensorialmente atractivo de las figuras ingravidas potencia la satisfacción que produce la visión de la obra de arte.

### 1.2.1.2. Placer emocional

La visión de las figuras flotantes también satisface el sueño de volar, que es signo del deseo de libertad. La expresión del movimiento del vuelo de la figura humana es comparable a un **sueño de satisfacción**. La gran variedad de significados que transmiten las imágenes del vuelo en la Edad Moderna (tema que desarrollaremos en 3.2.3.3.) están contenidos en la idea del vuelo como **libertad de movimiento** (gracias a la ruptura de los límites que impone la gravedad), la cual **simboliza la libertad espiritual**. En la Edad Moderna encontramos numerosas obras plásticas en torno a este sentimiento. La consecución del vuelo simboliza la victoria; a lo largo de todo el periodo, el espíritu de triunfo se expresa muchas veces a través del movimiento libre de las figuras flotantes, como observamos en la imagen de Vincenzo Dandini, que comunica la gran vitalidad del vuelo (Fig. 26). Una carroza aérea avanza escoltada por un séquito de figuras voladoras que sostienen una guirnalda. La composición invita a recorrer la imagen con la mirada desde la parte inferior hacia arriba, transmitiendo el sentido de ascenso del grupo. Asimismo, destaca la flotabilidad de las figuras de la parte superior, que dan la sensación de ser pesadas y contundentes, pero que vuelan.

---

<sup>29</sup> GIANNATIEMPO, 1977, pág. 42, (trad.a.): *disegno di angeli in volo [...] molto bello per la vaporosità dello sfumato che gonfia le nubi e per l'eleganza dei corpi giovanili agili e liberi nel movimento.*

<sup>30</sup> MONTESSQUIEU, 1757, citado por MARIUZ, 1978, pág. 10, (trad. a.): *l'âme cherche toujours des choses nouvelles, et ne se repose jamais. Ainsi ora será toujours sûr de plaire à l'âme, lorsqu'on lui fera voir beaucoup de choses ou plus qu'elle n'avoit espéré d'en voir.*

El movimiento de las figuras voladoras es un potente transmisor por encima de los símbolos. Así dice un contemporáneo acerca del fresco *La Gloria de la Monarquía Hispánica*, pintado por Luca Giordano (Fig. 27): “los coros de los ángeles, nos alegran, y sus movimientos, nos entretienen”<sup>31</sup>. En obras como ésta el dinamismo refuerza el ambiente festivo, contribuyendo así al significado de la obra. Aunque también existe la opinión contraria. Louis Réau, aun realzando el valor del escorzo en la expresión del vuelo, encuentra en ello mismo un obstáculo: “el problema científico, una vez resuelto, se convierte con excesiva frecuencia en lo esencial, a expensas del significado espiritual”<sup>32</sup>. Creemos que es tanta la pasión que suscita el movimiento ingrávido que el tema puede parecer secundario ante la expresión dinámica, pero es precisamente con el movimiento que la imagen se significa.

### 1.2.1.3. Elección personal

Creemos que la creación del movimiento flotante del hombre se debe, además, en gran medida, a **la satisfacción que produce la representación de este movimiento** (3.2.3.3.B.). Por eso pensamos que, además del contexto estilístico y cultural, la expresión del vuelo de la figura humana es una **elección personal**. Así nos llevan a pensar obras como el fresco de Lanfranco en la Villa Borghese de Roma, en la que ni el tema “aéreo”, ni el formato de plano horizontal en techo han condicionado al artista a expresar el vuelo salvo en la figura de Hermes (Fig. 28). De hecho, la expresión del movimiento ingrávido no procede necesariamente del motivo representado ni del estilo artístico. En uno de los dibujos sobre el *Viaje a Egipto* de Giandomenico Tiepolo, hay una amplia intervención de seres voladores (Fig. 29); en cambio, en otras representaciones del mismo tema, como la de Valerio Castello (Fig. 30), no hay expresión de este movimiento. Así, si revisamos diversas versiones de este tema realizadas desde el siglo XV al XVIII encontramos en cada estilo tanto obras con ángeles voladores como obras sin expresión del vuelo (Tabla 3, págs. 73-74).

Así pues, las figuras flotantes de la Edad Moderna son sugestivas por su alto grado de dinamismo y por las ideas que con éste se transmiten (ideas en las que se ahonda debido el contexto espacio-cultural), pero su representación depende también del deseo creativo de expresar este movimiento.

---

<sup>31</sup> P. DE LOS SANTOS citado por CHECA CREMADES, 2004, pág. 85

<sup>32</sup> RÉAU, 1996, pág. 60

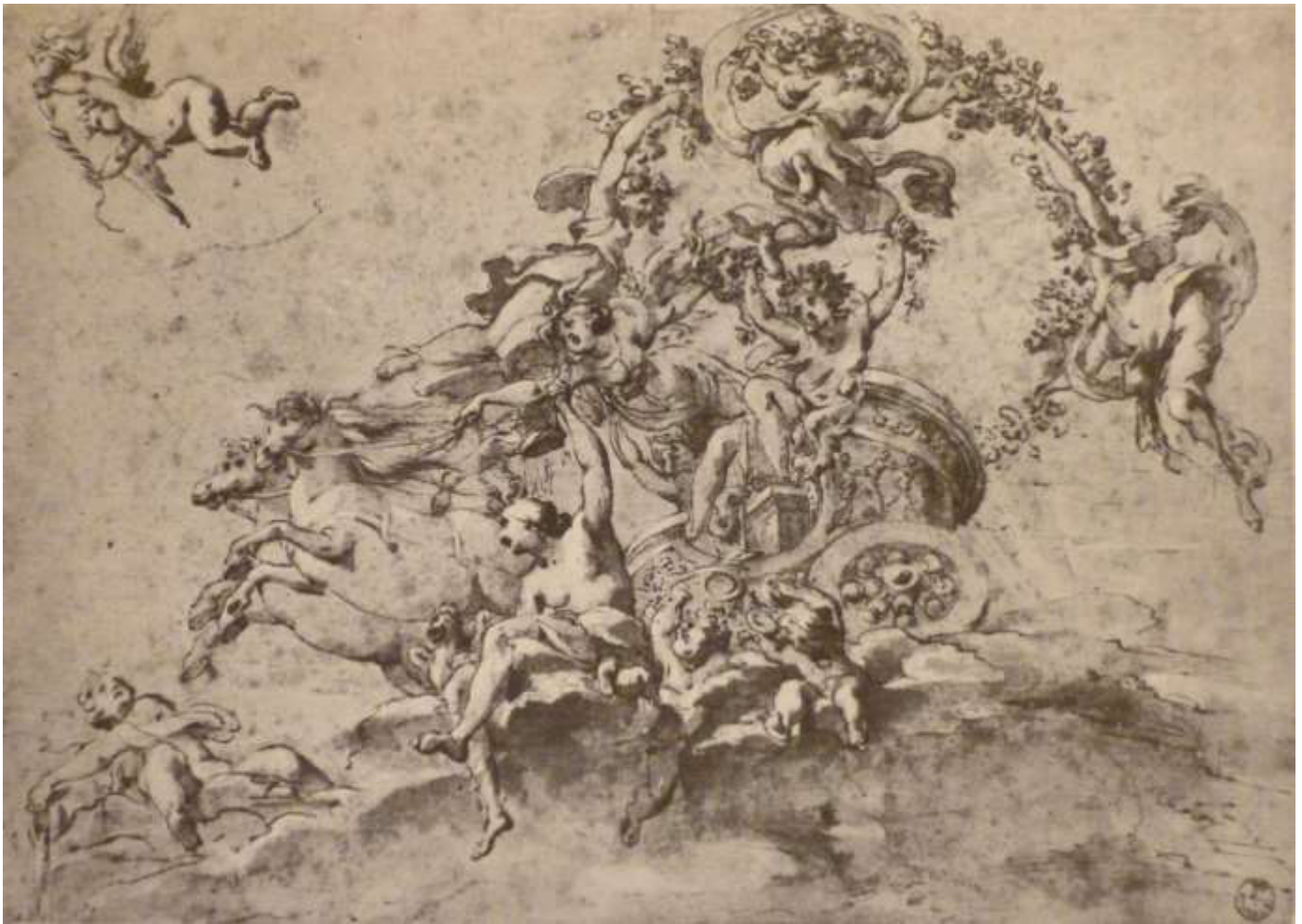


Fig. 26. Vincenzo Dandini (1607-1675). *La Aurora y las Horas*.



Fig. 27. Luca Giordano (1692-1693). *La gloria de la Monarquía Hispánica* (detalle).



Fig. 28. Lanfranco (1624-1625). *Los dioses del Olimpo*.



Fig. 29. G. D. Tiepolo (h.1753).  
*Huida a Egipto*.



Fig. 30. Valerio Castello (1659).  
*La huida a Egipto*.



TABLA 3. El tema de la huida a Egipto tratado desde el siglo XV al XVIII tanto con figuras voladoras como sin representación del vuelo

	Sin vuelo.	Con vuelo.
s. XV	 <p>Fig. 31. Fra Angelico (1450). <i>Huida a Egipto</i>.</p>	 <p>Fig. 32. Bernardino Butinone (h.1485). <i>La huida a Egipto</i>.</p>
s. XVI	 <p>Fig. 33. Vittore Carpaccio (h. 1515). <i>Huida a Egipto</i>.</p>	 <p>Fig. 34. Altobello Melone (1517). <i>Huida a Egipto</i>.</p>

s. XVII



Fig. 35. Domenichino (1605). *Paisaje con la Huida a Egipto.*



Fig. 36. Rubens (1614). *La huida a Egipto.*



Fig. 30. Valerio Castello (1659). *La huida a Egipto.*



Fig. 37. Il Genovesino (1651). *Descanso en la huida a Egipto*

s. XVIII



Fig. 39. Jean Baptiste Marie Pierre (1760). *La Huida a Egipto.*



Fig. 29. G. D. Tiepolo (h.1753). *Huida a Egipto.*

## 1.2.2. Posibilidades móviles de las figuras voladoras

A continuación analizamos las posibilidades de movimiento de los personajes voladores representados en la Edad Moderna. Éstos tienen una movilidad particular muy diferente a la de los personajes no voladores: son independientes de las leyes físicas, gozan de total libertad de desplazamiento, exhiben una elasticidad mayor que la del ser humano normal, su movimiento es continuo y su velocidad, por ser mayor o menor, se diferencia de la de los seres sujetos a la gravedad. La ausencia de la fuerza de gravedad es fundamental en su movimiento, pero intervienen también algunos aspectos relacionados con lo simbólico.

### 1.2.2.1. Independencia de las leyes físicas

La figura humana flotante de la Edad Moderna se mueve independientemente de las leyes físicas. No le afecta su propio peso, ni los efectos de la gravedad, ni las necesidades de equilibrio propias del ser humano; puede mantenerse en el aire sin necesidad de apoyo alguno, y le es posible desplazarse en cualquier dirección y sentido. Esto se identifica visualmente, por ejemplo, en figuras alejadas del suelo, en aquellas que no se apoyan ni sujetan a ningún elemento estable y en figuras que se desplazan en direcciones “imposibles”. En las obras de Domenichino encontramos estas diversas maneras de transmitir que los seres voladores son independientes de las leyes físicas. En la imagen 38 se expresa con rotundidad un descenso controlado, el cual podríamos imaginar en el agua, pero no en el aire. En uno de sus dibujos preparatorios vemos un volumen flotante de gran rotundidad, los querubines de la parte inferior evidencian que no toca el suelo (Fig. 40). Y en *La comunión de San Jerónimo*, los querubines se mueven sin elementos de apoyo o sujeción, describen con sus cuerpos líneas alejadas de los ejes de equilibrio y parecen exhibir la torpeza propia de los bebés, pero el espacio aéreo les es familiar (Fig. 41). En todos los casos se trata de acciones que no serían posibles con la actuación de la gravedad. También las direcciones ascendentes de-

muestran la capacidad de vencer a la fuerza dominante de la gravedad, efecto que además se apoya en la percepción visual. Las direcciones de descenso son reforzadas por la atracción descendente que atribuimos compositivamente a toda forma<sup>33</sup>. En cambio, los ascensos nos hablan de la transgresión de esta fuerza.

De la independencia de las leyes físicas se derivan las otras características de su movimiento: libertad de trayectorias, elasticidad-flexibilidad, movimiento continuo, velocidad mayor o menor a la del ser humano y cambios de sustancia.



Fig. 39. Domenichino; G.B. Viola;  
¿Alessandro Fortuna? (1616-1618).  
*Apolo mata a Corinis.*



Fig. 40. Domenichino (1581-1641).  
Estudio para *San Lucas*.



Fig. 41. Domenichino (1614).  
*La comunión de San Jerónimo* (detalle).

---

<sup>33</sup> ARNHEIM, 1988, pág. 25

### 1.2.2.2. Libertad de desplazamiento

Como es libre de la gravedad, el personaje aéreo puede desvincularse del suelo y trasladarse sin necesitar una superficie de apoyo. La independencia del suelo supone la disponibilidad de espacio ilimitado para el movimiento, espacio en el que las figuras voladoras se desplazan en todas las direcciones-sentido imaginables. Al ser **libres de toda fuerza que influya en su desplazamiento** y disponer de espacio ilimitado, encontramos en estas figuras una particular amplitud en sus posibilidades de **traslación** (trayectorias), en los **modos de trasladarse** (impulso de brazos y piernas, deslizamiento, etc.) y en **las acciones que realizan**. Precisamente la libertad de desplazamiento define el movimiento ingrávido. Para Bachelard la psicología del elemento aéreo “es *vectorial* en su esencia. Esencialmente, toda imagen aérea tiene un *porvenir*, un vector de vuelo. [...] Por su sustancia, el sueño del vuelo está sometido a la dialéctica de la ingravidez y el entorpecimiento.”<sup>34</sup>

El movimiento de traslación es posible en cualquier dirección-sentido y permite la descripción de cualquier trayectoria:

- Las figuras individuales suelen describir desplazamientos simples y pueden seguir una trayectoria curva o recta. El niño en la pintura de Werner se desplaza trazando un recorrido oblicuo pero paralelo al plano del cuadro (Fig. 42). Dédalo e Ícaro en el dibujo de Vasari también recorren el espacio en una trayectoria recta paralela al espectador; en este caso el trayecto es horizontal al suelo, pero no tiene menos fuerza (Fig. 43). En el dibujo de Solimena y en el tapiz que representa a Perseo y Andrómeda (Figs. 44 y 45), encontramos trayectorias oblicuas de dirección descendente, pero cada figura voladora se traslada de modo distinto: en el primero, el ángel se zambulle en el espacio como si el aire fuera agua, en el segundo, Perseo avanza de forma parecida a una figura sobre suelo firme, pero con una dirección diagonal.
- Los desplazamientos oblicuos al plano del cuadro son muy habituales en los personajes voladores, en las imágenes 46, 47 y 48 observamos diferentes trayectorias que se proyectan en profundidad y que evidencian la tridimensionalidad del espacio. El ángel en el dibujo de Domenichino parece hacer un recorrido curvo (Figs. 49), al igual que el querubín que sostiene el cortinaje en el ángulo superior izquierdo en la pintura de Comodi, aunque en este segundo caso la curva no es tan acentuada (Fig. 50). Sin embargo los desplazamientos que siguen una trayectoria curva son más habituales en las agrupaciones de figuras, como se aprecia en

---

<sup>34</sup> BACHELARD, 1943, pág. 33

la composición de la imagen 51 los dos *putti* en primer término recorren claramente una amplia curva.

- Las agrupaciones y concatenaciones de figuras suelen describir trayectorias más complejas y cambiantes. En otro dibujo de Comodi, la composición sugiere una trayectoria helicoidal ascendente que se proyecta en profundidad (Fig. 52), y en el de Giulio Romano, aunque tres de los amorcillos se dirigen hacia la derecha en un plano paralelo al espectador, observamos riqueza en sus trayectorias, cada uno parece recorrer una curva distinta (Fig. 53). Y en un fresco de Luca Giordano la intensa actividad de los ángeles se transmite por la conjunción de diversas direcciones y sentidos (Fig.27).



Fig. 40. Joseph Werner (h. 1655). *Luis XIV como Apolo vencedor de la serpiente Pitón* (detalle).



Fig. 41. Copia de Vasari (h. 1558?). *La caída de Dédalo e Ícaro*.



Fig. 44. Francesco Solimena (Después de 1728). *Débora y Barac* (detalle).



Fig. 45. Tiziano (1545-1550). Tapiz con las fabulas de Ovidio, *Perseo liberando a Andrómeda*.

1. La figura humana voladora de la Edad Moderna



Fig. 46. Tiziano (1530). *Marte, Venus y Amor*.



Fig. 47. Alessandro Gherardini (1655-1726). *Visión mística del lavatorio de los pies de Cristo* (detalle).



Fig. 48. Domenichino (1604-1605). *La visión de San Jerónimo* (detalle).



Fig. 49. Domenichino (1626-1629). *Madonna con el Niño y los santos Juan Evangelista y Petronio* (detalle).



Fig. 50. Andrea Comodi (1614-1623). *San Carlos Borromeo reza para que cese la peste* (detalle).



Fig. 51. Brueghel el viejo (1568-1625) y Heindrick Van Balen (1575-1632). *Rapto de Europa* (detalle).



Fig. 52. Andrea Comodi (h.1550-h.1640). Estudio para *La caída de los ángeles rebeldes* (detalle de la Fig. 57., Cap. 4).



Fig. 53. Giulio Romano (1526-1527). Estudio para *El banquete de boda de Eros y Psique*.



### 1.2.2.3. Elasticidad y flexibilidad

En las obras plásticas de la Edad Moderna, las figuras voladoras realizan flexiones, rotaciones y se comprimen o se estiran representando una flexibilidad que sobrepasa los límites naturales del cuerpo humano. Ello constituye un material visual interesante por las significativas modificaciones que se producen en la apariencia del ser respecto al esquema frontal del cuerpo humano. Por ejemplo, en el dibujo de Luca Giordano (Fig. 54) una figura vuela por encima de los demás personajes, el alargamiento contribuye a transmitir su trayectoria horizontal; en cambio, en el dibujo de Bronzino (Fig. 55) el cuerpo del niño se comprime, transformación que es favorecida por el movimiento de la cabeza y el punto de vista. La lectura de la imagen en el dibujo de Fenzoni (Fig. 56) se dinamiza por la comprensión y expansión del cuerpo de los dos querubines: el de la izquierda flexiona su cuerpo, formando una marcada curva, mientras que en el de la derecha la torsión, acentuada por el punto de vista modifica sustancialmente su forma. Trataremos las alteraciones expresivas de la figura como recurso dinámico en el apartado 4.2.

A veces los artistas se han servido de esta característica para destacar la diferencia con el movimiento de los personajes no voladores. El vuelo puede intensificarse al mostrarse junto a figuras cuyo movimiento no es tan elástico. Tal es el caso de la bóveda del duomo de Parma, en la que Correggio representó la Asunción de la Virgen. Durante la restauración de la bóveda se registraron calcos de las piernas de los personajes, agrupándolos según si las figuras a las que pertenecen están situadas en la parte más elevada o en la cornisa inferior (Fig. 142, Cap. 2). Mientras que las piernas pertenecientes a los ángeles y personajes suspendidos entre las nubes en la parte superior de la bóveda se flexionan y estiran de muy diversas formas, las piernas de los personajes de la cornisa son rectas, y aquellas flexionadas se muestran de frente, neutralizando las posibles diagonales que resultarían de su visión de perfil. En el dibujo de Fenzoni (Fig. 56) el movimiento de los querubines es muy diferente del de las figuras sujetas a la gravedad. Mientras que el de estas últimas se basa en la gesticulación, en los seres alados es más destacable el desplazamiento. Esto se refuerza por el dinamismo de la forma, en este caso, basado en el contraste entre la línea recta y la línea curva (aspecto que desarrollaremos en 4.6.a.). Es habitual que las rotaciones, flexiones y estiramientos se den en combinación con los desplazamientos. En el grupo de ángeles de una de las capillas de Santa Sabina, podemos observar la riqueza de movimientos locales de los cuerpos ingravidos, sugerida tanto mediante la diversidad de trayectorias como por las torsiones y flexiones **que los querubines realizan en su vuelo** (Fig. 57). En gran medida, el dinamismo de los seres ingravidos de la Edad Moderna se **confecciona dilatando las posibilidades de movimiento local, flexiones y estiramientos, y rotaciones posibles en el cuerpo humano.**



Fig. 54. Luca Giordano (1634-1705). (Detalle).



Fig. 55. Bronzino (h. 1549). Grupo de *putti* en vuelo con una estrella en la mano. Boceto para *El sueño de las doce estrellas* (detalle).



Fig. 56. Ferruccio Fenzoni (h.1550-h.1640). *Un ángel presenta a San Fortunato* (y detalle).



Fig. 57. siglo XVIII. Roma, Basílica de Santa Sabina.



#### 1.2.2.4. Movimiento constante

Al disponer de espacio ilimitado y no necesitar una superficie de apoyo, imaginamos que los seres flotantes se mueven de manera constante. El abandono de la superficie firme supone ingresar en un espacio donde **el reposo no es posible, pero en el que tampoco es necesario**. Ciertos recursos en la expresión plástica indican que el movimiento transcurre sin interrupción (los cuales trataremos en el capítulo 4, y se resumen en la Tabla 5, pág. 485). La representación de la figura desplazándose en un espacio abierto, sin superficies de apoyo, sugiere un espacio amplio que permite la continuidad del movimiento (desarrollado en 4.1.1). También movimiento constante las composiciones en las que las figuras se disponen en sucesión o agrupadas de forma que en su conjunto describen el vuelo, como es el caso de los *amoretto* que revolotean sobre Alejandro y Roxana, pintados por Antonio Bazzi (Fig. 58) (cuestión desarrollada en 4.4.1.). Otro factor que denota la incesante fuerza dinámica es el movimiento alrededor de la figura, sugerido por la relación íntima de los personajes con el elemento aire (que explicaremos en el siguiente párrafo: 1.2.3., pág. 96).

#### 1.2.2.5. Velocidad

En la expresión del movimiento ingrávito en la Edad Moderna observamos diferencia de velocidad respecto a las acciones de las figuras sujetas a la gravedad, factor que en ocasiones sirve para potenciar la diferencia entre unas y otras, como percibimos en el dibujo de Fenzoni, en el que los querubines surcan el aire con ajetreo frente a la mayor estabilidad de las figuras en pie (Fig. 56).

El movimiento **rápido** viene transmitido a menudo por la gran cantidad de información visual (obtenida por la acumulación de numerosos elementos, por figuras de doble lectura, por variedad de direcciones-sentido yuxtapuestas, etc. –recurso que trataremos en 4.3.2.), rasgo que contribuye a la sensación dinámica. La velocidad también es un elemento de impacto, de sorpresa, denota un acontecimiento extraordinario. Así se transmite al contemplar la bóveda de Gaudenzio Ferrari, repleta de ángeles, en la que la sobreabundancia de información visual refuerza la sensación de velocidad (Fig. 59). Pero también se transmite la velocidad en la expresión de acciones individuales, como en los ángeles de la imagen 60, de vuelo incesante. La velocidad es además declaradamente propia de los ángeles a partir del Concilio de Trento (1563), cuando se establece que, para indicar esta cualidad, deben representarse alados (ver 1.3.3.2.). Aunque la presencia de las alas no siempre implica expresión plástica de la velocidad, son símbolo de ello.



Fig. 58. Antonio Bazzi (1517). *Bodas de Alejandro y Roxana* (detalle de la Fig. 59., Cap.4).



Fig. 59. Gaudenzio Ferrari (1534-1536). *Concierto de los ángeles* (y detalle)



Fig. 60. Raffaello Schiaminossi (2ª mitad del s. XVI). *Putti voladores con los instrumentos de la Pasión*.

Otras veces, en cambio, el vuelo transmite la sensación de **lentitud**. Ésta puede sugerir o bien la densidad del espacio, o bien la ligereza del móvil en comparación con el aire (cuestión que analizaremos en el apartado 1.2.3.). El ángel que sostiene el cuerpo de Jesús en el dibujo de Battista Franco (Fig. 61) realiza un suave movimiento de ascenso, sensación a la que contribuye el recorrido visual al que invita la composición. Los movimientos de velocidad lenta tienen a veces un efecto hipnótico, como en el ábside de Baciccia en *Il Gesù* (Fig. 62), donde los ángeles se disuelven en un fluido multicolor y todo transcurre con una lentitud fuera del tiempo normal.



Fig. 61. Battista Franco (h.1550–1555). *Cristo muerto sostenido por un ángel*.



Fig. 62. Baciccia (1683). *Gloria dell'Agnello mistico* (detalle de la Fig. 114, Cap.2).

### 1.2.2.6. Transformaciones sustanciales

Aunque principalmente las figuras voladoras se representan como formas sólidas, a veces son representados como entes etéreos debido a su ligereza, cualidad asociada a los seres aéreos, especialmente a los ángeles. Esto parte de la antigua idea de que los ángeles tienen la capacidad de condensar la sustancia límpida de la que están formados (1.3.3.4., pág. 91). En no pocas ocasiones esta cualidad invita a plasmar el cambio del ser de ente sólido a intangible y viceversa. Precisamente los cambios sustanciales se aproximan de por sí a la ingravidez, pues en ellos la gravedad parece no actuar de forma tan significativa como en el movimiento local.

Las figuras humanas ingravidas son una representación de espíritus aéreos; son imagen de algo invisible. Es precisamente este proceso de materialización por medio de la imagen lo que lleva a presentarlos como seres de **apariencia corpórea**. Su solidez se hace patente mediante diversos recursos. En la obra de Tintoretto el Redentor aparece en la estancia flotando, la **sombra proyectada** por él y su séquito es muy notoria por su amplitud y oscuridad; además, por el tratamiento de la luz en el conjunto de la imagen (que en principio no requeriría una oscuridad tan fuerte) se evidencia que la finalidad de esta sombra es resaltar que el grupo flotante es material (Fig. 63). Los querubines de la *Asunción* de Tiziano también tienen una “realidad física”<sup>35</sup>, tocan y pisan la nube, la cual cede a su peso; su **apariencia consistente** (dada también por su volumetría) y la **evidencia de su peso** hacen que el acontecimiento sea más cercano (Fig. 64). Con el mismo recurso de la luz y la representación sólida de las figuras, Fra Bartolomeo, en *Visión de San Bernardo* (Fig. 73, Cap.2), da “sentido natural a la aparición milagrosa”.<sup>36</sup> Además en todos los casos, la **actuación de los demás personajes** confirma que la presencia de los seres voladores es perceptible. Así, en la *Anunciación*, de Lorenzo Lotto (Fig. 65), la reacción del gato que escapa contribuye a la idea de que el milagro es un hecho concreto de la vida, por eso “Para que se aprecie que se trata de un milagro hay que [...] hacer entrar al ángel con un resplandor de luz que no se sabe si es natural o celeste.”<sup>37</sup>

Los ángeles sólidos y carnales conviven con representaciones de **ángeles volátiles e incorpóreos** en los que se persigue resaltar mediante esta cualidad su naturaleza espiritual. Las abundantes imágenes del vuelo de la figura humana realizadas durante la Edad Moderna que la muestran como un móvil ligero o incluso etéreo reflejan las ideas que relacionan a los ángeles con los vientos, las nubes y la luz (recogidas en 1.3.3.4.). Por este motivo, a menudo los seres ingravidos, **mediante su tratamiento plástico**, se mimetizan con **elementos intangibles de la naturaleza**: “Puesto que los espíritus son invisibles como el aire, los artistas también han intentado representarlos como tal: han formado nubes enteras que consisten en nada más que ángeles y *putti* transparentes”<sup>38</sup>. Y no sólo se transmite mediante la transparencia: en la obra de Solimena los ángeles no pueden distinguirse de la densa nube, pues han adoptado forma y consistencia similares a ésta (Fig. 66).

---

<sup>35</sup> ARGAN, 1987, pág. 121

<sup>36</sup> ARGAN, 1987, pág. 34

<sup>37</sup> ARGAN, 1987, pág. 176

<sup>38</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 53, (trad. Rosa Peris): *Since spirits are as invisible as air, artists have also tried to represent them as such: they have formed whole clouds consisting of nothing but transparent angels and putti.*



Fig. 63. Tintoretto (h. 1577). *El Dux Alvise Mocenigo presentado al Redentor*.



Fig. 64. Tiziano (1516-1518). *Asunción* (y detalle).



Fig. 65. Lorenzo Lotto (h. 1527). *Anunciación*.



Fig. 66. Francesco Solimena (1680). *Aparición de Santa Archela a sor Agneta*.

Existen obras en las que se aprecia el **proceso de transformación de la metamorfosis**, sea de la materialidad a la inmaterialidad o viceversa. En el ábside de Il Gesù advertimos el cambio por medio de una **secuencia de movimiento** que muestra cómo los ángeles se funden con las nubes. En el detalle que aquí mostramos (Fig. 67) distinguimos algunos niños de cuerpo completo (en la parte central inferior), pero sólo vemos la cabeza de los que están a su alrededor; y en la parte superior, las cabecitas se amalgaman con sus rasgos y contornos menos definidos formando un conjunto de volúmenes luminosos muy semejantes a los de las nubes. En otro detalle de la misma obra observamos la misma evolución (Fig.68). En cambio, en un dibujo de Ciro Ferri se representa una transformación diferente: un joven completamente carnal emerge de una pequeña nube (Fig. 69). Otras veces, sin embargo, no se ve el transcurso de la transformación como una secuencia de movimiento, sino que éste se deduce por el **tratamiento plástico**. Así, los ángeles transparentes o vaporosos pueden sugerirnos un **cambio de generación o de corrupción de la forma**, es decir, que se están materializando o que están perdiendo su cualidad material. Por ejemplo, en la obra de Tinto-



retto los ángeles se generan de la nada, sus límpidas formas parecen describir una corriente aérea (Fig. 70); y en la de Mazzucchelli, un ángel etéreo surge de la luz del Espíritu Santo, su liviandad contrasta con el aspecto recio de los apóstoles (Fig. 71). En otras ocasiones, la generación de la forma se deduce por el **contenido narrativo de la imagen**. Los ángeles se han imaginado con la capacidad de un **movimiento de generación** instantáneo debido a su rapidísima traslación (ver 1.3.3.2.); por eso, en algunas obras podemos intuir que las figuras voladoras totalmente corpóreas han surgido de la nada por la reacción de los demás personajes, como ocurre en *El sacrificio de la rosa*, de Fragonard (Fig. 132, Cap.3), (ver 3.2.3.3.G., pág. 355).



Fig. 67. Baciccio (1683). *Gloria del Cordero Místico* (detalle de la Fig. 114, Cap.2).



Fig. 68. Baciccio (1683). *Gloria del Cordero Místico* (detalle de la Fig. 114, Cap.2).



Fig. 69. Ciro Ferri (1659). Busto de joven que emerge de las nubes.

Fig. 70. Tintoretto (1594).  
*La Última Cena*.



Fig. 71. Morazzone (1605). *Pentecostés* (y detalle).

Tanto en el caso de los ángeles transparentes como en el de los que están perdiendo su consistencia sólida, es recurrente un tratamiento plástico que indique que las formas se desvanecen (ver 4.3.1.). Así se aprecia en el dibujo de Guido Reni (Fig. 72): los ángeles han adquirido la volátil consistencia de las nubes por medio de los trazos que los conforman, que son iguales a éstas. Con ello, la solidez de la figura se diluye y la imagen se hace más dinámica, pues la vista trata de reconstruir la forma.

Por último encontramos imágenes en las que el **movimiento** de un grupo de figuras es **expresado como un fenómeno “abstracto”** (abstracto en cuanto a que las figuras individuales ceden el protagonismo a la acción del grupo: ascensión, expansión, giro, etc.). El grupo se representa como un conjunto cambiante cuyo movimiento es semejante al de elementos intangibles y no como el movimiento local de figuras individuales. Los ángeles de Fragonard se asemejan a la nube, no por su apariencia inconsistente o transparente, sino por su movimiento, que sugiere la evolución lenta y continua del vapor (Fig. 74). En la cúpula de la catedral de Parma este efecto se produce

por la cantidad de figuras acumuladas y su proximidad, que hace difícil diferenciar unas de otras (Fig. 122, Cap.2). El dinamismo del gesto plástico es fundamental en muchas de estas representaciones. En el dibujo de Giandomenico Tiepolo las figuras se tocan y se sujetan unas a otras, formando mediante las líneas y las manchas un grupo muy cambiante y vivo (Fig. 75). Y en el de Domenichino reconocemos el vuelo de la figura humana aunque cada figura no esté determinada con claridad (Fig. 73).

\* \* \*

Mediante la representación de la independencia de las leyes físicas, la acentuada elasticidad, la velocidad mayor o menor a la natural y las trasformaciones de sustancia, el cuerpo humano se presenta con un movimiento muy alejado de lo familiar.



Fig. 72. Guido Reni (h.1598-1599).  
*Madonna del Rosario.*



Fig. 73. Domenichino  
(1628-1630). Estudio para *Prudencia.*

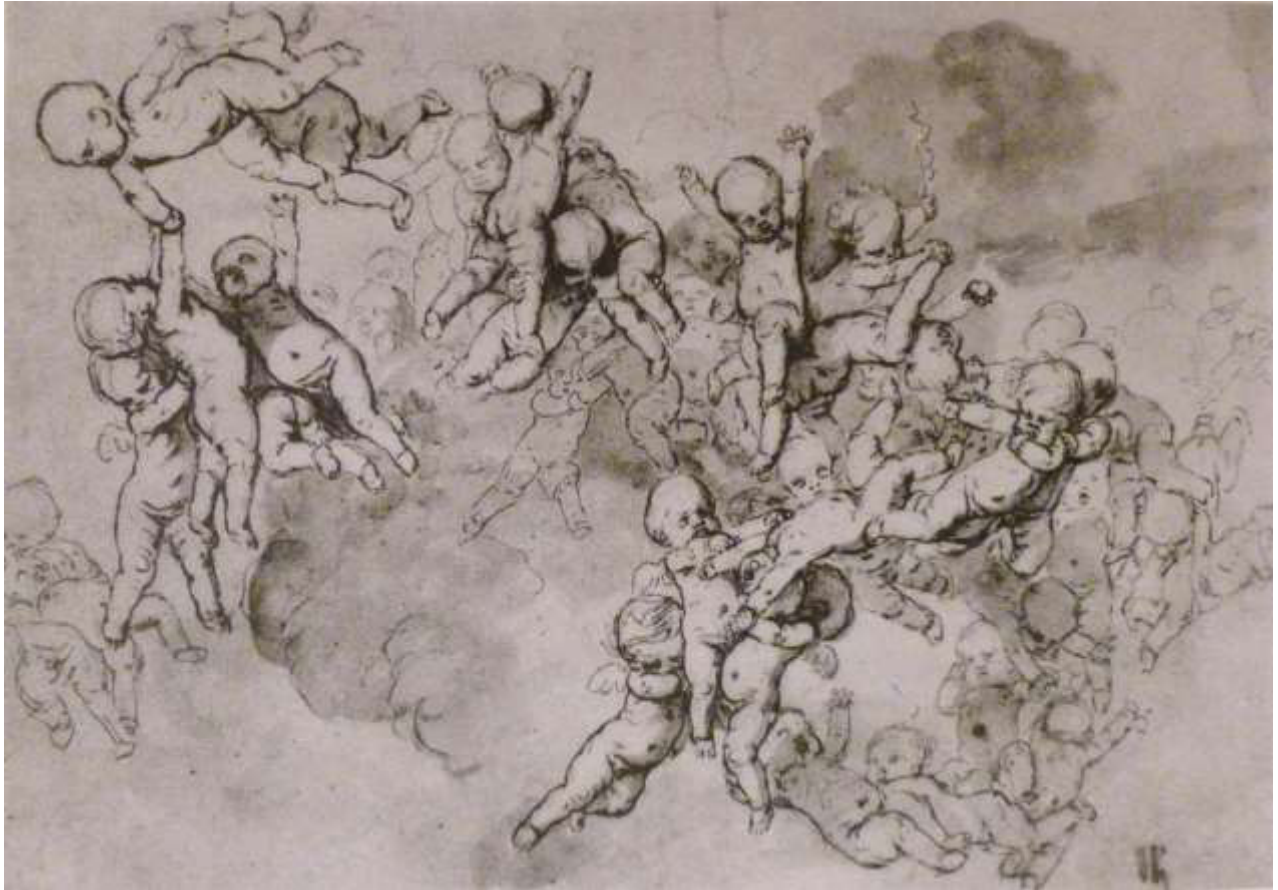


Fig. 74. Fragonard (h.1767). *Enjambre de amorcillos*.



Fig. 75. G. D. Tiepolo (h.1759). *El Omnipotente*.

### 1.2.3. Contexto espacio-temporal del movimiento ingrávigo

Dado que el movimiento se desarrolla en el espacio y el tiempo, nos cuestionamos si el vuelo transcurre en un contexto espacio-temporal específico. Si consideramos que un movimiento está en consonancia con el contexto espacio-temporal en el que ocurre, podemos interpretar que el espacio y el tiempo propios del vuelo son distintos a aquellos en los que nos movemos. La figura humana voladora, al ser independiente del suelo, puede actuar en un espacio en el que la restricción de la superficie de apoyo no existe, por lo que dispone de **espacio ilimitado** para desplazarse. Esto se refleja en las grandes superficies en las que se representa el movimiento ingrávigo, como en la bóveda de Andrea Pozzo en la iglesia de San Ignacio de Loyola en Roma (Fig. 76), donde los ángeles se desplazan en el cielo abierto: el espacio para el vuelo se ha dilatado con la ampliación de la superficie plástica y la representación del espacio tridimensional. La independencia de la gravedad también lleva a que los ejes de equilibrio vertical-horizontal pierdan su prioridad en la ordenación del espacio; para los seres ingrávigos ni siquiera existe la referencia de la verticalidad dada por la fuerza de la gravedad. En cuanto al desarrollo temporal de estos espacios, en algunas imágenes nos parece percibir que los ángeles, “que dominan el espacio y gobiernan el tiempo”<sup>39</sup>, se mueven en un contexto temporal diferente, más lento o más rápido al normal.

Por su movimiento, podemos distinguir dos **tipos de espacio**:

a) Un **espacio en el que la fuerza de la gravedad actúa**, en el que los seres dominan el cielo gracias a su capacidad de volar. Se trata de un espacio de vuelo diáfano, compartido con los seres no flotantes, como se aprecia en la obra de Antonio Ghisolfi (Fig. 77).

b) Otro **espacio denso** en el que los cuerpos pueden flotar; un espacio en el que la fuerza de la gravedad no actúa o tiene menos influencia, donde el cuerpo puede moverse libre de su peso, ingrávigo. Lo imaginamos con mayor lentitud, como dentro del agua, donde los movimientos se ven ralentizados por la densidad del medio. La escena de la imagen 81 parece transcurrir en un espacio-tiempo diferente al normal. El conjunto formado por las figuras, los caballos e incluso el carro, tiene extraordinaria ligereza, parecen globos de helio que no pueden evitar elevarse y flotar. Este tipo de espacio puede interpretarse como una cualidad intrínseca a los seres ingrávigos, y podemos imaginar que se encuentran inmersos en su propia atmósfera, mientras a su alrededor transcurre el espacio-tiempo de los seres no ingrávigos. En la pintura de

---

<sup>39</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 85, (trad. a.): *che dominano lo spazio e che governano il tempo*

Luca Giordano, el espacio denso que parece rodear al ángel confluye con el espacio-tiempo "normal". El espacio que rodea a los personajes flotantes en esta obra parece hacerles flotar, sensación a la que contribuye la pincelada más vaporosa que configura los ropajes del ángel y las nubes (Fig. 78).

También podemos imaginar **transformaciones del espacio** (cambio de espacio de la flotación a espacio del vuelo o viceversa) o una **relación cambiante** entre los seres voladores y el mismo, intuyendo **cambios voluntarios** entre ser motor e impulsado, o entre **ser volador y ser ingrávido**, es decir, transformaciones en su naturaleza móvil. La cambiante sujeción a la gravedad nos la transmiten obras como el dibujo atribuido a Raffaellino da Reggio, en el que los ángeles caminan y emprenden el vuelo (Fig. 79); o escenas como la de Luca Giordano, en la que conviven personajes en los que identificamos movimiento flotante (como la figura de Cristo) con otros eminentemente voladores, como los querubines, en los que es más evidente la traslación vectorial (Fig. 80).



Fig. 76. Andrea Pozzo (1626). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle).

1. La figura humana voladora de la Edad Moderna



Fig. 77. Antonio Ghisolfi (1623-1683). Vista de la cuadratura arquitectónica del Salón de los Fastos Romanos.



Fig. 78. Pietro da Cortona (h. 1638). *Muerte de San Alessio.*



Fig. 79. ¿Raffaello Motta, called Raffaellino da Reggio (1550- 1578)? El cadáver de una santa elevado al Cielo por ángeles alados.



Fig. 80. Copia de Luca Giordano (1634-1705). *La Virgen que intercede ante Jesucristo por las almas del Purgatorio.*



Fig. 81. Domenichino (1622). *Estudio de la Verdad revelada por el Tiempo*.

Por otra parte, en las representaciones de seres voladores en movimiento reconocemos una **relación íntima** de éstos **con el medio aéreo** apreciable en escenas en las que los personajes aéreos parecen moverse impulsados por el medio, como lo hacen en la imagen 82. Sin embargo la relación íntima con el aire nos la sugieren principalmente las imágenes en las que éste se mueve de manera continua alrededor del cuerpo, rozando la piel, hinchando telas y cabellos. Los ropajes y los cabellos tienen en el arte de la Edad Moderna un movimiento propio, por eso a muchas figuras se les puede aplicar lo que Pijoán dice del Veronés: “vemos la exaltación del tejido: la tela es autónoma, vive por su cuenta; el ser humano sirve sólo para mantenerla erguida.”<sup>40</sup> En el dibujo de Camillo Procaccini, las líneas de los pliegues y los cabellos aportan dinamismo a la imagen, reforzando la sensación de que la figura se despega del suelo (Fig. 59, Cap.3); y la aparición de los guerreros angélicos en *La Expulsión de Heliodoro del Templo* (Fig. 78, Cap.2) parece más amenazadora por este efecto móvil. Se trata de una caricia que los personajes voladores reciben en cualquier contexto, ya estén en suelo firme o en lo alto. Anuncia el despegue, como si la fuerza interior que genera el movimiento se manifestara antes que el desplazamiento. La actividad del aire no cesa aun cuando la figura represente una acción no voladora o sin desplazamiento o se represente en reposo, de modo que **un aura de movimiento rodea a los seres ingravidos**, como en la obra de Giandomenico Tiepolo, en la que el viento agita tan solo el vestido del ángel, mientras que los otros ropajes y el follaje se mantienen ajenos a su influencia (Fig. 84). Si en el terreno de los símbolos el aura de luz indica que son seres separados de todo lo mundano, el movimiento incesante que se produce a su alrededor **revela su capacidad de volar** y el medio aéreo del que proceden. Es un elemento que aporta mucho dinamismo a la imagen, por eso, es usado en muchos casos en los que la figura no llega a ser flotante. En el dibujo de Girolamo Bedoli imaginamos el suave sonido del

---

<sup>40</sup> PIJOÁN, 1951, pág. X



viento acariciando al ángel y fundiéndose con la música de la trompeta, y aunque está de pie, el intenso dinamismo que lo envuelve nos comunica su relación con el aire y la posibilidad de vuelo (Fig. 83).



Fig. 83. Girolamo Bedoli (1538-1544).  
Ángel tocando la trompeta.

Fig. 82. Matteo Bonechi (1672-  
1752). *El Eterno y el Espíritu Santo*.



Fig. 84. G. D. Tiepolo (h.1753). *María y José, con el Niño, son escoltados por un ángel*.



### **1.3. Personajes flotantes. La influencia de la mitología y la teología en la configuración del vuelo**

Las fuentes escritas y las especulaciones teóricas, así como las ideas de tradición popular respecto a los ángeles han intervenido significativamente en la configuración del vuelo de la figura humana en la Edad Moderna, tanto en las representaciones de los ángeles como de los personajes de la mitología clásica. Los datos existentes, como su descripción física, sus atributos simbólicos, sus funciones de mensajeros o defensores, etc., se aprovechan e interpretan de diversas maneras para conformar su movimiento.

#### **1.3.1. El dominio del cielo. Seres extraordinarios**

Los seres voladores representados entre los siglos XV y XVIII no son sólo ángeles (estos son la mayoría), también se representan santos y la jerarquía celestial cristiana, dioses de la mitología clásica, *putti*, etc. Todos estos personajes tienen cualidades comunes: son seres aéreos, muchos de ellos alados, mensajeros y mediadores, y están en íntimo contacto con los elementos aéreos de la naturaleza. Hay parentescos en la fisionomía y en el papel que desempeñan, lo que lleva a representarlos como seres voladores. En definitiva, son seres espirituales, alejados en diversas formas de las cualidades de los hombres. Todos tienen en común su faceta espiritual, por su alejamiento de lo terrenal son diferentes al ser humano. Tertuliano, en el siglo II d.C., aporta la

definición que los unifica como seres aéreos: “Todo espíritu es alado”<sup>41</sup>. Además, Filón de Alejandría, un siglo antes, había relacionado explícitamente a los ángeles, las almas y las aves reuniéndolos en un mismo grupo, puesto que todos ellos habitan el aire<sup>42</sup>.

La síntesis de las cualidades de estos personajes se representa mediante su capacidad de volar y, como nos recuerda Arnold Nesselrath, en última instancia, se puede considerar a todo (o casi todo) hombre volador como un ángel, atendiendo no ya a las funciones de estos personajes, sino su capacidad de volar, motivo por el cual desde la Antigüedad hasta hoy en día los ángeles suscitan un interés que trasciende el tiempo y los sentimientos religiosos:

desde que los ángeles han sido imaginados con alas, la fascinación por los ángeles ha sido presumiblemente tan grande como el sueño del hombre de poder volar. E incluso ahora que este sueño ha sido ampliamente realizado la fascinación no muestra signos de abatimiento.<sup>43</sup>

A su vez, puesto que el movimiento de los seres aéreos es tan distinto al nuestro, comprendemos que pueden proceder de un mundo acorde a éste, poblado por seres igualmente distintos a nosotros. Dioses, almas liberadas, seres espirituales... el dominio del aire es propio de ellos. **La capacidad de volar** implica estar en contacto con el cielo, con lo lejano, lo desconocido, los seres voladores acceden a lo que **está fuera de nuestro alcance**. Entender qué son los ángeles

es sobre todo un nudo cultural que implica una profunda reflexión sobre la relación entre la humanidad y lo trascendente, entre los seres de la tierra y el Ser de luz, o – como dice el *Talmud* hebraico – entre “aquellos de abajo” y “aquellos de arriba”<sup>44</sup>

Como afirma Arnold Nesselrath “Hablando de ángeles podemos estar seguros de que el concepto que expresan, no sólo en su forma externa, de un ser sobrenatural, será inmediatamente entendido.”<sup>45</sup> Sin embargo, al referirnos a las imágenes, lo sobrenatural se transmite por medio de la apariencia, tanto por medio de símbolos como por el lenguaje plástico. En la representación de seres ingravidos se insiste en

---

<sup>41</sup> El Apologético, 22, 8

<sup>42</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 91

<sup>43</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH 1998, pág. 44, (trad. a.): *Ever since angels have been imagined with wings, the fascination with angels has been presumably just as great as man's dream to be able to fly. And even now that this dream has long been realized, the fascination shows no signs of abating.*

<sup>44</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 11, (trad. a.): *e oltretutto un nodo culturale che implica una profonda riflessione sul rapporto fra l'umanità e il trascendente, fra gli esseri di terra e l'Essere di luce, o – come dice il Talmud ebraico – fra 'quelli di sotto' e 'quelli di sopra'*

<sup>45</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 44, (trad. a.): *In speaking of angels, we can be sure that the concept they express, be it only in its external form, that of a supernatural being, will be immediately understood*

plasmarse la diferencia entre los seres voladores y los hombres corrientes. En general, la representación de lo inusual contribuye a crear la sensación de su procedencia ultraterrena, por eso es habitual que se los represente con ropajes fantásticos o semidesnudos o con alas de plumaje extraño. Sin embargo, el vuelo es en la Edad Moderna el principal símbolo de sus cualidades espirituales. El hombre volador es un ser extraordinario que ha conseguido vencer las ataduras que lo unen física y espiritualmente a la tierra, el vuelo es metáfora de su libertad y su potencia.

Por otra parte, las figuras ingravidas están en un mundo intermedio entre el hombre y la divinidad. En la Edad Moderna esto se establece también en la plástica: las figuras voladoras son mediadoras entre el observador y la obra, entre el mundo real y el ficticio (el plástico). Esto se transmite tanto por el contenido de la imagen (por ejemplo, por medio de miradas) como por su configuración: los ángeles se mueven entre lo pictórico y lo escultórico y entre lo de fuera y lo de dentro del marco. Los ángeles son los mediadores en todos los sentidos. Ellos “tienen la tarea, tanto en el arte como en la fe, de proporcionar un intermediario entre nosotros y la inefable divinidad celeste”<sup>46</sup>.

### 1.3.2. Actividades que realizan

A los ángeles se asocia la realización de ciertas tareas. Si bien a lo largo de toda la Edad Moderna hay obras en las que se los representa desempeñándolas pero sin volar, algunas de estas acciones invitaron específicamente a representar el vuelo, sobre todo su misión de mensajeros entre el cielo y el mundo terrenal, y su velocidad. Nesselrath cree que las funciones realizadas por los ángeles como mensajeros celestiales tuvieron consecuencias en la representación artística, y llevaron a que no fueran protagonistas de las escenas en las que aparecían:

ellos casi nunca, en lo posible, excepto el arcángel Miguel y tal vez el arcángel Rafael, representan las principales figuras en una composición narrativa. Para

---

<sup>46</sup> B. COLE y R. CHRISTIAN, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 35, (trad. a.): *are present in countless sacred paintings and have, in art as in faith, the task of providing an intermediary between us and the inefable celestial divinity.*

los artistas, los ángeles son principalmente un elemento transitivo, dirigido a otra figura.<sup>47</sup>

Ello explica sus apariciones colectivas en grupos numerosos, y su uso para enmarcar la acción principal de una escena o como figuras ornamentales<sup>48</sup>. Sin embargo, aunque su papel de mediadores no les haga tener el protagonismo del contenido, observamos que con frecuencia las figuras voladoras tienen tanto interés compositivo y estético como cualquier otro elemento de la imagen, y que por su movimiento (debido a sus particulares características dinámicas y de contenido – figura humana que realiza movimientos ajenos a su naturaleza –) la vista es atraída por ellos y a menudo por estas causas son los protagonistas de la obra.

A continuación analizamos las diversas acciones que realizan los personajes voladores en la plástica de la Edad Moderna.

### 1.3.2.1. Mensajeros y mediadores

La función de mensajeros y mediadores tiene fundamental importancia en la representación de los seres voladores, pues es la que invita a representar su **desplazamiento**. Los ángeles 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>49</sup>. Sin embargo, en las escenas en las que se muestran como mensajeros, el movimiento del ser volador no se aborda sólo como un desplazamiento, y se encuentran soluciones muy diversas; pero en todas hay algo en común: la búsqueda de un dinamismo distinto al cotidiano basado en la libertad total de movimiento posible gracias a la emancipación de la gravedad. En un dibujo de Cerrini, San Carlos ruega al Cielo que la peste acabe, el ángel, como mediador entre la tierra y el cielo, flota ingrávito entre ambos, su situación simbólica es signo de que las plegarias del santo han sido escuchadas (Fig. 85). En cambio, el episodio del anuncio a los pastores suele tratarse como un fenómeno cósmico, lleno de luz y de coros de ángeles, acorde con la narración bíblica, como sucede en el grabado de Rembrandt (Fig.167, Cap.2). En otros casos, cuando los ángeles transmiten un mensaje divino, se produce una aproximación. Así, el arcángel Gabriel

---

<sup>47</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 45, (trad. a.): *they are almost never, with the possible, exception of the archangel Michael and perhaps the archangel Raphael, represented as the main figures in a narrative composition. For artists, angels are mainly a transitive element, directed at another figure.*

<sup>48</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 45

<sup>49</sup> B. COLE y R. CHRISTIAN, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 34, (trad. a.): *How else but by flying could God's messengers get from heaven to earth and back?*

desciende hasta María en las escenas de la Anunciación, como la de Guercino (Fig. 86); éste es un tema muy representado, pero con múltiples variaciones en la representación del vuelo (Fig.19, Cap.3, Fig.98, Cap.3). En esta escena a menudo la importancia recae en la reacción ante la aparición del ángel, es tratado como un encuentro. También en otras escenas de encuentros, el acercamiento tiene lugar gracias al ser volador, por ejemplo Perseo se acerca a la encadenada Andrómeda de forma semejante a algunos ángeles de la Anunciación (Fig. 45), En otro episodio, un ángel se aparece en sueños a San Joaquín; el mensajero flota sobre él y le muestra el porvenir (Fig. 87).

En escenas mitológicas, Hermes cumple su papel como mensajero de los dioses y merodeador del cielo. En la pintura de Annibale Carracci, la audaz dirección descendente indica que viene desde lo alto, sensación que se potencia por la ubicación de la pintura en bóveda, a pesar de que la escena se configura en cierto modo como un *quadro riportato* (Fig. 88).



Fig. 85. G. D. Cerrini (Antes de 1685). *San Carlos invoca el fin de la pestilencia.*



Fig. 86. Guercino (1591-1666). *La Anunciación.*



Fig. 87. Luca Giordano (1634-1705). *El sueño de Joaquín y encuentro en la Puerta Aurea*.



Fig. 88. Annibale Carracci (1597). *Mercurio y Paris*.

### 1.3.2.2. Asistentes

Como asistentes, los ángeles llevan a cabo multitud de acciones. En la Edad Moderna, la mayor parte de estas acciones son realizadas en pleno vuelo, y su actitud, acorde con su carácter, es servicial. En escenas relacionadas con la liturgia los ángeles suelen ser representados balanceando los incensarios, como vemos en el dibujo *La Última Cena*, realizado por Giandomenico Tiepolo (Fig. 89), y también en los funerales de la Virgen, de Ludovico Carracci (Fig. 64, Cap.3). Asimismo, aparecen ayudando en otras **cuestiones prácticas**; por ejemplo, en la llamada *Pala de San Bernardino*, de Lorenzo Lotto (Fig. 86, Cap.2), el encuentro transcurre “al abrigo de un toldo con el que los cuatro ángeles improvisan un pabellón sobre el trono de la Virgen”<sup>50</sup>, y en una escena parecida representada por Luca Giordano, los ángeles sostienen solemnemente el armazón de un catafalco aéreo (Fig. 91).

La presencia de los ángeles no sólo resalta acontecimientos extraordinarios, también aparecen “como ayudantes en las tareas cotidianas [...], testimonio de la fe en una ayuda enviada a los hombres desde el cielo incluso en las circunstancias más corrientes de la vida.”<sup>51</sup> La serie de dibujos realizados por Giandomenico Tiepolo conocidos como la *Gran serie bíblica* es un exuberante ejemplo de la presencia de los ángeles como figuras simbólicas de la protección divina. En cada escena se muestra la intervención de los ángeles: unas veces ayudan en la realización de acciones (ayudan a María a salir de la barca, conducen al asno, reman, etc. -Figs. 91 y 92-), en otros episodios se encargan enteramente de la acción, como en aquel en el que varios ángeles

<sup>50</sup> ARGAN, 1987, pág. 174

<sup>51</sup> GIORGI, 2004, pág. 332



transportan el cuerpo de Santa Ana para su entierro -Fig. 93-). En particular, en la composición *Huida a Egipto*, esta idea se eleva al máximo exponente, mostrando una gran intervención de los seres angélicos: uno guía el camino, otro ayuda a San José, nuevamente otro conduce al burro, sobre ellos, Dios acompañado por dos ángeles observa la escena, y en torno a éstos, vuelan los querubines (Fig. 29).

Según Cole y Christian, la presencia de los ángeles simboliza el amor de Dios: “Puesto que los ángeles están unidos a Dios por el amor, flotan en contemplación en torno a las personas que Dios ama (este es el caso especialmente de los *putti*)”.<sup>52</sup> Y de modo semejante, en los casos de mitología, la presencia de los *putti* denota la intervención de las fuerzas superiores en la historia narrada. En escenas de temática mitológica los *putti* y otros personajes voladores realizan tareas propias de los sirvientes domésticos, por ejemplo, transportan una mesa para *La fiesta de Psique*, y en el grupo de Giovanni Contarini, un *putto* vierte el vino (Figs. 94 y 95). El ambiente de celebración y fiesta siempre llena estas imágenes.



Fig. 89. G. D. Tiepolo (1775). *La Última Cena*.



Fig. 90. Luca Giordano (1686). *Madonna del Rosario (o del baldaquino)*.

<sup>52</sup> B. COLE y R. CHRISTIAN, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 42, (trad. a.): *Since angels are united to God by love, they hover in contented contemplation around the people God loves (this is especially the case with putti)*.



Fig. 91. G. D. Tiepolo (h.1753). *Huida a Egipto. José y María Piden hospitalidad* (detalle).



Fig. 92. G. D. Tiepolo (h.1753). *Huida a Egipto. La Sagrada Familia sube a la barca ayudada por los ángeles.*



Fig. 93. G. D. Tiepolo (h.1759). *Sepultura de Santa Ana.*



Fig. 94. Giovanni Contarini (1549-1604). *Divinidades marinas.*



Fig. 95. Luca Giordano (1634-1705). *La fiesta de Psique.*

### 1.3.2.3. Orantes

“Cuando los ángeles no están llevando mensajes, su función principal es la de dar gloria a Dios. El arte cristiano muestra esto en los ángeles músicos, coros angelicales y nubes de ángeles rodeando a la deidad y a los santos.”<sup>53</sup> Los vemos ingravidos y absortos en la contemplación, como en el dibujo de Andrea Pozzo en el que unos ángeles adoran el Nombre de Jesús (Fig. 96). A veces son tan numerosos que enmarcan escenas, como ocurre en la bóveda de Baciccio en *Il Gesù*; aquí se representa la misma escena, pero los ángeles se han multiplicado hasta ser innumerables (Fig.62, Cap.3). También se representan como un **séquito de ángeles** que acompaña a Dios o a María transportándolos como una corte voladora. Nuevamente en un dibujo de Pietro da Cortona se muestran bajo esta apariencia, acompañando a Dios en su vuelo y llevando también el pesado orbe (Fig. 98), y en la obra de Fra Bartolomeo la Virgen se aparece a San Bernardo también escoltada por un grupo de ángeles (Fig. 73, Cap. 2).

En una obra del Scarsellino los vemos intercediendo ante los hombres: el artista ha representado a los ángeles y a la Virgen rogando a Dios que no castigue los pecados. Los ángeles se mezclan con las nubes formando un grupo de límites indefinidos, pero su expresión afligida y su vuelo pesado (se elevan del suelo, pero forman una masa compacta) los hace diferentes a otros grupos de ángeles de gestos más abiertos y vuelo más libre (Fig. 98). Los ángeles representados por Luca Giordano, de gran fuerza en sus desplazamientos, se deslizan en el aire con las arquetípicas actitudes de la adoración: brazos cruzados sobre el pecho, palmas de las manos juntas, y cabeza inclinada (Fig. 99).

Otra forma de adoración se refleja en los ángeles que **bailan y vuelan con alegría o tocan instrumentos**, y que son símbolo de la celebración celestial. “Como los ángeles ya poseen el gozo del Cielo, se muestran expresando esta alegría del modo en que lo hacen los humanos: bailando, cantando o tocando instrumentos musicales”<sup>54</sup>. Ejemplo de ello son los ángeles que bailan en torno a la Asunción de la Virgen, pintados por Lippi en *Santa Maria sopra Minerva* (Fig. 23, Cap.3). Los movimientos de la danza parecen muy apropiados para representar el movimiento ingravido. No ocurre así con los ángeles músicos, los cuales no suelen representarse en vuelo, aunque hay algunos casos. Andrea Pozzo, en la representación de la gloria de un santo, los incor-

---

<sup>53</sup> B. COLE y R. CHRISTIAN, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 35, (trad. a.): *When angels are not bearing messages, their main function is to give God glory. Christian art shows this in angelic musicians, angelic choirs, and clouds of angels surrounding the deity and the saints*

<sup>54</sup> B. COLE y R. CHRISTIAN, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 42, (trad. a.): *Because angels already possess the joy of heaven, they are shown expressing that joy the way humans do: dancing, singing and playing musical instruments.*

pora en pleno vuelo, acompañando al grupo que eleva al santo, mientras tocan distintos instrumentos (Fig. 100). También los encontramos a veces arrojando flores como se hace en las ocasiones festivas (Fig. 8).



Fig. 96. Andrea Pozzo (1700). Proyecto para Il Gesù de Roma (detalle).



Fig. 97. Pietro da Cortona (h.1660). *San Ivo y los pobres* (detalle).



Fig. 98. Lo Scarsellino (1550-1620). *La Virgen y los santos implorando a Cristo que no castigue la avaricia y el orgullo* (detalle).



Fig. 99. Luca Giordano (1685). *Santa Ana (El destino de la Virgen)*.



Fig. 100. Andrea Pozzo (1676-1677). *Gloria de San Francisco Saverio*.

#### 1.3.2.4. Psicopompos

Como mediadores entre el mundo eterno y el terrenal, los seres aéreos también se encargan de procurar el tránsito del alma hasta el Paraíso. Los ángeles psicopompos transportan a personas desplazando las nubes en las que se encuentran o cogiendo directamente sus cuerpos (como veremos en 3.2.3.3.G, pág. 354). Las escenas en las que los santos son elevados al cielo son ejemplo de ello. En las representaciones de la Asunción de la Virgen, como la de Gandolfi, esta idea se mezcla con la de la adoración y la celebración (Fig. 101). En otras es un acto individual, como en un dibujo realizado a partir de una obra de Guercino. En este caso el hecho ocurre al fondo, el ángel lleva de la mano a un hombre, representa el momento del contacto, aún no se elevan, pero así se anuncia por el movimiento del ángel; expresado con pocas líneas, el importante acontecimiento tiene lugar con la sutilidad propia de lo espiritual (Fig. 102).



Fig. 101. Gandolfi (1734-1802). *La Asunción de la Virgen*.



Fig. 102. Copia de Guercino (Después de 1618). *La Virgen del Carmen presenta el Escapulario a San Alberto el carmelita en presencia de San Francisco un otro franciscano (y detalle)*.



### 1.3.2.5. Recalcan la importancia de un acontecimiento

La presencia de ángeles observando una escena pone de manifiesto la naturaleza sobrenatural o excepcional del acontecimiento representado. En las escenas religiosas o solemnes, aparecen los ángeles, como si sintieran cuándo ocurre lo trascendente. En la Capilla Sixtina, en escenas como la *Creación de Adán* y la *Creación del Sol y la Luna*, “Cuando [...] aparece el Eterno, ya no va solo; le acompañan ángeles, que perciben la importancia de los actos del Creador.”<sup>55</sup> Podemos decir que son **contempladores cuya presencia señala acontecimientos trascendentes**. En la Edad Moderna se crean numerosas obras en las que los ángeles figuran con este fin simbólico. En una composición de Andrea Pozzo, los ángeles vuelan sobre la escena que acontece bajo ellos (Fig. 103). Se trata del bautismo de una reina india, hecho que en el siglo XVII es muy importante y significativo para la Iglesia católica, que busca la expansión del evangelio. Además, sus gestos vistosos añaden teatralidad a la imagen, otro valor propio del arte barroco. En cambio, en el dibujo de los pastores adorando a Jesús, de Diziani, el ángel observa en paz la escena (Fig. 104); la intensa actividad de los ángeles también denota la importancia del acontecimiento. En *La Última Cena* pintada por Tintoretto, Janson observa que el artista ha recreado un ambiente cotidiano, como se reconoce por los criados, los recipientes de comida y bebida y los animales domésticos,

Pero esto sirve sólo para contrastar con fuerza lo natural con lo sobrenatural, ya que no faltan tampoco los servidores celestiales – el humo de la resplandeciente lámpara de aceite se transforma milagrosamente en nubes de ángeles que convergen encima de Cristo.<sup>56</sup>

Tanto más necesaria en la comprensión del mensaje es la presencia simbólica de los ángeles cuando éstos señalan algo en apariencia humilde. En un dibujo de Giandomenico Tiepolo, una pareja de personas mayores sube los escalones de un templo, pero la imagen da sensación de algo extraordinario por la presencia de las figuras flotantes que vuelan sobre ellos: los ancianos son San Joaquín y Santa Ana (Fig. 105). De modo parecido, los *putti* señalan a Venus como vencedora del Juicio de Paris, e iconográficamente se hace reconocible por ellos (Fig. 106).

---

<sup>55</sup> PIJOÁN, 1951, pág. 323

<sup>56</sup> JANSON, 1999, pág. 774



Fig. 103. Andrea Pozzo (1676-1677). *Bautismo de la princesa Neachile.*



Fig. 104. Diziani (1689-1767). *Adoración de los pastores.*



Fig. 105. G. D. Tiepolo (1784-1804). *Gran serie bíblica. Joaquín y Ana suben los escalones del templo.*



Fig. 106. Copia de Veronese. *El Juicio de Paris.*



### 1.3.2.6. Guerreros celestiales

La corte celestial también cuenta con agentes defensivos. Hoy en día los ángeles guerreros parecen encerrar en sí una contradicción, pero están en las raíces de la mitología angélica y la idea que representan es acorde con la trayectoria de la Iglesia hasta ese momento. Esto propicia que sus representaciones en la Edad Moderna sean muy abundantes; en muchas ocasiones, no se muestran simplemente en pie mostrando su armadura y sus armas, sino en plena acción. La actitud amenazante de los “guerreros celestiales” se potencia por el vuelo. En *La derrota de Sísara*, su aparición agresiva produce confusión y contribuye a la generación del ambiente tenebroso de la escena (Fig. 107). En las luchas contra los demonios toda la acción ocurre en el aire, como vimos en las obras de Luca Signorelli y Lorenzo Lotto (Figs. 19 y 20,). Al representar la caída de los ángeles rebeldes, los guerreros y sus contrincantes se multiplican. Una “batalla aérea” plantea un reto muy acorde con los gustos de la Edad Moderna. Según Réau el tema de la caída de los ángeles rebeldes toma fuerza en esta época debido al reto técnico que supone la perspectiva y el dibujo de escorzos.<sup>57</sup> Por otra parte, las acciones de la lucha, por su dinamismo rico en torsiones, flexiones y extensiones, pueden ser un modelo visual para el movimiento ingrávido (tema que retomaremos en el tema en 3.2.1.2.C, pág. 308).

En el extremo opuesto está Cupido, cuya agresión es sólo simbólica; no hay carácter de lucha en sus representaciones. En *Bodas de Alejandro y Roxana* (Fig. 58) y en *Marte y Venus* (Fig. 99, Cap.2), vemos a los amorcillos disparar flechas en todas direcciones, como si se tratara de un juego. En la Villa Farnesina, donde está representado de forma múltiple, lleva distintas armas además del arco. Como atributo simbólico, no reconocemos en el arco de cupido la capacidad hiriente, pero la imagen se vuelve extraña cuando los angelitos llevan la espada, el tridente, y el garfio. Sin embargo, el tema mitológico y el ambiente de la sala (agradable, distendido, alegre) no deja lugar a dudas (Fig. 70, Cap.3).



Fig. 107. Luca Giordano (h. 1692). *La derrota de Sísara* (detalle).

<sup>57</sup> RÉAU, 1996, pág. 79



Fig. 107. Luca Giordano (h. 1692). *La derrota de Sísara*.

### 1.3.2.7. Intervención en las acciones humanas

En el Concilio de Trento (1563) se definen algunas cuestiones respecto a los ángeles y sobre cómo deben ser representados en el arte. A partir de entonces se pone de relieve su misión de mensajeros y su intervención sobrenatural, razón por la que empiezan a tener más presencia como interventores directos en las acciones humanas.<sup>58</sup>

Este tipo alternativo de ángel era especialmente adecuado para escenas de acción, en las que podía ser introducido como una fuerza divina que interviene activa y directamente en los asuntos terrenales, por ejemplo en el *Sacrificio de Abraham*, cuando es usado para detener el brazo del patriarca.<sup>59</sup>

Con frecuencia, en las obras que recogen este tipo de acciones, los ángeles **llegan desde lo alto para** cumplir su misión. La historia del sacrificio de Isaac ha generado

---

<sup>58</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 47

<sup>59</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 47, (trad. a.): *This alternative angel type was especially well suited for scenes of action, in which it could be introduced as a divine force actively and directly intervening in earthly affair, for instance in the Sacrifice of Abraham, when it is used to hold the patriarch's arm.*

algunas de las imágenes de intervención más explícita de los ángeles (Fig.101, Cap.3; Fig. 108, Cap.3). En otras, en cambio, el contacto físico no llega a producirse. El arcángel Miguel es el encargado de hacer efectiva la voluntad divina expulsando a Adán y Eva del Paraíso amenazándolos con su espada flameante (Fig. 108); y en una pintura de Caravaggio un ángel se acerca a San Mateo para sugerirle las escrituras. (Fig. 109) La intervención sobrenatural y directa también se relaciona con su función de **protectores**. Así, en la obra de Sebastiano Ricci, el ángel de la guarda aleja al niño del peligro llevándolo consigo en su vuelo (Fig. 110); y en el dibujo de Benaschi, San Nicola acude volando en auxilio de los navegantes (Fig. 111). También se aprecia este carácter en las escenas de la serie *Huida a Egipto* realizadas por Giandomenico Tiepolo comentadas anteriormente (Figs. 91 y 92), pero dirigido a acciones de la vida cotidiana, que nada tendrían de especial si no fueran realizadas por los ángeles.



Fig. 108. Cavalier d'Arpino (1604-1608).  
*Expulsión de Adán y Eva del Paraíso.*



Fig. 109. Michelangelo da Caravaggio  
(1602). *La inspiración de San Mateo.*



Fig. 111. Giovan Battista Benaschi (h. 1664).  
*San Nicola de Bari salva a los navegantes.*



Fig. 110. Sebastiano Ricci (1659-1734).  
*El ángel de la guarda.*

### 1.3.2.8. Portadores

Los ángeles, especialmente los *putti*, transportan objetos que tienen en la imagen una función simbólica o decorativa.

Como **portadores de objetos simbólicos**, vemos a los seres aéreos llevar sobre todo **escudos** familiares e institucionales, pero esta imagen se representa de muy variadas formas. En la bóveda pintada por Pietro da Cortona tres niños voladores desplazan el escudo en el aire planeando sobre el espectador, llama la atención la magnitud y aparente pesantez del objeto en comparación con los pequeños niños voladores (Fig. 112). Mientras que en la iglesia de los jesuitas en Mondovì el emblema se mantiene en lo alto de la bóveda gracias a los ángeles que lo sostienen; Andrea Pozzo representa aquí una imagen más familiar en la que dos figuras más o menos simétricas flanquean el escudo (Fig. 113). Y en general transportan todo objeto simbólico que lleve a la comprensión del mensaje, especialmente en obras alegóricas. Así, para la alegoría de la regencia de un cardenal, Giulio Romano diseña la imagen sólo con tres *putti* que llevan los símbolos por los que el personaje es reconocible: los símbolos del cardenalato y el emblema de la familia Gonzaga (Fig. 114).

1. La figura humana voladora de la Edad Moderna



Fig. 112. Pietro da Cortona (1646). *Alegoría de Marte* (detalle).



Fig. 113. Andrea Pozzo (1676-1677). *Ángeles que sostienen el escudo de armas de la compañía de Jesús*.



Fig. 114. Giulio Romano (1540-1545). *Alegoría de la regencia del cardenal Ercole Gonzaga*.



Fig. 115. Domenichino (h.1619-1621). *Martirio de San Pedro Mártir*.

Los ángeles figuran frecuentemente sosteniendo **instrumentos de martirio y la palma por la que se reconoce a los mártires**. Especialmente en el Barroco y el Rococó proliferan las obras en las que los ángeles niños sonríen y juegan con los instrumentos de tortura. Así los vemos en la escena de la persecución de San Pedro Mártir (Fig. 115): aunque aún no se le ha dado muerte, los querubines le siguen volando, llevando la corona y la palma, preparados para el inminente acontecimiento. La alegría de los *putti*, que podría parecer siniestra cuando son representados de este modo, es en imágenes como ésta anuncio de la próxima felicidad celestial del mártir, ligando así el mensaje de esperanza a la representación del dolor.

También son habituales los ángeles con los **símbolos de la Pasión**. En un estudio de Ciro Ferri los vemos transportar volando la columna de la flagelación (representada como la reliquia que se conserva en la Basílica de Santa Práxedes de Roma) (Fig. 116). La visión de la cruz está presente en numerosos episodios de la vida de Cristo y de los Santos. A menudo la visión consiste en un grupo de ángeles que la sostiene en el aire. Esta escena ha sugerido múltiples formas en que los ángeles cogen la cruz. En la obra de Lanfranco, la cruz se proyecta hacia lo alto llevada por un grupo de ángeles infantiles (Fig. 117). En la de Tintoretto, un grupo de ángeles adultos la mantiene sobre el personaje de la parte inferior, cada uno participa de forma distinta: uno sostiene el peso sobre sus hombros, otro la coge con los brazos extendidos, otro acercándola a su costado (Fig. 118). Y en la pintura de Luca Giordano, la cruz es sostenida por dos ángeles que se mantienen muy cerca de ella, a diferencia de los otros dos casos (en los que se separan más de la cruz) éstos forman un conjunto más compacto (Fig. 119).

Por otra parte, los personajes voladores que portan objetos a veces están libres de simbolismos y tienen una **función estética**. Especialmente en frescos decorativos, los *putti* sostienen y juegan con guirnaldas, búcaros de flores y demás elementos cuya presencia no cambiaría si los personajes voladores se omitieran. En un dibujo de Ciro Ferri (Fig. 120) y en la Galería de los espejos del palacio Doria Panphili de Roma, vemos dos ejemplos de *putti* sosteniendo guirnaldas muy diferentes por su composición. En una imagen de la Sagrada Familia, Proccacini representa tres ángeles niños que apartan un cortinaje para mostrar la escena (Fig. 122). En la capilla de San Francesco Saverio en Il Gesù, los cuatro ángeles de Andrea Carlone sostienen el marco de la pintura principal de la bóveda (Fig. 121) y en lo alto de la cúpula, un grupo de querubines sujeta la linterna (Fig. 123). Al igual que cuando llevan objetos simbólicos, percibimos en todas estas acciones el gusto por la expresión del vuelo.

Ciertamente, en las obras de la Edad Moderna los ángeles voladores no sólo realizan las acciones derivadas de sus tareas, sino que muchas veces su actividad no está justificada por su rol de ángel y tiene sencillamente una función estética. En ellos des-

taca su aurea de vida dada por su movimiento y expresión; los personajes voladores decorativos, con sus expresiones sonrientes y sus miradas, implican emocionalmente al espectador.



Fig. 116. Ciro Ferri (h. 1673). Dos estudios de ángeles voladores que sostienen la base de una columna rota.



Fig. 117. Lanfranco (1629-1631). *Exaltación de la Cruz* (detalle).



Fig. 118. Fragonard (1732-1806). *El triunfo de la religión*, de Tintoretto.



Fig. 119. Luca Giordano (1660). *La Sagrada Familia tiene la visión de los símbolos de la Pasión*.



Fig. 120. Ciro Ferri (1634-1689).  
*Putti que sostienen un festón de ramas de palma.*



Fig. 121. Giovanni  
Andrea Carlone  
(1673-1678).  
*Gloria di San  
Francesco Saverio.*



Fig. 122. Giulio Cesare Procaccini  
(1574-1625). *La Sagrada Familia con San Juan  
Bautista, San Sebastián y San Rocco.*



Fig. 123. Baciccia (1672-1685).  
*Il Gesù, Decoración de la cúpula (detalle de la Fig. 92., Cap4).*



\* \* \*

La riqueza de movimientos de los personajes voladores se debe, en parte, a que se representan las diferentes tareas propias de los ángeles: por ser mensajeros sugieren representar el desplazamiento; como asistentes, ayudan en las acciones humanas; los psicopompos, transportan a otros personajes, etc. Además interviene el gusto por representar el vuelo (el deslizamiento en el aire, las torsiones y flexiones, las direcciones imposibles en la vida cotidiana, etc.), el cual es evidente en las imágenes en las que la presencia de los personajes voladores está exenta de todo significado y tiene una finalidad sencillamente estética. Sin embargo, como recuerda Nesselrath, “los ángeles nunca son meramente ornamentales. Ellos conservan un aura divina. No son meramente observadores pasivos: experimentan la alegría y el dolor al igual que los seres humanos”<sup>60</sup>. En sus diversas apariciones, incluso cuando no participan de manera activa en el tema narrado, los ángeles reaccionan emocionalmente ante la escena que presencian, y con ello guían la actitud del espectador ante lo que acontece en la imagen.

Por otra parte, aunque algunas de las actividades que realizan los ángeles invitan a representarlos en vuelo (y de hecho se da imagen a variedad de actividades realizadas de este modo), en otras obras desempeñan estas mismas tareas como personajes sujetos a la gravedad, luego éstas no implican necesariamente la expresión del vuelo. Es decir, los ángeles y otros personajes no se representan en vuelo simplemente porque así invite a hacerlo las acciones que se les atribuyen, sino que la representación del vuelo responde a una **elección estética** que es acorde con los intereses artísticos del contexto histórico y satisface las necesidades creativas de los artistas.

---

<sup>60</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 45, (trad. a.): *angels are never merely ornamental. They retain a divine aura. Not are they merely passive observers: they experience joy and grief just like human beings.*

### 1.3.3. Atributos simbólicos

Reuniendo las cualidades y la apariencia de los ángeles y de las figuras mitológicas de las que éstos proceden, se creó una imagen simbólica. En la Edad Moderna las figuras voladoras se definen formalmente por su forma humana, porque la mayoría son aladas, lucen vestimentas más o menos exóticas hinchadas por el viento y están asociados con entes naturales intangibles: la luz y el viento. De estos atributos, las alas, su identificación con el viento y la capacidad de transmutar su materia (transmitida por su relación con los elementos naturales) son los que más invitan a representar el vuelo. La vestimenta interviene por el movimiento que se le otorga; y otras cuestiones como las edades representadas afectan al dinamismo, aunque no directamente a la representación del vuelo.

#### 1.3.3.1. Forma humana

Cuando el cristianismo entró en contacto con la cultura clásica, los ángeles adoptaron parte de la apariencia con la que hoy los conocemos. En los textos bíblicos los ángeles no son descritos con precisión, pero se percibe en ellos una transformación en su descripción, de modo que adoptan claramente la apariencia humana como resultado del contacto con la cultura griega<sup>61</sup>.

Sólo es en el Impero Romano de Occidente que estas figuras, descritas genéricamente como “radiantes” y “brillantes” y con claros atributos humanos, adquieren fisionomía y características prestadas o transformadas del repertorio iconográfico pagano y de los seres mitológicos bien conocidos en la antigüedad, que fueron considerados como mediadores entre el mundo divino, celestial o infernal, y el mundo terrenal.<sup>62</sup>

Ya con su forma humana, durante la Edad Media las representaciones de los ángeles se ajustaron con más precisión a los textos bíblicos, pero desde el siglo XV, el interés por el arte de la Antigüedad lleva a representarlos de modo más evidente con la apariencia de algunos personajes mitológicos del arte clásico. A su vez, también aparecen representados los personajes voladores de la mitología griega y romana. Así pues las figuras aéreas, de aspecto muy carnal, son en su mayoría personajes juveniles

---

<sup>61</sup> F. BURANELLI, 1998, en DUSTON & NESSEL RATH, 1998, pág. 17

<sup>62</sup> F. BURANELLI, 1998, en DUSTON & NESSEL RATH, 1998, pág. 17, (trad. a.): *It was only in Roman West that these figures, generically described as “radiant” or “shining” and with clearly human attributes, acquired physiognomy and characteristics borrowed or transformed from the pagan iconographic repertoire and from mythological beings well known in antiquity, which are considered mediators between the divine world, celestial or infernal, and the terrestrial world.*

alados. Surge también la figura de los *putti* para representar a los querubines; hasta entonces no se había representado bajo esta forma a ninguno de los coros de ángeles (serafines, querubines, tronos, dominaciones, virtudes, potestades, principados, arcángeles y ángeles, de los cuales en la Edad Moderna sólo se diferencia entre querubines, ángeles y arcángeles). Los niños alados, de carácter ingenuo y pagano, prevalecieron en Italia a partir del *Quattrocento*<sup>63</sup>. Durante el mismo periodo, su representación se extendió también al norte de los Alpes, “aunque rara vez tan desnudo y sensual como sus especies meridionales”<sup>64</sup>. Durante la Edad Moderna las representaciones de ángeles, amocillos y dioses alados son semejantes, tanto que a veces no hay diferencia apenas entre los ángeles y los personajes de la mitología clásica. En algunos dibujos de Giandomenico Tiepolo, el tema mitológico o religioso sólo se diferencia por los atributos simbólicos de los personajes voladores, pues tanto su apariencia como el carácter de su movimiento es el mismo (como explicaremos en 2.8.3.A., pág.260). **Creemos que esta semejanza se debe en parte al interés por el cuerpo humano en movimiento**, que prevalece a veces sobre el contenido simbólico.

Dado que en la Edad Moderna hay gran interés por representar el cuerpo en acción, que los ángeles y dioses voladores tengan apariencia humana es decisivo en la expresión de su movimiento. Sin esta conjunción de elementos sin duda no se hubiera desarrollado igual el vuelo de la figura humana. Plasmar el movimiento de las figuras ingravidas es una opción tentadora durante todo el periodo por sus posibilidades de movimiento rico en desplazamientos, torsiones y flexiones y variedad de acciones a representar, así como por el reto que supone la representación de un ser de naturaleza alejada de lo terrenal, perteneciente al mundo ideal, pero a la vez sensual.

La cuestión de la edad con la que se representa a los personajes aéreos también se tiene en cuenta en ocasiones para reflejar su movimiento e influye en el carácter del vuelo. **La mayoría de personajes voladores son ángeles y por tanto se representan como jóvenes o como niños.** Otros personajes aéreos, como Cronos, Dios y los santos, se representan como adultos y ancianos. En la Edad Moderna se busca transmitir los movimientos característicos de cada edad, y en el vuelo también se aprecia la búsqueda de esta diferenciación, especialmente al contrastar la incesante actividad de algunos niños voladores, como los de la capilla de Santa Sabina (Fig. 57), con otros ángeles que transmiten un movimiento fluido pero más tranquilo, como las dos figuras aladas dibujadas en un diseño para altar que descienden a ambos lados de un escudo (Fig. 124). La representación de un movimiento más agitado en los *putti* se debe

---

<sup>63</sup> RÉAU, 1996, pág. 60

<sup>64</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 57, (trad. a.): *though seldom so nakedly or so sensuously as its southern species.*

al carácter juguetón y travieso que se les atribuye, propio de la edad infantil, y lleva a representaciones del vuelo como juego (3.2.3.3.B.). Pero la diversidad de edades no suele ser decisiva y así se percibe en numerosas obras, como vemos, por ejemplo, en una pintura de Herrera el Joven, en la que se ha otorgado un intenso dinamismo tanto a los niños como a los jóvenes (Fig. 125).

Por otra parte, tradicionalmente no existe en los ángeles la definición de uno u otro sexo, aunque sí hay representación de figuras claramente femeninas o masculinas. Pero a pesar de que las ideas de la *convenevolezza* (2.2.B.) también se aplican a la diferencia entre los movimientos de hombres y mujeres, la diferenciación de sexos no repercute significativamente en el carácter del vuelo. Así pues, por encima de los matices en las acciones o en el carácter, prevalece, en toda edad y sexo representado, el movimiento del vuelo y su significado como movimiento propio de seres espirituales.



Fig. 124. Lelio Orsi (1508/11-1583). Diseño para el marco de un altar (detalle).



Fig. 125. Francisco de Herrera el joven (1657).  
*Éxtasis de San Francisco.*

### 1.3.3.2. Alas

Las alas de los ángeles tienen principalmente un valor simbólico y de identificación. En la Edad Moderna también se especula sobre su significado y se tratan como elemento estético.

Las alas son ante todo símbolo del dominio del aire. Gracias a las alas es posible el vuelo y la traslación al reino espiritual. En la tradición judaica, que especula en torno a cuándo fueron creados los ángeles, se considera que esto ocurrió el Quinto Día, **al mismo tiempo que fueron creadas las aves**<sup>65</sup>. Con ello se explica, por medio de su origen, la semejanza de los ángeles y las aves como habitantes del cielo. En algunas obras, como en la *Alegoría del aire* (Fig. 126), o en la loggia de Eros y Psique de Rafael (Fig. 70 d, Cap. 3), se muestra a los seres ingravidos en compañía de aves o de insectos voladores, con lo que se establece una comparación entre ellos.

En el Concilio de Trento, en el siglo XVI, las alas se convierten en un elemento obligatorio en la representación de los ángeles en las obras religiosas a fin de diferenciarlos claramente de otros personajes, y se reconocen, como antiguamente se había hecho, símbolo de su velocidad.

La capacidad de volar a gran velocidad convierte a los seres voladores en omniscientes:

Esta capacidad de ser inmediatamente por todas partes permite a los Ángeles [...] conocer cada cosa y por tanto ser omniscientes. La presencia de las alas (que los Querubines tienen además cubiertas de ojos precisamente para subrayar este aspecto) en la iconografía angélica también expresa, de hecho, este concepto.<sup>66</sup>

Sin embargo, en el arte plástico no se representa específicamente la velocidad, y como hemos visto anteriormente, aunque en algunas obras se identifique un movimiento rápido, otras veces el movimiento de los ángeles parece caracterizarse por su lentitud (1.2.2.5.).

---

<sup>65</sup> BUSSAGLI, 1991, págs. 32-33

<sup>66</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 92, (trad. a.): *Questa capacità di essere immediatamente dappertutto permette agli Angeli [...] di conoscere ogni cosa e quindi di essere omniscienti. La presenza delle ali (che in Cherubini hanno addirittura coperte di occhi proprio per sottolineare questo aspetto) nell'iconografia angelica esprime, infatti, anche questo concetto.*

Además, con las alas se hacen visibles algunos de los valores espirituales de los ángeles<sup>67</sup>, valores cuya comprensión se asegura por medio de la simbología. Las alas son

Una convención estrechamente conectada con la experiencia indirecta que el hombre tenía del vuelo de las aves, pero que rápidamente se separaba para convertirse en un *signo* visible de una condición diferente de la humana, la angélica.<sup>68</sup>

Las alas como símbolo de lo espiritual son tan importantes en la representación de los ángeles que la apariencia de los serafines y querubines se reduce a veces a cabecitas infantiles aladas. Esta fórmula se consideraba muy apropiada para representar seres inmateriales, por transmitir su ser espiritual: “Una cabeza y alas bastan para simbolizar sus características esenciales: la inteligencia y la velocidad de los movimientos”<sup>69</sup>. Este tipo de ángeles tiene un dinamismo particular; su movimiento suele transmitirse gracias a su multiplicación y su disposición secuencial en la composición. En la obra de Domenichino las cabecitas parecen girar en el espacio, como se comprende por la alternancia de sus direcciones (Figs. 127). En otras obras se expresa el batir de las alas mediante la yuxtaposición de estas cabecitas, cada una de ellas en una fase de la acción (Fig. 128).



Fig. 126. Brueghel el viejo (1568-1625) y Heindrick Van Balen (1575-1632). *Alegoría del aire*.

<sup>67</sup> NESSEL RATH, 1998, en DUSTON & NESSEL RATH, 1998, págs. 45,47 y 51

<sup>68</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 92, (trad. a.): *Anche questa è una convenzione che voleva indicare tutta una gamma di valori altrimenti inesprimibili. Una convenzione strettamente connessa con l'esperienza indiretta che l'uomo aveva del volo degli uccelli, ma che subito se ne distaccava per divenire segno visibile di una condizione diversa dall'umana, quella angelica appunto.*

<sup>69</sup> RÉAU, 1996, pág. 58



Fig. 127. Domenichino (h.1620). *Santa Maria Magdalena en Gloria* (detalle).



Fig. 128. G. D. Tiepolo (1784-1804). Gran serie bíblica. Los ángeles conducen a santa Ana fuera de la casa (detalle).

En la historia de la angelología hay sucesivas **transformaciones en la representación de las alas**; parte de estos cambios tienen lugar en la Edad Moderna. En la Edad Media se representaban alas de diversos colores y moteadas con la característica terminación de las plumas de pavo real (los “ojos”) o por ojos humanos. Las alas tenían en general una apariencia rígida que se pierde a partir del siglo XV, cuando empiezan a representarse de forma más carnal y se les otorga un aspecto más parecido a las alas de las aves.

Las alas en la espalda, que provienen de la influencia del arte clásico, son las más habituales, pero en algunos casos se representan otras formas de unión anatómica con el cuerpo. En la *capella degli angeli*, Zuccaro representa a los querubines con tres pares de alas, como en la Edad Media: los niños (que en este caso son de cuerpo entero) tienen un par de alas en cada omoplato y un tercero en las caderas (Fig. 129). Otro tipo de figura alada, muy escaso en la Edad Moderna, es aquella que cuenta con alas en lugar de brazos. En un dibujo de Fragonard la figura voladora se presenta bajo esta apariencia y parece realmente un ser de otro mundo. A esto también ayuda el tipo de trazo con el que se forman las alas y las telas que rodean la cintura y ondean entre sus piernas, lo que le otorga aspecto de pájaro (Fig. 130).



Fig. 129. Federico Zuccaro (1599). *La Reina de los Ángeles coronada por la Santísima Trinidad* (detalle).



Fig. 130. Fragonard (1732-1806). *Rinaldo en el bosque encantado* (detalle).

Puesto que se conciben también como elemento estético, las alas son de formas muy diversas:

- a) La búsqueda del naturalismo lleva a aumentar las dimensiones de las alas, pero también se representan de tamaño reducido en otros casos. El ángel dibujado por Magnasco no vuela, pero la considerable envergadura y robustez de sus alas nos invitan a pensar que pueden elevarle (Fig. 131). En cambio el querubín diseñado por Andrea Pozzo vuela con unas alas diminutas (Fig. 132).
- b) Con frecuencia las alas transmiten por su dibujo y modelado la textura de las plumas. A este respecto destaca el trabajo pictórico de Giovanni Baglione, que transmite de forma muy llamativa la textura de las plumas y del plumón en las alas del ángel (Fig. 133).
- c) El color de las plumas es con frecuencia blanco, pero también hay alas de diferentes colores. Por ejemplo, un ángel de A. Pozzo tiene las tiene de un verde muy intenso (Fig. 103), en una pintura de Correggio las vemos azuladas, verdosas y rojizas (Fig. 134), y las del putti representado por veronesse son muy oscuras (Fig. 135).
- d) Hay seres voladores que no tienen alas de ave, sino de otros animales: de mariposa (Fig. 136), de libélula (Figs. 138), y semejantes a las de los murciélagos (Figs. 137).

También hay ángeles sin alas, sobre todo, en el Renacimiento (2.4.5, pág.189), y otras figuras voladoras no dotadas de ellas, que se representan a lo largo de todo el periodo estudiado, como las representaciones de Cristo y la Virgen, y de santos (San Niccola salva a los marineros, por ejemplo (Fig. 111).



Fig. 132. Andrea Pozzo (1676-1677). Frescos de la contrafachada de San Francesco Saverio (detalle).

Fig. 131. Alessandro Magnasco (1667-1749). *Tobías y el arcángel Rafael*.



1. La figura humana voladora de la Edad Moderna



Fig. 133. Giovanni Baglione (1602).  
*Amor sacro y amor profano.*



Fig. 134. Correggio (1525-1530). *Alegoría de las Virtudes* (detalle).

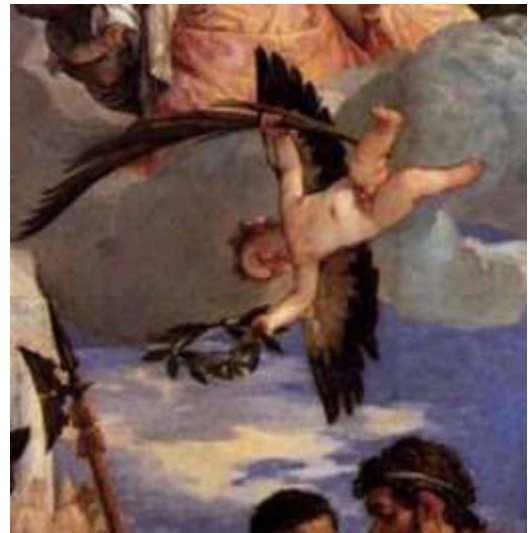


Fig. 135. Veronese (h. 1564)  
*Martirio de San Jorge* (detalle).



Fig. 136. Mantegna (1474).  
*Cámara de los esposos* (detalle de la Fig. 39, Cap.2).



Fig. 137. Luca Signorelli (1499-1502).  
*Condenados en el Infierno* (detalle de la Fig. 36, Cap.2).



Fig. 138.  
G. B. Tiepolo  
(1734-1735).  
*Triunfo de Céfito y Flora.*

Las alas, que se incluyeron como elemento simbólico en la gestación de la imagen de los seres voladores, adquirieron en la Edad Moderna un aspecto más naturalista, sin embargo, ello no obligó a los artistas a dejar de tratarlas como un **elemento puramente estético**, y por tanto, libre de reflejar toda “realidad objetiva”. Respecto a esta cuestión, se ha dicho que las alas de los ángeles representados en el arte plástico (en lo que se incluyen los de la Edad Moderna), “son un complemento físicamente innecesario si los ángeles son ingravidos. De hecho, las alas representadas no son anatómicamente como *deberían ser* para elevar a un hombre”<sup>70</sup>. Por esta razón, opina Nesselrath, las alas “desarrollaron su propia dinámica”<sup>71</sup>. En los ángeles de la Edad Moderna encontramos alas abiertas, plegadas, vistas en escorzo, de frente o de perfil. Transmiten diferentes movimientos, pero como hemos dicho antes, normalmente no se representa la acción del ala batiente (1.1.3., pág. 58) y de hecho, como analizaremos más adelante, el movimiento de las aves no es un modelo muy influyente en el vuelo de los ángeles (ver, 3.2.1.2.A.). A pesar de ello, las alas son elementos que aportan información sobre el dinamismo del ser volador, especialmente porque con su adición la configuración formal de los personajes se hace más compleja, lo que puede, por otra parte, aumentar el dinamismo de la imagen. Es decir, las alas son un elemento visual cuya presencia es en sí misma dinámica, por lo que contribuye a enriquecer la sensación móvil.

### 1.3.3.3. Vestimenta extraña

La rareza estética de la vestimenta y su atemporalidad también contribuye a reconocer a los personajes voladores. Localizamos diferentes tipos de diseños, entre los cuales los más frecuentes son las vestimentas de carácter fantástico inspiradas libremente en el mundo clásico (unas veces más semejantes a túnicas, como la del ángel dibujado por Domenichino – Fig. 15–, otras de aspecto militar –Fig. 139–), y las piezas de tela cuya forma es difícil de identificar (a veces bandas de tela) que se sujetan de formas muy diversas a distintas partes del cuerpo. En una obra de Luca Giordano encontramos dos figuras, cada una con uno de estos tipos de ropaje (Fig. 139). En ocasiones la vestimenta sí responde a diseños del momento, pero sólo en la representación de algunos personajes que pueden identificarse también por este medio, como algunos santos con indumentarias clericales, o reyes, como los de Baciccio en *Il Gesù* (Fig.156, Cap.2).

---

<sup>70</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 47

<sup>71</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 51

También la falta de vestimenta hace diferentes a los seres voladores. El desnudo está muy presente, los *putti* se caracterizan por ello, y si bien los desnudos completos no son muy frecuentes, casi siempre se muestran partes desnudas, lo que es muy representativo de las figuras voladoras. Esto se vincula con la creación de imágenes con una lectura erótica, especialmente a partir de las obras de Correggio y en el periodo barroco. En *Turno vencido por Eneas*, Luca Giordano representa a la ninfa Juturna como una figura voladora semidesnuda cuyo rostro queda oculto por la tela; su voluptuoso cuerpo, en cambio, queda expuesto ante la vista, efecto que sin duda se potencia por el movimiento libre propio de la ingravidez (Fig. 140).

Los diseños exóticos y alejados de cualquier vestimenta de la época ayudan a identificar a los personajes voladores como seres independientes del mundo cotidiano, pero es sobre todo el movimiento de estos ropajes, que parecen ondear constantemente, lo que habla de su contacto con el mundo aéreo (como explicamos en 1.2.3., págs. 133).



Fig. 139. Luca Giordano (1660). *Rubens pinta la Alegoría de la Paz*.



Fig. 140. Luca Giordano (1688). *Turno vencido por Eneas* (detalle).

#### 1.3.3.4. Vinculación con elementos naturales

La cuestión sobre la sustancia de la que están formados los ángeles, espíritus aéreos pertenecientes a un mundo intermedio entre los hombres y el mundo espiritual, ha llevado a múltiples especulaciones que desde antiguo los han vinculado con diversos fenómenos naturales. Las palabras del Salmo 104, “tomas por mensajeros a los vientos, a las llamas del fuego por ministros”<sup>72</sup> deben considerarse, según Marco Bussagli, la base de las reflexiones sobre el carácter aéreo de los Ángeles.<sup>73</sup>

La idea de su luminosidad se ha explicado de diversas formas. Una interpretación de los textos bíblicos considera que los ángeles fueron creados el Primer Día, cuando la luz se separó de la oscuridad, y que participan de la luz divina: son **seres de luz**<sup>74</sup>. También se consideran, por su luminosidad y su sustancia etérea, semejantes al **fuego**, pero aunque en la Edad Moderna no se les asocia con este elemento, sí son identificados a menudo con la luz. En la pintura de Francisco de Herrera vemos el acontecimiento aéreo representado como un fenómeno luminoso. La Virgen avanza hacia la Forma, sostenida en el aire por querubines. Todos ellos parecen emerger de un vapor deslumbrante y la luminosidad hace que los personajes de primer término se vean en un acentuado contraluz (Fig. 141).



Fig. 141. Francisco de Herrera el joven (1656). *Alegoría de la Eucaristía*.

<sup>72</sup> Salmo 104: 4, Biblia de Jerusalén

<sup>73</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 109

<sup>74</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 10

La teoría de que los ángeles, por su naturaleza, están formados por una **sustancia intermedia** entre la carnalidad de los hombres y la inmaterialidad de Dios quedó arraigada en la mitología angélica a partir del II Concilio de Nicea (año 878), pues

Si de hecho, en las Sagradas Escrituras, el Hombre es el ser de tierra [...] y Dios es el ser de la luz suprema, [...] parece lógico y natural que los Ángeles, con aquel cuerpo suyo aéreo e ígneo, se colocaran entre los dos extremos.”<sup>75</sup>

Y, por otra parte, también se encuentra en repetidos escritos (como en el *Liber Sententiarum*, de San Isidoro de Sevilla) la idea de que los ángeles **condensan el aire** para adoptar corporeidad: “Extraen de aquella luz que está más en lo alto y que visten como sólida forma hecha de cielo gracias a la cual pueden ser distinguidos de manera más evidente por la mirada de los hombres.”<sup>76</sup> La vinculación de los ángeles con el **vapor** y el agua de los **fenómenos atmosféricos** se encuentra en un bello fragmento del libro de Enoc en el que se enumeran los distintos fenómenos y se dice que el espíritu de cada uno de ellos es un ángel<sup>77</sup>. Esta idea, junto a la de la condensación del aire ha pasado de forma popular a la identificación de los ángeles con las nubes, tan representada durante la Edad Moderna.

Todas estas especulaciones han sugerido la representación de ángeles transparentes, y de imágenes en las que se aprecia el cambio de su sustancia de etérea a densa, como hemos explicado en el parágrafo 1.2.2.6.

La asociación del viento con los espíritus aéreos está presente en diversas culturas<sup>78</sup>. La idea de los ángeles-viento se debe no sólo a la creencia de su impalpabilidad,

---

<sup>75</sup> BUSSAGLI, 1991, págs. 93-94, (trad. a.): *Se infatti, nelle Sacre Scritture, l'Uomo è l'essere di terra [...]e Dio è l'essere della luce suprema, [...] apparve logico e naturale che gli Angeli, con quel loro corpo aereo ed ígneo, si collocassero fra i due estremi.*

<sup>76</sup> San Isidoro de Sevilla en BUSSAGLI, 1991, pág. 96, (trad.a.): *Traggono da quell'aria che sta più in alto e che indossano come solida forma fatta di cielo grazie alla quale possono essere distinti in maniera più evidente dallo sguardo degli uomini.*

<sup>77</sup> Libro de Enoc 60:17-23: “<sup>17</sup>El espíritu de la helada es su propio ángel y el espíritu del granizo es un buen ángel. <sup>18</sup>El espíritu de la nieve la deja caer por su propia fuerza desde sus depósitos; ella tiene un espíritu especial que sube de ella como humo y se llama escarcha. <sup>19</sup>El espíritu de la neblina no está unido con ellos en su depósito, sino que tiene un depósito propio, ya que su ruta es maravillosa, tanto en la luz como en la oscuridad, en invierno como en verano y su mismo depósito es un ángel. <sup>20</sup>El espíritu del rocío habita en los límites del Cielo y está conectado con los depósitos de la lluvia; viaja en invierno o en verano y su nube y la nube de la neblina están relacionadas y la una da a la otra. <sup>21</sup>Cuando el espíritu de la lluvia sale del depósito, los ángeles van, abren el depósito y la dejan salir y cuando ella se derrama sobre toda la Tierra, se une al agua que está sobre la Tierra. <sup>22</sup>Porque las aguas son para los que viven sobre la Tierra y son un alimento para la tierra seca, que viene desde el Más Alto que está en el Cielo, por eso hay una medida para la lluvia y los ángeles se encargan de ella. <sup>23</sup>Estas cosas vi en los alrededores del jardín de los justos.”

<sup>78</sup> A este respecto, Bussagli recuerda la concepción del alma como aérea en la Antigua Grecia, indicada por la misma palabra *psyché* (alma), que deriva del verbo “soplar” (*psychéin*). (BUSSAGLI, 1991, pág. 117)

sino también a la velocidad de desplazamiento. Pseudo Dionisio el Areopagita incide en este símbolo de traslación:

El hecho de que se les atribuya [a los Ángeles] el nombre de los vientos indica su acción veloz que pasa en todas las cosas casi intemporalmente y el movimiento que conduce y transporta desde lo alto a lo bajo y de nuevo desde lo bajo a lo alto, que direcciona a los seres inferiores hacia una altura superior y empuja a los superiores hacia un proceso comunicativo y providencial con respecto a los inferiores.<sup>79</sup>

De la relación con los diversos fenómenos naturales, la identificación de los ángeles con el viento es tal vez la más significativa en las obras de la Edad Moderna. Por una parte, se asocia con el desplazamiento y, como antes hemos explicado, su capacidad para moverse libremente en el espacio es la que los separa principalmente de los seres terrenales e invita a representar el vuelo (1.2.2.2.). Por otra parte, la acción del viento en torno a las figuras voladoras se hace visible por medio del movimiento de cabellos y ropajes (ver 1.2.3., pág. 96), lo que constituye un símbolo también muy característico de los seres aéreos de este periodo.

En las fuentes escritas hay más referencias a la naturaleza intangible y a la velocidad de los ángeles que al vuelo. Según Marco 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>80</sup>. Sin embargo, aunque en la Edad Moderna se representa con frecuencia a los seres aéreos fusionados en nubes, o con una consistencia vaporosa, se incide, sobre todo, en su capacidad para moverse en el medio aéreo.

---

<sup>79</sup> Pseudo Dionisio el Areopagita en BUSSAGLI, 1991, pág. 111, (trad. a.): *Il fatto che si attribuisce loro [agli Angeli] il nome dei venti indica la loro azione veloce che passa in tutte le cose quasi intemporalmente e il movimento che conduce e trasporta dall'alto al basso e di nuovo dal basso all'alto, che indirizza gli esseri inferiori verso un'altezza superiore e spinge i superiori verso un processo comunicativo e provvidenziale nei riguardi degli inferiori.*

<sup>80</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 101, (trad. a.): *Il desiderio di esprimere visivamente l'idea che gli Angeli fossero aerei o comunque impalpabili.*

## 1.4. Conclusiones

En la Edad Moderna se produce un acercamiento al conocimiento del espacio aéreo y al movimiento que tiene lugar en él. El vuelo de la figura humana responde a este interés, pero la invención y desarrollo del vuelo expresado en la plástica es independiente del desarrollo de inventos y descubrimientos científicos, así como de las obras literarias en torno a esta cuestión. Es un producto de la fantasía que encuentra realización en la creación de imágenes. Es fuente de satisfacción sensorial por su visualidad dinámica y por lo sorprendente de su alejamiento del movimiento cotidiano del ser humano, así como de placer emocional, pues es símbolo de liberación física y espiritual. Además, creemos que es también una manifestación de intereses personales de cada artista, como nos ha llevado a pensar la existencia de obras que representan el mismo tema (a veces, temas que presumiblemente invitarían a representar específicamente el vuelo, como cuando se tratan episodios en los que intervienen ángeles o dioses alados de la mitología clásica) y en las que encontramos tanto versiones en las que se representa el vuelo como versiones en las que no se expresa este movimiento.

Las figuras voladoras transmiten un dinamismo propio, inventado en este periodo, caracterizado por ser independiente de las leyes físicas. Los seres voladores son libres de la gravedad y, de forma contraria a la naturaleza, pueden elevarse y desplazarse en el aire. Comprobamos además que sólo en algunos casos su movimiento es identificable con la representación específica de vuelo, flotación o ingravidez: aunque reúne cualidades de los tres fenómenos dinámicos, el vuelo de la figura humana es una invención plástica autónoma de la representación de una física real.

La figura humana voladora en la Edad Moderna exhibe características móviles muy ricas, dadas por esta independencia de la representación de situaciones físicas reales. Las más representativas son la libertad de desplazamiento, y la elasticidad y flexibilidad de las figuras, características por las que son muy reconocibles. En sus demás cualidades (el movimiento constante, la rapidez o lentitud, y los cambios de materia sólida a intangible) también se aleja del movimiento normal del hombre. El con-

texto espacio-temporal en el que se mueven difiere igualmente del contexto en el que tiene lugar la acción del ser humano sujeto a la gravedad, pues en este espacio representado carecen de sentido las leyes físicas. La diferencia es especialmente visible en la relación que se establece entre las figuras voladoras y el viento que las rodea constantemente, moviendo su vestimenta y cabellos.

Si bien es independiente de las ideas científicas y de la tecnología, el vuelo de la figura humana representado en la Edad Moderna refleja algunas ideas teológicas acerca de los ángeles y otros personajes mitológicos a partir de los cuáles se define la imagen de éstos. La representación de los ángeles y los demás personajes aéreos está asociada al dinamismo, configurado en torno a su capacidad para volar. Especialmente significativas son las ideas que se refieren a las actividades que realizan (mensajeros, asistentes, adoradores, psicopompos, portadores de objetos, etc.), pues han llevado a enriquecer el movimiento del vuelo con la representación de numerosas y variadas acciones. Los atributos simbólicos con los que se configura la imagen de los ángeles y los espíritus aéreos también se reflejan en el movimiento de la figura voladora de la Edad Moderna, sobre todo la vinculación de éstos con el viento (vestimentas flotantes y capacidad de desplazarse en el aire) y su capacidad para hacerse corpóreos (representación de metamorfosis).



## **2. DESARROLLO DEL VUELO DE LA FIGURA HUMANA EN LOS ESTILOS ARTÍSTICOS DE LA EDAD MODERNA**



En este capítulo estudiamos los cambios producidos en la expresión del movimiento de la figura humana voladora a lo largo de la Edad Moderna; analizamos cada uno de los estilos artísticos que tienen lugar entre los siglos XV y XVIII. Comenzaremos con una breve revisión sobre el vuelo en la Edad Media, para poder valorar mejor las novedades introducidas posteriormente. Hemos tratado este tema desde un enfoque básicamente formalista; se ha atendido al estilo, más que a la sensibilidad de artistas individuales, y no nos hemos centrado en cuestiones iconológicas.

Hemos tratado principalmente las aportaciones del arte italiano, pues el vuelo de la figura humana, tal y como lo conocemos, se originó en esta región, y fue desarrollado por artistas italianos, así como por aquellos que crearon influidos por el aprendizaje en Italia y por las obras de italianos realizadas en otros países o por la circulación internacional de grabados.

Proponemos el siguiente esquema para analizar cómo se ha tratado el vuelo de la figura humana en cada estilo artístico de la Edad Moderna:

1. **Cambios en el estilo** (Cambios que afectan a la expresión del vuelo).
2. **Finalidad** (Finalidad con la que se representa el vuelo).
3. **Carácter del vuelo.**
4. **Personajes voladores** (Destacaremos aquellos que caracterizan el estilo, que son más abundantes o que hacen aparición en cada estilo).
5. **Recursos visuales** (Recursos dinámicos del lenguaje plástico y recursos de transformación de la información significativos por aparecer o desarrollarse en el estilo estudiado).

La representación de los seres voladores, principalmente de los ángeles, ha cambiado con los sucesivos estilos; esta transformación ha afectado a su movimiento y hay cambios significativos en cada época. El dinamismo de la figura humana flotante se aleja de lo cotidiano, contradice las leyes físicas. Aunque la imagen de estos seres permanece en el imaginario colectivo de modo casi invariable<sup>1</sup>, como motivo plástico,

---

<sup>1</sup> F. BURANELLI, 1998, en (DUSTON y NESSEL RATH 1998, 17)

ha generado soluciones muy variadas, tal vez debido precisamente a que no pueden verse en la realidad externa. En la Edad Moderna son objeto del arte temas que ya se habían tratado con anterioridad (ángeles y otros seres mitológicos), pero la expresión de su movimiento es muy diferente a la de épocas pasadas, pues no es la temática lo que lleva a una forma de representación distinta, sino la concepción artística, por la cual la plástica, y con ello el movimiento, se transforma (como veremos a lo largo del capítulo). El arte plástico de la Edad Moderna aportó el dinamismo a la configuración de la imagen de la figura humana voladora.

## 2.1. PUNTO DE PARTIDA. ARTE MEDIEVAL

Antes de empezar a ver los cambios producidos en la figura humana voladora a partir del *Quattrocento* italiano, nos fijamos en el arte medieval, el mundo plástico completamente diferente del arte románico y del gótico, para comprender el valor de los cambios producidos tras este periodo. También anteriormente al arte medieval se había representado la figura humana ingrávida o en contacto con el espacio aéreo. En el arte prehistórico observamos que las figuras no se organizan según el sistema de ejes de equilibrio y que no hay ningún tipo de definición espacial, lo que se parece a algunos de los recursos más utilizados para empezar a representar la ingravidez, solo que no podemos hablar de esta intención en este momento histórico, pues no hay una distinción evidente entre figuras grávidas e ingrávidas. El vuelo empezó a expresarse de forma específica en el arte clásico, como se aprecia en un sarcófago romano conservado en el Vaticano, en el que la figura se expande en el espacio y transmite la sensación del ascenso (Fig. 7).

El lenguaje del movimiento es muy diferente entre románico y gótico, y sólo podemos hablar de rasgos medievales al referirnos a los personajes representados. Los seres flotantes son ángeles y demonios, porque el arte es principalmente religioso (los temas de la mitología clásica son escasamente tratados) y porque el vuelo no se asocia a otros personajes. En el s. IV, los ángeles se hicieron reconocibles por sus alas, por lo que su apariencia en el arte medieval ya corresponde a una tradición iconográfica. Además del ángel representado como un hombre alado, durante este periodo se ve con frecuencia el tipo de ángel sin cuerpo y con numerosas alas (serafines), que desaparecerá en la Edad Moderna (Fig. 1). También encontramos en la Edad Media (a diferencia de la Edad Moderna) ángeles monocromos, en los que el uso de un color tan distinto al del hombre (rojo y azul muy saturados, principalmente) transmite su naturaleza ajena a la humana<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 242

### 2.1.1. Románico

En el románico no hay una presencia muy marcada del movimiento del vuelo. Creemos que en parte es debido a que, en general, **los elementos representados no parecen totalmente sujetos a la gravedad**, cualidad por la que las imágenes transmiten alto grado de dinamismo. En el románico se representa el vuelo, pero no se expresa específicamente este movimiento. No se diferencia significativamente de otras acciones, como se aprecia en una página del Beato de Liébana, en la que las figuras arrodilladas transmiten el dinamismo propio de la ingravidez (Fig. 2). En la bóveda del *Anuncio a los pastores*, en San Isidoro de León, esta sensación se intensifica por tratarse de una superficie de planimetría curva situada sobre el espectador (Fig. 3). Así pues, no hay expresión del vuelo, sino más bien ingravidez de toda forma. Se trata de espacios simbólicos y alejados de lo natural, mundos de gran dinamismo en los que la ingravidez afecta a todo elemento, no como acción, sino como sensación dinámica. La representación de las leyes de la gravedad carece de sentido: todo vuela porque las leyes naturales no tienen cabida. En la figura 4 observamos cómo esa sensación se extiende a todos los personajes, incluidos los sedentes. Por esta misma razón lo simbólico es muy relevante; de hecho las alas contribuyen significativamente a la identificación de los personajes voladores.

Aunque plásticamente el arte románico se aleja mucho de los estilos de la Edad Moderna, ya en este periodo se hace uso de algunos **recursos visuales** que se emplearán también en el Gótico y en la Edad Moderna:



Fig. 1. Ábside de Santa María d'Àneu (Finales del siglo XI, inicios del siglo XII).

## 2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna



Fig. 2. Beato de Liébana, *Adoración divina y Teofanía final* (h. 950-955).



Fig. 3. San Isidoro de León.  
*Anuncio a los pastores*  
(1170).



Fig. 4. Beato de Liébana. (1050).

- Los personajes celestiales suelen tener el hieratismo simbólico de lo imperecedero y perfecto, pero hay ejemplos que reflejan la intención de representarlos en vuelo, como sucede en el ábside de Sant Climent de Taüll. El ángel presenta una **dirección oblicua** que lo hace inestable y la **flexión de las rodillas** indica que sus piernas no soportan su peso (Fig. 5). Esta imagen también es ejemplo de la adaptación de la figura al formato de área triangular o acabado en vértice, **adaptación al formato** que no es sólo propia del arte románico, sino que se encuentra repetidas veces asociada a las

**figuras voladoras** de la Edad Moderna (Fig. 6). Por otra parte, los ángeles del románico recuerdan a menudo a las figuras aladas romanas (Fig.7).

- Los **formatos de superficie no vertical y los de planimetría curva** (voltas de pórticos, intradós de arcos, etc.) se habían reservado en ocasiones a los ángeles, como en el ábside de Saint-Germiny, del siglo IX (Fig. 8); y aunque en el Románico Pleno no encontramos ejemplos destacables de ello, este precedente es significativo por la importancia que tendrá este recurso en estilos posteriores. En la Edad Moderna estos formatos sí se reservan con más frecuencia a las figuras voladoras (como trataremos más adelante).



Fig. 5. Maestro de Taüll (s. XII). Ábside de Sant Climent de Taüll (Detalle).



Fig. 6. Giovanni Andrea Carlone (1673-1678). *Gloria de San Francisco Saverio* (detalle de la Fig.121, Cap.1).



Fig. 7. Sarcófago romano.



- La trayectoria es muy importante en la identificación del vuelo. En el Románico se introducen las **trayectorias descendentes** (siempre paralelas al espectador) para indicar la procedencia celestial de los personajes, como se sugiere en la imagen 9 (recurso visual cuyo origen, según Bussagli, se encuentra en este periodo, 3.2.1.2.B., pág. 304). También se emplea para representar el vuelo la dirección horizontal (Fig. 10). En *Cosecha y vendimia escatológica* las figuras son muy semejantes entre sí, pero es la dirección de su trayectoria lo que lleva a identificarlas como figuras voladoras o sujetas al suelo (Fig.11). Por otra parte, en todos los casos el dinamismo del vuelo se beneficia de la **indeterminación del espacio**, así como del **alejamiento de la figura de la parte inferior del espacio de representación**.

- También se establece una diferencia visual entre los seres voladores y los no voladores. La **comparación** entre unas figuras y otras es a veces el único recurso: en *El sexto ángel toca la trompeta* (Fig. 12), la figura en diagonal es la primera en la que se reconoce el movimiento flotante, pero en comparación con el grupo de abajo también podríamos atribuir al ángel de la parte superior (sobre fondo rojo), que es igualmente vertical pero sin apoyo, la misma acción.



Fig. 8. Ábside de Germigny-des-Prés. *El Arca de la Alianza* (806).



Fig. 9. Beato de Liébana, *El arcángel Miguel encadena al dragón de siete cabezas* (1109).



Fig. 10. Facundus (1047). Beato de Liébana, *Juicio de Babilonia*.



Fig. 11. Beato de Liébana, *Cosecha y vendimia escatológica* (h. 950-955).

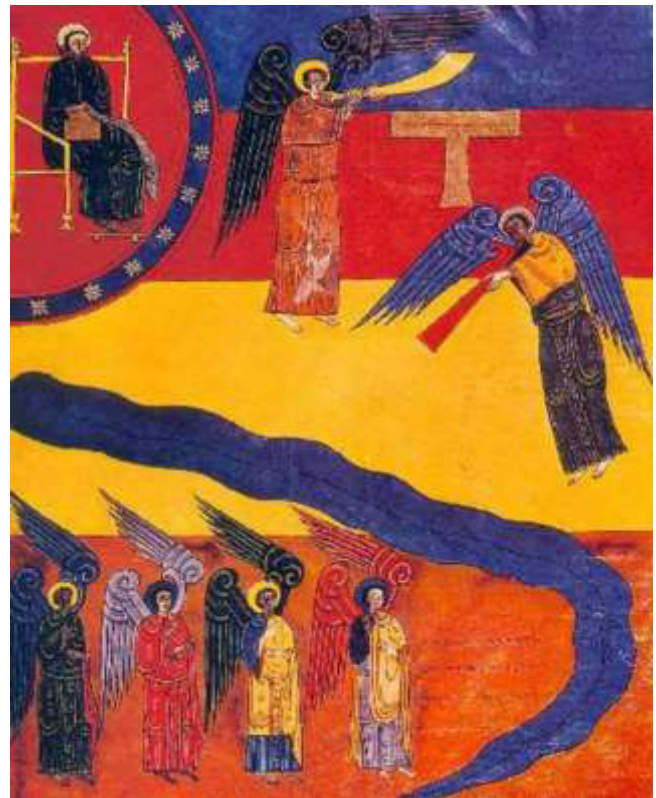


Fig. 12. Beato de Liébana, *El sexto ángel toca la trompeta* (1047).

### 2.1.2. Gótico

Desde mediados del siglo XII y hasta el siglo XV tiene lugar un cambio de estilo, y las formas y el movimiento se transforman. Con el cambio en la representación del movimiento, se incorporan nuevos recursos visuales para expresar el vuelo. En el arte gótico, las figuras sujetas a la gravedad son de manera evidente mucho más grávidas, por lo que se establece una clara diferencia entre éstas y las voladoras. El movimiento ingrávido se expresa con mayor riqueza; mientras que en el arte románico con frecuencia el vuelo no se diferenciaba de otras acciones de forma obvia, ahora se reconocen acciones específicas de figuras libres de la gravedad.

Se detecta la acción de **flotar**, sin desplazamiento local, en figuras como las de Jacopo Cione (Fig. 13). Gracias al recurso de situar las figuras más elevadas cuando se sitúan en un plano lejano, **el apoyo de los ángeles en segundo término queda oculto**, lo que contribuye a transmitir la sensación de flotación. En el vitral de Duccio (Fig. 14) los ángeles tampoco se desplazan, sino que se sostienen flotando en el sitio. Las dos figuras de la parte inferior presentan un movimiento de torsión muy acentuado y se percibe, por su movimiento, que son independientes de la gravedad: su **situación en el espacio de representación** y las **piernas flexionadas** hacia atrás evidencian que no hay puntos de apoyo. Su movimiento es grácil y transmite la ligereza del móvil. Además, “las alas de los ángeles que sobresalen del recuadro de la Asunción rompen el rigor geométrico de la almendra que contiene a María y del fondo decorado con baldositas, imponiendo así un dinamismo rítmico.”<sup>3</sup> Así pues, el movimiento ingrávido contribuye al dinamismo de la composición en su conjunto. El **espacio vacío alrededor de las figuras** también ayuda a la transmisión de la flotación, como vemos en las figuras marginales del Libro de las Horas de Jeanne d'Évreux. Sin embargo la aplicación del recurso cobra significado gracias a que las figuras transmiten una intensa sensación de ligereza, obtenida por la **configuración total de la imagen** (Figs.16 y 17).

---

<sup>3</sup> JANNELLA, 1994, pág. 14



Fig. 13. Jacopo di Cione (1370-71). Retablo de San Pier Maggiore.



Fig. 14. Duccio di Buoninsegna (1287-1290). *Asunción de la Virgen.*



Fig. 15. Lorenzo Monaco (h. 1410-1415). *La Anunciación.*

Por otra parte, se detectan desplazamientos de trayectoria horizontal u oblicua, paralela al plano del cuadro que diferenciamos de la acción de vuelo por su carácter regular. Los ángeles de Simone Martini en la figura 18 transmiten la sensación de **deslizarse** por la dirección oblicua de sus cuerpos y por la ausencia de puntos de apoyo. La introducción de escorzos aporta riqueza a la expresión móvil, como se aprecia en la imagen de Spinello Aretino (Fig. 19), en la que los ángeles se mueven de forma semejante a los de Simone Martini, pero su acción se aprecia desde diversos puntos de vista. Así mismo se observa el deslizamiento en *La Anunciación* de Monaco Lorenzo (Fig. 15). El ángel describe un arco con su cuerpo (sus pies están detrás, las piernas ligeramente flexionadas, los pies en punta); se eleva del suelo y, para evidenciarlo, bajo los pies aparecen unas nubecillas que también se elevan desde el borde inferior del cuadro. Además, desde las rodillas hasta los pies, el ángel desprende cortos rayos de luz de dirección descendente que parecen propulsarlo. Los ropajes del ángel se mueven hacia atrás como consecuencia del desplazamiento. Es sorprendentemente flotante tratándose de una Anunciación de esta época, tema en el que el ángel suele representarse arrodillado. Además, en esta obra el vuelo de la figura se trata también como un fenómeno sobrenatural al asociarlo a fenómenos intangibles (nubes y haces de luz).



Fig. 16. Jean Pucelle (1324-28). Libro de las Horas de Jeanne d'Évreux, *Adoración de los pastores*.



Fig. 17. Jean Pucelle (1324-28). Libro de las Horas de Jeanne d'Évreux, *Viaje a Egipto*.



Fig. 18. Simone Martini (1341).  
*Salvator Mundi* (y detalle).



Fig. 19. Spinello Aretino (h. 1408-10).  
*San Miguel y otros ángeles*.

Por último, se encuentran con frecuencia representaciones de **vuelo vectorial** en el que la trayectoria del móvil es más notoria que en el estilo románico. En la obra de Giotto vemos la **definición evidente de la trayectoria** del móvil y su carácter cambiante (Fig.20). La **multiplicación de la forma para generar dinamismo** es un recurso que se encuentra en numerosas obras, como las de Andrea da Firenze y Niccolò di Tommaso (Fig. 21; y Fig. 44, Cap.3). Pero estos grupos conviven con otros en los que la repetición de la forma no es tan modular, como el representado por Cimabue, en el que hay variación en las trayectorias y en la proximidad entre las formas y, además, cada figura transmite de manera independiente la acción (Fig. 22). En otras imágenes las figuras se organizan con el fin de describir trayectorias más complejas o trayectorias cambiantes. Esto se observa en otra de las páginas del libro de las Horas de Jeanne d'Évreux (Fig. 23) y abunda en las obras de Giotto (Figs. 20 y 24). Se trata de imágenes de gran movilidad, muy interesantes para nuestro estudio por cómo se crea la sensación móvil a través de la composición de grupos de figuras con los que se señala una dirección cambiante que el espectador sigue con la mirada. En todos ellos hay repetición de la forma y variación de la acción, de modo que las figuras se reconocen como individuales, pero entre todas describen una misma acción.

2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna



Fig. 20. Giotto di Bondone (1304-1306). *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto*.



Fig. 21. Andrea da Firenze (1367). *Ascensión* (detalle).



Fig. 22. Cimabue (1277-1280). *Crucifixión* (detalle).



Fig. 23. Jean Pucelle (1324-28). Libro de las Horas de Jeanne d'Évreux, *Sepultura de Cristo* (detalle).



Fig. 24. Giotto di Bondone (h. 1295-1299). *La expulsión de los diablos de Arezzo* (detalle).

Un recurso frecuente en el arte gótico es la representación de los ángeles sólo a medio cuerpo, en los que las piernas se desvanecen por completo en una corta estela de color. Es una manera de eliminar el apoyo de la figura consistente en la omisión de la parte en la que se vería el sustento de la misma, como se observa en las escenas de la Natividad pintadas por Giotto y por Taddeo Gaddi (Figs. 25 y 26). Bussagli describe así este tipo de figuras medievales: “no faltan ejemplos de Ángeles representados en vuelo sólo con el busto, como si salieran, por magia, del fondo de la tabla o del fresco”<sup>4</sup>.

En este estilo empieza a ser evidente la expresión del **vuelo como acción desconcertante**, alejada del movimiento humano, y por ello, símbolo de algo excepcional (Figs. 27 y 28). En la pintura de Simone Martini (Fig. 27) el santo se lanza de forma sorprendente, apareciendo de la nada para rescatar al niño. Los otros personajes reaccionan al presenciar el milagro.

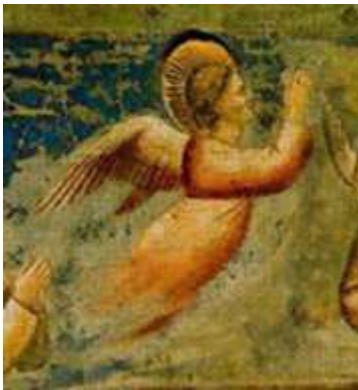


Fig. 25. Giotto di Bondone (1302-1305). *Nacimiento de Jesús* (detalles).

Fig. 26. Taddeo Gaddi (h. 1325). *Natividad* (detalle).



Fig. 27. Simone Martini (1324). *Milagro del niño que cae del balcón*.

Fig. 28. Giotto di Bondone (1315-1320). *Ascensión*.

<sup>4</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 107, (trad. a.): *non mancano esempi di Angeli raffigurati in volo solo con il busto, quasi sbucassero, per magia, dallo sfondo della tavola o dell'affresco.*



La **expresión de sentimientos y emociones** en los ángeles fue introducida por Giotto en el siglo XIII<sup>5</sup> (Fig. 29). En la obra *Crucifixión con María, San Juan el evangelista y un fraile dominico* pintada por Andrea da Firenze (Fig. 30):

Dos ángeles están a uno y otro lado de la cruz; ellos también lloran. [...] Dos diferentes fases del duelo parecen estar representadas en estos ángeles. Mientras la figura de la izquierda se muestra en acto de dolor activo e inmediato, el de la derecha parece pensativo, contemplando su pesar y, como mira directamente al espectador, parece invitar al observador a hacer lo mismo.<sup>6</sup>

Creemos que la introducción de los sentimientos en los ángeles contribuye a ampliar la variedad de acciones representadas. La diferenciación entre sentimientos se refleja en la expresión móvil. Sin embargo, en el periodo gótico, se refleja principalmente en los gestos de los personajes, mientras que más adelante, en el *Quattrocento* y sobre todo a partir del Alto Renacimiento, la emoción se comunicará también por medio del carácter del vuelo (cuestión que desarrollaremos en 2.4.A.1.). El ángel del Pantocrátor de Sant Climent de Taüll (Fig. 5) flota de manera semejante a los ángeles pintados por Cione (Fig. 13), pero mientras que el primero tiene una expresión más neutral, los otros se muestran complacidos en la adoración a través de sus gestos y expresiones.



Fig. 29. Giotto di Bondone (1304-1306). *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto* (detalle de la Fig. 20).



Fig. 30. Andrea da Firenze (h. 1370-77). *Crucifixión con María, San Juan el evangelista y un fraile dominico* (detalle).

---

<sup>5</sup> J. RÖLL, 1998, en DUSTON & NESSEL RATH, 1998, pág. 162

<sup>6</sup> J. RÖLL, 1998, en DUSTON & NESSEL RATH, 1998, pág. 162, (trad. Rosa Peris): *Two angels are at either side of the cross; they also mourn. [...] Two different stages to bereavement seem to be depicted in these angels. While the left figure is shown in the act of immediate and active grief, the right one seems pensive, contemplating his sorrow and, since he looks directly at the viewer, he appears to invite the viewer to do the same.*

En el Gótico la figura humana se despegaba del suelo de modo evidente, aunque no se trata del movimiento ingravido que tendrá lugar a partir del siglo XV, cuando se producirá una amplia experimentación de las posibilidades de movimiento de los seres con dominio del espacio aéreo.

Por otra parte, hasta el siglo XV las figuras voladoras **no tienen una presencia protagonista** (como sí la tendrán en la Edad Moderna), sobre todo hasta el siglo XII, momento hasta el cual esta acción no se diferencia notablemente de otras. En el Gótico las figuras voladoras se multiplican y funcionan como potente dinamizador de la composición. La escala reducida (por uso de la escala jerárquica) y su uso más bien modular (repetición de formas muy semejantes, aunque con variaciones) contribuyen a que sean un complemento en la composición.

En el arte medieval la observación del natural no es generalizada, lo cual se evidencia en las obras. Esto hace que el vuelo sea **independiente de la naturaleza, más intelectual** (sobre todo en la época románica); esto es una diferencia sustancial con el arte de la Edad Moderna. En el estilo gótico la plástica se aleja de la naturaleza, aunque no de forma tan radical como en el románico. Una cuestión fundamental del periodo gótico es que el aprendizaje del dibujo no se basa en la observación del natural, sino en la copia de formas extraídas de cuadernos de apuntes en los cuales se mostraban dibujos que servían de modelo y daban ideas acerca del dibujo del cuerpo humano<sup>7</sup>. La cuestión es que el **proceso de creación** influye en la expresión del vuelo de la figura humana. En el arte románico éste no tiene por objetivo hacer formas semejantes a las de la naturaleza. En general, podemos decir que la observación de la naturaleza tiene una influencia evidente en la expresión del vuelo (como explicaremos en 2.2.B.), pero los dibujos románicos son ejemplo de que no es imprescindible. Con “estudio de la naturaleza” no nos referimos, en este caso, al estudio directo de modelos que posan, sino a la observación de movimientos que pueden encontrarse en la vida cotidiana y de los cuales el artista recoge información que incorpora en su obra. La observación de la naturaleza en la expresión de la figura humana flotante es de relativa utilidad, pues se trata de un movimiento inventado al que se pueden aproximar otras acciones, pero no ver directamente. En todo caso, consideramos que las obras resultantes son independientes de cualquier referente visual y fruto de la imaginación creadora (tema que trataremos en el tercer capítulo).

Sin embargo, el aprendizaje de la naturaleza juega un papel fundamental en los cambios estilísticos en la representación de este movimiento. Gombrich manifiesta

---

<sup>7</sup> GOMBRICH, 1960, págs. 129-130

que las particularidades de un estilo se desarrollan para cubrir las necesidades concretas del contexto en el que surge, siendo el parecido con lo visible una cuestión de utilidad<sup>8</sup>. Aplicando esta idea al tema que nos ocupa, observamos que el lenguaje de la Edad Moderna sirve para representar el movimiento ingrávito con más audacia que, por ejemplo, el románico, más alejado de la realidad visible y en el que el vuelo no siempre se reconoce a primera vista. Con el lenguaje de la Edad Moderna se pueden representar seres voladores que se mueven con total libertad en un universo ingrávito, conmoviendo así al espectador. Consideramos que en la Edad Moderna la expresión móvil del vuelo del hombre cobra un valor especial precisamente porque el dibujo se acerca más a la naturaleza; por acercarse más a la realidad visible, el vuelo se aprecia como un acto fantástico, mientras que en el románico, en cambio, todo es tan dinámico y alejado de la gravedad que el vuelo no parece una acción sobrenatural.

---

<sup>8</sup> GOMBRICH, 1960, pág. 77



## 2.2. CAMBIOS EN EL SENTIR ARTÍSTICO

En el siglo XV en Italia se produce una serie de cambios en la concepción del arte, surgen nuevos intereses y gustos artísticos que propician la aparición de un nuevo estilo y, con ello, cambios en el movimiento de la figura humana. **Los nuevos intereses artísticos originan un punto de inflexión en la expresión del vuelo: las figuras despegan y empiezan a representarse en la acción de volar.**

Todo cambio estilístico es un fenómeno complejo en el que intervienen la totalidad del contexto, la sensibilidad individual de cada artista y las novedades técnicas. Gombrich resume con estas palabras el cambio producido en Italia en el siglo XV: “Los artistas que vivían en torno a Brunelleschi suspiraban tan apasionadamente por un renacer del arte que se volvieron hacia la naturaleza, la ciencia y las reliquias de la antigüedad para conseguir sus nuevos propósitos”.<sup>9</sup> Estas tres cuestiones están profundamente relacionadas con el cambio en la expresión móvil del vuelo de la figura humana (como analizaremos en este párrafo). A pesar de ello

la originalidad verdadera y múltiple en un principio del Quattrocento florentino, ha consistido no en descubrir un procedimiento – la perspectiva lineal –, ni tan siquiera en el sorprendente recurrir de los pintores al sentimiento plástico de los volúmenes y de los ropajes surgido de un estudio cada vez más metódico de la escultura antigua, sino en una renovación de los contenidos imaginarios.<sup>10</sup>

Por eso creemos que la expresión del vuelo de la figura humana no depende sólo del uso sistemático de una serie de herramientas o de recursos plásticos, sino que se debe (al igual que el modo en que se desarrollan y aplican tales recursos) al cambio de la sensibilidad artística en su conjunto.

A continuación analizamos estos tres nuevos intereses que influyen en la representación del vuelo.

---

<sup>9</sup> GOMBRICH, 1950, pág. 235

<sup>10</sup> FRANCASTELL citado por (NIETO ALCAIDE & CHECA CREMADES, 1980, pág. 52)

## A. Perspectiva y representación de la tridimensionalidad

En el *Quattrocento* encontramos el inicio del uso de la perspectiva como recurso para expresar el vuelo, como veremos más adelante en las figuras de Luca Signorelli (Fig. 37) o en el ángel que se aparece en sueños al emperador Constantino, representado por Piero della Francesca (Fig. 34). Los estudios sistemáticos para representar la tridimensionalidad del espacio y la proyección de las formas en profundidad influyen en la expresión del vuelo de la figura humana, pues gracias a los escorzos se definen trayectorias en profundidad, con lo que se sugiere su dominio del espacio. En el gótico también había escorzos, pero no eran resultado de un estudio sistemático. Los estudios de perspectiva matemática del siglo XV fueron reveladores, como aquellos para la creación de escorzos por medio de la transferencia de puntos que ayudan a imaginar las formas proyectadas en profundidad sin necesidad de un modelo presente (por ejemplo, el cuerpo humano visto de frente, a la altura de los ojos, se imagina visto de abajo arriba) (Ver 3.3.3.F.). Pero **la creación de escorzos se debe tanto a la perspectiva como al estudio del natural.**

El estudio de la perspectiva no sólo se aplica a las figuras, sino al espacio en el que se mueven. El interés por representar la profundidad espacial es significativo en la expresión del movimiento ingrávido, pues un **cambio en el tratamiento del espacio**, hacia la tridimensionalidad, conlleva un **movimiento diferente de las figuras**. Cada vez menos, éstas se disponen en paralelo al plano del cuadro, y su nueva disposición sirve para generar profundidad. A la perspectiva espacial y al escorzo se unirá el **uso del color y de la luz** en pintura para transmitir la sensación del espacio tridimensional en el que se desplazan los seres voladores (como veremos al estudiar el Protobarroco, 2.6.5, pág. 230).

La transformación del pensamiento plástico implica cambios en la preferencia por unos modelos u otros. A partir del *Quattrocento* la naturaleza y los modelos clásicos constituyeron la fuente de conocimiento y el ideal de muchos artistas. Vasari recoge esta idea en su obra al decir: “El dibujo no puede tener un buen principio si no se han hecho estudios del natural y de estatuas y relieves antiguos”<sup>11</sup>.

## B. Estudio de la naturaleza

Con el Renacimiento comienza en el arte un acercamiento a la naturaleza, a lo visible, cuya intención se encuentra manifiesta en los escritos de críticos y artistas. Se

---

<sup>11</sup> VASARI, 1550, pág. 70

estudia la naturaleza sistemáticamente, se recomienda aprender directamente del natural (tema que seguiremos desarrollando en 3.2.1.1.) y desde principios del siglo XV modelos vivos posan en los talleres<sup>12</sup>.

El interés por el estudio del natural puede ser una de las razones que expliquen el interés constante por el vuelo de la figura humana en el arte de la Edad Moderna. ¿Cómo interviene el acercamiento a la naturaleza en la expresión del movimiento de las figuras voladoras siendo éste un movimiento que no existe en la realidad? Por una parte, las ideas del Humanismo en el arte hacen que la atención recaiga sobre la **expresión de la acción humana**, por lo que se busca representar los **movimientos corporales** y expresiones faciales, y con ello sus sentimientos. Este cambio de pensamiento es coincidente con el aumento de obras en la que se expresa el vuelo de la figura humana. Analizando los cambios que se producen en la plástica podemos observar que éstos influyen en la expresión dinámica, propiciando que los seres con capacidad de volar empiecen a emprender el vuelo. Por otra parte, el deseo de expresar el **movimiento particular de cada ser** hace necesaria la observación del natural. “*Decoro*” y “*convenevolezza*” son los términos empleados en esta época para referirse a la representación de lo característico de cada ser, lugar y objeto (que se extiende tanto al movimiento como a las proporciones, color, etc. de todo lo representado en la imagen). Leonardo se refiere a la *convenevolezza* con estas palabras: “que los movimientos de un viejo no se parezcan a los de un hombre joven, ni los de una mujer a los de un hombre, ni los de un hombre a los de un niño.”<sup>13</sup> Ésta puede ser una de las razones por las que se empieza a representar a los seres voladores conforme a su naturaleza: en vuelo. A pesar de ello, a lo largo de la Edad Moderna, la expresión del vuelo siempre convivirá con representaciones de seres aéreos sujetos a la gravedad (como hemos recogido en la Tabla 3, págs. 73-74). Por otra parte, al estudio del natural está unida la idea de invención y de alteración de lo observado, que es altamente relevante en la invención del movimiento ingrávido de la figura humana (ver *imitatio* en 3.1.2., pág. 289). Así pues, consideramos que **el estudio de la figura humana en movimiento contribuye a representarla en vuelo.**

Ligado a la predilección por la naturaleza, surge el interés por el **desnudo**, que también se refleja en las figuras ingravidas. A su vez, la relación entre las formas del cuerpo y las telas que los envuelven está vinculada al gusto por el desnudo. Según Janson: “los artistas del Renacimiento temprano concibieron sus composiciones en

---

<sup>12</sup> GOMBRICH, 1950, pág. 230

<sup>13</sup> DA VINCI citado por BLUNT, 1963, pág. 49

términos de figuras desnudas”.<sup>14</sup> Así se comprende cómo los ropajes, a partir del siglo XV, no ocultan el cuerpo, sino que evidencian sus formas. Esto se ve en las figuras flotantes que se crean a partir de este momento. A diferencia de los ángeles de espesos y rígidos ropajes del gótico, en las figuras envueltas en ligeros tejidos se aprecian los volúmenes y movimientos del cuerpo. Su presencia es muy notoria a lo largo de la Edad Moderna y contribuye a reforzar el movimiento del vuelo, porque se mueven en consecuencia al desplazamiento del cuerpo. En otros casos, la representación de los ropajes en movimiento da a las figuras no voladoras cierto grado de flotabilidad. Un ejemplo de cómo influye el interés por el desnudo y su relación con los ropajes en el movimiento del vuelo es el dibujo que un artista florentino realizó a finales del siglo XV (Fig. 31). Está inspirado en los ángeles de *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto*, escena pintada por Giotto en la Capilla Arena, en Padua (Fig. 32), y reflejan la nueva sensibilidad por el movimiento de la figura humana flotante. Se trata de la reinterpretación de una obra del *Trecento* vista a través de los nuevos intereses artísticos. En comparación con la obra de Giotto, aquí se manifiesta claramente el conocimiento de la figura desnuda, y los ropajes se mueven con vida propia.



Fig. 31. Artista florentino (Siglo XV). Estudio de ocho ángeles voladores de Giotto.

Fig. 32. Giotto di Bondone (1304-1306). *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto* (detalle de la Fig. 20).



El lenguaje plástico no implica que se represente una determinada acción, pero sí influye en el modo de representarla. Las formas utilizadas desde el siglo XV hasta el siglo XVIII pueden considerarse más cercanas a la apariencia de la naturaleza, frente a

---

<sup>14</sup> JANSON, 1999, pág. 723



los esquemas sintéticos de carácter geométrico empleados en el arte románico. Esta diferencia afecta a la expresión del movimiento. Si volvemos a recordar las figuras voladoras del arte románico, la claridad e inmutabilidad de la idea transmitida no disminuye en absoluto el dinamismo de la imagen, sino que orienta, en parte, su lenguaje plástico (formas, líneas y colores rotundos) y afecta al tipo de movimiento transmitido, encontrando mayormente movimientos locales, los cuales se centran en las actitudes de los personajes, sin notorios desplazamientos en el espacio. Sin embargo, como veremos más adelante, a partir del siglo XVII la idea de lo temporal, lo cambiante y lo perecedero cobra importancia. Esto también influye en el lenguaje plástico: el movimiento local se refiere tanto a los gestos y actitudes como a los desplazamientos en el espacio (sobre todo en profundidad), y entra en juego la representación de cambios de sustancia (ángeles que se diluyen en luz o vapor). Por tanto, la simplicidad o complejidad de la forma influye en la expresión del movimiento, pero no determina la eficacia con la que éste es transmitido. En el arte medieval y en el de la Edad Moderna diferentes formas (cada una surgida de un lenguaje plástico) sugieren diferentes movimientos, pero no determinan las acciones, sino el modo de representarlas, su visibilidad. En la Edad Media se expresó el vuelo de la figura humana, pero en la Edad Moderna hay más interés por ello y se transmite de modo diferente, en consonancia con las formas estilísticas del momento. En resumen, las formas estilísticas de la Edad Moderna contribuyeron a la representación del vuelo de la figura humana.

### C. Arte clásico

Al igual que el interés por el desnudo y el estudio del natural, el gusto por las formas del **arte clásico** se refleja en las figuras flotantes (así como en las demás figuras del Renacimiento). La pasión por la Antigüedad trajo consigo la representación de escenas mitológicas, en las que intervienen seres voladores. Hasta mediados del siglo XV, la influencia clásica se limitó a los temas y permaneció desligada de las formas clásicas y es a partir de mediados del siglo XV, comenzando con Mantegna y Pollaiuolo, cuando se recurre a **modelos visuales clásicos**<sup>15</sup>. El conocimiento de las obras de la Antigüedad clásica interviene en la expresión del vuelo de la figura humana. En primer lugar intervino en la formación de la iconología del ángel cuando el cristianismo primitivo entró en contacto con la cultura clásica, adoptando la apariencia de seres de rasgos juveniles y con alas, que son desde entonces los principales atributos por los que se reconocen visualmente (ver 1.3.3.1.). Más adelante, en la Edad Moderna, cuando las obras plásticas de la Antigüedad se convierten en modelos para el arte, las repre-

---

<sup>15</sup> JANSON, 1999, pág. 727

sentaciones de las figuras voladoras adoptan rasgos estilísticos del arte greco-romano. Pero también existe una influencia que afecta a la expresión móvil: según K. Clark, las figuras flotantes proceden de una evolución de las representaciones de las nereidas de los sarcófagos romanos (ver sub-párrafo 1.2.1.1.), influencia del mundo clásico que consideramos muy significativa en el movimiento estudiado, pues probablemente favoreció una representación del cuerpo más flexible, con mayor amplitud en sus torsiones.

## 2.3. SIGLO XV

### 2.3.1. Quattrocento italiano

El vuelo de la figura humana propio de la Edad Moderna se origina en el siglo XV en Italia, en el *Quattrocento*; y en este estilo vuela con entidad propia, de forma diferente a los demás estilos de la Edad Moderna.

#### 2.3.1.1. Cambios en el estilo

Los cambios que propician la transformación del lenguaje plástico (el estudio de la naturaleza y de las formas de la antigüedad, y el interés por el desnudo) son los que principalmente influyen en la expresión del movimiento de las figuras voladoras. El sistema de enseñanza apoya y propicia estos cambios. Como explica Gombrich, a partir de 1550 empieza el dibujo con modelos del natural, si bien este aprendizaje era precedido de la copia de modelos clásicos (grabados y modelos de yeso). Además, los estudios de anatomía y los libros de proporciones constituyeron influyentes manuales de dibujo. Este sistema de enseñanza se prolongará hasta 1850.<sup>16</sup> El resultado de todo ello es **el cambio de las formas y del lenguaje plástico y, por tanto, el cambio de la expresión del movimiento.**

El **escorzo**, antes escaso, se convierte en algo habitual conforme avanza el siglo XV. Masaccio y Piero della Francesca crearon algunas de las primeras figuras flotantes

---

<sup>16</sup> GOMBRICH, 1950, pág. 135

del *Quattrocento* cuyo rasgo móvil principal es la trayectoria en profundidad obtenida por medio del escorzo (Figs. 33 y 34).

El **movimiento de los ropajes** adquiere una fuerte presencia en las figuras voladoras. Las figuras son desnudos envueltos o semi-envueltos en telas y no figuras ocultas tras ropajes recios. Janson nos dice respecto a este fenómeno: “cuerpo y ropaje constituyen una misma unidad, como si los dos tuviesen la misma sustancia; las figuras de Masaccio, como las de Donatello, son «desnudos con ropas», ya que las telas de sus vestidos caen como si fueran reales.”<sup>17</sup> El uso de la línea es determinante en este aspecto. En el *Quattrocento* se emplea un tipo de dibujo de formas muy definidas; la línea es un importante recurso de construcción de la forma. La notoria direccionalidad de los pliegues de los ropajes acentúa la acción de las figuras<sup>18</sup> y confiere un aspecto muy dinámico a la imagen. Aun respondiendo a cierta estilización, su viveza es un importante potenciador de la sensación de ingravidez. Así se aprecia en las obras de Perugino y de Filippo Lippi (Fig. 35; y Fig. 23, Cap.3).



Fig. 33. Masaccio (1424-1425). *Expulsión de los progenitores del Edén* (detalle).



Fig. 34. Piero della Francesca (1458-1466). *Sueño de Constantino* (detalle).



Fig. 35. Pietro Perugino (h.1481-h.14830). *Bautismo de Cristo* (detalle)

<sup>17</sup> JANSON, 1999, pág. 692

<sup>18</sup> CLARK, 1956, pág. 266

Destaca especialmente la transmisión de la ligereza, de la **liviandad** y la sensación de flotabilidad de muchas figuras voladoras de este estilo (en comparación con la solidez de otras figuras del mismo periodo, a pesar de los escorzos y los movimientos de torsión). La sensación de ligereza, de volar, se produce aunque a veces conviva con elementos propios del lenguaje gótico, no sólo con rasgos del nuevo estilo, como es el caso de Ghiberti. Como nos explica Gombrich, éste creador aplicó las nuevas formas a un esquema compositivo gótico y consiguió reconciliar las nuevas aportaciones con la tradición antigua<sup>19</sup>. El relieve en el que representa el episodio bíblico de la creación de Eva (Fig. 36) es una obra muy interesante a tener en cuenta por su expresión del vuelo de la figura humana. Eva, transportada por ángeles, transmite una fuerte sensación de desplazamiento y liviandad. Esta figura es particularmente ligera, pero todos los personajes voladores de esta imagen lo son. En el grupo de ángeles junto a Dios, las alas se funden formando un conjunto de delicado dinamismo. Además, la obra es muy temprana para la libertad con la que vuelan. Viendo esto, bien se pueden recordar las palabras de Kenneth Clark: “Muchas de sus figuras, si las vemos aisladamente, podrían fecharse cien años más tarde.”<sup>20</sup>

Por el uso del escorzo, el dibujo de los ropajes, y la sensación de ligereza dada por la configuración de la imagen, sigue acentuándose en el transcurso de este estilo la diferencia entre los seres voladores y los sujetos a la gravedad.

A partir de 1450 y hasta 1500 el estilo se encuentra en una fase más desarrollada. Se introducen múltiples recursos. El más significativo es la **descontextualización de acciones**, que permite vislumbrar el proceso creativo. Especialmente destacables son las figuras que se retuercen en el cielo pintadas por Signorelli, que pueden identificarse como movimientos estudiados del natural (Fig. 37). También en otros autores, como Perugino y Filippo Lippi, se reconocen acciones descontextualizadas; como veremos más adelante, las figuras elevadas sobre la punta del pie expresan una acción convertida en ingravida que a veces identificamos con movimientos de danza (Figs. 22, Cap.3 y 23, Cap.3) (tema tratado en los párrafos 3.2.1.2.C., pág. 305-306 y 3.3.3.D.). Este recurso empieza en el siglo XV y se encuentra tanto en el arte italiano como en el flamenco. (2.3.2.5., pág. 182). Además se produce una rápida ganancia en **flexibilidad**, los movimientos de torsión son más naturales y contribuyen notablemente a transmitir la sensación de vuelo.

---

<sup>19</sup> GOMBRICH, 1950, pág. 251

<sup>20</sup> CLARK, 1956, pág. 276



Fig. 36. Lorenzo Ghiberti (1452).  
*Creación de Adán y Eva.*



Fig. 37. Luca Signorelli (1499-1502).  
*Condenados al Infierno (detalle).*

### 2.3.1.2. Finalidad

Las figuras voladoras son más abundantes a partir del siglo XV. Sin lugar a dudas tienen más presencia que en el arte medieval. A pesar del papel de los ángeles como mensajeros y asistentes, que parece propiciar su presencia plástica como un complemento o un elemento decorativo, los ángeles son a menudo los protagonistas (ya sea en composiciones con una o pocas figuras, o con muchas), e incluso a veces hay obras formadas sólo por figuras voladoras (ver cita de Arnold Nesselrath en 1.3.2., pág. 101). Y cuando figuran como asistentes o como complemento decorativo en la composición tienen más importancia de la que tenían en el gótico: la imagen transmite el interés por mostrar su vuelo y sus actitudes. En las agrupaciones de numerosas figuras voladoras se tiende a la **individualización**, tal vez no de sus rasgos, pero sí del carácter de su dinamismo y sus acciones; mientras que en el gótico solían representarse como una única forma “repetida”, “modular”. El resultado son obras como la de Pollaiuolo, en la que el vuelo de los ángeles en la imagen es tan importante (o más) que el ascenso de la santa (Fig. 38).

En el *Quattrocento* la representación de la figura humana en vuelo surge como un fin en sí mismo. El rápido aumento de figuras voladoras, su individualización y la preocupación por detallar sus acciones denotan el disfrute en la expresión de este movimiento.



Fig. 38. Antonio Pollaiuolo (h.1457).  
*Asunción de Santa María Egipcíaca.*

### 2.3.1.3. Carácter del vuelo

En cuanto al carácter del movimiento, algunas ideas asociadas al vuelo durante la Edad Media continúan en el siglo XV, especialmente **el dolor y el terror** a la caída, que siguen expresándose con la nueva sensibilidad en las escenas del Infierno y el Juicio Final. El vuelo de los demonios representados por Botticelli y Signorelli transmite que éstos proceden de un mundo en el que no existe el sosiego del espíritu. (Figs. 37 y 39). Además se incorpora la expresión de sensaciones nuevas a través del vuelo: la **alegría y despreocupación** es propia de los *putti*, cuyo vuelo contribuye a crear un ambiente festivo. En los frescos que Mantegna pintó en el Palacio Ducal de Padua, los *putti* sua-

vizan el hieratismo de los retratos de la familia Gonzaga (Fig. 40). También se hace más habitual expresar con el vuelo que los seres voladores llegan **desde otro mundo**; se trata de figuras que transmiten el contacto con un mundo extraño o divino, y cuyo movimiento los convierte en protagonistas de la escena, como es el caso del arcángel en la representación del anuncio a María, realizada por Botticelli (Fig. 41). Estas ideas seguirán desarrollándose posteriormente y siempre determinarán en mayor o menor medida el carácter del vuelo de la figura humana. El único que no ha hecho su aparición es el carácter erótico, apuntado a través de los ángeles femeninos, pero que se transmitirá propiamente con el movimiento a partir de Correggio.



Fig. 39. Sandro Botticelli (h.1480-h.1495). *Inferno XXI. Los malversadores* (detalle).



Fig. 40. Andrea Mantegna (1474). *Escenas de la familia Gonzaga en la Cámara de los Esposos* (detalle).



Fig. 41. Sandro Botticelli (1481). *Anunciación*.



### 2.3.1.4. Personajes voladores

Debido al interés por las formas del arte greco-romano, en el *Quattrocento* los ángeles toman la **apariencia de personajes mitológicos de la Antigüedad** (seres alados de rasgos juveniles). Por el mismo motivo aparecen los querubines y serafines representados como niños, a semejanza de los *amoretti* clásicos. Réau resalta el “carácter pagano de estas representaciones”: los ángeles-niño son “Cupidos bautizados, apenas rociados por una gota de agua bendita.”<sup>21</sup> Con esta nueva forma de representar a querubines y serafines, desaparece por completo la visión belicosa atribuida a ellos en el pasado<sup>22</sup>. También se incorporan los ángeles femeninos, “inspirados sin duda por el sueño de una belleza aún más perfecta que la de los efebos, o tal vez porque la larga túnica blanca que visten habitualmente evoca una vestidura femenina”.<sup>23</sup> La inclusión del ángel femenino influirá en el carácter erótico del vuelo de la figura humana: “Se dice que el pintor italiano Giovanni de San Giovanni escandalizó a sus contemporáneos introduciendo por primera vez ángeles femeninos en una gloria que rodea a la Virgen”<sup>24</sup>. La fusión entre las formas de la mitología clásica y los personajes de la mitología cristiana se explica por el éxito que en el *Quattrocento* tuvieron las ideas neoplatónicas.<sup>25</sup>

En el *Quattrocento*, “se perpetúa la iconografía del Ángel que sale de la nube o, mejor, que de ésta, de algún modo, está formado”<sup>26</sup>. A pesar de ello, en el *Quattrocento* no hay ángeles vaporosos, salvo excepciones, como los que acompañan a la Virgen de la catedral de Orvieto (Fig. 42). Será a partir del siglo XVI cuando empiece a ser más evidente la representación de movimientos de transformación, como la fusión con las nubes.

Las alas eran hasta en el s. XIV un elemento principalmente simbólico. En el *Quattrocento* encontramos un acercamiento a la anatomía del ser alado, propiciado por el estudio de la naturaleza. Las alas son más grandes en proporción al cuerpo, de modo que transmiten la sensación de poder sostener realmente su peso, y adquieren la textura esponjosa del plumaje. Los colores rojo, azul y verde, y los simbólicos “ojos” de pavo real (propios del arte medieval) conviven con un colorido extraído de aves reales

---

<sup>21</sup> RÉAU, 1996, pág. 58

<sup>22</sup> BUSSAGLI, 2007, pág. 230, (trad. Rosa Peris): *In Cinquecento iconography, the cherubim have taken on the new appearance of little boys with wings [...] and nothing has survived on the ancient warlike vision.*

<sup>23</sup> RÉAU, 1996, pág. 57

<sup>24</sup> RÉAU, 1996, pág. 57

<sup>25</sup> JANSON, 1999, pág. 728

<sup>26</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 100), trad. a.: *si perpetua l'iconografia del'Angelo che sbuca dalla nube o, meglio, che da essa, in qualche maniera, è formato.*

(color liso y suave, como los céfiros de Botticelli -Fig. 9, Cap.3-). Encontramos, además, figuras dotadas de alas de mariposa, como los *putti* de Mantegna (Fig. 40), de murciélago o semejantes a aletas de pez, como las de los demonios de Luca Signorelli (Fig. 37). En todos los casos, la formación de las alas se basa en el principio de extraer la mayor información posible de la naturaleza. La representación de las alas cambiará a lo largo de la Edad Moderna, pero sus principales variedades se introducen ya en el *Quattrocento*. El interés por la forma, textura e incluso colorido del ala es fruto de la preocupación por un acercamiento mayor a la naturaleza y al movimiento del ser alado. La presencia de las alas cobra importancia debido al movimiento con que se representan: son una extremidad más de la figura humana voladora y, como tal, su dinamismo se estudia como elemento que configura su anatomía. Pero las alas no expresan el movimiento del ala batiente, es decir, no se incorpora el movimiento de las alas del ave al movimiento del cuerpo humano, sino que tienen un movimiento propio e inventado.

### 2.3.1.5. Recursos visuales

Las figuras voladoras del *Quattrocento* son muchas veces dependientes de una superficie de apoyo. Aunque representen un desplazamiento, las figuras se asientan visualmente sobre una base, generalmente nubes o un sombreado (Fig. 43). En el *Bautismo de Cristo*, de Pietro Perugino, el elemento que indica el apoyo sigue representándose, pero se ha reducido al mínimo (Fig. 44). En otras obras, en cambio, la base se omite por completo, lo que sin duda contribuye a la sensación de flotabilidad; son similares a las anteriores por su acción, pero transmiten el vuelo de forma más efectiva (Fig. 45). Al mismo tiempo, se hacen figuras firmemente en pie sobre las nubes, elevadas, pero estáticas; la observación del natural también trae consigo este tipo de figuras. Por lo que respecta a su movimiento, la ubicación en el formato, así como la representación del espacio celeste y las nubes informa de su condición ingrávida, pero no hay acción de vuelo, por lo que su grado de flotación es menor. Así ocurre en los ángeles de Perugino (Fig. 46). Se trata de un cambio de contexto escenográfico (ver. 3.3.3.D., pág. 376).

Los personajes voladores siguen ubicándose con frecuencia en un espacio abierto, sin descripción de elementos espaciales, al igual que en el gótico. Para los ángeles de la capilla de San Brizio, Signorelli incluso usa un fondo dorado, pero el movimiento ha cambiado mucho respecto al de los ángeles góticos: el tejido blando ondea a su alrededor modelando la forma de sus cuerpos y vemos los pies suspendidos en el vacío, enfrentándose así al reto de representar de forma específica que las figuras no se apoyan en nada (Fig. 47).

En el siglo XV los ángeles figuran con frecuencia como **elementos simétricos** de la composición en torno al elemento central de la obra. Estas composiciones simétricas, como la de Ghirlandaio (Fig. 48), invitan a imaginar la flotación, pero no un desplazamiento. Sin embargo, en casos como los de Filippino Lippi y Benedetto Buglioni (Figs. 45 y 49), igualmente basados en la simetría, se hace notable la independencia de la superficie de apoyo, transmitiendo un movimiento más libre.



Fig. 42. Gentile da Fabriano (1425). *Majestad* (detalle).



Fig. 43. Francesco Rosselli (h.1480-1490). *Juicio Final* (detalle).



Fig. 44. Pietro Perugino (1481-1482). *Bautismo de Cristo* (detalle).



Fig. 45. Filippino Lippi (1485). *Madonna con el Niño y los Santos Juan Bautista, Víctor, Bernardo y Zanobi* (detalle).



Fig. 46. Pietro Perugino (1498). *Ascensión de Cristo* (detalle).



Fig. 47. Luca Signorelli (1499-1502). *Salita al Paradiso e chiamata all'Inferno* (detalle).



Fig. 48. Ghirlandaio (1486) *Coronación de la Virgen*.



Fig. 49. Benedetto Buglioni (h.1484-1487) *Corona con el escudo de armas del papa Inocencio VIII llevado por dos ángeles*.

Descata la descripción de **trayectorias**, sobre todo por medio de la **agrupación de figuras**. Éstas pueden ser más sencillas, semejantes a las góticas, como en la pintura de Andrea del Castagno, cuyas figuras distanciadas de forma regular describen una trayectoria paralela al plano del cuadro; o como en el dibujo de Botticelli, en el que la agrupación de figuras de trayectoria similar describe una suave curva (Figs. 50 y 51). Pero también hay trayectorias de carácter irregular, como las que encontramos en la obra de Mantegna (Fig. 52) y en otro dibujo de Botticelli, en el que el cruce de trayectorias sugiere una dirección cambiante (Fig. 54).

En este tipo de agrupaciones se detecta también la **yuxtaposición de figuras** con variedad de direcciones-sentido del vuelo. A veces funcionan sólo por medio de trayectorias en profundidad, como se aprecia en los tres ángeles pintados por Luca Signorelli (Fig.54). En otro dibujo de Botticelli para la *Divina Comedia*, la acumulación de figuras en diversas direcciones provoca, además, la **supresión de los ejes de equilibrio** vertical-horizontal (las referencias a la estabilidad), lo que ayuda a la representación,

en este caso, de la caída (Fig. 55). La descripción de acciones por medio de la concatenación de figuras es un recurso muy significativo (que seguirá desarrollándose tras el siglo XV), pues aporta mayor **riqueza visual** al movimiento ingrávido.

A lo largo del siglo XV se introducen en Italia los aspectos más característicos de la expresión del movimiento de la figura humana ingrávida. En adelante se producirán cambios en los recursos formales, en el carácter, los temas y la finalidad, aunque lo esencial de este movimiento principalmente ya ha sido planteado en el *Quattrocento*.



Fig. 50. Andrea del Castagno (h.1450). *Crucifixión*.



Fig. 51. Sandro Botticelli (h.1480-h.1495). *Paraíso III. Cielo de la Luna*.



Fig. 52. Andrea Mantegna (1504). *Minerva expulsando a los vicios (detalle)*.

2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna



Fig. 53. Botticelli (h.1480-h.1495).  
*Paraíso XXI. Cielo de Saturno*



Fig. 54. Luca Signorelli (1499-1502).  
*Beatos en el Paraíso (detalle)*



Fig. 55. Botticelli (h.1480).  
*Infierno, Canto XVIII (detalle)*

## 2.3.2. Arte Flamenco

### Contexto

Contemporáneamente al *Quattrocento*, la expresión del movimiento de la figura humana ingravida convive con las representaciones del vuelo del estilo flamenco producidas al norte de los Alpes. **Esta pintura puede considerarse la contrapartida nórdica del Renacimiento temprano**<sup>27</sup>. El arte flamenco es “una respuesta que durante el siglo XV tendrá un eco en Europa del que carece la propuesta italiana.”<sup>28</sup> Este estilo pervivirá hasta el siglo XVI.

Gombrich considera el arte italiano y el flamenco como dos maneras de ver que tienen como objetivo común la “conquista de la realidad”:

Cabe conjeturar que toda obra que se destaque en la representación de la hermosa superficie de las cosas, flores, joyas o edificios, será de un artista nórdico, flamenco probablemente; mientras que un cuadro de acusados perfiles, clara perspectiva y seguro dominio de la belleza del cuerpo humano será italiano.<sup>29</sup>

Entre ambos estilos difiere su interés por el arte clásico, pero aunque las obras de los artistas flamencos se diferencian de las de los italianos, comparten con ellos el interés por reflejar la realidad externa de manera fiel.<sup>30</sup> A pesar de las diferencias, la contraposición *Quattrocento* – Flamenco es una convención historiográfica, pues en Italia se apreciaba este estilo y los maestros flamencos “fueron admirados tanto como los artistas italianos más sobresalientes de la época, y su intenso realismo ejerció una notoria influencia sobre la pintura del Renacimiento temprano”.<sup>31</sup>

---

<sup>27</sup> (JANSON, 1999, pág. 639)

<sup>28</sup> (NIETO ALCAIDE & CHECA CREMADES, 1980, pág. 52)

<sup>29</sup> (GOMBRICH, 1950, pág. 240)

<sup>30</sup> (GOMBRICH 1950, 240)

<sup>31</sup> (JANSON, 1999, pág. 639)



### 2.3.2.1. Cambios en el estilo

Las figuras voladoras tienen una presencia notable en el estilo flamenco y su movimiento corresponde a una sensibilidad muy diferente a la del arte italiano. En los ángeles, el cuerpo está oculto tras los ropajes de voluminosos pliegues que crean formas ajenas a las del cuerpo desnudo. El movimiento de estas telas y el modo en que transforman el cuerpo ayuda a transmitir que son seres de naturaleza diferente a la humana. En *La Natividad*, del Maestro de Flémalle (Fig. 56), los ángeles se distinguen por su escala menor y por el movimiento de sus ropajes, que tan sólo dejan ver la cabeza y las manos. Por otra parte, el interés por la tridimensionalidad es visible sobre todo en la sensación volumétrica de las figuras y no tanto en las trayectorias en profundidad. Aun así, encontramos obras como la de Michael Pacher, con un ángel que vuela audazmente desde el fondo de la imagen (Fig. 57).



Fig. 56. Maestro de Flémalle (Robert Camping) (1420). *La Natividad*.



Fig. 57. Michael Pacher (h. 1483).  
*Visión de San Sigisberto*.



Fig. 58. Roger van der Weyden (1446-1452).  
*El Juicio Final* (detalle).

### 2.3.2.2. Finalidad

El vuelo se presenta como un movimiento fuera de la realidad. No es tan significativo en los ángeles, pues está focalizado en la representación de los demonios; así que el vuelo en el arte flamenco no es sinónimo de libertad de movimiento, como en el arte italiano, y se presenta frecuentemente como algo desagradable en los monstruos y terrorífico en la caída, se asocia pues, a la opresión del espíritu y a la caída moral. Esto responde a una finalidad educativa propia del arte religioso, puesta en funcionamiento por medio de la sugestión.

### 2.3.2.3. Carácter del vuelo

El movimiento es especialmente perturbador en la representación de la precipitación al vacío y de los demonios. Son acciones alejadas de todo orden. Los gestos de los personajes y las proporciones de sus cuerpos angulosos contribuyen notablemente a ello (Fig. 58). Los ángeles, en cambio, flotan sosegadamente envueltos en sus ropajes hinchados.

### 2.3.2.4. Personajes voladores que caracterizan el estilo

Los personajes voladores que sin duda caracterizan el estilo flamenco son los demonios y las figuras que se precipitan al vacío. Esto se debe a la recurrente representación de temas como el Juicio Final, el Infierno, los ángeles rebeldes o las tentaciones de San Antonio. Todas son escenas de gran movilidad en la que el vuelo, como en *El Juicio Final*, de Hans Memling (Fig. 59) y en *Caída de los ángeles rebeldes*, de Brueghel (Fig. 62), transmite una intensa sensación de velocidad. Por su vuelo extraño, encontramos cierto parentesco entre las representaciones de los demonios y las figuras que caen al vacío, lo que nos sugiere la posible búsqueda de información en fuentes semejantes, además de una asociación simbólica entre ambas (Figs. 59, 60 y 61).



2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna



Fig. 60. Alberto Durero (1508).  
*El martirio de los diez mil (detalle).*



Fig. 61. Martin Schongauer (Después de 1491).  
*La tentación de San Antonio.*



Fig. 62. Pieter Bruegel (1562). *Caída de los ángeles rebeldes.*

### 2.3.2.5. Recursos visuales

El estilo flamenco mantiene recursos propios del lenguaje gótico, como la **escala jerárquica**, que afecta particularmente a los ángeles. En la obra de Van Der Goes los ángeles (y los donantes) son de tamaño más pequeño que el resto de personajes (Fig. 63) y en *Caída de los ángeles rebeldes* de Brueghel (Fig. 62), las dimensiones dependen del lugar que éstos ocupan en la jerarquía angélica, así, los tres arcángeles son de mayor dimensión que los demás. Otro rasgo también procedente del gótico es la **descontextualización de figuras grávidas y sin desplazamiento**, cuya ubicación en el espacio aéreo es la única pista de su capacidad de vuelo (3.3.3.D, pág. 376).

Pero también se desarrollan recursos significativos para la expresión del vuelo. Uno de los más destacables es el énfasis en la variedad de las trayectorias mediante la **yuxtaposición de figuras en diversas direcciones-sentido**. En la obra de Jean Mostaert en la se representan ángeles y *putti* llorando en torno a la cabeza de San Juan Bautista, los pequeños ángeles surcan el espacio describiendo diversas direcciones-sentido; es llamativo cómo las vestiduras contribuyen a potenciar la trayectoria (Fig. 64) (ver 1.2.3., pág. 96). Como estamos viendo a través de los ejemplos, en las obras con demonios y personajes cayendo es común encontrar acumulaciones de **abundantes elementos visuales** que hacen que la imagen se dinamice (Fig. 61 y 62).



Fig. 63. Hugo van der Goes (1476-1478). *Adoración de los pastores*.

2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna



Fig. 64. Jan Mostaert (Principios del siglo XVI). *La cabeza de San Juan Bautista con ángeles y putti que se lamentan.*



Fig. 65. Stefan Lochner (h. 1400 -1451). *Grupo de ángeles.*



Fig. 66. Master of the Saint Bartholomew Altarpiece (1485-1500). *La Virgen y el Niño con ángeles músicos (detalle).*



Fig. 67. Hugo van der Goes (1476-1478). *Adoración de los pastores (detalle de la Fig. 64).*

En el arte flamenco, la disolución de los ángeles en entes inmatriciales se resuelve con los ropajes que se pliegan en una corta estela allá donde el cuerpo deja de tener apariencia corpórea (Fig. 65). Bussagli sostiene que los ángeles de ropajes que cubren todo el cuerpo y terminan en una voluta son una evolución de los ángeles medievales de piernas flexionadas<sup>32</sup>. La finalidad de este recurso es, además, la de transmitir la inmaterialidad: “la vestimenta larga y replegada sobre sí misma ofrece esa sensación de inmaterialidad que los artistas querían expresar.”<sup>33</sup> Esta terminación propia de los ángeles del estilo flamenco lleva también a no definir una base o punto de apoyo para la figura, lo cual acentúa visualmente su inestabilidad sea cual sea el contexto en el que se ubica (en cielo abierto o sobre elementos sólidos), como se aprecia en la obra del Maestro de Flémalle (Fig. 56).

La **descontextualización de acciones**, como el caso del ángel arrodillado de *La Virgen y el Niño con ángeles músicos* (Fig. 66), es destacable por la facilidad para identificar el recurso y su efectiva aplicación (3.3.3.D, pág. 376). En el retablo de Van der Goes los ropajes ocultan por completo las piernas de los ángeles formando numerosos pliegues, lo que evidencia el contacto con el aire (Fig. 67). Algunas de ellas están arrodilladas, por lo que nos encontramos ante una combinación de recursos. Depende de la transmisión de la sensación de ligereza que este recurso apoye el movimiento ingrávido, como logra audazmente Grünewald en *La Ascensión* (Fig. 68).



Fig. 68. Matthias Grünewald (1512-1516). *La Ascensión*.

<sup>32</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 104

<sup>33</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 104, (trad. a.): *la veste lunga e ripiegata su se stessa offre quella sensazione di immaterialità che gli artisti volevano esprimere.*

## 2.4. ALTO RENACIMIENTO

### Contexto

El Alto Renacimiento es un movimiento principalmente italiano. Se desarrolla durante los primeros veinte años del siglo XVI<sup>34</sup>, periodo delimitado por la madurez de Leonardo y la muerte de Rafael: 1480-1520<sup>35</sup>. El arte italiano tiene una poderosa influencia en el norte de Europa durante este periodo<sup>36</sup>. El grabado contribuye a la expansión de las formas y de las ideas, de modo que los estilos se internacionalizan; el lenguaje cinquecentista deja de ser exclusivamente italiano<sup>37</sup>.

### 2.4.1. Cambios en el estilo

#### A. Estudio de la naturaleza y expresión de emociones por medio del movimiento

En este periodo, el estudio del hombre y de la naturaleza “profundiza en los valores históricos y psicológicos de los modelos hasta llegar a la idealización. Ayudará a ello el análisis del movimiento y del gesto como expresión externa de la sensibilidad o el ánimo”<sup>38</sup>. El movimiento es la expresión de las emociones y las ideas. En el Alto Renacimiento, la novedad consiste en la búsqueda consciente y sistemática de ello; y en efecto, en las obras de este periodo percibimos que la expresión de las emociones se ha intensificado, pues hay **variedad en la expresión de acciones y estados de ánimo en las figuras voladoras**. En el vuelo de la figura humana se aprecia cómo esta bús-

---

<sup>34</sup> HERNÁNDEZ PERERA, 1989, pág. 16

<sup>35</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 83

<sup>36</sup> NIETO ALCAIDE & CHECA CREMADES, 1980, pág. 48

<sup>37</sup> HERNÁNDEZ PERERA, 1989, pág. 13

<sup>38</sup> HERNÁNDEZ PERERA, 1989, pág. 13

queda se había iniciado anteriormente; los ángeles de Giotto fueron los primeros en mostrar emociones (Fig. 29). En el *Quattrocento* las figuras voladoras comenzaron a transmitir las emociones y sentimientos por el total de la acción. Los movimientos expansivos de los *putti* pintados por Mantegna (Fig. 40) muestran su ajetreo, mientras que la serenidad del ángel de la *Anunciación* de Botticelli (Fig. 41) se muestra con un movimiento de recogimiento, muy comedido, sólo las ondas de sus vestiduras sugieren un desplazamiento. Esta búsqueda transcurre de forma paralela en la pintura del Norte de Europa y es especialmente llamativa en las representaciones del dolor, como se observa en las diversas composiciones del Juicio Final y en los angelitos sufrientes de Jan Mostaert (Fig. 64). Mientras que en el arte medieval las emociones de las figuras voladoras no se distinguían tanto, a partir del siglo XV el vuelo es una acción con tantas variantes como cualquier otra de las acciones representadas por medio de la imagen. En el Alto Renacimiento, se profundiza en la expresión de emociones por medio del dinamismo y vemos cómo **la emoción de la figura voladora se expresa con todo su ser, tanto con el movimiento de sus facciones como con el de su cuerpo**. En este sentido es semejante a la expresión corporal en el teatro, pues el movimiento total se orienta a la expresión de determinada emoción, pero con un lenguaje propio. Los ángeles de Tiziano están atemorizados, uno de ellos se encoge acercándose al otro (Fig.69); el niño alado en un dibujo de Fra Bartolomeo transmite alegría por su sonrisa y sus brazos elevados desprenden energía (Fig. 70); los ángeles de Rafael muestran seguridad y determinación con toda su actitud (Fig. 71); mientras que los de Lorenzo Lotto se entregan con delicadeza, dejan caer brazos y piernas, y con párpados entornados acercan su rostro al del personaje central (Fig. 72).



Fig. 69. Tiziano (1567). *Martirio de San Lorenzo* (detalle).



Fig. 70. Fra Bartolomeo (1472-1517). Estudio de un *putto* volando (detalle)



2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna



Fig. 71. Rafael (1520-1524). *Batalla del Puente Milvio* (detalle).



Fig. 72. Lorenzo Lotto (1542). *La limosna de San Antonino* (y detalle).

## B. Perspectiva

La perspectiva no sólo tiene por objetivo la creación de espacios tridimensionales en los que transcurre la escena, también está al servicio del movimiento de las figuras. El Códice Huygens muestra un modo de dibujar figuras desde diversos puntos de vista gracias al conocimiento de la perspectiva, y **sin necesidad de modelo**. La perspectiva se orienta en este caso a imaginar la figura. Sistemas así pudieron contribuir al desarrollo del dibujo de las figuras voladoras, puesto que éstas no pueden ser vistas del natural y su movimiento se crea a partir de la modificación de información visual (ver 3.3.3.F, pág.382-383, Figs. 139, Cap.3 y 140, Cap.3).

## C. Verosimilitud

El estudio de la naturaleza y de la perspectiva tiene como objetivo “presentar el relato al espectador como si este fuera testigo ocular de acontecimientos extraordinarios”<sup>39</sup>. Ello requiere que los esfuerzos por estudiar la naturaleza se dirijan a crear imágenes a partir de la imaginación, pues el artista que quisiera poblar sus obras de seres vivientes “Tenía que esforzarse hasta alcanzar un mayor conocimiento de los universales, y dominar la estructura de las cosas tan completamente que pudiera **imaginarlas visualmente** en cualquier contexto espacial”<sup>40</sup>. En las figuras voladoras se manifiesta la relación entre la creación de una imagen verosímil y el dibujo de inventiva, esto se orienta específicamente al movimiento: viendo obras como las de Fra Bartolomeo (Fig. 73) o Paris Bordone (Fig. 80) bien podemos pensar que si el ser humano volara lo haría como en estas imágenes. Contribuyendo a la expresión móvil del vuelo de forma naturalista encontramos numerosos **recursos del lenguaje plástico**, especialmente el estudio de la luz, del color y de la perspectiva. El deseo de “dar un sentido natural” a lo “milagroso”<sup>41</sup> tiene su origen en el Renacimiento y creemos que es uno de los fundamentos del vuelo de la figura humana, una de las razones por las que en esta época se produce el “despegue”.

---

<sup>39</sup> GOMBRICH, 1960, pág. 131

<sup>40</sup> GOMBRICH, 1960, pág. 131

<sup>41</sup> ARGAN, 1987, pág. 34

### D. Aprendizaje de la naturaleza y desvinculación del modelo (el dibujo de imaginación)

El aprendizaje de la naturaleza está orientado a la desvinculación del modelo; se aprende del natural, pero el artista no depende de su presencia para la creación plástica. Leonardo da Vinci refleja en sus escritos los mecanismos por los que puede desarrollarse esta forma de trabajo **gracias a la memoria y a la imaginación**. Él apenas dibujó figuras ingravidas, pero en sus **reflexiones acerca del estudio del natural y el dibujo de imaginación** con independencia del modelo, se encuentra una de las claves para la expresión de su movimiento (Ver 3.2.1.1.). La base del dibujo de imaginación está en el acto mismo de dibujar, gracias al cual se aprende y recuerda lo observado en la naturaleza. David Rosand nos dice:

A través del dibujo el artista descubría formas, y a través del dibujo él las comprometía en la memoria. El acto de dibujar servía para crear y registrar, y era también operativamente esencial para la recuperación de las imágenes almacenadas.<sup>42</sup>

Así pues, dado que es un movimiento que no puede observarse en la naturaleza, consideramos que en la expresión del vuelo de la figura humana fue fundamental la intervención de la imaginación nutrida por la experiencia previa, experiencia que se consolidaba por medio del dibujo. En Leonardo vemos dos maneras de invención. Una de ellas se basa en la **combinación de partes** de seres reales para crear un ser nuevo. Este método está recogido en un escrito en el que describe cómo diseñar un dragón:

Si queremos hacer que uno de los animales imaginarios aparezca natural, por ejemplo, un dragón, tomemos por cabeza la de un mastín; por ojos, los de un gato; por orejas, las de un puerco espín; por nariz, la de un galgo; por orejas, las de un león; por sienes, las de un gallo viejo; y por cuello, el de una tortuga de agua.<sup>43</sup>

La otra manera consiste en la alteración de las formas. En el margen de una hoja de bocetos observamos cómo construye el perfil de un dragón con los mismos rasgos anatómicos que los de un león (frente, arco ciliar, tabique nasal, etc.), pero transformando las proporciones del felino para crear un nuevo perfil, el de un ser imaginario que es igualmente verosímil en la égesis de la imagen (Fig. 74). **La modificación de lo**

---

<sup>42</sup> ROSAND, 2002, pág. 93, (trad. Rosa Peris): *Through drawing the artist discovered forms, and through drawing he commitment them to memory. The act of drawing served to create and record, and it was also operationally essential for the retrieval of those images stored.*

<sup>43</sup> DA VINCI (1452-1519), 2003, pág. 115; Y en DA VINCI (1452-1519), 2004, pág. 403: *Sabes que no puedes fingir animal alguno cuyos miembros, cada uno por sí mismo, no se semejen a los de algún otro animal.*

**existente** es una idea muy interesante en nuestro estudio pues, aplicada al movimiento, es el mecanismo fundamental para la creación del vuelo de la figura humana.



Fig. 75. Leonardo da Vinci (h. 1478). *La Virgen con el Niño y otros estudios* (detalle).

Fig. 74. Fra Bartolomeo (1504). *Aparición de la Virgen a San Bernardo*.

## 2.4.2. Características del movimiento

En el Alto Renacimiento hallamos ciertos rasgos específicos en la expresión del vuelo de la figura humana. Los temas son básicamente los mismos que durante el *Quattrocento* (ángeles como asistentes y como orantes, acompañantes, en actitud de juego y espectadores de acontecimientos sobrenaturales), pero el carácter del movimiento y el lenguaje plástico cambian.

La principal novedad es que se incrementa el dinamismo de **los personajes voladores**. Su acción es evidentemente más dinámica. Encontramos puntos de vista no frontales y despliegue de los miembros. En un dibujo de Rafael, los ángeles, en posición horizontal y diagonal, describen trayectorias muy variadas que se alejan de la cotidianidad del ser humano (Fig. 75). Así mismo hay mayor **flexibilidad en los movimientos de torsión** que la que hemos visto en la obra de los artistas del *Quattrocento*.

En el siglo XV se había introducido en la representación de los ángeles el movimiento del aire en sus ropajes y cabellos. En el Alto Renacimiento observamos mayor **integración entre la acción de la figura y el dinamismo de los ropajes que la envuelven**, que generalmente dejan de estar sujetos a la estilización que veíamos en el *Quat-*

*trocento*, como se aprecia en el ángel pintado por Antonio Bazzi (Fig. 76). Con este recurso se potencia la direccionalidad de las acciones y se evidencia la gran actividad del aire en torno a las figuras voladoras; por ello, se emplea también para dinamizar acciones muy sutiles e incluso de cierta rigidez. También con el movimiento de ropajes y telas se refuerza la descontextualización de figuras en pie que flotan en el aire, como las que pinta Rafael al representar la Transfiguración de Jesús (Fig. 77).



Fig. 75. Rafael (¿1510-1511?). *Virgen adorada por ángeles*.



Fig. 76. Antonio Bazzi (1526). *Éxtasis de Santa Catalina* (detalle de la Fig. 105. Cap.3).



Fig. 77. Rafael (1518-1520). *Transfiguración*.

Los rasgos móviles de las figuras voladoras (movimientos de torsión, trayectorias que contradicen la realidad física, y los ropajes y cabellos al viento) contrastan a menudo con las figuras grávidas que se sitúan bajo ellas. Rafael se sirve del **contraste de movimiento entre las figuras flotantes y las sujetas a la gravedad** para transmitir lo extraño de la aparición de dos seres ingrávidos en su representación de la historia del castigo del sacrílego Heliodoro (Fig. 78). Se trata de dos figuras flotantes muy cercanas al suelo pero que no lo tocan. Se desplazan siguiendo una trayectoria de dirección descendente. Delante de ellos y en la misma dirección avanzan un jinete y su caballo; su movimiento participa del de las otras dos figuras, haciendo comprender que también forman parte de la aparición. A pesar de que las figuras se sitúan a la misma altura que los personajes no ingrávidos, la diferencia de movimiento sigue siendo evidente. Y en la obra de Fra Bartolomeo *Aparición de la Virgen a San Bernardo* (Fig. 73), se produce una clara comparación de dinamismo. Los personajes ingrávidos forman un grupo visualmente muy dinámico y de direcciones curvas ascendentes, mientras que en los personajes sujetos a la gravedad, que permanecen anclados al suelo, domina el carácter vertical, más estable.



Fig. 78. Rafael (1511-1512). *Expulsión de Heliodoro del templo* (detalle).

### 2.4.3. Finalidad

La acentuación de la diferencia entre el movimiento de los seres voladores y los no voladores sirve para transmitir sus distintas naturalezas: en el aire, lo divino; en la tierra, lo humano. La naturaleza divina de los personajes aéreos se manifiesta mediante el dominio de la gravedad. A lo largo de la Edad Moderna el movimiento es su principal atributo, porque es reconocible a pesar de las transformaciones estilísticas y la simbología (como explicamos en 1.3.1). Esto ocurre a lo largo de toda la Edad Moder-

na, pero como hemos visto en ejemplos anteriores, **durante el Alto Renacimiento la expresión del vuelo tiene con frecuencia este fin** (Figs. 73, 77 y 79).

#### 2.4.4. Carácter del vuelo

En las obras del Alto Renacimiento se transmite gran variedad de emociones, lo cual se refleja en el carácter del vuelo. Pero, un aspecto que puede definir la naturaleza del vuelo en este periodo es que, aunque ha ganado en dinamismo, con frecuencia podemos hablar de un movimiento suave, a menudo de baja velocidad, sin el sentido acrobático que se desarrollará en el Manierismo y en el s. XVII.



Fig. 79. Leonardo da Vinci (¿1480-1482?). Estudio para Virgen con el Niño y ángeles.



Fig. 80. Paris Bordone (1500-1571). Ángeles alados con guirnaldas.

### 2.4.5. Personajes voladores

La presencia de los **ángeles-niño**, que surgieron en el siglo XV, se incrementa en el Alto Renacimiento y aumentará en cada nuevo estilo. Los querubines se multiplicarán en el Manierismo, pues es un estilo que tiene más permanencia en el tiempo y hay trabajos de más artistas; y se mantendrá con la misma intensidad hasta el siglo XVII, cuando aumentará considerablemente, teniendo durante el estilo Barroco su momento de máxima presencia. **En el Alto Renacimiento se estudia el movimiento infantil para representar a los querubines en vuelo.** Destaca en este aspecto el trabajo de Rafael, en el que encontramos una intensa búsqueda del movimiento particular del niño en el espacio ingrávido. Esta novedad en la representación de los querubines explica la aparición de grupos de numerosos angelitos, como los de las imágenes 80, 81 y 82, composiciones con numerosas figuras organizadas para transmitir el movimiento de vuelo.



Fig. 81. Fra Bartolomeo (h. 1510).  
*La Virgen y el Niño con Santa Ana y los santos patronos de Florencia.*



Fig. 82. Cornelis Cort (h. 1566). *La Anunciación*, de Tiziano.



En este periodo no es extraña la representación de **ángeles sin alas**.<sup>44</sup> Ejemplo de ello son las obras de Rafael y de Pordenone (Figs. 83 y 89) Además de los ángeles, también hay otros personajes voladores desprovistos de alas: dioses y santos. Ninguno de ellos **vuela de modo diferente a las figuras aladas**, pues éstas no se representan como un elemento activo en el vuelo, sino más bien como un componente simbólico que añade dinamismo a la forma (esto es apreciable en toda la Edad Moderna). En la obra de Miguel Ángel los ángeles sin alas corresponden iconográficamente al tipo del primer arte cristiano (seres con la apariencia de hombres jóvenes y sin alas) (Fig. 103). Como ha señalado Arnold Nesselrath:

Michelangelo, [...] pensó por diferentes razones, representar deliberadamente sus ángeles sin alas. Vuelan sin el equipo estandarizado para el vuelo. Por medio de la ausencia de alas y también de su desnudez, Michelangelo deseaba dilatar la similitud entre éstos y los seres humanos. Sus ángeles no tienen una apariencia resplandeciente. No tienen atributos obvios. No pueden, como en la iconografía de los primeros cristianos, ser identificados por su apariencia exterior.<sup>45</sup>

De este modo, acercando la apariencia de los ángeles a la de los hombres, refleja también su similitud espiritual. Similitud que transmite también con el movimiento (ver 2.5.5.C.).

En el Alto Renacimiento empiezan a diferenciarse **ángeles materiales y ángeles intangibles**. Aunque no encontramos figuras significativamente inmateriales, en algunas obras hay ángeles que se disuelven en las nubes y en la luz. En la pintura de Andrea del Sarto, se trata de nubes redondeadas y pequeñas que son al mismo tiempo cabecitas de querubines (Fig. 84). En la de Rafael, los ángeles se asemejan a las nubes o a la luz por el tratamiento monocromo (Fig. 85). Opuestamente, algunos son claramente sólidos y materiales: en los ángeles de Lorenzo Lotto, de modelado contundente, la luz se comporta como en cualquier ser y objeto material (Fig. 86).

---

<sup>44</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 52

<sup>45</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 5, (trad. a.): *Michelangelo [...] thought by different reasons, deliberately represented his angels without wings. [...] they fly without the by – then standardized equipment for flight. By means of their winglessness and also their nakedness, Michelangelo wished to stress, rather, the similarity between them and human beings. His angels wear no dazzling apparel. They have no obvious attributes. They cannot, as in the early Christian iconography, be identified by their outward appearance.*



Fig. 83. Marcantonio Raimondi (principios del siglo XVI). *Aparición de Dios a Noé*, de Rafael.



Fig. 84. Andrea del Sarto (1486-1530). *Virgen del Sagrado Cinturón y santos*.



Fig. 85. Rafael (1511-1512). *La disputa del Sacramento* (detalle).



Fig. 86. Lorenzo Lotto (1521). *Pala di San Bernardino*.

### 2.4.6. Recursos visuales

El Alto Renacimiento introduce numerosas novedades en los recursos formales que apoyan la expresión del movimiento ingrávido.

Se siguen utilizando recursos vistos con anterioridad, éstos evolucionan de modo que percibimos mayor intervención de la inventiva y la información se transforma de modo más refinado. La **composición simétrica** de las figuras voladoras sigue teniendo presencia en algunas composiciones, pero con un movimiento más flexible y con simetría menos estricta, como se aprecia en las obras de Lorenzo Lotto (Fig. 86; y Fig. 72). Las figuras con **base mínima** y estrecha, como las que Rafael en *Expulsión de Heliodoro del templo* (Fig. 78) aparecen sin sombra ni nube que indique el apoyo. La **descontextualización de acciones** es en general menos evidente debido a que la información es transformada de modo más eficaz. En el *Quattrocento* algunos autores la utilizaban de manera muy refinada, como Filippino Lippi, cuyos ángeles, de acción fácilmente identificable, transmiten de forma delicada la ligereza y el contacto con el aire (Fig. 45). En el Alto Renacimiento este efecto se extiende a más autores, como se aprecia en el Perseo de Piero del Cosimo (Figs. 88), o en los ángeles de Rafael (Fig. 120, Cap.3), (3.3.3.D).

Encontramos paralelamente la introducción de algunos recursos cuyo fin es **sugerir el vuelo o la flotación pero sin abordar directamente la expresión de esta acción**, como la **ocultación del apoyo** que vemos en la obra de Borgognone, en la que los ángeles se asoman tras un cortinaje y sus piernas permanecen ocultas (Fig. 87). También se recurre al **movimiento de los ropajes** como principal creador de la sensación móvil (ver 1.2.3., pág. 96). Así, Argan observa en la *Asunción* de Tiziano que “los únicos impulsos de su movimiento ascendente son la disposición de los pliegues del manto, como si la figura rotase sobre sí misma, y el manto hinchado como una vela al viento.”<sup>46</sup>

Fig. 87. Il Borgognone (1481-1522).  
*La Virgen coronada con el Niño.*



---

<sup>46</sup> ARGAN, 1987, págs. 120-121



Fig. 88. Piero del Cosimo (1510-h.1515). *Andrómeda liberada por Perseo* (detalle).

Las figuras **crecen en elasticidad** respecto al *Quattrocento*: encontramos **movimientos de torsión**, si no más acentuados, sí menos forzados. Por ejemplo, las figuras de Leonardo (Fig. 79), no siendo siempre tan pronunciadas como las de Luca Signorelli (Fig. 37), exhiben una flexibilidad más natural. Junto al incremento de la flexibilidad en las torsiones se ahonda, además, en las **trayectorias en profundidad** (oblicuas al plano del cuadro). Estas dos características traen consigo el dibujo de **escorzos** y, con ello, la presentación de la forma conocida (el cuerpo humano) desde **puntos de vista no cotidianos** (ver. 3.3.3.F.). Con todo ello se dota a las figuras de un **movimiento más independiente del suelo**. Asimismo, la **representación de secuencias de movimiento por medio de un conjunto de figuras** no es una novedad en el Alto Renacimiento, pero empieza a utilizarse para expresar el movimiento ingrávido, como consigue audazmente Pordenone en su obra de Cortemaggiore, en la que los ángeles se deslizan lentamente en el espacio ingrávido (Fig. 89).

Por otra parte, se hace uso del dinamismo del gesto gráfico. El poder visual de las líneas que configuran las formas dirige la mirada del espectador sobre la imagen, lo que se aprovecha para potenciar la sensación de movimiento. Otro recurso dinámico es la creación de **formas ambivalentes**, cuyos **contornos comunes** llevan a diversas lecturas. Este efecto se produce por la presencia de multitud de personajes y la cercanía entre ellos, aunque se mantiene la individualidad de cada figura. Así se aprecia nuevamente en la obra de Pordenone (Fig. 89).



Fig. 89. Il Pordenone (1529-1530). *Dios Padre con ángeles.*

Además, debe destacarse que se introduce la representación del vuelo en formatos abovedados. Las **cualidades dinámicas del soporte** contribuyen a la expresión del movimiento de las figuras flotantes. En la bóveda de la Capilla Sixtina, la **superficie de representación horizontal**, en la que se pierden las referencias a los ejes de equilibrio vertical-horizontal lleva a que los *ignudi*, que no tienen un movimiento flotante, adquieran un cierto grado de ingravidez. En la Sala de Eros y Psique de la Villa Farnesina, esta característica del formato se aprovecha para la expresión del vuelo; el formato

dispuesto sobre el espectador invita al dibujo de figuras en escorzo que realizan movimientos de torsión y que parecen volar sobre él (Fig. 70, Cap.3). Es en la decoración de bóvedas como ésta de Rafael, donde surgen las **figuras voladoras que simulan su presencia real**. En la Cámara de los Esposos, Mantegna había representado escorzos de este tipo en el techo, simulando que los personajes realmente se encuentran en la cámara. En la Villa Farnesina, Rafael aplica esta idea a la expresión del vuelo. También en la Sala de Constantino, en el Vaticano, las figuras sobre fondo azul en la bóveda vuelan sobre el espectador (Fig. 90). Por medio de la representación de la visión hipotética del espectador, se establece una **conexión entre el mundo real y el pintado**. Este tipo de obras tendrá más presencia en el Manierismo por lo que tiene de sorprendente y por el reto técnico que supone, y el uso simbólico que Correggio hará de éste influirá significativamente en el arte posterior (los aspectos técnicos de la representación de la presencia real se desarrollarán en 4.5.2.2.).



Fig. 90. Rafael (1520-1524). Decoración de la bóveda de la Sala de Constantino (Vaticano).

## 2.5. MANIERISMO

### Contexto

El Manierismo es un estilo esencialmente italiano. Surge en la península hacia 1520 y se extiende por Europa gracias al grabado y a la obra de italianos que trabajan en otros países. De hecho, las producciones europeas manieristas se basan en modelos italianos.<sup>47</sup> En Italia pervive hasta 1600, mientras que en el Norte de Europa se extiende hasta 1630.<sup>48</sup>

El Manierismo “no nació (en contra de lo que suele afirmarse) como una reacción contra el Alto Renacimiento, ni en oposición a él”.<sup>49</sup> Igualmente, no encontramos contraste entre la expresión del movimiento flotante de la figura humana del Alto Renacimiento y la del Manierismo, sino una “prolongación lógica de algunas de sus tendencias y realizaciones<sup>50</sup>”. Se trata de un periodo de “pluralidad de tendencias”<sup>51</sup>: además de convivir con el estilo conocido como “Protobarroco”, existen dos tendencias manieristas, correspondientes a dos concepciones de lo que es “maniera”. Por una parte, se entiende como un arte cortesano. En éste, “maniera” tiene el significado de “con estilo”<sup>52</sup>: el Manierismo es el arte con estilo. Por otra parte, también se entiende como la imitación de los maestros antiguos y de la generación anterior, caso en el que “manierismo” procedería de “*alla maniera di*” (al estilo de). Algunos artistas lo aplicaron como una imitación de las formas de Miguel Ángel. Al parecer, entre los artistas de la generación posterior a la suya, fue muy extendida la copia de sus figuras y su inclusión descontextualizada en las obras propias, así como el diseño de figuras retorcidas<sup>53</sup>. Dentro de esta concepción, hay otra tendencia en la que la admiración

---

<sup>47</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 60

<sup>48</sup> SHEARMAN, 1967, págs. 59-64

<sup>49</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 83

<sup>50</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 83

<sup>51</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 18

<sup>52</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 52

<sup>53</sup> GOMBRICH, 1950, pág. 361

por el arte antiguo se fundamenta en una “compresión inteligente de él”, lo que según Shearman constituye “el verdadero telón de fondo del Manierismo”<sup>54</sup>.

### 2.5.1. Cambios en el estilo

El Manierismo es “un arte **independiente de la realidad objetiva** y tendente a expresar una *idea* que el artista tiene en su mente”<sup>55</sup>, “un arte subjetivo, que no se esforzaba por ser fiel a la naturaleza y que se apartaba conscientemente de las normas clásicas del Alto Renacimiento, un arte que expresaba un contenido espiritual”<sup>56</sup>. El gusto por el capricho y la contradicción de la norma, manifiesto en la creciente decoración de grutescos,<sup>57</sup> con sus formas inesperadas, combinación de animales, plantas y hombres, las formas retorcidas, etc., se materializa también con el vuelo de la figura humana. **La figura voladora, contradiciendo las leyes naturales haciendo que el hombre pueda elevarse y volar, encaja en las ideas manieristas de la fantasía, la independencia de la naturaleza y el capricho.** La fantasía se manifiesta también en el movimiento de la figura humana en general. En palabras de J. Shearman, Miguel Ángel “proclamaba ante el siglo XVI que no había límites a la complejidad de posturas y la diversidad de aspectos con que el cuerpo podía ser re-creado y visto.”<sup>58</sup> Y es que el Manierismo consideraba el **movimiento “como fuente de belleza de la figura humana”**.<sup>59</sup> Esto también tendrá un claro reflejo en el vuelo, campo en el que se profundiza en la riqueza de acciones. Si bien, la profundización en las acciones de las figuras voladoras también puede deberse al significativo incremento de la expresión del vuelo en el periodo manierista, periodo en el que hay abundancia de autores y obras con expresión del vuelo (hecho propiciado a su vez por la mayor extensión temporal de este estilo), así como frecuentes composiciones de grupos de figuras. El interés por el movimiento, la contradicción de las reglas, la independencia de la realidad y la valoración de la imaginación definen el movimiento de la figura humana voladora.

---

<sup>54</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 94

<sup>55</sup> ARGAN, 1987, pág. 6

<sup>56</sup> BIALOSTOKI, 1973, pág. 67

<sup>57</sup> ARGAN, 1987, pág. 247

<sup>58</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 87

<sup>59</sup> BLUNT, 1963, pág. 114



### 2.5.2. Finalidad

En el Manierismo, la intención de ser un arte imaginativo, espiritual e independiente de toda objetividad se conjuga con el ansia por la exhibición técnica. Se trata de dos objetivos que se alcanzan también por medio de la expresión del vuelo.

En los estudios sobre el Manierismo a menudo se hace referencia al deseo de impresionar y conmover, así como a los caprichos visuales. Según Charles Sterling, tanto la superficie plástica como el contenido intelectual de los trabajos manieristas nos impresionan:

todo en ellos está concebido para deslumbrarnos, para estimular la curiosidad intelectual por la rareza del sujeto, para interesar nuestros sentidos mediante un juego inusitado de formas y colores. Uno de los principales valores de las mejores obras manieristas radica precisamente en el choque emocional que provocan en el espectador.<sup>60</sup>

Así lo sentimos ante la apariencia tangible y el audaz vuelo de Júpiter en la pintura de Wtwael (Fig. 91), y al ver el desconcertante movimiento de los personajes representados por Federico Zuccaro, que caen entrelazándose de forma aparatosa (Fig. 92). Por ello consideramos posible que el desarrollo del vuelo de la figura humana en este estilo proceda del deseo de **emocionar al espectador por medio de la imagen**.



Fig. 91. J. A. Wtewael. 1585-1600.  
*Júpiter y Dánae.*

lo proceda del deseo de **emocionar al espectador por medio de la imagen**.

Las composiciones con personajes dispuestos en forma de red, los escorzos y las torsiones poco habituales, el movimiento alejado de la realidad con las infinitas variedades que ofrece, cautivan al espectador, pero además son para la sociedad de la época un **signo de la habilidad técnica** del artista. Los pronunciados escorzos del Passignano sorprenden por su audacia y por cómo han sido usados para enmarcar la escena, enfatizando el sentido teatral de la misma (Fig. 94).

Tanto en el vuelo definido por los movimientos de torsión, los escorzos y la yuxtaposi-

---

<sup>60</sup> STERLING, 1955, citado por BIALOSTOKI, 1973, pág. 52

ción de direcciones-sentido, como en las composiciones reticulares (como la de la imagen 93) se observa que **las figuras se usan como “materiales abstractos”**, pues el vuelo hace que desaparezca la lógica del movimiento del cuerpo. En la descripción que Shearman hace de un dibujo de Perino del Vaga, reconocemos el vuelo representado en este estilo, a pesar de que las figuras de la imagen a la que se refiere no son voladoras. En esta composición captamos

la libertad de distribución de sus partes, casi como si fuesen materiales abstractos, no figurativos, pues las piezas entrelazadas se despliegan por toda la superficie de una manera acusadamente decorativa. Esta libertad de disposición es posible por el uso de un grado considerable de contorsiones que, sin embargo, no van en detrimento de la desenvoltura de las figuras mismas<sup>61</sup>



Fig. 92. F. Zuccaro (1542-1609). *El castigo de los envidiosos* (detalle).



Fig. 93. Beccafumi (1523-1524). *Nacimiento de Cristo* (detalle).

Del mismo modo podría hablarse de algunas obras en las que se expresa el vuelo, como las de Frans Floris y Ercole Procaccini, en las que las figuras ingravidas juegan un papel principal (Figs. 96 y Fig. 117).



Fig. 94. il Passignano (1608-1610). *La coronación de la Virgen*

<sup>61</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 97

### 2.5.3. Carácter del vuelo

La transformación del arte renacentista al manierista se aprecia también en el cambio en el carácter del movimiento del vuelo.

#### A. Intensidad del movimiento

Tras el Alto Renacimiento, el interés por el vuelo de la figura humana permanece, pero se expresa con mayor energía, comparado con el equilibrio que parece reinar en el momento anterior. Es posible que esto se vea sobre todo en los grupos de numerosas figuras. El orden compositivo en *Triunfo de Galatea* contrasta con el dinamismo reinante en la obra de Frans Floris (Figs. 95 y 96). En palabras de Bialostoki, los manieristas

separaron los cuerpos, los juntaron, los unieron, los mezclaron con las vestiduras, quitándole el peso a las masas, y la densidad a los volúmenes. Buscaron la expresión de una vitalidad frenética tanto en lo físico como en lo espiritual.<sup>62</sup>

Pero también durante este periodo se encuentran figuras que vuelan con menor velocidad y **figuras que se deslizan audazmente**, pero con trayectorias más sencillas, como los ángeles de la pintura de Tintoretto (Fig. 97).



Fig. 95. Rafael (1510-1511).  
*Triunfo de Galatea.*



Fig. 96. Frans Floris (1554).  
*Caída de los ángeles rebeldes.*

<sup>62</sup> STERLING, 1955, citado por obra BIALOSTOKI, 1973, pág. 52

## B. Ambiente lúdico y festivo



Fig. 97. Tintoretto (1550-1553). *La visión de la Cruz a San Pedro*.

Las figuras voladoras, principalmente amorcillos, están presentes en escenas de carácter festivo e incluso cómico. Durante el periodo del Manierismo la teatralidad en el arte plástico tiene un “sentido lúdico y festivo”<sup>63</sup>, pensemos por ejemplo que la *loggia* de Amor y Psique en la Farnesina, con sus lunetos poblados de *putti*, servía como escenario para fiestas. Obras como ésta son fruto de una “sociedad refinada y aristocrática preocupada sobre todo por el juego y la diversión”<sup>64</sup>. La aparición de estos personajes también es usada con carácter cómico. En la obra de Rosso titulada *Marte y Venus* (Fig. 99), los amorcillos contribuyen a ello. Shearman, describe su actividad de esta forma: “el anillo de *putti* alados [...] dispara una gran cantidad de munición y amenaza con vaciar sus cornucopias sobre los amantes.”<sup>65</sup> Se trata de una broma visual. Son contemporáneas a este periodo las obras de Correggio, en las que también pueden detectarse episodios de cierta comicidad (Fig. 134).

## C. Severidad y dolor

En contraste a la festividad, el tema de la caída de los ángeles rebeldes proporciona nuevamente una conexión entre el vuelo (o mejor dicho, el cese del vuelo) y el dolor. Las figuras del Cavalier d’Arpino se retuercen y permanecen como volúmenes independientes, las de Federico Zuccaro, en cambio, caen desplegadas, enredadas unas con otras formando una trama angulosa, pero en ambos casos transmiten dolor y desesperación (Fig. 100 y 101). Sobre los demonios se sitúa el arcángel San Miguel mostrando su faceta más bélica. Así pues, nuevamente la expresión emocional en el vuelo se desarrolla adaptándose al contexto de la escena; por eso, por ejemplo en el *Juicio*

---

<sup>63</sup> (BIALOSTOKI citado por CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 218

<sup>64</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 68

<sup>65</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 102

*Universal* de Miguel Ángel, la expresión de los ángeles es severa, “casi como invocando venganza”<sup>66</sup>, a diferencia de los ángeles del Rococó, que aun llevando los símbolos del martirio sonreirán y volarán como si participaran en un juego (ver 2. 8.3.A., pág. 264).

#### 2.5.4. Personajes voladores

Destacan en el Manierismo los desnudos voladores. En el Alto Renacimiento esto se daba sobre todo en los amorcillos y ángeles-niño, aunque había algunas figuras de adultos, como las de Lorenzo Lotto (Fig. 98). Pero es en el Manierismo (y también en el Protobarroco) cuando se representan más desnudos voladores, se trata principalmente de querubines, pero también hay jóvenes, como los que representa Roncalli (Fig.102), y adultos, como los ángeles de Miguel Ángel (Fig. 103). Entre ellos, se distinguen también figuras femeninas, como las dos de Bronzino (Fig. 104). También hay numerosas figuras en las que las formas del cuerpo son perfectamente comprensibles a pesar de los ropajes, como las de la escena representada por Matteo da Lecce (Fig. 105). En los temas religiosos los ángeles se muestran así a menudo, evidenciando sus formas. El incremento de los desnudos voladores refleja el interés por el desnudo en sí que se produce en este estilo. Vasari incluso defendía su presencia en toda composición fuera cual fuera el tema tratado<sup>67</sup>.



Fig. 98. Lorenzo Lotto (h.1530).  
*Trionfo della Castità.*

Fig. 99. Rosso Fiorentino  
(1530).  
*Marte y Venus.*



---

<sup>66</sup> ARGAN, 1987, pág. 73

<sup>67</sup> BLUNT, 1963, pág. 106



Fig. 100. Cavalier d'Arpino (h.1592-1593).  
*El arcángel San Miguel y los ángeles rebeldes.*



Fig. 101. Federico Zuccaro (1599-1600).  
*Expulsión de los ángeles rebeldes del Paraíso.*



Fig. 102. Cristofaro Roncalli il Pomarancio (1599).  
*La muerte de Ananías (detalle).*



Fig. 103. Miguel Ángel Buonarroti (1537-1541).  
*Juicio Universal (detalle).*



Fig. 104. Agnolo Bronzino (1564). *Alegoría de la Fortuna (detalle).*



Fig. 105. Matteo da Lecce (1572-1585). *Disputa sobre el cuerpo de Moisés*.

### 2.5.5. Recursos visuales

Algunas de las características fundamentales del Manierismo, “complejidad, variedad y dificultad”<sup>68</sup>, pueden explicar el uso de determinados recursos que apoyan la expresión plástica del vuelo, pues la expresión de la figura humana en movimiento ingrávodo permite la exhibición de estas virtudes.

#### A. La predilección por la complejidad sobre la simplicidad

En las creaciones de este estilo, se llamó la atención sobre formas menos sencillas y armoniosas, habiendo una tendencia hacia lo extraordinario, lo inesperado, lo inaudito, con la intención de asombrar al público.<sup>69</sup> El gusto por la complejidad se refleja en las figuras flotantes en los movimientos de torsión, las composiciones de numerosas figuras voladoras y los caprichos visuales.

Los **movimientos de torsión** se consideran no sólo dinámicos, sino la forma misma de transmitir el movimiento. Unido a ello está la idea de que la figura *serpentinata*

---

<sup>68</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 115

<sup>69</sup> GOMBRICH, 1950, pág. 362

es el ideal de belleza. En su *Tratatto* de 1584, Lomazzo ofrece una clara exposición de este concepto:

la figura tiene su mayor gracia y elocuencia cuando se la ve en movimiento, lo que los pintores llaman Furia della figura. Y para representarla así no hay mejor forma que la de la llama, porque ésta es la más móvil de todas las formas y es cónica. Si una figura tiene esa forma será muy bella... El pintor debería combinar esta forma piramidal con la Serpentinata, como la torcedura de una serpiente viva en movimiento, que es también la forma de una llama ondeante... La figura debería asemejarse a la letra S... Y esto se aplica no sólo al conjunto de la figura, sino también a sus partes.<sup>70</sup>

La figura *serpentinata* parece muy apropiada para expresar la acción de flotación. Así se aprecia en las dos figuras del Passignano, ejemplos de figura *serpentinata* arquetípica (Fig. 106). Además está el interés por este movimiento tanto en cada figura como en el conjunto, lo que se aprecia en las composiciones en las que intervienen numerosas figuras voladoras (más frecuentes ahora que en el Alto Renacimiento). En una pintura del Greco, entre dos figuras con movimientos de torsión, los ángeles-niño enlazan sus manitas formando una cadena ondulante (Fig. 107). Y en el grupo de ángeles en vuelo de Bronzino muchas figuras presentan rotaciones, mientras que el conjunto se organiza en torno a una trayectoria helicoidal (Fig. 45, Cap.3). En ambos casos, **la forma *serpentinata* aparece en cada figura y configura la composición del grupo.**



Fig. 106. Domenico Cresti il Passignano (1608). *La Inmaculada Concepción* (detalles).

---

<sup>70</sup> LOMAZZO, 1584, citado por SHEARMAN, 1967, pág. 113





Fig. 107. El Greco (1546-1548). *Adoración de los pastores* (detalle).



Fig. 108. Pontormo (h. 1550). *Cristo Juez con la creación de Eva*.

Del interés por la complejidad deriva el gusto por el capricho: “era común entre los artistas manieristas adaptar formas artísticas o artificios compositivos, ideados originalmente con funciones expresivas, para utilizarlos de un modo no funcional, es decir, caprichosamente”.<sup>71</sup> En el Manierismo se aprecia aquello que se aleja de la norma, como escribió Giulio Carlo Argan, este estilo se encuentra “entre los polos opuestos de la *reglas* y lo *arbitrario* y el *capricho*”<sup>72</sup>. Si ciertamente los pintores buscan maneras extravagantes de destacar, esto podría reflejarse en el movimiento ingrávido. Pontormo usa las figuras como si fueran un adorno que enmarca la composición, de modo semejante a las decoraciones de algunos libros (Fig. 108). En una obra de Tintoretto descubrimos un ángel que transporta a Cristo sobre su espalda; es una curiosa forma de traslado, muy peculiar si se observan las numerosas figuras que transportan a otras a lo largo de la Edad Moderna (Fig. 109) (Ver 2.7.4., pág. 255-257).

<sup>71</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 57

<sup>72</sup> ARGAN, 1987, pág. 6

En el Manierismo la forma de las figuras se altera con fines expresivos (tema que trataremos en 4.2.), por lo que las contorsiones y las proporciones estilizadas son frecuentes entre las figuras voladoras. Cabe llamar la atención sobre un ángel de Federico Zuccaro, en el que la deformación se produce porque parte del cuerpo queda oculto por una nube; la imagen resultante no está exenta de humor (Fig. 110).



Fig. 109. Tintoretto (1579-1581). *La Ascensión* (detalle).



Fig. 110. Federico Zuccaro (1599-1600). *Coronación de María Virgen* (detalle).

## B. El gusto omnipresente por la variedad

El teórico de arquitectura Serlio escribe: “La variedad entre los elementos es una fuente de gran placer para el ojo y satisfacción para la mente”.<sup>73</sup> Este interés se refleja en la atención por cada una de las figuras de la composición, lo que Shearman denomina el “énfasis en las partes”<sup>74</sup> respecto al total, y explica el interés por la combinación de direcciones en profundidad (lo que conlleva el dibujo de escorzos, como los de

---

<sup>73</sup> SERLIO citado por SHEARMAN, 1967, pág. 168

<sup>74</sup> SERLIO citado por SHEARMAN, 1967, pág. 173

Wtswael en la imagen 111) y por los movimientos de torsión (*figuras serpentine*), dos aspectos del movimiento con muchas posibilidades de variedad en las figuras flotantes.

La búsqueda de la variedad también se refleja en dos tipos de composición muy frecuentes en este estilo. En ambos el conjunto de la imagen se organiza según estructuras geométricas muy marcadas, no siendo tan direccional como en el Alto Renacimiento o como en los estilos posteriores al Manierismo. Por una parte, encontramos la distribución más o menos regular de las **figuras componiendo una red**, como vemos en la obra de Cristofaro Roncalli (Fig. 112). En el boceto de Bernardino Poccetti (Fig. 113), también observamos este orden, el movimiento expansivo se comprende, pero se regulariza por lo geométrico de la composición. Si lo comparamos con otra composición de tema y formato semejante producida en el Barroco, como el ábside de Baciccio en la iglesia del Gesù, vemos que la simetría se dinamiza y la individualidad de las figuras pierde importancia, fundiéndose en el conjunto (Fig. 114). El otro tipo de composición consiste en la conjunción de **grupos de figuras separados** unos de otros, cada uno de los cuales encaja en una forma geométrica (semicírculo, rectángulo...). En este tipo de composición la relación entre unos grupos y otros es una relación de masas geométricas. En cambio, las figuras dentro de los grupos se relacionan por su movimiento, enlazándose unas con otras, contribuyendo a ello el recorrido visual durante su observación, orientado por el dinamismo de cada figura. Este cuidado en cada figura refleja la atención al detalle, a lo particular. Es lo que Wölfflin denomina “múltiple unidad”: aunque las figuras influyan entre sí y formen una armonía (un conjunto unificado), cada una de ellas es, al mismo tiempo, autónoma, tiene pleno sentido por separado<sup>75</sup>. Y lo mismo ocurre entre las agrupaciones de figuras: cada **figura o grupo de figuras armoniza e interacciona compositivamente con el conjunto, pero manteniendo el carácter autónomo** (Figs. 115 y 116).



Fig. 111. J. A. Wtswael  
(Primera mitad del siglo. XVII).  
*Dánae*. (y detalle)



<sup>75</sup> WÖLFFLIN, 1932, pág. 34



Fig. 112. Cristofaro Roncalli (1553-1626). Composición de figuras de pie en una abalaustrada con ángeles.

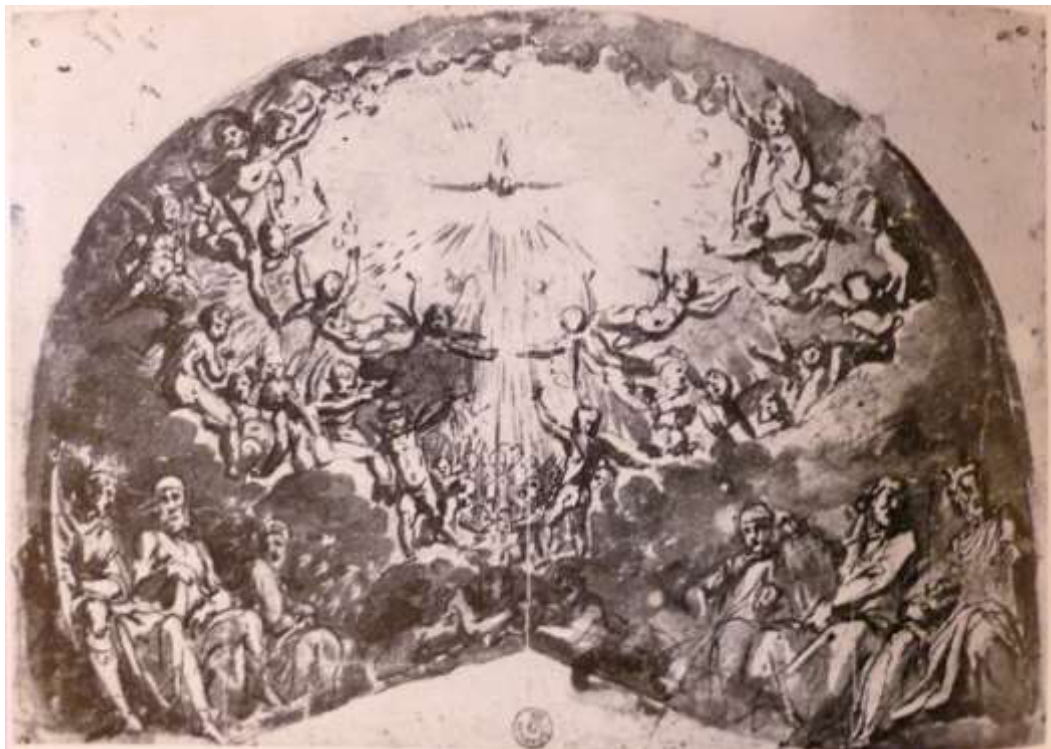


Fig. 113. Bernardino Poccetti (1600). Luneta con patriarcas y profetas y Gloria de ángeles.



Fig. 114. Baciccia (1683). *Gloria del Cordero Místico*.



Fig. 115. Rosso Fiorentino (1517). *Asunción de la Virgen*.

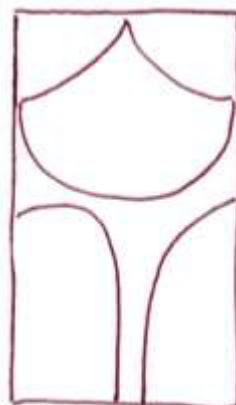
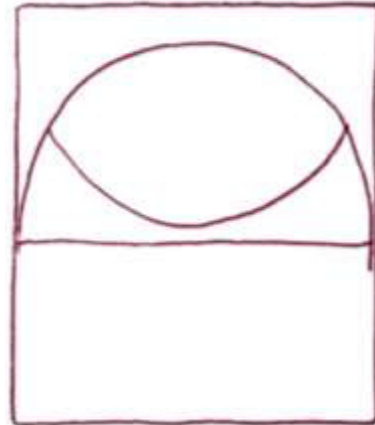


Fig. 116. Palma il giovane (h. 1625). *La Aparición de la Virgen y el Niño a cuatro santos*.

### C. Virtuosismo técnico

En el periodo manierista el artista busca demostrar su **virtuosismo** por medio de la **superación de dificultades técnicas**. Las figuras flotantes pueden bien servir a este fin, pues evidencian la capacidad de inventiva y con ellas se puede demostrar el dominio del escorzo y de las figuras *serpentine*<sup>76</sup>, como hemos dicho, cuestiones muy valoradas en este periodo.

El **escorzo** en particular se vincula estrechamente con el vuelo y se considera en este momento una de las mayores pruebas a las que se enfrenta el artista. En palabras de Vasari, “Los escorzos son muy difíciles para quienes no entienden que es la inteligencia la que tiene que conocer su técnica, porque su dificultad es la mayor que pueda tener el arte de la pintura”<sup>77</sup>. Los escorzos pueden aparecer tanto en las obras en superficies verticales como en superficies horizontales y de planimetría curva (techos y bóvedas). Las figuras escorzadas en techos son las llamadas *di sotto in sù*, porque hay que dirigir la mirada hacia lo alto para contemplarlas<sup>78</sup>. En el *Quattrocento* se localizan los primeros escorzos en bóvedas (los de Mantegna en la cámara de los espesos, aunque no son voladores) y en el Alto Renacimiento empiezan a usarse para expresar el vuelo (Ver 2.4.6.págs. 197-198). A partir del Manierismo se multiplican los grupos vistos en escorzo para las pinturas de techo, como el diseñado por Ercole Procaccini en Rocca Sanvitale (Fig. 117).

El movimiento de la figura humana flotante también puede servir para demostrar la capacidad de **dibujo de inventiva**. Vasari recomienda el estudio de la naturaleza porque “sólo así el artista alcanza un estadio en el que puede dibujar cómodamente de memoria y sin referirse al modelo”. La imaginación como medio de creación de formas sin depender de un modelo es muy significativa en el proceso de creación. En el *Juicio Universal*, Miguel Ángel muestra figuras en escorzos y puntos de vista no cotidianos, pero no se evidencian recursos de descontextualización; esto significa que la creación a partir de la **imaginación** es muy fuerte e independiente del dibujo del natural, aunque se beneficie de él.

Tal vez se deba también al afán por la exhibición de la capacidad técnica, de la superación de la dificultad, que las figuras no voladoras del Manierismo se contagien de este movimiento. En el *Martirio de San Lorenzo*, Bronzino sólo incluye dos *putti* voladores, pero todos los personajes parecen ingravidos (Fig. 118). Por el mismo principio,

---

<sup>76</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 113

<sup>77</sup> VASARI, 1550, pág. 73

<sup>78</sup> VASARI, 1550, pág. 73

Miguel Ángel acerca lo terrenal a lo divino otorgando a las figuras no ingravidas ese carácter volador: En *Conversión de San Pablo* (Fig. 119) “la fuerza de la gravedad ha dejado de tener valor, dado que [no] (sic) hay diferencia entre las figuras que están en tierra y las que se encuentran suspendidas en el vacío.”<sup>79</sup> La sensación de vuelo transmitida por las figuras voladoras se debe en parte a la aplicación de ciertos recursos visuales, aspecto que trataremos en el cuarto capítulo (4.8.).

El interés por demostrar la destreza técnica, así como el gusto por la variedad y la complejidad podrían explicar la mayor presencia de las figuras flotantes en las obras manieristas, su complejidad de escorzos y torsiones (movimientos de rotación, trayectorias en profundidad) y las composiciones con abundantes figuras.



Fig. 117. Ercole Procaccini (1556). Bóveda decorada con ángeles.

---

<sup>79</sup> ARGAN, 1987, pág. 75



Fig. 118. Agnolo Bronzino (1569).  
*Martirio de San Lorenzo*  
(y detalle).



Fig. 119. Miguel Ángel (1542-1545). *Conversión de San Pablo*.



## 2.6. PROTOBARROCO

### Contexto

El Protobarroco surge en Italia, desde 1520, como una tendencia artística contemporánea al Manierismo. Puede considerarse la raíz del arte barroco,<sup>80</sup> dado que anticipó los rasgos de este estilo (de ahí su nombre).<sup>81</sup> Tassi clasifica esta tendencia como “post- clásica”, por ser una continuación del clasicismo del Alto Renacimiento, pero claramente separada de este estilo.<sup>82</sup> Y para Checa Cremades y Morán Turina su carácter “antimanierista” es lo que lo hace más próximo al barroco. Este estilo se prolongará hasta 1630, momento en el que se construyen definitivamente el arte y la cultura barroca.<sup>83</sup>

Correggio es considerado el creador de este estilo, desarrollado principalmente por sus discípulos. La obra de Correggio no “ejerció una influencia duradera sobre el arte de su siglo, pero hacia 1600 su obra comenzó a gozar de estimación general. [...] mientras que los manieristas, antaño tan importantes, fueron en su mayor parte olvidados.”<sup>84</sup> Entre los artistas que posteriormente consideran las obras de Correggio como un modelo a seguir, se encuentra Annibale Carracci, quien entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII planteó la tendencia artística del barroco celebrativo, de gran relevancia en la expresión del vuelo de la figura humana.

### 2.6.1. Cambios en el estilo

Unas raíces tan tempranas de los rasgos definidores del estilo barroco se deben a que algunas cuestiones que provocan la creación del Barroco están ya presentes en

---

<sup>80</sup> ANCESCHI, 1991, pág. 105

<sup>81</sup> JANSON, 1999, pág. 778

<sup>82</sup> R. TASSI, 1966 citado por RICCÒMINI, 1983, pág. 99

<sup>83</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 28

<sup>84</sup> JANSON, 1999, pág. 779

este momento, esto es, el reformismo luterano. Como reacción resultante se desarrolla el **aspecto místico del vuelo**, en parte, una respuesta en contra de las ideas luteranas según las cuales: “Es error y pecado de soberbia todo pensamiento que «se dirige hacia el cielo y busca a Dios en su majestad»: es vano para el hombre toda «tentativa de vuelo»”.<sup>85</sup> Rechazando el vuelo, el protestantismo rechazaba también “gran parte de la concepción cristiana medieval, que en varios modos había insistido en el tema del alma que, trashumándose, asciende hacia Dios y a él se asimila en la gloria”.<sup>86</sup> Así pues, la respuesta en el arte de este momento es precisamente una intensificación de este mensaje: se pretende hacer más evidente al acercamiento del hombre hacia Dios mediante el vuelo. La idea del vuelo del hombre, que asciende y se acerca a Dios es, según Riccòmini, fundamentalmente católica, está presente en diversas fuentes contemporáneas (como los escritos de Ficino, y de Castiglione) y es parte integrante del clima cultural de la época en Italia.<sup>87</sup>

El ascenso y el acercamiento del hombre a Dios simboliza su transformación hacia lo divino, por eso las figuras voladoras se representan con un movimiento muy diferente al del hombre en superficie firme; la libertad para el movimiento se convierte en metáfora de la libertad del espíritu. Esta es la libertad de la que disfrutaban los ángeles, como los representados por Federico Barocchi; sus miembros se despliegan en la ingravidez, y las ondas de sus ropajes transmiten una intensa sensación de ligereza (Fig. 120). En el dibujo preparatorio para *La Asunción*, de Lelio Orsi, observamos el placer del ascenso que lleva al encuentro con lo divino (aunque en la imagen no se vea a dónde se dirige el grupo) en el impulso ascendente, en cómo se estira la figura y en la expresión de su rostro (Fig. 121). La reivindicación de esta cercanía espiritual se sustenta en este periodo (al igual que lo hará en el Barroco) en la sensualidad. Percibimos en este mismo dibujo la sensación táctil de los ropajes que acarician el cuerpo, y en el contacto de éstos con los angelitos.

---

<sup>85</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 64, (trad. a.): *è errore e peccato di superbia ogni pensiero che “volteggia verso il cielo e cerca Dio nella sua maestà”: è vano per l’uomo ogni “tentativo di volo”.*

<sup>86</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 64, (trad. a): *gran parte della concezione cristiana medioevale, che in vari modi aveva insistito sul motivo dell’anima che, trasumandosi, ascende verso Dio e a lui s’assimila nella gloria.*

<sup>87</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 66



Fig. 120. Federico Barocci (1592-1599). *Última Cena*.



Fig. 121. Lelio Orsi (1511–1589). *La Asunción*.

### 2.6.2. Finalidad

Anthony Blunt nos habla de una corriente del manierismo que ya está llena del espíritu del Barroco. Se trata de una **pintura emocional** en la que “es frecuente el tema del éxtasis y viene dado por un torbellino de figuras flotantes, una elevación de ropajes que anuncian a Bernini”. Según Blunt los artistas que desarrollaban esta vía, de manera consciente, se oponían al intelecto y daban poca importancia a la razón.<sup>88</sup> Como resultado se vuelcan en lo sensorial, a fin de **implicar al espectador**. Correggio hizo uso de “artificios compositivos o emocionales que relacionan al espectador con la acción de la obra de arte de un modo mucho más directo que en cualquier momento anterior”<sup>89</sup>. El vuelo está presente en las obras que intentan despertar sentimientos religiosos, y con él se pretende implicar al espectador atrayéndolo por su movimiento y por las actitudes de los seres voladores, es decir, tanto por la forma como por el contenido.

En la simulación de la presencia real en las bóvedas se refleja el uso del **lenguaje pictórico para conmover al espectador**, mediante la excitación de sus sentidos. Correggio introdujo las bóvedas abiertas a visiones celestiales en las que “el cielo de la

---

<sup>88</sup> BLUNT, 1963, pág. 141

<sup>89</sup> SHEARMAN, 1967, pág. 85

representación está concebido como una prolongación en perspectiva del espacio físico”<sup>90</sup>. Esta técnica de “transparentar las bóvedas” se usará en el Manierismo y en el Barroco<sup>91</sup> y son muy a menudo espacios en los que se representa sobre todo el vuelo de la figura humana. El uso de la luz y el color para crear el espacio tiene gran valor en las obras ilusionistas, así como el uso de la perspectiva. El movimiento de grandes masas de figuras flotantes está orientado a hacer que el espectador se sienta partícipe del episodio representado. En una pintura emocional el movimiento es un mecanismo fundamental para conmover al espectador. Y si a la expresión del dinamismo se une el artificio de hacer pasar por real lo pintado, la impresión causada por la representación del vuelo de la figura humana es mucho más intensa; al mostrar el vuelo como real se evidencia lo extraño que es a la naturaleza del hombre. En la bóveda en la que Correggio representó la Asunción de la Virgen, las dimensiones del espacio (que es aumentado virtualmente por la perspectiva) y la abundancia de personajes producen una fuerte impresión. Es muy llamativo el movimiento de los ángeles, por sus piernas suspendidas en el aire. El movimiento de cada figura está tan elaborado como el movimiento de toda la escena, contribuyendo a la espectacularidad de la misma (Fig. 122). La bóveda pintada por Pellegrino Tibaldi es más modesta, pero no está exenta de audacia, con sus cuatro personajes de volúmenes rotundos suspendidos sobre el espectador (Fig. 123).

El barroco tomará de esta propuesta artística los mecanismos para halagar los sentidos con los que se pretende implicar al espectador en la visión de la obra: el lenguaje plástico (el uso del color y la luz) y la técnica de las bóvedas transparentes; en ello será fundamental el vuelo de la figura humana.

---

<sup>90</sup> ARGAN, 1987, pág. 133

<sup>91</sup> HERNÁNDEZ PERERA, 1989, págs. 148-149

2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna



Fig. 122. Corregio (1526-1530). *Asunción de la Virgen*.



Fig. 123. Pellegrino Tibaldi (1554-56). *Genios bailando*.



Fig. 124. Gaudenzio Ferrari  
(1530-1540).  
*Coro de los ángeles*  
(detalle de la Fig. 59, Cap.1).

### 2.6.3. Carácter del vuelo

#### A. Sensualidad

Es en la relación con el espectador donde, según Riccòmini, reside la sensualidad. El artista presupone la presencia del público y se dirige a él, tratando de involucrarlo; en el caso de la cúpula en Parma, Correggio se sirve de la representación de miradas y sonrisas que los personajes dirigen al espectador.<sup>92</sup> Así se aprecia también en los ángeles que Gaudenzio Ferrari pintó en el santuario de Saronno. Las expresiones serenas, el intercambio de miradas (algunas de las cuales recibimos) y la delicadeza con la que los ángeles tañen los instrumentos, conforman un ambiente del que el espectador queda cautivado (Fig. 124). También se cultiva la excitación de los sentidos a través del tratamiento plástico del cuerpo, creando volúmenes que transmiten sensacio-

---

<sup>92</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 82

nes táctiles, ya sea por medio del trazo, como en el dibujo de Gandini del Grano (Fig. 125), o por medio de efectos de luces y sombras, como en el grupo de ángeles representado por Correggio (Fig. 126). Asimismo, gran parte del componente sensual de las obras de este estilo reside en la proximidad de las figuras y en la relación entre ellas. Así se aprecia en los ángeles sobre las nubes de Gandini del Grano: sus miembros se entrelazan y se deslizan, resbalando, transmitiendo la sensación del contacto físico (Fig. 127).

En el Protobarroco hacen su aparición las figuras flotantes de carácter erótico, principalmente gracias a la aportación de Correggio. Durante el vuelo, el cuerpo se mueve libre de obstáculos, pero también queda expuesto a la mirada, como ocurre en *Amor de Virtud* (Fig. 128). Esto sucede en particular por los escorzos en los que a menudo se muestran las figuras voladoras. También aporta erotismo el juego entre la desnudez de las partes visibles del cuerpo y las partes ocultas por nubes o vestidos (Figs. 129 y 130) (tema que tratamos con mayor detenimiento en 3.2.3.3.D.). El erotismo en el vuelo seguirá desarrollándose a lo largo de la Edad Moderna, a menudo ubicándose en un punto intermedio entre lo sagrado y lo profano, debido a que la mayoría de personajes voladores son ángeles y por tanto aparecen en obras de carácter religioso, lo cual no ha supuesto un impedimento para la introducción del vuelo como movimiento erótico.

La línea entre el éxtasis sagrado y el profano, finamente trazada en todos los períodos de auténtico fervor religioso, se redujo al mínimo durante los años inquietos de principios del siglo XVI. Correggio, poeta del amor físico pagano, se anticipó, en la forma y el sentimiento, al arte de la Contrarreforma.<sup>93</sup>

Pero la sensualidad, a veces llena de erotismo, está al servicio del mensaje místico. Como recuerda Giulio Carlo Argan, Correggio crea imágenes sugestivas esperando obtener una respuesta de admiración y entusiasmo “no tanto por el efecto en sí cuanto por la causa, la voluntad divina que realiza el milagro”<sup>94</sup>.



Fig. 125.  
Gandini del  
Grano (1528-  
1538). *Putti  
que juegan.*

<sup>93</sup> CLARK, 1956, pág. 285

<sup>94</sup> ARGAN, 1987, pág. 133



Fig. 126. Correggio (1525-1530). *Madonna del cuenco* (detalle).



Fig. 127. Gandini del Grano (1535-1538). *Putti sobre las nubes*.



Fig. 128. Annibale Carracci (1588-1589). *Amor de Virtud*.



Figs. 129 y 130. Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalles de la Fig. 123).



## B. Carácter lúdico

En el Protobarroco el vuelo adopta un carácter simbólico importante, pero también transmite la sensación de que es un fin en sí mismo. El vuelo es en sí una fuente de placer, como transmiten los *putti* que sostienen el cortinaje representados por Orazio Samacchini (Fig. 131). En la escena dibujada por Cigoli los querubines se deslizan y emergen de las nubes; el disfrute del vuelo contribuye al ambiente de celebración celestial ante la curación del enfermo (Fig. 132).

El vuelo también aporta un **componente lúdico** a la imagen por el contenido narrativo de la acción. La identificación de las diversas actitudes de los personajes voladores constituye en sí un entretenimiento en el que se descubre la implicación emocional de los personajes con el acontecimiento representado, como el querubín que corona a la Virgen en la pintura de Federicco Barocchi, complacido por el acto que realiza (Fig. 133). En la catedral de Parma, Correggio representa un angelito que está molesto porque le están pisando; la trascendencia del acontecimiento (la ascensión de la Virgen, a la que él mismo eleva), no le impide quejarse por su situación particular (Fig. 134).



Fig. 131. Orazio Samacchini (1532–1577). *Hermes ordena a Eneas abandonar a Dido* (detalle).



Fig. 132. Il Cigoli (h.1606). *San Pedro cura al cojo*.



Fig. 133. Federico Barocci (1567).  
*Madonna de San Simón* (detalle).



Fig. 134. Correggio (1526-1530).  
*Asunción de la Virgen* (detalle de la Fig. 123).

#### 2.6.4. Personajes voladores

En cuanto a los personajes voladores, el Protobarroco evoluciona de manera paralela al Manierismo: los ángeles niño siguen aumentando en presencia y se representan más desnudos voladores que en los estilos anteriores.

#### 2.6.5. Recursos visuales

La opulencia del movimiento del vuelo contribuye a la estimulación de los sentidos. Ésta se apoya en los recursos que exponemos a continuación.

Destaca la **organización de los grupos de figuras** en mareas de ángeles que conducen la vista por el espacio plástico, en las que el rasgo definidor es la cercanía entre figuras y el contacto físico que las concatena. Aquí reside una diferencia sustancial con el estilo contemporáneo manierista, en el que la organización de los grupos tiende a la geometrización. Gracias a esta cercanía se señalan direcciones de movimiento, como en el dibujo de Pellegrino Tibaldi: las figuras concentran su dirección en la parte superior, punto desde el que se describe un descenso (Fig. 137).

También propiciado por la cercanía, con frecuencia las figuras voladoras se entrelazan creando una maraña de miembros; la ocultación de partes y la acumulación de

datos produce **imágenes de diversas lecturas** que aportan un fuerte dinamismo. En el dibujo de Orazio Samacchini las numerosas figuras surgen de entre la masa de cuerpos y nubes, y giran en el espacio evidenciando que se mueven libres de la gravedad; la identificación de los diferentes personajes se ralentiza por la confusión de formas. (Fig. 135)

En común al manierismo encontramos un vuelo definido por los movimientos de **torsión**, la **yuxtaposición de direcciones-sentido** y **escorzos** tan acentuados que a menudo han sido calificados de “osados” y “atrevidos”. En el dibujo de Lelio Orsi las torsiones de ambas figuras se evidencian gracias al escorzo (Fig. 136), y en el detalle de Correggio, el escorzo es tan acentuado que la figura apenas es reconocible (Fig. 138).

También es propia de este periodo la **desintegración de las figuras** por medio del gesto gráfico. En un dibujo de Ludovico Carracci la acumulación de líneas hace que las figuras se fundan unas con otras, lo que dinamiza la lectura de la imagen (Fig. 139). En otro dibujo preparatorio del mismo autor, las formas corpóreas se desvanecen por la fragmentación de la línea; con este recurso se transmite la fusión de los cuerpos con las nubes (Fig. 140). Mientras que en el dibujo de Ludovico Cardi el efecto se beneficia del fuerte contraste lumínico en los querubines y la intensa luz de las nubes (Fig. 141).

Los ángeles aparecen con frecuencia representados junto a figuras no voladoras, las cuales no dejan de expresar el movimiento, pero en acciones menos llamativas, sin desplazamientos ni rotaciones acentuadas. Un calco de las piernas de todas las figuras de la bóveda de Correggio en la catedral de Parma, agrupadas entre las figuras que se encuentran en la base de la bóveda y las de la parte más elevada, evidencia la plena diferenciación entre el movimiento de los seres sujetos a la gravedad y los voladores. En contraste con las piernas rectas del primer grupo, las de las figuras voladoras muestran mayor diversidad, flexiones y escorzos. El contraste entre ambos movimientos favorece la representación del vuelo (Fig. 142).

En cuanto a la pintura cenital, éste es un **formato con cualidades temporales** (en su observación) **y espaciales** que potencia la expresión del movimiento ingrávito: sus dimensiones y la abundancia de datos visuales prolonga la observación, y la superficie curva y la posibilidad de observar la imagen desde diversos puntos de vista hacen que las formas representadas sean cambiantes. La obra se dispone por encima del espectador, por lo que éste tiene que dirigir la mirada hacia arriba. El plano paralelo al suelo y este modo de observación hace que se diluya la influencia de los ejes de equilibrio, lo que potencia notablemente la sensación de ingravidez de las figuras. Las cualidades

dinámicas de las pinturas cenitales (tanto de planimetría curva o no) para expresar el vuelo se desarrollarán en el Barroco.

Luz y color conducen la mirada, son **elementos dinamizadores** de la imagen. “Correggio explotó [...] el descubrimiento según el cual la luz y el color pueden ser empleados para contrabalancear las formas y conducir nuestras miradas a lo largo de ciertas líneas”<sup>95</sup>. Por otra parte, el uso del color y la luz permiten crear composiciones de **espacios que se extienden en profundidad**. Con las figuras se puede crear el efecto de perspectiva, pero cuando se trata de un espacio abierto (el cielo y las nubes) la luz y el color se convierten en herramientas que permiten tratar de modo semejante las figuras y el espacio en el que se disponen, estableciendo continuidad entre ambos. Por medio de este uso de la luz se crea la ilusión de espacios que atraviesan el espacio arquitectónico real.



Fig. 135. Orazio Samacchini (Tercer cuarto del siglo XVI). *Ángeles y putti entre nubes*.



Fig. 136. Lelio Orsi (1560-1570). *Cristo muerto entre la Caridad y la Justicia* (detalle).

---

<sup>95</sup> GOMBRICH, 1950, pág. 337

2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna



Fig. 137. Pellegrino Tibaldi (1527-1596). La anunciación del concebimiento de San Juan Bautista.



Fig. 138. Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle de la Fig. 123).



Fig. 139. Ludovico Carracci (1608-1610). *La Anunciación* (detalle de la Fig. 129, Cap. 3).



Fig. 140. Ludovico Carracci (1555-1619). *San Raimundo de Peñafort* (detalle).



Fig. 141. Il Cigoli (h.1606). *San Pedro cura al cojo* (detalle).

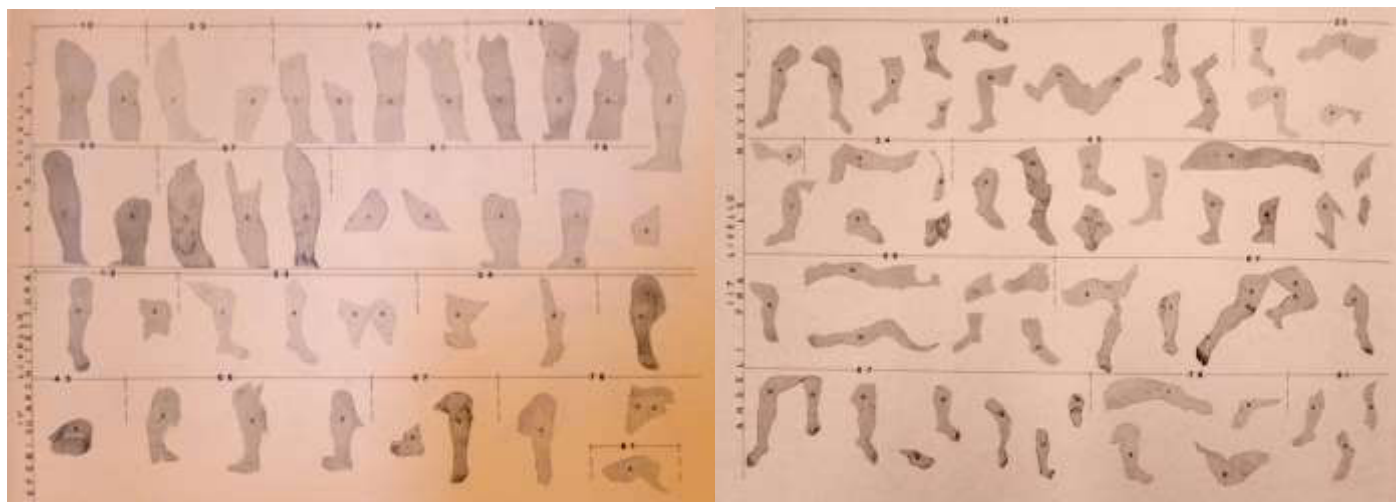


Fig. 142. Calco de los cartones de *Asunción de la Virgen* de Correggio (1981). Cartones para piernas de figuras en la base de la bóveda (izquierda) y de la parte superior (derecha).

## 2.7. BARROCO

### Contexto

La cultura barroca presenta sus rasgos definidos desde 1630<sup>96</sup>, si bien desde el surgimiento del Protobarroco (1520) existen indicios de esta nueva sensibilidad. Se desarrollará hasta la segunda década del siglo XVIII, cuando se percibirá el cambio hacia el Rococó.

Habitualmente el Barroco se identifica como el arte de la Contrarreforma y del Absolutismo monárquico; pero, como observa Janson, la Contrarreforma influía en el arte desde 1600, y este estilo floreció tanto en los países protestantes como en los católicos, y por igual en monarquías absolutas y en sociedades burguesas.<sup>97</sup> Ciertamente el Barroco se desarrolla satisfaciendo las necesidades de cada región, siendo un lenguaje con el que se expresa diversidad de ideas. Así pues, como aclara Jan Bialostoki: “el barroco no representa una época homogénea del arte europeo”<sup>98</sup>. A pesar de ello, el barroco de las figuras voladoras, debido a las ideas que con este movimiento se transmiten, se asocia efectivamente al catolicismo y al absolutismo; en consecuencia, las producciones que nos interesan se encuentran en países de estas características. El estilo surge en Italia, desde donde se exporta a Francia, Alemania, España e Inglaterra a través de artistas italianos que trabajan en el extranjero, y de artistas locales que aprenden en Italia. Se trata de un Barroco luminoso y aéreo en el que la ligereza y la alegría son el carácter con el que se transmite lo trascendente. El movimiento del vuelo no suele expresarse en el barroco más oscuro y sufriente, ni en el más austero.

---

<sup>96</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 28

<sup>97</sup> JANSON, 1999, pág. 818

<sup>98</sup> BIALOSTOKI, 1973, pág. 87

### 2.7.1. Cambios en el estilo

La sensualidad, la expansión del espacio de representación, la representación de la profundidad y de lo infinito, la ilusión pictórica, y la exaltación de la fantasía son el campo perfecto para la creación de los mundos aéreos en el Barroco, en los que encuentra especial desarrollo el vuelo de la figura humana.

#### A. Sensualidad

En el periodo barroco se produce un reconocimiento de la **sensualidad** como componente fundamental del arte. Todo lo que excite los sentidos es bienvenido, por eso se ponen en práctica recursos plásticos que aportan mayor dinamismo a la imagen y que acentúan el movimiento representado. En el Barroco el arte plástico es ante todo una experiencia visual<sup>99</sup>. Destaca la posición de la Iglesia Católica, que se definió abiertamente a favor de los sentidos como medio de acercamiento a Dios. San Ignacio afirmaba que los sentimientos religiosos deben vivirse en el corazón mediante los sentidos<sup>100</sup>. Esta “clara postura en favor de las imágenes”<sup>101</sup> se materializará en la comisión de obras en las que la espectacularidad visual es el medio transmisor del mensaje religioso, propiciando y satisfaciendo la devoción. Habitualmente las figuras voladoras tienen un papel muy destacable en este tipo de representaciones.

Por otra parte, la sensualidad trae consigo una potenciación del componente erótico del vuelo. En las bóvedas no es extraño encontrar figuras envueltas en voluminosos torbellinos de tela que ocultan por completo el cuerpo, pero que dejan expuestas algunas partes desnudas. Especialmente propicias a este tipo de imágenes son las obras pictóricas en bóvedas y techos, gracias al punto de vista *di sotto in sù*. Muchos de estos personajes dirigen su mirada hacia abajo, contemplando lo que ocurre a sus pies y a veces incluso miran al espectador, estableciendo una conexión más íntima con éste (Fig. 143).

---

<sup>99</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 42

<sup>100</sup> BLUNT, 1963, pág. 140: *Junto a las instituciones reformadoras más austeras también crecieron organismos que pretendían la adaptación de la fe católica a las necesidades de la vida moderna. Los principales agente de esta transformación fueron los jesuitas [...] Un principio guiaba a estos nuevos misioneros: si se quiere que el pueblo llano no sienta temor de la Iglesia, no se debe presentar la religión bajo apariencias demasiado siniestras ni convertirla en algo desalentador por sus ideas inaccesibles. Se propusieron hacer más accesible la religión no por medios racionales como hicieron los protestantes, sino mediante el halago de las emociones.* BLUNT, 1963, págs. 139-140

<sup>101</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 122



2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna



Fig. 143. Giovanni Andrea Carlone (1673-1678). *Gloria de San Francisco Saverio* (detalle de la Fig.121, Cap.1)



Fig. 144. Andrea Pozzo (1626). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle).



Fig. 145. Charles Le Brun (1675). *Galería de Hércules* (detalle).



Fig. 146. Bernardino Mei (1659). *La Sagrada Familia con los símbolos de la Pasión*.

## B. Expansión del espacio de representación

Acorde con la actitud sensual, se produce la **expansión del espacio de representación**. Toda superficie y objeto se convierte en soporte plástico. Focillon escribe poéticamente sobre este fenómeno, diciendo que las formas del arte barroco:

viven por sí mismas con intensidad, se expanden sin freno, proliferan como un monstruo vegetal. Se separan al acrecentarse, por todas partes tienden a invadir el espacio, a perforarlo, a abrazar todas sus posibilidades, y diríase que hasta se deleitan con esta posesión.<sup>102</sup>

Esto supone una expansión del espacio del vuelo. Los seres celestiales flotan en un espacio ilimitado. Especialmente en la decoración de interiores arquitectónicos se advierte esta “invasión”; los espacios cenitales, sobre todo los formatos de planimetría curva, potencian las sensaciones móviles del vuelo (aspecto que desarrollaremos en 4.5.3.) y las figuras voladoras atraviesan marcos y molduras, saliendo del espacio de representación, el cual ya no tiene límites para su vuelo. La división entre planos arquitectónicos, aristas y ángulos, se desvanece. Esto se materializa de muy diversas formas. El ángel representado por Andrea Pozzo se desplaza indiferente sobre el ángulo formado por dos muros, gracias a la ilusión óptica (Fig. 144). La figura de Charles Le Brun traspasa el marco volando sobre las decoraciones arquitectónicas (éstas, simuladas mediante pintura) (Fig. 145). Los cuatro ángeles de Carlone en *Il Gesù* (uno en la imagen 143) vuelan bajo las molduras de la bóveda, el límite de su forma es el límite del soporte pintado. La expansión del espacio de representación, que parece tan acorde al vuelo, permanecerá en el Rococó.

## C. Espacio tridimensional

El Barroco se interesa por la representación del espacio en **profundidad**, todo aquello que proporcione profundidad y disimule la planimetría es bienvenido. En el Barroco se valora el movimiento hacia el interior del cuadro<sup>103</sup>. Por eso muchos de los recursos plásticos empleados en el Barroco se orientan a la profundidad. Ya sea con la creación de la forma y el espacio con la mancha, con la representación de la luz y la sombra para crear sensaciones espaciales a la vez que emocionales, o con perspectivas ilusionistas. Las figuras voladoras se mueven en muchos casos en espacios formados por estructuras arquitectónicas, cuya perspectiva conduce la mirada hacia el fondo. Pero lo que mejor demuestra la profundidad es el movimiento, que es “El método

---

<sup>102</sup> FOCILLON, 1934, pág. 20

<sup>103</sup> WÖLFFLIN, 1932, pág. 113

más eficaz de que dispone la profundidad para manifestarse”<sup>104</sup>. Por ello es el propio movimiento de los seres voladores lo que configura el espacio en el que se desplazan. En la pintura de Bernardino Mei la riqueza de direcciones oblicuas y en profundidad crea un espacio móvil, propicio para la flotación y la ingravidez continuas (Fig. 146). Mientras que en la bóveda pintada por Pietro da Cortona el dibujo de una estructura decorativa y la distancia entre las figuras transmite la magnitud del espacio (Fig. 147):

Figuras arracimadas, suspendidas en nubes o flotando en el espacio, arriba y debajo de la armazón producen una ilusión doble: algunas parecen revolotear en el interior de la sala, muy cerca de nuestras cabezas, mientras que otras se evaden en una luminosa, infinita lejanía. Su dinamismo casi nos arrebató.<sup>105</sup>

#### D. Ilusión pictórica

Por medio de la ilusión pictórica se acentúa la **profundidad hasta lo infinito** y se simula la **presencia real de lo representado**. En las “grandiosas escenografías ilusionistas” encontramos

el increíble desarrollo de una afición a veces verdaderamente opresiva hacia la decoración pictórica, con sugestivas y nuevas maneras de profundidad y perspectivas muy diversas; con aquella gran teatralidad «llena de maravilla» donde el color y la fuerza ceden frente a lo grandioso y lo desconcertante por medio de ingeniosísimos «engaños».<sup>106</sup>

El vuelo de la figura humana contribuye eficazmente a crear estas sensaciones, ocupando un lugar notorio en la pintura ilusionista. Es un movimiento propicio para este tipo de representaciones por lo que tiene de sorprendente (movimiento extracotidiano, audacia de escorzos y torsiones, vistas inusitadas del cuerpo, apariencia exótica en la vestimenta y desnudez). Por contribuir a la teatralidad y por su simbolismo, las figuras voladoras del barroco acompañan a los protagonistas de decoraciones en palacios e iglesias, ensalzando a personajes políticos, o asistiendo a visiones religiosas. En estas visiones, experimentamos la ilusión de ver lo imposible.

Por medio de la ilusión pictórica, la perforación del espacio se lleva al límite al disolver los márgenes arquitectónicos en las bóvedas. En estas obras se manifiesta el interés barroco por lo infinito. La perspectiva juega un papel importante en las representaciones de arquitecturas que se abren al cielo. Lo que diferencia a los artistas del barroco es “el sentido exquisitamente sensual, a la vez que científico, que adquiere su

---

<sup>104</sup> WÖLFFLIN, 1932, pág. 112

<sup>105</sup> JANSON, 1999, págs. 823 y 825

<sup>106</sup> ANCESCHI, 1991, pág. 108

*uso de la visión.*"<sup>107</sup>; por eso la perspectiva no se usa simplemente para describir el espacio, sino que es un instrumento para la sugestión. Así se aprecia en obras como las de Andrea Pozzo, notables por la perspectiva ilusionista (Figs. 147). En estas imágenes la arquitectura fantástica es un escenario óptimo para el vuelo, el cual confirma que el espacio es practicable por medio de las trayectorias que se dirigen hacia el fondo o hacia el plano del cuadro.

Pero el efecto espacial no depende sólo de la perspectiva, pues hay bóvedas transparentes que no tienen referencias arquitectónicas, y que por la composición y el uso del color y la luz funcionan igualmente; como la bóveda de Palomino en Valencia, en la que el movimiento en espiral hacia el fondo es muy notable (Fig. 148). A esta sensación contribuye el uso de la pincelada claramente visible, por medio del cual figuras y escenario se funden formando un todo<sup>108</sup>. Esta unidad puede recalcar la trayectoria del movimiento, como se aprecia en la composición de Luca Giordano: los seres flotantes surcan el espacio fusionados con las nubes gracias al trazo del pincel; tanto las trayectorias de las figuras como las pinceladas confluyen en una misma dirección, en este caso con un sentido ascendente (Fig. 149). En la imagen 150, vemos este efecto desarrollado en una bóveda. Es lo que Wölfflin llamó "movimiento unificado en el sentido de la profundidad."<sup>109</sup>

La expansión del espacio de representación y la representación de espacios ilusorios están profundamente relacionadas en este estilo. Gracias al vuelo, los ángeles pueden moverse cómodamente por todas partes, y así como son intermediarios entre el mundo espiritual y el terrenal, sirven de vínculo entre el espacio real arquitectónico y el espacio fingido de la pintura, como hemos visto en ejemplos anteriores (Fig. 143, 144 y 145).

Los espacios infinitos del Barroco, en los que domina el imaginario vuelo del hombre, pueden ser la respuesta alternativa al conocimiento del entorno por medio de la ciencia. Martínez Ripoll sintetiza esta idea con certeras palabras:

Mientras la sociedad confía a la ciencia experimental el conocimiento y la prueba de todo lo finito y concreto, deposita en las artes su ansia inquieta de infinito, expresada tras la disposición enajenante de los engaños ópticos, disimulada por los efectos maravillosos, manifestada en la exploración de los inciertos confines entre lo verdadero y lo verosímil.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 42

<sup>108</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 220

<sup>109</sup> WÖLFFLIN, 1932, pág. 100

<sup>110</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, 1989, pág. 14

2. Desarrollo del vuelo de la figura humana en los estilos artísticos de la Edad Moderna



Fig. 147. Andrea Pozzo (1703). Iglesia de la Universidad (Viena). Vista de la bóveda.



Fig. 148. Antonio Palomino (1701). Basílica de la Virgen de los Desamparados (Valencia). Decoración pictórica de la bóveda.



Fig. 149. Luca Giordano (1692-1702). *Asunción de la Virgen*.

## E. Exaltación de la fantasía

La fantasía es determinante en el arte Barroco. En este periodo la fantasía “se desenfrena, corre y casi vuela, con una libertad inquietante y siempre ávida de imprevistas novedades”<sup>111</sup>. La profunda huella de lo imaginario queda impresa tanto en la creación de los grandes espacios aéreos como en las acciones particulares de los seres voladores. Es más, la expresión del vuelo del hombre es fruto de la fantasía. El vuelo de la figura humana se desarrolla con tanta profusión en el periodo barroco debido a esta explícita celebración de la imaginación, como nos sugieren las palabras de Giulio Carlo Argán: “La imaginación es superación del límite; sin ella todo es pequeño, cerrado, invariable, incoloro; con ella, en cambio, todo es vasto, abierto, móvil, coloreado.”<sup>112</sup>

### 2.7.2. Finalidad

#### A. Sugestión

El cambio de lo habitual y la mezcla de lo verdadero y lo fantástico, que convierte lo fantástico en probable, induce al espectador a un estado de sugestión. La figura humana en vuelo tiene un importante papel en este objetivo propio del arte barroco. Por una parte, las figuras voladoras, con sus movimientos extra-cotidianos y acrobáticos, causan sensación por el cambio inesperado de aquello a lo que el espectador está acostumbrado (el movimiento habitual, su propio movimiento). Por otra parte, disuelven los límites de la realidad: la visión de lo invisible, de los ángeles y de los dioses, se hace “creíble”, se hace posible por medio de la imagen.

La confusión entre realidad y fantasía está profundamente unida a la idea de **sorpresa**. Andrea Pozzo, en su tratado *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693), transmite esta cuestión que se aplica también al arte plástico: “cambiar por un poco de tiempo, la forma de la arquitectura de cualquier iglesia, uniendo lo fingido con lo verdadero...con gran placer y maravilla de los concurrentes”<sup>113</sup>. Jan Bialostoki relaciona estos dos elementos con la **teatralidad**:

La retórica mezcla lo verdadero con lo probable; ambos aspectos pueden convertirse en un medio para convencer al espectador. De ahí procede el ilusio-

---

<sup>111</sup> ANCESCHI, 1991, pág. 105

<sup>112</sup> ARGAN, 1987, pág. 262

<sup>113</sup> A. POZZO citado por MARTÍNEZ RIPOLL, 1989, pág. 17

nismo, lo fantástico y lo subjetivo que existe en el arte barroco, [...] El aspecto teatral del barroco también se basa en esto; tanto el teatro como las artes plásticas, la literatura y la vida oficial están sometidos al mismo principio de la ilusión y del convencimiento.<sup>114</sup>

Martínez Ripoll halla la conexión entre el arte plástico y el teatro barroco en el placer que produce la confusión entre lo verdadero y lo que no lo es.<sup>115</sup> La mezcla de lo verdadero y la fantasía que supone el vuelo de la figura humana se apoya en la teatralidad de la imagen, y en la confusión y continuidad entre el mundo real y el representado:

**1-El arte plástico usa un lenguaje teatral.** Por una parte, los espacios en los que se encuentra el arte plástico se convierten en **escenarios** de acontecimientos espectaculares, escenarios en los que se sumerge el espectador: la teatralidad se manifiesta desbordante en las pinturas cenitales. Por otra parte es particularmente importante el movimiento en los gestos y actitudes de los personajes, que se relaciona con el teatro en cuanto al uso del **lenguaje corporal como medio expresivo**. Especialmente en los seres voladores este lenguaje se aleja de lo cotidiano, no imita la realidad, sino que inventa un mundo expresivo propio.

En la búsqueda del apreciado efecto teatral, el lenguaje visual se usa de forma similar al lenguaje verbal en la retórica, lo que se manifiesta

en la alteración de las proporciones clásicas, en los efectos de gigantismo y de dilatación de los espacios (incluso si las dimensiones reales son reducidas), en el dinamismo de las formas, en la busca continua de efectos paradójicos y sorprendentes.<sup>116</sup>

Los recursos narrativos del movimiento tienen mayor presencia en el Barroco posiblemente debido a este interés por lo teatral. A menudo la narración del movimiento ingrávido goza del protagonismo de la obra, como en la *Anunciación* pintada por Francesco de Mura (Fig. 151), donde con abundancia de figuras yuxtapuestas se describe detalladamente el desarrollo del vuelo, en este caso centrado en la sujeción y elevación de la masa esponjosa de las nubes. Mientras que en la obra de Angelo y Francesco Solimena las figuras se entremezclan en un todo, guiando la mirada del espectador por el espacio plástico (Fig. 150).

Así pues, en los “mundos ingravidos” la teatralidad se manifiesta en la globalidad de la imagen y está presente en todos los elementos configuradores de la misma: la

---

<sup>114</sup> BIALOSTOKI, 1973, pág. 96

<sup>115</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, 1989, pág. 16

<sup>116</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, 1989, pág. 16

composición, la luz, el color, la aplicación de la materia y, por supuesto, el movimiento tanto del conjunto de la composición como de cada figura. En *La caída de Faetón*, de Rubens, todos los elementos están dirigidos a transmitir la dramática caída: las figuras retorcidas en el aire, el llamativo movimiento de los caballos, los rayos de luz y la composición que potencia la sensación móvil hacen de la escena un espectáculo (Fig. 152). Aunque en este caso la narración es grave, no están exentos de teatralidad los acontecimientos más pacíficos: en la bóveda pintada por Vincenzo Meucci, la corte celestial de María se acerca a la tierra, transmitiendo una agradable ficción (Fig. 153).

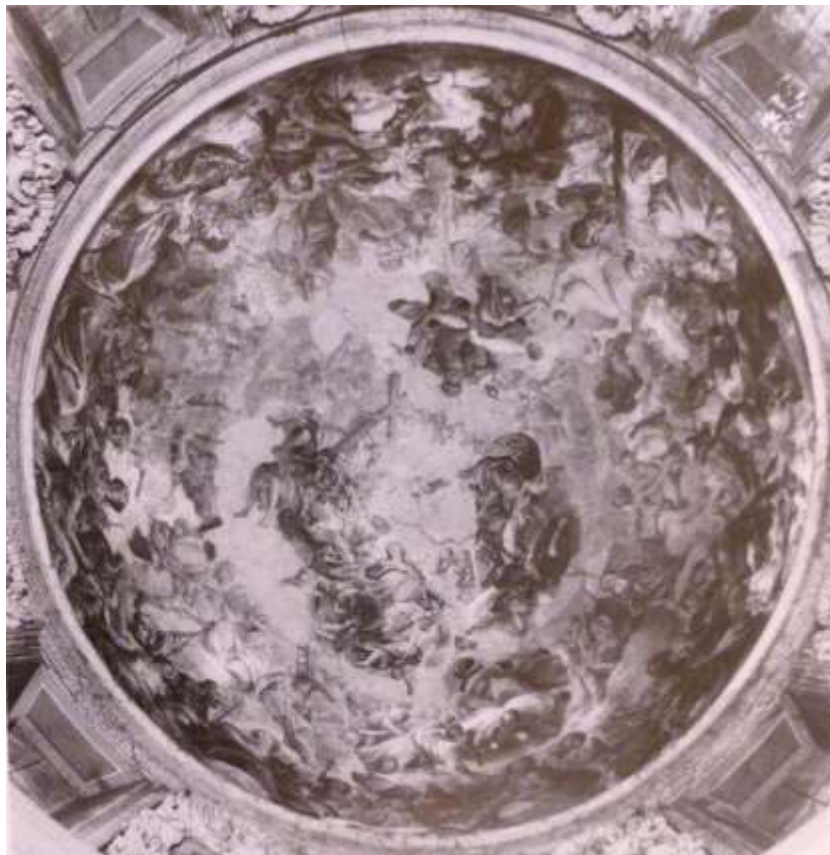


Fig. 150. Angelo e Francesco Solimena (h. 1678). *Paraiso y Coronación de la Virgen*.



Fig. 151. Francesco de Mura (1751). *Asunción de la Virgen* (y detalle)





Fig. 152. Rubens  
(h. 1606-1608).  
*La caída de Faetón.*



Fig. 153. Vincenzo  
Meucci (1746-1748).  
*Madonna que da el  
escapulario a San  
Simón Stock.*

**2-Fusión de lo real y lo representado.** El objetivo de la pintura ilusionista, en la que el movimiento del vuelo tiene una presencia esencial, es la **confusión y continuidad entre el mundo real y el de la fantasía**. Esto ocurre especialmente en las decoraciones cenitales, en las que es muy frecuente este tipo de efectos. El **ilusionismo pictórico**, con el que se simula la presencia real de los seres voladores, es fundamental

para conseguir el engaño de los sentidos. En las bóvedas ilusionistas el espectador disfruta de esta confusión:

Las matemáticas y la óptica contribuyen a crear una ilusión perfecta [...] El espectador se convierte en la gratificada víctima del engaño de sus propios sentidos.<sup>117</sup>

La **fusión de técnicas plásticas** se orienta también a este objetivo. Pintura y escultura se funden y emplean el espacio arquitectónico para expresar el movimiento ingrávido. La yuxtaposición de escultura y pintura, y de pintura y arquitectura, como hemos visto en algunos ejemplos anteriores (Fig. 144) también es fruto de la expansión del espacio de representación, y crea un efecto dinámico en el intento de discernir entre las formas que simulan volúmenes reales y lo materialmente volumétrico. Las decoraciones de Baciccio en la bóveda principal de Il Gesù son un magnífico ejemplo de la fusión entre presencia real y la simulación de la misma. Bajo el grupo que representa la caída de los ángeles rebeldes, dos ángeles de yeso parecen esculturas parcialmente sombreadas con la pintura, para simular la sombra arrojada del grupo de demonios (Figs. 154). En cambio, al ver el detalle del yeso se aprecia el refinado trabajo en el que es casi imposible diferenciar el límite entre la parte pintada (pierna en sombra) y el volumen real (Fig. 155). En otra parte de la bóveda, las molduras y decoraciones volumétricas se interrumpen por el espacio que ocupan las figuras pintadas, y el ángel de yeso que surge entre éstas se integra con el color y la forma de los tejidos pintados que vuelan a su alrededor (Fig. 156). Contribuye también a la continuidad la actitud de los ángeles modelados, que no es ajena a lo que ocurre en el espacio pintado.

Por otra parte, a pesar de la ilusión visual, nunca hay completa confusión con la realidad; el espectador siempre detecta que lo que hay ante sus ojos es una obra plástica por su planimetría, por el gesto plástico que configura la imagen, por su quietud como objeto a pesar del movimiento que transmite la imagen, etc. (Fig. 157). De no ser así la ilusión no sería agradable sino inquietante. La confusión entre realidad y fantasía, y la detección de una u otra, es otro modo de sorprender. El estilo barroco concibe el arte como una extensión de la vida, como una puerta abierta entre realidad y ficción, convirtiendo a esta última en realidad. De hecho, no sin renunciar a la provocación del asombro, “Una de las direcciones que tomó la pintura barroca fue la de presentar la visión sobrenatural como algo normal”<sup>118</sup>. La ilusión se evidencia como tal con la inclusión en la obra de personajes imposibles en la vida real, ya sea por su con-

---

<sup>117</sup> IMHOF-WEBER & OEHLSCHÄGER, *El Barroco*, 1991, 00:24:31-00:24:42

<sup>118</sup> VALDIVIESO, 1991, pág. 215

figuración física, su escala, o su movimiento. El vuelo de la figura humana, como movimiento fantástico, evidencia que la imagen trata de simular la manifestación real de lo sobrenatural y de lo milagroso.

en el arte del siglo XVII, casi siempre la representación imaginaria se ve acompañada por una aguda evidencia realista: se representan los cielos abiertos a la visión del santo, pero se precisa con extrema agudeza la calidad del tejido de sus vestiduras o la luz que cae sobre los objetos que tiene a su alrededor.<sup>119</sup>

Por ello pensamos que la expresión móvil es fundamental, pues sin la transmisión de la sensación de vida, toda ilusión se desvanecería.



Fig. 154. Baciccio (1679). *Triunfo del Nombre de Jesús* (detalle).

---

<sup>119</sup> ARGAN, 1987, pág. 263



Fig. 155. Baciccio (1679). *Triunfo del Nombre de Jesús* (detalle).



Fig. 156. Baciccio (1679). *Triunfo del Nombre de Jesús* (detalle).

## B. Educación por medio de la imagen y afirmación del poder

En la decoración de los palacios, los programas iconográficos tienen una finalidad educativa a la vez que la de halagar al destinatario de la obra. La teatralidad es fundamental para cubrir el objetivo “educativo” de la imagen barroca, pues puede conmover y por ello convencer al espectador de la idea representada. De hecho, desde inicios del siglo XVII, lo teatral se convierte “en el medio favorito de expresión de *contenidos retóricos y emocionales* de la imagen profana y religiosa.”<sup>120</sup> Mediante estas escenas también se relacionaba a personajes reales con la divinidad, dando imagen a la justificación de su poder.<sup>121</sup> Así se explica la inserción de “contenidos heroicos en un ambiente que pretende ser de fiesta y juego”<sup>122</sup>, como ocurre en el palacio de la familia Medici en Florencia (Fig. 159): *Minerva como protectora de las artes y de las ciencias*, preside la bóveda de una de las salas, estableciendo una comparación entre la diosa y el mecenazgo artístico de la familia. Figuras alegóricas vuelan alrededor de la escena, surcando la bóveda.

Durante el Barroco las figuras ingravidas se incluyen frecuentemente en las imágenes de apoteosis y de triunfos. El vuelo de la figura humana contribuye a la afirmación del poder mediante la espectacularidad del movimiento y mediante su significa-

---

<sup>120</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 218

<sup>121</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, págs. 176-177

<sup>122</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 57

do: ángeles, dioses o alegorías de la Victoria y el Triunfo acompañan al personaje protagonista, y mediante la proximidad se sugiere semejanza de cualidades. En la obra de Rubens, un ser volador corona al protagonista con el laurel de la victoria (Fig. 158). En numerosas obras de este estilo observamos cómo el movimiento de la figura humana se ha usado con este fin: el Triunfo, como idea abstracta, es expresado a través de la victoria sobre la fuerza de la gravedad; el dominio del hombre sobre la naturaleza supone la superación de sus limitaciones. La Iglesia también tiene un objetivo semejante, no sólo de ilustración de sus ideas, sino de transmisión de las mismas. Como observa Giulio Carlo Argan, la pintura de las iglesias “sirve para demostrar que del espacio cerrado de la iglesia se pasa al cielo, del dolor de la tierra a la alegría del paraíso.”<sup>123</sup>



Fig. 157. Andrea Pozzo (1682-1688). Entrada al pasillo da las habitaciones de San Ignacio.



Fig. 158. Rubens (1636). *Apoteosis de Jaime I* (detalle).

<sup>123</sup> ARGAN, 1987, pág. 345



Fig. 159. Luca Giordano (1682-1685). *Minerva como protectora de las artes y de las ciencias* (detalle).

### C. Un mundo de ensueño

En la construcción de este mundo ideal es significativa la creación de versiones perdurables de algunos elementos escenográficos usados en las fiestas, como es el caso del *Baldaqino* diseñado por Bernini<sup>124</sup>. De aquí se comprende la semejanza entre los interiores de palacios e iglesias con la escenografía efímera. En un diseño escenográfico, Cristo sostenido en el aire por ángeles y *putti* derrama su sangre sobre una fuente (Fig. 160). Y en el diseño de la vista trasera de una carroza reconocemos figuras voladoras muy parecidas a las que suelen coronar las bóvedas (Fig. 161). Las artes no efímeras, especialmente el llamado “barroco decorativo” (decoraciones con efectos ilusionistas) tiene el mismo carácter festivo, materializado esencialmente a través del vuelo de la figura humana. Pietro da Cortona es considerado como el creador de este estilo, que en su época era llamado “heroico”<sup>125</sup>, nombre que nos indica el carácter del contenido de este tipo de obras. El vuelo es fundamental en estas imágenes: transmite la idea de lo que se querría ser. La potencia y libertad del vuelo producen el alivio de un sueño de satisfacción; el sueño se hace realidad por medio del vuelo plástico (ver parágrafo 3.2.3.3.A., pág. 334).

---

<sup>124</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, 1989, pág. 18

<sup>125</sup> VALDIVIESO 1991, pág. 221

la poética barroca hace de la ilusión y la ficción los medios para proponer con arte otra realidad, capaz de sustituir a la verdadera. De ahí que los pintores concibieran grandes decoraciones usando el escorzo y la perspectiva ilusionista<sup>126</sup>

A este “barroco aéreo” se asocian la descripción de ambientes luminosos, la creación de escenas de dimensiones que abarcan gran parte del campo visual del espectador, las pinceladas vibrantes y el uso de los colores vivos y claros. Todo ello configura un contexto propicio para el vuelo de la figura humana. La *Alegoría del Verano*, en una de las salas del *Palazzo Rosso* de Génova, crea un ambiente no exento de grandiosidad, que comunica un estado de ánimo amable y vital (Fig. 162). Este tipo de creación plástica es, en palabras de Giulio Carlo Argan: “una pintura que se puede mirar distraídamente, sin preguntarnos siquiera qué representa, y que, sin embargo, nos comunica su ritmo visual y pone en movimiento, aunque sea sobre el vacío, el mecanismo de la imaginación.”<sup>127</sup> Es decir, son obras que se disfrutan sin necesidad de conocer lo que significan, excitando la imaginación, no por el significado específico de su contenido, sino por lo que sugiere un movimiento, un gesto etc.



Fig. 160. Diseño escenográfico.  
*Alegoría de la Salvación*  
(h.1684).

<sup>126</sup> MARTÍNEZ RIPOLL 1989, pág. 17

<sup>127</sup> ARGAN 1987, pág. 356-357



Fig. 161. Ludovico Gimignani (1643-1697). Bastidor trasero para una carroza.



Fig. 162. Gregorio Ferrari (1687-1688). *Alegoría del Verano*.

### 2.7.3. Carácter del vuelo

En el Barroco se produce un cambio en el carácter del movimiento ingrávido, que adopta un **aire solemne y triunfal**. Como en la obra de Giovanni di San Giovanni, el mundo aéreo parece ser propicio para la celebración (Fig. 164). No en vano a la pintura mural que en estos momentos decora palacios e iglesias se la llama “heroica”, lo que indica el carácter y la intención de estas imágenes. Incluso el dramatismo adquiere un significado grandioso, como en la obra de Coypel, con su figura alegórica montada en un dragón que destruye la arquitectura a la vez que al enemigo (Fig. 163). Reforzando este ambiente de triunfo, muchas veces detectamos desplazamientos de gran velocidad, sensación intensificada por la gran cantidad de datos visuales de la imagen. A su vez, los escorzos y torsiones acentuadas marcan también el carácter del movimiento del vuelo, mostrando exaltación y triunfo hasta en los gestos más pláci-



dos, no motivados por victorias políticas sino como simple canto a la vida, como apreciamos en los ángeles pintados por Rubens en la figura 166.

En el arte barroco se encuentra la mayor concentración de figuras voladoras de la Edad Moderna y del arte occidental. Con frecuencia éstas aparecen en **grupos multitudinarios**, en ocasiones innumerables debido a la fusión de las formas entre ellas o con las nubes, como en la imagen 165. Estos grupos se organizan como si todos los personajes fueran movidos por un único impulso, describiendo entre todos una dirección. La presencia de estos torrentes de cuerpos señala normalmente acontecimientos importantes, así, en la composición de Rembrandt, la presencia del ángel queda marcada por el movimiento de un enjambre de querubines, aunque ésta no tenga lugar en un primer plano y ocupe un pequeño espacio del total de la imagen (Fig. 167). De forma semejante, en la bóveda de Baciccia en Il Gesù, la importancia del monograma de Cristo, formado tan sólo por letras de luz, se evidencia por la presencia de numerosos seres celestiales que vuelan a su alrededor (Fig. 62, Cap.3).

El **gesto teatral** es especialmente importante en la configuración del carácter del vuelo. A través del vuelo se transmite una gran variedad de estados, todos abordados por medio del gesto facial y la actitud corporal. La alegría propia de la inocencia está impresa en los querubines, que parecen encontrar placer en el simple hecho de volar (Fig. 166). Los ángeles acompañan en la alegría pero también en el sufrimiento, reaccionando emocionalmente o participando de los sentimientos de sus protegidos; así, Domenichino los representa consolando a San Francisco con su música (Fig. 168). El miedo que transmiten las expresiones de los ángeles rebeldes en la obra de Charles Le Brun otorga dramatismo a la imagen, aunque ésta signifique el triunfo del bien sobre el mal (Fig.169). Y las actitudes más relajadas y plácidas también tienen cabida, sobre todo en las glorias de ángeles; así lo vemos en el detalle de la bóveda de San Ignacio en Roma (Fig. 170), o en los ángeles que rodean a la Virgen en la imagen 171. Aunque con los grupos se transmita pormenorizadamente una emoción, de modo que cada figura muestra un matiz de la misma, también encontramos obras como el dibujo de Andrea Pozzo, en el que, en una sola imagen, se aprecian diferentes acciones y actitudes entre las figuras voladoras, todas ellas alejadas de la indiferencia: alarmadas, señalando, descendiendo con una corona de laurel y soplando las trompetas (Fig. 172).



Fig. 163. Coypel (1737).  
*La destrucción del palacio de Armida.*



Fig. 164. Giovanni di San Giovanni (1637). *Alegoría del matrimonio de Vittoria della Rovere con Ferdinando II.*



Fig.165. Rubens (1600).  
*El Juicio Final.*



Fig. 166. Rubens (1621-1625). *El intercambio de las princesas* (detalle).



Fig. 167. Rembrandt (1634). *El ángel se aparece a los pastores.*



Fig. 168. Domenichino (1630). *San Francisco es consolado por la música de los ángeles.*



Fig. 170. Andra Pozzo (1626). *Apotheosis de San Ignacio* (detalle).

Fig. 169. Charles le Brun (1685). *Caída de los ángeles rebeldes.*



Fig. 171. Rubens (1616). *La Madonna de la guirnalda de flores*.



Fig. 172. Domenichino (1625-1630). *Martirio de San Sebastián (detalle)*.

#### 2.7.4. Personajes voladores

El movimiento ingrávido, anteriormente centrado en la figura humana, **se extiende a todos los elementos del entorno**: elementos que tienden a formas más abstractas (ropajes y efectos atmosféricos: nubes, luz, lluvia, tormenta, viento), animales y objetos (carros tirados por animales) e incluso la arquitectura, que se eleva ligera entre las nubes. Todo parece cobrar el movimiento de lo ingrávido (ver 1.1.3., pág. 60). En las figuras voladoras es muy llamativo el movimiento de los ropajes, que especialmente durante el Barroco son masas voluminosas y dinámicas que ondean a su alrededor.

Destaca en particular la presencia de **niños voladores**, que se multiplican considerablemente en este estilo, ya sea en grupos más o menos numerosos o solos. Ya sea como *amoretti* o como querubines, su movimiento parece imprescindible para algunos autores, como Van Balen, que incluye en la mayoría de sus obras un grupo de activos niños voladores (Fig. 173). Llega incluso a ser el único motivo de la obra, como en la pintura de Murillo *Querubines esparciendo flores* (Fig. 174). Además, entre los seres voladores encontramos **mezcla de edades**. Se incluyen en la misma composición ángeles de diversas edades: bebés, niños y jóvenes, además de los personajes voladores representados como adultos o ancianos (personajes alegóricos y personajes mitológicos). En las obras de artistas como Domenichino (Fig. 175) disfrutamos de esta diversidad como elemento que enriquece el movimiento.

Las **figuras voladoras femeninas** también se multiplican respecto a los estilos anteriores. Con frecuencia portan coronas de laurel, representando la Victoria, por eso

aparecen en muchas obras que tratan el tema del triunfo, tema muy desarrollado en este periodo. En un detalle de un fresco de Luca Giordano observamos este tipo de personaje volador femenino (Fig. 176). Pero también son en ocasiones protagonistas, sobre todo en escenas mitológicas (Fig. 177).

Los **personajes alegóricos** muchas veces son voladores, dado que es sobre todo en las bóvedas donde se representan estos temas, espacios que durante el Barroco son aprovechados para expresar el vuelo, pero también sobre papel o lienzo (Figs. 178 y 179).

Fig. 173.  
Van Balen  
(1574-5-1632).  
*Adoración de  
los Magos* (de-  
talle).



Fig. 174. Murillo  
(1675). *Querubines  
esparciendo flores*.



Fig. 175. Domenichino (1625-  
1630). *Martirio de San  
Sebastián* (detalle).





Fig. 176. Luca Giordano (1682-1685).  
El antro de la eternidad (detalle).



Fig. 177. Rubens (h. 1620). *Bóreas rapta a Oritía*.



Fig. 178. Andrea Sacchi (1599- 1661). *Alegoría: La Verdad revelada por el Tiempo*.



Fig. 179. Baciccio (h. 1669-1671).  
Boceto de *La Templanza* para las pechinas de Sant' Agnese in Agone.

Unida siempre a la representación de los ángeles encontramos su faceta de psicopompos, ayudando al alma en su tránsito al otro mundo. Desde el *Quattrocento* son cada vez más abundantes las figuras voladoras que **ayudan a ascender a los seres no voladores**, encontrando en el Barroco el momento de mayor abundancia. Pero el movimiento de las figuras flotantes que transportan a otras se transformó a lo largo del tiempo. A continuación hacemos un breve inciso para hablar de esta transformación:

En el *Quattrocento* se plantearon dos soluciones que siguieron siendo tratadas posteriormente: o el contacto mínimo o el contacto total entre las figuras. En la opción del contacto mínimo las figuras son más distantes. En la *Un ángel da la Santa Comunión a María Magdalena*, de Lorenzo di Credi, los ángeles sujetan a la mujer apenas ejerciendo contacto. A pesar de la distancia entre figuras y la organización simétrica, el movimiento de los ángeles en este tipo de composiciones es interesante también por su contenido simbólico (Fig. 180). En la obra de Benedetto Buglioni (Fig. 49) (que presenta la composición arquetípica de ángeles sosteniendo un elemento muy pesado):

Ambos ángeles elevan los brazos para sostener la parte inferior de la corona. Sus alas están extendidas y sus rodillas flexionadas para demostrar el peso del escudo, pero la serena felicidad expresada en sus rostros juveniles muestra que el esfuerzo no es agotador.<sup>128</sup>

Una aportación sorprendente para el momento es la de Pollaiuolo, que organizó las figuras de los ángeles de forma más orgánica, reforzando la sensación móvil (Fig. 38). Luca Signorelli introdujo novedades en los frescos de la capilla de San Brizio: un demonio transporta a la mujer sobre su espalda, **soportando visiblemente su peso**. En este caso el **contacto entre las figuras es máximo**, opción que proporciona múltiples soluciones en cuanto a formas de contacto y movimientos (Fig. 181).

Durante el Alto Renacimiento siguieron creándose grupos de figuras que transportan a otras, como el de *Aparición de la Virgen a San Bernardo* (Fig. 73), en el que los **ángeles forman una corriente** que refuerza la dirección del grupo y oculta el apoyo de la Virgen, avanzando como si fueran una ola. De forma similar, Pordenone proporcionó una delicada y audaz representación de Dios transportado por querubines en la bóveda de Cortemaggiore (Fig. 89). Además se introdujo una nueva variante: los seres voladores elevan o transportan abrazando entre todos a la figura, como ocurre en la

---

<sup>128</sup>J. RÖLL, 1998, en DUSTON y NESSEL RATH 1998, pág. 76, (trad. Rosa Peris): *Both angels raise their arms to hold the bottom of the wreath. Their wings are spread and their knees are bent to demonstrate the weight of the shield, but the quiet happiness expressed in their youthful faces shows that the effort is not taxing.*

representación de Psique de la villa Farnesina (Fig. 93, Cap.3). Los grupos de personajes flotantes que transportan a otras figuras fueron muy frecuentes en estilos posteriores: en el Manierismo y el Barroco. En el Manierismo encontramos una notable riqueza en el modo en que las figuras trasladan a otras: abrazándolas, asiéndolas de las manos, portándolas sobre la espalda, etc. En el *Juicio Universal*, Miguel Ángel desarrolló múltiples variaciones de esta acción (Fig. 182).



Fig. 180. Lorenzo di Credi (1510). *Un ángel da la Santa Comunión a María Magdalena*.



Fig. 181. Luca Signorelli (1499-1502). *Condenados al Infierno* (detalle).



Fig. 182. Miguel Ángel Buonarroti (1537-1541). *Juicio Universal* (detalles).



En el estilo protobarroco fueron numerosas tanto las representaciones de grupos de ángeles que transportan a la figura asentada sobre una nube (Fig. 183), como aquellas en las que la elevan en un abrazo común (Fig. 121). En el barroco son frecuentes estas dos soluciones (figs. 184 y 185) y también otra en la que el grupo de figuras voladoras es una formación móvil que recuerda a las nubes (figs. 186 y 187). Al mismo tiempo siguen aportándose variaciones a la opción de la figura que ase a otra de diversas formas. Más adelante, en el Rococó, también encontraremos figuras elevadas por grupos más o menos numerosos de ángeles (en los que prima ante todo el contacto), pero esta temática será menos frecuente que en estilos anteriores.



Fig. 183. Il Cigoli (1609).  
Estudio de composición para  
*Sepelio de San Pablo* (detalle).



Fig. 184. Ciro Ferri (1634-1689). Figura de obispo  
sobre las nubes llevadas en vuelo por los ángeles.



Fig. 185. Nicolas Poussin (h.1647). *El éxtasis de la  
Magdalena* (detalle).



Fig. 186. Il Baciccio (h.1685).  
*Apoteosis de San Ignacio* (detalle).



Fig. 187. Domenichino (1631-1641).  
*El milagro del hijo de Massima* (detalle).

### 2.7.5. Recursos visuales

En el Barroco la ejecución pictórica cobra mucha importancia y se orienta a la transmisión de emociones: así lo expresó Marco Boschini, célebre crítico del siglo XVII: “morbidez y calor de empaste, esplendor del color, agilidad y frescura de la pincelada. Ejecución pictórica, técnica, cualidad preciosa de la superficie coloreada.”<sup>129</sup> Así pues **la pincelada cobra visibilidad**. La construcción de la superficie por medio de manchas conduce la mirada del espectador y otorga dinamismo a la imagen: “El conjunto cobra el aspecto de un movimiento inagotable, sin fin. Es indiferente que el movimiento sea flamante o vivaz, o solo un temblor suave y titilante: será inagotable siempre a la visión.”<sup>130</sup> El vuelo se beneficia de esta técnica que refuerza su dinamismo (especialmente porque la pincelada vibrante suele desembocar en la fusión de los contornos) y la representación de la metamorfosis de los seres voladores en las nubes y la luz. En los detalles de una obra de Francisco de Herrera el Joven, apreciamos la continuidad de la pincelada que construye los querubines y las nubes luminosas como si fueran un único ser. (Fig.188).

**La fusión de las formas también se produce por la representación de la luz**, que baña las formas definiendo volúmenes, pero también invadiendo unas zonas u otras, haciendo que las siluetas no se distingan con claridad. La “iluminación pictórica”, denominada así por Wölfflin, “es la que pasa sobre la forma y, en cierto modo, la encubre parcialmente”<sup>131</sup>. Esta cierta pérdida de la forma lleva a que la lectura de la imagen se dinamice en el intento, por parte del espectador, de identificar lo que ve. En el

---

<sup>129</sup> BOSCHINI citado por ARGAN 1987, pág. 365

<sup>130</sup> WÖLFFLIN 1932, pág. 38

<sup>131</sup> WÖLFFLIN 1932, pág. 39

vuelo de la figura humana se pone en práctica con frecuencia, pues los potentes efectos suelen acompañar a la representación de los personajes celestiales. En el dibujo de Gherardini los cuerpos de los ángeles se mezclan unos con otros debido a las acentuadas sombras, que crean zonas comunes entre sus miembros; la **indefinición de los contornos** apoya la sensación dinámica de la superficie plástica (Fig.189).

Tanto la pincelada dinámica como los efectos lumínicos del Barroco desembocan en la **fusión plástica** de las figuras en elementos etéreos y entre figuras. El interés por el vapor, las figuras disueltas en pinceladas y los ángeles que emergen de las nubes puede estar relacionado con la atracción de esta cultura por la fugacidad. En palabras de Bausani:

Las nubes están particularmente presentes en las frecuentes ceremonias de *Quarant'ore* en las fiestas efímeras y en el teatro en las apoteosis, cuando, en definitiva, el cielo debe descender sobre la tierra con su cúmulo de personajes cósmicos.<sup>132</sup>



Fig. 188. Francisco de Herrera el Joven (1654).  
*Triunfo de San Hermenegildo* (detalles).



Fig. 189. Alessandro Gherardini (1655-1726).  
*Visión mística del lavatorio de los pies de Cristo* (detalle).

---

<sup>132</sup> BAUSANI, 1959, citado por BUSSAGLI, Storia degli angeli 1991, pág. 101, (trad. a.): *le nuvole sono particolarmente presenti nelle frequenti cerimonie di Quarantore nelle feste effimere e a teatro nelle apoteosi, quando, insomma, il cielo deve scendere sulla terra col suo cumulo di personaggi cosmici.*



## 2.8. ROCOCÓ

El estilo rococó se inicia en Francia durante la segunda década del siglo XVIII, extendiéndose por Europa,<sup>133</sup> y se diluye a partir de 1750. El arte rococó evidencia “que los tiempos han cambiado y que nos encontramos ante el canto del cisne de una sociedad.”<sup>134</sup>

### 2.8.1. Cambios en el estilo

En el estilo rococó destacan los cambios producidos en el **carácter**, que afectan notoriamente a la representación del vuelo. Trataremos esta cuestión en el apartado 2.8.3. Carácter del vuelo (pág. 123-130).

### 2.8.2. Finalidad

En el Rococó, de forma deliberada, el arte es un medio de **evasión** del mundo real. Para la sociedad cortesana de la época la vida era como una obra de teatro, fundamentada en gran medida en la simulación y la ambigüedad entre lo real y lo aparente. El interés durante este periodo por el **teatro**, especialmente por la *commedia dell'arte*, se refleja tanto en el contenido del arte plástico (en las escenas de carácter amable y juguetón) como en los formatos usados y sus dimensiones: arquitectura, pintura y escultura se funden (especialmente en los interiores) con el fin de rodear por completo al espectador, convirtiéndolo así en actor. Las decoraciones con visiones celestiales configuran un escenario teatral para la vida. En los salones así decorados “la sociedad cortesana era capaz de encerrar la realidad, de sumergirse a sí misma en un mundo artificial de ensueños.”<sup>135</sup> En el arte rococó podemos entender el vuelo

---

<sup>133</sup> ANSÓN NAVARRO 1991, pág. 6

<sup>134</sup> CHECA CREMADES y MORÁN TURINA 1982, pág. 336

<sup>135</sup> IMHOF-WEBER y OEHLISCHLÄGER, El Rococó 1991, 00:01:51-00:01:59)

como metáfora del alejamiento del mundo real y del ingreso en el universo de las ilusiones. En este sentido, el arte funciona como **refugio**, ofreciendo una imagen ideal que sólo es posible en el arte y que intenta compensar la realidad. El vuelo de la figura humana es en sí mismo metáfora de este deseo, pues en el sueño de volar está implícito el deseo de hacer cuanto se quiere, de ir a cualquier lugar, de ver sin ser visto, etc. Pero la fantasía del Rococó es al fin y al cabo muy frágil: “el sentido alegórico, literario, y celebrativo, de la pintura de Tiépolo y los venecianos es expresivo del fin de un mundo en el que el esplendor y la brillantez apenas encubre la miseria y la sordidez.”<sup>136</sup> Además de los cambios sociales, tal fragilidad también se debe al pensamiento racional emergente; para la Ilustración, la fantasía es vana y se rechaza. Además, también es el momento en el que, gracias al desarrollo tecnológico, se empieza a estar más cerca de un dominio real de la gravedad. Volar gracias a un impulso interno y sobrenatural es ahora una fantasía irracional. Sin embargo, el arte es ajeno a todas estas circunstancias. Giambattista Tiepolo es nuevamente el artista paradigmático, en palabras de Adriano Mariuz, se sirve de un mundo imaginativo “en el que encuentran lugar mitología, alegoría, religión, [...] para afirmar, como desafío, los derechos de la fantasía, para celebrar el poder del arte.”<sup>137</sup> En esto se incluye el vuelo, que es deliberadamente una fantasía, algo que no intenta parecer real. Tal vez a esto se deba no sólo el vuelo audaz que nada tiene que ver con el movimiento cotidiano del ser humano, sino también las acciones de descontextualización escenográfica, muy frecuentes en esta época, como vemos en numerosas figuras de Boucher que se recuestan en las nubes y en las que la fusión con el vapor es más importante que representar el desplazamiento en el aire (Fig. 190).



Fig. 190. Boucher (1752).  
*La puesta del Sol* (detalle).

<sup>136</sup> CHECA CREMADES y MORÁN TURINA 1982, pág. 338

<sup>137</sup> MARIUZ 1978, págs. 12-13, (trad. a.): *in cui trovano posto mitologia, allegoria, religione, [...] per affermare, come per sfida, i diritti dalla fantasia, per celebrare il potere dell'arte.*

Las imágenes que llevan a la evasión satisfacen por lo que ofrecen de novedoso y sorprendente. El gusto rococó por lo **cambiante** y la **sorpresa** se plasma en la decoración de los interiores de los palacios, donde cada estancia es sustancialmente diferente a las otras para proporcionar una continua sorpresa<sup>138</sup>. Igualmente funciona la exuberante decoración de las iglesias. El objetivo de tal decoración es el de separarse del mundo normal, provocando una fuerte sensación<sup>139</sup>. A propósito del interior de la iglesia del monasterio de Melk, Gombrich nos recuerda:

tenemos que imaginar lo que significaría para un sencillo campesino austriaco dejar su granja e ingresar en este extraño mundo de maravilla. [...] Nada es “normal” o “natural” en una iglesia semejante, ni quiere serlo. [...] nos sentimos como en un mundo en el que nuestras normas y juicios carecen, de aplicación.<sup>140</sup>

El movimiento expresado en las obras que conforman tales espacios participa también de esto; la expresión del vuelo, como movimiento imposible para el ser humano, satisface la necesidad de sorpresa y de alejamiento de lo normal, de la realidad.

### 2.8.3. Carácter del vuelo

Los cambios en el carácter hacia lo íntimo, la amabilidad y los temas sensuales, determinan el estilo rococó, cambios de los que se impregna la expresión del vuelo.

#### A. Amabilidad, delicadeza

El Rococó usa un lenguaje semejante en algunos aspectos al del arte barroco, pero transformado. En este momento cobra importancia “el refinamiento, la delicadeza y la gracia como modelos de expresión, en contraposición a la grandeza y al aparato barroco”<sup>141</sup>. En el vuelo de la figura humana esto se refleja en la elaboración de temas que en el Barroco hubieran sido intrascendentes. El interés se centra sobre todo en las pequeñas acciones de los ángeles-niño. En *La Inmaculada Concepción*, de Antolínez (Fig. 191), los juegos de los querubines captan toda la atención, incluso la Virgen no parece ajena a sus gestos. Los niños voladores de Boucher (Fig.192), al igual que los

---

<sup>138</sup> GEALT y KNOX 1996, pág. 25

<sup>139</sup> GOMBRICH 1950, pág. 452

<sup>140</sup> GOMBRICH 1950, págs. 452 y 454

<sup>141</sup> VALDIVIESO 1991, pág. 215

creados por otros artistas de este estilo, tienen un aire de ternura propio de la infancia, de delicadeza, pero exentos de la vitalidad arrebatadora del Barroco. Sin embargo el ambiente “de refinamiento y gracia” no depende sólo de las acciones de los *putti*, sino que **se transmite en toda la escena**. En un diseño para techo percibimos incluso cierto ambiente melancólico. El grupo sólido flota delicadamente, no hay prisa ni furor triunfal, sino suavidad. Dos *putti* dejan caer flores sobre los protagonistas; una tela ondea al viento, ocupando un lugar destacable en la composición. La atención a estos dos detalles es muestra de cómo lo anecdótico, por su movimiento, se ha convertido en trascendente (Fig.194).

En realidad, la incidencia en la delicadeza **es la forma de abordar cualquier tema**. Es como si la figura humana en vuelo llevara a transmitir estas emociones independientemente del contenido. Un buen ejemplo de ello son los dibujos de Giandomenico Tiepolo. En toda su obra los niños voladores y la idea del juego están profundamente unidos, habiendo composiciones en las que sólo trata este tema (Fig. 193). En sus dibujos, ya sean escenas de amor o de martirios, los niños revolotean con su aire de dulzura e inocencia. Efectivamente, tanto en el dibujo de Cupido con su séquito que le acompaña alegremente (Fig. 195), como en la representación del entierro de San Pedro, con la escena dramática desarrollándose en suelo firme (Fig. 196), los niños actúan de forma muy semejante, despreocupadamente, juntos, centrados en su propio vuelo. En obras como éstas los niños voladores se parecen tanto que J. Byam Shaw cuenta que apenas era capaz de diferenciar los grupos de *putti* que vuelan junto a Cupido de aquellos grupos de querubines entre los que uno sostiene la palma del martirio, por lo que debía servirse de los símbolos para identificarlos<sup>142</sup>.



Fig. 191. Antolínez (1666).  
*La Inmaculada Concepción*.

<sup>142</sup> BYAM SAHW, 1987, citado por BETTAGNO 1992, pág. 198





Fig. 192. Boucher (1756). *La visita de Venus a Vulcano* (detalle).



Fig. 193. G. D. Tiepolo (1727-1804). Grupo de putti jugando en las nubes.



Fig. 194. ¿Jacopo Guarana (1720-1808)? *Triunfo de Diana* (techo).



Fig. 195. G. D. Tiepolo (1770-1785). Cupido vendado, entre las nubes con tres putti y una figura femenina alada.



Fig. 196. G. D. Tiepolo (1784-1804). *Gran serie bíblica. El funeral de San Pedro* (y detalle).



Fig. 197. F. Fontebasso (1707-1769 *El Papa Gregorio y San Vital ruegan por las almas del Purgatorio* (detalle).



Fig. 198. G.B. Tiepolo. (1764). Diseño para techo con la Virtud y la Nobleza.

## B. Contenido sensual

Con la sensibilidad rococó se produce un cambio en los contenidos hacia la sensualidad.<sup>143</sup> En las figuras voladoras apreciamos cómo la sensualidad se representa muchas veces por el contacto físico entre personajes. No ocurre necesariamente en temas eróticos; en el detalle de una obra de Fontebasso, un ángel sostiene abrazado a un santo que reza ante la Virgen: su desnudez y su proximidad refuerzan su ternura (Fig. 197). Cualquier tema se impregna de este carácter; por ejemplo, los dos personajes alegóricos, la Virtud y la Nobleza, suspendidos en el cielo, enlazados y mirándose, son representados como dos enamorados (Fig. 198). Por otra parte, mientras que anteriormente el erotismo del vuelo residía en el juego entre lo que se ve y lo que queda oculto, y en los puntos de vista atrevidos, ahora encontramos escenas abiertamente eróticas, principalmente en obras de temática mitológica. Se advierte con mucha claridad en una imagen de Jacques Charlier: los personajes casi se confunden, todos se rozan, se juntan (Fig. 199). En la obra de Maulberch el carácter del vuelo también está

---

<sup>143</sup> CHECA CREMADES y MORÁN TURINA 1982, pág. 186

marcado por el erotismo; en un detalle vemos cómo las tres mujeres están recostadas, fusionadas con las nubes, mostrando cierta actitud de indolencia (Fig. 200). También los *putti* participan del erotismo, en su caso, también interviene la ambigüedad entre la inocencia y la frivolidad. En una pintura de Parmigianino el *Giovane* se dan un beso, y en *Embarque a Citerea*, se tocan (Figs. 201 y 202).



Fig. 199. Jacques Charlier (h. 1750-1770). *El nacimiento de Venus*, de Boucher.



Fig. 200. Maulbertsch (1785-1786). *Alegoría de un matrimonio principesco* (detalle).



Fig. 201. Parmigianino Il Giovane (h. 1720-1750). *Angélica y Medoro* (detalle).



Fig. 202. Antoine Watteau (1717). *Embarque a Citerea* (detalle de la Fig. 68, Cap.3).

### C. Inmensidad

Las decoraciones en techos siguen siendo un formato reservado a los seres voladores. Ante todo se impone la sensación espacial, los espacios dilatados y las bóvedas y techos “transparentes”; se sigue elaborando la ilusión pictórica de presencia real, pero los efectos de perspectiva no son fundamentales. Los grandes espacios para el vuelo parecen muy apropiados para los juegos de la imaginación. Giambattista Tiepolo es sin duda el artista más sorprendente en este campo. “Los espacios para él más agradables son las bóvedas aéreas de las iglesias, de las galerías, de los ambientes más representativos de palacios y basílicas. Cuanto más vasta es la superficie a pintar tanto más se exalta su genio, libre de expandirse.”<sup>144</sup> Este artista creó imágenes de gran sensibilidad, en las que destaca el disfrute del vuelo de la figura humana y particularmente su relación con el aire (sus personajes están inmersos en el espacio azul del cielo y la brisa hace ondear sus ropajes). En el fresco de Ca’Rezzonico *Alegoría Nupcial*, un carro tirado por caballos se asoma al vacío, las nubes cercanas y más lejanas crean el espacio. Un joven con alas de mariposa lleva los caballos y mira al espectador. Algunas figuras salen del marco de forma discreta, entre éstas, una paloma. Una figura de rojo atraviesa el espacio tocando la trompeta. El conjunto conforma un mundo aéreo de serena grandiosidad (Fig. 203).



Fig. 203. G. B. Tiepolo (1757). *Alegoría nupcial*.

<sup>144</sup> MARIUZ 1978, pág. 7, (trad. a.): *Gli spazi a lui più congeniali sono le volte airose delle chiese, delle gallerie, degli ambienti più rappresentativi di palazzi e regge. Quanto più è vasta la superficie da dipingere tanto più el suo genio si esalta, libero di spandersi.*

Los frescos decorativos de este estilo creados en palacios e iglesias siguen manteniendo “un estilo triunfal y apoteósico, con asombrosos efectos de perspectiva aérea y resplandeciente. Su colorido es suave y delicado, estando todo el conjunto poseído por una desbordante sensación de movimiento impulsivo.”<sup>145</sup> Sin embargo, están imbuidos de una poética más sosegada; un carácter íntimo ha invadido estos espacios, incluso en aquellas obras que describen acontecimientos excepcionales y en las composiciones con abundancia de figuras flotantes. En el fresco de Zimmermann el cielo se abre ante el carro del Sol. El carro, que sobrevuela el arcoíris, produce una luz intensa, los dioses, acomodados en las nubes, presencian la escena. Sin embargo, en los bordes de la composición, “abajo”, crece un jardín bucólico, con fuente, pérgola y balaustrada: los elementos propios de la escenografía teatral del momento. El acontecimiento cósmico se convierte de este modo en cotidiano (Fig. 204). Y en la representación de *Pentecostés* de Cosmas Damian Asam, la ilusión óptica de la bóveda alberga la escena, pero su presencia no es poderosa; dos ángeles se mantienen en el aire abrazados, se conectan con la luz y parecen rodeados de un aura vaporosa (Fig. 205). Se trata de “organismos de fantasía – aunque su componente intelectual sea sumamente profundo – en los que la impresión visual prima sobre su sentido práctico”<sup>146</sup>. Muy característico de este momento es representar en los techos el “cielo azul y nubes iluminadas por el sol, con alguna que otra criatura alada flotando en esta extensión infinita”<sup>147</sup>. En muchas de estas obras el cielo merece la mayor atención, el movimiento de los seres flotantes se diluye ante la simple representación del espacio en el que es posible el vuelo. Por todo, parece que en las pinturas cenitales rococó lo espectacular está al servicio de lo íntimo. Tanto por el contenido como por el carácter que transmite, el espacio es inmenso y espectacular, sin embargo, nos envuelve y nos acoge. Así lo experimentamos al contemplar el techo del salón de baile de Villa Nazionale, decorado por Giambattista Tiepolo (Fig. 206). Apenas algunas figuras voladoras surcan el espacio, exentas de cualquier nube y rodeadas de azul. La gran extensión pintada y el espacio arquitectónico que corona, rodea al espectador, embargándole de una sensación placentera, sosegando su ánimo.

---

<sup>145</sup> VALDIVIESO 1991, pág. 223

<sup>146</sup> CHECA CREMADES y MORÁN TURINA 1982, pág. 264

<sup>147</sup> JANSON 1999, pág. 844



Fig. 204. Zimmermann (1757). *La ninfa como símbolo de Nymphenburg* (detalle).



Fig. 205. Cosmas Damian Asam (Después de 1720). *Pentecostés*.



Fig. 206. G. B. Tiepolo (1760-1762). *Apoteosis de la familia Pisani*.

### 2.8.4. Personajes voladores

La sensibilidad rococó enfoca su interés en el **mundo femenino e infantil**, lo que produce cambios en la elección de los temas mitológicos, centrados ahora no en los “grandes dioses olímpicos” sino en personajes que anteriormente no despertaban el mismo interés: “ahora privan Venus, Cupido, Diana y su séquito de ninfas y deidades menores”.<sup>148</sup> Es decir, los personajes que antes eran secundarios son ahora protagonistas.<sup>149</sup> Ejemplo de ello es el dibujo de Fragonard *El Amor sacrificando sus alas*, en el que domina la imagen un de ser volador formado por cabeza humana y alas, tipo habitualmente usado para representar a los querubines que acompañan al personaje o a la escena principal (Fig. 207). El interés por el mundo infantil se refleja en la abundante presencia de ángeles-niño y querubines, que siguen siendo en ocasiones el motivo principal de algunas obras, tal y como hemos visto en el trabajo de autores como Giandomenico Tiepolo (Figs.193-196) y Fragonard (Fig. 214), quien representa el movimiento de grandes nubes de niños voladores. Estos personajes aparecen impregnados por los intereses del momento: ternura, juego (como en el dibujo de Fragonard) y también erotismo, como ya hemos comentado (Figs. 201 y 202).

Los seres voladores se impulsan con **nuevas alas**: de mariposa, de libélula o alas transparentes (Fig. 208 y 209). Las alas de insecto, más delicadas si cabe que las de ave, parecen un complemento acorde a la estética del estilo rococó por su exotismo y fragilidad. Además, visten ropajes fantásticos que no corresponden a la moda real de la época. En la obra de Giambattista Tiepolo, uno de los ángeles viste una amplia y abierta prenda azul, y otra más reducida y estampada debajo, el otro ángel se cubre con una tela amarilla de forma inidentificable (Fig. 210). El aspecto que les confiere este vestuario contribuye a provocar la sensación de que los personajes voladores pertenecen a otro mundo.

Multitud de **personajes alegóricos** que representan diversas virtudes se convierten en seres voladores. A menudo las alegorías combinan la representación del vuelo libre y la descontextualización escenográfica, como los personajes del fresco en el que Fontebasso representó las alegorías de la Ignorancia y de la Virtud: mientras la figura de la Ignorancia, derrotada, se precipita agitando sus miembros, las Virtudes lo contemplan acomodadas en las nubes como si fueran tronos (Fig. 211).

---

<sup>148</sup> CHECA CREMADES y MORÁN TURINA 1982, 186-187

<sup>149</sup> VALDIVIESO 1991, 215



Fig. 207. Fragonard (1732-1806).  
*El Amor sacrificando sus alas.*



Fig. 208. G. B. Tiepolo (h. 1735-1739).  
*Visión de la Trinidad* (detalle).



Fig. 209. Sebastiano Ricci (1713). *Baco y Ariadna*  
(detalle).



Fig. 210. G. B. Tiepolo (1752). *Apolo y los cuatro continentes* (detalle).



Fig. 211. Fontebasso (1707-1769). *La Ignorancia derrotada por la Virtud.*



### 2.8.5. Recursos visuales

Tras la abundancia de representaciones del vuelo del periodo barroco, en el Rocó hay menos presencia de este movimiento y se limita de nuevo a la figura humana. La **descontextualización escenográfica** es muy frecuente (ver. 3.3.3.D., pág. 376). En la pintura de Natoire el conjunto es flotante a pesar de estar formado por figuras asentadas en las nubes (Fig. 212). No es extraño, especialmente en las decoraciones cenitales, encontrar composiciones con multitud de personajes aéreos, pero casi todos recostados en las nubes, entre los que tan sólo algunas figuras se deslizan en el aire. Sin embargo, también hay figuras cuyo movimiento se descontextualiza por omisión de todo elemento de apoyo, como es el caso de algunos dibujos de niños voladores de Giandomenico Tiepolo (Fig. 213).

En las escenas de mundos aéreos se aprecian los colores luminosos y suaves de moda en el estilo rocó. Por otra parte, también se presta especial atención a las masas esponjosas de las nubes, en las que la solidez de la figura humana desaparece. Ambas cosas son propicias para transmitir la **ligereza del móvil**, sobre todo en los casos en los que el desplazamiento no es lo principal.

También es habitual la **descripción de acciones** mediante grupos de figuras cercanas entre sí o parcialmente superpuestas unas a otras, que describen una acción, como en el dibujo de Novelli (Fig. 215). Imágenes como ésta transmiten la impresión de continuidad en el movimiento. A su vez, propiciado por la proximidad entre figuras de contornos comunes, se produce el efecto de que éstas se mezclan, proporcionando diversas lecturas a una misma imagen. Así ocurre en el dibujo de Fragonard en el que la identificación de los diversos personajes lleva al descubrimiento de nuevas figuras (Fig. 214).

También son propios del estilo los **escorzos** en las pinturas para techos, lo que refuerza el efecto tridimensional en la pintura ilusionista. En la obra de Fontebasso, el grupo se compone por figuras en escorzos muy audaces, conformando una imagen de movimiento muy potente que parece acercarse al espectador (Fig. 216).



Fig. 212.  
Natoire (h.1740).  
*Venus y Adonis.*



Fig. 213. G. B. Tiepolo (h.1757).  
*Putto.*



Fig. 214. Fragonard (h.1767).  
*Enjambre de amorcillos*  
(detalle de la Fig. 74, Cap.1).



Fig. 215. Novelli (1729-1804). *Triunfo de la Fe sobre la Herejía* (detalle).



Fig. 216. Fontebasso (1707-1769). *Triunfo de la Paz* (detalle).



## 2.9. CONCLUSIONES

Al estudiar el vuelo de la figura humana en los diferentes estilos que se suceden en el arte europeo (principalmente italiano) entre los s. XV al XVIII, vemos que tiene lugar una continua transformación y enriquecimiento en todos sus aspectos: acciones, carácter del movimiento, personajes representados y recursos que se usan para potenciar el movimiento. Todo ello satisfaciendo las necesidades de cada momento, orientándose así la finalidad con la que se representa esta acción.

Aunque la evolución en la expresión del vuelo de la figura humana es continua, podemos afirmar que la mayor parte de las cuestiones por las que se caracteriza hacen su aparición en Italia durante el siglo XV. Parece propiciar este hecho la definición de los nuevos intereses artísticos, centrados en: el estudio directo de la naturaleza y del cuerpo desnudo, la búsqueda de la profundidad del espacio (estudios de la perspectiva y de la luz, que serán fundamentales en la creación de los grandes paisajes celestiales), el interés por los temas clásicos (dioses y *amoretti*) y por las formas escultóricas de la Antigüedad. A partir de estos cambios la expresión del vuelo de la figura humana se desarrolla, siendo progresivamente más abundante y más intenso. Desde el siglo XVI en adelante se producen cambios muy significativos en su representación; **la sensualidad y la espectacularidad visual** parecen las ideas más determinantes en la evolución del vuelo desde el siglo XVI, y son visibles:

- en el propio diseño del movimiento de los seres voladores (aumento de la flexibilidad, composiciones con abundancia de personajes voladores, expresión de movimientos complejos como muestra de habilidad técnica y originalidad),
- en cuestiones de contenido (el placer ante la sorpresa y los cambios inesperados, el erotismo, la gloria y el triunfo, los temas “intrascendentes”, la confusión entre la representación y la presencia real; todos ellos, temas en los que tiene una significativa cabida la expresión del vuelo),

- y en el aspecto técnico (el establecimiento de recorridos visuales en la imagen por medio de composiciones de numerosas figuras en las que los personajes se juntan y se rozan; los escorzos atrevidos; la pincelada dinámica en la representación de la fusión con las nubes; la expansión del espacio de representación en el que los personajes voladores se mueven).

Es claramente diferenciable el tipo de movimiento de los seres flotantes representados **antes y después del siglo XV**. En el románico se representaba el vuelo, pero no se diferencia significativamente de otras acciones; en el gótico, en cambio, se identificaban acciones específicas de figuras libres de la gravedad. Sin embargo, a partir del *Quattrocento* la sensación de libertad de movimiento de las figuras ingravidas se incrementa al ser éste cada vez más elástico y al abarcar mayor espacio de representación (expansión física real y representada), hasta llegar a la espectacularidad. El interés por el vuelo de la figura humana empieza a ser más exaltado a partir del Manierismo, mientras que hasta ese momento (1520) es, en comparación, un movimiento más sosegado. Esto se transmite sobre todo en los grandes grupos de figuras, por cuyas características son de gran intensidad móvil.

El aumento paulatino en la diversidad de **acciones** que realizan los personajes aéreos también enriquece el movimiento del vuelo. Las figuras voladoras portan objetos u otros personajes; intervienen activamente en la escena; son orantes y contemplativos; acompañan, pero se hacen partícipes de la emoción del episodio (solemne, celebrativo, de duelo, lúdico). También se desarrollan las posibilidades en cuanto a la representación de las **metamorfosis**, en particular a través de la relación de los seres voladores con los elementos intangibles (la luz y especialmente el vapor de las nubes).

Poco a poco se explora su **sentido simbólico**. En el Protobarroco cobra importancia el simbolismo religioso del vuelo como acercamiento entre Dios y el hombre. En el Barroco, la simbología del acercamiento entre el mundo cósmico y el terrenal se amplía a la justificación del poder político (semejanza de personajes poderosos con lo eterno). Mientras que en el Rococó, prevalece el vuelo como símbolo de la libertad ideal y de la fantasía cumplida a través del arte.

Se van añadiendo a lo largo del tiempo **diferentes focos de atención** en el movimiento del vuelo: en el Alto Renacimiento, la expresión de actitudes y emociones; en el Manierismo, el virtuosismo técnico de expresión de su movimiento; en el Protobarroco, su significado místico a la vez que su potencial sensual; en el Barroco, la transmisión de una gran energía y ambiente de celebración; en el Rococó, el sentido idílico del vuelo (que ya había planteado el Barroco, pero con sentimientos distintos). Y a pesar de que se usa en cada época para intereses diferentes, hemos comprobado que

al vuelo siempre va unido, en mayor o menor medida, al deseo de **impresionar y conmover** para implicar al espectador. Las figuras flotantes son apropiadas para satisfacer este objetivo debido a la atracción que ejerce su movimiento, un movimiento imposible en la vida cotidiana.

Se desarrollan también a lo largo del tiempo diferentes tipos de **personajes**, entre los que cada estilo tiene su preferencia. En el *Quattrocento* los *putti* son una novedad que se une al tipo tradicional de hombre joven alado; a partir de entonces se aprovechan las distintas posibilidades: diferenciación de sexos (a partir del Renacimiento, pero de forma más evidente en el siglo XVII) y de edades. También se producen variaciones en las alas (sin alas, o alas exóticas, como en el Rococó) y en los tipos de vestimenta (voluminosas, moda de fantasía, desnudez). A pesar de los cambios, es una constante el aumento de la presencia de los niños voladores. Todo esto afecta al movimiento en cuanto a la transmisión del carácter (visible en la forma de vuelo) y debido a los elementos complementarios que contribuyen a su movimiento (alas, ropajes).

Con cada estilo se introducen determinados **recursos visuales** para potenciar la sensación del vuelo acordes con los intereses artísticos de cada momento. Algunos de los recursos dinámicos usados para potenciar el movimiento de la figura humana ingrávida ya están presentes en la pintura gótica, pero a lo largo del siglo XV se introducen numerosos recursos que se desarrollan posteriormente, a la vez que aparecen otros nuevos. Los recursos de transformación se refinan. Las figuras adquieren rápidamente independencia de la superficie de apoyo, pero conviven con cambios de contexto escenográfico (algunos a partir de figuras más dependientes de un modelo natural). Asimismo se abandonan las composiciones simétricas y se buscan trayectorias en profundidad y movimientos de torsión. Coincidiendo con el aumento de la representación de grupos de personajes voladores, aumentan progresivamente el diseño de recorridos visuales en la imagen y los recursos que se refieren a la ocupación del espacio de representación (aumento de la variedad de los formatos: superficies planas, curvas, obras cenitales), y el gesto plástico como elemento dinamizador (pinceladas, línea dinámica).





### **3. EL PROCESO CREATIVO EN LA EXPRESIÓN DEL VUELO DE LA FIGURA HUMANA**



En la creación plástica, la información sensorial y las experiencias se procesan y se plasman a través de la imagen. La importancia que tiene en la Edad Moderna el estudio del natural nos hace cuestionarnos cómo la expresión del vuelo de la figura humana difiere de la representación de otras acciones, puesto que el hombre no puede volar con el simple impulso de sus miembros, es decir, puesto que no existe un referente visual de este movimiento. En este capítulo analizamos los mecanismos por los que se da forma a este movimiento inventado y recogemos y analizamos los posibles referentes utilizados en la creación del vuelo de la figura humana. Por otra parte, la información captada es elaborada y hecha visible por medio del lenguaje plástico, ¿cómo tiene lugar este proceso en la representación del vuelo de las obras de la Edad Moderna?



### 3.1. EL CONOCIMIENTO DEL MOVIMIENTO INGRÁVIDO. RECEPCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Como comentamos en el primer capítulo (1.1.2.4.), las aproximaciones al vuelo que el hombre intentó a lo largo de la Edad Moderna no constituyen un modelo en la expresión de esta acción. El movimiento representado en la plástica no corresponde a una experiencia directa posible para el artista en la realidad (ni en su aspecto visual ni como vivencia). Entonces, ¿cómo tienen lugar la percepción y comprensión profunda del movimiento necesarias para la expresión plástica?

#### 3.1.1. Los mecanismos de captación de la información

##### 3.1.1.1. La Intuición

La intuición como conocimiento productor de imágenes materiales y como la capacidad de sentir sin necesidad de estímulos externos constituye la base del conocimiento del vuelo de la figura humana representado en el arte de la Edad Moderna.

La intuición, tal y como la concibe Benedetto Croce, **es un conocimiento expresivo** por ser elaboración de la sensación, y “toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, *expresión*.”<sup>1</sup> Es por esto que la intuición está vinculada profundamente con la creación artística. De hecho, la intuición es específicamente un conocimiento **productor de imágenes**; pero no se trata de imágenes mentales, sino de imágenes materiales, pues “El espíritu no intuye, sino haciendo, formando, expresan-

---

<sup>1</sup> CROCE, 1908, pág. 92

do.”<sup>2</sup> Y por tanto, la obra artística es fruto del pensamiento intuitivo. Teniendo esto en cuenta, consideramos que las imágenes en las que se expresa el movimiento de la figura humana ingrávida son **intuiciones del vuelo**, una intuición que se produce y **tiene lugar en el propio acto creativo**. A través de la expresión, el artista desarrolla esta capacidad para intuir, para comprender el movimiento ingrávido. Por eso podemos decir que las obras plásticas en las que se representan seres flotantes muestran cómo ha sido imaginado su dinamismo. Son intuiciones visibles. Cuando una obra transmite el vuelo de la figura humana ingrávida, significa que ha habido intuición de tal movimiento, que se ha descubierto y comprendido; y la obra no es una materialización final de ese pensamiento, sino el medio a través del cual ha tenido lugar.

El otro aspecto de la intuición particularmente interesante para este trabajo es que el conocimiento intuitivo es elaboración tanto de las sensaciones que son recibidas realmente por los sentidos (como ocurre en la percepción) como de las **sensaciones imaginadas** (las cuales tienen lugar sin la existencia del estímulo). La intuición, nos explica Croce, no distingue entre ambas de manera absoluta<sup>3</sup>, pues “La intuición es la unidad no diferenciada de la percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible”<sup>4</sup>. Es decir, intuimos, sea cual sea la naturaleza de la sensación. Con estas palabras describe la intuición sin estímulos externos en una situación de la vida cotidiana:

las percepciones de la habitación en que escribo, del tintero y de la cuartilla que tengo delante de mí, de la pluma que utilizo [...] son, todas ellas, intuiciones. Pero es parejamente intuición la imagen que ahora cruza por mi cabeza de un yo que escribe en otra habitación, en otra ciudad, con pluma, cuartilla y tintero distintos.<sup>5</sup>

Así, en la expresión plástica de aquello que no se puede ver directamente en la naturaleza (como es el caso del movimiento que estudiamos), la captación de información y su comprensión tienen lugar de la misma forma. Aplicado al vuelo de la figura humana: la independencia de la fuerza de gravedad es para el hombre físicamente imposible pero, **por medio de la intuición, la percepción de este movimiento no se diferencia de la percepción de movimientos reales**. Así pues, la percepción del movimiento ingrávido es posible, aunque no por estímulos físicos externos. En resumen, con la intuición elaboramos no sólo sensaciones percibidas físicamente, sino también las que proceden de la imaginación; por eso, es una acción vital en la representación del movimiento de la figura humana ingrávida.

---

<sup>2</sup> CROCE, 1908, pág. 92

<sup>3</sup> CROCE, 1908, págs. 92-94

<sup>4</sup> CROCE, 1908, pág. 88

<sup>5</sup> CROCE, 1908, pág. 87

Además, la intuición **interviene a lo largo de todo el proceso de creación plástica**, pues rige todas las operaciones cognitivas que tienen lugar en él:

- a) Es **captación** de sensaciones externas reales y de sensaciones inventadas. La intuición es el principal instrumento de recepción de información: engloba la percepción a través de los sentidos y su interpretación, así como la percepción de sensaciones sin existencia del estímulo físico.
- b) Es **elaboración y transformación** de las sensaciones, al igual que la percepción.
- c) Es **expresión** de las impresiones.

### 3.1.1.2. La percepción

La percepción es el mecanismo cognoscitivo de recepción de la información. Aunque por la intuición puedan experimentarse sensaciones sin recibir el estímulo de los sentidos, es necesario tener primero la sensación que después se evoca por la intuición. Siguiendo con las ideas de Benedetto Croce: “Quien no haya tenido nunca la impresión del mar, no podrá expresarlo nunca; [...] la expresión presupone la impresión y a tales expresiones corresponden tales impresiones.”<sup>6</sup> Es decir, toda la información procede de experiencias perceptivas. Tanto si procede de experiencias perceptivas externas o de experiencias perceptivas sin estímulos externos, es indispensable que se sienta y comprenda aquello que se quiere expresar. Del mismo modo, aunque en principio parezca contradictorio, **la expresión del movimiento de la figura humana ingravida exige la experiencia de tal movimiento**. Por ello, pensamos que las obras en las que se expresa la ingravidez de la figura humana son fruto de la vivencia de este movimiento. Como explica Gibson, la percepción (al igual que la intuición) es un proceso activo; la información no se recibe pasivamente, sino que es extraída por medio de la actividad de los sistemas perceptivos<sup>7</sup>. Igualmente, **para la expresión del vuelo de la figura humana, la información se extrae de la experiencia perceptiva real** (a partir de experiencias más o menos relacionadas con el vuelo, las cuales estudiaremos en el apartado 3.2.).

Por otra parte, la percepción se desarrolla por medio de la **memoria** y el **conocimiento**. La memoria se utiliza en la detección de las invariantes (aquello que da entidad a una forma), con lo que se adquiere el conocimiento para reconocerlas en su continuo cambio.<sup>8</sup> Esta experiencia perceptiva se almacena de modo que puede utilizarse en el futuro en la creación de imágenes, así, en la creación plástica, los elemen-

---

<sup>6</sup> CROCE, 1908, págs. 104-105

<sup>7</sup> GIBSON, 1974, citado por ZUNZUNEGUI, 1984, págs. 52-53

<sup>8</sup> GIBSON, 1974, citado por ZUNZUNEGUI, 1984, págs. 52-53

tos visuales se organizan haciendo reconocibles las invariantes.<sup>9</sup> Creemos que este proceso tiene lugar en el vuelo de la figura humana, es decir, para expresar su movimiento se recurre a experiencias perceptivas (como el movimiento de la figura humana, la figura humana en flotación en el agua u otras acciones) a partir de las cuales se crea una ficción, un movimiento que no se ha visto en la realidad.

Además, debido a la experiencia del mundo por medio de la percepción, reconocemos las invariantes en las imágenes creadas por el hombre, lo mismo que las reconocemos en la naturaleza. Por eso, **toda imagen, represente un referente existente o fantástico, alude a las invariantes almacenadas en nuestra memoria.**<sup>10</sup> Es decir, la imagen evoca en el espectador las sensaciones móviles que expresa, aunque estas sensaciones no se refieran directamente a acontecimientos de la realidad física. Esto también nos lleva a considerar que **el conocimiento del movimiento ingrávido de la figura humana se define en gran medida con las obras plásticas de la Edad Moderna.** En estas imágenes de lo fantástico reconocemos sensaciones experimentadas personalmente (tanto recuerdos de otras acciones reales como identificación de un movimiento imaginado y experimentado íntimamente) que podemos vivir nuevamente mientras las contemplamos (cuestión que desarrollaremos en 3.2.3.1.).

### 3.1.2. Origen de la información

Partimos de la idea del movimiento ingrávido como un movimiento que no se percibe directamente en la realidad, sino que se intuye gracias a la acumulación de diversas experiencias perceptivas. Mediante la percepción y la intuición esta información se descubre en diversas sensaciones, con las cuales se configura un movimiento imaginario. Puesto que ni la observación ni la vivencia del movimiento pueden ocurrir directamente, se accede a la información siempre de manera indirecta. Como afirma Gombrich, la invención de imágenes no ocurre a partir de la nada, sino que “lo fami-

---

<sup>9</sup> GIBSON, 1974, citado por ZUNZUNEGUI, 1984, págs. 59-60

<sup>10</sup> GIBSON, 1974, citado por ZUNZUNEGUI, 1984, págs. 59-60



liar seguirá siendo siempre el más probable punto de partida para la expresión de lo no familiar”<sup>11</sup>.

Durante la Edad Moderna se exploran métodos para crear a partir del conocimiento de la naturaleza. El mismo concepto *imitatio* implica invención a partir de lo estudiado de la realidad (cuestión que desarrollaremos en 3.2.1.1., pág. 293 y en 3.3. pág. 363). Se trata de crear, por medio de la invención, formas nuevas a partir de formas conocidas. Esto ocurre tanto en la representación de lo real como de lo fantástico. En el trabajo de Leonardo da Vinci podemos ver la aplicación de esta idea, encontrando en sus notas referencias al aprendizaje de la naturaleza por medio del dibujo para inventar formas nuevas (2.4.1.D.). Esto le lleva a comparar la capacidad de invención del pintor con la creación divina: el pintor “transforma su espíritu en otro análogo al divino, pues libremente puede crear seres diferentes, animales, plantas, frutos, paisajes, campos, abismos, lugares espantosos y terroríficos”.<sup>12</sup> De igual modo, en la expresión del movimiento del cuerpo humano, el elemento familiar se transforma para expresar el vuelo, un movimiento insólito, extraño a su naturaleza. Además, se comprende que no sólo el conocimiento visual es necesario, sino que también se requiere la experimentación interna, para poder expresar las emociones (aspecto que trataremos en 3.2.3.1., pág. 329).

---

<sup>11</sup> GOMBRICH, 1960, págs. 67-73

<sup>12</sup> DA VINCI (1452-1519) citado por BLUNT, 1963, pág. 50



## 3.2. FUENTES DE INFORMACIÓN

La imposibilidad de un modelo directo que estudiar en la naturaleza lleva a la utilización de múltiples referentes, tanto visuales como no visuales. Reconocemos en las obras plásticas de la Edad Moderna diversas fuentes visuales y vivencias de las que el artista puede extraer información:

- Por una parte contamos con las **fuentes visuales**, que proporcionan un conocimiento que requiere su posterior elaboración y modificación. Diferenciamos entre las diversas fuentes visuales aquellas en las que está presente el movimiento (y que por consiguiente aportan información más directa para la expresión móvil) y las estáticas. Entre los referentes móviles detectamos: **acciones análogas por su visualidad o por las sensaciones cinestésicas que proporcionan; movimientos que no recuerdan a la flotación** pero que funcionan como referente mediante el cambio de contexto u otros recursos de transformación; y acciones en las que vemos la figura humana desde **puntos de vista** no cotidianos y realizando **movimientos de torsión, flexión y expansión** poco habituales. Además, en ocasiones también se recurrió a diversos tipos de **modelos estáticos** para la representación de figuras en vuelo: modelos en poses estáticas, modelos escultóricos, y obras de otros artistas con expresión del movimiento ingravido (Resumimos los referentes visuales en la Tabla 4, pág. 326).
- Asimismo, las **fuentes no visuales** aportan información fundamental en la expresión del movimiento de la figura humana ingravida. Se trata de **fuentes perceptivas** (experiencias sensoriales no visuales y las experiencias cinestésicas), **la imaginación creadora** (la imaginación de la sensación producida por el movimiento flotante sin necesidad de un estímulo exterior, es decir, una fuente introspectiva), y las **fuentes intelectuales**, en las que se incluyen las especulaciones sobre los seres ingravidos, procedentes de fuentes literarias o del conocimiento popular.

### 3.2.1. Fuentes visuales

Como se ha explicado anteriormente (3.1.2.), las fuentes de información visual para la representación del vuelo de la figura humana son indirectas. Toda acción que aporte información visual útil constituye un referente para la expresión del movimiento ingrávido. Esta información puede encontrarse en multitud de acciones, entre las cuales unas son más próximas al vuelo que otras, pero todas requieren ser transformadas para representar dicha acción.

A propósito de las fuentes visuales de las que se nutre la representación del vuelo es interesante recordar la diferencia que Gombrich establece entre el “reconocimiento” y la “recordación” de la imagen: somos capaces de reconocer lo representado y de reconocer en qué grado la imagen se ajusta a lo que representa, aunque no seamos capaces de recordarlo<sup>13</sup>. La diferencia entre estas dos actividades mentales se manifiesta en la expresión del vuelo de la figura humana.

- En las obras de la Edad Moderna reconocemos esta acción, aunque sea imposible recordarla como una acción vista en la realidad externa.
- Por otra parte, analizándolas con tal fin, reconocemos en algunas imágenes ciertos movimientos vistos en la naturaleza y que podemos imaginar que han sido usados como referentes visuales para expresar el vuelo de la figura humana; en todos estos casos la reinterpretación de un movimiento concreto sirve para representar otro.

#### 3.2.1.1. Observación y memoria visual

La naturaleza es la más importante fuente para el arte en la Edad Moderna. Pautinamente desde el siglo XIV, los artistas buscaron representar el mundo visible hasta que la **observación de la naturaleza constituyó su principal fuente de aprendizaje**. Con estas palabras aconseja Leonardo el dibujo de movimiento del natural:

deberás andar vagando con frecuencia, y en tus paseos observar y considerar los lugares y los actos de los hombres cuando hablan, disputan, ríen o pelean entre sí; pero no sólo los actos de estos mismos hombres, sino incluso los actos que realizan los que están alrededor, los que a aquellos separan y los mirones. Anota estos con breves trazos...<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> GOMBRICH, 1982, págs. 14-18

<sup>14</sup> DA VINCI (1452-1519), 2004, págs. 397-398

Cuando se habla de la observación de la naturaleza en la Edad Moderna se hace a menudo a través del concepto *imitatio*. Como hemos apuntado anteriormente (ver 3.1.2., pág. 289), en este concepto se sintetizan dos acciones: el estudio de la naturaleza y la invención. Aunque en las teorías de la Edad Moderna, como detecta Rensse-laer W. Lee, hay una mezcla (que en ocasiones llega a ser contradictoria) por la que se entiende la imitación tanto como copia exacta de la naturaleza como representación ideal de lo visible<sup>15</sup>, consideramos que la expresión móvil sólo puede proceder de una concepción de imitación como invención plástica a partir de la naturaleza. Ludovico Dolce, autor de uno de los primeros tratados humanísticos de pintura (1557), juxtapone ambas ideas de imitación, pero define la finalidad del arte no sólo como la de imitar la naturaleza, sino también como la de “mejorarla”, en el sentido de representar un ideal de belleza<sup>16</sup>. Y Giovan Pietro Bellori, en el siglo XVII, afirmaba que la naturaleza es la fuente de la Idea, y que a partir de una belleza seleccionada de su experiencia real y embellecida, el artista crea en su imaginación el modelo ideal<sup>17</sup>. Tanto Dolce como Bellori conciben que **la imagen resultante es fruto de un acto imaginativo**.

Aunque al tratar la relación entre naturaleza e ideal el discurso suele centrarse en la forma y los cánones del cuerpo humano, no podemos olvidar que también se refiere a la expresión del movimiento, que es, de hecho, el objetivo fundamental de los artistas de esta época. Así lo sostiene Leonardo, quien sintetiza de este modo los objetivos del pintor de su tiempo:

El buen pintor debe pintar, sobre todo, dos cosas: el hombre y las ideas del espíritu humano. Lo primero es fácil, lo segundo difícil, porque las ideas no se pueden expresar más que con los gestos y los movimientos de los miembros.<sup>18</sup>

Y de modo más categórico, Poussin afirma: “sin acción, de nada sirven el dibujo y el color en la pintura”<sup>19</sup>. Así pues, la *imitatio* consiste en la transformación con fines expresivos de lo observado en la naturaleza. Es un proceso selectivo y activo. Consideramos que ésta es la función que tiene lugar en la expresión del movimiento, y que con este fin se usó en la representación de los personajes voladores.

Es tal la diversidad de la naturaleza que su estudio enriquece la expresión del movimiento del vuelo de la figura humana, aunque no se cuente con un referente “absoluto”. El análisis de variedad de acciones, la observación desde múltiples puntos de

---

<sup>15</sup> LEE, 1940, págs. 23-24

<sup>16</sup> LEE, 1940, págs. 25-27

<sup>17</sup> LEE, 1940, págs. 31-33

<sup>18</sup> DA VINCI (1452-1519) citado por BLUNT, 1963, pág. 48

<sup>19</sup> DA VINCI (1452-1519) citado por BLUNT, 1963, pág. 34

vista, la atención a las sensaciones de movimiento sin priorizar la forma “exacta” del móvil, etc. contribuyen al desarrollo de la plástica, y la expresión del vuelo se vivifica.

Sin embargo, puesto que el movimiento es efímero y cambiante, se necesitan medios específicos que permitan representarlo, esto es, la retentiva visual, es decir, la capacidad de recordar lo observado que permite representar plásticamente algo que no se tiene ante la vista. En la Edad Moderna, al mismo tiempo que los artistas recurren con tanto interés a la observación de la naturaleza, también se cuestionan, como parte del mismo proceso, cómo crear sin depender de su presencia durante la ejecución de la obra. En diversas fuentes encontramos que el modo de conseguirlo es desarrollar la memoria visual, de forma que pueda recordarse lo observado con posterioridad, y recurrir a este recuerdo durante la creación plástica. En efecto, “La facultad de representación mental (...) constituye un precioso recurso para el artista: los recuerdos visuales permiten pintar o dibujar de memoria”<sup>20</sup>. De hecho, como nos recuerda Gombrich, “La diferencia entre dibujar de memoria y dibujar del natural es sólo una diferencia de grado”; es decir, que es tan necesaria al dibujar con un referente presente como sin éste<sup>21</sup>.

La memoria visual se nutre de la experiencia. En la Edad Moderna se consideraba que la mejor forma de adquirir experiencia visual era el estudio del natural y de las obras clásicas. En sus escritos, Leonardo otorga importancia a los sistemas con los que educar la memoria visual y que permiten dibujar una cosa sin verla directamente. En sus notas reitera que la memoria se desarrolla 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>22</sup> y que “Estas no sabrás fingir si no las ves y retienes en tu mente.”<sup>23</sup> La **práctica del dibujo** es el medio para ejercitar la memoria, sirviéndose de ésta para trabajar sin necesidad del modelo. También es Leonardo quien recomienda: “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 las *Vidas* de Vasari, quien afirma que por medio de la memoria visual puede expresarse el dinamismo de la figura humana:

---

<sup>20</sup> SOURIAU, 1990, pág. 670

<sup>21</sup> GOMBRICH, 1982, págs. 18-19

<sup>22</sup> DA VINCI (1452-1519), 2004, pág. 356

<sup>23</sup> DA VINCI (1452-1519), 2004, pág. 363

<sup>24</sup> DA VINCI (1452-1519), 2004, págs. 375-376

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>

En definitiva, ejercitando la memoria visual mediante la práctica del dibujo (con la que se estudia la naturaleza), se puede conseguir la desvinculación del modelo<sup>26</sup>. De este modo, en el momento de la creación plástica, gracias a la memoria visual puede recurrirse a la información captada durante la observación. Consideramos que las figuras flotantes de la Edad Moderna son fruto de este proceso en el que la memoria es nutrida por la experiencia visual.

### 3.2.1.2. Referentes móviles

Hemos agrupado los movimientos que sirven para expresar el vuelo de la figura humana según la experiencia que proporcionan. Hay acciones que no sólo aportan información visual, sino que su ejecución misma es una experiencia cinestésica que suponemos semejante al vuelo. Otras acciones son visualmente análogas al vuelo en algunos momentos, pero no aportan experiencia cinestésica. Finalmente hemos querido destacar la importancia de toda acción que permita ver el cuerpo humano realizando torsiones, o verlo desde perspectivas no cotidianas (dos aspectos fundamentales del vuelo de la figura humana en la plástica de la Edad Moderna). Queda aparte la cuestión del vuelo de las aves, que aporta información móvil, pero no del cuerpo humano, y que analizamos en primer lugar.

#### A. El vuelo de las aves

Las aves proporcionan un modelo directo del vuelo. Leonardo estudió minuciosamente su movimiento, el funcionamiento de sus alas y el aprovechamiento de las corrientes de aire. Se trata de estudios científicos en los que analiza la mecánica del movimiento, con el fin de crear una máquina que haga volar al hombre. De su investigación, dos cuestiones en particular son interesantes para nuestro trabajo. Por una parte, el desarrollo de las **trayectorias lineales, que es fundamental para el desplazamiento en el aire**; Leonardo se percató de que la forma curva de éstas se debe a la alternancia rítmica entre los impulsos ascendentes y los breves descensos libres

---

<sup>25</sup> VASARI, 1568, pág. 70

<sup>26</sup> El conocimiento de la anatomía jugó también un papel crucial en la desvinculación del modelo, como se desprende de la anterior cita a Vasari. Sin embargo, la influencia de los estudios anatómicos en la representación del vuelo de la figura humana queda pendiente para estudios posteriores.

(Fig. 1). En algunas obras es posible encontrar un paralelismo con esta forma de vuelo, como en *Triunfo de Baco y Ariadna*, de Annibale Carracci, donde los amorcillos vuelan describiendo una trayectoria como la de los pájaros (Fig. 2). Por otra parte hay otra cuestión que se refleja en las figuras aéreas de la Edad Moderna: la relación con el medio, **el aire, que envuelve y sostiene al móvil**. En una de sus notas Leonardo explica cómo la fuerza del aire impulsa a un móvil, en este caso, las aves y los barcos:

Una sustancia ofrece tanta resistencia al aire como éste a la sustancia. Observemos cómo el batir de las alas contra el aire sostiene una pesada águila [...] Observemos también cómo el aire en movimiento sobre el mar llena las hinchadas velas y conduce lentamente buques de carga.<sup>27</sup>

Así, la fuerza del aire ejerce el principal impulso para el movimiento, y sostiene al móvil flotante.

Sin embargo, el amplio y profundo análisis del vuelo de las aves que realizó Leonardo nos ayuda a comprender que **el vuelo de la figura humana expresado** en la plástica a lo largo de la Edad Moderna es muy **distinto al de las aves**. Aunque éste es sin duda uno de sus referentes y uno de los anhelos subyacentes en estas imágenes (cuestión que analizaremos en 3.2.3.3.A.), consideramos que la expresión del movimiento ingravido durante la Edad Moderna no está determinada por una trasposición de esta acción a la figura humana. El vuelo de las aves se caracteriza por la trayectoria, como se evidencia en los dibujos de Leonardo, o en la obra de Ghirlandaio, imágenes en las que se aprecia con claridad la fuerza direccional del desplazamiento (fig. 3). La figura humana, en cambio, aun incidiendo en la variedad de trayectorias (pues en ello se basa, con frecuencia, la demostración de su capacidad de dominar la gravedad) se deleita a menudo en mostrar cómo los miembros se elevan y desplazan en distintas direcciones, diferentes a la trayectoria principal del móvil. Así lo percibimos en el dibujo de Corrado Ciaquinto (Fig. 4). Las figuras aéreas tampoco se lanzan en caída libre, ni planean, sino que se desplazan retorciéndose en el espacio al tiempo que se produce una expansión de todos los miembros (Fig. 5). Asimismo, también encontramos desplazamiento en el espacio con trayectoria variable, pero sin seguir una secuencia rítmica, como hacen las aves en su desplazamiento; así lo sugiere el grupo de *putti* voladores de Bronzino (Fig. 45). Así pues, pensamos que el vuelo de las aves no es una fuente de información determinante en la expresión móvil de la figura humana voladora, y que para hacer volar al hombre en la Edad Moderna se inventó un movimiento diferente a esta acción.

---

<sup>27</sup> DA VINCI (1452-1519), 2003, pág. 323



Asimismo, la idea de un movimiento diferente al vuelo de las aves concuerda con las ideas teológicas acerca de los ángeles. Bussagli hace notar que en un conocido pasaje del *Apologeticum*, Tertuliano “describe el vuelo angélico en términos completamente diferentes a aquellos del vuelo de los pájaros.” La altísima velocidad de los ángeles, por la que se desplazan de modo instantáneo, está muy alejada del batir de alas de las aves.<sup>28</sup> Como explicamos en el primer capítulo, esta velocidad se ha plasmado a través de la representación de apariciones, y sirvió para justificar la presencia simbólica de las alas (referencia 1.3.3.2.).



Fig. 1. Leonardo da Vinci (1505). Códice atlántico.

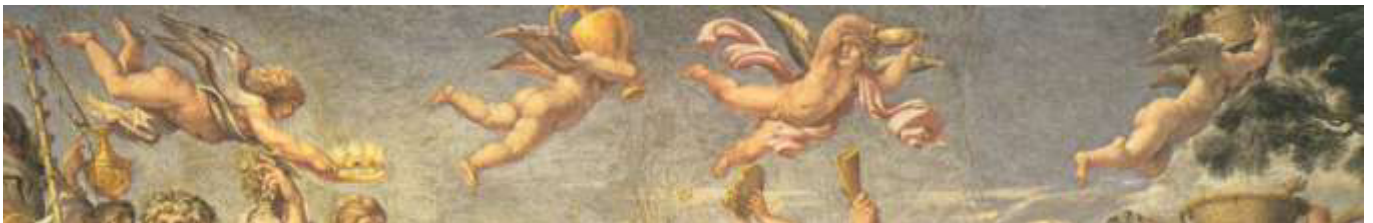


Fig. 2. Annibale Carracci (1597). *Triunfo de Baco y Ariadna* (detalle).

<sup>28</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 91



Fig. 3. Domenico Ghirlandaio (1486-1490).  
*San Juan predicando* (y detalle).



Fig. 4. Corrado Giaquinto (1703-1765). Ángel.



Fig. 5. Mattia Pretti (1661-1666). Dos ángeles.

## B. Observación de movimientos análogos al movimiento que se daría en la ingravidez

Las acciones relacionadas con la experiencia de flotación de las que puede servirse el artista plástico son innumerables: la natación, el buceo, los ejercicios acrobáticos, el balanceo en un columpio, saltos, etc. Por otra parte, la realización de estas acciones es, además, una referencia de lo que podría sentirse si se pudiera volar, vivencia que complementa la información visual; así pues, de ellas puede extraerse tanto información visual como cinestésica. Algunas imágenes de seres voladores realizadas en la Edad Moderna recuerdan a acciones como éstas, y a pesar de que ello no demuestra firmemente el uso de este tipo de modelos en dichas imágenes, creemos que son indicadores de los posibles referentes utilizados.

La **natación** es una acción muy influyente en la construcción del movimiento de la figura humana ingravida debido a las semejanzas entre los elementos agua y aire: ambos son fluidos, y en ellos los cuerpos menos densos pueden flotar. Leonardo compara el movimiento en el medio líquido con el movimiento en el aire, en ocasiones, estableciendo comparaciones prácticas para explicar el funcionamiento de su máquina para volar, concluyendo que “en todos los casos del movimiento, el agua tiene un gran parecido con el aire”<sup>29</sup> y que “La natación enseña al hombre cómo actúan las aves en el aire”<sup>30</sup>. Así pues, la natación es un potente referente cinestésico. Giulio Carlo Argan ve en la natación el modelo del movimiento de los ángeles de Correggio (Fig. 6), 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>31</sup> El mismo tipo de modelo distingue en *La Asunción* de Tiziano: “Del mar de luz emerge el Eterno, casi nadando”.<sup>32</sup> Y según Louis Réau, los artistas del siglo XVI, “Para sugerir el vuelo planeado o el aterrizaje en inmersión, se inspiraron en los movimientos de la natación.”<sup>33</sup> Podemos identificar movimientos semejantes a los de la natación en obras como la de Giambattista Tiepolo: una persona nadando o flotando boca arriba podría verse de modo semejante a Faetón en su caída. También algunos *putti* de Pordenone sugieren desplazamientos semejantes a los de la natación (Fig. 8). Según Kenneth Clark, en los Céfiros de *Nacimiento de Venus*, de Botticelli (Fig. 9): “vemos por primera vez (...) el desafío de la gravedad trans-

---

<sup>29</sup> DA VINCI (1452-1519), 2003, pág. 283

<sup>30</sup> DA VINCI (1452-1519), 2003, pág. 313

<sup>31</sup> ARGAN, 1987, pág. 134

<sup>32</sup> ARGAN, 1987, págs. 120-121

<sup>33</sup> RÉAU, 1996, pág. 60

ferido del agua al aire. El sueño de flotar con todo lo que implica de liberación, se vuelve más entusiasta y más estimulante”<sup>34</sup>



Fig. 6. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle de la Fig. 122, Cap.2).



Fig. 7. Giambattista Tiepolo (1696-1770). *Caída de Faetón*.

<sup>34</sup> CLARK, 1956, pág. 282



Fig. 8. Pordenone. (1530-1532). Decoración de la cúpula de la Basilica di Santa Maria di Campagna (detalle).



Fig. 9. Sandro Botticelli (1482-1485). *Nacimiento de Venus* (detalle).

Otro modelo visual para la figura humana ingrávida es el balanceo en el **columpio**. Éste ofrece información interesante para la expresión del vuelo de la figura humana. Cinestésicamente es muy apropiado por las sensaciones de ascenso y descenso que proporciona, y por el momento, casi de “ingravidez”, que tiene lugar desde que se alcanza la máxima altura hasta que se inicia el descenso. Además, permite estudiar los efectos de la fuerza del viento en ropajes y cabellos. La analogía entre las acciones es clara; en *El columpio*, de Fragonard “una ninfa terrenal revolotea entre las copas de los árboles de un jardín, igual que un ángel entre las nubes del cielo.”<sup>35</sup> Y de hecho, al examinar la figura más aérea de *Las bañistas*, obra del mismo autor (Fig. 10), observamos su semejanza con la figura que se columpia (Fig. 11).

Los **saltos** son un referente para la expresión del vuelo al que puede accederse fácilmente. Durante el salto, el cuerpo se eleva y desciende por poco tiempo, pero el suficiente para proporcionar la información necesaria (visual y cinestésicamente) para la expresión del ascenso y el descenso de las figuras ingrávidas. En *Ragazzi che fanno il bagno in canale*, de Giandomenico Tiepolo (Fig. 12), las figuras que se lanzan al agua son parecidas a algunos de sus ángeles (Fig. 13). Experiencia semejante podría ser el manto.

---

<sup>35</sup> IMHOF-WEBER & OEHLISCHLÄGER, *El Rococó*, 1991, 00:43:53 - 00:47:00



Fig. 10. Fragonard (1765). *Las bañistas*.



Fig. 11. Jean-Honoré Fragonard (1767). *El columpio*.



Fig. 12. G. D. Tiepolo (1727-1804). *Muchachos que nadan en el canal (detalle)*.



Fig. 13. G. D. Tiepolo (1784-1804). *Cruce del Jordán*.

En el dibujo de Tadeo Zuccaro *Huida a Egipto* (Fig. 14) uno de los ángeles cuelga de las ramas del árbol, lo que nos hace pensar que algunos **ejercicios acrobáticos** con

trapecios, barras, etc. podrían ser otro referente visual para expresar el vuelo. También las **volteretas**, que permiten observar el cuerpo girando sobre sí mismo y desplegándose, pudieron inspirar algunas imágenes de vuelo, como así lo intuimos en una obra de Ligozzi (Fig. 15). Observando los apuntes de un seguidor de Rosso Fiorentino (figura 16) comprendemos que la acción real y la imaginaria ofrecen resultados visualmente semejantes, lo que a nuestro parecer confirma que este tipo de ejercicios gimnásticos fueron un referente para la representación del vuelo de la figura humana. Marco Bussagli detecta el origen de este modelo en la Edad Media:

En ámbito medieval, de hecho, comenzó a tomar fuerza el representar al Ángel con las piernas flexionadas a la altura de las rodillas, de modo que la figura alada parecía casi un trapezista de circo que se “balanceaba” cabeza abajo.<sup>36</sup> (Fig. 17).

También hay que considerar como referente para el vuelo las **maquinarias teatrales**. G. C. Argan encuentra semejanzas entre algunas figuras flotantes y los personajes voladores del teatro, por eso dice de la aparición del santo en un cuadro de Tintoretto (Fig. 18): “desciende en picado como un *deus ex machina*”<sup>37</sup>, expresión del teatro clásico para referirse a la entrada en escena, por medio de una grúa, de un actor que interpretaba a una deidad. Y la misma relación con la tramoya teatral sugiere la descripción metafórica de Adriano Mariuz, al referirse a las bóvedas pintadas por Giambattista Tiepolo: “El palcoscenio que prefiere es el móvil y abierto al cielo”<sup>38</sup> y ciertamente algunos de sus ángeles, sobre todo por sus movimientos de expansión y su punto de vista, pueden relacionarse con los personajes voladores del teatro (Fig. 19). Efectivamente, tanto las acrobacias circenses como los personajes suspendidos en el aire por una grúa teatral son algunas de las **experiencias visuales que más se acercan a ver al hombre volando**. En ambos casos, el desplazamiento real en el aire permite la observación del cuerpo humano en una actitud que nada tiene que ver con su movimiento cotidiano.

---

<sup>36</sup> BUSSAGLI, 1991, págs. 101-103, (trad.a): *In ambito medioevale, infatti, cominciò a prender piede l'uso di raffigurare l'Angelo in volo con le gambe piegate all'altezza delle ginocchia, sicché la figura alata sembrava quasi un trapezista da circo che si 'spencolava' a testa in giù.*

<sup>37</sup> ARGAN, 1987, pág. 194

<sup>38</sup> MARIUZ, 1978, pág. 7, (trad. a.): *Il palcoscenio che predilige è quello mobile e aperto al cielo.*



Fig. 15. Jacopo Ligozzi (1596). *Sacrificio de Isaac.*

Fig. 14. Taddeo Zuccaro (h.1550-h.1640).  
Huida a Egipto.



Fig. 16. Seguidor de Rosso Fiorentino (Siglo XVI). Estudio de figura.



Fig. 17. Esteban García (1028-1072). Beato de Saint-Sever,  
Ángeles atacando al dragón (detalle).





Fig. 18. Tintoretto (1548).  
*El milagro del esclavo.*



Fig. 19. G. D. Tiepolo (1784-1804).  
*La Anunciación.*

### C. Movimientos visualmente análogos pero alejados de la sensación física del vuelo

Se trata de movimientos cuya experiencia física puede no ser tan semejante al vuelo, pero que aportan información visual igualmente valiosa. Un aspecto destacable de estas acciones es que se transforman en el vuelo, principalmente, mediante el **cambio de contexto**, pero también por el cambio de punto de vista o el cambio de dirección del movimiento (recursos de transformación que analizaremos en 3.3.3. D-E-y F).

La **danza**, que ofrece saltos, torsiones, equilibrios y variadísimos movimientos parece un referente muy susceptible de representar el vuelo. Algunas de las acciones

propias de la danza (como los saltos) también pueden aportar información cinestésica. La ligereza de las parejas bailando de Rubens hace olvidar el contacto con el suelo (Fig. 20); dibujos como éstos muestran que el cambio de la información para representar el vuelo puede ser muy sutil. De igual modo la figura femenina danzante de Bernardino Poceta (Fig. 21) ayuda a comprender que esta acción es un posible modelo para el movimiento ingrávido. Por imágenes como los amorcillos de *Apolo y las Musas* (Fig. 22) o los ángeles de Filippino Lippi (Fig. 23), que sugieren acciones de baile, pero elevadas respecto al plano del suelo, constatamos que simplemente gracias al cambio de contexto, los movimientos de danza puede representar la pérdida de la gravedad. En la imagen 24 vemos la atracción visual que ejerce el movimiento del ángel danzante, que se despega del suelo, respecto al de los músicos, y cómo las líneas con las que se forman sus ropajes y su mínimo apoyo (3.3.3.C.) le hacen participar de cierta ingravidez.

La danza lleva efectivamente a la creación de imágenes de gran dinamismo muy apropiadas para la expresión del vuelo. Tanto es así, que Kenneth Clark encuentra el origen de algunas figuras voladoras en las representaciones romanas de la danza procesional *thiasos*, talladas en numerosos sarcófagos. Se trata de “imágenes de la liberación o ascensión espiritual”, que llevaban a la expresión de un movimiento caracterizado por su inestabilidad y desapego de la gravedad<sup>39</sup>. Las representaciones de nereidas y bacantes se encuentran de forma constante desde la época romana, transformándose en figuras voladoras en el *Quattrocento*. Los “desnudos del éxtasis”, como llama K. Clark a este tipo de figuras, se caracterizan por dar la sensación de liberación respecto de la gravedad, y vuelan o flotan perdiendo el contacto con la tierra<sup>40</sup>.



Fig. 20. Rubens (1629-1632). *Campesinos danzantes*.

---

<sup>39</sup> CLARK, 1956, pág. 263

<sup>40</sup> CLARK, 1956, pág. 286

3. El proceso creativo en la expresión del vuelo de la figura humana



Fig. 21. Bernardino Poccetti (1548- 1612).  
Figura femenina danzante.



Fig. 22. Giovanni Balducci, *Il Cosci* (h. 1560-h.1631).  
*Apolo y las Musas* (y detalles).



Fig. 23. Filippino Lippi (1488-1493) *Asunción de la Virgen*.



Fig. 24. ¿Francesco Francia (s. XVI)? Estudio de tres ángeles para la *Asunción*, de Pietro Perugino, 1481.



Fig. 25. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). *Cain mata a Abel*, de Tiziano.

Las acciones de la **lucha** pudieron también ser fuente de información visual para representar el vuelo por las torsiones y flexiones que ofrece el cuerpo. De hecho, las luchas aéreas fueron un motivo cada vez más abundante desde el *Quattrocento*, por el auge de temas como la caída de los ángeles rebeldes y el enfrentamiento entre San Miguel y Lucifer, los cuales eran representados como escenas aéreas (1.3.2.6.). La semejanza entre el vuelo y la lucha se refleja en una composición de Tiziano en la que observamos que los dos luchadores son similares a las figuras voladoras de este periodo (Fig. 25).

Hasta el momento hemos hablado de acciones que pueden encontrarse con más o menos frecuencia en la vida cotidiana, actividades realizadas por el ser humano con diversos fines, pero no son acciones realizadas a propósito para ser dibujadas. Sin embargo, hay otras que son acciones de taller, realizadas por modelos a propósito para representar el vuelo, las cuales analizamos a continuación:

Los movimientos del cuerpo sobre una **superficie horizontal** (rotaciones del cuerpo sobre su eje, retorcimientos, flexiones, deslizamientos y otros desplazamientos) son una referencia que intuimos en numerosas obras; como en uno de los dibujos del álbum de Cambiaso, que sugiere la observación directa de un modelo tumbado para expresar el vuelo (Fig. 26). Lo mismo puede decirse del ángel en escorzo que estira los

brazos dibujado por Battista Franco (Fig. 27) o de la figura extendida boca arriba de Giambattista Tiepolo para un personaje alegórico que cae (Fig. 28). En la imagen 29, vemos un estudio del natural que muestra semejanzas con algunas figuras voladoras. Las figuras procedentes de modelos que se mueven sobre superficies horizontales son muy diversas, lo que prueba que es un tipo de modelo que ofrece múltiples posibilidades; debemos recalcar que pensamos que en estas imágenes se hace referencia a modelos que ruedan o se desplazan de alguna otra forma sobre una superficie, a diferencia de otras obras que invitan a pensar en modelos estáticos que, sirviéndose de diversos apoyos, representan la acción de volar (como veremos en 3.2.1.3.A.).



Fig. 26. Luca Cambiaso (1527- 1585)  
Dos sibilas y un ángel.



Fig. 27. Battista Franco (h.1550-h.1640).  
*Sacrificio de Isaac* (detalle).



Fig. 28. Giambattista Tiepolo (1757).  
*Falsedad*, diseño para techo.



Fig. 29. Francesco Vanni. (1563-1609). Muchacho recostado sobre el vientre.

Algunas figuras flotantes permiten imaginar la referencia a un modelo que, sentado en un elemento estable, eleva brazos y piernas. Este tipo de acciones sobre objetos sólidos (asiento, escalón, etc.) que posibilitan **movimientos sin sustento de las manos ni los pies** constituyen un valioso referente visual, pues proporcionan variedad de movimientos poco convencionales del cuerpo humano. En los dibujos de Palma il Giovane, Domenichino y Battista Zelotti (Fig. 30, 31 y 32) vemos diversas figuras como las que creemos que debieron servir para expresar el vuelo. En la *Anunciación*, de LAN franco, el ángel se muestra en una actitud que permite distinguir este tipo de modelo (Figs. 33). La transformación en movimiento ingrávido se aprecia en dos dibujos de Parmigianino: por un lado, la figura sentada de *San Juan Bautista en el desierto* se muestra en una actitud similar a éstas (Figs. 34); por otro lado, en la *Creación de Eva* encontramos, en la parte superior de la composición, una figura parecida, pero flotante (Figs. 35). Asimismo, el *Putto sentado* de Bernardino Poccetti es comparable en acción a uno de los ángeles voladores del mismo autor (Figs. 36 y 37). Ambos casos son una muestra de que este tipo de acciones, una vez descontextualizadas, eran utilizadas como modelos para el movimiento ingrávido.



Fig. 30. Palma il Giovane (principio de siglo XVII). Desnudo masculino semi-tumbado visto de espaldas.

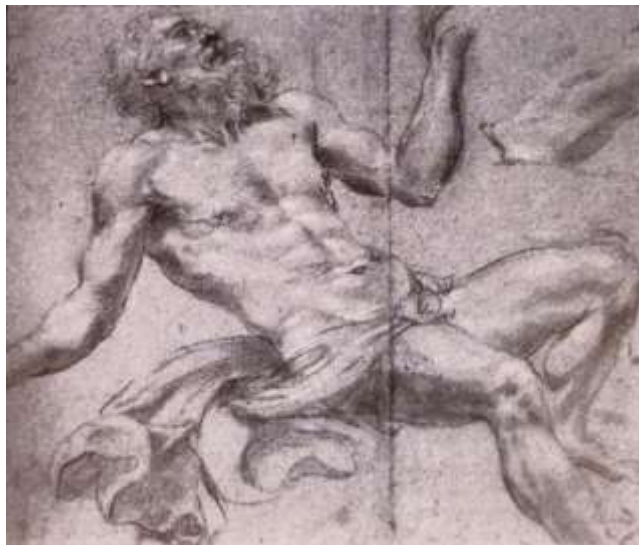


Fig. 31. Domenichino, Estudio para *La Verdad revelada por el Tiempo*.



Fig. 32. Giamattista Zelotti (1526-1578).  
Estudio de una figura femenina sentada  
con los brazos alzados.



Fig. 33. Giovanni Lanfranco (h. 1635). *Anunciación.*



Fig. 34. Parmigianino (1503-1540).  
*San Juan Bautista en el desierto.*



Fig. 35. Parmigianino (1503-1540). *La creación de Eva.*

Fig. 36. Bernardino Pocetti (1609-1611).  
*Putto sentado.*



Fig. 37. Bernardino Pocetti (1612).  
*Tres ángeles voladores (detalle).*





Fig. 38. Andrea Comodi (1612-1613). Proyecto para la *Caída de Lucifer*, estudios de figuras (r.).

Una interesante referencia a unos estudios de Andrea Comodi describe el uso de **modelos suspendidos en redes** para dibujar las figuras en vuelo. Se trata de estudios para la *Caída de Lucifer* (Figs. 38). En éstos:

Las figuritas aparecen estudiadas en las poses más audaces y “desconcertantes”, porque el artista, siguiendo hasta la exasperación el experimentalismo propio del Cigoli en la búsqueda de una exacta perspectiva, dibujaba de modelos suspendidos en «algunas redes,... sujetas al palco y a las paredes, donde acomodaba por dentro al hombre desnudo... haciendo salir fuera por los agujeros y mallas de la red, o cabeza, o brazos, o piernas...»<sup>41</sup>

Las visiones desconcertantes del cuerpo humano que ofrece este sistema lo hacen muy apropiado para su fin. Además, los dibujos denotan la observación de los modelos en acción, siendo por ello un referente visual muy aproximado al movimiento de la figura humana flotante.

No obstante, no es imprescindible un método como el de Comodi, pues también las **acciones cotidianas**, como caminar, correr, agacharse etc. representadas desde puntos de vista no habituales y descontextualizadas, sirven para la expresión

---

<sup>41</sup> PROSPERI VALENTI RODINÒ, en CHAPPELL, Kirvin, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, pág. 74, (trad. a.): *Le figurine appaiono studiate nelle pose più ardite e «sconcertatissime», perché l'artista, seguendo sino all'esasperazione lo sperimentalismo proprio del Cigoli nella ricerca di un'esatta prospettiva, disegnava da modelli sospesi ad «alcune reti, ...appesale al palco e alle pareti, accomodavavi per entro l'uomo ignudo... facendo scappar fuori dalle buche e maglie della rete, o testa, o braccia, o gambe...»*



del vuelo (recurso de transformación que veremos en 3.3.3.F.). De este modo, observamos en el movimiento de los dos ángeles de Lelio Orsi y de Giandomenico Tiepolo (Figs. 39 y 40) acciones semejantes al avance en suelo firme pero visto desde un punto de vista superior. La **figura que se inclina** para coger agua de una fuente, de Alessandro Allori (Fig. 41), no es en sí flotante, pero su semejanza con algunas figuras en vuelo, como una de las figuras en un diseño de techo de Battista Franco (Fig. 42) nos sugiere que una acción así, por el punto de vista, puede aprovecharse para representar el movimiento en la ingravidez. El ángel que sopla la trompeta en el aguafuerte de Giandomenico Tiepolo (Fig. 43) es un particular ejemplo de figura descontextualizada; transmite tan audazmente un movimiento flotante que solamente tras su análisis identificamos la posible fuente de información visual: un **modelo de pie** que, sujeto con el brazo derecho, se inclina hacia adelante. El pie izquierdo se flexiona como cuando se apoya en el suelo, pero no existe bajo él ningún elemento de apoyo. Curiosamente, en la zona de las rodillas, observamos que se ha dibujado una “opción alternativa” a la pierna izquierda: ésta se flexiona y parte de ella se proyecta hacia atrás. Sin embargo, no es sólo esta transformación lo que la hace voladora, sino también la sensación general de ligereza que transmite. Esto confirma cómo una simple acción, modificada y descontextualizada, puede cambiar de significado, haciéndose flotante. La sencillez con la que se ha transformado en vuelo una acción del natural nos lleva a la siguiente conclusión: la conveniencia del modelo se conjuga a partes iguales con los cambios efectuados en el movimiento observado.



Fig. 39. Lelio Orsi (1560).  
*Martirio de Santa Caterina* (detalle).



Fig. 40. G. D. Tiepolo (1750).  
*Ángel tocando la trompeta*.



Fig. 41. Alessandro Allori (1597). Figura masculina que coge agua de una fuente.



Fig. 42. Battista Franco (1498-1561).  
*Júpiter y Mercurio con Psiche*,  
diseño para un techo octogonal (y detalle).



Fig. 43. G. D. Tiepolo (1727-1804). *Huida a Egipto*, Frontispicio con las armas de Carlo Filippo.

#### D. Escorzos y torsiones

Otra fuente de información visual está constituida por movimientos en los que vemos la figura humana **escorzada** o **realizando torsiones poco habituales**. Paulatinamente desde el *Quattrocento*, se incrementa el uso de escorzos y de movimientos de torsión, lo que afecta a la configuración del dinamismo de las figuras ingravidas (como vimos en 2.2. Cambios en el sentir artístico). Si comparamos las figuras en vuelo realizadas en la Edad Media con las de la Edad Moderna observamos cómo el movimiento de éstas últimas se beneficia de los escorzos y torsiones. Así, en la obra de Niccolò di Tommaso (siglo XIV) (Fig. 44) los ángeles aportan dinamismo a la composición gracias a la multiplicación de figuras muy similares, pero casi todas ellas paralelas al plano del cuadro; su presencia y composición intensifica el ambiente mágico de la visión mística. En cambio, en el dibujo de Bronzino (1549) (Fig. 45) se aprecia la atención a la representación del vuelo: la acumulación de personajes, semejantes en su forma, se muestran desde distintos puntos de vista, lo que proporciona información acerca de su capacidad de traslación y su flexibilidad. Aquí, tanto las direcciones oblicuas al plano del cuadro como los movimientos de torsión están al servicio de la transmisión del desplazamiento y la flotación.

La **modificación de un esquema mediante el escorzo**, que apareció por primera vez en el arte griego, es en la Edad Moderna objeto de estudio sistemático.<sup>42</sup> El escorzo está frecuentemente vinculado a la expresión del vuelo de la figura humana (cuestión que trataremos en 4.2.3. y en 4.5.1). Las trayectorias en profundidad evidencian su libertad de desplazamientos; a esto se debe que la exhibición de movimientos con trayectorias que se proyectan en profundidad sea característica del movimiento de los personajes ingravidos representados en la Edad Moderna (1.2.2.2.). En el dibujo de Luca Giordano puede apreciarse cómo todas las figuras describen trayectorias diferentes entre sí y oblicuas al plano del cuadro (Fig. 47). Además, los escorzos contribuyen a la **representación tridimensional del espacio**. La proyección del espacio en dirección ascendente en las obras sobre superficies paralelas al suelo (la pintura de cubiertas) es muy frecuente en la Edad Moderna. En este tipo de espacios abundan las figuras ingravidas escorzadas, con frecuencia vistas desde abajo: “a este tipo se les llama *di sotto in su*, y tienen tanta fuerza que parecen abrir las bóvedas.”<sup>43</sup> (Figs. 76), (ver 4.5.3.1.). Las figuras en escorzo sugieren el dominio del cielo a pesar de que no siempre expresen la acción de volar, como los querubines de Michelangelo Anselmi, que han alcanzado las cornisas más altas de iglesias y palacios (Fig. 46). La asociación

---

<sup>42</sup> GOMBRICH, 1960, págs. 99-125

<sup>43</sup> VASARI, 1568, pág. 73

del escorzo con las figuras en vuelo es tal que lleva a Louis Réau a afirmar: “El arte italiano del alto renacimiento y de época barroca consiguió crear la ilusión del vuelo gracias a los escorzos audaces.”<sup>44</sup>

Por otra parte, el estudio de **movimientos de torsión** enriquece la expresión dinámica y transmite la capacidad móvil de la figura humana ingrávida. Como se aprecia en el dibujo de Ciro Ferri, la visión del cuerpo en escorzo evidencia las torsiones (Fig. 48). Aunque no realicen la acción de volar, los movimientos de torsión están asociados a los seres aéreos, como el ángel de Taddeo Zuccaro (Fig. 49), por el dinamismo que aporta a la imagen (como veremos en 4.2.2.).

En definitiva, puesto que el movimiento de los seres voladores en la Edad Moderna sobresale en dinamismo sobre el de otros personajes, gracias a las torsiones y a la diversidad de trayectorias en profundidad (como vimos en 1.2.2.2. y 1.2.2.3.), el estudio de movimientos de torsión y de acciones que permiten el estudio de escorzos es una fuente significativa en la expresión del movimiento de la figura humana voladora.



Fig. 44. Niccolò di Tommaso (después de 1372). *Santa Brígida de Suecia y la visión de la Natividad* (y detalle).

---

<sup>44</sup> RÉAU, 1996, pág. 60



Fig. 45. Agnolo Bronzino (h. 1549). Grupo de *putti* en vuelo con una estrella en la mano.



Fig. 46. Michelangelo Anselmi (1492-1554). Cinco estudios para un *putto reggifestone*.



Fig. 47. Luca Giordano (1634-1705) Minerva y figuras alegóricas.



Fig. 48. Ciro Ferri (1634-1689). Ángeles en vuelo que llevan los símbolos de la Pasión. Ángeles en vuelo que llevan los símbolos de la Pasión.



Fig. 49. Taddeo Zuccaro (1529-1566). Dos niños ángeles en las nubes.

### 3.2.1.3. Referentes estáticos.

El movimiento es la primordial fuente para expresar la forma en acción, pero además encontramos otro tipo de referentes visuales empleados en la creación del movimiento ingrávido de la figura humana, en las que no interviene la acción: se trata de modelos estáticos y de modelos escultóricos. También debemos considerar como posible la utilización de otras obras plásticas como fuente de información visual.

En todos estos casos en los que se cuenta con la presencia de modelos estáticos, la memoria interviene en menor grado, y la expresión de la acción debe incorporarse al modelo estático, para lo que necesariamente debe contarse con la experiencia previa del movimiento real. Aunque el conocimiento del movimiento no es sustituible por el estudio de los modelos estáticos, a través del estudio de las obras plásticas sabemos que sirvieron también como fuente de estudio para representar el vuelo.

#### A. Modelos estáticos

Existen obras (sobre todo estudios y bocetos) que revelan el empleo de **modelos en poses estáticas** para obtener información visual directa con la que expresar el dinamismo del cuerpo humano en vuelo. Entre éstos diferenciamos dos tipos: los que representan el movimiento ingrávido y los que representan acciones no flotantes

(sentados y recostados, principalmente). Además el estudio de poses vistas en escorzo y con torsiones también puede aportar información útil.

En algunos dibujos se distingue cómo el **modelo, ayudado de diversos elementos de apoyo**, adopta una posición que, una vez descontextualizada, sirve para representar que la figura flota en el aire. Por ejemplo, en el estudio de Palma il Giovane vemos una figura cuyo apoyo real, gracias a la **descontextualización**, no es distinguible (Fig. 51) Sabemos que está apoyado (especialmente por la mano izquierda), pero la base no ha sido representada. En el estudio del Pomarancio (Fig. 50) se reconoce el grado de análisis de la forma propio del estudio del natural de una pose estática; aunque se hayan omitido los objetos que servían de base, es fácil imaginar un apoyo para el pie derecho y una barra a la que se asiría la mano izquierda (al igual que hace la derecha). También en el dibujo de Cecco Bravo (Fig. 52) es evidente la búsqueda de una pose estática para representar el vuelo. La omisión de todo elemento ajeno a la figura no impide reconocer que se trata de un modelo recostado. Se observan las alas añadidas con un trazo muy diferente al de la figura, dibujada del natural.



Fig. 50. Cristofaro Roncalli il Pomarancio (1603-1605).  
Estudio del arcángel Miguel.



Fig. 51. Palma il Giovane (h.1600). Siete estudios para una figura de San Jerónimo penitente (detalle).



Fig. 52. Cecco Bravo (Después de 1648). Ángel en vuelo.

En el dibujo atribuido a Giovanni Alberti (Fig. 53) encontramos la transformación de modelo estático a representación de la acción. En la parte izquierda vemos un desnudo reclinado que parece hecho a partir de modelo. En cambio, en la figura de la derecha vemos la misma transformación que en el dibujo de C. Bravo: un ala ha sido añadida, convirtiéndola en un ángel<sup>45</sup>. Pero no sólo el ala ha sido añadida, sino que **el posado se ha convertido en acción**, confirmando que el modelo estático puede ser un punto de partida para la expresión móvil, y que **su modificación es necesaria para transmitir el vuelo**. El estudio de modelo y su posterior descontextualización es habitual durante la Edad Moderna y no es exclusivo de la representación del vuelo; por ejemplo, en el dibujo de Lelio Orsi (Fig. 54) las figuras tumbadas y con las rodillas elevadas, vistas desde determinado ángulo, sirven para representar a tres crucificados. Este mismo principio de transformación tiene lugar en el uso de modelo para representar el vuelo.

También encontramos el uso de modelos que **representan acciones no flotantes**. En estos casos la figura se desliga de la gravedad por un **cambio de contexto “escenográfico”**, sustituyendo los elementos contiguos a la figura, pero sin modificar la acción (Fig. 55). Trataremos esta cuestión más detalladamente en 3.3.3.D. pág. 376).

---

<sup>45</sup> TURNER, 2008, pág. 206



Por otra parte, aunque no se empleen directamente en la representación de figuras flotantes, las poses estáticas en las que intervienen las torsiones y los estudios de escorzos, como vemos en los dibujos de Ludovico Carracci y de Cristofaro Roncalli (Fig. 56 y 57), o incluso en el desnudo femenino sentado de Giambattista Piazzetta (Fig. 58) (que está completamente alejado de una representación de la ingravidez), también pueden aportar información visual para la expresión del vuelo.



Fig. 53. Atribuido a Giovanni Alberti (1558-1601). Estudios para un desnudo masculino reclinado.

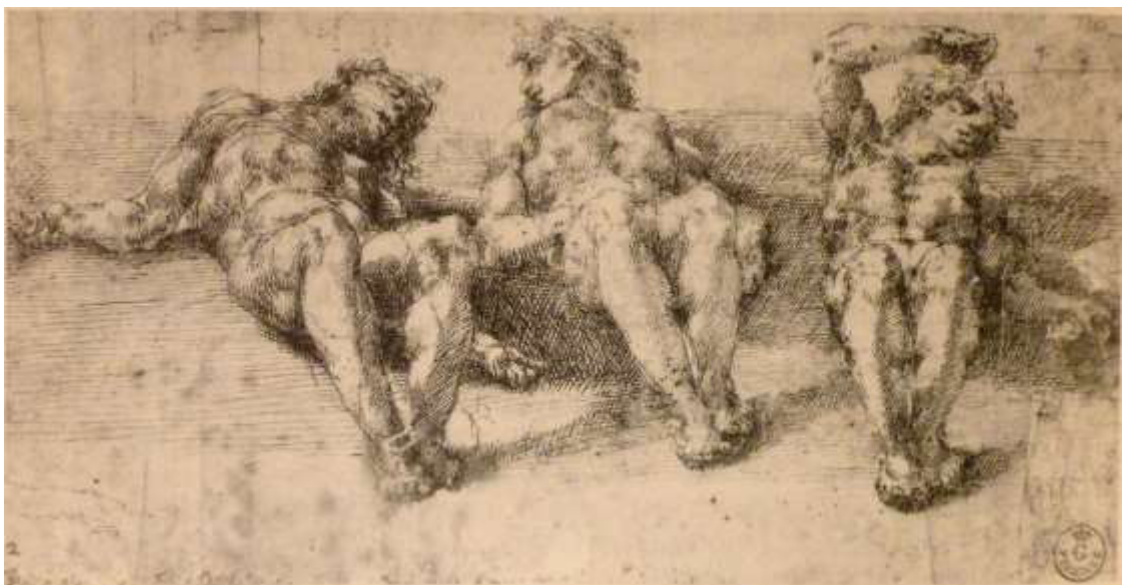


Fig. 54. Lelio Orsi (h. 1570). Tres figuras en actitud de ser crucificadas.



Fig. 55. Artista napolitano anónimo (h. 1750). *Júpiter y Apolo*.



Fig. 56. Ludovico Carracci (h. 1585).  
Desnudo masculino que duerme.



Fig. 57. Cristofaro Roncalli il Pomarancio (1603-1605).  
Estudio para una figura recostada en el suelo.



Fig. 58. Giambattista Piazzetta (1715-1718).  
Desnudo femenino sentado.

## B. Modelos escultóricos

En las fuentes bibliográficas la creación de las figuras ingravidas es un tema escasamente tratado. Cuando es así, su creación suele atribuirse al uso de **modelos escultóricos** para poder dibujar los escorzos y las posiciones imposibles en las que se presenta la figura humana en este tipo de representaciones. La fuente más mencionada es *Las vidas*, de Vasari, quien considera imposible un método alternativo:

Los modernos han realizado gran número de escorzos difíciles y apropiados, como podrían ser en una bóveda las figuras que, vistas desde abajo, se escorzan y se alejan; [...] No se pueden hacer éstos si no se tienen modelos naturales, o modelos del tamaño conveniente y con los movimientos que luego se reproducirán.<sup>46</sup>

Además, Vasari atribuye esta forma de trabajo a Miguel Ángel, quien: “Para estos trabajos acostumbraba hacer moldes de barro o cera para copiar luego los contornos, las luces y las sombras.”<sup>47</sup> Riccòmini recoge otras referencias históricas al uso de modelos escultóricos, destacando la obra *Discorso*, de Bernardino Campi, en la que se explica el proceso detalladamente. Riccòmini lo resume de este modo:

Se trataba, en práctica, de modelar cuantas figuras (desnudas o vestidas; y si eran vestidas, se requería vestir las con verdadero tejido) eran necesarias a la historia, y luego, disponerlas. Se daba entonces a este teatrillo la iluminación deseada. Se requería entonces un marco vacío, sobre el que se tendía, horizontal y longitudinalmente, una retícula regular de hilos; y una hoja de dibujo también cuadrículada. Sobre este folio el pintor finalmente dibujaba, mirando su teatrillo a través del marco reticulado, atento a hacer corresponder a cada cuadradito del dibujo aquello que veía en el cuadradito correspondiente del marco.<sup>48</sup>

Como es sabido, también a otros artistas de distintos momentos del periodo estudiado, como el Grecco y Baciccia, se atribuye el uso de este sistema para representar tanto la forma, como las luces y sombras.

A pesar de todo lo expuesto, no consideramos que el uso de modelos escultóricos fuera el principal método para la creación de las figuras voladoras en la Edad Moderna, pues creemos que la expresión del movimiento de la figura humana ingravida es

---

<sup>46</sup> VASARI, 1568, pág. 73

<sup>47</sup> VASARI, 1568, pág. 73

<sup>48</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 122, (trad. a.): *Si trattava, in pratica, di modellare quante figure (nude o vestite; e se vestite, occorre vestirle di vero tessuto) erano necessarie alla storia, e di disporle. Si dava quindi a questo teatrino l'illuminazione voluta. Occorreva poi un telaio vuoto, su cui si tendeva, orizzontalmente e longitudinalmente, una graticola regolare di fili; e un foglio da disegno anch'esso quadrettato. Su questo foglio il pittore infine disegnava, guardando il suo teatrino attraverso il telaio graticolato, attento a far corrispondere ad ogni quadratino del disegno ciò che vedeva nel quadratino corrispondente del telaio.*

fruto de un proceso creativo en el que la imaginación es uno de los mecanismos fundamentales. Además, las referencias a este tipo de modelos de terracota son sólo escritas y no parece conservarse ninguna de estas esculturas. Aunque fueran de materiales perecederos, dada la cantidad de obras con multitud de figuras voladoras y teniendo en cuenta que (según las descripciones del proceso) se reproducían todas las figuras que aparecían en una composición, debieron de existir cientos de estos modelos. En cuanto a la delicadeza del material y cantidad, serían semejantes a los bocetos de papel. También su valor, como trabajos preparatorios para una obra de carácter definitivo, es comparable al de los estudios y bocetos en papel. Entonces, ¿cómo es posible que se conserven y se hayan catalogado con precisión cientos de dibujos preparatorios de este periodo, y se sepa, incluso, a qué figura concreta de la obra final corresponden muchas de ellas, y no ocurra lo mismo con los supuestos modelos escultóricos para dibujos de figuras ingravidas? Asimismo, se conservan bocetos volumétricos para esculturas, por lo que la inexistencia de modelos similares pero destinados a pinturas se hace más inexplicable. Al criticar la idea generalizada del uso de modelos escultóricos para la creación de las figuras voladoras, podemos apoyarnos también en Riccòmini que pone en duda los testimonios que hacen referencia a la existencia de las mismas:

en los años ochenta del Settecento: Ratti (1781) refiere, de hecho, que a Giuliano Traballesi, quien había subido a la bóveda para copiar a Correggio, le ocurrió que encontró en algún rincón un modelo de figura en terracota; y poco después Tiraboschi (1786) escribe que en 1759, en ocasión de la preparación de la pompa fúnebre para la Infanta Louise-Elisabeth fueron encontrados en la bóveda fragmentos de modelos, también estos en terracota. No se sabe ciertamente qué valor dar a estas afirmaciones.<sup>49</sup>

De hecho, estos relatos suponen contradicciones con el propio uso de los modelos escultóricos, el cual tendría lugar en la fase de preparación de la obra y no durante la ejecución final, por lo que no sería de utilidad su presencia en lo alto de la bóveda.

Pero sobre todo es el método en sí lo que nos hace dudar. Por una parte, este sistema no contribuye a la expresión dinámica, pues la acción no se puede comprender con la observación de una imagen estática; motivo por el que los modelos escultóricos no pueden considerarse un modelo para expresar el movimiento, sino tan solo un apoyo. Por otra parte, niega la creación con independencia de un modelo presente

---

<sup>49</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 128, (trad. a.): *negli anni ottanta del Settecento: il Ratti (1781) riferisce infatti che a Giuliano Traballesi, salito sulla cupola per copiare il Correggio, capitò di trovare in qualche angolo un modello di figura in terracotta; e poco dopo il Tiraboschi (1786) scrive che nel 1759, in occasione dell'allestimento della pompa funebre per l'Infanta Louise-Elisabeth si rinvennero presso la cupola frammenti di modelli, anch'essi in terracotta. Non si sa proprio che valore dare a queste affermazioni.*

durante el acto plástico y, por extensión, que el artista representa únicamente lo que ve, cuando precisamente en esta época se estudia el modo de crear con independencia del modelo presente (3.2.1.1.). Así pues, a pesar de las fuentes bibliográficas en las que se explican sistemas para dibujar figuras voladoras de esta forma (las cuales confirman que este método fue utilizado), consideramos que tanto los dibujos preparatorios como los resultados plásticos evidencian que la copia de modelos escultóricos no fue el único ni el fundamental modo de expresar el movimiento de las figuras flotantes en la Edad Moderna.

### C. Obras plásticas con expresión del movimiento ingravido

Por último, también puede contribuir a la educación visual de los artistas el conocimiento de **obras plásticas contemporáneas y anteriores** a su época en las que se expresa el dinamismo del vuelo. Rensselaer W. Lee describe cómo en ocasiones las obras de la Antigüedad y las obras contemporáneas son utilizadas como modelos por algunos pintores en la Edad Moderna.<sup>50</sup> En este caso la información ya se muestra plenamente procesada por otra sensibilidad; se aleja, por tanto, de la que en esta época se considera la fuente de información primaria, la naturaleza<sup>51</sup>. Sin embargo, el artista se servía de las obras de modo imaginativo, haciendo nuevas creaciones. Y es gracias a su “relación con el lenguaje tradicional de las artes figurativas, que su genio evoca con posibilidades siempre nuevas de composición e interpretación.”<sup>52</sup> Por ello, la presencia de figuras flotantes muy semejantes entre sí nos lleva a considerar como otra posible fuente de información la interpretación que otros artistas han hecho de este movimiento, tanto en figuras individuales como en esquemas compositivos.

---

<sup>50</sup> LEE, 1940, págs. 83-113

<sup>51</sup> LEE, 1940, pág. 36

<sup>52</sup> LEE, 1940, pág. 84

Tabla 4. fuentes visuales para la expresión del movimiento de la figura humana ingrávica en la Edad Moderna

REFERENTE MÓVIL	1. <b>Movimientos análogos</b> (visual y cinestésicamente)	<ul style="list-style-type: none"> <li>-<b>natación</b> (del hombre y de animales acuáticos)</li> <li>-vuelo de las aves</li> <li>-movimientos acrobáticos, volteretas</li> <li>-columpio</li> <li>-saltos</li> <li>-<b>teatro</b> (grúas, tramoya)</li> </ul>
	2. <b>Movimientos visualmente análogos</b> , pero alejados de la sensación física del vuelo	<ul style="list-style-type: none"> <li>-danza</li> <li>-movimientos del cuerpo sobre una <b>superficie horizontal</b></li> <li>-acciones sobre elementos de apoyo sólidos (silla, escalón, etc.) que permitan <b>movimientos sin sustento de las manos y los pies</b></li> <li>-<b>acciones cotidianas</b> representadas desde puntos de vista no habituales (caminar, correr, agacharse etc.)</li> </ul>
	3. Movimientos en los que vemos la figura humana escorzada o desde <b>puntos de vista y en torsiones</b> poco habituales	
REFERENTE ESTÁTICO	4. <b>Modelos en poses estáticas</b> para obtener información visual directa con la que expresar el dinamismo del cuerpo humano en vuelo.	<ul style="list-style-type: none"> <li>-posados que sugieren un movimiento ingrávico</li> <li>-modelos que <b>representan acciones no flotantes</b>. En estos dibujos la figura se hace flotante por un <b>cambio de contexto "escenográfico"</b></li> </ul>
	5. Modelos escultóricos que representan figuras voladoras.	
	6. Obras plásticas con expresión del movimiento ingrávico	

### 3.2.2. Fuentes perceptivas no visuales

Como hemos explicado al hablar de la intuición, aunque la acción de la figura humana voladora tal y como la vemos en la obras de la Edad Moderna no puede **percibirse** con los sentidos, sí puede **intuirse** igual que un movimiento experimentado realmente, para lo que es necesaria la captación de diversidad de sensaciones por medio de la percepción. En la expresión del movimiento de la figura humana ingrávida, al no existir un referente visual directo, cobran importancia el resto de sensaciones. Por eso, la percepción de información sensorial (aparte de las proporcionadas por la percepción visual) es imprescindible para transmitir el movimiento de la figura humana en vuelo. Entre estos destaca especialmente la **percepción cinestésica**: las sensaciones dinámicas que nos proporciona nuestro propio cuerpo en movimiento, en el caso del movimiento ingrávido de la figura humana, a través de la realización de acciones semejantes (saltos, el balanceo en el columpio, el buceo, la sensación de vértigo, y todas aquellas acciones posibles en la época que tratamos). Éstas constituyen una referencia de lo que podría sentirse si nos fuera posible volar, pues producen sensaciones dinámicas similares a las del vuelo. En realidad no sólo este tipo de acciones, sino que toda acción realizada por el creador que le sirva para imaginar la sensación del vuelo puede aportar información para la expresión de este movimiento.

Por otra parte contamos con las sensaciones captadas por **los demás sentidos**, como sonidos, texturas, sensaciones térmicas y olores. Se trata de datos obtenidos a través de la experiencia “real”, que nunca es en sí la acción de volar o flotar en el aire, pero que complementan la experiencia visual y cinestésica. Todas estas sensaciones pueden ser experimentadas y recordadas posteriormente para la expresión del vuelo de la figura humana.

### 3.2.3. Fuentes introspectivas

En el siguiente apartado nos adentramos en la experiencia interna del vuelo como fuente de información para la expresión plástica y analizamos las diversas emociones y sentimientos que se detectan en las figuras voladoras de la Edad Moderna.

#### 3.2.3.1. La imaginación creadora

La cuestión que subyace en este párrafo es si la experiencia visual determina la creación plástica y, por tanto, si es posible, por medio de la experiencia del artista, representar aquello que no se ha visto nunca, lo que no existe. Gracias a la expresión del movimiento ingrávido de la figura humana comprendemos que la creación plástica no es fruto sólo de la experiencia visual, sino que además las vivencias y el ensueño son primordiales en su gestación.

La **imaginación creadora** es la combinación entre los significados de imaginación como la facultad de **representación mental de imágenes de aspecto sensorial**, y como **invención de formas nuevas**.<sup>53</sup> La imaginación creadora es la “capacidad de inventar representaciones mentales de aspecto sensorial”<sup>54</sup>. Permite experimentar sensaciones sin la existencia de un estímulo externo, sensaciones que parten de las experiencias sensoriales, pero con las que se inventan imágenes, conceptos e ideas nuevas. Experimentar la sensación producida durante el vuelo, puesto que ocurre sin que tenga lugar el estímulo, es siempre un acto de imaginación. Imaginar el movimiento ingrávido implica la vivencia de verdaderas sensaciones físicas, las cuales parten de experiencias perceptivas evocadas y elaboradas por la imaginación creadora. Ello abarca la imaginación de la sensación de movimiento y de todas las demás sensaciones que puede albergar este acontecimiento. Así, si imaginamos las sensaciones que percibiríamos si voláramos como los ángeles de la Edad Moderna, somos capaces de percibir

---

<sup>53</sup> SOURIAU, 1990, pág. 670

<sup>54</sup> SOURIAU, 1990, pág. 670



texturas, como la de los ropajes y cabellos acariciando nuestra la piel, la humedad de las nubes; acaso el sonido del aleteo y el movimiento de las alas en la espalda; el espacio vacío bajo los pies, la temperatura, la altura, la fuerza por la que el cuerpo se eleva, etc. La imaginación creadora es una valiosa fuente de información para la expresión del movimiento ingrávito, pues permite su comprensión como vivencia no solamente visual, configurando de este modo una experiencia más completa, que alcanza lo más íntimo de la persona.

La expresión móvil de la figura humana flotante evidencia que las sensaciones expresadas pueden ser de procedencia tanto física como imaginada; de hecho, la expresión, en palabras de Benedetto Croce “Tiene su punto de partida en las impresiones, y la vía fisiológica por la cual han llegado éstas al espíritu le es, desde luego, indiferente. Una vía u otra da lo mismo; basta que sean impresiones”<sup>55</sup>. Así pues, la expresión del movimiento de la figura humana ingrávita tiene su punto de partida en las sensaciones que capta el creador y de las cuales se sirve para comunicarlo plásticamente; también por esto podemos considerar que las obras en las que se expresa la ingravidez de la figura humana son fruto de la vivencia de este movimiento.

En las ideas artísticas de la Edad Moderna también se refleja la importancia de la imaginación creadora en la plástica. Se hace a través del concepto de *expresión*, y es en esos momentos considerado por los humanistas como uno de los elementos más importantes de la pintura. La *expresión* no es sino la representación del movimiento, mediante el cual se transmiten las pasiones y los sentimientos. Según Rensselaer W. Lee, para el humanista “la pintura tiene el poder de provocar la emoción humana mediante el movimiento expresivo”<sup>56</sup>. De hecho, **los movimientos del cuerpo humano**, deduce el autor, “son el espíritu y la vida del arte, y el fin a que tiende toda la ciencia pictórica”<sup>57</sup>. Pero “para conmover al contemplador de su cuadro con las emociones humanas expresadas en él, debe sentir antes en sí mismo esas emociones.” Este “**sentir en sí mismo**” del artista es la imaginación creadora. Y para que ésta intervenga el artista debe “poseer en su propia alma la capacidad de una experiencia humana intensa y profunda.”<sup>58</sup> Si la transmisión de emociones por medio de la expresión del movimiento requiere la **previa experiencia de tales emociones por parte del creador**, podemos suponer que el artista debía imaginar la sensación de vuelo para transmitir el dinamismo de las figuras voladoras. Además, los humanistas pensaban que el espectador podía **sentir la emoción transmitida mediante la contemplación de la obra**.

---

<sup>55</sup> CROCE, 1908, págs. 104-105

<sup>56</sup> LEE, 1940, págs. 45-46

<sup>57</sup> LEE, 1940, pág. 45

<sup>58</sup> LEE, 1940, pág. 46

De hecho una de las finalidades de la pintura era conmover al espectador haciéndole sentir, por medio del movimiento, la sensación que vive el personaje.<sup>59</sup> Alberti adjudica a la *historia* en la pintura un significado parecido al de *expresión*, en lo que respecta a la experiencia del espectador:

La “historia” conmoverá los ánimos de los espectadores cuando los hombres pintados allí expresen sus emociones con claridad. Y, como la naturaleza hace que no pueda haber nada más deseoso que las cosas semejantes a sí, lloramos con los que lloran, reímos con los que ríen y nos dolemos con los que se due- len.<sup>60</sup>



Fig. 59. Camillo Procaccini (h. 1611).  
*Ángel en vuelo con ostensorio.*

Y destaca: “Pero estos movimientos del ánimo se conocen por los movimientos del cuerpo.”<sup>61</sup> En definitiva, **provocar la emoción en el espectador dependía de la expresión móvil**. Aunque la experiencia del espectador es única, sabemos que, en general, las imágenes con figuras humanas voladoras producidas en la Edad Moderna despiertan en el espectador las sensaciones móviles del vuelo. Podemos afirmarlo, por una parte por la experiencia propia, y por otra, por las descripciones de los teóricos del arte, quienes, con frecuencia, ante las figuras ingravidas cambian su estilo hacia expresiones más poéticas. La descripción de un dibujo de Procaccini (Fig. 59) proporciona un ejemplo de sensaciones imaginadas ante una figura flotante. Se trata de una descripción sinestésica del viento que mueve los ropajes. La autora dice que este dibujo es un:

Vigoroso y pictórico estudio de ángel en vuelo, con las alas desplegadas y las vestiduras hinchadas por el viento, en blandos pliegues de rica pañería. (...) Con trato leve y difuminado [Procaccini] crea delicados acordes cromáticos, sirviéndose del lápiz rojo y de la acuarela, mueve la abundante pañería, como si permitiera al vien-

---

<sup>59</sup> LEE, 1940, pág. 46

<sup>60</sup> ALBERTI (1404-1472), 1999, pág. 103

<sup>61</sup> ALBERTI (1404-1472), 1999, pág. 103

to jugar entre los pliegues, subrayados por los realces de blanco de plomo.<sup>62</sup>

Y en esta otra descripción, Réau revela las sensaciones dinámicas experimentadas con la observación de las figuras voladoras, cuyos movimientos identifica con los de la natación: “Los ángeles atraviesan el cielo como los nadadores hienden las olas; descienden verticalmente hacia la tierra como el submarinista se echa de cabeza en el agua.”<sup>63</sup>

La expresión plástica es siempre una invención; **en el caso del vuelo de la figura humana, la invención es evidente e ineludible y es, además, el camino para expresarlo.** Por tanto, puede considerarse que la imaginación creadora es un requisito para expresar el vuelo de la figura humana; pero no se trata de un paso previo a la ejecución plástica, sino que **durante ésta, las emociones y sensaciones imaginadas también son experimentadas por el artista.** Es decir, creemos que expresar del vuelo produce la sensación de volar. Por eso representar el vuelo es un placer en sí mismo, pues al dibujarlo se imagina, se comunica, se siente. De hecho, para Paul Souriau, la imaginación no sólo es la facultad principal y dominante del artista, sino, sobre todo, su fuente fundamental de goce<sup>64</sup>. Y éste ocurre mientras se realiza la obra, pues “El placer propio del artista está en reunir la representación mental y la ejecución.”<sup>65</sup> Así pues, en la expresión del vuelo de la figura humana **se experimenta la ingravidez tanto previamente a la realización de la obra, como durante su ejecución y contemplación.**

### 3.2.3.2. El ensueño. Experiencia íntima del movimiento ingravido

El **ensueño** es el estado en el que la mente se llena de imágenes controladas, producido por el aislamiento de la realidad externa.<sup>66</sup> En el estado de ensueño, “la conciencia es *invadida por imágenes* que se desarrollan espontáneamente”.<sup>67</sup> También en el sueño percibimos y producimos imágenes mentales pero, a diferencia del ensueño, no tenemos control sobre su desarrollo. Es decir, **el ensueño es el estado en el que se pone en funcionamiento la imaginación creadora.**

---

<sup>62</sup> NEPI SCIRÈ & PERISSA TORRINI, 1999, pág. 186, (trad. a.): *vigoroso e pittorico studio di angelo in volo, con le ale spiegate e le vesti gonfiate dal vento in morbide pieghe del ricco panneggio [...] con tratto lieve e sfumato [Procaccini] crea delicati accordi cromatici; servendosi della metita rossa e dell'aquerello, muove l'abbondante panneggio, quasi a permettere al vento di giocare tra le peghe, sottolineate dai rialzi a bianca.*

<sup>63</sup> RÉAU, 1996, pág. 60

<sup>64</sup> SOURIAU, Paul, 1901, en SOURIAU, 1990, pág. 670

<sup>65</sup> SOURIAU, 1990, pág. 670

<sup>66</sup> SOURIAU, 1990, pág. 504

<sup>67</sup> SOURIAU, 1990, pág. 505

Como en el sueño, a través del ensueño se pueden vivir sensaciones, a menudo no visuales: “el sueño, en su forma pura, nos entrega totalmente a la imaginación material y a la imaginación dinámica y [...], a su vez, el sueño en su forma pura nos desprende de la imaginación formal.”<sup>68</sup> Por eso, la imaginación, activada durante el ensueño, es tan valiosa como **fuentes de información no visual**. Además, según Bachelard, la ensoñación es para el artista una exigencia de creación, pues es el germen a partir del cual la obra se desarrolla<sup>69</sup>. Las creaciones de la ensoñación (sensaciones, emociones, imágenes, seres, acciones) se materializan en la obra plástica, por eso es una vivencia fundamental para la transmisión del movimiento inventado de la figura humana ingrávida. El ensueño no sólo es una fuente de información, sino **un modo del comprender de modo profundo el movimiento ingrávido**. Como hemos visto, la ensoñación no sólo tiene lugar durante la creación. La obra plástica lleva al espectador al estado de ensoñación, es, en palabras de Bachelard, una “invitación al viaje”, que le lleva, en este caso, a vivir sensaciones como la ingravidez y el vuelo a partir de la contemplación de una imagen: “recibimos, en nuestro ser íntimo, un suave empujón, el empujón que nos conmueve, que pone en marcha el ensueño saludable, el ensueño verdaderamente dinámico.”<sup>70</sup>

### 3.2.3.3. Emociones y sentimientos en torno al movimiento de la figura humana ingrávida en la Edad Moderna

A continuación reflexionamos acerca de las emociones experimentadas a través de la expresión del vuelo de la figura voladora de la Edad Moderna. La creación de la obra y su observación pueden evocar la experiencia de sensaciones como la ingravidez; de este modo, en torno a la expresión del vuelo, artista y espectador viven emociones y sentimientos. Además, planteamos las posibles causas íntimas que motivan la expresión del movimiento ingrávido y el vuelo.

#### A. El deseo de libertad

El significado fundamental del vuelo de la figura humana es la **libertad**. Superar la fuerza de la gravedad es liberarse de las ataduras que nos hacen permanecer anclados a la tierra. El cielo, lo inalcanzable, se hace accesible; por eso volar es entrar en el mundo de los sueños cumplidos. El movimiento libre de restricciones es un anhelo

---

<sup>68</sup> BACHELARD, 1943, pág. 39

<sup>69</sup> SOURIAU, 1990, pág. 505

<sup>70</sup> BACHELARD, 1943, pág. 12

íntimo. Según K. Clark, las figuras del éxtasis, como muchas de las figuras flotantes (ver 1.2.1.1.), son símbolo de la liberación del alma por medio del cuerpo. Además, las relaciona con la resurrección por su cualidad para concentrar la idea de la “vitalidad liberada”, “Pues el desnudo del éxtasis, aun cuando parezca ser sólo un elemento de la decoración, es siempre símbolo del renacer.”<sup>71</sup>

El sueño de vuelo es verdaderamente una liberación que permite **movilidad física y también de pensamiento.**

si la mayor de las responsabilidades humanas – físicas y morales – es nuestra responsabilidad de *verticalidad* ¡hasta qué punto el sueño que nos levanta, que dinamiza nuestra rectitud, que tiende el arco de nuestro cuerpo desde los talones hasta la nuca, que nos libera de nuestro peso, que nos da nuestra primera, nuestra única experiencia aérea, hasta qué punto ese sueño debe ser saludable, reconfortante, maravilloso, conmovedor!<sup>72</sup>

El vuelo es uno de los sueños más frecuentes. Soñar con volar hace experimentar la sensación de libertad y de ingravidez. Por otra parte, según Étienne Souriau, a veces el soñar cosas bellas es una ficción compensadora de las fealdades de la realidad.<sup>73</sup> Esto nos hace pensar en las figuras voladoras como dibujos proyectivos de la psicología de sus autores<sup>74</sup>. De este modo, dibujar el vuelo, al igual que soñar con ello, podría funcionar como un sueño de compensación. George Knox plantea la hipótesis de que Giambattista Tiepolo realizara sus dibujos de figuras escorzadas, vistas desde abajo, sentadas o de pie sobre las nubes (Fig. 60) para pasar el tiempo mientras estuvo inmovilizado a causa de una enfermedad.<sup>75</sup> A pesar de que se ha demostrado que no fueron realizados en tal situación, la teoría de Knox es interesante por sugerir que **la fantasía del dominio del cielo puede ser un reflejo del deseo de libertad de movimien-**



Fig. 60. Giambattista Tiepolo (1754-1755).  
Desnudo sentado entre las nubes  
con el brazo alzado.

---

<sup>71</sup> CLARK, 1956, págs. 292-293

<sup>72</sup> BACHELARD, 1943, pág. 49

<sup>73</sup> SOURIAU, 1990, pág. 505

<sup>74</sup> Las técnicas proyectivas gráficas pueden aportar información psicológica sobre el sujeto. Las Técnicas Proyectivas están fundamentadas en el Psicoanálisis de Sigmund Freud, quien hace mención a que las “gráficas” pueden interpretarse. CID RODRIGUEZ & URBANO VELASCO, 2005, págs. 4-5

<sup>75</sup> VALAGUSSA & VILLA, 2010, pág. 178

to. Otros autores han encontrado en los mundos flotantes de Giambattista Tiepolo una forma de escapismo que no es reflejo de un anhelo individual, sino de un estado global de la sociedad a la que perteneció. Así, Adriano Mariuz dice de él:

Añadiéndole el mordiente del “capricho” y la droga de lo exótico y de lo extravagante, se sintonizaba con la psicología de sus contemporáneos, siempre a la búsqueda de novedades y de variedad, tal vez para huir del malestar del vacío y del aburrimiento.<sup>76</sup>

De hecho, como dijimos en el segundo capítulo, el arte de los siglos XVII y XVIII, en el que abundan las figuras en vuelo, también se ha descrito como un arte cuya finalidad era abstraerse de las crudezas del mundo real:

la civilización barroca surge, más bien, como expresión de un fracaso que se quiere hacer pasar por un triunfo, y por lo tanto de una necesidad por mostrarse no como se es, sino como se querría ser. El arte barroco nace, pues, de la puesta en escena de una gran simulación.<sup>77</sup>

En este sentido, la expresión plástica del vuelo del hombre es un masaje espiritual, un consuelo. Tanto su expresión como su contemplación son un alivio de las penurias, pues “El arte, como acción originada y dirigida por la imaginación, es precisamente, el proceso ideal de esta traducción de lo posible a lo real”<sup>78</sup>.

La expresión del movimiento ingrávido puede ser, efectivamente, un desahogo para quien la vida es dura. Pero nos inclinamos a considerarlo, también, como una **expresión de libertad y fantasía** que no es el fruto de un deseo de *huida*, sino la manifestación de la **superación de los problemas** y dificultades de la vida. Nos lleva a pensar el hecho de que no se represente la incomodidad o el miedo ante lo incontrolable del vuelo, sino que los seres ingrávidos se nos presentan con conocimiento de su entorno e incluso juegan con sus posibilidades. El disfrute de la capacidad de flotar adquiere así un carácter alegre y libre de preocupaciones. En un detalle de una obra de Domenichino (Fig. 61) apreciamos cómo la transmisión de la felicidad de la escena se supedita al dominio de la gravedad y a sus posibilidades de movimiento, como si se tratara de un juego. Un niño de azul se impulsa en la cornisa, y otros tres llevan volando al santo, uno de ellos mira al espectador, con lo que parece hacerle cómplice. La imagen produce la sensación de que el conjunto de personajes se arroja al vacío con la seguridad que les da su dominio sobre la gravedad.

---

<sup>76</sup> MARIUZ, 1978, pág. 10, (trad. a.): aggiungendovi il mordente del “capriccio” e la droga dell’esotico e dello stravagante, [Tiepolo] si sintonizzava sulla psicología dei suoi contemporanei, sempre alla ricerca di novità e varietà, magari per sfuggire al malessere del vuoto e della noia.

<sup>77</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, 1989, pág. 16

<sup>78</sup> ARGAN, 1987, págs. 262-263



Fig. 61. Domenichino (h.1640). San Genaro recibido por Cristo.

## B. El vuelo como un juego

Ciertamente nos resulta fácil imaginar que, si pudiéramos volar, aprovecharíamos para experimentar nuestra nueva capacidad buscando sensaciones semejantes a las que podríamos tener en un parque de atracciones. Esta idea lúdica se refleja en las figuras flotantes de la bóveda de la catedral de Parma, las cuales, como observa Janson, “son criaturas enérgicas y pletóricas de salud, seres de carne y hueso, no espíritus incorpóreos, y se deleitan visiblemente por su condición ingrávida”.<sup>79</sup>

La imagen del **vuelo como un juego** está unida a la de los *putti* traviesos, cuyo vuelo es en ocasiones vertiginoso, como vemos en *Triunfo del Nombre de Jesús*, de Baciccia (Fig. 62), cuya actividad inquieta transmite mayor velocidad que el resto de personajes de la composición. En el dibujo de Rubens *La Asunción de la Virgen* (Fig. 63) los ángeles vuelan alrededor de la figura central con un movimiento incesante;

---

<sup>79</sup> JANSON, 1991, pág. 778

girando en el aire de diversas maneras y ayudando a la elevación como si para ellos se tratara de un juego. En las acciones de los *putti* no hay rigor o pesantez; en la imagen 65 uno de ellos sopla la tompreta haciendo que atravesase un aro, el otro ha desenrollado en exceso un rollo de papel. La comparación de este tipo de imágenes con otras de contenido más dramático, como los ángeles que sostienen incensarios en *Funeral de la Virgen*, de Ludovico Carracci (Fig. 64), evidencia la diferencia en el carácter del movimiento. También es común que se coordinen girando en un corro. La parte más alta de las abovedadas se reserva con frecuencia a esta imagen, dos de estas imágenes están en la Villa Ludovisi de Roma y en el llamado Camarín de las Eneidas, en Roca di Sala Baganza (Fig. 66 y Fig. 117, Cap.2); aunque también se encuentra en obras no cenitales, como el corro de querubines representado por Rubens sobre la escena de *El intercambio de las princesas* (Fig 166, Cap. 2). El carácter travieso del vuelo se muestra a menudo en **escenas de amor**. En *El Jardín del Amor* (Fig. 67), los amorcillos revolotean alrededor de un grupo de hombres y mujeres, interviniendo con mucho interés, casi incordiando. En *Embarque a Citera* (fig. 68), los *putti* voladores no interactúan con los demás personajes, pero su presencia tiene una función simbólica. Como en las otras imágenes, sus movimientos manifiestan la cualidad lúdica del dominio de la gravedad. Por otra parte, a veces el placer del vuelo se manifiesta, paradójicamente, en representaciones en las que los querubines juegan con armas o con instrumentos de tortura (asunto que tratamos en 1.3.2.6.). Un ejemplo de ello son los dos ángeles que sostienen y desenvainan la espada en *Gloria de Santa Cecilia*, de Domenichino (Fig. 69), como dos niños inconscientes de la peligrosidad de lo que hacen. Las armas adoptan otro significado en las representaciones de Cupido. En la Farnesina, éste es representado numerosas veces con nuevas y variadas armas distintas al arco, componiendo un “catálogo” de angelitos armados (Figs. 70).

Cuando se gestó la idea de los seres aéreos alados, las alas aparecieron por comparación a las aves, las cuales se desplazan sin esfuerzo, a diferencia de los hombres,

Condenados a desplazarse a pie, o como mucho a caballo o en barco, siempre a precio de grandes fatigas. Ni un águila ni un ruiseñor, en cambio, habrían encontrado nunca, volando, alguno de estos obstáculos de los que cada hombre debía, no obstante, tener en cuenta<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 91, (trad. a.): *condannati a spostarsi a piedi, o tutt'al più a cavalli o sulle navi, sempre a prezzo di grandi fatiche. Né un'aquila né un usignolo, invece, avrebbero mai incontrato, volando, alcuno di quegli ostacoli di cui ogni uomo doveva, comunque, tener conto.*



La fluidez y el placer del vuelo de los seres aéreos frente a la dificultad del desplazamiento humano se transmiten en las figuras flotantes de la Edad Moderna. Probablemente, hoy en día, la impresión de **facilidad del vuelo** que nos transmiten estas obras no difiere demasiado de la tenían los espectadores de la Edad Moderna, pues a pesar de los cambios en los medios de transporte, ciertamente veloces, y a pesar del desarrollo de las máquinas para volar (algunas presumiblemente muy semejantes al vuelo de las aves, como el ala-delta o el parapente), el vuelo no ha dejado de ser un sueño.



Fig. 62. Baciccio (1679). *Triunfo del Nombre de Jesús* (detalle).



Fig. 63. Rubens (h. 1615-1615). La Asunción de la Virgen.



Fig. 64. Ludovico Carracci (1605-1609). *Los funerales de la Virgen* (y detalle).



Fig. 65. Rubens (1622). Diseño para la portada de Franciscus Hareus' *Annales Ducum Brabantiae* (detalle).

3. El proceso creativo en la expresión del vuelo de la figura humana



Fig. 66. Cristofaro Roncalli, *Il Pomarancio* (h. 1621).  
Bóveda del Camarín de los países de la Villa Ludovisi (y detalle).



Fig. 67. Rubens (h. 1632-1634). *El jardín del Amor*.



Fig. 68. Watteau (1718-1720). *Embarque a Citerea* (y detalles).



Fig. 69. Domenichino (1612-1615).  
*Gloria de Santa Cecilia* (detalle).

3. El proceso creativo en la expresión del vuelo de la figura humana



Fig. 70a. Escuela de Rafael (1519). *Loggia de Amor e Psique* (detalles).



Fig. 70b.



Fig. 70c.



Fig. 70d.

### C. Miradas

La capacidad de volar ofrece, además de un transporte sin obstáculos, la posibilidad de **observar** el mundo desde un punto de vista privilegiado. En numerosas obras los ángeles son espectadores del hecho representado. A veces, observan sin ser vistos. En el dibujo que muestra a Dido y Eneas besándose descubrimos en los *putti* el placer de ser testigos de los acontecimientos ajenos, seguros de no ser descubiertos gracias a la distancia que proporciona el vuelo (Fig. 71). Las acciones más frecuentes son las mismas que en la representación de cualquier grupo de espectadores, solo que libres de la gravedad. Encontramos diversas reacciones según lo que los personajes están viendo: unos contemplan con ternura (Fig. 72), otros se avisan entre ellos para no perder detalle (Fig. 73), a veces muestran miedo (Fig. 74), otras veces curiosidad, como los ángeles que acompañan a Dios en la *Creación de Adán*, de Miguel Ángel (Fig. 75).

En la bóveda de la catedral de Parma (Fig. 76), Correggio tiene en cuenta la presencia del público y reclama su atención a través de los personajes pintados. Eugenio Riccòmini lo expresa con estas palabras. Correggio crea

un espacio que no sólo “atraviesa” y se abre más allá de la escena, sino que prosigue en continuo también hacia el espectador, con el cual a menudo sus figuras entablan conversación, de miradas y de sonrisas y de invitaciones.<sup>81</sup>

Bachelard nos habla del ensueño de la mirada: una mirada que nos llega de las estrellas como respuesta a la fascinación por observar el cielo nocturno: “la contemplación es tan naturalmente una confidencia, que todo lo que miramos con un mirar apasionado, con ansia o con deseo, nos devuelve una mirada íntima, una mirada de compasión o de amor”<sup>82</sup>. Esta misma sensación vivimos ante la mirada de los seres voladores. “En un instante, borran nuestra soledad. Ver y mirar truecan aquí su dinamismo: se recibe y se da. Ya no hay distancia”<sup>83</sup>. Un ser volador que nos mira, como el ángel de Bronzino (Fig. 77), estrecha la distancia entre la obra y el espectador; el mundo real y el de la imaginación se unen, entrelazando lo externo (el espacio que alberga la obra y al espectador, el mundo real) y lo interno (lo expresado en la imagen, y que mueve al espectador a imaginar). Con frecuencia los ángeles apelan al espectador dirigiéndole la mirada, estableciendo una conexión entre el observador y la obra. Aunque no miran directamente al espectador, los ángeles se asoman y contemplan el mundo ma-

---

<sup>81</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 82, (trad. a.): *uno spazio che non solo “sfonda” e s’apre al di là della scena, ma che prosegue in continuo anche verso lo spettatore, col quale spesso le sue figure si pongono in colloquio, di sguardi e di sorrisi e d’inviti.*

<sup>82</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 229

<sup>83</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 230

terial desde la bóveda pintado por Andrea Pozzo, estableciendo así la misma conexión (Figs. 78 y 79). En cambio, otras veces la presencia de multitud de ángeles observadores sirve por sí misma para hacer partícipe al espectador, haciendo dirigir su mirada hacia cierto lugar de la composición, sin necesidad de una interpelación directa (Fig. 83 y 88).



Fig. 71. Antonio Gionima (1697-1732). *Dido y Eneas en la cueva* (y detalle).



Fig. 72. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). *La educación de la Virgen* (detalle).



Fig. 73. Ciro Ferri (1634-1689). Grupo de dos ángeles en las nubes de los cuales uno está extendido y el otro señala hacia abajo.



Fig. 74. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). *Rinaldo en el bosque encantado* (detalle).



Fig. 75. Miguel Ángel Buonarroti (1511). *Creación de Adán*.



Fig. 76. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle de la Fig. 122. Cap.2).



Fig. 77. Agnolo Bronzino (1540-1545). *Deposición de Cristo* (y detalle).





Fig. 78. Andrea Pozzo (1626). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle).



Fig. 79. Andrea Pozzo (1626). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle).

#### D. Erotismo

El movimiento de figuras flotantes se expresa a menudo con **carácter erótico**, generando cierta ambigüedad entre temas sacros y profanos.

Para Correggio, había escasa diferencia entre el éxtasis espiritual y el físico, como podemos verlo comparando *La Asunción de la Virgen* con su *Júpiter e Ío*, tela de una colección que ilustra los amores de los dioses del mundo clásico. La ninfa, desmayada en el abrazo de un Júpiter en figura de nube, tiene un parentesco directo con los jubilosos ángeles del fresco.<sup>84</sup>

Dos factores contribuyen especialmente al erotismo: uno es la parcialidad con la que su piel desnuda es ocultada por las nubes, por los ropajes hinchados de aire o por otras figuras. La visión incompleta lleva a imaginar las partes insinuadas o totalmente ocultas entre telas y vapor; y la aparición inesperada de sus cuerpos añade intensidad (Figs. 129, 130, y 143, Cap. 2). Asimismo, las vestimentas, por su forma de abrazar o descubrir el cuerpo, aportan sensualidad. Un ejemplo de ello está en la obra de Giambattista Tiepolo, de quien:

Bastaría considerar, como ejemplo de su genialidad como diseñador de vestuario atento a sutiles reclamos eróticos, más aún que los vestidos y los peinados de reinas, princesas, pajes, las *toilettes* de sus ángeles [...] Vestidos que, como las plumas para los pájaros o las alas para las mariposas, parecen connaturales

---

<sup>84</sup> JANSON, 1991, págs. 778-779

a quien los lleva y transmiten al espectador un placer a la vez visual y virtualmente táctil.<sup>85</sup>

Kenneth Clark reconoce el atractivo de los céfiros de Botticelli en sus ropajes dinámicos, que permiten la comprensión de la figura desnuda entre las ondas de tela (Fig. 9): “la suspensión de nuestra razón se logra mediante los intrincados ritmos del ropaje que flota y ondea irresistiblemente en torno a las figuras desnudas.”<sup>86</sup> Esta descripción recuerda el consejo de Leonardo respecto a la representación de los vestidos: sólo en el caso de las ninfas y de los ángeles éstos deben permitir entrever la forma del cuerpo:

Tan sólo descubrirás en parte la cabal consistencia de los miembros cuando se trate de una ninfa o de un ángel; éstos representarán cubiertos de finísimos vestidos que el soplo del viento aplica y ciñe a los miembros de tales figuras.<sup>87</sup>

La idea de los seres aéreos ligeros y luminosos ha llevado a diseñar vestidos ciertamente sensuales. Al hablar de la iconografía de los ángeles, Souriau recuerda que la desnudez es a veces más casta que ciertas vestiduras<sup>88</sup>.

El segundo factor que contribuye al erotismo de las figuras voladoras es que éstas muestran repentinamente su desnudez desde puntos de vista inesperados. La perspectiva *di sotto in sù* está particularmente relacionada con ello. Así, Giulio Romano con su obra *El carro del Sol*, en el Palazzo del Te (Fig. 80):

vuelve literalmente [...] a ese célebre *sottinsù* de desnudo presente (y en posición estratégica) de la cúpula de Parma, y que por fuerza conduce la mirada a la contemplación de un redondo y bonito trasero. Una cita que a Giulio, experto pornógrafo, no se le podía escapar.<sup>89</sup>

En el contexto específico del psicoanálisis, el vuelo se ha interpretado como el deseo sexual. Tal vez por ello Pijoán considera que las “figuras descompuestas” de *La Asunción de la Virgen* son signo de que Correggio padecía “un principio de enajenación,

---

<sup>85</sup> MARIUZ, 1978, pág. 3, (trad. a.): *Basterebbe considerare, come esempio della sua genialità di costumista attento a sottili richiami erotici, più ancora che le vesti e le acconciature di regine, principesse, paggi, le tiolettes dei suoi angeli, [...] Costumi che, come le piume per gli ucelli o le ali per le farfalle, sembrano connaturati a chi li indossa e trasmettono allo spettatore un piacere insieme visivo o virtualmente tattile.*

<sup>86</sup> CLARK, 1956, pág. 280

<sup>87</sup> DA VINCI (1452-1519), 2004, pág. 309

<sup>88</sup> SOURIAU, 1990, pág. 58

<sup>89</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 92, (trad. a.): *ritorna pari pari [...] quel celebre sottinsù di nudo presente (e in posizione strategica) nella cupola di Parma [Asunción de la Virgen de Correggio], e chi di forza conduce lo sguardo alla contemplazione d'un rotondo e gradevole sedere. Una citazione che a Giulio, esperto pornografo, non poteva sfuggire.*

con tendencia a obsesiones de carácter sexual”<sup>90</sup>; reconociendo con ello el carácter erótico de las figuras flotantes de la cúpula de la catedral de Parma.

Pero con un matiz u otro, lo cierto es que debido al hecho de que las figuras flotantes son con frecuencia desnudos o semidesnudos, tienen de por sí un componente erótico, pues, en palabras de Kenneth Clark. “Es obligado subrayar lo que resulta evidente, y decir que ningún desnudo, ni siquiera el más abstracto, debe dejar de despertar en el espectador algún vestigio de sentimiento erótico”<sup>91</sup>. Además, K. Clark encuentra que, en particular las escenas con figuras voladoras, producen especial deleite, pues: “Satisfacen nuestra rebelión instintiva contra las limitaciones más inhibitorias de nuestro cuerpo. En sueños volamos o nadamos, y alcanzamos de este modo un éxtasis de libertad sensual que durante la vigilia sólo conocemos en el amor”<sup>92</sup>. Y debido a ello, concluye Clark, la sensualidad se ensalza por medio del movimiento flotante<sup>93</sup>.



Fig. 80. Giulio Romano (1527).  
*El carro del Sol.*

### E. Vuelo y amor

Si bien el espacio aéreo es el contexto de las sensaciones eróticas, lo es también del amor. Volvemos nuevamente a Bachelard, quien lo expresa de esta forma:

Si es preciso amar para deshacer las angustias que nos ahogan, el sueño de vuelo puede dulcificar en la noche un amor desdichado, puede colmar con la dicha nocturna un amor imposible. [...] Para ciertas almas que tienen una vida nocturna poderosa, amar es volar.<sup>94</sup>

La identificación entre amor y vuelo acude a nuestra mente ante la visión de ciertas obras en las que las figuras, siempre en contacto, conforman un conjunto que se desplaza gracias a un impulso común. Así se transmite en las imágenes 81 y 82. También

---

<sup>90</sup> PIJOÁN, 1951, pág. 424

<sup>91</sup> CLARK, 1956, pág. 22

<sup>92</sup> CLARK, 1956, pág. 272

<sup>93</sup> CLARK, 1956, págs. 286-287

<sup>94</sup> BACHELARD, 1943, pág. 50

son representativos de esto los ángeles de Correggio (Fig. 6): “Correggio, el dulce, el sentimental, el enamorado. Parece como si para Correggio el heroísmo fuera amar, amar demasiado por la pura belleza de las cosas”<sup>95</sup>.



Fig. 81. Giandomenico Tiepolo (h. 1758-1759).  
*La Apoteosis de San Antonio con Jesús Niño.*



Fig. 82. Jean-Honoré Fragonard (1818). *La adoración de los pastores*, de Benedetti (detalle).

---

<sup>95</sup> PIJOÁN, 1951, pág. 411

## F. Cielo diurno y nocturno

Las figuras aéreas adquieren el carácter del espacio en el que se mueven. De esta forma, el **cielo diurno** y el **cielo nocturno** evocan diferentes sensaciones. Durante el día el cielo es el espacio de las aves y del sol, el tiempo de soñar despierto. En *La Aurora*, de Guido Reni (Fig. 83), el comienzo del día se liga al **comienzo** del vuelo; el **despegue** es el momento del cambio, de la liberación de las ataduras, el momento en el que el sueño del vuelo se hace realidad y es, por ello, uno de los más intensos. En la obra de Charles le Brun (Fig. 84) el carro de Hércules surca el cielo majestuosamente. Aquí, el pesado carro y los caballos se comprenden como flotantes gracias a las dos figuras voladoras que hay entre los caballos; su pesadez se convierte en ligereza gracias a la fusión con las nubes y la suave y dorada luz del alba. En *Apolo y los cuatro continentes*, de Giambattista Tiepolo, el Sol preside la escena; sus rayos atraviesan las nubes y son perfectamente visibles. Aquí el ambiente del cielo diurno se orienta a transmitir las ideas del triunfo y la grandeza (Fig. 85).

En contraposición al ajetreo y energía del cielo diurno, durante la noche éste evoca calma y lentitud. Según Bachelard, “La imaginación necesita un alargamiento, un retardo. Y, en particular, más que cualquier otra, la imaginación de la materia nocturna necesita lentitud.” Tal lentitud se debe a la naturaleza de la materia nocturna.<sup>96</sup> Los cielos nocturnos creados en el periodo que estudiamos están habitados por **constelaciones**. En el Palacio Ducal de Mantua se encuentra un sugerente ejemplo de bóveda con estrellas. La inmensidad del cielo se evoca tanto por la amplitud de la cubierta como por el tamaño de las constelaciones gigantescas. Asimismo, las aristas desaparecen por la continuidad de la imagen, de modo que la forma de la bóveda se disuelve, envolviendo al espectador (Fig. 86). En ésta y otras bóvedas estrelladas, como la bóveda del Zodiaco de Fernando Gallego, en Salamanca (Figs. 87), encontramos también un recurso interesante: las estrellas, de pan de oro, producen reflejos cambiantes debido al desplazamiento del espectador, lo que añade mayor dinamismo a la imagen (aspecto del que hablaremos en el siguiente capítulo, 4.5.4., pág. 470). En los **mapas celestes** y en las **bóvedas**, la disposición de los grupos de estrellas sugiere la representación de figuras exentas de la lógica del espacio ortogonal y del naturalismo de las dimensiones (por ejemplo, para representar las constelaciones de Libra y de Virgo, se muestra una balanza y una figura alada con dimensiones similares), dos aspectos que caracterizan el dinamismo de estas imágenes.

---

<sup>96</sup> BACHELARD, 1943, pág. 225

Pero no todas las representaciones del vuelo nocturno son pacíficas. La invitación de las bóvedas de estrellas y de los mapas celestes contrasta con el universo de la magia negra. En *Reunión de brujas* una figura femenina asciende como inerte llevada por un demonio, y pequeños y extraños seres surcan el espacio (Fig. 88); y en la pintura de Salvatore Rosa, la Muerte y su caballo esquelético emergen de la oscuridad con la ligereza de lo intangible (Fig. 89). No obstante, durante la Edad Moderna las figuras voladoras no tienen una presencia relevante en escenas de terrores nocturnos; las encontraremos en mayor abundancia pasada esta época.

Alrededor de la idea del día y la noche también se ha generado el simbolismo de la luz frente a la oscuridad, del bien y del mal, por eso,

Así como los ángeles, tanto como espíritus buenos como heraldos del poder del bien, se caracterizan por las alas de aves que vuelan de día, los espíritus malignos, emisarios del demonio, están equipados con alas de murciélago que sólo pueden volar de noche.<sup>97</sup>

En la Edad Moderna, esta idea, elaborada tiempo atrás, se plasma en imágenes que destilan el interés por el acercamiento al naturalismo y la cualidad tangible de los seres fantásticos (cuestión desarrollada en 2.3.4.1., pág. 169), como hemos visto en las obras de Luca Signorelli (Fig. 37, Cap.2) y de Giandomenico Tiepolo (Fig. 81).



Fig. 83. Guido Reni (1614). *La Aurora* (detalle).

---

<sup>97</sup> NESSELRATH, 1998, en DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 52, (trad. Rosa Peris): *Just as angels, as good spirits as herald of the power of good, are characterized by the wings of birds that fly by day, so evil spirits, emissaries of the devil, are equipped with the wings of bats that can only fly by night.*



Fig. 84. Charles le Brun (1658-1661). *Apoteosis de Hércules* (detalle).



Fig. 85. Giambattista Tiepolo (1752-1753). *Apolo y los cuatro continentes* (detalle).



Fig. 86. Lorenzo Costa il Giovane (1579). Sala del Zodiaco.



Fig. 87. Fernando Gallego (1486). Bóveda del Zodiaco (detalle).





Fig. 88. Frans Franck the Younger (1610). *Reunión de brujas*.



Fig. 89. Salvatore Rosa (1673).  
*Saúl y la bruja de Endor*.

### G. El ascenso y el descenso, el encuentro

Las sensaciones relativas al ascenso y al descenso abarcan tanto sensaciones agradables como incómodas. El **ascenso** puede ser el despegue, el momento del inicio del vuelo, como en *La Aurora*, de Guido Reni (Fig. 83), o una ascensión al Cielo, como las de los santos (fig.94); implica un comienzo o una iniciativa. Pero entre los personajes elevados por seres voladores, también encontramos representaciones de raptos mitológicos, con sus connotaciones eróticas. En *Minerva arranca a un joven príncipe de los brazos de Venus* el amplio espacio bajo la figura potencia la dirección ascendente (Fig. 90). Algo semejante ocurre con el **descenso**. Puede ser voluntario y emocio-

nante, divertido: “Con la certidumbre, dentro de mi sueño, de poderlo todo [...] trepo hasta las cimas, para precipitarme desde ellas por gusto”<sup>98</sup>. En cambio, la pérdida de la capacidad de vuelo nos lleva irremediabilmente a la **caída**. Ésta se presenta también como una metáfora del fracaso, como en la historia de Faetón, a quien la pintura de Rubens representa precipitándose, con su cuerpo estirado y sus miembros flexionados sin control (Fig. 91). Y también es metáfora del **castigo**, como la caída de los ángeles rebeldes y de los gigantes (Fig. 154, Cap.2 y Fig. 137). En la caída el cuerpo se mueve aparatosamente, lo que se transmite por las torsiones y el despliegue de los miembros; así ocurre en la composición de Andrea Comodi, quien representa esta acción con gran riqueza de movimientos (Fig. 137).

Pero principalmente el ascenso y el descenso son las trayectorias del **acercamiento**, de la aproximación de lo celestial a lo terreno y del hombre a lo divino. Ello conlleva momentos de contacto e intercambio, de interacción. En cuanto a la trayectoria ascendente encontramos, por una parte, la conocida imagen de la **ascensión al Cielo**, en la que un grupo de ángeles transporta a la Virgen o a otros santos. En unas composiciones las figuras flotantes se agrupan adoptando el dinamismo propio de una nube, generando la elevación (Figs. 92 y 70), en otras sostienen a la figura con un propósito común pero con acciones individuales (Fig. 93 y 94). También hay obras en las que se refleja el ascenso, pero, a diferencia de las anteriores, el impulso no es sólo de los personajes voladores. Así se aprecia en el dibujo de Rubens, los ángeles guían pero no soportan a las figuras (Fig. 95); asimismo, el personaje que dibuja Ciro Ferri es acompañado, pero vuela por sí mismo (Fig. 117). Con su dominio sobre la gravedad, los personajes aéreos pueden desplazarse en todas las trayectorias posibles, las trayectorias de dirección ascendente, le son naturales, como vemos en el angelito de Agostino Carracci (Fig. 96); por eso destacamos los casos en los que la figura se eleva con la ayuda de otras. Estas figuras que apenas han adoptado la cualidad de ingravidas simbolizan la liberación espiritual, son transportadas como en el dibujo de Amor y Psique “de la tierra enojosa a la morada de la felicidad”<sup>99</sup> (fig. 97).

Entre las imágenes de descensos distinguimos principalmente dos formas de transmitir la sensación móvil. En numerosas representaciones de la Anunciación, como las de Cambiaso y Lanfranco (Fig. 98 y 99), apreciamos cómo diferentes sensibilidades parecen partir de la misma idea de movimiento: **el cuerpo flotante desciende verticalmente**, erguido, como en un desplazamiento corriente. Vemos esta misma idea de desplazamiento en otras escenas, como en la pintura de Domenichino (Fig.

---

<sup>98</sup> JEAN-PAUL, 1796, citado por BACHELARD, 1943, pág. 45

<sup>99</sup> CLARK, 1956, pág. 275

100). Por otra parte, en otras representaciones del descenso, **el cuerpo se zambulle en el vacío, cabeza abajo**, como si nadara. Así se desplaza Dios transportado por los ángeles en la obra de Pordenone (Fig. 89, Cap.2). El deslizamiento en el aire también es de este tipo en algunas representaciones del sacrificio de Isaac (Fig. 101), donde el ángel irrumpe súbitamente en la escena, transmitiendo mayor velocidad que en las imágenes anteriores.

Tanto en las representaciones de la Anunciación como en las del sacrificio de Isaac está implícita la idea de la **aparición** y la sorpresa que causa. En la obra de Pordenone (Fig. 89, Cap.2) el espectador es quien recibe la aparición. Para transmitir lo abrumador del acontecimiento nuevamente el recurso más importante consiste en la expresión de un movimiento alejado de su carácter habitual. Por otra parte, la aparición también implica **cambios de sustancia**. Aunque el cambio de ente inmaterial a ente sólido tiene mucha importancia en la tradición teológica sobre la naturaleza de los ángeles (1.3.3.4.), esta transformación no suele ser representada. Aun así, en algunas obras cabe suponerla por las reacciones de los demás personajes. Un ejemplo de ello es *El sacrificio de la rosa* (Fig. 142) en el que Fragonard representa una mujer que se acerca temerosamente al altar envuelto en vapor, tras el que emerge una figura. Finalizamos con un sobresaliente ejemplo de encuentro. *En La hospitalidad de Abraham*, de Giandomenico Tiepolo (Fig. 102) los elementos plásticos y formales se conjugan para transmitir lo extraordinario del suceso, creando una atmósfera que exalta la aparición de las tres figuras que flotan sobre una nube. Así lo explica Marco Bussagli:

el artista no desea aparentar normalidad, realmente, pretende mostrar todo aspecto excepcional del episodio, así que los tres ángeles, que están prácticamente desnudos y despliegan alas inmensas, aparecen sobre una nube que crece pálida en la luz empírea, rodeados por algunos querubines alados.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 140, (trad. Rosa Peris): *the artist had not desire to feign normality; actually, he intended to show every exceptional aspect of the episode, so the three angels, who are practically naked and display immense wings, appear on a cloud that grows pale in the empyrean light surrounded by a few winged cherubim.*



Fig. 90. Pietro da Cortona (1641-1642). *Joven príncipe raptado del aposento de Venus por Minerva.*



Fig. 91. Rubens (1636). *Caída de Faetón.*



Fig. 92. Giovanni Battista Beinaschi (1636-1688). *Asunción de la Virgen.*

3. El proceso creativo en la expresión del vuelo de la figura humana



Fig. 93. Escuela de Rafael (1519). *Psique llevada al Olimpo*.



Fig. 94. Domenichino (h.1606-1608).



Fig. 95. Peter Paul Rubens (h. 1618-1620). Estudios para los bendecidos en una *Resurrección*.



Fig. 97. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). *Amor y Psique*, de Parodi.

Fig. 96. Agostino Carracci (1590s.)  
La última comunión de san Jerónimo.



Fig. 98. Luca Cambiaso (1686). *La Anunciación*.



Fig. 99. Giovanni Lanfranco (1515-1516).  
*Anunciación de la Virgen*.

3. El proceso creativo en la expresión del vuelo de la figura humana



Fig. 100. Domenichino (h. 1606-1608). *San Jerónimo*.



Fig. 101. Tiziano Vecelio (1542-1544). *El sacrificio de Isaac*.



Fig. 102. G. D. Tiepolo (1773-1774). *Abrahán y los tres ángeles*.

### 3.2.4. Fuentes intelectuales

Consideramos finalmente las ideas que se transmiten en la plástica acerca del movimiento de los seres voladores; éste se conforma también a partir de ideas, de la angelología y de la mitología antigua, que describen y especulan acerca de su naturaleza, su aspecto y sus funciones. Estas ideas son también una fuente de información y marcan una pauta de cómo representar su movimiento. Entre estos conceptos encontramos algunos que se refieren a su movilidad, principalmente la idea de que son **veloces** y, por ello, alados; su sustancia intermedia **entre lo material y lo inmaterial** y, relacionado con ello, su identificación con fenómenos intangibles de la naturaleza (el viento, la luz, el fuego). También su papel de **mensajeros** y asistentes sugiere la expresión de algunas acciones (tema desarrollado en 1.3.2.).

Aunque el artista se nutre de los conceptos que tiene a su disposición, las ideas de los textos no se siguen rígidamente. Así, en el caso de transmitir la inmaterialidad de los ángeles:

El deseo de expresar visualmente la idea de que los ángeles eran seres aéreos o, en todo caso, impalpables determinó también el nacimiento de ulteriores soluciones iconográficas independientes de los textos, pero virtualmente ligadas a este tipo de especulación.<sup>101</sup>

De la misma forma, para Bussagli, la introducción de variaciones en la representación de los ángeles se debe a la voluntad del artista, y lo que pueden parecer exigencias en su representación está totalmente en sus manos, sobre todo cuando el simbolismo se disuelve en el tiempo. En este sentido, puede decirse que la imagen de los ángeles, y por tanto su vuelo, ha sido creada por los artistas. En todo caso, este conocimiento supone una racionalización que hace comprensible la idea de ser aéreo, la cual, “Por muy compleja y profunda que sea, está inevitablemente anclada a la dimensión humana y, co-

---

<sup>101</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 101, (trad. a.): *Il Desiderio di esprimere visivamente l'idea che gli Angeli fossero aerei o comunque impalpabili determinò anche la nascita di ulteriori soluzioni iconografiche indipendenti dai testi, ma virtualmente legate a questo tipo di speculazione.*



mo tal, obligada a “balbucear” en términos humanos algo que es, por otra parte, inexpresable.”<sup>102</sup>

Tales ideas pueden ser convertidas en imágenes a través de los símbolos, como se aprecia frecuentemente en el arte medieval (los “ojos” de pavo real, los colores). La novedad de la Edad Moderna es el intenso interés respecto a su dinamismo, los símbolos permanecen, pero se interpretan a través del movimiento. Comparemos nuevamente las dos representaciones del ángel de la guarda del primer capítulo (Figs. 24 y 25, Cap.1). En la obra del s. XIV acompaña al niño en su camino, avanza sólidamente junto a él y su forma de acariciarlo indica su papel de protector. En cambio, en el dibujo del s. XVIII, al ángel aparece súbitamente desde lo alto para rescatarlo del peligro. La diferencia entre ambos reside en la expresión móvil.

A partir de la mitología sobre los seres aéreos, surgen diversidad de respuestas plásticas, algunas ya alejadas de la idea inicial en el sentido más formal, pero transmitiéndola igualmente. A este grupo corresponde el movimiento ingrávito de la figura humana inventado en la Edad Moderna, creado para transmitir la idea de que la naturaleza de los seres aéreos es diferente a la del hombre.

---

<sup>102</sup> BUSSAGLI, 1991, pág. 237, (trad. a.): *per quanto complessa e profonda, è inevitabilmente ancorata alla dimensione umana e, in quanto tale, costretta a “balbettare” in termini umani qualche cosa che è altrimenti insprimibile.*



### 3.3. LA ELABORACIÓN DE LA INFORMACIÓN. CREACIÓN DE LA IMAGEN

La transformación de la información tiene lugar en toda obra plástica que refleja formas o movimientos observados de la naturaleza pero en el caso del movimiento flotante de la figura humana, éste un **proceso plenamente consciente e intencional**.

La elaboración de la información concuerda con el concepto de **imitación** en la Edad Moderna (*imitatio*). Este término se entendía según dos significados: la imitación como copia literal y como la creación de un ideal representativo, fruto de la observación de la naturaleza, pero no su copia exacta<sup>103</sup> (ver 3.2.1.1.). Dejando aparte su significado como copia exacta, entendemos que la imitación era la representación de una idea formada a la vez por la experiencia de la naturaleza y por la imaginación. La naturaleza no se plasma tal cual se ve, sino siguiendo una Idea. Bellori pensaba que los tipos ideales que vemos en las obras de arte “habitan en las mentes de los artistas”, pero estos ideales no surgían de manera espontánea, sino que eran el resultado de la selección de la experiencia real que el artista tenía de la naturaleza<sup>104</sup>. Lomazzo, en cambio, entiende que la Idea no se crea por la experiencia de la naturaleza, sino por inspiración de Dios: “esa belleza ideal, cuya imagen vemos reflejada en el espejo de nuestra propia mente, tiene su origen en Dios más que en la naturaleza”<sup>105</sup>. En todo caso, Lomazzo también transmite que la idea surge del interior del artista, es personal, y no consiste en una copia exacta de la naturaleza. Entendida así, **la imitación aún las acciones de aprendizaje de la naturaleza y de transformación imaginativa** que tienen lugar en la expresión del movimiento ingravido de la figura humana: es decir, la representación de la naturaleza, dirigida por la imaginación según los intereses y objetivos del artista. Creemos que así se refleja en el dinamismo de las figuras flotantes de este periodo, cuya imagen, con el fin de evidenciar la independencia del centro de gravedad, se apoya frecuentemente en diversos **recursos de transfor-**

---

<sup>103</sup> LEE, 1940, págs. 23-24

<sup>104</sup> LEE, 1940, págs. 32-33

<sup>105</sup> LEE, 1940, pág. 29

**mación** de lo observado con los que se modifica el significado del movimiento. La **modificación voluntaria** de la información es el medio para lograrlo.

### 3.3.1. La invención

En la creación plástica, incluyendo la expresión de sensaciones de movimiento, La imaginación es el mecanismo cognoscitivo por el que se procesa la información captada, actividad que se pone en práctica gracias a la memoria visual. El **conocimiento previo a la transformación** es necesario, pues sólo puede cambiarse aquello que se conoce: por eso, en la expresión del movimiento de las figuras ingravidas, el conocimiento de lo visible y la identificación de las sensaciones que evoca son necesarios.

La imaginación es entendida en este caso como “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>106</sup>. Se trata de la **capacidad de invención**. También en la representación los **fenómenos dinámicos del mundo visible éstos se reinventan con la imaginación**, pues como dice Gombrich, “Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras relaciones ante el mundo más que en el mundo visible en sí”<sup>107</sup> y, por tanto, aun remitiéndose a la naturaleza, la expresión de cualquier movimiento es una construcción y no una imitación<sup>108</sup>. Sin embargo, en la expresión del dinamismo de la figura humana ingravida, la intervención de la imaginación es imprescindible, dado que su vivencia no existe más que por este medio. De hecho, **imaginar el movimiento es imprescindible para expresar el transcurso del vuelo**, pues, como afirma Bachelard,

la movilidad verdadera, ese movilismo en sí que es el movilismo *imaginado*, no se suscita como es debido con la descripción de lo real, aunque sea la descripción de un devenir de lo real. El auténtico viaje de la imaginación es el viaje al país de lo imaginario, al dominio mismo de éste.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> BACHELARD, 1943, pág. 9

<sup>107</sup> GOMBRICH, 1960, pág. 76

<sup>108</sup> GOMBRICH, 1960, págs. 76-78

<sup>109</sup> BACHELARD, 1943, pág. 13

A través de la imaginación se transforman las imágenes conocidas, creando un dinamismo nuevo. Así pues, la información se busca y estudia con el fin de reinventarla, y en el caso que nos ocupa, para expresar el movimiento de la figura humana ingravida.

La idea de la creación de lo nuevo (de lo imaginado) a partir de lo conocido (de lo observado) está implícita en el término *inventio*. Este era uno de los objetivos de los pintores en la Edad Moderna. La *inventio*, o invención, consiste, en palabras de Poussin: “en que disposición y expresión sean acertadas y nuevas, y así el tema, de ser común y viejo, se convierte en singular y nuevo”<sup>110</sup>. Algo ya conocido (el movimiento de la figura humana) se presenta de forma novedosa (desvinculado de la gravedad). Los ángeles de Baciccia en el ábside de Il Gesù son representativos en cuanto a cómo mostrar la figura de modo inesperado acentúa la sensación dinámica y contribuye a expresar el vuelo. En este caso, los movimientos de torsión y la visión parcial de los cuerpos, que emergen entre los voluminosos ropajes, dificultan en parte su reconocimiento, lo que añade interés a la imagen y hace que su observación sea más dinámica, en búsqueda de la reconstrucción de la forma (Fig. 103).

Aunque la invención tiene lugar en la expresión de todo fenómeno visible, nuevamente la expresión del vuelo de la figura humana se separa de la de otras acciones debido a que procede de la imaginación creadora, cuyas fuentes son otras acciones y demás información del natural, por un parte, y la vivencia íntima por otra. Representar un movimiento a partir de otros requiere necesariamente **modificaciones en la información captada**. Pero la diferencia respecto a la expresión de otras acciones visibles no es que la invención exista en mayor grado, sino que ésta siempre tiene lugar de modo consciente y con el fin de representar algo que no puede verse en la realidad. Asimismo, la intervención de la imaginación es evidente para el espectador, quien sabe que contempla una acción fantástica.

Así pues, por medio de la transformación de los datos visuales, un movimiento puede expresar la ingravidez de la figura humana. Esta operación puede auxiliarse en determinados **recursos espacio-temporales** (que analizaremos en 3.3.3.), gracias a los cuales el cuerpo se muestra con un dinamismo alejado de lo cotidiano. En general estos recursos tienen como objetivo evidenciar la independencia de la figura de la superficie de apoyo, y dotar de mayor dinamismo a la imagen; y se basan principalmente en la descontextualización y reinterpretación de acciones.

---

<sup>110</sup> POUSSIN citado por LEE, 1940, pág. 35



Fig. 103. Baciccia (1679). *Adoración del Cordero Mítico* (detalle).

### 3.3.2. Elaboración plástica

**La elaboración de las sensaciones captadas se opera a través de la plástica.** Con el lenguaje visual se materializa el pensamiento; y nuestro cuerpo, y primordialmente las manos, son sus agentes. Así lo expresaba Focillon: “El arte se hace con las manos. Son éstas el instrumento de la creación, pero antes que nada el órgano del conocimiento.”<sup>111</sup> También en la Edad Moderna se consideraba que la ejecución de una obra era una manifestación física del pensamiento. Así, entre las notas de Leonardo da Vinci para su tratado de la pintura, leemos: “todo lo que en el universo es por esencia, presencia o ficción, será primero en la mente del artista y después en sus manos.”<sup>112</sup> Y también, que en el ejercicio de la pintura “las manos representan lo que en la fantasía hallan.”<sup>113</sup> Y más tarde, Vasari recoge nuevamente esta idea: “Dibujo es simplemente una expresión visible y una manifestación tangible de la idea que existe en nuestra mente y que otros han formado en su mente y creado en su imaginación”.<sup>114</sup> De hecho, es objetivo del artista, a fin de expresar sus emociones, sensaciones o ideas, conseguir que la obra plástica corresponda al pensamiento: “El placer propio del artista está en reunir la representación mental y la ejecución.”<sup>115</sup>

Por otro lado, partimos de la idea de la expresión plástica no como resultado final de un proceso cognitivo, sino como el medio por el que este proceso tiene lugar. Por eso consideramos que la formulación de la información tiene lugar en el propio acto plástico, es decir, que **el movimiento de la figura humana ingrávida se inventa y comprende a través de la práctica plástica.**

¿En qué se diferencia la expresión del vuelo de la figura humana de la expresión de otras acciones? Debemos considerar el ejercicio mental que implica el hecho de que la acción del vuelo sea independiente de cualquier modelo natural. El esfuerzo

---

<sup>111</sup> FOCILLON, 1934, pág. 76

<sup>112</sup> DA VINCI (1452-1519), 2004, pág. 48

<sup>113</sup> DA VINCI (1452-1519), 2004, pág. 53

<sup>114</sup> VASARI, 1568, citado por BLUNT, 1963, pág. 112

<sup>115</sup> SOURIAU, Paul, 1901, citado por SOURIAU, 1990, pág. 670

mental es del todo imaginativo, puesto que lo representado no ocurre realmente: la imagen no se extrae tanto del recuerdo (¿cómo se movía lo que se ha visto?, ¿qué más sensaciones participaban en esta experiencia?), como de la imaginación creadora (¿cómo se movería el hombre si pudiera volar?, ¿qué sensaciones físicas y emociones sentiría si volara?). La obra resultante es siempre una **invención**. Este proceso no es exclusivo del movimiento ingrávito de la figura humana pues, en realidad, todo dibujo de algo que no existe o no puede verse, es decir, procedente de lo imaginario, se crea siguiendo este proceso; en el caso particular del vuelo de la figura humana, el acto imaginativo se centra en la invención del movimiento.

### 3.3.3. Recursos de transformación

Partimos del hecho de que la información visual captada no sirve por sí misma para expresar el vuelo de la figura humana. Para transmitirlo, la información visual se modifica. Hemos detectado en las obras de la Edad Moderna ciertos recursos visuales que contribuyen a la **reinterpretación** de una acción cotidiana con el fin de transmitir la liberación de la gravedad, sugerir la independencia del suelo, y el libre desplazamiento del móvil. Con ello se hace que el movimiento de la figura humana se aleje de su dinamismo habitual.

Los diversos recursos de transformación contribuyen a representar el vuelo, aunque la transmisión efectiva de este movimiento no reside sólo en éstos, sino en la configuración de la imagen en su conjunto; por eso, en algunas de las imágenes recogidas veremos que la sensación de vuelo no se obtiene únicamente por un determinado recurso de transformación, y que éste no se aplica de forma absoluta.

#### A. Ausencia de contacto con el suelo

Una de las modificaciones más sencillas es la ligera flexión de las rodillas en figuras erguidas, de manera que se sugiere la **ausencia de contacto con la superficie de apoyo**. A menudo la figura se representa así y muy cercana al suelo, pareciendo que levita, como Beatriz en el dibujo de Botticelli (Fig. 104). Reconocemos en estas imáge-



nes un desplazamiento en el que el movimiento de las piernas no es necesario. Aunque este cambio no afecta al total de la acción representada, sí cambia su naturaleza; la eliminación del apoyo de los pies es un modo de representar que el cuerpo no soporta su peso.



Fig. 104. Botticelli (h.1495). *Paraíso V: Cielo de la Luna. Dante y Beatriz.*

### **B. Ocultación del apoyo**

Otra forma de sugerir que la figura no se apoya es ocultar esta parte superponiendo un elemento de mayor flotabilidad, ya sea porque es intangible (como las nubes) o, en el caso de ser ocultado por otras figuras, porque éstas no cuentan con ningún punto de apoyo evidente y por tanto su grado de ingravidez es mayor. Este recurso se aplica a menudo a figuras de movimiento no flotante (figuras sentadas o de pie); aunque la acción no cambie, esto las aproxima más a la ingravidez. Así lo observamos en *Éxtasis de Santa Catalina*, de Antonio Bazzi. El Niño (que está en pie sobre unas nubes transparentes) y el ángel ocultan en parte el apoyo sólido de la figura de la Virgen. Gracias al ángel, que exhibe mayor libertad de movimiento, se transmite que el grupo entero está flotando (Fig. 105). Asimismo, en el dibujo de Ciro Ferri, el personaje de la izquierda hace flotante a los otros dos, uno de ellos arrodillado en las nubes;

en cambio, las otras figuras, también arrodilladas, no transmiten la misma sensación, y parecen más pesadas y estables (Fig. 106). En el dibujo de Parmigianino (Fig. 107), la figura que eleva los brazos transmite la sensación de flotabilidad gracias a que la zona sobre la que ésta se asienta queda oculta; también contribuye su dirección oblicua, aunque éste es un recurso dinámico que trataremos más adelante (4.1.6.).

También se omite la representación del apoyo cuando se representa a la figura introduciéndose en el espacio de representación desde el margen superior, de forma que sólo se ven el torso y los brazos: en estos casos no se especifica la ausencia de apoyo por quedar fuera del espacio de representación, pero se hace evidente por el sentido descendente de la trayectoria, como se aprecia en la pintura de Veronese (Fig.

108) De forma semejante ocurre en la obra de Antonio Bazzi antes mencionada, pero aquí la figura entra en la imagen desde un lateral (Fig. 112). En ambos casos la sensación de vuelo la aporta principalmente la situación en el espacio compositivo y la trayectoria. (4.1.2 y 4.1.6.).



El punto de apoyo oculto para transmitir flotabilidad no es un recurso limitado a la figura humana, como se muestra en la imagen 109. En este caso los caballos del carro de Apolo vuelan y parecen más ligeros gracias a las nubes que ocultan enteramente sus patas.

Fig. 105. Antonio Bazzi (1526).  
*Éxtasis de Santa Catalina.*

3. El proceso creativo en la expresión del vuelo de la figura humana



Fig. 106. Ciro Ferri (1659). Figuras arrodilladas sobre las nubes.



Fig. 107. Parmigianino (h.1550-h.1640).  
Cuatro figuras en un *Descendimiento del Espíritu Santo*.



Fig. 108. Veronese (1586). *Sacrificio de Isaac*.



Fig. 109. Copia de Nicolas Pussin (h. 1627). *El reino de Flora*.

### C. Reducción de la base

El punto de apoyo proporciona información sobre el espacio en el que se encuentra el móvil. Por eso, otra manera de sugerir que la figura no necesita soportar su peso **es reducir su base hasta el mínimo**. Como es sabido, compositivamente, cuando la base de una forma es ancha y horizontal, ésta tiene más estabilidad; mientras que si la base es menor, el equilibrio de la forma se torna inestable; por ejemplo, un triángulo es más dinámico si se apoya en un vértice que si lo hace sobre uno de sus lados. Lo mismo sucede en el caso de la figura humana ingrávida en la Edad Moderna, siendo un recurso formal muy frecuente el disponer los pies juntos o de puntillas de modo que la base de la figura tenga forma apuntada. A veces esto se suma a la inclinación de la figura, como en los dibujos de Ciro Ferri y de Parmigianino, reforzando la sensación de inestabilidad (Figs. 110 y 111). A este respecto, es particularmente interesante el dibujo de Ludovico Carracci en el que encontramos, por un cambio casual, una posible forma de llegar a esta transformación. La figura masculina que avanza apoya firmemente una pierna sobre el suelo, pero parece flotante si priorizamos la presencia de una tercera pierna. Aunque éste sea en realidad un *pentimento* de la pierna derecha, nos sugiere cómo se puede partir de una acción observable para crear una figura voladora (Fig. 112).

Otra forma de reducir la base se intuye en obras como la *Anunciación*, de Luca Giordano: dada la evidencia del apoyo del pie, el ángel parece partir de un posado que sugiere una acción ingrávida (Fig. 113). En la obra de Francesco Maffei (Fig. 114), San

Miguel apoya los pies sobre el demonio, lo que parece evidenciar que figuras aéreas como la de Luca Giordano parten de una figura con apoyo sólido. Además, en ambos casos la sensación de flotación se logra tanto por la reducción de la base como por el punto de vista ligeramente superior.

Los personajes que apoyan un pie en suelo firme y que sugieren un aterrizaje constituyen otra forma de reducir la base (Figs. 115, 116). Tanto en la pintura de Tiziano como en el dibujo de Bugiardini, las figuras apenas hacen contacto con el suelo; al tener el menor apoyo posible, permanecen en equilibrio inestable, insinuando un movimiento en potencia. El ángel danzante de Perugino se apoya igualmente sobre la punta del pie, pero comunica un impulso ascendente (Fig. 26). Por otra parte, encontramos figuras similares a éstas pero alejadas del plano del suelo donde, por el cambio del contexto, desaparecen las referencias a la superficie de apoyo; así se aprecia en el grabado de Giandomenico Tiepolo, en el que el ángel desciende sobre un grupo de gente (Fig. 117). Así pues, ya se apoye en el suelo o no, este recurso contribuye a restar pesantez a la figura.



Fig. 110. Ciro Ferri (1634-1689). Grupo de figuras en vuelo hacia un personaje sentado que ofrece una corona; estudio para el techo de la sala de Saturno.



Fig. 111. Parmigianino (1503-1540). Mercurio volando hacia la derecha.



Fig. 112. Ludovico Carracci (1565 -¿1585?). Alejandro y Taide huyen a Persépolis.



Fig. 113. Luca Giordano (1672). Anunciación.



Fig. 114. Francesco Maffei (1640-1660) San Miguel arcángel venciendo a Lucifer.



Fig. 115. Anton van Dyck (1639-1640). *Eros y Psique* (detalle).



Fig. 116. Giuliano Bugiardini (1475-1554). *El ángel de la Anunciación*.

Fig. 117. G. D. Tiepolo (h.1778).  
La institución de la Eucaristía.



#### D. Descontextualización

El cambio de contexto es un recurso clave en la representación del vuelo de la figura humana, pues muchas de las acciones observadas requieren ser representadas fuera del lugar en el que realmente se realizan para así producir la sensación de ingravidez. Mediante el cambio de contexto la acción se sitúa lejos de toda superficie sólida, localizando el movimiento en el aire. En este caso, la acción se transmite con ayuda del espacio que rodea a la figura. Reconocemos variedad de acciones descontextualizadas, por ejemplo, uno de los ángeles de Filippo Lippi presenta la acción de arrojarse (Fig. 118), y en el dibujo de Parmigianino vemos un ángel formado a partir de una figura sentada (Figs. 38 y 39). Los movimientos de un niño en brazos de su madre, por **descontextualización**, sirven para dibujar figuras en vuelo, como se aprecia en el amorcillo del *Triunfo de Galatea*, de Rafael (Figs. 119 y 120). También las acciones

como los deslizamientos sobre superficies horizontales (Figs. 121) y las acciones análogas (3.2.1.2.B) se transforman gracias a este recurso (Figs. 7-natación, Fig.10-columpio, Fig.20-grúa teatral, Fig. 24-danza, Fig.39 -carrera, Fig. 45 -figura inclinándose hacia adelante).

En los angelitos de la imagen 122, distinguimos acciones realizadas en suelo firme, pero las reconocemos como flotantes por el espacio en el que se encuentran y por la organización del conjunto. La ambigüedad entre acciones corrientes e ingravidas hace pensar en **lo semejante que este movimiento puede ser a una acción cotidiana, y lo sutil que puede ser el cambio de la información.**

Además la descontextualización otorga cierto gado de **ingravedez a acciones no flotantes**, como es el caso de las figuras que parecen mantenerse en pie en el aire, como la Virgen en el dibujo de Parmigianino (Fig. 123), o que se sientan o recuestan sobre las nubes. En este último caso, el cambio de contexto es sólo **escenográfico**. Su movimiento no es flotante, aunque tenga lugar en el aire, y el sentido dinámico de la imagen no cambiaría si las figuras se apoyaran en otros elementos. Decimos que el cambio de contexto es escenográfico porque no afecta a la relación entre figura y espacio ni repercute en su movimiento, y porque se sustituyen los elementos contiguos a la figura, pero sin modificar la acción. De este tipo hay abundantes ejemplos, como el estudio para *Júpiter y Apolo*, en el que las telas y almohadones se disponen con este fin. (Fig. 63) En algunos dibujos la transformación del objeto en el que la figura se asienta es evidente, como se aprecia en el dibujo de Luca Cambiaso, en los que el objeto sólido conserva enteramente su forma y se convierte en nube con unos trazos que recuerdan a las volutas de vapor (Fig. 124). A esta clase de figuras corresponde la descripción de Bussagli sobre los personajes flotantes a partir del Renacimiento: “En el Cinquecento el aspecto pseudo-naturalista tiende a prevalecer, de modo que la nube finalmente se convertirá en el cojín en el que se sienta o apoya el pie el Ángel.”<sup>116</sup> Otro recurso habitual para lograr el cambio de contexto escenográfico es, como ya hemos mencionado, **ocultar el apoyo sólido** de la figura con elementos que sugieren mayor flotabilidad. Pero también encontramos otras figuras recostadas que están plenamente integradas con las nubes, como las de Ciro Ferri, que parecen adquirir la misma sustancia vaporosa de éstas, o los ángeles en la *Sagrada Familia*, de Fragonard (figs. 125 y 126).

---

116 BUSSAGLI, 1991, pág. 101, (trad. a.): *Nel Cinquecento l'aspetto pseudo-naturalistico tende a prendere decisamente il sopravvento, sicché la nube alla fine diventerà il "cuscino" su cui siede o poggia in piedi l'Angelo.*



3. El proceso creativo en la expresión del vuelo de la figura humana

Fig. 118. Filippino Lippi (1488-1493).  
*Asunción de la Virgen*  
(detalle de la Fig. 23).



Fig. 119. Rafael (después de 1506). *Virgen con el Niño*,  
sentada, vista a medio busto y de perfil (detalle).



Fig. 120. Rafael (1514). *Triunfo de Galatea*  
(detalle de la Fig. 95, Cap.2).



Fig. 121. Luca Giordano (1634-1705).  
*Caída de Ícaro*.



Fig. 122. Artista anónimo del norte de Italia (siglo XVI). Guirnalda con *putti*.



Fig. 123. Parmigianino (1503-1540). Virgen con el Niño con el Bautista y San Jerónimo.



Fig. 124. Luca Cambiaso (1557-1559). Figura alegórica femenina sentada en una nube con un libro abierto en su regazo.



Fig. 125. Ciro Ferri (1634-1689). Grupo de *putti* en pie sobre las nubes.



Fig. 126. Fragonard (1732-1806).  
*Sagrada Familia.*



Fig. 127. ¿Luca Giordano (1634–1705)? *La Asunción de la Virgen* (detalle de la Fig. 38, Cap.4).

### E. Cambio de dirección de la trayectoria

Los movimientos cotidianos pueden convertirse en ingravidos mediante el **cambio de la dirección** de su trayectoria. Con una dirección diferente a la habitual, la acción se presenta como excepcional. Este cambio suele consistir en acciones de trayectoria horizontal (como un avance en tierra firme) representadas con trayectoria vertical y oblicua, como el querubín que desciende con la corona en el dibujo atribuido a Luca Giordano (Fig. 127). Mediante este recurso, se incrementa la sensación de independencia del suelo. Además, por las fuerzas direccionales oblicuas, también aumenta el dinamismo de la imagen lo que es particularmente importante en la expresión del movimiento ingravido (4.1.6.).

Muchas figuras flotantes parecen haber sido gestadas mediante este recurso, aunque no de forma estricta, como la Minerva de Pietro da Cortona, en la que al cambio de dirección de una acción reconocible, se une el aumento de la flexibilidad de la figura, convirtiendo el lanzamiento de la jabalina en una acción ingravida (Fig. 128). En otras, en cambio, incluso puede imaginarse un suelo inclinado bajo los pies, efecto que no necesariamente resta dinamismo a la acción, como se aprecia en el dibujo de Ludovico Carracci (Fig. 129).

El cambio de dirección de la trayectoria se aplica a multitud de acciones observables realizadas en una superficie estable: el estudio de Domenichino para un ángel podría proceder de una figura tumbada con las piernas elevadas y flexionadas (Fig. 15, Cap.1); en el dibujo de Ludovico Carracci se identifica la acción de caminar (Fig. 129), y los movimientos de los niños en los dibujos de Rafael y de Ciro Ferri son similares a otros niños voladores, pero con un cambio de dirección (Figs. 130 y 131). En *El sacrificio de la rosa*, de Fragonard (Fig. 132), la figura del joven que emerge del vapor podría partir de la descontextualización de un modelo recostado; en un dibujo tomado de Piazzetta encontramos un ángel semejante, pero con una variación en su dirección, lo que incrementa la inestabilidad y potencia la sensación de flotación (Fig. 133).



Fig. 128. Pietro da Cortona (1633-1639). *Triunfo de la Divina Providencia* (Minerva lucha contra los gigantes). (detalle de la Fig. 58, Cap.4).



Fig. 129. Ludovico Carracci (h. 1619). *La Anunciación*.



Fig. 130. Rafael (1483-1520).  
Niño desnudo dirigiéndose hacia la derecha  
con los brazos extendidos.



Fig. 131. Ciro Ferri (1634-1689).  
Mujer con niños.



Fig. 132. Fragonard (h.1765-1770). *El sacrificio de la rosa* (detalle).



Fig. 133. Fragonard (1732-1806). *El éxtasis de San Francisco*, de Giambattista Piazzetta.

## F. Cambio del punto de vista (de vista frontal a escorzo)

Con el cambio del punto de vista se produce también el cambio de la dirección-sentido de la acción, pero destacamos el cambio del punto de vista cuando éste lleva a una visión del cuerpo en escorzo. Esta transformación suele estar reforzada por el cambio de contexto, que hace desaparecer toda relación con la superficie sólida. El cambio hacia acentuados puntos de vista superiores o inferiores y poco habituales, contribuye a la expresión de la ingravidez, pues puede convertir un movimiento normal en extra-cotidiano. Paul C. Hamilton describe las figuras de ángeles para el tambor de una capilla florentina (Fig. 134) con estas palabras: “están en una situación de mala visibilidad y puestas en un violento *sotto in sù*.”<sup>117</sup> Las figuras en vuelo de Palma il Giovane presentan escorzos muy marcados, pero en ellas se reconocen acciones que podrían tener lugar sobre suelo firme (Fig. 135); asimismo, en el dibujo de Giandomenico Tiepolo del ángel con la trompeta el avance en suelo firme se aprecia desde arriba (Fig. 43); en cambio, la figura de Correggio se desvincula totalmente de cualquier acción familiar gracias a este recurso. (Fig. 136) Por medio de esta modificación se representan movimientos con **trayectoria en profundidad**, que se observan tanto en las pinturas de cubiertas (figuras que se ven desde arriba y desde abajo) como en las obras en plano vertical, en las que aparecen figuras como los dos ángeles de Rubens, cuyos cuerpos oblicuos se proyectan en profundidad (Fig. 137). Como ocurre con todos los recursos, éste puede **aplicarse de modo más o menos estricto**. Así, encontramos figuras que proceden claramente de un cambio en el punto de vista de la acción, como las figuras de Palma il Giovane (Fig. 135); y otras en las que tal cambio sólo podemos intuirlo, como ocurre en el dibujo de Federico Zuccaro, que podría partir de una figura vista desde arriba (Fig. 138).

Se puede extraer información para este recurso mediante la observación de una acción desde un punto de vista distinto al que suele ofrecer (bien desde un lugar elevado, bien desde un punto muy cercano al suelo o viendo cómo la acción ocurre sobre una superficie elevada), así como del estudio de movimientos que permiten la visión del cuerpo en escorzo (figuras tumbadas, movimientos acrobáticos, o simplemente los miembros escorzados en acciones cotidianas). Por otra parte, no es indispensable ver tales acciones, pues, gracias a la experiencia visual también se puede observar un movimiento realizado convencionalmente e imaginarlo desde un punto de vista superior o inferior. En la Edad Moderna los conocimientos de perspectiva también ayudaron a representar la acción desde puntos de vista diferentes al de observación. En *Regole*

---

<sup>117</sup> HAMILTON, 1980, pág. 94, (trad.a.): *le figura sul tamburo sono in una situazione di cattiva visibilità e poste in un violento sotto in sù*.

*del disegno*, en el Códice Huygens, Carlo Urbino (inspirándose en los dibujos del perdido Tratado del movimiento de Leonardo) muestra cómo dibujar escorzos de figuras por medio de la perspectiva, mediante la transferencia de puntos (Figs. 139 y 140). La imagen revela, más que un modo técnico de proceder, una forma de pensar la imagen, por la cual, el conocimiento del cuerpo humano permite dibujarlo desde cualquier perspectiva sin necesidad de modelo natural presente. En las imágenes del código que aquí reproducimos advertimos que este sistema lleva a formas semejantes a las figuras voladoras, lo que sirve para ver cómo el cambio del punto de vista puede contribuir al movimiento ingravido de la figura humana.



Fig. 134. Bernardino Poccetti (1606-1607).  
Diseño para la capilla de San Sebastiano alla  
Santissima Annunziata.



Fig. 135. Palma il Giovane (Finales del siglo XVI-principios del siglo XVII).  
Estudio de figuras voladoras.



Fig. 136. Correggio (1526-1530).  
Asunción de la Virgen (detalle de la Fig. 123).



Fig. 137. Peter Paul Rubens (h.1617-1619).  
La adoración de los pastores (detalle).



Fig. 138. Federico Zuccaro (1540-h.1609).  
Cristo flotando frente de una nube, mira hacia abajo.

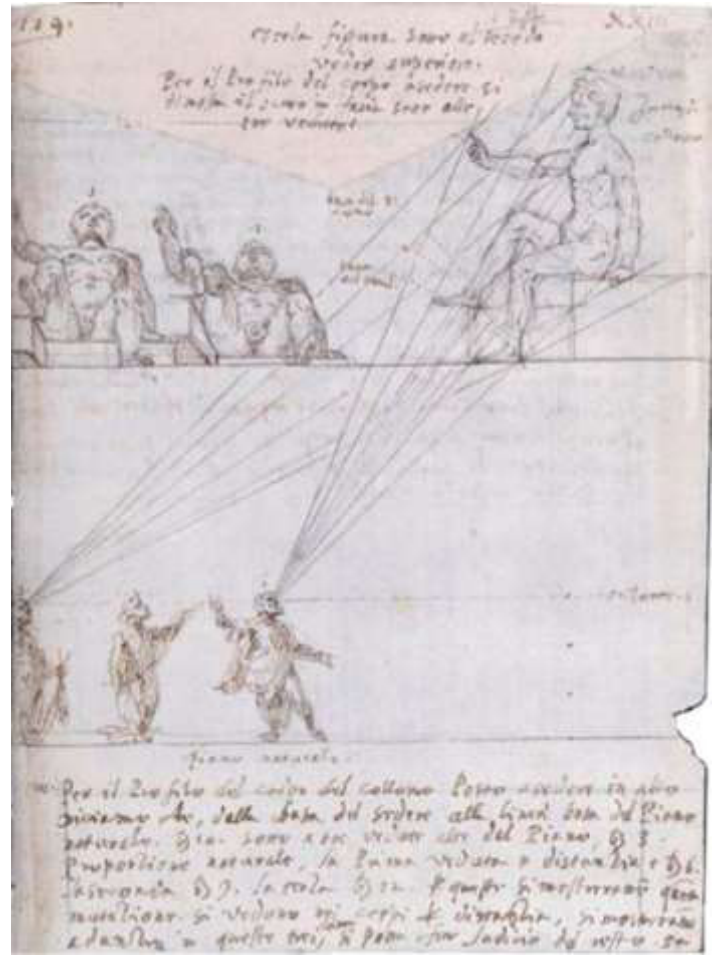


Fig. 139. Vittorio Urbino  
(copia de Carlo Urbino) (1590-1600).  
Códice Huygen, de Leonardo.

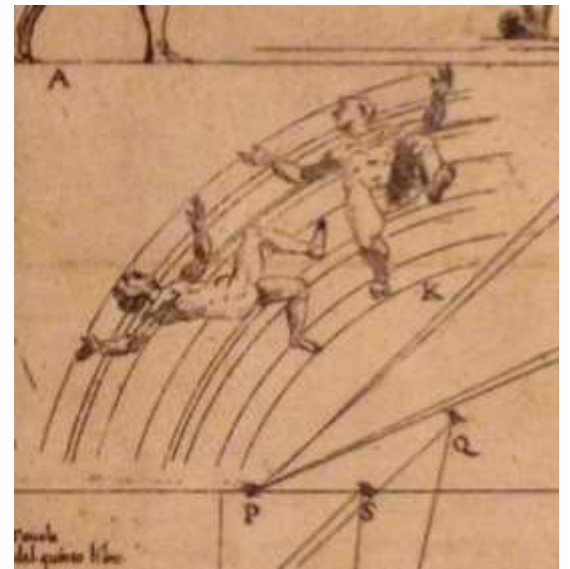
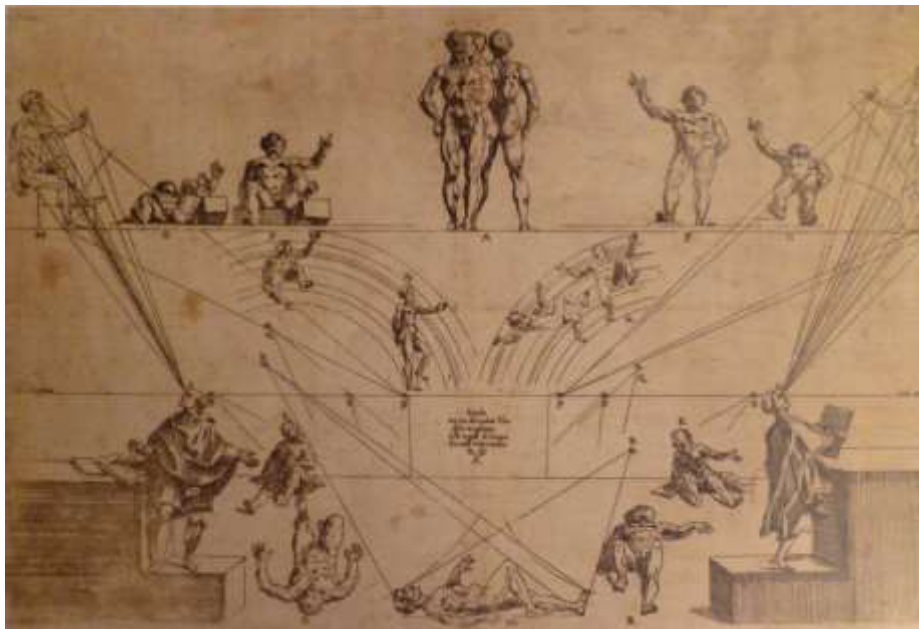


Fig. 140. Vittorio Urbino (copia de Carlo Urbino) (1590-1600). Códice Huygen, de Leonardo (y detalle).



### G. Acentuación de las torsiones

No es extraño que todos estos recursos vayan acompañados de un aumento de la flexibilidad de la figura. De hecho, poco a poco desde el *Quattrocento* el cuerpo aumenta en flexibilidad y capacidad de girar en el espacio. Esa flexibilidad caracteriza al movimiento ingrávido de la figura humana en la Edad Moderna. Con la transformación de un movimiento mediante el aumento de las torsiones se contribuye a sugerir que el cuerpo no soporta su peso y que se desplaza con libertad de direcciones-sentido, por ello, en las representaciones del vuelo suele distinguirse la acentuación de los movimientos de torsión.

### H. Conjunción de recursos

La combinación de diversos recursos de transformación de la información visual es habitual, sobre todo en las composiciones con numerosas figuras.

La obra de Boucher es rica en estos procedimientos, y advertimos que los diversos recursos de transformación son usados para la representación de diferentes grados de flotabilidad. En la *Alegoría de la educación de Luis XV* (Fig. 141) se observa una progresión desde las figuras que descansan sobre las olas (de descontextualización esceno-gráfica) hasta los amorcillos 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 recostadas en las nubes, cuyo punto de apoyo no es tan visible. El sentido ascendente de la composición refuerza la sensación de flotación de las figuras descontextualizadas. Asimismo cabe destacar la analogía que Boucher encuentra entre el movimiento de la figura en el agua y en el aire, reflejado a través de sus estudios de figuras recostadas sobre telas plegadas que después convierte tanto en ondas de agua como en volutas de nubes (Figs. 142). Por otra parte encontramos figuras que, por sus torsiones y punto de vista, se diferencian de las anteriores y que usa específicamente para representar el vuelo. A este tipo pertenece la figura femenina en la parte superior de *La salida del Sol* (Fig. 143).

En *Triunfo de San Agustín*, de Claudio Coello (Fig. 144), también convergen diversos recursos de transformación. La figura en pie sobre la nube (cuyo punto de apoyo se funde con ésta a través de los ropajes) se encuentra rodeada, a la izquierda, por un grupo de querubines que vuelan con total libertad (el del centro y el de abajo podrían partir de descontextualización), y a la derecha, surgiendo del conjunto, por un ángel joven cuya base queda oculta tras el resto de figuras.

También en la obra de Tintoretto se aprecia la combinación de recursos. En *Batalla entre San Miguel y Satán* (Fig. 145) se conjugan nuevamente cambios de contexto (uno de ellos escenográfico) y la ocultación del apoyo (figuras del ángulo inferior izquierdo ocultas parcialmente por los monstruos); y destaca el grupo de ángeles, dispuestos en sucesión descendente, que sugieren el cambio de dirección y del punto de vista de una acción realizada en tierra firme.

En todos estos casos, la combinación de diferentes procedimientos de transformación está orientada a la expresión del movimiento flotante en el conjunto de la obra.



Fig. 141. Boucher (1756).  
*Allegoría de la educación  
de Luis XV.*

3. El proceso creativo en la expresión del vuelo de la figura humana



Fig. 142. Boucher (1748-1749). Estudio de una mujer desnuda como una nereida.



Fig. 143. Boucher (1753). *La salida del Sol*.



Fig. 144. Claudio Coello (1664).  
*Triunfo de San Agustín.*



Fig. 145. Tintoretto (h. 1590).  
*Batalla entre San Miguel y Satán.*

### 3.4. CONCLUSIONES

El movimiento de la figura humana voladora es un movimiento imaginario, su expresión requiere un proceso que consiste en la captación de información de muy diversas fuentes (ya que es un movimiento que no existe en la realidad externa), y en la elaboración y asimilación de estas experiencias por medio de la plástica. El vuelo de la figura humana es comprendido por medio de la intuición. Por medio de ésta tiene lugar la experiencia perceptiva del vuelo, el cual se siente sin necesidad de estímulos físicos, y se configura a partir de experiencias perceptivas reales. Con la intuición, tanto el movimiento normal de la figura humana como su vuelo (es decir, un movimiento ajeno a su naturaleza) son igualmente **reales y aprehensibles**. La captación y modificación de la información es semejante al acto plástico en la expresión de cualquier movimiento; las diferencias se basan en que el conocimiento siempre es indirecto, lo que conlleva mayor presencia y un uso consciente de la memoria y la imaginación, operaciones que se materializan mediante la ejecución plástica. El uso de información visual y su modificación para representar el vuelo es visible en numerosos dibujos.

Creemos que confirma que la expresión del vuelo de la figura humana en la Edad Moderna surge de un proceso como éste el hecho de que todas **las ideas que creamos que están implícitas en el mismo tienen lugar en este periodo**: la valoración del aprendizaje de la naturaleza, la modificación de lo que se ha visto siguiendo una Idea (*imitatio*), la necesidad de un conocimiento profundo a través de la vivencia interna como medio para transmitir sensaciones a través de la imagen (y, con ello, producirlas en el espectador), la representación del movimiento como medio por el que se transmiten las ideas y emociones; el desarrollo de la memoria visual para dibujar sin necesidad de modelo, que permite inventar figuras realizando cualquier acción; y la transformación de algo conocido para que transmita algo nuevo (*inventio*).

La imaginación participa de dos formas en la expresión del vuelo. Ambas son procesos mentales, pero tienen lugar a través de la ejecución plástica. Por una parte, interviene como generadora de experiencias (la imaginación creadora, puesta en funcionamiento durante el ensueño, es evocadora de sensaciones sin presencia del estí-

mulo, lo que proporciona experiencias físicas imaginadas del vuelo y experiencias emocionales). Puesto que sentir íntimamente el movimiento fue fundamental para expresar el vuelo de la figura humana, creemos que **la disponibilidad de posibles modelos puede descartarse como causa de la aparición de la expresión de este movimiento** en la Edad Moderna. Por otra parte, la imaginación interviene como la capacidad de modificar las imágenes primeras, es la capacidad de modificar intencionadamente la información (en este caso, visual) de la que se dispone para representar el vuelo. Prueba de ello son los diversos medios de transformación que detectamos en las obras de este periodo.

Las **fuentes de información** para la representación del vuelo son indirectas. El estudio de diversas obras plásticas nos ha llevado a detectar posibles fuentes de información de las que se alimenta el arte de la Edad Moderna para expresar el vuelo de la figura humana. La comprensión del movimiento de la figura humana ingravida abarca más que su visualidad (visualidad que no existe en la naturaleza de manera absoluta), también requiere la comprensión de la experiencia sensorial en su totalidad y la experimentación en el sentido más emocional. Asimismo, hay información relativa al movimiento de la figura humana ingravida que parte de las ideas en torno a los seres voladores (como su velocidad y su cualidad etérea).

Todas estas fuentes aportan información útil con la que se conforma una **experiencia imaginada** del dinamismo en la ingravidez. Con ello el artista recurre a lo conocido para inventar el movimiento de la figura humana voladora. La expresión del vuelo de la figura humana no puede partir sólo de una de ellas, siempre hay conjunción de lo sensorial, de lo emocional y de las ideas. Las obras de la Edad Moderna que expresan el vuelo de la figura humana reflejan **equilibrio entre la experiencia del entorno, la imaginación y la información más intelectual**.

Todos los modelos (sean visuales, sensoriales, introspectivos o intelectuales) han estado siempre disponibles, y con todo, las figuras flotantes anteriores a la Edad Moderna son menos frecuentes y muy diferentes a éstas; a partir del *Quattrocento*, en cambio, existe la voluntad de expresar este movimiento, y con tal fin se exploran los medios para encontrar referentes.

Respecto a las **fuentes visuales dinámicas**, las acciones que pudieron servir como fuente de información son abundantes. Entre estas acciones distinguimos: la natación, el vuelo de las aves, el balanceo en el columpio, saltos, volteretas y ejercicios acrobáticos, y los movimientos de actores suspendidos con la tramoya teatral, la danza, los movimientos de modelos apoyados sobre una superficie horizontal o sobre algún elemento de apoyo que les permita elevar brazos y piernas, e incluso las acciones co-

tidianas, o acciones que permitan ver torsiones y el cuerpo en escorzo. Todas estas acciones pueden ser en algunos aspectos semejantes al vuelo, pero ninguna “es” el vuelo. Incluso la elevación del personaje con tramoyas proporciona tan sólo un cambio de contexto, pero no el movimiento que vemos en las figuras voladoras. El tipo de movimiento representado es flexible, muy variado, y no identificable con el movimiento del hombre en la vida real (aunque en ocasiones parta de acciones reales).

Llamamos también la atención sobre los temas emocionales que se traslucen en la representación del vuelo durante la Edad Moderna, que son observados también por diversos autores ya sea respecto a la idea del vuelo en general, o respecto a obras concretas que representan el vuelo. Los podemos agrupar en dos temáticas: la libertad y la dualidad entre la luz y la oscuridad, ambas se representan en sentido literal y metafórico.

- Así, por una parte encontramos los temas de la libertad espiritual, transmitida a través de la libertad física (que se manifiesta en el carácter de juego, la mirada que se proyecta hacia el espectador o hacia el tema principal representado, y en el acercamiento del hombre a Dios: como las representaciones de éxtasis religiosos, los encuentros con lo divino y las ascensiones al Cielo), y junto a ello, la satisfacción emocional unida a la satisfacción de los deseos sensuales.
- Y por otra parte, la diferenciación entre el día, la claridad, el ascenso y el bien, y entre la noche, el misterio, la caída y el mal.

En la Edad Moderna el vuelo del hombre se expresa con el apoyo de movimientos reales y observables, pero **siempre transformados en la plástica**. Diversos recursos visuales de transformación se orientan a transmitir el vuelo partiendo de acciones observables en la naturaleza. En unos casos el cambio recae directamente en la acción, como ocurre con la flexión de las rodillas, la reducción de la base, y la intensificación de las torsiones); pero generalmente el cambio en el movimiento se produce por el **cambio en la forma de contarlo**, como ocurre en la ocultación del apoyo sólido de la figura por traslapo de otro elemento, la descontextualización de la acción, el cambio de dirección de la trayectoria y el cambio del punto de vista hacia una visión en escorzo de la figura. Además es frecuente la aplicación de varios recursos en la misma imagen. En algunos casos el recurso de transformación es detectable, aunque con frecuencia no es identificable ni la procedencia de un modelo en particular, ni la aplicación de determinado recurso de transformación, y la representación del vuelo está totalmente desvinculada de acciones reales.

Es necesario resaltar que **la transformación es imprescindible para la expresión del vuelo** de la figura humana. Al no encontrarse en la naturaleza este movimiento, cobra mayor significado la transformación de lo que se ha visto. En definitiva, todo lo visual es un apoyo que por sí mismo no lleva a la expresión del vuelo si no es transformado con ese fin. De este modo, a partir de cierta información, el artista es capaz de inventar y transmitir un movimiento imaginario, no existente en la realidad.

Por otra parte, consideramos que la expresión en la plástica del movimiento de la figura humana voladora **responde al deseo íntimo del vuelo**, el cual se experimenta y satisface con la ejecución plástica y con la contemplación de este movimiento. Las obras con figuras voladoras son una manifestación de la imaginación creadora, que nos permite descubrir las **emociones evocadas durante la imaginación del vuelo**. Como expresión de la fantasía y de deseos íntimos, el vuelo transmite numerosas sensaciones, las cuales dependen (además del tema tratado en la obra) de sensaciones que transmiten en particular las figuras voladoras. Un ejemplo de ello es la mezcla existente entre la sensualidad del vuelo y las obras de carácter religioso. El vuelo de la figura humana de la Edad Moderna remite primordialmente al deseo de desprenderse de lo material, y de entrar en contacto con el mundo espiritual; y la **liberación física**, tanto por la capacidad de movimientos imposibles (y la diversión y celebración, o la sensación de potencia que implican) como por el aspecto sensual y erótico. Podemos aventurarnos a considerarlas como la manifestación de una necesidad cumplida a través de la expresión artística. Por otra parte, independientemente de las causas íntimas que motivaron su expresión, **el vuelo denota siempre una situación excepcional** por lo diferente que es a nuestro movimiento cotidiano y por la imposibilidad de llevarlo a cabo en la realidad. Las imágenes de figuras ingravidas de la Edad Moderna nos transmiten la **sensación móvil de acciones que sólo podemos experimentar en la imaginación**.



#### **4. EL LENGUAJE PLÁSTICO ORIENTADO A LA EXPRESIÓN DEL MOVIMIENTO INGRÁVIDO**



En el presente capítulo recogemos y analizamos los diversos recursos basados en los efectos de la dinámica visual de los que se hace uso en la Edad Moderna para apoyar la expresión del vuelo de la figura humana. En el vuelo nada hay estable, por eso, de forma general podemos decir que todo lo que aporte dinamismo a la imagen puede contribuir a la representación de este movimiento.

Los recursos del lenguaje plástico son las herramientas visuales con las que se transmiten sensaciones dinámicas; no podemos concebir la expresión del movimiento (en este caso del vuelo) como un fenómeno aislado de este tipo de recursos, cuyo efecto visual puede considerarse físico. En la imagen: “las tensiones que se generan son sensibles y físicas, casi podríamos decir materiales. Estas tensiones se producen siempre, hasta cuando el artista las haya creado inconscientemente.”<sup>1</sup> Sin embargo, aunque las fuerzas visuales que emanan los elementos de una imagen funcionan por sí mismas, su mejor efecto lo producen cuando acompañan a un esquema<sup>2</sup>. En este caso el esquema con el que se materializan es la figura humana. Por otra parte, la aplicación de un recurso no garantiza la expresión del vuelo, pues esto reside en el conjunto de la expresión plástica, que transmite esta sensación; los recursos dinámicos contribuyen a ello. En la expresión plástica, la sensación de movimiento ocurre cuando todos los elementos de la imagen en su conjunto se disponen haciendo uso de sus cualidades dinámicas, plenos de significado, “aunque en su colocación estén inmóviles.”<sup>3</sup> Muchos recursos de los que hablaremos están basados las teorías de la percepción visual y en las aportaciones de la Gestalt. El análisis de estos elementos, en palabras de Kandinsky, “es un puente hacia la pulsación interior de la obra de arte.”<sup>4</sup>

Algunos de los recursos dinámicos utilizados en las representaciones del vuelo durante la Edad Moderna ya estaban presentes en la pintura anterior al siglo XV. Por ejemplo, observamos que los ángeles de Giotto (Fig. 32, Cap.2) están situados sobre un espa-

---

<sup>1</sup> GERMANI & FABRIS, 1973, pág. 95

<sup>2</sup> ARNHEIM, 1974, pág. 92

<sup>3</sup> MARCOLLI, 1978, pág. 36

<sup>4</sup> KANDINSKY, 1926, pág. 16

cio abierto en la parte superior de la composición y que su movimiento se narra pormenorizadamente con la yuxtaposición de las figuras, cada una de las cuales forma una dirección oblicua. A partir del siglo XV se añadieron otros recursos que fueron evolucionando a lo largo del periodo; los ángeles de Pordenone (1529-1530) son un reflejo de ello (Fig. 89, Cap.2). Al igual que en la obra de Giotto, la acción se cuenta con múltiples figuras, en este caso mediante una secuencia, hay mayor riqueza en las direcciones, los cuerpos se estiran y retuercen: el movimiento es más elástico. A esto se añade que la obra está pintada sobre una bóveda (formato de cualidades dinámicas propias), e invita a su observación desde un punto de vista cambiante; de modo que se desvanece toda referencia de estabilidad. La aparición y evolución de algunos de estos recursos dinámicos se recoge en el capítulo 2.

## 4.1. FORMAS EN EL ESPACIO

Las cualidades dinámicas propias de las formas y las debidas a su ubicación en el espacio de representación son las herramientas visuales básicas para la generación de sensaciones de movilidad. En las figuras voladoras del periodo estudiado detectamos los siguientes:

### 4.1.1. Espacio vacío alrededor de la figura

El movimiento de los seres ingrávidos no tiene límites de dirección-sentido; el vuelo es posible allí donde no existen superficies u otros obstáculos que interrumpen el desplazamiento. Por ello, todo recurso visual que sugiera la condición de que hay espacio para desplazarse sustentará la sensación de esta cualidad.

Entre las diversas formas de sugerir la libertad de desplazamiento, la manera más sencilla es situar **la figura sobre un fondo neutro**. Un entorno despejado de toda interrupción visual sugiere la posibilidad de trayectorias en cualquier dirección y la realización del movimiento sin detención. Perceptualmente, este fenómeno ocurre por las fuerzas visuales que todo elemento emana, ya sea con una dirección concreta (en el caso de las formas de carácter más vectorial), o hacia todas direcciones (en el caso de formas más regulares, como un círculo)<sup>5</sup>. En la representación de una figura humana la irradiación de estas fuerzas es más compleja y puede ser tan variada como opciones

---

<sup>5</sup> ARNHEIM, 1974, págs. 439-440

hay de representarla. El espacio a su alrededor sugiere estas direcciones potenciales: una zona “vacía” junto a una figura invita a imaginar un movimiento hacia esta parte de la imagen, o bien que el movimiento procede de allí, por eso, cuando la figura tiene espacio a su alrededor, la sensación generada es que el movimiento puede tener lugar hacia cualquier dirección.

El espacio vacío puede dilatarse mediante el aislamiento de las figuras, alejando unas de otras. En el techo diseñado por Giambattista Tiepolo (Fig. 1) se han establecido espacios separados para el mundo aéreo y el sujeto a la gravedad. Una balaustrada recorre los bordes de la bóveda y desde ella los personajes se asoman hacia abajo. El resto del espacio compositivo ha sido reservado a tan solo cuatro figuras aéreas; a su alrededor todo es el azul del cielo, por lo que disponen de un amplio escenario para el desplazamiento. Sin embargo, el efecto también puede producirse en **espacios reducidos**, como se observa en el dibujo de Mitelli, en el que el arcano del Tarot que simboliza *El Juicio* ha sido sintetizado con el ángel que toca la trompeta (Fig. 2). Los bordes del naipe estrechan el espacio de la figura, pero por la forma arqueada de su cuerpo, por sus pies (que no hacen contacto con superficie alguna) y por el movimiento de las telas, la imagen transmite un ascenso oblicuo. En los dos casos, tanto en un espacio amplio como en uno reducido, el fondo neutro contribuye a que el recurso sea efectivo. Esto se debe a que, para que transmita sensación de libertad de movimiento, lo fundamental es que la figura **no esté unida visualmente a otras formas**<sup>6</sup>. Esto lleva a imaginar un espacio abierto en el que es posible el desplazamiento.

Por otra parte, la inserción de la figura en una representación del espacio tridimensional también indica que hay vacío en torno a ésta, como en la obra de Francesco Napi en la que la balaustrada tras los ángeles niños evidencia el espacio que hay a su alrededor, el cual les deja libertad para actuar (Fig.3). Y a su vez, la tercera dimensión puede indicarse mediante **el movimiento de la figura**. En un dibujo del Cavalier d'Arpino (Fig. 4) no hay más referencias espaciales que las que ésta proporciona: los brazos están abiertos en ángulo recto y uno se proyecta ligeramente hacia el espectador; lo mismo ocurre con las piernas, que están flexionadas y fugan hacia el fondo. Con ello se crea espacio por delante y por detrás de la figura.

---

<sup>6</sup> MARCOLLI, 1978, pág. 76



Fig. 1. G.B. Tiepolo (1696-1770).  
*La Fama anuncia a los espectadores la llegada del emperador Enrique III.*



Fig. 2. Giuseppe Maria Mitelli  
(1634-1718). *El Juicio.*



Fig. 3. Francesco Nappi (1565-1638?).  
*Gloria de ángeles y logia (detalle).*



Fig. 4. Cavalier d'Arpino (h. 1596-1599).  
*Ángel en vuelo.*

#### 4.1.2. Ubicación en el espacio de representación

Habitualmente, al igual que asociamos la parte inferior de la imagen a la tierra, asociamos la mitad superior al cielo<sup>7</sup>, el espacio del vuelo y de los elementos flotantes. Las posibilidades del movimiento aéreo en la realidad física tienen un paralelismo perceptual en la imagen; según las leyes de la percepción, visualmente un cuerpo pesa más si se ubica en la mitad superior de un cuadro, zona que está alejada del centro y de la parte inferior, zonas que percibimos como más estables<sup>8</sup>. Por eso las figuras voladoras pueden resultar más dinámicas si se disponen en esta área de la imagen, con lo que se contribuye a transmitir su movimiento constante. En una hoja de apuntes de Ciro Ferri reconocemos esta relación: los ángeles vuelan en el cielo y bajo ellos se ve parte de un arco cuya forma geométrica queda “encajada” en la parte inferior de la imagen; el dinamismo que proporciona la ubicación en la parte superior de la imagen se refuerza por el formato oblongo. Esta distribución en el espacio es tan efectiva que su efecto se produce aunque la relación visual entre las figuras y la forma geométrica no sea muy fuerte por la diferencia de trazo y la distancia entre los dos elementos (Fig. 5). La presencia de las figuras voladoras cerca de los ángulos superiores de la imagen tiene mucha fuerza visual; en el dibujo de Giulio Romano, el peso de un amorcillo en el ángulo superior derecho es compensado por un grupo de figuras asentado establemente en el ángulo opuesto (Fig. 6).

En iglesias y palacios, los ángeles pueblan las zonas superiores de las estancias; techos, cornisas, y espacios sobre las ventanas y las puertas son áreas reservadas a los seres voladores; en estas obras, la situación en la parte superior ocurre respecto al espectador (aspecto que retomaremos en 4.5.2.2., pág. 445). Además, la disposición de la figura humana en esta área contradice su realidad física (1.2.2.1), y “toda colocación de una representación de objeto en la superficie pictórica que contradiga el centro de gravedad, la principal dirección espacial – el eje horizontal o vertical – hace que ese objeto



Fig. 5. Ciro Ferri (h. 1673).  
Dos ángeles en vuelo que sostienen la base de una columna, parte de arco.

<sup>7</sup> KANDINSKY, 1926, pág. 109

<sup>8</sup> ARNHEIM, 1974, págs. 25-26



parezca estar en acción.”<sup>9</sup> Pero para que efectivamente se produzca una contradicción debe darse también un **cambio de contexto**, indicando que no hay contacto con una superficie de apoyo, tal y como ocurre en la imagen 7. Esta figura podría servir para un desplazamiento en tierra firme, pero vuela por estar ubicada en el cielo; el lugar que ésta ocupa en la composición y el paisaje en el que se enmarca la escena no deja dudas respecto a su movimiento flotante.

Por otra parte, la inestabilidad de los personajes ubicados en esta zona también se puede reforzar mediante las propiedades dinámicas del color y de la forma. Por eso, los contrastes lumínicos y de color, la gestualidad de los trazos etc. acentúan la inestabilidad de las figuras situadas en las zonas más dinámicas del espacio. En la imagen de Sebastiano Ricci se acentúa el peso visual del ángel en la zona inestable del espacio; por su luminosidad, destaca sobre el resto de los elementos de la imagen (Fig. 8).

Si colocar la figura en la parte superior del espacio contribuye al dinamismo de la imagen, la ubicación de las figuras flotantes en el área inferior no merma la expresión de su movimiento ingrávigo sino que la potencia en cuanto a que sugiere que el espacio se prolonga bajo éstos. Como vemos en la imagen 9, los *putti* voladores sostienen a los evangelistas; visualmente el espacio es limitado fuertemente por las decoraciones arquitectónicas, pero el vuelo de los *putti* invita a pensar que éste continúa, imaginando que la escena transcurre en lo alto del cielo.



Fig. 6. Giulio Romano (1499-1546). *Baco y Ariadna*.



Fig. 7. Domenico Zampieri, Domenichino y G.B. Viola (1616-1618). *Apolo mata a Pitón*.

<sup>9</sup> KEPES, 1969, pág. 236



Fig. 8. Ciro Ferri (1730). *Cristo en el Monte de los Olivos*.



Fig. 9. Baciccio (1676). *Los profetas*.

### 4.1.3. Dinamismo del color

Hay muchos efectos visuales producidos por el color, pero en su función de potenciador del vuelo, es el peso visual debido al valor y a la saturación lo que se usa de forma constante en este periodo. Según la sensación visual que suscitan, atribuimos a los colores la cualidad de ser ligeros o pesados. La luminosidad del color otorga ligereza a la forma, carácter que asociamos a los personajes voladores. Esta propiedad es aprovechada en la expresión del movimiento ingrávito en la obra de Ricci, *Cristo en el monte de los olivos* (Fig. 8). En ésta, como ocurre a menudo en la Edad Moderna, el empleo de **colores de valores altos** se reserva a los seres flotantes.

Por otra parte, los colores saturados son visualmente más atractivos Y, como se ha dicho, esto también sirve para acentuar la presencia de las figuras voladoras en las zonas más inestables del espacio de representación (4.1.2.), con lo que se remarca su



Fig. 10. Charles Antoine Coypel (1748).  
*Psique abandonada por Amor.*

carácter móvil. En la obra de Coypel se hace uso de este recurso; el manto de color rojo saturado remarca la movilidad del personaje alado.

Asimismo se encuentran acumulaciones de figuras flotantes de colores semejantes, cuya vibración, también otorga dinamismo a la imagen. Así se aprecia en el ábside del Il Gesù, donde, además, el empleo de colores cercanos en la gama tonal y lumínica entre figura y fondo contribuye a crear efectos de dinamismo visual (Fig. 114, Cap.2).

#### 4.1.4. Mitigación de la influencia de los ejes de equilibrio

La autonomía de la fuerza de gravedad de los seres voladores conlleva la mitigación de la influencia visual de los ejes ortogonales, condición que puede utilizarse como recurso compositivo. En armonía con el equilibrio de nuestro cuerpo, la visualización del sistema de ejes vertical y horizontal implica estabilidad, por lo que paliar la percepción de esta referencia aporta sensación de dinamismo, lo que beneficia a la expresión del vuelo por evidenciar la inestabilidad continua de los seres ingrávigos.



Fig. 11. Hemisferio norte celeste, publicado en  
*El uso de los globos celestes en Plano,*  
de Thomas Hood (1590).

Puede lograrse este efecto por la **suma de diversas referencias** entre las que no es posible priorizar una como determinante de los ejes vertical y horizontal. Por ejemplo, en los mapas celestiales la conjunción de elementos en diferentes direcciones no permite identificar uno de ellos como determinante principal de los ejes de equilibrio. En la imagen 11, además, la fuerza de los bordes del formato cuadrado se suaviza por el límite circular del mapa. Pero también puede insi-

nuarse tal condición sin llegar a este extremo gracias al uso de fuerzas direccionales oblicuas. En la figura 13 el movimiento de los ángeles incide en las direcciones diagonales y en profundidad; a pesar de que intuimos (al igual que en toda imagen) los ejes ortogonales, la visión de las direcciones oblicuas merma su fuerza.

La disposición de la **obra en un plano horizontal** lleva en parte a la pérdida de la referencia física de la verticalidad,<sup>10</sup> haciendo que desaparezca en gran medida la presencia perceptual de los ejes de equilibrio. Como veremos posteriormente (4.5.3.1), la abundancia de figuras ingravidas en la decoración de cubiertas nos confirma que el plano de orientación horizontal invita a la expresión del movimiento ingravido. En la obra de Luca Giordano en el Palacio Medici-Riccardi de Florencia (Fig. 12) el recurso de la suma de referencias se aplica a un formato cenital, en este caso, una bóveda esquifada. En las figuras sobre suelo firme (en el lado inferior de la imagen aquí reproducida) la dirección de la gravedad es perpendicular al límite de la bóveda. Sin embargo, por encima de los árboles el formato es ya plenamente horizontal; en esta zona vemos la conjunción de figuras aéreas con diferentes orientaciones: el grupo de la izquierda, formado por dos mujeres y dos niños, asciende en relación al borde inferior mencionado, la figura que queda por encima de éste forma un oblicua distinta, y el grupo asentado sobre las nube (junto a la luminosidad del sol) se orientan en perpendicular respecto al primer grupo. Al observar la bóveda en directo no existe una visión privilegiada de la imagen; lo que favorece la sensación de libertad de desplazamiento de las figuras voladoras.



Fig. 12. Luca Giordano (1682-1685).  
*El antro de la eternidad* (detalle)



Fig. 13. Giuseppe Cades  
(segunda mitad del siglo XVII). Alegoría.

<sup>10</sup> ARNHEIM, 1988, pág. 47

#### 4.1.5. Formas dinámicas

La atención a la dinámica visual de la forma está presente en la representación de las figuras voladoras con el fin de expresar la inestabilidad propia de su movimiento. El empleo de formas que por sí mismas sugieren fuerzas dinámicas hace que la expresión del vuelo aumente en intensidad. Hay muchas variantes, algunas de las cuales se repiten con frecuencia:

- Las **figuras que carecen de una base amplia** transmiten equilibrio inestable (especialmente si son asimétricas) y son muy distintivas de la representación de la figura humana voladora en la Edad Moderna. Numerosas representaciones del aterrizaje y del despegue recurren a esta base en forma de punta (como vimos en 3.3.3.C.).
- Las **formas radiales o estrelladas** no tienen un eje principal que determine su dirección, ni tampoco una base que visualmente las estabilice. En la imagen 14 dos ángeles exhiben esta forma; alas, brazos y piernas se expanden con fuerza centrífuga, y su silueta resalta en el espacio blanco, evidenciando que carecen de cualquier apoyo.
- Las figuras en las que domina una **dirección oblicua** se encuentran en un estado intermedio entre las direcciones vertical y horizontal, visualmente más estables, lo que les otorga dinamismo visual (las trataremos en el siguiente apartado, 4.1.6.).
- Las **formas sinuosas**, como el ángel de Salviati (Fig. 15), invitan a la mirada a recorrer sus curvas, produciendo una sensación dinámica que además se prolonga en el tiempo, pues, perceptualmente, las líneas ondulantes tienden a ser vistas “con una reiteración continua de su ritmo original”<sup>11</sup>, lo que ayuda a la expresión del movimiento.

Estas formas se detectan tanto en figuras aisladas como en composiciones de numerosos elementos, y en las agrupaciones de figuras no es extraño que se siga este tipo de estructuras. En un boceto para la *Asunción de la Virgen*, realizado probablemente por Luca Giordano, el conjunto de la imagen se organiza en torno a una forma ondulante (Fig. 38); y en una versión de Rubens sobre el mismo tema, el grupo formado por la Virgen y los querubines tiene un contorno muy irregular que irradia numerosas fuerzas centrífugas (Fig.63, Cap.3).

---

<sup>11</sup> KEPES, 1969, pág. 77



Fig. 14. Ciro Ferri (1634-1689). Dos figuras arrodilladas que sostienen una tabla y ángeles en vuelo sobre las nubes.



Fig. 15. Francesco Salviati (h. 1563). *La Fama*.

#### 4.1.6. Trayectoria y dirección-sentido

Una de las características de los seres voladores es su independencia del centro de gravedad (1.2.2.2.), por la cual su movimiento no tiene límites para el desplazamiento. Por ello, todo recurso visual que sugiera esta condición sustentará la expresión del movimiento flotante. Uno de los medios para obtenerla es el uso de direcciones-sentido que contradicen la realidad física. Además, el cambio de dirección del eje respecto a la forma acostumbrada aporta dinamismo a la lectura de la imagen. Según las leyes de la percepción visual la **posición oblicua** de un cuerpo es visualmente inestable, lo que provoca una tensión visual por inclinar el eje hacia las posiciones más estables: la vertical y la horizontal.<sup>12</sup> La inestabilidad se acentúa especialmente cuando las diagonales se desvían respecto a la cuadrícula de las coordenadas espaciales<sup>13</sup>, efecto muy presente en las composiciones de grupos de ángeles, como ocurre frecuentemente en las creaciones de Luca Giordano y de los Tiepolo. Con el énfasis en las trayectorias menos posibles en la vida cotidiana (dirección oblicua, dirección vertical – alejada del suelo – y la dirección vertical descendente) también se produce esta tensión dinámica, con lo que se pone de relieve la contradicción con la realidad física del ser humano:

<sup>12</sup> SANDER, h. 1930, en KOEHLER, KOFFKA, & SANDER, 1973, pág. 112

<sup>13</sup> ARNHEIM, 1988, pág. 110

4. El lenguaje plástico orientado a la expresión del movimiento ingrávito

- En la composición de Cades que ya hemos mencionado todas las figuras son **oblicuas**, con lo que se consigue que la figura central (que se sostiene en pie sobre la nube) sea más flotante (Fig. 13).
- En la escena representada por Fragonard, el ser alado se desplaza en dirección **horizontal** en lo alto de la imagen, rasgo por el que se diferencia del resto de figuras de la composición (Fig. 16).
- La dirección **vertical con sentido descendente** del querubín en la imagen 17 indica un descenso voluntario y controlado en el aire, acción que, como las anteriores, sólo es posible por la superación de la gravedad.

Si bien se requiere que la acción se manifieste visualmente independiente de una superficie firme, cuando un cuerpo de naturaleza no flotante como la figura humana se representa moviéndose en estas direcciones, se sugiere que su movimiento es excepcional y se proporciona mayor sensación dinámica a la imagen.



Fig. 16. Fragonard  
(1732-1806).  
*Coresus se sacrifica para  
salvar a Callirhoe.*



Fig. 17. Giovan Battista Trotti,  
il Malosso (1555-1612).  
*Coronación de la Virgen.*





## 4.2. ALTERACIÓN DE LA FORMA

La deformación expresiva de los cuerpos para obtener la sensación de movimiento, recurso presente en la Edad Moderna<sup>14</sup>, se orienta también a la expresión del vuelo de la figura humana. El movimiento libre de las figuras voladoras ha llevado a dotarlas de gran elasticidad; haciendo hincapié en las torsiones y en el estiramiento o compresión de la forma se busca transmitir su movimiento (1.2.2.3.).

En el campo de la percepción visual, toda forma que se aleje de sus proporciones conocidas produce una tensión que la vista trata de neutralizar, con lo que se genera una experiencia de dinamismo<sup>15</sup>. Con la figura humana se tiene una experiencia visual semejante; al elevarse del suelo cambia su movimiento y percibimos su forma de manera distinta. Puesto que el aspecto de las formas varía por su dirección y movimiento<sup>16</sup>, la representación de la figura humana de modo diferente al que se ve en la vida cotidiana aporta dinamismo a la imagen. Los puntos de vista no acostumbrados, los escorzos acentuados y los retorcimientos, así como el estiramiento y la compresión de la forma pueden generar la sensación de que la figura ha perdido cualquier rasgo estable, lo que contribuye a la expresión del vuelo. La deformación expresiva es un recurso dinámico fundamental en las representaciones del movimiento de la figura humana flotante en el periodo estudiado. Mediante estas acciones pueden crearse imágenes alejadas de las formas más reconocibles de la figura humana. Así, en el Hermes de la Farnesina (Fig. 18) encontramos que 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 completamente reconocible; en cambio, la compresión de la forma se complica en el caso del Hermes dibujado por Rubens, debido la distorsión producida por del escorzo y la torsión (Fig. 19).

---

<sup>14</sup> KEPES, 1969, pág. 235

<sup>15</sup> ARNHEIM, 1974, págs. 429-430

<sup>16</sup> GERMANI & FABRIS, 1973, pág. 74



Fig. 18. Escuela de Rafael (1519). *Mercurio*.



Fig. 19. Rubens (1577-1640).  
Estudio para Mercurio descendiendo.

#### 4.2.1. Estirando o encogiendo la forma

Mediante el estiramiento y la compresión de las figuras se proporciona dinamismo a la imagen y se intensifica la acción representada. El empleo de la distorsión dinámica en las figuras voladoras se da en imágenes en las que la forma no busca la exactitud anatómica, sino que está al servicio de la expresión dinámica. En el dibujo de Perino del Vaga (Fig. 20) una de las piernas del ángel (la que queda tras él) no se descubre a primera vista, sino en un examen más minucioso. El amplio ángulo de apertura de las piernas transmite la sensación de la zancada. Además, en esta imagen la figura voladora es la única que exhibe esta capacidad de deformación.

A menudo este recurso sirve para recalcar la dirección del movimiento; como apreciamos en la figura 21, el ángel pintado por el Greco transmite un ascenso mediante el alargamiento de la figura. El manto amarillo ceñido bajo el pecho contribuye significativamente a esta sensación. Perceptualmente se produce este efecto debido a que “los signos de forma alargada expresan por sí mismos dinamismo, puesto que el ojo, para leerlos, debe desplazarse a lo largo de todo su desarrollo; en consecuencia, expresan también la dirección.”<sup>17</sup> En el dibujo de Ludovico Cardi (Fig. 22) hay una doble deformación con la que se incide en la dirección vertical. La cabeza y los hombros

---

<sup>17</sup> GERMANI & FABRIS, 1973, pág. 148

quedan comprimidos junto al borde superior de la imagen, mientras que las piernas son muy alargadas. En estos dos casos, el dinamismo del trazo también participa, potenciando la sensación dinámica de la alteración de la forma.

También se puede modificar la figura mediante elementos externos a ella. En un detalle de un fresco de Federicco Zuccaro encontramos una figura en la que el estiramiento se ha obtenido ocultando parcialmente su forma (Fig. 110, Cap.2). El cuerpo del ángel emerge entre las nubes densas, de límites rotundos. El brazo y la pierna se alargan notablemente y el torso se une con el cuello y la cabeza como una forma de grosor uniforme. Se produce la sensación de que la nube es una masa sólida que hace que el blando cuerpo del querubín se deforme bajo su peso.



Fig. 20. Perino del Vaga (1501-1547). *La diosa Roma*.



Fig. 21. El Greco (1608-1613). *Inmaculada Concepción* (detalle).



Fig. 22. Ludovico Cardi il Cigoli (1606-1607). *Tobías y el ángel*.

#### 4.2.2. Torsiones y flexiones

Haciendo hincapié en las torsiones de las figuras y en la flexión de sus miembros también se refuerza el dinamismo del vuelo. Al igual que ocurre con las proporciones, con las torsiones y las flexiones se produce un estímulo visual dinámico que lleva a intentar reconstruir el esquema hasta un estado más simple y reconocible. En el dibujo del Cavalier d'Arpino la marcada torsión de la cintura y la flexión de las rodillas en la figura de Ícaro transmiten la blandura de su cuerpo en la caída, y acentúan la sensación de que la figura desplegada de Dédalo se precipita (Fig.23). Las torsiones son también visibles en las telas, lo que puede contribuir a la comprensión visual de que el cuerpo está sometido a estas fuerzas.

Los movimientos de torsión y de flexión otorgan mayor dinamismo al ángel, y lo hacen destacar entre la verticalidad de las figuras de frente o de perfil. Sin embargo, las sencillas figuras extendidas de Veronese (Fig. 24) que surcan el espacio con un sentido fuertemente vectorial son muy dinámicas sin necesidad de torsiones o flexiones acentuadas, lo que nos recuerda que el recurso de la alteración del esquema por medio de las flexiones y torsiones es un medio más para transmitir el vuelo de la figura humana.



Fig. 23. Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino (1568-1640). *Dédalo e Ícaro*.



Fig. 24. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Hoja de estudios, apuntes de una obra de Veronese.

### 4.2.3. Figuras escorzadas

En los techos (y en general en las representaciones del vuelo) abundan las figuras escorzadas. La comprensión de un escorzo requiere el conocimiento de que la forma que no vemos “está ahí”, de modo que reconocemos un cuerpo completo que se proyecta en profundidad al ver una forma parcial por efecto de la perspectiva<sup>18</sup>. Algunos escorzos acentuados hacen que la forma sea más difícil de identificar, pero aun así sabemos que el ángel de Giandomenico Tiepolo (Fig. 25) no está sólo compuesto por cabeza, alas y brazos, sino que sabemos interpretar que, por el escorzo, no se le ven ni torso ni piernas. Igualmente reconocemos el *putti* de la imagen 26 y deducimos que su forma se debe al punto de vista y a la posición del cuerpo. Las torsiones pueden añadir más complejidad a la imagen. En el Mercurio dibujado por Rubens, además, los pliegues del manto favorecen este efecto (Fig. 19). Estas dificultades en la lectura de la imagen aportan atractivo a la experiencia estética. Este tipo de figuras son también muy dinámicas por el tiempo en el que la vista las recorre tratando de identificarlas, lo que puede potenciar la sensación de movimiento constante de los seres voladores. Además, los escorzos inciden en la libertad de direcciones-sentido en la ingravidez, mediante la representación de la dirección en profundidad.

Durante el tiempo necesario para su completa identificación, en algunas figuras se reconocen diferentes lecturas, y se descartan opciones hasta llegar a la más satisfactoria. Así ocurre en este ángel de Giambattista Tiepolo (Fig. 27), en el que la ambigüedad en el miembro sobre el que se apoya (brazo o pierna) y el acentuado escorzo, lleva a detectar dos movimientos diferentes.

Por otra parte, mediante la representación de la figura desde **puntos de vista desacostumbrados** respecto a su movimiento cotidiano se incide en que el movimiento narrado corresponde a una situación excepcional. El hecho de que el cuerpo se muestre en formas muy especiales que son difíciles de reconocer nos indica su independencia de la realidad física.

---

<sup>18</sup> GOMBRICH, 1960, págs. 118-119



Fig. 25. G.D. Tiepolo (1727-1804).  
*La lapidación de San Esteban.*



Fig. 26. Giovanni Lanfranco (1621-1625).  
Cristo, guirnaldas y angelitos, detalle de la cúpula de Sant'Andrea della Valle.



Fig. 27. G.B. Tiepolo (h. 1754).  
Estudio de ángel, desde atrás.

### 4.3. RETOS VISUALES EN LA LECTURA DE LA IMAGEN

Algunos datos visuales hacen que la observación de la imagen se complique en cierta medida, requiriendo mayor tiempo para desentrañar lo que se ve. Este tiempo de observación exigido potencia la dimensión temporal de la imagen, mientras que el esfuerzo necesario para identificar lo que se ve dinamiza la superficie. Los recursos que provocan este fenómeno son: la abundancia de información visual, los contrastes lumínicos y las imágenes de diversas lecturas. Los tres afectan al ojo de forma física. Las imágenes de diversas lecturas, además, apelan a la imaginación del espectador, quien debe imaginar cuerpos completos allí donde sólo se ven formas escorzadas, debe completar las figuras que se disuelven en las nubes o que quedan ocultas por otras formas, y debe detectar y priorizar una versión de la imagen frente a las demás.

#### 4.3.1. Gesto plástico

El rastro de la herramienta con la que se crea la imagen puede tener una presencia propia. De hecho, como explica Plazaola, “El material [...] se hace *estético*, no disimulándose, sino exhibiéndose, desplegando su riqueza *sensible*. [...] cualidad sensible que no ha intentado disimular, pero que tampoco necesita simular.”<sup>19</sup> Entre las representaciones del vuelo encontramos imágenes en las que el dinamismo está marcado por la visualidad del gesto plástico. El cual, por el dinamismo que aporta a la imagen, puede acentuar la percepción de la inestabilidad y la continuidad propias de esta ac-

---

<sup>19</sup> PLAZAOLA, 1991, pág. 439

ción. El trazo del dibujo, visible como el trazo de la escritura, nos sugiere el movimiento físico que lo ha generado, pero comprimido en el tiempo<sup>20</sup>. También se identifican diferencias de presión por el grosor y la claridad u oscuridad de trazo, así como diversas calidades según el material y la herramienta de dibujo empleados. El espectador sigue los trazos con la mirada, percibiendo sus cambios de dirección, las diferentes longitudes, texturas y grosores. Ello hace que cada gesto plástico de la imagen sea una expresión óptica de movimiento<sup>21</sup>. Así se aprecia en una escena del Olimpo dibujada por Gherardini (Fig. 29). La composición transmite un movimiento rotatorio y expansivo cuyo efecto dinámico se acentúa por el trazo vibrante, que otorga vida al total de la escena aérea.

En el Barroco se hizo característica la pincelada visible que contribuye a dinamizar la imagen (como comentamos en 2.7.5.). Luciano Anceschi nos describe audazmente la energía que desprenden las imágenes creadas con este tipo de pincelada con las siguientes palabras: “movimiento a veces vertiginoso de una forma totalmente nacida del color por medio de una pincelada veloz, de síntesis, que tiene algo de no sé qué genial desprecio, con ráfagas llenas de animación y vivacidad.”<sup>22</sup>

La gestualidad del trazo, observable especialmente en estudios y bocetos, también contribuye a transmitir el carácter ligero del móvil. Así, en el boceto para un ángel de la Anunciación, la sensación de ligereza y elevación se obtiene en gran medida por la gestualidad con la que ha sido trazada la línea (Fig. 28).



Fig. 28. Seguidor de Guercino. (s.f.)  
*Ángel de la Anunciación.*



Fig. 29. Alessandro Gherardini (1655-1726).  
*El carro de Apolo.*

<sup>20</sup> ARNHEIM, 1974, págs. 418-419

<sup>21</sup> KEPES, 1969, pág. 256

<sup>22</sup> ANCESCHI, 1991, pág. 107



Con frecuencia se aprecia una presencia destacable del gesto plástico en las imágenes en las que se representa a los ángeles en su estado intermedio entre ente material y ente etéreo. En estas imágenes, las figuras se equiparan a las nubes y a la luz, por medio de los trazos y pinceladas. Ejemplo de ello es un boceto de Claudio Coello (Fig. 30), en el que la pincelada se evidencia y trata por igual vapor, luz y seres voladores; las figuras se funden entre sí y con las nubes convirtiéndose en formas etéreas. A veces, en estas obras la figura pierde su consistencia material por medio de la desintegración de los trazos que la forman. Así lo vemos en un dibujo de Ciro Ferri (Fig. 31): la asimilación de los *putti* con la textura del vapor de las nubes se ha sugerido por medio de los trazos que se reducen y separan, de modo que las figuras se funden en el blanco del papel. En el dibujo de Poccetti (Fig. 32), en cambio, las manchas vaporosas transmiten la sensación de que los ángeles están formados por una sustancia no sólida; usando las palabras de Chapell, “emergen del esfumado a la luz.”<sup>23</sup>



Fig. 30. Claudio Coello (h. 1668).  
Boceto para la *Anunciación* de la iglesia del convento de  
San Plácido de Madrid.



Fig. 31. Ciro Ferri (1634-1689).  
Boceto de *putti* en vuelo.

---

<sup>23</sup> CHAPPELL, 1979, en CHAPPELL, KIRVIN, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, pág. 154, trad. a.): *emergono dallo sfumato alla luce.*



Fig. 32. Bernardino Poccetti (1612). Tres ángeles voladores.

### 4.3.2. Abundancia de elementos visuales

Cuanto más fuerzas visuales operan en una composición, tanto más compleja y dinámica es la imagen. Las obras con abundantes elementos visuales se perciben como muy dinámicas, efecto que puede beneficiar a la expresión del vuelo de la figura humana. Esto se da especialmente en los grandes programas iconográficos de los siglos XVI y XVII que cubren extensos interiores arquitectónicos, y en los que la cantidad de elementos es tal que “la vista busca en vano un punto de concentración o apoyo”<sup>24</sup>.

Este efecto de dinamismo tiene una base fisiológica. Al contemplar una imagen,

---

<sup>24</sup> WITTKOVER citado por CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 264

“El ojo intenta siempre mirar y recorrer de nuevo aquello que prefiere, o sea, lo que está más acorde con su estructura física y fisiológica; pero es atraído también, aunque involuntariamente, por todo lo que constituye grupo en la composición, o sea, por aquellos signos que tienen una atracción recíproca”<sup>25</sup>

Nuestra vista es atraída por esta tipo de imágenes, a pesar de que el gran efecto dinámico puede incluso agotar mucha energía; “el sistema visual resulta trastornado por la abundancia de elementos que se repiten.” A pesar de lo cual la vista es atraída involuntariamente.<sup>26</sup>

Esta experiencia óptica contribuye a crear la sensación de movimiento incesante y puede potenciar la transmisión de movimientos de gran velocidad. Un ejemplo de ello es la exuberante composición de Luca Giordano *La matanza de los falsos profetas de Baal* (Fig. 33). Se trata de una imagen repleta de figuras muy próximas entre sí y traslapadas, la multitud avanza con una dirección común, pero cada figura se desliza en el espacio trazando diferentes direcciones; todo tiene la inestabilidad propia del vuelo. La atención del espectador es llamada constantemente de un elemento a otro, pero si los elementos de la composición, aunque muy numerosos, se disponen de forma regular, el efecto se suaviza; por eso la visión de la imagen puede ser más compleja si se ha establecido algún tipo de jerarquía visual. Por ejemplo, en la imagen que acabamos de ver la acumulación se produce en el ángulo inferior derecho. El área izquierda de la imagen está libre de información y la parte superior no es visualmente tan llamativa a pesar de estar ocupada también por muchas figuras, pues éstas se ven en la distancia; estos espacios aligerados de información hacen que la acumulación de los estímulos visuales más fuertes se perciban de forma más rotunda. Otra forma por la que se evita que los elementos creen una trama regular es mediante el establecimiento de recorridos visuales, los cuales hacen más dinámica la lectura de la imagen. Así ocurre en la obra de Boucher (Fig. 34), en la que se percibe un intenso dinamismo; la imagen es de difícil lectura por la abundancia de elementos visuales, pero el conjunto describe una dirección ascendente. En *El triunfo de Galatea*, Luca Cambiaso establece una jerarquía visual por la diferencia de tamaño entre los personajes (Fig. 35). Galatea, en la parte inferior derecha, es de mayor tamaño, los *putti* a su alrededor son más pequeños, la pareja que se abraza en el lado derecho de la imagen está más lejana, y más lo están las figuras en la parte superior, tras la nubes. El dinamismo constante del vuelo se acentúa por medio de este efecto.

---

<sup>25</sup> GERMANI & FABRIS, 1973, pág. 176

<sup>26</sup> GERMANI & FABRIS, 1973, pág. 198



Fig. 33. Luca Giordano (1634-1705). *La matanza de los falsos profetas de Baal.*



Fig. 34. François Boucher (h. 1769). Boceto para *Bóreas secuestra a Oritía.*



Fig. 35. Luca Cambiaso (1527- 1585). *El triunfo de Galatea.*

Un elemento que contribuye significativamente a recargar la imagen es el **gesto plástico**. En el dibujo de Giandomenico Tiepolo (Fig. 36), entre la acumulación de figuras es difícil distinguir unas de otras por su cercanía, y por el trazo “tembloroso” característico de este artista, al que se suma la mancha de aguada que cubre algunas zonas (de la que se ve la superposición de manchas transparentes). El gesto plástico visible es propio de las pinturas cenitales, obras en las que la superficie está trabajada con una pincelada fresca, apropiada para que las formas se aprecien en la distancia, lo que hace que la superficie plástica sea muy dinámica (como hemos visto con anterioridad). Pero aunque el gesto plástico contribuye a este efecto dinámico, son las **agrupaciones de figuras** lo que principalmente propician la profusión de elementos visuales<sup>27</sup>.

Además, las obras con abundantes figuras y demás elementos visuales dotan a las figuras de cierta flotabilidad, aunque éstas no representen un movimiento ingrávigo. Así lo apreciamos en un dibujo de Pietro Testa (Fig. 37), en el que se representa un numeroso grupo de *putti*. A primera vista, el conjunto está formado por figuras voladoras, sin embargo, examinándola, pronto se percibe que éstos están en un árbol, encaramados y posados en sus ramas; la mayoría no están volando. Sólo algunas figuras vuelan en la parte derecha de la imagen y entre los niños que están en la lejanía, en la izquierda de la composición. El movimiento del conjunto crea un entorno dinámico que evidencia su vuelo.



Fig. 36. G. D. Tiepolo (c. 1780).  
*La Apoteosis de San Lorenzo.*

---

<sup>27</sup> WÖLFFLIN, 1932, pág. 43



Fig. 37. Pietro Testa (h. 1631-h. 1637). *Venus y Adonis*.

### 4.3.3. Contraste lumínico

Los **fuertes contrastes lumínicos** producen una sensación dinámica<sup>28</sup> que en ocasiones se aprovecha para la expresión del vuelo. Si el contraste es alto, se recalca la inestabilidad de los seres flotantes, y también puede contribuir a transmitir la sensación de que el movimiento es rápido. En un dibujo de Gherardini (Fig. 189, Cap.2) el alto contraste acentúa el carácter móvil de las figuras. En el grupo de la parte superior, las figuras están en contacto y forman una masa compacta; partes de ellas están iluminadas y otras partes tienen una marcada sombra; esta alternancia de luminosidad las hace muy dinámicas. En la representación del vuelo estos recursos se aprovechan por sus cualidades dinámicas, que guían la mirada del espectador. Se iluminan las partes deseadas, de modo que se conduce la vista de unas a otras, por su semejanza lumínica, creando **recorridos visuales**. En el dibujo atribuido a Luca Giordano (Fig. 38), mediante la distribución de la luz y la sombra se ha creado una dirección helicoidal que lleva a recorrer la imagen en sentido ascendente. Este recorrido prolonga el tiempo de observación, y por su forma se potencia el movimiento de ascenso expresado (dirección-sentido, además, muy propia del movimiento ingrávito).

En las obras de contrastes de luz muy marcados, por estar unas partes fuertemente iluminadas y otras en sombra, también se produce en ocasiones la **fragmentación de la información** (aspecto que ya vimos al hablar del Barroco, 2.7.5.). Así ocurre en *Visión de san Francisco Javier*, de Baciccio (Fig. 39). El dinamismo del conjunto está definido por el contraste lumínico. La masa oscura del ángel visto a contraluz destaca en el fondo luminoso y se aprecia primeramente como una silueta. Otro ángel, que

---

<sup>28</sup> MÍNGUEZ & VILLAFANE, 1996, pág. 132

está a sus pies, se identifica por su pierna y su costado fuertemente iluminados, mientras que el resto de su cuerpo y el otro ángel situado junto a él se distinguen en un examen más minucioso.

En cambio, los **contrastes lumínicos suaves** no producen la agresión de los contrastes intensos. Si no destaca fuertemente, el peso de una forma es menor, por eso, ya sea con valores altos o bajos, el contraste suave contribuye a crear la sensación de que las figuras voladoras son ligeras y, acompañando a las formas apropiadas, también puede producir la sensación de que su velocidad es lenta. Además, el bajo contraste lumínico puede llevar a que la identificación de las formas sea más lenta, lo que requiere más tiempo de observación y amplía la dimensión temporal de la obra. Por ejemplo, en la pintura de Fragonard (Fig. 40), las dos figuras aladas avanzan inmersas en la oscuridad del vapor.

En la pintura de Luca Giordano (Fig. 41), se establece una diferencia de contraste lumínico entre los personajes flotantes y los que reposan en tierra firme. En la Sagrada Familia y en los ángeles músicos es donde reside el mayor contraste, mientras que en los ángeles niños en vuelo (en el ángulo superior izquierdo) los valores lumínicos son altos y el contraste de luz es suave. Tanto en esta obra como en la de Fragonard, el contraste lumínico poco intenso hace que los personajes voladores parezcan ligeros.



Fig. 38. ¿Luca Giordano (1634-1705)?.  
*La Asunción de la Virgen.*



39. Baciccia (h.1675).  
*de san Francisco Javier.*

Fig. 40. Fragonard (1765).  
*Coresus se sacrifica  
para salvar a Callirhoe (detalle).*



Fig. 41. Luca Giordano (1660-1665).  
*Descanso durante la huida a Egipto.*

#### 4.3.4. Agrupaciones de figuras con diversas lecturas

Encontramos con frecuencia acumulaciones de figuras en las que es difícil identificar cada una de manera aislada. A primera vista no se sabe exactamente a qué figura pertenecen los miembros que vemos. Para generar este efecto hay dos factores que deben darse: la proximidad entre las figuras y los espacios de ambigüedad, que son zonas en las que partes de las figuras quedan ocultas tras el vapor de las nubes, por los remolinos de tela, o por otras figuras. En estas zonas “vacías” se genera una “**pan-talla**”, un espacio en el que se proyectan imaginariamente aquellas partes que no ve-



mos<sup>29</sup>. El efecto de “pantalla” lleva al observador a completar lo que no está en la imagen. Así sucede en el dibujo de Giambattista Tiepolo (Fig. 42): tenemos la sensación de ver figuras completas, pero sólo se ven partes de las mismas. Algunas partes de las figuras se desvanecen en la sombra, otras quedan ocultas por las telas (de aspecto algo rígido), los personajes se aprietan, y sus miembros emergen del núcleo compacto del grupo. Para que esto ocurra, además es necesaria la **expectativa y la imaginación del espectador**, que no duda en rellenar el hueco<sup>30</sup>.

Los amontonamientos de figuras, por la multiplicación de formas semejantes, recuerdan a veces por su efecto dinámico a las secuencias de movimiento, o a algunas cronofotografías y pinturas modernas en las que una figura tiene numerosos brazos y piernas. Tal efecto producen algunos grupos de ángeles en la *Asunción de la Virgen* de Correggio (Fig. 6, Cap.3) y en una de las versiones de *El Omnipotente*, de Giandomenico Tiepolo (Fig. 43). En ambos casos tiene lugar un efecto óptico semejante al de la abundancia de la información visual, solo que ésta no se produce en el conjunto de la imagen, sino en el área donde se concentran las figuras.



Fig. 42. G.D. Tiepolo (1759). *Aparición de la Virgen a San Simón Stock*, de Giambattista Tiepolo (detalle).



Fig. 43. G.D. Tiepolo (h.1759). *L'Omnipotente*.

<sup>29</sup> GOMBRICH, 1960, pág. 174

<sup>30</sup> GOMBRICH, 1960, pág. 174

La ambigüedad de algunos puntos de la imagen lleva a diversas interpretaciones, y hace imaginar figuras con torsiones o estiramientos muy llamativos, lo que subraya la flexibilidad de la figura humana flotante. Es decir, esta ambigüedad puede llevar a identificar **deformaciones** en las figuras, las cuales no se ven directamente, sino que se imaginan, a partir de ciertos datos visuales que posteriormente completa la imaginación. Así ocurre en los dos ángeles de Correggio (Fig. 44): el torso de uno, que asoma entre las piernas del otro, se une visualmente con éstas, sugiriendo una tercera figura cuya torsión es mayor que la de las otras (Fig. 45). En este caso, además, la doble lectura ha llevado a la descripción de una acción. En la copia que Fragonard hizo de una obra de Schidone (Fig. 46) también hallamos diversas interpretaciones en la comprensión de las formas de las figuras voladoras. Las piernas de uno de los querubines que está en la parte superior derecha del grupo parecen también las del ángel que está bajo ellos (Fig. 47). Este efecto se produce por diversas causas: por el alargamiento del torso, que hace que las piernas queden desvinculadas y puedan pertenecer al niño de abajo; por la coherencia que tendría la forma de ser así, y por la nube o espacio que oculta la conexión entre los dos angelitos y las piernas del de abajo. A su vez, en la generación de un espacio que funcione como pantalla también contribuye la cambiante intensidad de la línea. La blandura y la ligereza de los cuerpos flotantes entre las nubes se acentúan por el efecto dinámico que produce la ambigüedad y las diversas lecturas de la imagen.

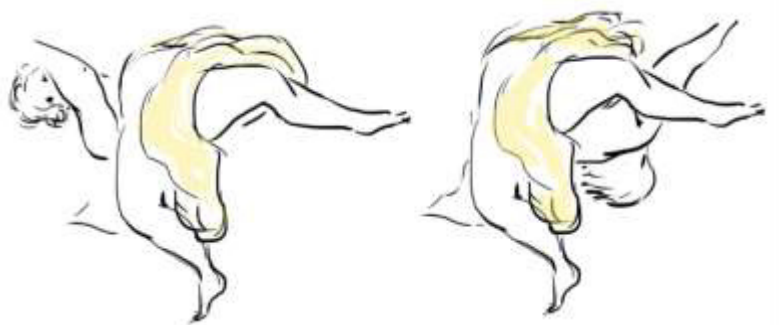


Fig. 44. Antonio da Correggio (1526-1530).  
*Asunción de la* (detalle de la Fig. 122. Cap.2).

Fig. 45. Doble lectura



Fig. 46. Fragonard. (1732-1806).  
*La Sagrada Familia*, de Schidone.

Fig. 47. Doble lectura



En las **figuras “multivisión”** de los frescos cenitales (figuras coherentes desde cualquier punto de vista, que analizaremos en 4.5.3.1.E.a.), la inexistencia de una prioridad de los ejes cartesianos, aumenta la ambigüedad visual y la rivalidad formal por la identificación de las figuras individuales. Así ocurre en la imagen de Francesco Fontebasso (Fig. 48), en la que no se sabe en una primera mirada de qué figura son los miembros. El **color y luminosidad semejantes** de las figuras también contribuyen a la confusión. Este mismo efecto se observa en otras obras, como las de Giandomenico Tiepolo y Correggio que ya hemos mencionado (Figs. 43 y 44).

En estas agrupaciones también es muy común encontrar el fenómeno de la **rivalidad de contornos**: contornos comunes a dos figuras que son identificados como formas distintas según se entiendan como pertenecientes a una forma o a otra<sup>31</sup>. Los contornos compartidos aportan además inestabilidad visual a la forma. En el dibujo de Giandomenico Tiepolo (Fig. 43), especialmente en las piernas de las figuras, se produce esta sensación, la línea ondulante contribuye a generar la ambigüedad de la pertenencia de la línea a una o a otra figura. De forma semejante, también tiene lugar la rivalidad de contornos en la obra de Pordenone en Cortemaggiore, donde los cuerpos de los querubines se amalgaman en un grupo en el que los numerosos miembros se juntan y se tocan. (Fig. 89, Cap.2,)

En *la Alegoría del sueño*, de Lelio Orsi, la ambigüedad del grupo de figuras en el ángulo superior derecho es favorecida por los cortos y suaves trazos que conforman la imagen, característica por la que las figuras parecen desvanecerse en el blanco del papel (Fig. 49).

En estas agrupaciones se reúnen diversas características que hacen que la identificación de las figuras como fenómenos aislados sea imposible. Esto otorga dinamismo a la imagen y contribuye a crear la sensación de la actividad incesante del vuelo. Aunque hablemos de confusión y de esfuerzo por identificar la forma, la imagen siempre se organiza de modo armónico, por lo que la confusión es un efecto dinámico agradable y, al igual que en la identificación de escorzos acentuados, la experiencia estética es satisfactoria.

---

<sup>31</sup> ARNHEIM, 1974, pág. 299



Fig. 48. Francesco Fontebasso (1707-1769).  
*La Ignorancia derrotada por la Virtud* (detalle de la Fig. 211, Cap. 2).



Fig. 49. Lelio Orsi (1508-1587). *Alegoría del sueño* (y detalle).

#### 4.4. RECORRIDOS DE LECTURA DE LA IMAGEN

El vuelo es una acción prolongada; no tiene un inicio y un fin cercanos en el tiempo como sí lo tienen, por ejemplo, las acciones de sentarse y levantarse. En el mundo de los seres voladores, al desaparecer la superficie de apoyo (el suelo) se impone la sensación de que al movimiento no le sigue el reposo, por lo que el suyo puede comprenderse como un movimiento sin fin. Por esta razón, sugerir la continuidad del movimiento es un modo de apoyar la expresión del vuelo. Existen ciertos recursos que apoyan esta característica. Se trata de recursos que atañen a la **dimensión temporal de la imagen** y que invitan a una observación más prolongada.

En estos recursos intervienen de forma decisiva los principios de  **semejanza**, de  **aproximación** y de  **continuidad**, los cuales propician que ciertas figuras queden visualmente enlazadas. La lectura continua entre formas puede ayudar a la narración de acciones de mayor extensión temporal, por medio de la creación de recorridos visuales que guían la mirada del espectador. Con la conducción del trayecto que sigue la mirada se puede influir en el tiempo de observación, prolongándolo, y puede sugerirse también el tiempo de la acción expresada. Al generar la continuidad de la observación se otorga a la obra una dimensión temporal.

Con las secuencias, la yuxtaposición de fases de una acción y la yuxtaposición de direcciones-sentido, se expresa tanto el carácter temporal del vuelo como la libertad de desplazamiento de los personajes, pues permiten la descripción de trayectorias complejas y la acumulación de diferentes trayectorias.

#### 4.4.1. Secuencias

La secuencia es una sucesión de figuras de rasgos visuales semejantes que describen de manera pormenorizada una acción, en este caso, una trayectoria de vuelo. Son descripciones del movimiento cuya lectura continua las dota de dimensión temporal. En las secuencias intervienen los tres principios antes mencionados por los cuales se invita a una observación prolongada y fluida:

- El principio de **aproximación**, por el cual tendemos a fusionar en el campo visual las formas próximas entre sí, tal y como detectó Koheler, es el principio que subyace en el fenómeno del “movimiento “aparente” de dos figuras similares que están dadas próximas entre sí, en sucesión adecuada.”<sup>32</sup> Las figuras se enlazan visualmente **por su proximidad**, pero también por **traslapo** o por **contacto**.
- También se articulan como secuencia por el principio de **semejanza**, por el cual, las formas de rasgos visuales parecidos (forma, dirección, color, valor y textura) tienden a comprenderse en continuidad, produciéndose por ello un efecto dinámico<sup>33</sup>. La semejanza entre figuras puede llevar en ocasiones a una doble lectura de la imagen, haciendo que la sucesión de acciones pueda interpretarse como la acción de un único móvil o como la de un grupo de móviles.
- Las fuerzas visuales que indican direcciones son muy importantes para la **continuidad** visual de las figuras. Los contornos de las formas poseen una fuerza dinámica que conduce la mirada de unas a otras, por lo que quedan conectadas.<sup>34</sup>

La secuencia se deleita en la descripción pormenorizada del vuelo, por ello, con este recurso se puede detallar el desarrollo de las trayectorias de movimientos de ascenso o descenso y de desplazamientos en profundidad, por lo que la narración de acciones sucesivas evidencia el dominio del espacio de los seres ingravidos. En *Las bodas de Alejandro y Roxana* (Fig. 58, Cap.1), 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. 50) la yuxtaposición no describe el desplazamiento, sino la rotación del grupo en el espacio. En uno diseño de escenografía religiosa (Fig. 51), encontramos la trayectoria ascendente y zigzagueante de los querubines, la cual parte del ángel que tira de la ca-

---

<sup>32</sup> KOEHLER, h.1930, en KOEHLER, KOFFKA, & SANDER, 1973, pág. 27

<sup>33</sup> KEPES, 1969, pág. 73

<sup>34</sup> KEPES, 1969, pág. 93

roza, y se enlaza, en la parte superior, con los querubines que forman una rueda en torno a los rayos de luz divina.

También se refuerza la trayectoria por medio de este recurso en el *Juicio Universal*, obra en la que el conjunto compone un movimiento giratorio en torno a la figura de Cristo. Así lo describe Giulio Carlo Argan:

Desde un punto de vista estrictamente figurativo, se trataba de sostener las graves masas de las figuras en un espacio vacío. Era necesario, por tanto, desarrollar, dentro de las mismas masas, una fuerza de empuje, un ímpetu de movimiento, que las sustrajese a la inercia, y reunir después todos estos movimientos en un ritmo único, continuo, que reuniese en un torbellino rotante las caídas y los empujes. A la izquierda, todo es ascenso fatigoso, a la derecha descenso frenado, pero el giro es continuo como el movimiento de una rueda, en torno al espacio vacío del centro.<sup>35</sup>

Esta obra es un claro ejemplo de cómo las diferentes trayectorias pueden subordinarse a la trayectoria del conjunto. Si observamos detalles percibimos también trayectorias sinuosas y cambiantes, las cuales se integran al sentido total de ascenso y descenso cuando contemplamos el conjunto del fresco.



Fig. 50. Antonio da Correggio (1526-1530).  
*Asunción de la Virgen* (detalle de la Fig. 122. Cap.2).



Fig. 51. Diseño escenográfico.  
*Triunfo de la fe cristiana* (h. 1684).

<sup>35</sup> ARGAN, 1987, pág. 73 y 75

Aunque la continuidad se produce por la proximidad de estímulos como el color y la forma, el rasgo visual determinante para leer las acciones en sucesión es la direccionalidad de las formas. Éste “Es un recurso de máximo poder para ligar elementos heterogéneos.....”<sup>36</sup>, pudiendo la acción estar narrada a través de personajes muy diversos en su forma, color, textura, etc., pero enlazados por la dirección-sentido de su movimiento. Junto a la fuerza direccional, especialmente en estos grupos es importante, para que se entiendan como secuencia, la proximidad entre figuras, su contacto y traslape. En *La Aurora* (Fig. 83, Cap.3) los personajes, se enlazan por su proximidad y por la continuidad de la trayectoria, con la que describen una única acción: el despegue. La semejanza en la forma de las tres mujeres nos hace iniciar el recorrido de izquierda a derecha, con los caballos, el cambio de forma es superado por la continuidad en la dirección iniciada por las tres figuras femeninas, cuya visión se enlaza con la de la figura voladora. Así, la secuencia del despegue se completa visualmente mediante el conjunto de figuras, aunque en ellas los cambios en la forma sean muy notorios.

En algunas secuencias pueden producirse efectos similares a los efectos estroboscópicos, pero en una imagen estática; se trata de una sensación dinámica de la imagen que lleva a identificar la yuxtaposición de formas muy semejantes entre las que se producen cambios graduales con la transformación de una única forma<sup>37</sup>. Se produce cuando las figuras voladoras son muy semejantes entre sí, tanto si están distanciadas, como en el dibujo de Crespi (Fig. 52) o más cercanas, como en el de Tintoretto (Fig. 53). Así como en una secuencia las formas se disponen en un orden que no es necesariamente cronológico (como sí lo es, por ejemplo, en las secuencias de fotogramas de una animación), las secuencias que producen efectos estroboscópicos suelen guardar este orden. La figura alada de Crespi, al tiempo que se desplaza en una trayectoria de derecha a izquierda, gira sobre su eje en el espacio tridimensional (Fig. 52).



Fig. 52. Giuseppe Maria Crespi (1665-1746). *Ercole in Olimpo*.

---

<sup>36</sup> KEPES, 1969, pág. 77

<sup>37</sup> ARNHEIM, 1974, pág. 435





Fig. 53. Tintoretto (1576-1581). *Anunciación*.



Fig. 54. Miguel Ángel Buonarrotti (1537-1541). *Juicio Universal* (detalle).

#### 4.4.2. Yuxtaposición de fases de una acción

El funcionamiento de la yuxtaposición de fases es semejante al de las secuencias, pero en este caso, las diferentes fases de la acción no se disponen según una trayectoria unitaria. Perceptualmente, la semejanza de forma, color y textura entre las figuras y la acción común que describen proporciona la principal cohesión dinámica. Así, la proximidad entre figuras puede ser menor, llegando en ocasiones a aislarse unas de otras, pero la vista las recorre sucesiva y alternativamente.

Mediante la yuxtaposición de fases se pueden describir las acciones de un acontecimiento de mayor duración, o contar acciones particulares dentro de una acción general. Así, en el *Juicio Universal* (Figs. 54) se detalla la acción de soplar la trompeta, mientras que en *La Asunción* pintada por Lippi (Fig. 23, Cap.3), se presentan diferentes acciones: los ángeles tocan instrumentos y sostienen antorchas, pero el conjunto está supeditado a la narración de la acción común a todos ellos: la danza en torno a la Virgen.

### 4.4.3. Yuxtaposición de puntos de vista y de direcciones-sentido

Existen grupos de figuras voladoras que nuestra mirada siente también la necesidad de recorrer. Visualmente su dinamismo es similar a la de la yuxtaposición de fases, pero aunque todas surcan el cielo, su unidad no viene por la descripción de una acción, sino por la repetición y **alternancia de diversas direcciones sentido**. Asimismo, también las diferenciamos de las fases yuxtapuestas porque no se da necesariamente una semejanza significativa entre las figuras, sin embargo, por medio de las fuerzas que se establecen entre éstas “las composiciones de los objetos siguen direcciones espaciales incluso cuando la estructura compositiva no está caracterizada por una dirección dominante”<sup>38</sup>. De modo que las fuerzas direccionales entre las figuras hacen que se enlacen visualmente.

La presencia de **diversas direcciones-sentido** aporta dinamismo al dibujo del movimiento ingrávido, pues la alternancia de formas lleva a una observación muy activa, mirando alternativa y sucesivamente unas y otras. Con esto también se establecen recorridos visuales con los que se dilata el tiempo de observación. Constituye además un recurso con el que se transmite el movimiento libre del móvil y la continuidad de este movimiento, como así lleva a percibir el recorrido visual necesario para observar las figuras.

La presencia de diversas direcciones-sentido aporta información sobre las posibilidades de desplazamiento del móvil, pero también sobre el espacio en el que se encuentra, de hecho a menudo se representan agrupaciones de ángeles en los que las figuras se trasladan en diferentes direcciones, siempre en profundidad, lo que implica que cada figura se muestra desde un ángulo de visión diferente, como se aprecia en la imagen 55.

Las diferencias de dirección, incluso en los casos más sutiles, también enriquecen la expresión móvil. En el *Nacimiento de Venus*, de Jaques Charlier (Fig. 199, Cap.2) un grupo aéreo flota sobre el



Fig. 55. Sebastiano Ricci (1717-1718). *Alegoría de Francia bajo la figura de Minerva pisoteando a la Ignorancia y coronando a la Virtud.*

---

<sup>38</sup> MARCOLLI, 1978, pág. 103

acontecimiento marino. En este grupo se crea una concatenación de los amorcillos y las diosas, y a pesar de que ninguna de las figuras femeninas flota libremente (no son visualmente independientes, sino que se conectan por contacto entre ellas), la variedad de diagonales hace que formen un conjunto muy dinámico que sugiere la flotación.



## 4.5. USO EXPRESIVO DEL ESPACIO DE REPRESENTACIÓN

El empleo del espacio de representación significa un importante recurso que refuerza la expresión del movimiento ingrávigo. Aunque algunos de los recursos anteriormente explicados son sobre el uso de las formas en el espacio, en este párrafo nos centramos en las características dinámicas propias del espacio de representación. Analizaremos la influencia de la dinámica en aquellas imágenes en las que se representa el espacio tridimensional y de los formatos de cualidades especialmente dinámicas en los que muy a menudo durante la Edad Moderna se representa el vuelo: los techos (planos y abovedados); y prestamos atención a dos fenómenos asociados a este tipo de obras: la simulación de la presencia real y el punto de vista móvil.

### 4.5.1. Representación del espacio tridimensional

Con la representación de un espacio tridimensional aumenta en profundidad el espacio en el que se mueven los seres ingrávigos, lo que, como ya se ha dicho, amplía la posibilidad de **desplazamientos en esta dirección** y subraya la capacidad de desplazamiento libre de los seres voladores. Además, la representación de la profundidad “va siempre unida al efecto de movimiento”<sup>39</sup>, lo que lo convierte un recurso muy propicio para la representación del vuelo, pues amplía las posibilidades de los recorridos visuales de la imagen: una obra en la que la mirada es dirigida por figuras que vuelan hacia el fondo y hacia el espectador transmite dinamismo y exige mayor tiempo de observación. Así se aprecia en la bóveda de San Ignacio de Roma, en la que la

---

<sup>39</sup> WÖLFFLIN, 1932, pág. 94

sensación del incesante ir y venir de figuras voladoras llama constantemente la atención del espectador.

La representación del espacio tridimensional se obtiene con diversos medios:

- La representación de la tercera dimensión mediante el dibujo de un **espacio perspectivo**, cuya creación se basa en la convergencia de las formas en uno o diversos puntos de fuga (visible en el dibujo de construcciones arquitectónicas) y en el cambio de tamaño gradual de los objetos en la lejanía (visible en la arquitectura y en las figuras). Al uso de la perspectiva se añade el movimiento de las figuras, como ocurre en los frescos ilusionistas de Giambattista Tiepolo: las direcciones en profundidad trazadas por los ángeles confirman el desarrollo del espacio hacia el cielo abierto. En sus decoraciones murales: “Las figuras navegan por los aires con un dominio absoluto. Sus arquitecturas parten hacia lo profundo cual flechas, guiando la vista”<sup>40</sup>. Otras veces, la creación del espacio se centra en lo **ambiental y paisajístico**, como en *Aparición de San Miguel Arcángel* (Fig. 56), donde, con la construcción tridimensional del espacio aumenta la sensación de vacío bajo las figuras voladoras, lo que contribuye a que su ubicación en la parte superior del formato sea más efectiva. Su vuelo audaz transmite la rareza propia de los seres voladores, intensificada por el dispar tratamiento plástico entre éstos y el escenario. Además, esta separación plástica entre los seres voladores y el fondo hace que de ninguna manera éstos puedan relacionarse con el espacio estable.
- También se transmite la sensación de espacio tridimensional con el único apoyo de figuras que realizan movimientos de **trayectorias que se proyectan en profundidad** respecto al plano del cuadro. Así se obtiene la sensación espacial en un estudio de Comodi para la *Caída de los ángeles rebeldes* (Fig. 57). Como dijimos en el apartado anterior, la conjunción de las diferentes direcciones en las que los personajes aparecen aporta **información sobre el espacio** en el que se encuentran.
- Otra forma de ampliar el espacio es a través de las **trayectorias que se proyectan fuera del marco**. Tanto las figuras que se disponen **cerca de los límites de la imagen** como las que son **interrumpidas por éste** invitan a imaginar que, aunque quede fuera del espacio de representación, éste continúa en la misma dirección que nos indica la trayectoria de la figura, y que ésta dispone de tal espacio para su desplazamiento.

---

<sup>40</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, 1978, pág. 272

4. El lenguaje plástico orientado a la expresión del movimiento ingrávido

- En las bóvedas que representan visiones celestiales, la totalidad de la obra es una ilusión de perforación del espacio en el que se encuentra. Si bien otras obras que representan espacios tridimensionales pueden considerarse como un mundo que aparece tras el marco de la imagen, en este caso se trata de obras en las que lo fundamental es que “el espectador aprecie el hueco como perforación del plano normal.”<sup>41</sup> A continuación estudiaremos las particularidades de este fenómeno.



Fig. 56. Nicola Russo (1690).  
*Aparición de San Miguel Arcángel.*



Fig. 57. Andrea Comodi (h.1550-h.1640). Estudio para *La caída de los ángeles rebeldes.*

---

<sup>41</sup> WÖLFFLIN, 1932, pág. 93

## 4.5.2. Simulación de la presencia real

### 4.5.2.1. Ideas

En este apartado nos referimos a las obras en las que las figuras voladoras son una expresión plástica superficial a la vez que representan su presencia real: las decoraciones arquitectónicas ilusionistas. Este tipo de obras pretende llevar al espectador a identificar la representación plástica con la realidad física. Así, todo lo que es propio de los personajes voladores: su capacidad para desplazarse, su fusión con las nubes y la luz, la sensación de movimiento constante, etc. se hace pasar por presente en el mundo material, lo que se consigue mediante el ilusionismo pictórico y otros recursos (que explicaremos a continuación).

En esta época, la pintura se esfuerza por mostrar un **mundo tan tangible** como el nuestro pero, a la vez, **procedente de la imaginación**. Las bóvedas y techos habitados por seres ingravidos suponen una extensión del mundo conocido y un contacto directo con la dimensión de lo fantástico. La representación “naturalista” de los acontecimientos representados **como si ocurrieran delante de nosotros** abre el camino a la función de la obra de **arte como extensión del mundo**; ésta ya no es un elemento más de la creación, sino también una puerta a una dimensión diferente con la que se establece continuidad. Es decir, la representación se usa para crear la ilusión de continuidad entre el arte y la vida, como si ambos mundos “formasen parte del mismo entramado”<sup>42</sup>. Esta búsqueda es también propiciada por el manejo del color y la luz, así como el dibujo de perspectiva, medios por los que se trata de crear ilusión de tridimensionalidad (como ocurre en los techos decorados por Correggio y Giambattista Tiepolo). El empleo de todos los recursos plásticos persigue producir la sensación visual de que lo representado ocurre realmente, obteniendo que el límite entre el espacio pictórico y el real se vuelva difuso, como se aprecia en la bóveda de la capilla de Francisco Saverio, en el Gesù (Fig. 121, Cap.1). Los cuatro ángeles pintados por Andrea Carlone representan personajes que se desplazan en el espacio real y que sostienen verdaderamente el marco a través del cual se muestra una escena celestial. Como resultado de la ilusión, el muro sólido se abre a otro mundo.

Como explica Gombrich, en estas obras la eficacia de la ilusión depende, además del empleo del lenguaje plástico, del conocimiento y de las expectativas del observa-

---

<sup>42</sup> TOMÁS, 2005, págs. 234-235



dor<sup>43</sup>; para ello, el contexto en el que están creadas es fundamental, lo que lleva al espectador a juzgar ambos espacios bajo los mismos parámetros:

la perspectiva crea su más compeleradora ilusión cuando puede descansar sobre ciertas expectativas y presuposiciones muy hondamente absorbidas por el observador. La ilusión de los techos pintados y arquitecturas del decorador barroco es tan efectiva porque aquellas pinturas representan lo que, después de todo, podría ser real. Se toman todas las precauciones para difuminar la transición entre lo sólidamente construido y la pintura plana, y seguimos interpretando lo uno en términos de lo otro.<sup>44</sup>

Así, en el gran salón del Palacio Barberini (Fig. 58), la conjunción del dibujo de elementos arquitectónicos fantásticos y el tropel de figuras aéreas crea la sensación de profundidad espacial, configurando una escena que por su apariencia tangible y por la vida que le otorga el movimiento, realmente podría estar sucediendo por encima de nosotros.



Fig. 58. Pietro da Cortona (1633-1639). *Triunfo de la Divina Providencia*

La expresión del movimiento es fundamental en la obtención de credibilidad visual. La sensación de vida es tan importante como la creación de un espacio lumínicamente creíble; la expresión del movimiento apela a las emociones del espectador y le transporta hasta el mundo de fantasía representado.

Los seres ingrávigos se mueven libremente, evidenciando el espacio que se abre ante el espectador, y dirigiéndose en muchos casos a él mediante sus gestos y actitudes, siendo el nexo entre ambos espacios (como vimos en 3.2.3.3.C.). De esta forma, se produce definitivamente una confusión que lleva a un intento por detectar si lo que está ante nuestra vista es materialmente real o no, en la que se intensifican las sensaciones dinámicas.

---

<sup>43</sup> GOMBRICH, 1960, págs. 236-237

<sup>44</sup> GOMBRICH, 1960, pág. 221

Pero la búsqueda de continuidad con el mundo real por medio de la ilusión no merma el valor de la superficie plástica; precisamente en las obras cenitales la pincelada cobra mayor visibilidad (también debido a la necesidad de hacer la imagen comprensible a pesar de la distancia a la que se observa). De hecho el placer estético forma parte del disfrute de la ilusión, sin el cual, sólo estaríamos ante una ambigüedad visual entre lo representado y el mundo real. Es decir, el ilusionismo que tiene una presencia evidentemente pictórica es el que lleva al placer de los sentidos, y a la oscilación entre las dos lecturas<sup>45</sup>. También Janson observa este fenómeno. La ilusión pictórica

es siempre un experimento imaginativo; por mucho que nos empeñemos en creer en una obra pictórica, nunca lograremos tomarla por la realidad misma, de igual modo como casi nunca correremos el peligro de confundir una estatua con un ser vivo”<sup>46</sup>

En las representaciones que establecen una continuidad entre el espacio real y el pintado, la función de los seres ingravidos como mediadores entre los dos mundos que tiene lugar en el ámbito del significado trasciende a la plástica. En el siglo XVI, los límites del espacio de representación se vuelven imprecisos, lo que propicia la continuación entre la realidad física y el mundo pintado. Cortinajes, columnas y guirnaldas de flores constituyen frecuentemente los bordes de la obra, son elementos de transición que funcionan como separación, pero por cuya ambigüedad visual son nexo de unión entre el espacio plástico y el real. Es decir, son formas pintadas, pero por su contexto podrían “estar ahí”, formando parte de la arquitectura o decorando la estancia (Fig. 59). Más adelante, en el Barroco, este límite se rompe y el espacio pictórico se



Fig. 57. Antonio Bazzi (1517). *Bodas de Alejandro y Roxana*.

expande, fusionándose con la arquitectura y la escultura. Entonces, **la expansión fuera del espacio** que limita el marco **está a menudo protagonizada por personajes ingravidos**. En torno a los bordes, de forma irregular, se pintan figuras que simulan esculturas o elementos arquitectónicos, mientras que los relieves se allanan en ciertas partes, dejando que los seres

<sup>45</sup> GOMBRICH, 1960, pág. 236

<sup>46</sup> JANSON, 1999, pág. 695

ingrávigos vuelen fuera del marco. Por las posibilidades que ofrece la expresión de su movimiento, las figuras ingrávigas se sitúan en la frontera entre el espacio real y el mundo plástico.

Las dimensiones titánicas que invadían la visión, las figuras ingrávigas que muestran sus cuerpos desde puntos de vista insólitos y sensuales, el mundo flotante en su conjunto que se cernía sobre el espectador resultaba tan inesperado como creíble gracias a la conjunción y coherencia del lenguaje plástico desplegado para este fin como por las expectativas del espectador. Los universos etéreos poblados por ángeles o amorcillos cobraban vida dentro de un espacio en el que reinaba lo que ha sido llamado “poética de lo verosímil”<sup>47</sup>, donde poco importaba diferenciar entre lo verdadero y lo que sólo lo parece, entre los cuerpos pintados o modelados y los de carne y hueso. Con todo ello se conseguía desvanecer el límite que separa lo real de lo imaginario, de modo que las visiones celestiales suponían una extensión visual del mundo, a la vez que un contacto directo con la dimensión fantástica.

#### 4.5.2.2. Recursos

En las obras cuya totalidad simula la presencia real de lo representado los recursos plásticos se aúnan para este fin. Entre éstos, los orientados a la credibilidad visual de la imagen ocurren en la representación de cualquier acción, sea o no ingráviga. Son los siguientes:

- Colores de saturación y luminosidad acordes con el mundo físico.
- Tratamiento volumétrico de las figuras y del espacio. Para ello, es fundamental la representación de efectos lumínicos que aportan sensación de tridimensionalidad; de hecho, Gombrich considera que este es el recurso por el que Correggio pudo transparentar las bóvedas: gracias a “su dominio de los efectos de la luz pudo llenar las techumbres con nubes bañadas por el sol, entre las que los moradores celestes parecen girar con sus piernas suspendidas hacia abajo”<sup>48</sup>.
- Los efectos de perspectiva están condicionados por el punto de vista del espectador, pues simulan la disposición de los elementos representados en consecuencia a éste. Así se aprecia en la bóveda de la basílica de los Santos Apóstoles de Roma; el grupo de los ángeles rebeldes parecen precipitarse sobre el espectador (Fig.60).

---

<sup>47</sup> CHECA CREMADES & MORÁN TURINA, 1982, pág. 38

<sup>48</sup> GOMBRICH, 1950, págs. 337 y 339

- Al igual que la perspectiva, la distribución de la luz y la sombra también simula la **presencia real de lo representado**. Así, los focos pictóricos de luz coinciden con los focos de luz reales, como vemos en la galería de los espejos del palacio Doria Pamphilj de Roma, donde las figuras parecen iluminadas por la luz que entra desde las ventadas de la sala.
- Igualmente, como evidencia de la presencia real de la escena representada, los personajes y demás objetos representados proyectan sombras sobre la decoración arquitectónica adyacente a ellos. En la obra cenital de Giovanni di San Giovanni que representa una escena celeste enmarcada por múltiples molduras decorativas, la sombra de las nubes pintadas es visible en la estructura arquitectónica (Fig. 164, Cap.2).
- Estos recursos prolongan el espacio representado hacia la profundidad; y como con toda sugestión de tridimensionalidad, perceptualmente dotan a la imagen de dimensión temporal<sup>49</sup>.

Además de los medios que acabamos de mencionar, existen otros que actúan de forma especial en la expresión del movimiento ingrávito. Estos son: la expansión del



Fig. 58. Giovanni Odazzi (1709). *Caída de los ángeles rebeldes*.

espacio de representación, la pérdida de la referencia de los ejes de equilibrio, la ubicación de las figuras en formatos de orientación perpendicular respecto a la dirección de la gravedad, las trayectorias de movimiento oblicuas al plano del cuadro, y las figuras que sobresalen del espacio de representación. A continuación analizamos cada uno de éstos:

**1- Expansión del espacio para el vuelo.** Especialmente en el Barroco, la abundancia de elementos visuales y la acumulación de sensaciones que provoca (por las formas, luces y sombras, texturas, colores, etc.), hacen que la contemplación de la decoración interior de iglesias y palacios sea altamente dinámica. Así describe Luciano Anceschi este fenómeno: “las formas artísticas viven una nueva vida y, dislocadas, se abren con violencia deseosas de nuevos mundos, con procedimientos que en modo

---

<sup>49</sup> MÍNGUEZ & VILLAFANE, 1996, pág. 131

alguno se avienen al reposo y a la paz”.<sup>50</sup> La decoración en el interior de edificios abarca la máxima extensión posible, por lo que el espacio de representación se dilata hasta incluso envolver al espectador, como en la sala de los Gigantes del Palacio del Té, de Giulio Romano, donde bóveda y muros están cubiertos sin interrupción por la pintura, de modo que el campo visual siempre está ocupado por la imagen. Esto proporciona amplios espacios para la representación del vuelo, donde las trayectorias de las figuras voladoras pueden desarrollarse recorriendo la totalidad del campo visual.

2- 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** (fenómeno que trataremos al desarrollar la problemática específica de la representación del vuelo en los soportes cenitales, 4.5.3.1. pág. 65).

3- **Relación compositiva entre los personajes voladores y los espectadores.** La organización del espacio en los formatos verticales (muro, cuadro o papel) consiste muy a menudo en situar a los seres que vuelan, acorde con su dominio aéreo, en la parte superior del formato, mientras que los que están ligados al suelo se disponen en la parte inferior. En los casos en los que el plano del cuadro es perpendicular a la dirección de la gravedad (techos), la dirección en profundidad determina esta misma relación: los personajes voladores se ubican en lo alto de la bóveda, mientras que los no voladores son los espectadores. De modo que, en ciertos casos, existe una correspondencia compositiva entre el formato de orientación vertical y el de orientación horizontal. En concreto, cuando se representa que un espacio arquitectónico real alberga un acontecimiento celeste, el programa iconográfico se estructura de forma análoga a las representaciones verticales. En la obra *Coronación de la Virgen* (Fig. 61), Botticelli organiza la escena en dos niveles. En el superior, el acontecimiento es tratado como una escena aérea, con una rueda de ángeles danzando alrededor de la Virgen; en el inferior, los cuatro santos observan la escena. En la cúpula de la catedral de Parma (Fig. 122,



Fig. 61. Botticelli (1490-1492).  
*Coronación de la Virgen.*

---

<sup>50</sup> ANCESCHI, 1991, pág. 107

Cap.2) se recrea una escena iconográficamente muy similar: la Asunción. La escenificación del acontecimiento es análoga al cuadro de la Coronación, la Ascensión es presenciada de forma multitudinaria por ángeles, pero sólo se representa el ámbito celestial. La parte terrenal ocurre, gracias a la continuidad establecida entre el mundo pintado y el real, en el espacio real desde el que se observa la bóveda, de modo que los espectadores son como los cuatro santos en el cuadro de Botticelli. Así pues, lo que en una imagen vertical vemos frontalmente, distinguiendo su organización en torno a un eje vertical, lo vemos proyectado en profundidad en la bóveda. Se crea así un espacio único, formado por la pintura de aspecto tridimensional por una parte (mundo celestial) y por los espectadores reales que llenan el espacio arquitectónico por otra (mundo terrenal).

4- Las **trayectorias** que siguen los personajes se proyectan en profundidad, evidenciando la tridimensionalidad de la imagen. A menudo, se aprovechan para transmitir la sensación de que éstos se acercan al espectador, como hemos visto en la *Caída de los ángeles rebeldes* (Fig. 60).

5- Figuras que **sobresalen del espacio de representación**. Cuando ocurre la perforación del espacio real es frecuente que el marco se traspase y que parte de algunas figuras se separen físicamente del soporte, irradiando hacia el exterior sus fuerzas visuales con mayor potencia. La disposición de las figuras voladoras **fuera del espacio de representación** refuerza la sensación de que éstas pueden desplazarse libremente, 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. En la Edad Moderna las figuras voladoras sobresalen del espacio de representación de diversas maneras:

- Figuras que **interrumpen el marco**. Las formas pueden atravesar el marco, saliendo del espacio de representación, pero sin separarse de él. La interrupción que esto provoca en el marco también aporta dinamismo, por el cambio inesperado en su forma regular. En una de las pechinas de il Gesù (Fig. 62) vemos dos maneras de romper la continuidad del marco: en la parte inferior la moldura se interrumpe, rebajando su grosor para permitir la expansión de las figuras; en la parte superior, en cambio, el lienzo se superpone al marco. En ocasiones las formas están más **próximas a independizarse físicamente** del núcleo. En este caso, el límite del soporte (lienzo, madera o estuco) se adapta al contorno de las formas representadas. Encontramos un ejemplo de ello en la iglesia de San Pantaleón en Venecia (Fig. 63): un ángel sobresale del conjunto pintado, su silueta se expande fuera del espacio pintado, para ello, técnicamente, el lienzo

adopta en esta parte la forma de la figura voladora y la silueta queda suspendida en el aire. La sensación de que el ángel desciende en el aire se incrementa por el uso de este recurso.

- **Continuidad en las superficies** de representación. En una de las capillas de la Basílica de Santa Sabina (Fig. 57, Cap.1), la expansión implica un cambio en el plano sobre el que se extiende la pintura. La cúpula y la linterna están decoradas con una escena aérea; un grupo de querubines asciende desde la cúpula, hasta ocupar también la superficie de la linterna; lo que hace que su trayectoria de ascenso destaque sobre el conjunto de la imagen. Algunas figuras están situadas de modo que parte de ellas queda en la bóveda, y otra sobre la linterna, pero ello no merma la comprensión de la imagen.
- **Desaparición de los límites entre técnicas.** 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 yuxtaponiendo figuras pintadas y escultóricas, o combinando en una misma figura partes pintadas y partes volumétricas. En el techo de la llamada “Sala de Poussin” en la Galería Doria Panphilj en Roma, dos parejas de ángeles sostienen escudos. El conjunto del techo está pintado con grisalla, simulando una decoración de estuco, pero algunas partes de los ángeles no están pintadas, sino que son piezas de estuco exentas del techo (coloreadas de verde en el dibujo – Fig. 64 –). Para el espectador, el intento por discernir lo que es tridimensional de lo que es bidimensional es muy costoso. Mediante esta combinación de pintura y escultura en la misma figura la forma deja de representar el volumen para presentarlo realmente. Esto contribuye a expresar la sensación de que la libertad de movimiento de los seres flotantes les permite desplazarse tanto por el espacio bidimensional como por el tridimensional. En la capilla de San Ignacio en Il Gesù encontramos otra forma de fusión entre técnicas; en este caso, entre pintura y arquitectura. El ángel de verde que eleva el brazo y mira hacia el espectador (Fig. 65), ocupa un espacio no perteneciente a ninguna bóveda. La esquina se ha redondeado y los planos arquitectónicos se han unido para albergar esta figura.

La dilatación del espacio plástico por medio de la **mezcla de las disciplinas** hacía que la frontera entre el mundo imaginado y el tangible desapareciera. Viendo la significativa presencia de las figuras voladoras en este tipo de obras que atraviesan el marco y en las que se fusionan técnicas artísticas, pensamos que el vuelo de la figura humana contribuyó en parte a la modificación del espacio de representación en la Edad Moderna.

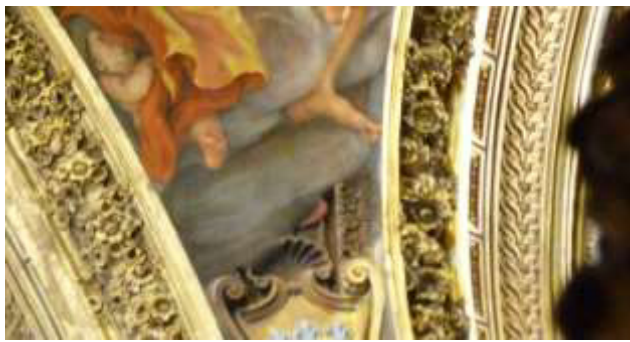


Fig. 62. Baciccio (1676). *Los evangelistas*.



Fig. 63. Gian Antonio Fumiani (1680-1704). *El martirio de San Pantaleón* (y detalle).



4. El lenguaje plástico orientado a la expresión del movimiento ingravido

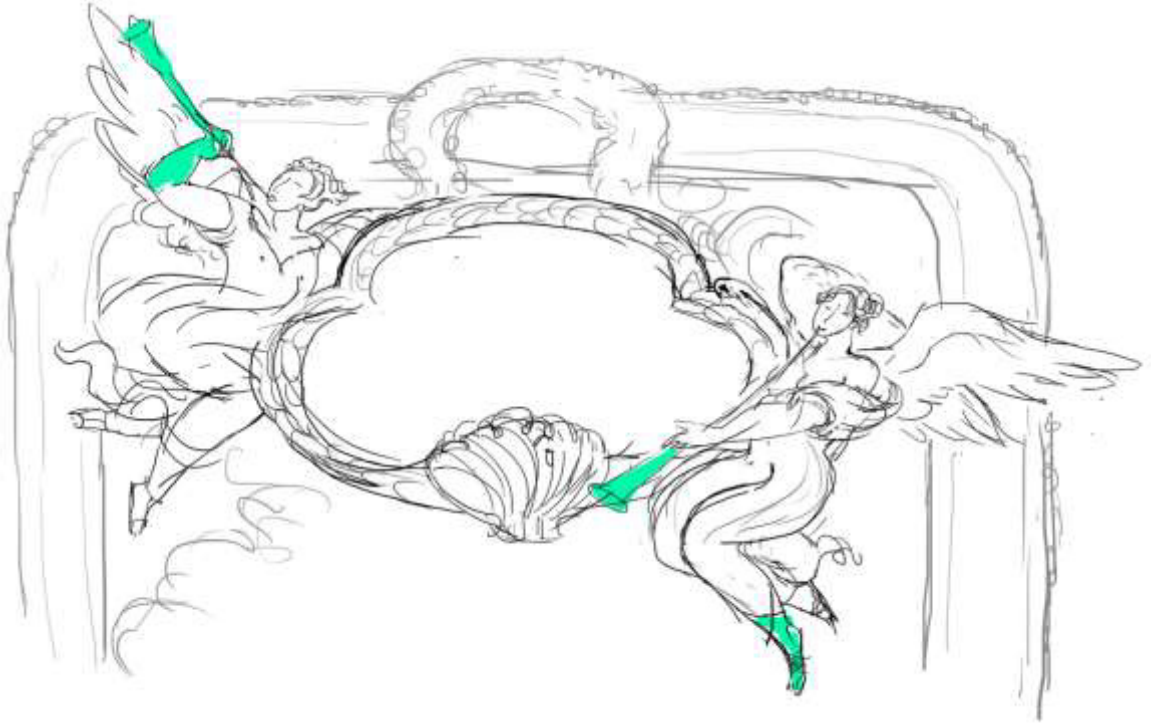


Fig. 64. Decoración de la “Sala de Poussin” del palacio Doria-Pamfilj de Roma.



Fig. 65. Baciccio (1685). *La gloria de San Ignacio* (detalle).

### 4.5.3. Formatos dinámicos

Las características del espacio de representación pueden ser aprovechadas en favor de la expresión del movimiento. Algunos formatos tienen por sus características formales cualidades dinámicas propicias para representar el vuelo:

- El formato **cuadrado** y algunos **rectangulares** pueden ser de los más estables por la regularidad de sus ángulos y por la verticalidad u horizontalidad de sus lados, pero la forma alargada tanto vertical como horizontal invita a crear recorridos visuales, por los cuales la estabilidad del formato no merma la sensación de movimiento en la imagen. Así, Arnheim nos recuerda: “Los marcos rectangulares hacen que los ejes excéntricos dominen, y por lo tanto favorecen las idas y venidas de la acción orientada.”<sup>51</sup> La expresión del vuelo puede beneficiarse de estos formatos, dado que esta acción suele distinguirse por su carácter vectorial.
- Los formatos **redondos** y **ovalados**, por su contorno curvo, no contienen una referencia visual de los ejes axiales (aunque ésta sea perceptible), lo cual es positivo para la expresión del vuelo, en el que la pérdida de esta referencia ayuda a expresar su movimiento.
- Otros formatos, como los romboides, o los de límite orgánico e irregular, también pueden contribuir a suavizar la influencia de los ejes ortogonales. Se trata en todo caso de áreas simétricas o céntricas, en las cuales el funcionamiento de las fuerzas dinámicas siempre es semejante al del formato cuadrado<sup>52</sup>.

Así pues, la expresión del movimiento puede ayudarse de cualquier formato, dado que todo formato tiene dimensión temporal y pueden crearse fuerzas dinámicas dentro del él. Sin embargo, durante la Edad Moderna es especialmente significativo, en la representación del vuelo, el uso de los formatos de las **cubiertas arquitectónicas**, ya sean **planos o curvos**. Las consideraciones sobre los formatos que acabamos de reco-

---

<sup>51</sup> ARNHEIM, 1988, págs. 72- 73

<sup>52</sup> KANDINSKY, 1926, pág. 129

ger siguen ocurriendo cuando el plano de representación es paralelo al suelo, pero la influencia perceptiva de los ejes ortogonales se desvanece de forma más evidente. Esto, unido al efecto dinámico producido por el intento de abarcar con la vista la totalidad de la obra, hace de los formatos cenitales espacios de cualidades dinámicas propias, muy propicios para la representación del vuelo.

A continuación analizamos la expresión del vuelo en los formatos perpendiculares a la dirección de la gravedad y en los formatos de planimetría curva.

#### 4.5.3.1. Superficies perpendiculares a la dirección de la gravedad

La expresión del movimiento de seres flotantes, cuyo dominio se sitúa por encima de nuestro espacio, está asociada durante la Edad Moderna a la decoración de cubiertas. Los techos y bóvedas son “superficies perpendiculares a la fuerza gravitatoria”<sup>53</sup> con cualidades dinámicas propias. A continuación analizamos cuestiones que afectan a la representación del vuelo en estos formatos, incluyendo también las bóvedas, pero las cuestiones referidas específicamente a la superficie de representación curva las trataremos en el siguiente apartado.

Por su ubicación, los techos han sugerido temas aéreos en periodos y culturas anteriores, como la decoración de estrellas doradas sobre fondo azul propia del gótico, o la representación de los dioses y las estrellas en la bóveda de la mastaba de Ramsés VI (Fig. 66). En estas obras y también en las de la Edad Moderna, se establece una conexión entre lo representado y el espacio en el que se dispone, lo que nos remite a la función mágica del arte, donde representación y presentación se funden en la obra plástica. En las pinturas cenitales las figuras voladoras se mueven por encima del espectador, lo que evidencia su ubicación “extraña”.



Fig. 66. Bóveda de la tumba del faraón Ramsés VI (1143-1136 a.C.)

Como ya hemos comentado, la representación de escenas aéreas se reserva a los techos, y de forma específica, las figuras más evidentemente voladoras suelen ubicarse en la parte más horizontal de los mismos. En estas áreas desaparece la referencia

---

<sup>53</sup> ARNHEIM, 1988, pág. 47

de los ejes vertical y horizontal y el punto de vista puede cambiar según los desplazamientos del espectador, aspectos que confieren a toda figura dibujada en techo cierto grado de flotabilidad. Estas dos características también hacen que la contemplación de los formatos cenitales sea más costosa. Arnheim cree que este hecho se debe a cuestiones físicas; por nuestra fisionomía, los formatos perpendiculares a la dirección de la gravedad ofrecen cierta incomodidad en la observación, respecto a las obras paralelas a la dirección de la gravedad:

Aunque los ojos del espectador son afortunadamente libres de explorar una obra de arte de un modo que confirme o que se oponga a la estructura propia de la composición, el propio mecanismo visual no opera enteramente sin condicionamientos: por ejemplo, mirar hacia delante es más sencillo que hacerlo hacia arriba y abajo.<sup>54</sup>

El cambio en la dirección de la mirada que exigen los formatos cenitales invita también a representar organizaciones espaciales diferentes a las de las pinturas de orientación paralela a nuestro cuerpo. Se encuentran diferentes soluciones, pero en todos los casos cabe destacar cómo la figura voladora no se ve afectada por los cambios espaciales, pues, por la variedad de visiones que puede ofrecer el cuerpo humano en vuelo, siempre es coherente, nunca se producen contradicciones en su visión. Están en armonía con el espacio representado en la obra y con nuestra visión dirigida hacia arriba.

Podemos distinguir dos modos completamente distintos a la hora de afrontar la composición de formatos cenitales: aquel en la que el espacio se trata como una obra no cenital (*quadro riportato*) y aquel en el que se tiene en cuenta el cambio de orientación del formato respecto al espectador. Entre el *quadro riportato* y el ilusionismo, concepciones que Janson considera antitéticas<sup>55</sup>, hay variedades intermedias en la organización del espacio cenital.

Tipos de organización espacial en los formatos cenitales:

- 1. Escenas y figuras paralelas al plano del cuadro.**
- 2. Intermedio. Proyección oblicua.**
- 3. Escenas y figuras que se proyectan en profundidad, perpendiculares al plano del cuadro.**
- 4. Combinación de dos sistemas**

---

<sup>54</sup> ARNHEIM, 1988, pág. 56

<sup>55</sup> JANSON, 1999, págs. 822-823

### A. Escenas y figuras paralelas al plano del cuadro

Distinguimos dos situaciones distintas, pero visualmente semejantes por la disposición de las figuras paralelas al plano del cuadro: la simulación de la presencia real con figuras paralelas a la superficie arquitectónica, y escenas como las de los cuadros verticales pero dispuestas en horizontal sobre el espectador (*quadro riportato*). Las figuras voladoras paralelas a la superficie pueden ser coherentes desde diversos puntos de vista y transmiten con ello su dominio sobre la gravedad, como algunas figuras en el techo de Pietro da Cortona en el Palacio Barberini (Fig. 82) (cuestión que trataremos más adelante). No ocurre lo mismo con los *quadri riportati*, cuya observación exige un punto de observación preferente para su comprensión y suelen representar escenas con gravedad. En éstos, aunque al mirar hacia arriba perdamos en parte la sensación de la dirección de la gravedad y de lo que en la imagen está arriba y abajo, sabemos identificar esta relación arriba-abajo como si se tratara de una obra vertical. Por este motivo, la visión del *quadro riportato* no comporta ninguna incoherencia para nuestra percepción:

en el sentido restringido del campo visual abarcado por los ojos, el techo horizontal también posee un arriba y un abajo subjetivos. Después de todo, lo mismo da cuál sea nuestra orientación espacial en el momento en que miramos una imagen, siempre que nuestra mirada se dirija perpendicularmente a ella.<sup>56</sup>

En la bóveda de la Capilla Sixtina encontramos una unión de estos dos sistemas: los *ignudi* (que aunque no son voladores, por su ubicación en el formato y por sus movimientos, guardan semejanza con las figuras voladoras posteriores) y las escenas bíblicas guardan esta relación.

### B. Intermedio. Proyección oblicua.

En algunas composiciones cenitales la perspectiva de los objetos sólidos y las figuras sujetas a la gravedad fugan en dirección oblicua respecto al plano del cuadro. En *Triunfo de Venecia*, de Veronese (Fig. 67), el conjunto de la imagen se muestra desde un punto de vista inferior, pero no muy acentuado, como si viéramos la escena desde un punto muy cercano al suelo. Sin embargo, los dos ángeles (que son coherentes dentro de la imagen) se proyectan en profundidad, perpendicularmente al plano del cuadro (Fig. 68). Composiciones como ésta exigen ser observadas desde un lugar alejado del centro del espacio arquitectónico en el que se hayan, de modo que nuestra

---

<sup>56</sup> ARNHEIM, 1988, pág. 47

mirada no se dirija en perpendicular a la superficie pintada, sino de forma oblicua. En cambio, las figuras ingravidas suelen estar desligadas del punto de vista general y seguirán siendo coherentes desde cualquier punto de observación, mientras que el resto de la imagen se verá cabeza abajo o de lado. **Las figuras voladoras sirven para acentuar el efecto de que la obra se proyecta en profundidad.**

En una bóveda pintada por Tibaldi cuatro genios están suspendidos en el aire sobre el espectador (Fig. 123, Cap.2). Aquí también encontramos la dirección oblicua proyectada en profundidad, pero indicada tan solo por las figuras voladoras (en la figura 69 hemos reproducido una vista en alzado de la ubicación de las figuras respecto al plano de representación). El efecto es completamente distinto a los casos en los que la dirección de la profundidad está determinada por el dibujo de perspectiva: las cuatro figuras se proyectan hacia el centro siguiendo una trayectoria ascendente. Además, la composición centralizada hace que no haya un punto de observación preferente, pudiendo ver las figuras cabeza abajo sin que resulten incoherentes por ser voladoras. Al observar los bocetos (fig. 70), advertimos que los personajes tienen la misma presencia poderosa (potenciada por la visión desde un punto de vista inferior) que muestran en la obra definitiva, pero se hacen flotantes al ubicarlas en la bóveda; sin duda, el cambio de dirección de la mirada hacia arriba contribuye a ello.



Fig. 67. Veronese (1585). *Triunfo de Venecia*.



Fig. 68. Dibujo de la vista de perfil de *Triunfo de Venecia* de Veronese.

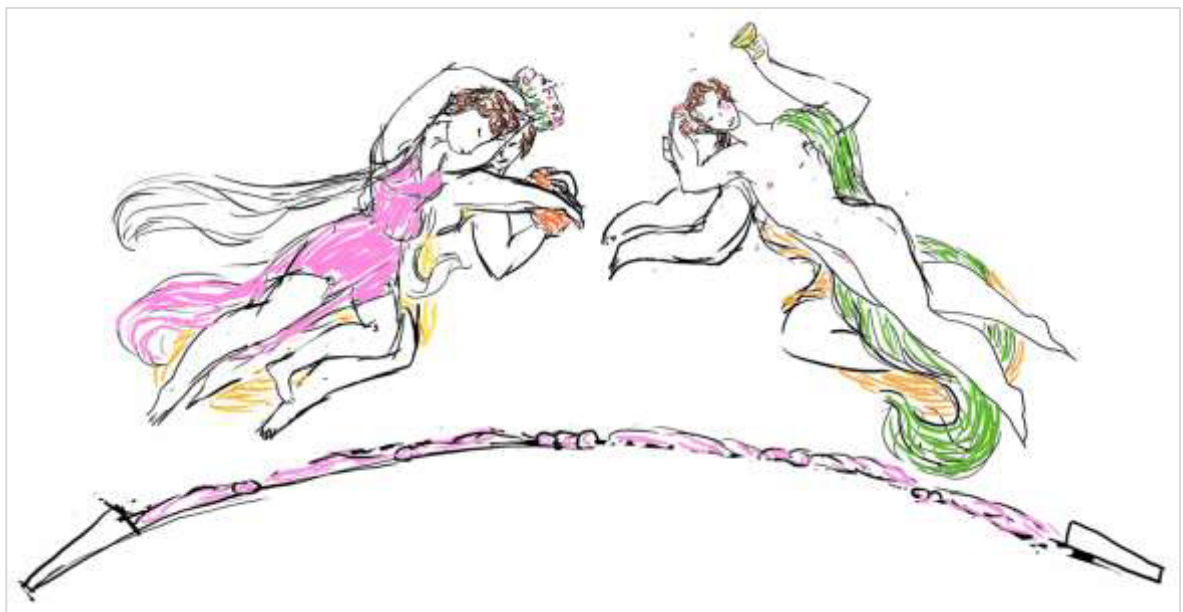


Fig. 69. Dibujo de la vista en alzado de *Genios bailando* de Tibaldi.



Fig. 70. Pellegrino Tibaldi (h. 1556). Bocetos para los genios del techo de la *Sala delle Adunanze* y bóveda.

### C. Escenas y figuras que se proyectan en profundidad, perpendiculares al plano del cuadro.

Si la superficie cenital se considera una prolongación del espacio real se requiere una comprensión distinta del espacio de representación. La proyección perpendicular del espacio representado no corresponde a la profundidad (como en las obras verticales) sino a la altura; así, la escena se proyecta en perpendicular respecto a la superficie, como vemos en la bóveda de la Capilla Sacchetti, donde se produce este efecto sólo por el movimiento de las figuras, obteniéndose una imagen de gran potencia (Fig. 71).



Fig. 71. Lanfranco (1622-1623).  
*Ascensión de Cristo.*



Fig. 72. Pietro da Cortona (1633-1639). *Triunfo de la Divina Providencia* (detalle de la Fig. 56).



Fig. 73. Dibujo de la vista en alzado de un fragmento de *Triunfo de la Divina Providencia* (figura 70).

En *Triunfo de la Divina Providencia*, Pietro da Cortona también desarrolla la escena como si ocurriera realmente sobre el espectador. Pero las figuras voladoras no sólo se muestran en escorzo, proyectadas en profundidad, también vemos otras que planean paralelas al plano de representación y muestran una visión frontal (Fig. 72). La relación entre altura y profundidad tal y como se da en un formato vertical se mantiene, pero invertida. Observémoslo en un detalle. Sobre nosotros vuela una figura femenina vestida de rojo; su cuerpo desplegado flota perpendicular al suelo. Cerca de ésta, una mujer está sentada en la cornisa; su forma se proyecta perpendicularmente, hacia lo alto. Si estas mismas dos figuras se representaran en una obra paralela a la dirección de la gravedad (es decir, en una obra de orientación vertical), las proyecciones se intercambiarían: veríamos a la mujer de rojo volar paralela al suelo, pero su visión frontal desaparecería por una más escorzada, y la figura sentada se mostraría de perfil, paralela al plano del cuadro (Fig. 73).



Al contemplar una obra cenital el espectador puede desplazarse bajo ésta, cambiando el punto de observación. Las extensas dimensiones hacen que muchas obras cenitales no puedan apreciarse de un golpe de vista, y a menudo son imágenes con numerosos elementos visuales que el espectador busca observar desde puntos de vista más directos para apreciarlos con la mínima deformación posible. Así, muchas obras cenitales invitan a deambular bajo ellas, cambiando continuamente el punto de vista desde el que se observa la imagen. Podría pensarse que la distorsión consecuen- te afectará a la ilusión, la cual desaparecerá al percibirse de manera evidente que la imagen se dispone en un plano. Pero incluso aunque el espacio haga suponer el des- plazamiento del observador, encontramos con frecuencia obras con un claro punto de vista privilegiado, el cual suele evidenciarse por el dibujo de espacios arquitectónicos.

Distinguimos dos formas de representar el espacio para “transparentar” las bóve- das:

**a) Composiciones con exigencia de un punto de vista único** para que la imagen sea comprensible. En la impresionante obra de Cosmas Damian Asam en Ingolstadt el efecto de la perspectiva rige la imagen. Desde el lugar adecuado, podemos imaginar fácilmente que el techo es un cristal a través del cual se ve la escena (Figs. 74 y 75), pero la ilusión se desvanece si nos apartamos del punto de vista específico que re- quiere. Las figuras voladoras deben adaptarse a esto para que el conjunto se vea de forma coherente desde este punto de vista. Anrheim ha observado que las composi- ciones no céntricas, (como ésta y como *Triunfo de Venecia*) cobran especial sentido en los edificios de gran extensión longitudinal, donde el espectador es conducido desde un extremo a otro, recorrido desde el que el posible apreciar la imagen en su sentido perspectivo<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> ARNHEIM, 1988, págs. 47-48



Fig. 74. Cosmas Damian Asam (1734). Santa María Victoria.

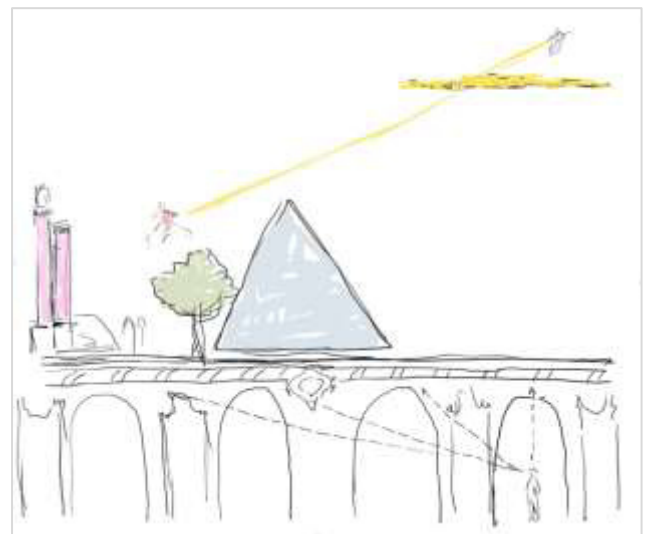


Fig. 75. Esquemas de la vista de perfil (arriba) y en alzado (izquierda) de la figura 74.

**b) Composiciones comprensibles desde otros puntos de vista.** En la iglesia de San Ignacio de Loyola en Roma la organización de la imagen en su conjunto es central; hay tres puntos de vista preferentes desde los que el dibujo de perspectiva se ve de forma absolutamente coherente y se puede apreciar cómo la arquitectura real continúa en la pintada. Sin embargo, su observación desde otros ángulos no resta intensidad al efecto general de que el espacio se abre a una visión del cielo. 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 (Fig. 76). A ello contribuyen sin duda las figuras voladoras. Éstas no están sujetas a la perspectiva del mismo modo que el dibujo de los espacios arquitectónicos. Ya que tienen absoluta libertad de movimiento, cualquier disposición de la figura en el espacio es coherente, resultando de ello su multiplicidad de puntos de vista; es decir, su capacidad de flotar hace que su visión, sea cual sea, resulte siempre armónica (vista en es-corzo, o frontalmente), en cualquier contexto de dibujo de perspectiva (efecto que, hemos comentado con anterioridad, también tiene lugar en *Triunfo de Venecia*). Por este motivo, aunque la arquitectura pierda coherencia, el efecto de presencia real sigue vivo. Esto ocurre de forma sorprendente en la cúpula la catedral de Parma, donde técnicamente “el correcto punto de vista del conjunto estaría situado en un lugar del todo impracticable, a veinticinco metros sobre nuestras cabezas; si bien, todo funciona igualmente y los sentidos se engañan.”<sup>58</sup>



Fig. 76. Andrea Pozzo (1626).  
*Apoteosis de San Ignacio* (detalle).

#### D. Combinación

En algunas obras cenitales detectamos la aplicación de dos de los sistemas que hemos explicado. La escena central de la Galería Farnese, que representa el *Triunfo de Baco y Ariadna*, con un grupo de *putti* volando sobre el séquito que acompaña a los protagonistas, ha sido tratada como un *quadro riportato*. En cambio, las dos escenas en los lados estrechos de la bóveda, a pesar de estar enmarcadas con abundante de-

<sup>58</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 102, (trad.a.): *il corretto punto di vista dell'insieme andrebbe posto in un luogo del tutto impraticabile, a vinticinque metri sopra le nostre teste; eppure tutto egualmente funziona, e i sensi s'ingannano.*

coración de molduras, se proyecta en profundidad, atravesando el espacio de representación (Fig. 77).

La sala de Eros y Psique, de Rafael, es un caso a considerar en este apartado. Aquí los escorzos de las figuras se adaptan a la inclinación de la superficie, teniendo en cuenta el punto de vista que adoptará el espectador: en las pechinas el escorzo es más suave, pues la superficie de representación es más próxima a la vertical; en cambio, en el espacio entre las pechinas, es decir, en las velas (que son una sección de bóveda de cañón y, por tanto, un plano perpendicular a la dirección de la gravedad) el escorzo es muy acentuado, ya que el espectador puede situarse debajo y mirar hacia arriba. En la parte superior, las figuras se organizan como en un *quadro riportato* (Figs. 78 y 79). El conjunto no se supedita a crear una imagen coherente desde un punto de vista concreto, sino que **presupone el cambio de lugar del espectador**, ofreciendo figuras escorzadas conforme a estos cambios.



Fig. 77. Annibale Carracci (1597).  
*Los amores de los dioses.*



Fig. 78. Escuela de Rafael (1519). *Loggia de Amor y Psique.*

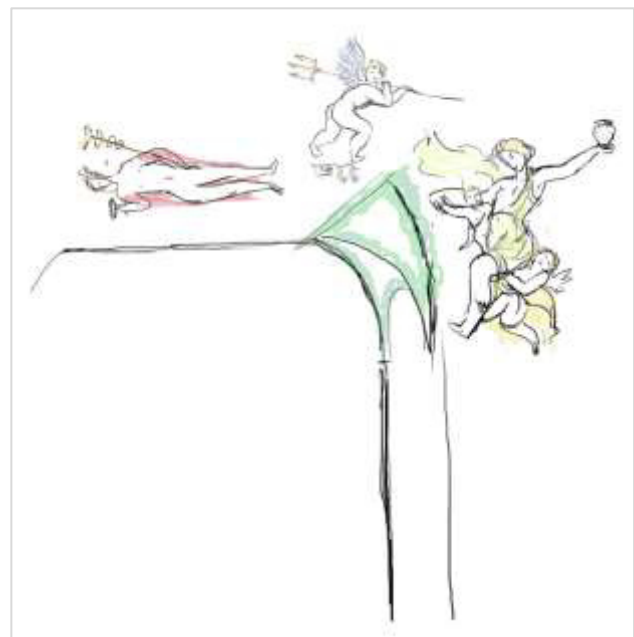


Fig. 79. Dibujo de la vista de perfil de la bóveda de la Loggia de Psique.

En la bóveda de una de las capillas de Santa Maria in Trastevere (Fig. 80), Fenzoni ha simulado la presencia real en el conjunto de la imagen, pero combinando dos sistemas: mientras que el coro de ángeles, formado por figuras grávidas, es paralelo a la superficie de representación; el grupo que representa a Dios transportado por los querubines se acerca desde lo alto, siguiendo una trayectoria en profundidad que se acerca al espectador. En la imagen 81 hemos tratado de reproducir esta relación con la superficie vista en alzado. La escena representada por Pordenone en Cortemaggiore, una obra también sobre formato cenital (Fig. 89, Cap.2) representa la misma idea de Dios descendiendo entre querubines, pero desde otro punto de vista.



Fig. 80. Ferrau Fenzoni (1591).  
Frescos en la capilla de San Francisco  
en Santa Maria in Trastevere

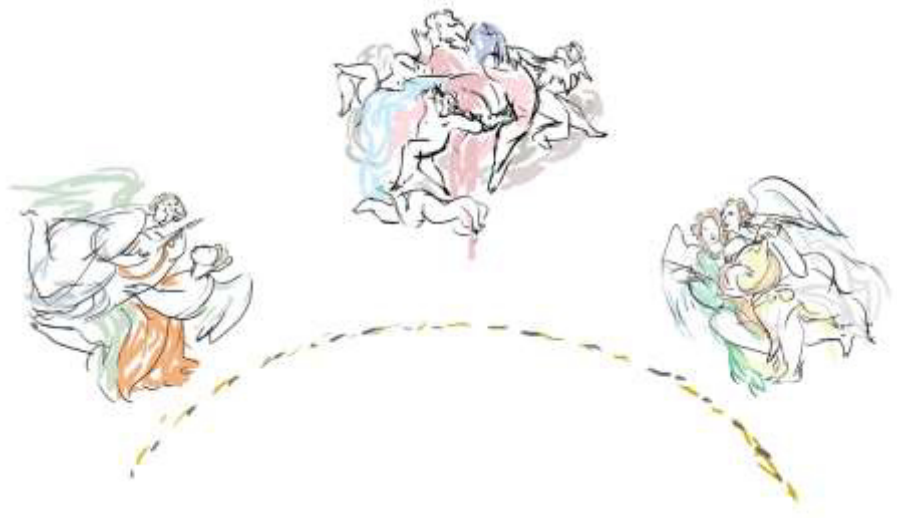


Fig. 81. Dibujo de la vista de alzado de la capilla de San Francisco en  
Santa Maria in Trastevere

## E. Otras cuestiones acerca de la expresión del vuelo en formatos perpendiculares a la dirección de la gravedad

### a) Figuras “multivisión”

En las superficies horizontales es frecuente encontrar figuras voladoras que son igualmente comprensibles desde múltiples puntos de vista y que admiten diversas lecturas. Esta cualidad (que nos hemos permitido llamar “multivisión”) constituye un estímulo visual dinámico. Las superficies perpendiculares a la dirección de la gravedad sugieren la creación de este tipo de formas, debido a la pérdida de la referencia de los ejes de equilibrio que provoca la mirada hacia lo alto, y porque se espera que la imagen se observe desde múltiples puntos de vista. Un ejemplo de este tipo de figuras son las que sostienen la corona en *Triunfo de la Divina Providencia*: el movimiento libre en todas direcciones (tanto paralelas al plano del cuadro como escorzadas) pro-

pio del vuelo nos lleva a comprender este tipo de figuras desde cualquier punto desde el que observemos la bóveda (Fig. 82).



Fig. 82. Pietro da Cortona (1633-1639) *Triunfo de la Divina Providencia* (detalle de figura “multivisión”).



Fig. 83. Luca Giordano (1692-1694).  
*Triunfo de la Iglesia militante*.

La cualidad “multivisión” también puede ser de la **composición** en su conjunto. Hay bóvedas sin un punto de observación preferente, como *Triunfo de la Iglesia militante*, de Luca Giordano, donde la composición es centralizada (Fig. 83). Las figuras grávidas se apoyan a lo largo de los márgenes del espacio de representación. Los ángeles, en el centro, son figuras “multivisión”, todas están escorzadas, no atienden a ninguno de los ejes, y su movimiento se entiende con coherencia desde

cualquier punto de vista. Con la conjunción de diferentes referencias a los ejes de equilibrio (como comentamos en 4.1.4) también se consigue que la imagen no tenga un punto de vista privilegiado, a la vez que invita al espectador a desplazarse para apreciar cada grupo.

En un diseño para techo de Rubens (Fig. 84) encontramos una doble lectura: tanto en posición horizontal como en vertical se comprende la flotabilidad de la escena. La visión en vertical exige una orientación concreta de la imagen, determinada tan solo por la columna vertical y las tres figuras femeninas a sus pies (el resto de figuras se proyectan hacia el interior del plano del cuadro). En cambio, siendo cenital, no exige

un punto de observación preferente, porque la mayor parte de las figuras son “multi-visión”.



Fig. 84. Peter Paul Rubens (h.1625). *Duque de Buckingham escoltado por Minerva y Mercurio al Templo de Virtus.*

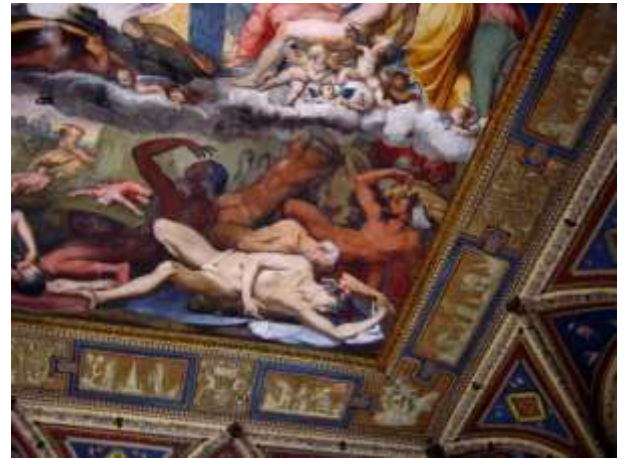


Fig. 85. Perino del Vaga (1531-1533). *Caída de los gigantes (detalle).*

#### b) Flotabilidad de figuras no voladoras en formatos cenitales

Por último, queremos destacar cómo el formato cenital **contribuye a la sensación de flotabilidad**, pues hace que figuras que no son voladoras así lo parezcan. En la Galería de los Espejos del Palacio Doria Pamphilj de Roma, decorada por Aureliano Milani, encontramos **figuras ambiguas en cuanto a su flotación**: no son figuras voladoras, pero el despliegue de sus miembros, sus torsiones y el punto de apoyo no evidente, sumados sobre todo al plano de representación cenital, las hacen en cierto grado flotantes. El resultado es semejante al de la cúpula de Gaudenzio Ferrari en la que representa el conocido *Concierto de los ángeles* (Fig. 59, Cap.1). Las figuras, por ser paralelas al plano de representación, parecen suspendidas sobre el espectador. Las acciones no son flotantes, pero el uso del formato proporciona esta sensación. En la obra de Perino del Vaga que aquí reproducimos (Fig. 85) puede observarse el efecto de flotación que adquieren este tipo de figuras. Se trata de una figura yacente, pero el formato cenital hace que pierda la sujeción a la gravedad.

#### 4.5.3.2. Soportes de planimetría curva

Durante la Edad Moderna, los soportes curvos que albergan representaciones del vuelo son sin duda las bóvedas. Al tratarse de cubiertas, la expresión del movimiento se ve afectada por las cuestiones propias de los formatos perpendiculares a la dirección de la gravedad: la mirada hacia lo alto y la consecuente pérdida de las referencias de los ejes de equilibrio, cosas que ayudan a transmitir el dinamismo constante y la capacidad de traslación que permite a los seres aéreos volar por encima del espectador. Sin embargo, hay algunos aspectos técnicos específicos del formato curvo:

Las bóvedas son formas geométricas de revolución en torno a un eje axial. Como soporte pictórico están decoradas en la parte cóncava. Las diferentes curvaturas del plano dependen de la forma arquitectónica. Los más usuales en la Edad Moderna son la bóveda de cañón, la bóveda esquifada (de sección igual a la bóveda de cañón, pero cerrada en los lados cortos por una sección de arco de medio punto, como la bóveda de rincón de claustro) y la bóveda esquifada con plafón (bóveda esquifada cerrada por un techo plano). Y entre las cúpulas: la cúpula propiamente dicha (de arco de medio punto), el ábside (sección de media cúpula), la cúpula rebajada (de arco rebajado) y la cúpula elíptica (de base elíptica) (Fig. 86).



Fig. 86. Bóvedas y cúpulas en la Edad Moderna.



A pesar de la variedad de soportes curvos, en estas superficies suelen diferenciarse dos zonas: la parte más cercana al perímetro de la bóveda (plano más cercano a la verticalidad) y la parte más cercana a la línea o punto de clave (parte más próxima a la horizontalidad). Esto se tiene en cuenta en la creación de las figuras. En la zona más semejante a un plano horizontal (la zona central en las cúpulas, y la zona en torno a la línea de clave en las bóvedas), el funcionamiento de la imagen es como hemos estudiado en el apartado anterior; si se quiere dar la impresión de que las figuras vuelan en una dirección vertical, perpendicular al suelo, el escorzo es muy acentuado. Mientras que en las partes más verticales apenas hay deformación, pues se aprovecha que la propia verticalidad del muro proporcionará una visión comprimida de la figura, lo que en ciertos casos cumple la función del escorzo. Así, en la bóveda de Correggio: “El escorzo, en definitiva, es necesario para hacer parecer vertical aquello que en realidad se proyecta hacia el interior. Y de hecho sobre las paredes perfectamente verticales del tambor, no hay rastro de escorzo.”<sup>59</sup> Con ello se produce la ilusión de que la cubierta arquitectónica no existe físicamente, sino que los muros rodean un espacio sin cubierta, abierto al exterior, y que las figuras que se ven desde abajo flotan sobre el espectador.

Volvamos a fijarnos en la bóveda de Pietro da Cortona, el *Triunfo de la Divina Providencia*. El diseño de la imagen aprovecha las diferentes áreas de la bóveda esquifada: el arranque de la bóveda (área más vertical) y la zona en torno a la línea de clave (parte más paralela al suelo). En la primera zona, las figuras se proyectan en profundidad; en la segunda, las figuras voladoras son paralelas al suelo y las no voladoras son totalmente escorzadas (como hemos explicado en el apartado anterior, pág.60). Como se aprecia desde uno de los extremos de la sala (Fig. 87), la figura de amarillo y el grupo sobre el que se eleva (uno de los grupos principales de la imagen) se proyectan en profundidad; pero si vemos la imagen en planta (Fig. 88), descubrimos que el escorzo viene dado por la superficie de la bóveda y no tanto por el dibujo. En cambio, en la bóveda decorada por Benaschi (Fig. 89) las figuras se comprimen, especialmente en el tambor (muro completamente vertical), porque al dibujo del escorzo se suma la compresión de la imagen dada por observar la cúpula desde abajo en una posición céntrica. Esta cúpula, más que otras, requiere ser vista desde un punto de vista oblicuo para comprender la imagen.

---

<sup>59</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 113 y 118, (trad.a.): *Lo scorcio, insomma, è necessario per far apparire verticale ciò che in realtà strapiomba all'interno. E infatti sulle pareti perfettamente verticali del tamburo, non v'è traccia di scorcio.*



Fig. 87. Pietro da Cortona (1633-1639).  
*Triunfo de la Divina Providencia.*



Fig. 88. Pietro da Cortona (1633-1639).  
*Triunfo de la Divina Providencia.*



Fig. 89. Giovan Battista Benaschi (1680).  
*Il Paradiso.*

La cuestión, en definitiva, es aprovechar la curvatura del plano para la representación. En el fresco que Giambattista Tiepolo pintó en el Palacio Real de Madrid encontramos el uso de la curva arquitectónica para crear una forma muy sencilla: la del arco iris. Éste se representa como una forma rectilínea que se extiende de un extremo a otro de la bóveda, trazando una diagonal respecto al eje axial de la bóveda (esto se aprecia al observar la obra desde abajo) (Fig. 90); la forma curva de la bóveda es la que le otorga la apariencia de arco, observable desde otros puntos de vista, especialmente desde uno de los extremos de la sala (vista que recoge la fotografía) (Fig. 91).



Fig. 90. G.B. Tiepolo (1762). Boceto para *La glorificación de la monarquía española* (arco iris añadido sobre el boceto).



Fig. 91. B. Tiepolo (1762-1767). *La glorificación de la monarquía española*.

Es posible que para calcular las deformaciones de las figuras y de los demás elementos de la imagen según la posición de la bóveda que ocuparan, se recurriera a modelos de madera de las estructuras arquitectónicas que albergarían las decoraciones<sup>60</sup>. Así pueden haberse estudiado también los efectos cambiantes del punto de vista móvil en el dibujo en este tipo de formatos (las cuales analizaremos en el próximo apartado). Sin embargo, también hay bocetos en plano para estas obras, como Alegoría de la Divina Sabiduría destinado a una bóveda del palacio Barberini en Roma. La sala es de relativa poca altura, lo que nos hace estar tan próximos a la bóveda que (sobre todo ubicándonos en el centro) nuestra mirada puede encontrarse perpendicularmente con todas las partes de la imagen, por lo que las deformaciones propias de la superficie curva no son muy notorias. Así, la planificación de la imagen sobre formato plano es acorde con la visión de la imagen en formato curvo (Fig. 92 y 93).



Fig. 92. Andrea Sacchi (1629-1632). *Alegoría de la Divina Sabiduría*.



Fig. 93. Andrea Sacchi, 1658, Boceto para *Alegoría de la Divina Sabiduría*.

<sup>60</sup> RICCÒMINI, 1983, pág. 122

#### 4.5.4. Punto de vista móvil

Por el tipo de formato o por su extensión hay obras plásticas que no pueden contemplarse de un golpe de vista. El movimiento de la obra o el desplazamiento que el espectador realiza para contemplarla hace que la imagen cambie dependiendo del punto de vista desde el que es observada. Esta forma de observación puede beneficiar a la expresión del vuelo, pues aporta un dinamismo a la imagen que ayuda a crear la sensación de movimiento de las figuras ingravidas.

El cambio de punto de vista se produce generalmente por el **desplazamiento del espectador** durante la observación de las obras cenitales. La necesidad de comprender y de disfrutar la obra en su conjunto le lleva a deambular bajo ésta, lo que **prolonga el tiempo de observación**. Además, cuando las obras se contemplan de este modo, al cambio de imagen en el campo visual producido por el desplazamiento, se suma la expresión plástica del movimiento, lo que acentúa la sensación de inestabilidad continua de los seres voladores. A este respecto cabe destacar el **carácter lúdico** que el punto de vista cambiante puede aportar a la observación de la obra. Da la impresión de que no existe una norma en el movimiento, toda dirección es posible, no hay prioridad en la orientación espacial de la imagen; las figuras “multivisión” y las composiciones sin un punto de vista preferente se evidencian como tales con los cambios de punto de vista del espectador. Así ocurre en las bóvedas como la de Pietro da Cortona en el Palacio Barberini (Fig. 83) o las bóvedas de esquema centralizado de Luca Giordano (Fig. 87). Las figuras en la parte superior vuelan libremente sobre el espectador en diferentes direcciones paralelas o perpendiculares al plano del cuadro; las figuras no voladoras están junto a los bordes, son más verticales y requieren que el espectador se coloque en una posición más frontal para verlas. Además, son imágenes con abundancia de datos visuales. Todo ello lleva a contemplarlas a lo largo de un desplazamiento bajo ellas.

En algunos casos, dependiendo del punto en el que se ubique el espectador, la obra no es visible en su totalidad; esta condición también puede aprovecharse, como es el caso de la cúpula de il Gesù en Roma, donde la composición cambia según el ángulo desde el que se contemple. Por ejemplo, la vista que se ve desde el altar (Fig. 94) es más convencional en este tipo de formato: el espacio se organiza por estratos de nubes y personajes paralelos a la base de la cúpula. En cambio, en la vista desde abajo y desde el centro (Fig. 95), apreciamos la asimetría de la composición. Y en la tercera imagen (Fig. 96), que es la vista que se aprecia desde la zona en la que se acomodan los fieles, no sólo se ven de forma coherente los personajes principales (Dios, Cristo, María, Adán y Eva, San Ignacio), sino que la composi-

4. El lenguaje plástico orientado a la expresión del movimiento ingrávito

ción adquiere mayor dinamismo, pues en el extremo izquierdo, los ángeles que se disponían en aros paralelos al límite de la cúpula se funden en un grupo que asciende hasta el óculo, transformación sufrida por el punto de vista y la forma curva de la bóveda.



Fig. 94. Baciccio (1672-1685).  
*Patriarcas y doctores de la Iglesia.*



Fig. 95. Baciccio (1672-1685).  
*Patriarcas y doctores de la Iglesia.*



Fig. 96. Baciccio (1672-1685).  
*Patriarcas y doctores de la Iglesia.*

En la bóveda del zodiaco del palacio ducal de Padua (Fig. 86, Cap. 3), el brillo de las estrellas de pan de oro aparece y desaparece según reflejen o no la luz. Depende del lugar que ocupe el espectador que el brillo sea visible; en su desplazamiento a por la sala, parece que tintineen. Este cambio no afecta a la forma, pero aporta dinamismo a la imagen.

También hay algunos casos en los que el cambio de punto de vista se produce por el **movimiento real de la obra plástica**. Es el caso de los globos celestes (Fig. 97), los cuales, por su formato esférico, requieren un punto de vista cambiante, ya que el conjunto de la imagen no es visible de un solo golpe de vista. Por otra parte la deformación con la que se ven las figuras en las partes que quedan más alejadas del punto central de observación (más frontales al espectador), también invita a girar la esfera, con el fin de reconstruir la imagen. En el caso de las esferas celestiales, la obra se mueve **accionada por el espectador**, pero también hay algunas obras movidas por **mecanismos**, como es el caso de uno de los relojes rococó de la colección Francesco Ceni de los Museos Capitolinos. Aunque no disponemos de la imagen, hemos reproducido su funcionamiento en un dibujo esquemático (Fig. 98): la esfera cuenta con una ventana por la que aparece (girando en un disco inferior) una figura voladora que recorre el espacio en trayectoria curva.



Fig. 97. Gerard Mercator (1551). Globo celeste.

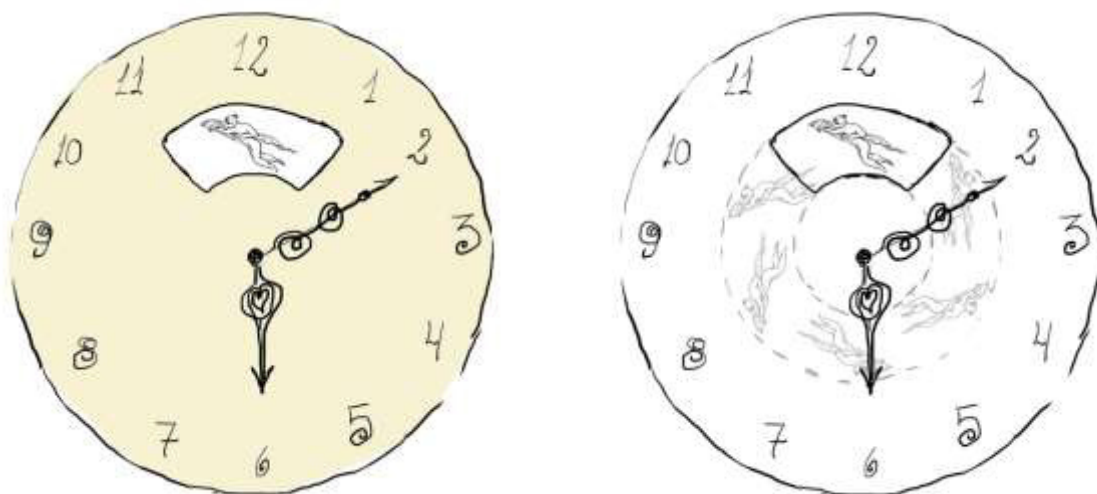


Fig. 98. Esfera de reloj con figura voladora (reloj rococó de la Colección Ceni).

## 4.6. COMPARACIÓN ENTRE SERES VOLADORES Y NO VOLADORES

Mediante la comparación de dos movimientos se puede resaltar el carácter de cada uno de ellos. Por eso, la yuxtaposición y comparación con el dinamismo de figuras sujetas a la gravedad ayuda a expresar el vuelo de la figura humana.

No importan tanto las características de cada movimiento como el establecer una diferencia. Es decir, encontramos que el movimiento ingrávigo puede ser más veloz, con contrastes lumínicos mayores, dispuesto en zonas alejadas del centro de equilibrio, frente a los personajes no ingrávigos, dispuestos en las zonas más equilibradas, con movimiento más lento y con una superficie plástica menos dinámica. O bien podemos encontrar lo contrario: los seres voladores muestran un movimiento más suave frente al dinamismo más intenso de los personajes sujetos a la gravedad. Según los recursos aplicados se puede incidir en un aspecto u otro de las acciones ingrávigas. Hay obras en las que los diversos recursos dinámicos sirven para acentuar la diferencia entre el vuelo y el movimiento de figuras sujetas a la gravedad. A continuación analizamos algunas de ellas.

### a) Por las cualidades dinámicas de la forma

Las propiedades dinámicas de la forma pueden resaltar el movimiento de los personajes voladores. Al yuxtaponer las formas inestables (las asimetrías, las curvas y las oblicuas) con otras estables (las simetrías y las formas horizontales y verticales), percibimos de modo más acentuado sus fuerzas visuales, por eso, al distribuir en la composición estas formas según el movimiento que se narra, se puede resaltar el vuelo de la figura humana.

En el dibujo de Luca Giordano (Fig. 99) el protagonismo visual está en los ángeles, que por sus formas redondeadas y ondulantes reclaman toda nuestra atención; mientras que Cristo muerto, en escorzo, apenas es visible y es detectado gracias a las for-

mas geométricas del baldaquino que le rodea. Así se establece un contraste entre quietud y dinamismo. En la obra de Van Dyck *Eros y Psiche* (Fig.122, Cap3,) la forma del joven, desplegada y excéntrica, apenas se apoya sobre la punta de un pie; su movimiento y equilibrio contrastan con el cuerpo recostado de Psique, horizontal y con una gran base que la hace más estable, lo que refuerza el dinamismo de la figura alada. En una composición de Fenzoni se establece una comparación formal similar (Fig. 56, Cap.1). Las figuras no voladoras (en este caso en pie) forman un bloque sólido de verticales, y son visualmente más estables que las formas redondeadas y de direcciones oblicuas de los pequeños querubines (como apuntábamos en el primer capítulo, al hablar de la flexibilidad y elasticidad de los seres voladores, 1.2.2.3., pág. 81).

Pero no siempre el mayor dinamismo corresponde a los seres voladores. En *El martirio de Santa Cecilia*, de Domenichino (Fig. 100) se establece la misma diferencia que en las obras anteriores, pero con los valores intercambiados. Entre los personajes que están en el suelo hay más complejidad visual, sus direcciones conducen la mirada del espectador alternativamente de uno a otro, recorriendo sus formas. En cambio, el ángel describe una sencilla trayectoria, su cuerpo desplegado transmite ligereza y serenidad. A esto se suma la composición del conjunto de la imagen y su ubicación en el espacio, por la que queda aislado del resto de personajes, destacando más su acción deslizante frente a las de los personajes no voladores.



Fig. 99. Luca Giordano (1634-1705).  
*Cristo muerto y ángeles.*



Fig. 100. Domenichino (1612-1615).  
*El martirio de Santa Cecilia.*



### **b) Por los puntos de vista**

Los puntos de vista poco acostumbrados nos indican una capacidad de movimiento alejada de lo cotidiano que ignora la atracción del centro de gravedad; en numerosas obras, como el dibujo de Zuccaro (Fig. 101), las figuras no voladoras, al ser mostradas desde puntos de vista menos complejos, intensifican el efecto de movilidad extra-cotidiana de los personajes aéreos. Manteniendo esta misma relación, en algunas obras cenitales se invierte la situación y vemos a los personajes sujetos a la gravedad escorzados, mientras que los seres flotantes se muestran de frente y desplegados. Como explicamos anteriormente (4.5.3.1.C.) éste es el caso de *Triunfo de la Divina Providencia*, (Fig. 73). Mediante esta diferenciación se representa la dependencia o la independencia del centro de gravedad.

### **c) Por la disposición en el espacio de representación**

El apoyo a la expresión del movimiento flotante mediante la disposición en el espacio de representación puede reforzarse mediante la comparación con los personajes no voladores. Mediante ello pueden evidenciarse las diferencias de disposición en el espacio que llevan a la disolución de la gravedad. Observamos con frecuencia que los seres ingrávigos transmiten su capacidad de dominar el espacio por las áreas que ocupan en el formato. Se disponen en los lugares de mayor inestabilidad visual, mientras que en los más estables (especialmente la mitad inferior) se sitúan las figuras no voladoras. En la imagen 102 se establece una comparación entre una figura voladora y otra no voladora. A cada una ha sido reservada una zona del espacio acorde con su movimiento. Ambas figuras guardan cierta semejanza, sobre todo por la dirección que describen sus cuerpos, pero una transmite el deslizamiento del vuelo, mientras que la otra reposa pesadamente.

Se reservan a la representación del vuelo las partes más inestables de las superficies perpendiculares a la dirección de la gravedad, es decir, las partes centrales de las bóvedas y techos; y los personajes sujetos a la gravedad se disponen en las zonas más verticales de la superficie. Como dijimos al hablar de los formatos de planimetría curva, ésta es a menudo la distribución de los personajes en las decoraciones cenitales de la Edad Moderna (4.5.2.2. pág. 445). Esta idea se extiende a todo un interior arquitectónico en el proyecto para la decoración de la logia de Amor y Psique, en la Farnesina. En las pechinas se representan las escenas aéreas, pero con menos movimiento flotante, y en las velas figuran niños y aves que vuelan (como explicamos al tratar los formatos dinámicos, 4.5.3.1.D.pág. 460). Algunos estudiosos han observado que la historia de Psique se encuentra incompleta, pues sólo se han representado los episodios que ocurren en el Olimpo, y se cree que el programa se hubiera completado con

la parte de la narración protagonizada por los mortales, proyectada para ser representada en las lunetas y en los muros<sup>61</sup>.



Fig. 101. Federico Zuccaro (1542-1609). Dibujos preparatorios para la cúpula del duomo de Florencia.



Fig. 102. Marcantonio Raimondi (1511). *Visión de Santa Helena*.

#### d) Por el color y la luminosidad

El efecto de los recursos sobre el uso del color para apoyar la expresión del movimiento ingravido puede acentuarse si se emplean en comparación con el color y luminosidad de las figuras circundantes. Por esta razón es frecuente encontrar imágenes en las que se contraponen ambos mundos, celestial y terrenal, a través del color y de la luz. En la pintura de Pietro da Cortona (Fig. 103) se han reservado los colores más luminosos al ámbito celeste, y la escena del martirio es representada con colores de valor más bajo. También se establece una diferencia en el tratamiento de la luz en la obra de Gaspare Celio (Fig. 104): la Virgen con el Niño tienen un marcado contraste lumínico, del que carecen los querubines, en los que el contraste es tenue, dando la sensación de ser etéreos, mientras que los otros parecen sólidos y pesados. En la imagen 105 Baciccia representa los querubines con una gama armónica de tonos y colores más cercanos (algo que ocurre con frecuencia en las masas de ángeles), lo que acentúa su ligereza; mientras que en la escena que ocurre bajo ellos, los tres colores (negro, rojo y azul saturados) hacen que la atención permanezca enfocada en este punto, haciéndola más estable.

---

<sup>61</sup> SHEARMAN J., 2005, págs. 10-22



Fig. 103. Pietro da Cortona (1660).  
*La lapidación de San Esteban.*



Fig. 104. Gaspare Celio (1596). *Virgen con el Niño, San Antonio Abad y la Magdalena.*



Fig. 105. Baciccio (h. 1690).  
*Una santa abadesa recibe la comunión de las manos de Cristo.*

### e) Por la gestualidad de los trazos

También encontramos que la gestualidad del trazo plástico se distribuye entre los personajes con movimiento flotante y los no flotantes como recurso dinámico de comparación. Cuando la gestualidad más dinámica es reservada al movimiento flotante se transmite inestabilidad continua y mayor velocidad, mientras que la gestualidad más suave puede sugerir que el móvil realiza movimientos de mayor lentitud. En *Hui-*

*da a Egipto* el dinamismo del ángel se potencia por la acumulación de trazos para transmitir el movimiento de los ropajes, por contraste, la figura de la Virgen, oculta tras su manto de trazos más sobrios, es menos dinámica (Fig. 106). En el dibujo de Rubens la diferencia gráfica se sustenta en la técnica: los amantes han sido representados mediante manchas y los *putti* con línea (Fig. 107).

Otra forma de diferenciación con el trazo es aquella en la que la solidez de los personajes sujetos a la gravedad se contrapone a la ligereza de los seres ingravidos. Así lo vemos en el dibujo de Tadeo Zuccaro, también sobre la huida a Egipto, en el que los ángeles, colgados de las ramas de un árbol, observan a la Sagrada Familia (Fig. 15, Cap.3). Aunque la configuración de las formas en su conjunto es de aspecto sólido y volumétrico, los ángeles están formados por trazos más sutiles, sus formas se confunden entre las ramas del árbol; mientras que la Sagrada Familia ha sido representada con trazos más definidos, oscuros y fuertes.

Fig. 106. G. D. Tiepolo (h.1753).  
*Huida a Egipto. La Sagrada Familia  
pasa junto a una pirámide.*



Fig. 107. Rubens (h. 1632-  
1634). *El jardín del Amor*  
(detalle de la Fig. 67. Cap.3).



## 4.7. CONJUNCIÓN DE RECURSOS

Normalmente los principios dinámicos no se usan de manera aislada sino que interaccionan en el conjunto de la composición. Las complejas relaciones de simultaneidad y contraste que se establecen entre éstos contribuyen a la vivacidad de la expresión<sup>62</sup>. A continuación analizamos algunas obras en las que se combinan recursos visuales orientados a transmitir el movimiento de los personajes ingrávodos.

En la pintura de Francesco Borgani (Fig. 108), el ángel ha sido ubicado en una zona inestable del espacio. Su presencia aquí, a pesar de que visualmente no es muy notoria, tiene gran peso visual, tanto que compensa el peso de la figura del ángulo interior izquierdo, la cual, por su luminosidad, destaca fuertemente sobre el fondo oscuro. Además, los colores del ángel y de su vestimenta, azul intenso y rosado, son los mismos que los del cielo, de modo que se integra con esta área. Como sus formas no son claramente discernibles, el espectador tiene que realizar cierto esfuerzo visual para distinguirlos, lo que aumenta necesariamente el tiempo de observación. Tanto el lugar que ocupa en la composición como el hecho de encontrarse “camuflado” entre los colores del cielo contribuyen a transmitir que su descenso, aunque suave, es una acción muy dinámica.

En la *Natividad*, de Correggio (Fig.109), encontramos que en el movimiento de los ángeles se concentran una serie de recursos con los que se acentúa su dinamismo: el grupo se ubica en la parte superior de la composición, tanto, que el límite del formato interrumpe las figuras; la yuxtaposición de direcciones que se proyectan en profundidad y la acentuación de las torsiones nos comunican su capacidad de desplazarse en el espacio. A esto que suman dos recursos que aportan mayor complejidad visual a la imagen: el acentuado contraste lumínico y las diversas lecturas de la imagen (generadas por la proximidad entre figuras y por cómo algunas partes de las figuras quedan ocultas).

---

<sup>62</sup> GERMANI & FABRIS, 1973, pág. 34

En el grabado de Marcantonio Raimondi *El juicio de Paris* (Fig. 110), diversos recursos dinámicos se orientan a potenciar el vuelo. La figura femenina con la palma y la corona de laurel se desplaza describiendo una dirección oblicua. El carro y los caballos se mueven en el aire; su cambio de contexto se hace efectivo gracias al espacio vacío a su alrededor. También se establece una comparación entre el ámbito aéreo y el terrenal: las figuras voladoras se disponen sobre un fondo blanco y en la parte superior del formato, mientras que las sujetas a la gravedad ocupan la mitad inferior y su fondo es oscuro.



Fig. 108. Francesco Borgani (1557-1624). *San Pablo eremita encuentra el cuerpo de San Antonio Mantua*



Fig. 109. Correggio (1528-1530). *Natividad* (detalle).



Fig. 110. Marcantonio Raimondi (1514-1518). *El juicio de Paris*.

## 4.8. DESPEGUE DE FIGURAS NO VOLADORAS

A lo largo de la Edad Moderna encontramos obras con figuras que no representan la acción de vuelo, pero cuyo movimiento es semejante al de los seres ingravidos. Esto ocurre en acciones de todo tipo: escenas de fiestas, de batalla, acciones que sirven como modelo para el vuelo y acciones que parecen no guardar ninguna relación con el vuelo, pero en las que se producen torsiones o se muestra el cuerpo desde puntos de vista no cotidianos (acciones como las mencionadas en 3.2.1.2). Como explicamos en el segundo capítulo (2.7.4.), este efecto es muy notorio en el periodo barroco, cuando se produce una expansión del movimiento flotante a todos los elementos de la imagen.

En estas figuras observamos algunos de los recursos dinámicos que hemos explicado a lo largo de este capítulo. La similitud con el movimiento ingravido de algunas figuras no flotantes confirma que ciertos recursos plásticos contribuyen a transmitir la sensación de independencia de la gravedad. Uno de los casos más evidentes es el de las figuras no flotantes en **formatos cenitales**, que adquieren este carácter ingravido por el desvanecimiento de la influencia de los ejes de equilibrio, como vimos en 4.5.3.1.E.b.

La inestabilidad visual contribuye a transmitir el movimiento de lo ingravido, por eso, el movimiento representado en algunas obras nos recuerda al vuelo, aunque se trate, en realidad, de otras acciones. Así puede apreciarse en *Pesebre*, de Alessandro Allori, cuyo dinamismo hace pensar en los grupos de ángeles en vuelo (Fig. 111). Al tratarse de un dibujo preparatorio no se ha especificado el espacio en el que transcurre la escena, con lo que se abre paso a la ambigüedad espacial y la acción no flotante parece tal. Tam-



Fig. 111. Alessandro Allori (h. 1585).  
*Pesebre*.

bién la acumulación de información visual conduce a esta ambigüedad en la identificación del movimiento.

Una obra conocida precisamente por la flotabilidad de las figuras no voladoras es *Conversión de San Pablo*, de Miguel Ángel, la cual ya mencionamos por este motivo anteriormente (ver 2.5.5.C.). El movimiento de las figuras no flotantes adquiere este carácter por la yuxtaposición de múltiples fuerzas direccionales, los movimientos de torsión y los escorzos (por los que el cuerpo se presenta en formas no acostumbradas), y por la relación pictórica entre la figura y el fondo (por la que no se evidencia el contacto con la superficie firme).

La transmisión de que el personaje es ligero es a veces lo que lleva a identificar el vuelo, como ocurre con la figura femenina de un estudio de Palma il Giovane (Fig.112), tiene la ligereza propia de las figuras aéreas, aunque no realice esta acción. El dinamismo del trazo y la base apuntada de la figura (que le otorga forma dinámica) contribuyen a ello. Igualmente, en el *Nacimiento de Venus*, los cuerpos representados por Botticelli “son delgados y están desprovistos de peso y de fuerza muscular; parecen flotar incluso cuando tocan el suelo.”<sup>63</sup>

También se encuentran obras en las que la configuración total de la imagen transmite la sensación de las figuras aéreas, sin que destaque el uso de un recurso u otro. Así puede apreciarse en una pintura de van Balen (Fig. 113), la figura masculina transmite un impulso ascendente que la hace parecer voladora.



Fig. 112. Jacopo Negretti, Palma il giovane (h.1615). Estudio para una de las hijas de Lot.



Fig. 113. Hendrick Van Balen (1574-5-1632). José y la hija de Putifar.

<sup>63</sup> JANSON, 1999, pág. 727



En los bocetos de Pontormo para la representación del Diluvio o del Juicio Universal (Fig. 114), encontramos el parecido con algunas figuras flotantes, pero referido al cambio de sustancia propio de los seres ingrávitos: el movimiento de los desnudos amontonados recuerda a la continua transformación de las nubes. Contribuyen a crear este efecto el gesto plástico, los contornos comunes y las deformaciones con las que han sido representados los desnudos que se estiran, se encogen, se aplastan o ensanchan.



Fig. 114. Pontormo (1546-1556). *Grupo de desnudos*.



## 4.9. CONCLUSIONES

En la Edad Moderna la expresión del vuelo de la figura humana se sirve de gran variedad de recursos dinámicos, siempre con la finalidad de transmitir la inestabilidad visual con la que se identifica esta acción. Los diferentes recursos se basan en: la orientación de las fuerzas dinámicas en la imagen valiéndose de las cualidades de la forma y del color y de su ubicación en la composición; las alteraciones de la forma que transmiten sensaciones móviles (estiramiento y compresión de la forma, torsiones y transformaciones debidas a escorzos pronunciados); la aportación de complejidad visual a la imagen (la gestualidad del trazo, acumulación de figuras, ambigüedad de los contornos, contrastes lumínicos); la orientación de la mirada del espectador con recorridos visuales establecidos por medio de la yuxtaposición de figuras, ya sea de forma secuencial o no, o en figuras más o menos semejantes; y el aprovechamiento de las cualidades dinámicas del espacio de representación.

En cuanto a los formatos cenitales, la expresión del vuelo se adapta y se beneficia de las propiedades dinámicas de estos soportes, los cuales deben observarse dirigiendo la mirada hacia arriba. Aunque hay diferentes modos de abordar la representación espacial en estos formatos, destaca la ambivalencia de las figuras en vuelo, que funcionan en todos estos contextos debido a que son susceptibles de presentarse en diversas direcciones, sin que ninguna de éstas contradiga la coherencia de su movimiento. Las figuras voladoras se adaptan a la curvatura de la superficie para crear formas más o menos alteradas por la forma del soporte.

Con frecuencia, y especialmente desde el siglo XVII, las obras cenitales (planas y curvas) se destinan a la simulación de la presencia real de lo representado. Los recursos para el vuelo que inciden en demostrar la capacidad de traslación (ya sea en la profundidad simulada del espacio, o expandiéndose fuera del formato de representación) son los más significativos en estas obras. Por otra parte, las obras en soportes cenitales, sean planos o curvos, están ligadas a la necesidad del espectador de cambiar el punto de observación, debido a que estas imágenes no pueden abarcarse de un solo golpe de vista (por sus dimensiones o por las deformaciones que su forma

curva ejerce sobre las figuras); la expresión del vuelo también se beneficia de esta condición, pues aporta dinamismo a la contemplación de la imagen.

Cada uno de los recursos visuales de los que se hace uso en la expresión de la figura humana ingrávida apoya una u otra característica de este fenómeno dinámico: la independencia de las leyes físicas, su capacidad de desplazarse en cualquier dirección, su elasticidad y flexibilidad, su movimiento constante, su velocidad mayor o menor a la de los seres sujetos a la gravedad, los cambios en la naturaleza de su materia y su cualidad ligera o etérea. En la tabla 5 se recogen los recursos que hemos analizado y se indica sobre qué característica del movimiento ingrávido tienen especial influencia.

A veces se establece una ruptura total entre el movimiento de los personajes voladores y el de los no voladores. Esto se evidencia a través de obras en las que ambos tipos de acción se yuxtaponen, y en las que los recursos plásticos se orientan a remarcar la diferencia entre unos y otros. Los recursos que se contraponen con más frecuencia en estas obras son los que aprovechan el dinamismo de la forma y del color, y su ubicación en el espacio. En otras obras, en cambio, la frontera entre una y otra acción es ambigua. Hay figuras no voladoras por cuyo movimiento parecen flotantes: por su ligereza, por la fusión de formas, por las alteraciones expresivas que transmiten movimiento, y por el anclaje al suelo no evidente. En algunas obras puede verse cómo las figuras voladoras y las figuras sujetas a la gravedad se parecen por su movimiento. En éstas, el dinamismo de la forma, semejante entre unas y otras, es determinante.

4. El lenguaje plástico orientado a la expresión del movimiento ingrávito

Tabla 5. Recursos dinámicos y las cualidades de la figura humana voladora sobre las que inciden

	Independencia de las leyes físicas	Libertad de desplazamiento	Elasticidad y flexibilidad	Movimiento constante	Velocidad	Móvil ligero	Cambios sustanciales
Espacio vacío alrededor de la figura		X		X			
Ubicación en el espacio de representación	X			X			
Dinamismo del color				X		Colores suaves	
Mitigación de la influencia de los ejes de equilibrio	X	X					
Formas dinámicas				X			
Trayectoria y dirección-sentido	X	X		X			
Alteración de la forma			X	X			X
Gesto plástico				X		X	X
Abundancia de elementos visuales				X	apidez		
Agrupaciones de figuras con diversas lecturas			X	X			
Secuencias		X		X			
Yuxtaposición de fases de una acción		X		X			
Yuxtaposición de puntos de vista y de direcciones-sentido		X		X			
Representación del espacio tridimensional		X					
Simulación de la presencia real	Ubicación en lo alto de las bóvedas	Formas fuera del espacio de representación		Ubicación en lo alto de las bóvedas			
Superficies perpendiculares a la dirección de la gravedad	X	X		X			
Soportes de planimetría curva	X	X		X			
Punto de vista móvil		X		X			



## **CONCLUSIONES FINALES**





El movimiento de las figuras humanas voladoras, tal y como es representado durante la Edad Moderna en el arte plástico italiano y en las producciones influidas por éste, es un **movimiento inventado que tiene características propias**. Es independiente del desarrollo tecnológico vinculado al vuelo que tuvo lugar desde el siglo XV hasta mediados del XVIII y del ambiente científico anti-aristotélico, que estudia la desvinculación entre el peso de los cuerpos y la tendencia de éstos a su lugar natural. La representación del vuelo de la figura humana implica la asunción de que ésta se encuentra en un estado distinto al de su movimiento normal (cuando está sujeto a la fuerza de la gravedad). En las figuras voladoras identificamos elementos del vuelo, la flotación y el movimiento en el espacio ingrávido, así como información que parte de otras acciones, pero se trata de un movimiento inventado.

Sus características móviles parecen desarrollarse siguiendo la premisa de diferenciarse lo máximo posible del movimiento cotidiano del ser humano: de ahí la representación de la independencia de las leyes físicas, la libertad completa de trayectorias, la sugestión de que se mueven en un contexto espacio-temporal al margen del de los seres terrenales. Es, además, un movimiento altamente dinámico, habitualmente más que el de los personajes no flotantes, lo que creemos que es fuente de placer sensorial. Asimismo, en la configuración de su dinamismo influyen algunas cuestiones relacionadas con la mitología y la teología, como la velocidad y la función de mensajeros y asistentes de los hombres. Además, la representación del vuelo es una elección personal del artista y no solamente una necesidad iconográfica, ya que a lo largo de todo el periodo temas similares se tratan tanto plasmando el vuelo como sin representarlo.

\*\*\*

El movimiento particular del vuelo es **reflejo del contexto en el que se desarrolla y de las ideas e intereses artísticos del momento** (nos remitimos, como a lo largo de todo el trabajo, a cuestiones propias de la cultura en la que se desarrolla, principalmente la italiana). Su creación se debe, en parte, a un cambio en el modo de mirar la naturaleza, propiciado a su vez por un cambio en los objetivos artísticos. Por eso consideramos que la expresión del vuelo de la figura humana responde a un interés específico por representar esta acción y es independiente de la presencia de ciertos modelos visuales y de motivos icónicos o simbólicos.

Anteriormente, en la Edad Media, también se había representado el vuelo, pero en el arte medieval encontramos diferencias sustanciales con el vuelo representado en la Edad Moderna. Sin embargo, a partir del siglo XV, y principalmente en Italia, se produce un aumento muy llamativo en su representación y se definen sus características específicas: los elementos de la imagen (tanto técnicos como simbólicos) se conjugan para transmitir un movimiento independiente de la gravedad, alejado del movimiento cotidiano del ser humano, que es en numerosos casos una representación metafórica o literal de la liberación tanto física como espiritual del ser humano.

\*\*\*

Respecto al proceso de creación en la expresión del vuelo de la figura humana, creemos que transcurre con un **carácter específico**. Las diferencias respecto a otras acciones se deben a la particularidad del movimiento en cuestión. Si el ser humano no estuviera atado a la gravedad o pudiera volar con la fuerza de sus miembros, la expresión de estas acciones no se distinguiría, en el proceso, de otras acciones cotidianas como correr, bailar, etc. Todas las acciones de las que el artista se sirve para obtener información visual (como la natación, las acrobacias, e incluso los mecanismos para elevar personajes en el teatro) pueden “ser como” el vuelo, pero ninguna “es” el vuelo. El tipo de movimiento representado es diferente al movimiento del hombre en la vida real (salvo en algunas obras, en las que se detecta el uso de acciones reales como referencia). **En las obras de la Edad Moderna se expresa un movimiento que no puede verse ni experimentarse realmente.** Todo esto repercute en el **proceso creativo, en el que se trata de superar la inexistencia de un modelo directo.** Creemos que con este fin se recurre de modo consciente:

- a la **memoria** visual, al recuerdo de todo tipo de experiencias sensoriales (cinéticas, táctiles, etc.) y a la **imaginación creadora**, dispositivos de

recopilación de experiencias perceptivas y emocionales a partir de las que expresar el vuelo;

- a **la inventiva** como mecanismo para dar forma, a través de la plástica, a estas experiencias.

De este modo, aunque **las obras de la Edad Moderna con expresión del vuelo de la figura humana se produjeron en un contexto en el que hay un predominante interés por el estudio de la naturaleza, las numerosas obras demuestran que la imposibilidad de modelos directos no impidió su representación**, pues éste movimiento se configura por medio de la imaginación. Como manifestación de lo imaginario, la expresión plástica del vuelo se separa de la realidad visible.

\*\*\*

Encontramos a lo largo de la Edad Moderna multitud de recursos que contribuyen a la representación del vuelo. Los hemos organizado en dos grupos.

- Por un lado, los mecanismos visuales por los que acciones reconocibles de la vida real del ser humano son modificados para transmitir la liberación de la gravedad (recursos de transformación).
- Por otro, aquellos recursos visuales que potencian el dinamismo de la imagen estática y que contribuyen a expresar las distintas características del movimiento de las figuras voladoras (libertad de trayectorias, movilidad constante, ligereza del cuerpo y velocidad distinta a la del ser humano).

Entre los recursos de transformación, encontramos algunos propios de la Edad Moderna (el cambio de la dirección de las trayectorias, eliminar u ocultar el punto de apoyo) y otros que se dan sobre todo al representar el vuelo (reducción de la base, el cambio del punto de vista).

Los recursos dinámicos, relacionados con la percepción visual, están presentes a lo largo de la Historia del arte, y en este caso en concreto se orientan a la expresión del vuelo de la figura humana. Subrayamos, por su vinculación específica con el vuelo, el uso de los formatos cenitales, en los que la representación del vuelo es el tema preponderante. En estas obras se aplican recursos específicos, como las figuras y composiciones que son coherentes desde cualquier punto de observación. Con frecuencia, se trata de superficies de planimetría curva, en las que la deformación de la imagen dependiendo de la posición del espectador parece acompañar a las características dinámicas de las figuras voladoras. Igualmente asociada al vuelo es la simulación de la presencia real, y la representación de su

movimiento parece una de las claves para que se produzca la confusión entre el mundo real y el de la fantasía.

Todos estos recursos tienen algo en común: alejar el movimiento de la figura humana de su habitual significado visual para transmitir el movimiento particular del vuelo.

\*\*\*

Por último, comprobamos que, como acción propia del arte de la Edad Moderna, el vuelo de la figura humana, particularmente en el arte italiano y en el producido bajo su influencia, es reflejo de ideas artísticas fundamentales de esta época. Estas ideas se concentran en la configuración de su movimiento, en su proceso de creación y en los recursos técnicos de dinámica de la imagen, aspectos que evolucionan con el cambio de los estilos artísticos, y satisfacen las necesidades artísticas de cada periodo:

- En cuanto a la **configuración de su movimiento**, tienen un papel muy notorio el interés estético por el movimiento de la figura humana (la elasticidad: flexiones y torsiones) y la representación de la tridimensionalidad (el escorzo). Igualmente influyentes son las referencias a la tradición teológica y al arte de la Antigüedad Clásica (aparición de los personajes voladores y actividades que realizan), las cuales se plasman a través del dominio de la gravedad.
- Respecto al **proceso de creación**, las ideas propias de la Edad Moderna están presentes tanto en los mecanismos mentales que implica como en su manifestación plástica: la *imitatio* (la observación del natural, pero cambiando lo observado según las ideas); la *inventio* (la modificación de lo conocido para crear algo nuevo); la necesidad de una experiencia profunda para transmitir las emociones, las cuales se visualizan a través del movimiento; la memoria visual como medio de independizarse del modelo y dibujar de inventiva; y la ejecución plástica como manifestación física del pensamiento.
- Y en los **recursos de la dinámica visual**, las preferencias estéticas del periodo repercuten especialmente en la intensificación de las sensaciones dinámicas (la multiplicación de figuras y la confusión en su identificación, el dinamismo del gesto plástico que lleva a la fusión de las formas, los efectos emocionantes de perspectiva), y en la expansión del espacio de representación, asociada a la simulación de la presencia real.
- Cada **estilo artístico** produce una expresión del vuelo de la figura humana distinta, fruto de los intereses particulares del momento.

Finalmente queremos reiterar que al ver las imágenes que expresan el movimiento de figuras voladoras identificamos este fenómeno dinámico a pesar de que es imposible conocerlo por experiencia directa. Los seres ingrávidos presentan un movimiento que **conocemos a través de la imagen**; creemos que, aunque existen otras formas de representar este movimiento, hemos aprendido cómo es el vuelo de la figura humana a través del arte de la Edad Moderna. Por esta razón, nos aventuramos a sugerir que la expresión del vuelo de la figura humana que tuvo lugar en este periodo, influye fuertemente en el arte posterior, cuestión que queda abierta a futuros estudios.



## Resumen (castellano)

La representación del vuelo de la figura humana se localiza, por sus particularidades dinámicas y abundancia, en el arte de la Edad Moderna, especialmente en el arte plástico italiano. En un contexto en el que la Física cuestiona las teorías aristotélicas y se inventan máquinas voladoras (que tienen una faceta fantástica en la literatura), el arte plástico desarrolla un vuelo libre de todos los obstáculos terrenales que impiden al hombre elevarse. En este trabajo nos preguntamos cómo ha sido configurado el vuelo de la figura humana en la plástica (principalmente la italiana) desde el siglo XV hasta la mitad del siglo XVIII, cuál es el proceso de creación que permite dar imagen a este movimiento que no existe en la realidad externa, qué recursos plásticos participan en su expresión y cómo evoluciona la expresión del vuelo a lo largo de este periodo.

El vuelo de la figura humana es una invención, en la vida material no existe un referente real de este movimiento. A pesar de su conexión con el vuelo, la flotación y la ingravidez, no es identificable plenamente con ninguno de estos fenómenos dinámicos. Las posibilidades móviles que exhiben las figuras voladoras apoyan la idea de que su movimiento está alejado de las acciones cotidianas del ser humano: libertad total de trayectorias que contradice la realidad física, elasticidad y flexibilidad, movimiento constante y cambios en la naturaleza de su sustancia; además, se trata de un movimiento que parece transcurrir en un espacio-tiempo también específico. Su dinamismo es atractivo por su visualidad y también por las ideas que transmite, las cuales manifiestan una conexión con ideas de la angelología y de la mitología clásica.

En la expresión del vuelo de cada estilo artístico se manifiestan los gustos e intereses del momento. En el *Quattrocento* tiene lugar el momento de cambio y surgen las características más significativas, que posteriormente se desarrollan. La presencia de figuras voladoras es progresivamente más abundante, sobre todo las representaciones de *putti* y querubines. Asimismo, desde el siglo XVI se consolida el simbolismo del vuelo como acercamiento al mundo espiritual y a la liberación física. En la fase final de este periodo, durante el Rococó, el vuelo es menos abundante, y la complejidad visual que había alcanzado se simplifica y serena.

El proceso creativo para representar el vuelo se basa en la intuición como generadora de experiencias internas y sensoriales, la memoria visual y la invención; de todo ello encontramos, bajo otros términos, evidencias en los textos de la Edad Moderna. Además, el uso de información visual a partir de diversas acciones reales (tanto con modelos en movimiento como estáticos) y su transformación se trasluce en numerosas obras, especialmente en dibujos preparatorios.

En dibujo y pintura los recursos dinámicos del lenguaje plástico se orientan a transmitir las características móviles de las figuras voladoras, principalmente acentuando su dinamismo y prolongando el tiempo de observación de la obra. En las pinturas cenitales, estos recursos se centran en el uso expresivo del espacio de representación y, con frecuencia, en generar la sensación de que las figuras voladoras forman parte de la realidad material del espectador, fusionando el mundo real y el de la fantasía, tanto a través del simbolismo como de la materia.

El movimiento flotante de la figura humana está ligado al contexto cultural italiano de la Edad Moderna, y en gran medida nuestro conocimiento del vuelo está definido por las representaciones de esta época.



## **La figura humana voladora en l'Edat Moderna. Expressió del seu moviment en la plàstica italiana.**

### **Resum (valencià)**

La representació del vol de la figura humana es localitza, per les seues particularitats dinàmiques i abundància, en l'art de l'Edat Moderna, especialment en l'art italià. En un context en el qual la Física qüestiona les teories aristotèliques i s'inventen màquines voladores (que tenen una faceta fantàstica en la literatura), l'art plàstic desenvolupa un vol lliure de tots els obstacles terrenals que impedeixen a l'home elevar-se. En aquest treball ens preguntem com ha sigut configurat el vol de la figura humana en la plàstica (principalment la italiana) des del segle XV fins a la meitat del segle XVIII, quin és el procés de creació que permet donar imatge a aquest moviment que no existeix en la realitat externa, quins recursos plàstics participen en la seua expressió i com evoluciona l'expressió del vol al llarg d'aquest període.

El vol de la figura humana és una invenció, en la vida material no existeix un referent real d'aquest moviment. Malgrat la seua connexió amb el vol, la flotació i la ingravitació, no és identificable plenament amb cap d'aquests fenòmens dinàmics. Les possibilitats mòbils que exhibeixen les figures voladores recolzen la idea que el seu moviment està allunyat de les accions quotidianes de l'ésser humà: llibertat total de trajectòries que contradiu la realitat física, elasticitat i flexibilitat, moviment constant i canvis en la naturalesa de la seua substància; a més, es tracta d'un moviment que sembla transcórrer en un espai-temps també específic. El seu dinamisme és atractiu per la seua visualitat i també per les idees que transmet, les quals manifesten una connexió amb idees de la angelologia i de la mitologia clàssica.

En l'expressió del vol de cada estil artístic es manifesten els gustos i interessos del moment. En el *Quattrocento* té lloc el moment de canvi i sorgeixen les característiques més significatives, que posteriorment es desenvolupen. La presència de figures voladores és progressivament més abundant, sobretot les representacions de *putti* i querubins. Així mateix, des del segle XVI es consolida el simbolisme del vol com a acostament al món espiritual i a l'alliberament físic. En la fase final d'aquest període,

durant el Rococó, el vol és menys abundant, i la complexitat visual que havia aconseguit se simplifica i serena.

El procés creatiu per a representar el vol es basa en la intuïció com a generadora d'experiències internes i sensorials, la memòria visual i la invenció; de tot açò trobem, sota altres termes, evidències en els textos de l'Edat Moderna. A més, l'ús d'informació visual a partir de diverses accions reals (tant amb models en moviment com a estàtics) i la seua transformació es reconeix en nombroses obres, especialment en dibuixos preparatoris.

En dibuix i pintura els recursos dinàmics del llenguatge plàstic s'orienten a transmetre les característiques mòbils de les figures voladores, principalment accentuant el seu dinamisme i perllongant el temps d'observació de l'obra. En les pintures zenitals, aquests recursos se centren en l'ús expressiu de l'espai de representació i, amb freqüència, a generar la sensació de que les figures voladores formen part de la realitat material de l'espectador, fusionant el món real i el de la fantasia, tant a través del simbolisme com de la matèria.

El moviment flotant de la figura humana està lligat al context cultural italià de l'Edat Moderna, i en gran manera el nostre coneixement del vol està definit per les representacions d'aquesta època.

## **La figura umana sollevata in aria nell' Età Moderna. Espressione del suo movimento nelle arte visive italiane.**

### **Riassunto (italiano)**

La rappresentazione della figura umana in volo, per le sue particolarità dinamiche e la sua ampia produzione, è tipica dell'arte dell'Età Moderna, in particolare, italiana. In un contesto nel quale nel campo della Fisica si dibattono le teorie aristoteliche e si progettano macchine volanti (con una versione fantastica nella letteratura), l'arte figurativa mette in scena un volo libero da tutti gli ostacoli terreni che impediscono l'uomo sollevarsi e galleggiare in aria. In questo lavoro ci chiediamo come è stato elaborato questo movimento che in realtà non esiste, quali sono le risorse figurative che concorrono alla sua espressione e in che modo la raffigurazione del volo si è evoluta durante questo periodo.

Il volo della figura umana è un'invenzione. Nella vita reale non esiste un modello da cui copiare questo tipo di movimento. Pur essendo collegato col volo, il galleggiamento e il movimento in spazi senza gravità, non è pienamente identificabile con nessuno di questi fenomeni dinamici. Le possibilità di movimento che mostrano le figure sospese si basano sull'idea di un dinamismo lontano dalle azioni quotidiane dell'essere umano: una libertà totale di traiettoria che contraddice la realtà fisica, elasticità e flessibilità, movimento costante e cambiamenti nella natura materica; inoltre, parliamo d'un movimento che sembra avvenire in uno spazio-tempo diverso da quello reale. Questo dinamismo è affascinante sia nella sua percezione visuale che per le idee che trasmette, le quali manifestano connessioni con le teorie dell'angeologia e della mitologia classica.

Attraverso le raffigurazioni del volo ogni stile manifesta i gusti e interessi del momento. Nel Quattrocento ha luogo il momento del cambiamento e si definiscono le caratteristiche più significative, che si svilupperanno nei secoli successivi. La presenza di figure galleggianti in aria aumenta progressivamente, soprattutto con raffigurazioni

di putti e cherubini. Inoltre, dal Seicento si consolida il simbolismo del volo come avvicinamento al mondo spirituale e liberazione dalla fisicità. Nella fase finale, durante il Roccocó, il volo è meno presente, e la complessità visuale a cui si era arrivati si semplifica e si rasserena.

Il processo creativo per raffigurare il volo della figura umana si basa sull'intuizione (generata da esperienze intime e sensoriali dell'artista), sulla memoria visuale e sull'invenzione. Di tutto questo troviamo evidenze, in altri termini, nei testi dell'Età Moderna. Inoltre, l'uso delle informazioni visive come riferimento per disegnare pur individuando modelli in diverse azioni (sia con modelli in movimento, sia con modelli statici) prevede una sua elaborazione successiva. Questo procedere è visibile in numerose opere, specialmente in schizzi e bozzetti.

Nel disegno e nella pittura il dinamismo del linguaggio è orientato a trasmettere le caratteristiche del movimento delle figure volanti, principalmente rendendo tridimensionale il loro dinamismo e allungando il tempo di osservazione dell'immagine. Nelle pitture sui soffitti, queste risorse si concentrano sull'uso espressivo dello spazio della rappresentazione e, frequentemente, generano la sensazione che le figure galleggianti siano parte della realtà materiale dello spettatore, fondendo il mondo reale e quello della fantasia, sia attraverso il simbolismo che la materia.

Il movimento delle figure galleggianti è vincolato al contesto culturale italiano dell'Età Moderna, e in grande misura la nostra conoscenza del volo è stata definita per le rappresentazioni di questa epoca.

## Conclusioni (italiano)

Il movimento delle figure umane galleggianti in aria, nel modo in cui venne raffigurato nell'Età Moderna nell'arte visiva italiana e nella produzione creata sotto il suo influsso, è un'invenzione ed ha caratteristiche specifiche. È indipendente dalle esperienze di volo che si succedono nella tecnologia dal XV secolo fino alla metà del XVIII e dall'ambiente scientifico anti-aristotelico che teorizza la non corrispondenza tra il peso dei corpi e il loro tendere al proprio luogo naturale. La raffigurazione del volo della figura umana coinvolge la comprensione che questa si trova in uno stato diverso di quello del suo movimento normale (cioè, quello che ha luogo quando il corpo è sottoposto alla forza di gravità). Nelle figure galleggianti in aria riconosciamo elementi del volo, del galleggiamento, del movimento in uno spazio senza gravità e anche informazione d'altre azioni, ma è un movimento d'invenzione.

Le caratteristiche dinamiche del volo si sviluppano allontanandosi il più possibile dal movimento quotidiano degli uomini, con una raffigurazione basata sull'indipendenza dalle legge fisiche, sulla libertà delle traiettorie e sulla suggestione di un contesto spazio-temporale al margine della condizione terrena. È anche un movimento fortemente dinamico, di solito maggiore rispetto a quello dei personaggi non galleggianti in aria. Crediamo che questo sia fonte di piacere sensoriale sia per l'artista che per lo spettatore. Nella configurazione del loro dinamismo troviamo l'influsso anche di alcune questioni collegate con la mitologia e la teologia, come la velocità e la presenza di messaggeri e aiutanti degli uomini. Inoltre, la raffigurazione del volo è una scelta personale dell'artista e non soltanto un bisogno iconografico giacchè durante questo periodo, simili temi non vengono rappresentati esclusivamente attraverso figure in volo.

\*\*\*

Il movimento particolare del volo è un riflesso del contesto in cui si sviluppa, delle idee e degli interessi artistici del momento (facciamo riferimento, come in tutto questo lavoro di ricerca, a condizioni proprie soprattutto della cultura italiana). La creazione

del volo è dovuta, in parte, ad una trasformazione nel modo di guardare la natura, propiziato a sua volta, da un cambiamento nelle finalità artistiche. Tuttavia riteniamo che l'espressione del volo della figura umana risponda ad un interesse specifico nel raffigurare questa azione, e che sia indipendente della presenza di determinati modelli visuali e di motivi iconici o simbolici.

Anche prima dell'Età Moderna, si era rappresentato il volo, tuttavia con delle differenze sostanziali particolarmente evidenti nell'arte medioevale, rispetto a quella del periodo studiato. Cionostante, dal XV secolo, e soprattutto in Italia, avviene un aumento molto significativo delle raffigurazioni di figure volanti e si definiscono alcune caratteristiche specifiche: gli elementi dell'immagine, sia tecnici che simbolici, si organizzano per trasmettere un movimento libero dalla forza di gravità, lontano dal movimento quotidiano degli uomini.

\*\*\*

Per quello che riguarda il processo di creazione espressiva del volo della figura umana, riteniamo che questo abbia un carattere specifico. Le differenze con l'espressione di altre azioni derivano dalla particolarità del movimento in questione. Se l'uomo non fosse legato alla gravità o potesse librarsi in aria con la sola forza delle sue braccia e gambe, l'espressione di quest'azione non sarebbe diversa, nel processo creativo, da altre azioni come correre, ballare, etc. Tutte le azioni di cui l'artista si serve per avere informazioni visive (come il nuoto, le acrobazie circensi, o addirittura i meccanismi per sollevare i personaggi nel teatro) possono "essere come" il volo, ma nessuna "è" il volo. Il tipo di movimento espresso è diverso dal movimento dell'uomo nella vita reale (tranne in alcune opere in cui si riconosce l'uso di azioni reali come modello). Nelle opere dell'Età Moderna si esprime un movimento che in realtà non può accadere né sperimentarsi. Tutto questo ha ripercussione nel processo creativo, in cui si cerca di superare l'assenza d'un modello diretto. Crediamo che per questo motivo l'artista faccia ricorso in modo consapevole:

- alla memoria visuale, al ricordo di tutti i tipi d'esperienze sensoriali (cinetiche, tattili, etc.) e all'immaginazione creativa, ai meccanismi di raccolta d'esperienze percettive ed emozionali che servono come punto di partenza per esprimere pittoricamente il volo;
- e all'inventiva, meccanismo per dar forma, attraverso un linguaggio visivo a queste esperienze.

In questo modo, anche se le opere dell'Età Moderna nelle quali si esprime il volo della figura umana vengono prodotte in un contesto in cui c'è un predominante

interesse per lo studio del naturale, l'impossibilità di poter ricorrere a modelli diretti non ha impedito la sua raffigurazione, poichè questo movimento si configura attraverso l'immaginazione. Come manifestazione dell'immaginario, l'espressione pittorica del volo è separata della realtà visibile.

\*\*\*

Troviamo nel corso dell'Età Moderna una molteplicità di risorse che contribuiscono alla raffigurazione delle figure galleggianti in aria. Le abbiamo organizzate in due gruppi:

- Da una parte, i meccanismi visuali per cui le azioni della vita reale sono modificate per trasmettere l'assenza di gravità (risorse di trasformazione).
- Dall'altra parte, gli espedienti che rafforzano il dinamismo dell'immagine statica e che contribuiscono a esprimere le diverse caratteristiche del movimento delle figure volanti (libertà di traiettorie, mobilità costante, leggerezza del corpo e velocità diversa da quella dell'essere umano).

Tra le risorse di trasformazione, troviamo alcuni elementi tipici della raffigurazione del volo dell'Età Moderna, (il cambiamento della direzione delle traiettorie, togliere o nascondere il punto di appoggio) e altre che si vedono soprattutto nelle rappresentazioni di questa specifica azione (la riduzione della base, il cambiamento di punto di vista). D'altra parte, gli aspetti dinamici, collegate con la percezione visiva, si trovano sotto molteplici forme nella Storia dell'arte, e in questo caso particolare sono riferite all'espressione del volo della figura umana. Sottolineamo, per il suo collegamento specifico con il volo, le decorazioni dei soffitti, nei quali l'espressione del volo è tema preponderante. In queste opere si mettono in pratica risorse specifiche, come figure e composizioni che sono coerenti da ogni punto di osservazione. Spesso le superfici curve, complice la deformazione dell'immagine che dipende della posizione dello spettatore, accrescono la dinamicità delle figure galleggianti in aria. Collegata al volo è anche la simulazione della presenza reale. Infatti, la raffigurazione del movimento sembra uno degli elementi essenziali affinché avvenga la confusione tra il mondo reale e quello della fantasia.

Tutte queste risorse hanno una cosa in comune: allontanare il movimento della figura umana dalla sua abituale percezione visiva per trasmettere il movimento particolare del volo.

\*\*\*

Infine, verifichiamo che, come azione propria dell'arte dell'Età Moderna, il volo della figura umana, particolarmente nell'arte italiana è riflesso di idee artistiche fondamentali di questa epoca. Queste idee si concentrano nel tipo di movimento raffigurato, nel suo processo di creazione e nelle risorse tecniche della dinamica dell'immagine, aspetti che si evolvono col trascorrere degli stili artistici, e soddisfanno le esigenze artistiche di ogni periodo:

- Per quello che riguarda la costruzione del movimento, ha un notevole ruolo l'interesse estetico per il dinamismo della figura umana (l'elasticità: flessioni e torsioni) e la rappresentazione della tridimensionalità (lo scorcio). Ugualmente influenti sono i riferimenti alla tradizione teologica e all'arte dell'Antichità Classica (aspetto dei personaggi volanti e attività che sviluppano), che vengono trasmessi attraverso il dominio della gravità.
- In relazione al processo creativo, le idee dell'Età Moderna sono presenti sia nei meccanismi mentali impliciti che nella manifestazione visiva: la *imitatio* (l'ossequiare la natura cambiando, però, ciò che viene osservato secondo le idee); *l'inventio* (la modificazione di ciò che è noto per creare qualcosa di nuovo); il bisogno di un'esperienza profonda per trasmettere le emozioni, che si fanno visibili attraverso il movimento; la memoria visiva come mezzo per essere autonomo dal modello e disegnare d'invenzione; e l'esecuzione pittorica come manifestazione fisica del pensiero.
- In relazione agli aspetti dinamici, le preferenze estetiche del periodo hanno ripercussione specialmente nell'intensificazione delle sensazioni dinamiche (la moltiplicazione di figure e la difficoltà di distinguere ognuna di esse, il dinamismo del tratto pittorico che è causa della fusione delle forme, gli effetti emozionanti della prospettiva), e nell'espansione dello spazio della rappresentazione, collegato alla simulazione della presenza reale di quello raffigurato.
- Ogni stile artistico produce un'espressione del volo della figura umana diversa, frutto degli interessi specifici di ogni epoca.

Infine vogliamo riaffermare che quando si guardano le raffigurazioni delle figure galleggianti in aria riconosciamo questo fenomeno dinamico anche se non è possibile sperimentarlo direttamente. Gli esseri liberi dalla forza della gravità descrivono un movimento che conosciamo grazie alle immagini. Riteniamo che, anche se ci sono altre modalità per raffigurare questo movimento, come spettatori, abbiamo conosciuto il volo della figura umana grazie all'arte dell'Età Moderna. Per questo motivo, possiamo affermare che l'espressione del volo della figura umana sviluppata in



questo periodo, ha influenzato, e continua ad influenzare fortemente l'arte posteriore, secondo modalità che aprono la possibilità per studi futuri.



## **The flying human figure in the Modern Age. The expression of its movement in the Italian visual arts.**

### **Summary (English)**

The depiction of the flight of the flying human figure must be situated, because of its abundance and dynamic particularities, in the art of the Modern Age, especially in the Italian art. In a context in which modern physics are calling into question the validity of the previous Aristotelian theories, and flying machines (which have a fantastic aspect in the literature) are invented, visual art develops a flight free from all the earthly obstacles that prevent the man from elevating. In this work we have inquired about the configuration of the flying human figure in the visual depiction (mainly Italian) from the XV century until the first half of the XVIII century, about the process of creation that allows to picture this movement which does not exist in external reality, about the visual resources involved in its expression, and about how the expression of flight evolves along this period.

The flight of the aerial figures is an invention, in real life there is no actual reference of this kind of movement. In spite of its connection to flight, floatation, and weightlessness, it is not fully identifiable with neither of these dynamic phenomena. The mobile possibilities that flying figures exhibit support the idea that this kind of movement is detached from the everyday action of human beings: total freedom of trajectories which contradicts physical reality, elasticity and flexibility, constant movement, and changes in the nature and substance; moreover, it is a movement that appears to occur in a specific space-time. Its dynamism is attractive because of its visual character and also because of the ideas it conveys, which reveal a connection with the ideas in angelology and classic mythology.

In the expression of flight within each artistic style, the taste and interests of the time are manifested. During the *Quattrocento* the change takes place, and the most significant features that are developed later appear in that moment. The presence of flying figures becomes progressively more abundant, mainly with the depictions of

*putti* and cherubim. Also, from the XVI century onwards, the symbolism of flight as an approach to the spiritual world and physical emancipation becomes settled. In the final stage of this period, during the Rococo, flight becomes less abundant, and the visual complexity it had reached in previous stages is simplified and becomes subtler.

The creative process to represent flight is based on intuition as a generator of internal and sensory experiences, visual memory and invention; from all these we find, under different terminologies, evidence in the texts of the Modern Age. Moreover, the use of visual information from different real actions (both in moving and static objects) and its transformation reveals itself in numerous pieces, especially in sketches.

In drawing and painting the dynamic resources of the artistic language are used to transmit the mobile characteristic of flying figures, mainly by stressing its dynamism, and prolonging the art work observation time. In ceiling pictures, these resources concentrate in the expressive use of the space of representation, and, frequently, in generating the sensation that the flying figures are part of the material reality of the spectator, merging the real and the fantasy world through both the symbolism and the material elements involved.

The floating figure of the human figure is associated from the Italian cultural context in the Modern Age, and to a great extent our knowledge of flight is defined by the art works coming from this period.

## Final conclusions (English)

The movement of flying human figures has been depicted in the Italian drawing and painting during the Modern Age as an invented with particular characteristics. It is independent to the approaches to flight characteristic of the technological revolution that took place from the XV century until the first half of the XVIII century. Also is independent of the anti-Aristotelian scientific approaches that dissociate the notion of weight of the bodies from that of their natural place. The depiction of the human figure's flight involves an understanding of the fact that such figure is in a state distinct from its ordinary one (when it is subject to the force of gravity). In the sort of movement we are addressing here we recognize flaying, floating, movement in a weightless space, and other actions, but it is an invented movement.

The mobile features of this sort of movement seem to be developed upon the premise of differentiating it as much as possible from the everyday movement of the human being: thereby the representation of the independence from physical laws, the complete freedom of trajectories, and the suggestion that they move in a spatio-temporal context quite other from that of earthly beings. It is, moreover, a highly dynamic kind of movement, often more so than that of non floating beings, a feature we believe to be a source of sensory pleasure. In contrast, in the configuration of its dynamism there is the influence of some mythological and theological questions, as the speed and its function of messengers and assistants of men. In addition, the depiction of flight is a personal choice from the artist, and not an iconographic need, since during all the period under consideration similar themes have been treated both by depicting the flight, and also by not involving this sort of action.

\*\*\*

The particular movement of flight reflects the context in which it has been developed, and the artistic ideas and interests of that moment (we have addressed all along the work questions related to the culture in which it develops, particularly the

Italian culture). Its conception is due in part to a change in the way nature has been seen, which at its time was prompted by certain changes in the artistic goals. It is for this reason that we think that the expression of the human figure's flight responds to a specific interest to represent this action and is independent of the presence of certain visual models and of iconic or symbolic motives.

Before that, during the Middle Ages, flight had also been represented, but in the medieval art we find substantive differences with the sort of flight represented in the Modern Age. Nevertheless, from the XV century onwards, and mainly in Italy, there was a significant increase in these sort of depictions, whose specific features were defined in that moment: the elements in the image, both technical and symbolic, are combined to give the impression of a gravity-free movement, different from the everyday movement of the human being.

\*\*\*

With respect to the creative process in the expression of the human figure's flight, we think it proceeds with a specific character. The differences with respect to other actions are due to the particularity of the movement in question. If the human being was not tied by the gravity force, or if it could fly with the strength of its limbs, the expression of those actions would not be distinct, in that process, from that of other everyday actions, such as running, dancing, etc. All the actions that the artist employs in order to obtain visual information (such as swimming, acrobatics, or even mechanisms to elevate characters) can "be as" flight, but neither of them "is" flight. The type of movement represented is different to the man's movement in real life (except for certain works, in which we can appreciate the use of real actions as a reference). In the works of the Modern Age, the movement that is expressed cannot be seen or be experienced in real life. This affects the creative process, which tries to overcome the inexistence of a direct model. We believe that to this end artists consciously resort on:

- Visual memory, as well as the memory of other types of sensory experiences (kinetic, tactile, etc.), and the creative imagination; mechanisms of collection of perceptive and emotional experiences upon which the flight can be expressed:
- Inventiveness, as a mechanism to give shape, through visual depiction, to these experiences.

In this way, although the works from the Modern Age which include the expression of the human figure's flight were produced in a context in which there was

a predominant interest for the study of nature, numerous works show that the impossibility of using direct models did not prevent its depiction, since this sort of movement is configured by means of the imagination. As a manifestation of the imaginary, the artistic expression of flight is detached from the observable reality.

\*\*\*

During the Modern Age we find several resources that have contributed to the pictorial representation of flight. We have organized them in two groups.

- On the one hand, the visual mechanisms through which recognizable, real life human actions were modified so as to suggest the emancipation from the gravity force (transformational resources).
- On the other hand, the visual resources which enhance the dynamism of the static image, and which contribute to expressing different features of the flying figures' dynamism (freedom of trajectories, constant mobility, lightness of the body, and different speed from that of the human being).

Among the transformational resources, we find some which are specific of the depiction of flight during the Modern age (the change in the direction of the trajectories, the elimination or concealment of the supporting point), and other ones which occur mainly when this action is represented (reduction of the base, change in the point of view).

On the other hand, the dynamic resources related with visual perception are present all along the history of art, and in this concrete case they are oriented to the expression of the human figure's flight. We have stressed, due to its specific vinculation with flight, the use of ceiling formats, in which the representation of flight is the predominant theme. In these works specific resources are applied, like the figures and compositions that are coherent from all observation points. Frequently, those are curved ceilings, in which the deformation of the image, which depends on the position of the spectator, seems to parallel the dynamic features we associate with flying figures. Also associated to flight is the simulation of real presence, and the depiction of its movement seems to be one of the keys to produce confusion among the real and the fantasy world.

All these resources have a common goal: detaching the movement of the human figure from its ordinary visual meaning, so as to convey the particular movement of flight.

\*\*\*

Finally, we notice that as an action that characteristically belongs to the art of the Modern Age, human figure's flight, particularly in the Italian or Italian-influenced art, mirrors the fundamental artistic ideas of this period. These ideas converge in the configuration of its movements, in the process of its creations, and in the technical resources of images' dynamics, features that evolve with the change in artistic styles, satisfying the artistic needs of each period:

- With respect to the configuration of its movement, both the aesthetic interest for the movement of the human figure (elasticity, flexions and torsions) and the representation of three-dimensionality (foreshortening) play a very important role. References to the theological tradition and to the art of the Classical Antiquity (appearance of flying characters and the activities they carry out) are equally influential.

- With respect to the creation process, the ideas of the Modern Age are present both in the mental mechanisms it involves as well as its artistic manifestation: the *imitatio* (observation from the natural, but changing the observed according to the ideas); the need for a profound experience so as to convey emotions, which are visualized through the movement; visual memory as a means to get free from the model and inventive; and the pictorial execution as a physical manifestation of thought.

- Within the resources of visual dynamics, the aesthetic preference of the period determine specifically the intensification of dynamic sensations (multiplication of figures and confusion in its identification, the dynamism of the graphism that leads to the fusion of forms, the exciting effects of perspective), and the expansion of the representation space, which is associated to the simulation of real presence.

- Each artistic style produces a different expression of the human figure's flight, as a consequence of the particular interests of the moment.

Last, we want to stress again that in seeing the images that express the movement of flying figures, we identify this dynamic phenomenon despite the fact its knowledge through direct experience is impossible. Weightless beings display a movement that we know through the image; we believe that, although there are other ways of representing this movement, we have learned about the human figure's flight is through the Modern Age's art. For this reason, we dare to suggest that the expression



of the human figure's flight that took place during this period doubtlessly exerts its influence on later art, a question that remains open to future studies.



## **ANEXOS**



## ANEXO 1

### ESTUDIO DE OBRAS IN SITU (relación de lugares)

- Chiesa del Santissimo Nome di Gesù, Roma (bóveda, ábside, cúpula y capilla de San Ignacio: pinturas cenitales de Baciccia; Capilla de los ángeles, decorada por Federico Zuccaro; Capilla de San Francesco Saverio, decoración cenital de Andrea Carlone).
  - San Ignazio di Loyola, Roma (*Apoteosis de San Ignacio, Asunción de la Virgen*, Andrea Pozzo).
  - Palazzo Barberini, Roma, (*Glorificación de Urbano VIII*, de Pietro da Cortona, *Alegoría de la divina Sabiduría*, de Andrea Sacchi, colección de pintura).
  - Villa Farnesina, Roma, (, Rafael, Antonio Bazzi) *Bodas de Alejandro y Roxana*, de Antonio Bazzi, sala de Eros y Psique, Sala de Galatea, lunetos de Sebastiano del Piombo y *Triunfo de Galatea*, de Rafael).
  - Palazzo Doria-Pamphilj, Roma, (decoraciones cenitales y colección de pintura; Galería de los espejos, decorada por Aureliano Milani, Sala de Poussin)
  - Santa Maria Sopra Minerva, Roma (*Asunción de la Virgen* de Filippo Lippi, *Los cuatro profetas entre ángeles*, de Francesco Nappi, *Gloria de la Santísima Trinidad*, de Baciccia)
  - Santa Maria in Campitelli (*Nacimiento de San Juan*, de Baciccia)
  - Galería Borhese, Roma (decoraciones cenitales y colección de pintura; *Los dioses del Olimpo* Lanfranco)
  - Museos Vaticanos (Capilla Sixtina, Salas de Rafael, Pinacoteca)
  - Ca'Rezzonico, Venecia (Frescos de Giambattista y Giandomenico Tiepolo y Pinacoteca).
  - Museo di Palazzo Altemps, Roma (il Pomarancio)
  - San Andrea della Valle (decoraciones cenitales de Lanfranco)
  - Sant'Agnese in Agone (decoraciones cenitales de Baciccia)
- 
- Palazzo Raspignoli, Roma (*La Aurora* de Guido Reni)
  - Palazzo Farnese, Roma (Galería Farnese, Annibale Carracci)
  - Santa Maria in Trastevere, Roma (decoración cenital de la capilla de San Francisco, Ferrau Fenzoni)
  - Baptisterio di San Giovanni in Laterano, Roma
  - Santa Sabina, Roma

- Santa Cecilia in Trastevere, Roma (decoración cenital)
  - Santa Maria della Vittoria, Roma
  - Santa Maria degli angeli, Roma
  - Santa Maria Maggiore, Roma
  - San Carlo e Sant' Ambrogio, Roma (decoraciones cenitales)
  - Santa María Magdalena, Roma (decoraciones cenitales)
  - San Giacomo in Augusta, Roma (Decoración cenital del ábside: *Gloria de ángeles y logia*, de Francesco Nappi)
  - Palazzo Ducale, Mantua (Sala del Zodiaco, Lorenzo Costa il Giovane, Cámara de los Esposos de Mantegna, Apartamento de Troya de Giulio Romano)
  - Palazzo Te, Mantua (Giulio Romano), (Sala de Eros y Psique de Giulio Romano, *Caída de los Gigantes*, El carro del Sol, de Giulio Romano.
- 
- San Pantaleone, Venecia (decoración cenital de Gian Antonio Fumiani)
  - Villa Nazionale, Stra (decoración cenital de Giambattista Tiepolo, *Apoteosis de la familia Pisani*)
  - Cappella di San Brizio, Catedral de Orvieto (decorada por Luca Signorelli: *Prédica y castigo del anticristo, Subida al Paraíso y llamada al Infierno, Condenados al Infierno, La coronación de los elegidos*).
  - Baptisterio de Padua,
  - Basilica di San Francesco, Arezzo (Piero della Francesca)
  - Catedral de Nápoles (bóveda de la capilla del Tesoro de San Genaro, de Lanfranco y Domenichino)
  - San Juan de Dios, Granada
  - iglesia del Monasterio de la Cartuja de Granada
  - San Jerónimo, Granada (Palomino)
  - Palacio real de Madrid (Frescos de Tiepolo)
  - Basílica de la Virgen, Valencia (Palomino)
- 
- Museos Capitolinos (Pinacoteca), Roma
  - *Guariento e la Padova Carrarese* (Exposición en el Palazzo del Monte di Pietà, Padua)
  - Pinacoteca di Palazzo Chiericati, Vicenza
  - Wallace Collection, Londres
  - National Gallery, Londres

## ANEXO 2

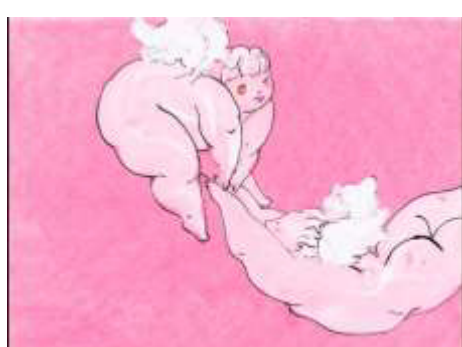
### EXPERIENCIA PLÁSTICA EN LA EXPRESIÓN DEL VUELO DE LA FIGURA HUMANA

#### *LIBIDINIS*

Esta animación (realizada conjuntamente con Rosa Peris) trata la acción de quitarse la piel como metáfora del descubrimiento de la intimidad. Se muestran de forma alterna una pareja de niños y otra de adultos, cada uno quita al otro trozos de piel hasta llegar a una nueva desnudez. Este proceso, que nada tiene de violento, se expresa mediante una progresión visual, consistente en la transformación del color general de la imagen (del blanco al rosa) y se estructura en una sucesión de escenas y movimientos que no siguen un esquema de narración lineal. En este proyecto se indaga el cambio del espacio a través del movimiento de los personajes, sugiriendo a través del movimiento de las figuras la presencia de dos espacios diferentes: uno en el que el peso corporal las ata al suelo, y otro en el que pueden moverse libres de éste, desplazándose con total libertad. En el primero, regidas por la gravedad, las figuras se apoyan en una superficie horizontal que no se representa con ninguna forma, comprendiéndose tan solo por el movimiento de éstas. Los diferentes desplazamientos de los personajes, que caminan, gatean o se revuelcan, se producen apoyándose sobre esta superficie. En el espacio ingrávido desaparece todo apoyo, los personajes se desplazan describiendo trayectorias diversas, ricas sobre todo en rotaciones, con múltiples combinaciones de direcciones-sentido. El cambio de un espacio a otro es orgánico y por su alternancia, contribuye al ritmo de la obra.

Link del vídeo en internet: [http://www.youtube.com/watch?v=PqT6ld13M\\_M](http://www.youtube.com/watch?v=PqT6ld13M_M)

Selección de fotogramas: (en páginas siguientes)







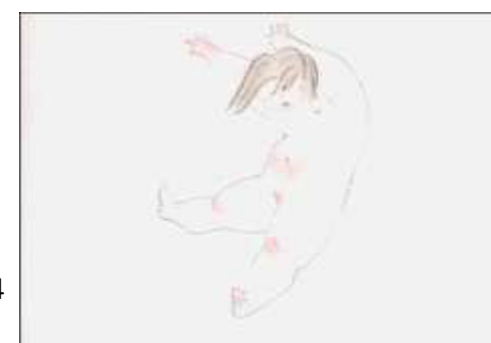
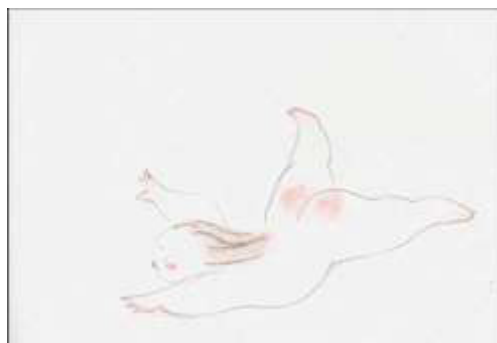
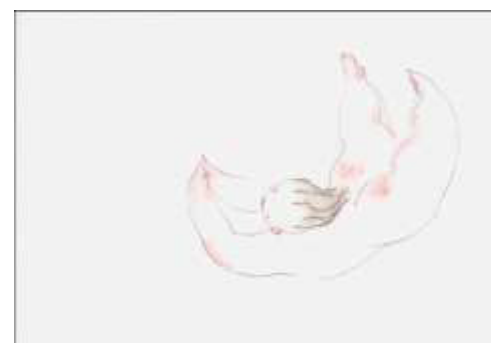




*NADAR EN EL AIRE*

Animación de 5 segundos que sirvió como introducción al dibujo del movimiento para *Libidinis*.

Selección de fotogramas:

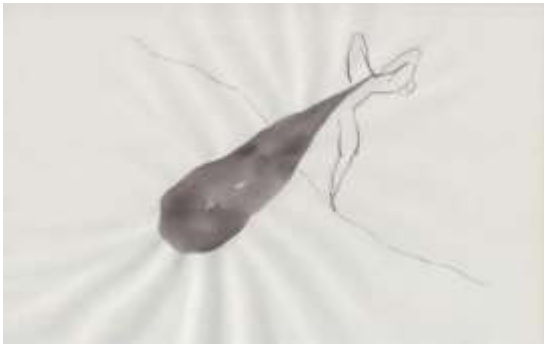


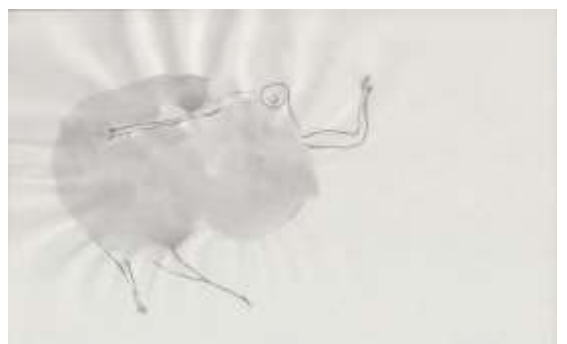
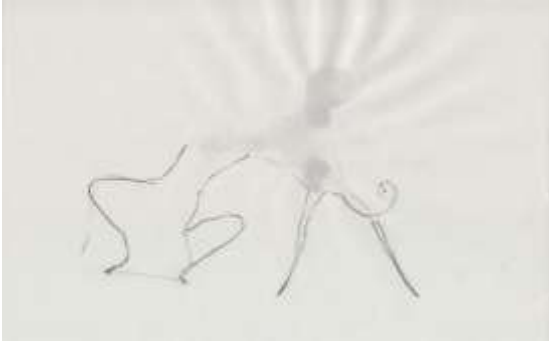
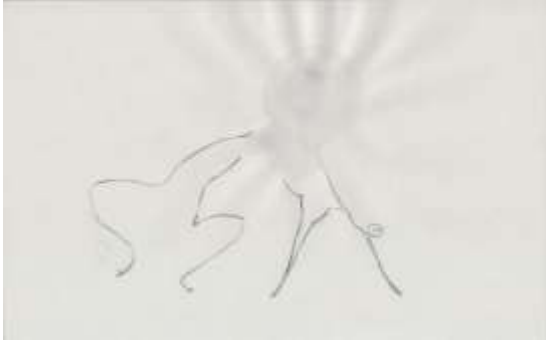
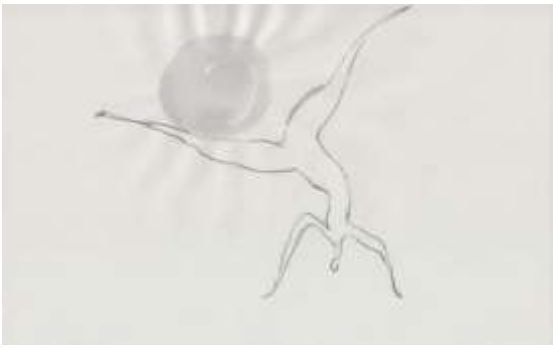
## EL COMIENZO

Durante la realización del curso-taller Animac: Laboratorio de imagen en movimiento, impartido por el animador Raimund Krumme, se elaboró un proyecto de animación. El proceso de creación propuesto en el curso se basa en el planteamiento de una idea y su transmisión por medio de la experimentación plástica y la expresión del movimiento, así como su posterior desarrollo mediante la técnica de la animación. El objeto de la obra proyectada, titulada *El Comienzo*, es la expresión del **movimiento ingrávigo mediante su comparación con el movimiento sujeto a la gravedad**, la diferencia entre la flotación y la caída, entre lo ligero y lo pesado. Se relata el final de una lucha por ascender una pendiente, en la que un volumen pesado que arrastra el personaje supone una dificultad cada vez más enojosa. Cuando consigue deshacerse de este peso se produce un cambio en la forma del personaje y en su movimiento, presentándose el movimiento ingrávigo como la liberación metafórica del peso que impedía el avance. La animación está en proceso de creación: se ha finalizado la fase de planificación y queda la realización de los fotogramas intermedios.

Selección de fotogramas:







### “MULTIVISIÓN”

Las figuras balanceándose en el columpio se muestran vistas desde abajo, como si se columpiaran por encima del espectador. El objetivo en estos dibujos es que las figuras, por su forma y movimiento sean coherentes independientemente de la posición del papel. La visión de las figuras es parcial, pues algunas partes del cuerpo quedan ocultas por el columpio o por el efecto del escorzo. Esta parcialidad y la proximidad de las figuras se usa para generar imágenes con diversas lecturas. Estos dibujos han sido realizados pensando en las cualidades dinámicas de las **figuras “multivisión” de las obras cenitales** de la Edad Moderna. Los escorzos y la configuración (aunque sólo ocasional) del dibujo variando la posición del papel contribuye a que la imagen sea coherente aun cambiando la posición del formato.





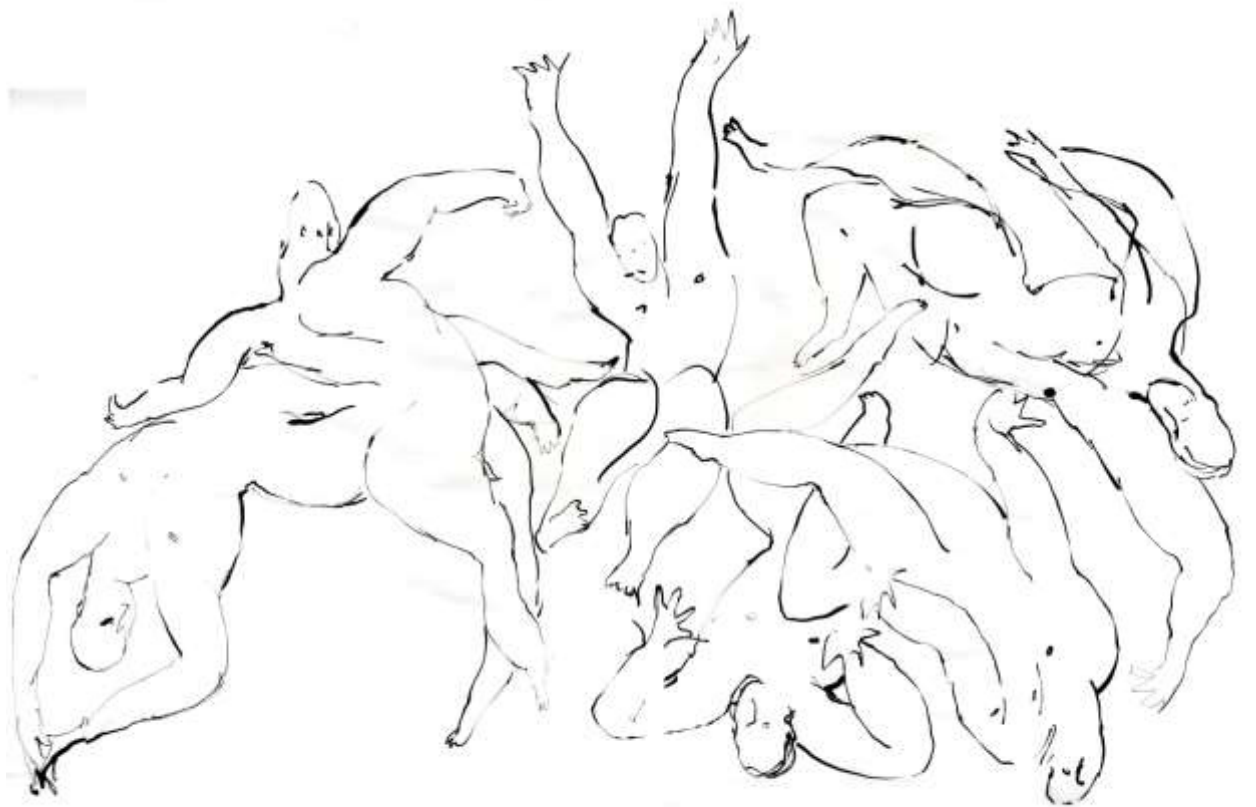




### “MULTIVISIÓN”

Dibujos realizados a partir de acciones reales modificadas principalmente cambiando su orientación respecto a la gravedad para producir imágenes coherentes aunque cambie la posición del papel.



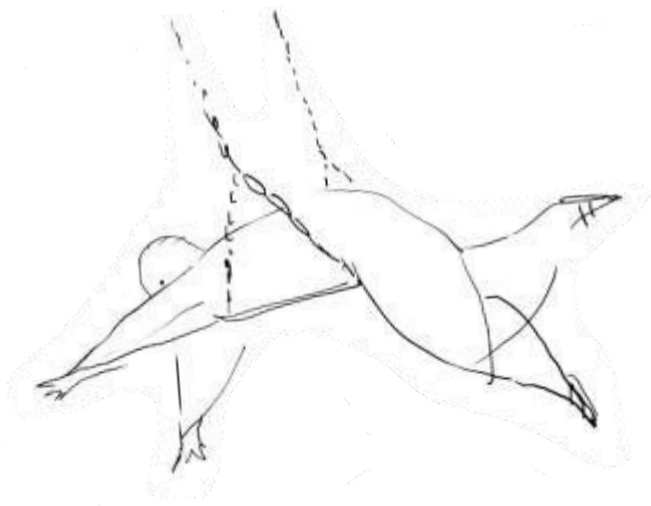


## POSIBLES FUENTES VISUALES

Mediante la realización de apuntes se han estudiado diversas acciones que pueden servir para expresar el movimiento de la figura humana en la ingravidez. Los niños jugando en los columpios se balancean de muy variadas formas. También ofrecen información muy interesante los saltos a una piscina que se realizan jugando, y también cómo se sale de ésta sin valerse de una escalera. Los saltos olímpicos de trampolín, la danza aérea y el *breakdance*, ofrecen visiones del cuerpo humano sorprendentes por su extra-cotidianidad, movimientos además ricos por los giros y acrobacias. Estas acciones ofrecen vistas del cuerpo con unos miembros plegados, otros desplegados, y múltiples escorzos y torsiones, por lo que consideramos que es un ejercicio útil para expresar el vuelo de la figura humana. La indeterminación espacial que proporciona el blanco del papel contribuye a que las acciones sean ambiguas en cuanto a su relación con la gravedad. Estos estudios muestran cómo la información visual puede enriquecer la experiencia visual y servirse de ella para el dibujo de imaginación.

columpio

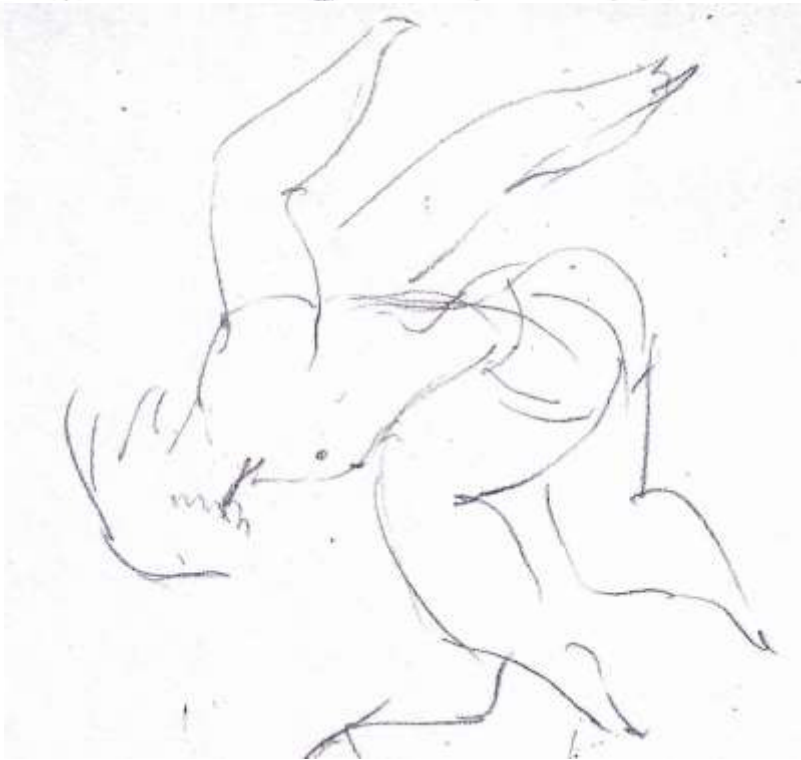




viendo de la piscina



saltando a la piscina



saltos de trampolín



*danza aérea*





breakdance



### *SUEÑO DE ESTRELLAS*

Se ha diseñado un proyecto de animación que forma parte de un proyecto plástico sobre la expresión plástica del movimiento para superficies horizontales dispuestas sobre el espectador. La idea fundamental de este cortometraje, titulado *Sueño de estrellas*, es el movimiento ingrávido, la capacidad de volar que permite al hombre hacer lo imposible. Esta idea se representa a través de una pareja que se desprende del peso que le ata al suelo y da un paseo en la inmensidad del cielo, observando las constelaciones y relacionándose con ellas. Las constelaciones cobran vida e interaccionan entre ellas. En el transcurso del corto se intenta de que se mitigue la fuerza direccional de los ejes de equilibrio por medio de la conjunción y yuxtaposición de diversas referencias (imágenes boca arriba y boca abajo). Se pretende que el corto pueda ser proyectado tanto en pantalla convencional como en una superficie perpendicular a la dirección de la gravedad.

A continuación se muestran fragmentos del guión gráfico:



35.  
Animated camera movement.



36.



37.



38. They notice something has change.



39. They may rise from the ground.



40. The couple ascends to the stars.  
She leaves the frame.



41. They get to a constellation, the Unicorn.



42.



43. They ride Unicorn.



44.



45.  
Animated camera movement and animated zoom-in.



46.



47.



48. They leave Unicorn and they continue floating up.



49.



50. They arrive in another constellation.



51. Fade between shots. Long shot of the sky.



52. Fade between shots. We watch closely Andromeda's constellation.



43. They unchain Andromeda.



54.



55. The constellation of Perseus comes into the frame and hold Andromeda.



56. Perseus and Andromeda rotate in the space and leave the frame.



57. The couple comes into the frame again.



58. They are balanced on Libra.



59.



60.



81. Crossfade. They say goodbye moving their hands.



83. They go down...



82. Crossfade. Starting of animated camera movement.



84. ... and land.

**FIGURAS QUE SE DESLIZAN EN EL AIRE**

**AFORTUNADOS:** Dibujos en los que se ha tratado la identificación del vuelo con el amor. Se representan parejas que se abrazan y surcan el espacio. Las líneas a su alrededor y sobre ellos remarcan el sentido ondulante de su trayectoria.









## FIGURAS QUE SE DESLIZAN EN EL AIRE

*VIAJE ASTRAL*: Se trata de una escena de un a amación realizada conjuntamente con Rosa Peris. Una serie de figuras que tocan instrumentos musicales entra y sale de campo, cada una entra desde un punto y atraviesa el espacio siguiendo una trayectoria distinta.

Selección de fotogramas:







**ANEXO 3****DATOS Y RESUMEN DE LOS ARTÍCULOS PUBLICADOS**

**Título:** *La libertad de movimiento de los seres ingrávidos en la plástica de la Edad Moderna. Recursos técnicos y formales empleados en su expresión.*

**Autoras:** Mercedes C. Peris Medina, Carmen Lloret, Rosa G. Peris Medina

**Revista:** Revista de bellas artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen. 11, pp. 81 - 108. Universidad de La Laguna: Servicio de Publicaciones, 09/2013. ISSN 1695-761X

**Texto completo en:**

<http://publica.webs.ull.es/upload/REV%20BELLAS%20ARTES/11-2013/Revista%20BBAA%2011-2013%20web.pdf>

**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.

**Título:** *El uso de información visual en el dibujo de imaginación*

**Autoras:** Mercedes C. Peris Medina, Carmen Lloret, Rosa G. Peris Medina

**Revista:** Artigrama, Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. 26, pp. 469 - 483. Universidad de Zaragoza: Prensas Universitarias de

Zaragoza y Universidad de Zaragoza: Departamento de Historia del Arte, 12/2012.  
ISSN 0213-1498

**Texto completo en:**

[http://www.unizar.es/artigrama/html\\_dig/26.html](http://www.unizar.es/artigrama/html_dig/26.html)

**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 ingravida, 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.

**ANEXO 4**

**DVD DE LAS IMÁGENES QUE EJEMPLIFICAN EL DISCURSO**





## Lista de imágenes por capítulo

### Capítulo 1

- Fig. 1. Leonardo de Vinci (h. 1482). Diseño de un ala de la máquina voladora. Milán, Biblioteca Ambrosiana, códice Atlantico. (Fuente: KEMP, 2007, Fig. II.14).
- Fig. 2. Ilustración de *Disertación del padre Francesco Lana da Brescia* (1760). Disponible en: <http://www.storiadifirenze.org/18-gennaio-1784-quando-la-citta-rimase-col-naso-all%E2%80%99insu> (Consulta 16/01/2015).
- Fig. 3. Bartolomeu de Gusmão (h.1709). Hoja de notas y dibujo de la *Passarola*. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal. Disponible en: <http://www.danielmitsui.com/hieronymus/index.blog/1870004/early-catholic-aviators-bartolomeu-de-gusmao/> (Consulta 15/02/2014).
- Fig. 4. Ilustración de *El hombre en la Luna* (1657). Disponible en: <http://streetsofsalem.com/2011/03/20/> (Consulta 19/01/2015).
- Fig. 5. Ilustración de *Historia cómica de los Estados e imperios de la luna* (1657). Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cyrano\\_Mond.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cyrano_Mond.jpg) (Consulta 19/01/2015).
- Fig. 6. ¿José Patiño? (h. 1784). *Viaje aéreo entre la Villa de Plasencia y la de Coria, el 20 de marzo de 1784*. Madrid, Biblioteca Nacional de España. Disponible en: <http://jorgeordaz.blogspot.com.es/2011/02/pez-aerostatico.html> (Consulta 15/02/2014).
- Fig. 7. Giambattista Tiepolo (1743-1745). *Trasporto della Santa Casa de Loretto* (detalle). Venecia, Gallerie dell'Accademia. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni\\_Battista\\_Tiepolo\\_092.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Tiepolo_092.jpg) (Consulta 28/04/2011).
- Fig. 8. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1685). *La gloria de San Ignacio* (detalle). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù, cappella di San Iganzio. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 9. Giambattista Tiepolo (1739), *Céfiros con un caballo de Apolo*. Nueva York, The Pierpont Morgan Library, (Fuente: KNOX, 1970, pág.Fig. 19).
- Fig. 10. Peter Paul Rubens (1621-1625), *La presentación del retrato* (y detalle). París, Musée du Louvre. Disponible en: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Prodnunum=5193> (Consulta 24/01/2014)
- Fig. 11. Charles Le Brun (h. 1675). *Dios en su Gloria*. La Mans, Musée de Tessé. (Fuente: CHECA CREMADES, 2004, Fig. IV.5).

- Fig. 12. Taddeo Zuccaro (h.1550-h.1640). Hoja con estudios de caballos y otras figuras (detalle). Londres, Department of Prints and Drawing, British Museum. (Fuente: GERE & POUNCEY, 1983, plate 307).
- Fig. 13. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). Orlando Furioso, Secuestro. París, Collection Mlle. Jacqueline Seligmann. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 488).
- Fig. 14. Luca Giordano (1634-1705) (s/f). *El carro de la Aurora*. La Haya, Embajada de España. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. 586).
- Fig. 15. Domenico Zampieri, Domenichino (1622-1627). Estudio para *San Marco*. Windsor Castle, Royal Collection. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 274).
- Fig. 16. Domenico Zampieri, Domenichino (1581-1641) (s/f). *La Virgen de Atocha*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. XXXIII).
- Fig. 17. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *Céfiro secuestrando a Psique*. París, Collection M. Max Loeb. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 152).
- Fig. 18. Miguel Ángel Buonarroti (1537-1541). *Juicio universal* (detalle). Ciudad del Vaticano, cappella Sistina. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,\\_Giudizio\\_Universale\\_02.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_Giudizio_Universale_02.jpg) (Consulta 10/12/2014).
- Fig. 19. Luca Signorelli (1499-1502). *Prédica y castigo del anticristo* (detalle). Orvieto, Duomo, cappella di San Brizio. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca\\_signorelli,\\_cappella\\_di\\_san\\_brizio,\\_predica\\_e\\_punizione\\_dell'anticristo\\_01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca_signorelli,_cappella_di_san_brizio,_predica_e_punizione_dell'anticristo_01.jpg) (Consulta 13/10/2012).
- Fig. 20. Lorenzo Lotto (1555-1556). *El Arcángel Miguel expulsa a Lucifer*. Ancona, Palazzo apostolico. Disponible en: <http://14tev.tumblr.com/post/64676396522/lorenzo-lotto> (Consulta 01/02/2015).
- Fig. 21. Sarcófago con nereidas y Tetis (h. 140-150 d.C.). Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcofago\\_con\\_nereidi\\_tra\\_cui\\_teti,\\_140-150\\_ca..JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarcofago_con_nereidi_tra_cui_teti,_140-150_ca..JPG) (Consulta 07/07/2015).
- Fig. 22. Domenico Ghirlandaio (1486-1490). *Nacimiento de San Juan Bautista*. Florencia, chiesa di Santa Maria Novella, capella Tornabuoni. Disponible en: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=22668> (Consulta 26/09/13).
- Fig. 23. Domenico Zampieri, Domenichino (1638-41). Estudio para la cúpula de la Capilla del Tesoro. Windsor Castle, Royal Collection. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 385).
- Fig. 24. Giacinto Brandi (Después de 1656). *El ángel de la guarda*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: ROLI, 1696, Fig. 166).
- Fig. 25. Maestro de La vida del Bautista (h. 1340). *El joven San Juan Bautista* (detalle). Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani. (Fuente: DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 40).
- Fig. 26. Vincenzo Dandini (1607-1675). *La Aurora y las Horas*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: ROLI, 1696, Fig. 107).
- Fig. 27. Luca Giordano (1692-1693). *La gloria de la Monarquía Hispánica* (detalle). Madrid, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. (Fuente: CHECA CREMADES, 2004, Fig. 2)).
- Fig. 28. Giovanni Lanfranco (1624-1625). *Los dioses del Olimpo*. Roma, Villa Borghese. (Fuente: SCHEILER, 2001, Fig. 21).
- Fig. 29. Giandomenico Tiepolo (h.1753). *Huida a Egipto*. Nueva York, The Pierpont Morgan Library. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 163).

- Fig. 30. Valerio Castello (1659). *La huida a Egipto*. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valerio\\_Castello\\_Die\\_Flucht\\_nach\\_%C3%84gypten.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valerio_Castello_Die_Flucht_nach_%C3%84gypten.jpg) (Consulta 17/01/2014).
- Fig. 31. Fra Angelico (1450). *Huida a Egipto*. Florencia, Museo di san Marco. Disponible en: <http://anchaemicasa.wordpress.com/2013/12/28/la-huida-a-egipto/> (Consulta 17/01/2014).
- Fig. 32. Bernardino Butinone (h.1485). *La huida a Egipto*. Chicago, Art Institute. Disponible en: <http://anchaemicasa.wordpress.com/2013/12/28/la-huida-a-egipto/> (Consulta 17/01/2014).
- Fig. 33. Vittore Carpaccio (h. 1515). *Huida a Egipto*. Washington, National Gallery of Art. Disponible en: <http://anchaemicasa.wordpress.com/2013/12/28/la-huida-a-egipto/> (Consulta 17/01/2014).
- Fig. 34. Altobello Melone (1517). *Huida a Egipto*. Cremona, Cattedrale di Santa Maria dell'Asunzione. Disponible en: <http://anchaemicasa.wordpress.com/2013/12/28/la-huida-a-egipto/> (Consulta 17/01/2014).
- Fig. 35. Domenico Zampieri, Domenichino (1605). *Paisaje con la Huida a Egipto*. Oberlin, Allen Memorial Art Museum. Disponible en: <http://anchaemicasa.wordpress.com/2013/12/28/la-huida-a-egipto/> (Consulta 17/01/2014).
- Fig. 36. Peter Paul Rubens (1614). *Descanso en la huida a Egipto*. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens,\\_Peter\\_Paul\\_-\\_Flight\\_into\\_Egypt\\_-\\_1614.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens,_Peter_Paul_-_Flight_into_Egypt_-_1614.jpg) (Consulta 17/01/2014).
- Fig. 37. Luigi Miradori detto il Genovesino (1651). *Risposo nella la fuga in Egitto*. Cremona, Carmelitani Scalzi di San Imerio. Disponible en: [https://picasaweb.google.com/lh/photo/hOXAm\\_7xvYDulrFyiplYjdMTjNZETYmyPjy0liipFmQ](https://picasaweb.google.com/lh/photo/hOXAm_7xvYDulrFyiplYjdMTjNZETYmyPjy0liipFmQ) (Consulta 17/01/2014).
- Fig. 38. Jean Baptiste Marie Pierre (1760). *La Huida a Egipto*. Ruan, Musée de Beaux-Arts. Disponible en: <http://mbarouen.fr/fr/oeuvres/la-fuite-en-egypte> (Consulta 17/01/2014).
- Fig. 39. Domenico Zampieri, Domenichino; G.B. Viola; ¿Alessandro Fortuna? (1616-1618). *Apolo mata a Corinís*. Londres, The National Gallery. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 192).
- Fig. 40. Domenico Zampieri, Domenichino (1581-1641) (s/f). Estudio para *San Lucas*. París, Baou-Bean. (Fuente: Museo di Palazzo Venezia (Roma), 1996, pág. 504).
- Fig. 41. Domenico Zampieri, Domenichino (1614). *La comunión de San Jerónimo* (detalle). Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani. (Fuente: Museo di Palazzo Venezia (Roma), 1996, pág. 410).
- Fig. 42. Joseph Werner (h. 1655). *Luis XIV como Apolo vencedor de la serpiente Pitón* (detalle). Versalles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon. (Fuente: CHECA CREMADES, 2004, pág. 3).
- Fig. 43. Copia de Giorgio Vasari (h. 1558?). *La caída de Dédalo e Ícaro*. Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJUSTRÖM, LOISEL, & PILLIOD, 2002, Fig. 1190).
- Fig. 44. Francesco Solimena (Después de 1728). *Débora y Barac* (detalle). Florencia, Collezione Santarelli, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: FORLANI TEMPESTI, 1967, Fig. 86).

- Fig. 45. Tiziano Vecellio (1545-1550). Tapiz con las fabulas de Ovidio, *Perseo liberando a Andrómeda*. Madrid, Patrimonio Nacional, Museo de Tapices. (Fuente: CHECA CREMADES, 2004, Fig. II.4).
- Fig. 46. Tiziano Vecellio (1530). *Marte, Venus y Amor*. Viena, Kunsthistorisches Museum. Disponible en: <<http://www.occhiofantastico.it/zenphoto/miti-classici/l-amore-di-venere-e-marte.jpg.php>> (Consulta 11/04/2011).
- Fig. 47. Alessandro Gherardini (1655-1726) (s/f). *Visión mística del lavatorio de los pies de Cristo* (detalle). Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJUSTRÖM, LOISEL, & PILLIOD, 2002, Fig. 1147).
- Fig. 48. Domenico Zampieri, il Domenichino (1604-1605). *La visión de San Jerónimo* (detalle). Roma, Chiesa di San Luigi dei francesi, cappella Polet. (Fuente: Museo di Palazzo Venezia (Roma), 1996, Fig. 5).
- Fig. 49. Domenico Zampieri, il Domenichino (1626-1629). *Madonna con el Niño y los santos Juan Evangelista y Petronio* (detalle). Milán, Pinacoteca di Brera. (Fuente: Museo di Palazzo Venezia (Roma), 1996, pág. 468).
- Fig. 50. Andrea Comodi (1614-1623). *San Carlos Borromeo reza para que cese la peste* (detalle). Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: CHAPPELL, KIRVIN, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, Fig. 53).
- Fig. 51. Jan Brueghel el viejo (1568-1625) y Heindrick Van Balen (1575-1632) (s/f). *Rapto de Europa* (detalle). Viena, Kunsthistorisches Museum. Disponible en: <<http://almacendeclasicas.blogspot.com.es/2014/08/el-rapto-de-europa-en-imagenes.html>> (Consulta 01/02/2015).
- Fig. 52. Andrea Comodi (h.1550-h.1640). Estudio para *La caída de los ángeles rebeldes* (detalle). Londres, Department of Prints and Drawing, British Museum. (Fuente: GERE & POUNCEY, 1983, Plate 68).
- Fig. 53. Giulio Romano (1526-1527). Estudio para *El banquete de boda de Eros y Psique*. Santa Monica, California, colección privada. (Fuente: COX-REARICK & ASTE, 1999, pág. 81).
- Fig. 54. Luca Giordano (1634-1705) (s./f.) (Detalle). (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966).
- Fig. 55. Agnolo Bronzino (h. 1549). Grupo de *putti* en vuelo con una estrella en la mano. Boceto para *El sueño de las doce estrellas* (detalle de la Fig. 45, Cap.3). Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: BAROCCHI, BIANCHINI, FORLANI, & FOSSI, 1963, Fig. 9).
- Fig. 56. Ferraù Fenzoni (h.1550-h.1640). *Un ángel presenta a San Fortunato* (y detalle). Londres, Department of Prints and Drawing, British Museum. (Fuente: GERE & POUNCEY, 1983, Plate 88).
- Fig. 57. siglo XVIII. Roma, Basílica de Santa Sabina. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 58. Antonio Bazzi (1517). *Bodas de Alejandro y Roxana* (detalle de la Fig. 57, Cap. 4). Roma, Villa Farnesina. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 59. Gaudenzio Ferrari (1534-1536). *Concierto de los ángeles* (y detalle). Saronno, Santuario della Beata Vergine dei Miracoli. Disponible en: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Saronno%2C\\_Santuario\\_della\\_Beata\\_Vergine\\_dei\\_Miracoli\\_36.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f8/Saronno%2C_Santuario_della_Beata_Vergine_dei_Miracoli_36.JPG)> (Consulta 30/10/2012).
- Fig. 60. Raffaello Schiainossi (2ª mitad del siglo XVI). *Putti voladores con los instrumentos de la Pasión*. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: (TURNER, 2008, Fig. D-3017).

- Fig. 61. Battista Franco (h.1550–1555). *Cristo muerto sostenido por un ángel*. Princeton, Princeton University Art Museum. Disponible en: <<http://chips-ny.com/client/mobia/ee/index.php/exhibitions/passion-in-venice#slideshow6>> (Consulta 01/02/2015).
- Fig. 62. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1683). *Gloria del Cordero Místico* (detalle de la Fig. 114, Cap.2). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 63. Jacopo Robusti il Tintoretto (h. 1577). *El Dux Alvise Mocenigo presentado al Redentor*. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Disponible en: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/437819>> (Consulta 13/01/2014).
- Fig. 64. Tiziano Vecellio (1516-1518). *Asunción* (y detalle). Venecia, Santa Maria Gloriosa dei Frari. Disponible en: <[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tizian\\_041.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Tizian_041.jpg)> (Consulta 14/02/2014).
- Fig. 65. Lorenzo Lotto (h. 1527). *Anunciación*. Recanati, Pinacoteca Comunale. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo\\_Lotto\\_066.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_Lotto_066.jpg)> (Consulta 28/08/2012).
- Fig. 66. Francesco Solimena (1680). *Aparición de Santa Archela a sor Agneta*. Salerno, chiesa di San Giorgio. (Fuente: SCHEILER, 2001, Fig. 5).
- Fig. 67. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1683). *Gloria del Cordero Místico* (detalle de la Fig. 114, Cap.2). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 68. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1683). *Gloria del Cordero Místico* (detalle de la Fig. 114, Cap.2). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 69. Ciro Ferri (1659). Busto de joven que emerge de las nubes. Roma, Colecciones del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 3v.).
- Fig. 70. Jacopo Robusti il Tintoretto (1594). *La Última Cena*. Venecia, Basílica di San Giorgio Maggiore. Disponible en: <<http://arte.laguia2000.com/pintura/ultima-cena-tintoretto>> (Consulta 09/09/2013).
- Fig. 71. Pierfrancesco Mazzucchelli, il Morazzone (1605). *Pentecostés* (y detalle). Milán, Pinacoteca del Castello Sforzesco. (Fuente: PFEIFFER, 2010, pág. 186).
- Fig. 72. Guido Reni (h.1598-1599). *Madonna del Rosario*. Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJUSTRÖM, LOISEL, & PILLIOD, 2002, Fig. 1614).
- Fig. 73. Domenico Zampieri, Domenichino (1628-1630). Estudio para *Prudencia*. Windsor Castle, Royal Collection. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 338).
- Fig. 74. Jean-Honoré Fragonard (h.1767). *Enjambre de amorcillos*. París, Collection Comtesse de Vogué. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 428).
- Fig. 75. Giandomenico Tiepolo (h.1759). *El Omnipotente*. Nápoles, Galleria Minerva. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, Fig. 83).
- Fig. 76. Andrea Pozzo (1626). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle). Roma, Sant' Ignazio di Loyola. (Fuente: Foto propia).
- Fig. 77. Antonio Ghisolfi (1623-1683) (s/f). Vista de la cuadratura arquitectónica del Salón de los Fastos Romanos. Cesano Maderno, Palazzo Aresse Borromeo. (Fuente: PFEIFFER, 2010, Fig. 5).
- Fig. 78. Pietro da Cortona (h. 1638). *Muerte de San Alessio*. Nápoles, chiesa dei Gerolamini. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. 7).

- Fig. 79. ¿Raffaello Motta, called Raffaellino da Reggio (1550- 1578)? (s/f). El cadáver de una santa elevado al Cielo por ángeles alados. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, pág. 375).
- Fig. 80. Copia de Luca Giordano (1634-1705) (s/f). *La Virgen que intercede ante Jesucristo por las almas del Purgatorio*. Monserrat, Museo del Monasterio. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. 8).
- Fig. 81. Domenico Zampieri, Domenichino (1622). *Estudio de la Verdad revelada por el Tiempo*. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 258).
- Fig. 82. Matteo Bonechi (1672-1752) (s/f). *El Eterno y el Espíritu Santo*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: CHÂTELET & SCELLER, 1970, Fig. 13).
- Fig. 83. Girolamo Bedoli (1538-1544). Ángel tocando la trompeta. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: DI GIAMPAOLO & MUZZI, 2003, Fig. 104).
- Fig. 84. Giandomenico Tiepolo (h.1753). *María y José, con el Niño, son escoltados por un ángel*. (Fuente: RIZZI, 1970, Fig. 77).
- Fig. 85. Gian Domenico Cerrini (Antes de 1685). *San Carlos invoca el fin de la peste*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: ROLI, 1696, Fig. 188).
- Fig. 86. Giovan Francesco Barbieri, il Guercino (1591-1666) (s/f). *La Anunciación*. Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJSTRÖM, LOISEL, & PILLIOD, 2002, Fig. 567r.).
- Fig. 87. Luca Giordano (1634-1705) (s/f). *El sueño de Joaquín y encuentro en la Puerta Aurea*. Viena, Kunsthistorisches Museum. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. 775).
- Fig. 88. Annibale Carracci (1597). *Mercurio y Paris*. Roma, Palazzo Barberini. Disponible en: <http://www.frammentiarte.it/dal%20Gotico/Carracci%20opere/49%20mercurio%20e%20paride.htm> (Consulta 06/05/2014).
- Fig. 89. Giandomenico Tiepolo (1775). *La Última Cena*. Colección privada. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 141).
- Fig. 90. Luca Giordano (1686). *Madonna del Rosario (o del baldaquino)*. Nápoles, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. LXXI).
- Fig. 91. Giandomenico Tiepolo (h.1753). *Huida a Egipto. José y María Piden hospitalidad (detalle)*. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 79).
- Fig. 92. Giandomenico Tiepolo (h.1753). *Huida a Egipto. La Sagrada Familia sube a la barca ayudada por los ángeles*. (Fuente: RIZZI, 1970, Fig. 81).
- Fig. 93. Giandomenico Tiepolo (h.1759). *Sepultura de Santa Ana*. Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 162).
- Fig. 94. Giovanni Contarini (1549-1604) (s/f). *Divinidades marinas*. Milán, Ambrosiana, Codice Resta. (Fuente: SCIOLLA, 1991, Fig. 2).
- Fig. 95. Luca Giordano (1634-1705) (s/f). *La fiesta de Psique*. Madrid, Biblioteca del Palacio Real. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. 818).
- Fig. 96. Andrea Pozzo (1700). Proyecto para Il Gesù de Roma (detalle). (Fuente: BATTISTI, 1998).
- Fig. 97. Pietro da Cortona (h.1660). *San Ivo y los pobres (detalle)*. Florencia, Collezione Santarelli, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: FORLANI TEMPESTI, 1967, Fig. 82).
- Fig. 98. Ippolito Scarsella, lo Scarsellino (1550-1620) (s/f). *La Virgen y los santos implorando a Cristo que no castigue la avaricia y el orgullo (detalle)*. (Fuente: DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 300).



- Fig. 114. Giulio Romano (1540-1545). *Alegoría de la regencia del cardenal Ercole Gonzaga*. Estudio para un tapiz perdido. Nueva York, David and Julie Tobey Collection. (Fuente: COX-REARICK & ASTE, 1999, pág. 16).
- Fig. 115. Domenico Zampieri, Domenichino (h.1619-1621). *Martirio de San Pedro Mártir*. Bolonia, Pinacoteca Nazionale. (Fuente: Museo di Palazzo Venezia (Roma), 1996, pág. 343).
- Fig. 116. Ciro Ferri (h. 1673). Dos estudios de ángeles voladores que sostienen la base de una columna rota. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 69).
- Fig. 117. Giovanni Lanfranco (1629-1631). *Exaltación de la Cruz* (detalle). Roma, San Pietro, Capella del Santissimo Crocifisso. (Fuente: SCHEILER, 2001, Fig. 23).
- Fig. 118. Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *El triunfo de la religión*, de Tintoretto. Colección privada. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 472).
- Fig. 119. Luca Giordano (1660). *La Sagrada Familia tiene la visión de los símbolos de la Pasión*. Nápoles, chiesa dei Santi Giuseppe e Teresa a Pontecorvo. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. XXI).
- Fig. 120. Ciro Ferri (1634-1689) (s/f). *Putti que sostienen un festón de ramas de palma*. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 37v.).
- Fig. 121. Giovanni Andrea Carlone (1673-1678). *Gloria di San Francesco Saverio*. Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 122. Giulio Cesare Procaccini (1574-1625) (s/f). *La Sagrada Familia con San Juan Bautista, San Sebastián y San Rocco*. Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJUSTRÖM, LOISEL, & PILLIOD, 2002, Fig. 1612).
- Fig. 123. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccio (1672-1685). Decoración de la cúpula (detalle). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 124. Lelio Orsi (1508/11-1583) (s/f). Diseño para el marco de un altar (detalle). Londres, Department of Prints and Drawing, British Museum. (Fuente: POPHAM, 1967, Plate 47).
- Fig. 125. Francisco de Herrera el joven (1657). *Éxtasis de San Francisco*. Sevilla, catedral de Santa María de la Sede. Disponible en: <http://www.galeon.com/juliodominguez/2007b/paz.html> (Consulta 29/07/2014).
- Fig. 126. Jan Brueghel el viejo (1568-1625) y Heindrick Van Balen (1575-1632) (s/f). *Alegoría del aire*. Roma, Galleria Doria-Pamphilj. Disponible en: <http://www.roma-gourmet.net/sito/?p=8158> (Consulta 03/02/2014).
- Fig. 127. Domenico Zampieri, Domenichino (h.1620). *Santa María Magdalena en Gloria* (detalle). San Petersburgo, Ermitage. (Fuente: Museo di Palazzo Venezia (Roma), 1996, pág. 440).
- Fig. 128. Giandomenico Tiepolo (1784-1804). Gran serie bíblica. *Los ángeles conducen a santa Ana fuera de la casa* (detalle). Londres, P&D Colnaghi. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 161).
- Fig. 129. Federico Zuccaro (1599). *La Reina de los Ángeles coronada por la Santísima Trinidad* (detalle). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù, cappella degli angeli. (Fuente: Fotografía propia).



- Fig. 130. Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *Rinaldo en el bosque encantado* (detalle). París, colección privada. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 434).
- Fig. 131. Alessandro Magnasco (1667-1749) (s/f). *Tobías y el arcángel Rafael*. Florencia, Collezione Santarelli, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: FORLANI TEMPESTI, 1967, Fig. 91).
- Fig. 132. Andrea Pozzo (1676-1677). Frescos de la contrafachada (detalle). Mondovì Piazza, chiesa di San Francesco Saverio. (Fuente: PFEIFFER, 2010, Fig. 3).
- Fig. 133. Giovanni Baglione (1602). *Amor sacro y amor profano*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica. Disponible en: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baglione.jpg> (Consulta 26/08/2012).
- Fig. 134. Antonio da Correggio (1525-1530). *Alegoría de las Virtudes* (detalle). París, Musée du Louvre. Disponible en: [http://mini-site.louvre.fr/mantegna/images/section8/zoom/08\\_11.jpg](http://mini-site.louvre.fr/mantegna/images/section8/zoom/08_11.jpg) (Consulta 06/04/2011).
- Fig. 135. Paolo Veronese (h. 1564). *Martirio de San Jorge* (detalle). Verona, chiesa di San Giorgio in Braida. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo\\_Veronese\\_023.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paolo_Veronese_023.jpg) (Consulta 17/07/2014).
- Fig. 136. Andrea Mantegna (1474). *Escenas de la familia Gonzaga en la Cámara de los esposos* (detalle de la Fig. 39, Cap.2). Padua, Palazzo Ducale di San Giorgio. Disponible en: <http://maherartgallery.blogspot.com.es/2012/03/andrea-mantegna-1431-1506.html> (Consulta 20/11/2014).
- Fig. 137. Luca Signorelli (1499-1502). *Condenados en el Infierno* (detalle de la Fig. 36, Cap.2). Orvieto, Duomo, cappella di San Brizio. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca\\_signorelli,\\_cappella\\_di\\_san\\_brizio,\\_dannati\\_all'inferno\\_01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca_signorelli,_cappella_di_san_brizio,_dannati_all'inferno_01.jpg) (Consulta 20/05/2012).
- Fig. 138. Giamattista Tiepolo (1734-1735). *Triunfo de Céfito y Flora*. Venecia, Ca'Rezzonico. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiepolo,\\_Giovanni\\_Battista\\_-\\_The\\_Triumph\\_of\\_Zephyr\\_and\\_Flora\\_-\\_1734-35.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiepolo,_Giovanni_Battista_-_The_Triumph_of_Zephyr_and_Flora_-_1734-35.jpg) (Consulta 24/02/2014).
- Fig. 139. Luca Giordano (1660). *Rubens pinta la Alegoría de la Paz*. Madrid, Museo del Prado. Disponible en: <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=5733> (Consulta 02/02/2015).
- Fig. 1340. Luca Giordano (1688). *Turno vencido por Eneas* (detalle). Madrid, Museo del Prado. Disponible en: [http://www.foroxerbar.com/files/images/50/102turno\\_vencido\\_por\\_eneas.jpg](http://www.foroxerbar.com/files/images/50/102turno_vencido_por_eneas.jpg) (Consulta 02/02/2015).
- Fig. 141. Francisco de Herrera el joven (1656). *Alegoría de la Eucaristía*. Sevilla, catedral de Santa María de la Sede. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herrera\\_mozo\\_Alegor%C3%ADa\\_de\\_la\\_Eucarist%C3%ADa\\_1656.\\_Oleo\\_sobre\\_lienzo.\\_Catedral\\_de\\_Sevilla.\\_Sevilla.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herrera_mozo_Alegor%C3%ADa_de_la_Eucarist%C3%ADa_1656._Oleo_sobre_lienzo._Catedral_de_Sevilla._Sevilla.jpg) (Consulta 29/07/2014).

## Capítulo 2

- Fig. 1. Ábside de Santa María d'Àneu (Finales del siglo XI, inicios del siglo XII). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Disponible en: [http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras\\_de\\_excelencia/museo\\_nacional\\_de\\_arte\\_de\\_cataluna\\_mnac/abside\\_santa\\_maria\\_aneu.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_de_excelencia/museo_nacional_de_arte_de_cataluna_mnac/abside_santa_maria_aneu.html) (Consulta 13/11/2014).
- Fig. 2. Beato de Liébana, *Adoración divina y Teofanía final* (h. 950-955). Madrid, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Disponible en: <http://aquicoral.blogspot.com.es/2013/01/beato-de-liebana-del-escorial-romanico.html> (Consulta 18/04/2014).
- Fig. 3. *Anuncio a los pastores* (1170). León, Basílica de San Isidoro. Disponible en: <http://potnia.wordpress.com/2011/11/30/las-pinturas-de-san-isidoro-de-leon/> (Consulta 17/11/2014).
- Fig. 4. Beato de Liébana. (1050). Disponible en: <http://kigeiblog.myblog.it/2010/01/30/il-segno-il-simbolo-e-la-scrittura-in-comunicazione-e-in-art/> (Consulta 17/04/2014).
- Fig. 5. Maestro de Taüll (s. XII). Ábside de Sant Climent de Taüll (detalle). Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Disponible en: <http://www.arquivoltas.com/7-lerida/TaullSC%20G27.jpg> (Consulta 09/11/2014).
- Fig. 6. Giovanni Andrea Carlone (1673-1678). *Gloria de San Francisco Saverio* (detalle de la Fig. 121, Cap.1). Roma, Il Gesù. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 7. Sarcófago romano. Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 8. *El Arca de la Alianza* (806). Germigny-des-Prés, Oratoire carolingien. Disponible en: [http://www.closevents.com/culture\\_conferences/germigny-des-pres/visite-guidee-de-l-oratoire-carolingien-de-germigny-des-pres-37310.html](http://www.closevents.com/culture_conferences/germigny-des-pres/visite-guidee-de-l-oratoire-carolingien-de-germigny-des-pres-37310.html) (Consulta 25/10/2014).
- Fig. 9. Beato de Liébana, *El arcángel Miguel encadena al dragón de siete cabezas* (1109). Madrid, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Disponible en: <http://www.luoghidellinfinito.it/Pagine/Il-mistero-del-frutto-proibito.aspx> (Consulta 17/04/2014).
- Fig. 10. Facundus (1047). Beato de Liébana, *Juicio de Babilonia*. Madrid, Biblioteca Nacional. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B\\_Facundus\\_233vd%C3%A9t.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B_Facundus_233vd%C3%A9t.jpg) (Consulta 29/08/2011).
- Fig. 11. Beato de Liébana, *Cosecha y vendimia escatológica* (h. 950-955). Madrid, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B\\_Escorial\\_120.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:B_Escorial_120.jpg) (Consulta 17/04/2014).
- Fig. 12. Beato de Liébana, *El sexto ángel toca la trompeta* (1047). Madrid, Biblioteca Nacional. Disponible en: <http://aliciaporamorarte.blogspot.com/2010/12/beato-de-liebana.html> (Consulta 29/08/2011).
- Fig. 13. Jacopo di Cione (1370-71). Retablo de San Pier Maggiore. Londres, National Gallery. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:10\\_Jacopo\\_di\\_Cione\\_Polyptych\\_San\\_Pier\\_Maggiore\\_detail\\_1370-71\\_London\\_NG.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:10_Jacopo_di_Cione_Polyptych_San_Pier_Maggiore_detail_1370-71_London_NG.jpg) (Consulta 13/04/2014).
- Fig. 14. Duccio di Buoninsegna (1287-1290). *Asunción de la Virgen*. Siena, Catedral. Disponible en: <http://www.icvbc.cnr.it/bivi/schede/Toscana/siena/1cattedrale2.htm> (Consulta 15/04/2014).

- Fig. 15. Lorenzo Monaco (h. 1410-1415). *La Anunciación*. Florencia, Galleria degli Uffizi.  
Disponible en: <[http://www.settemuse.it/arte\\_bio\\_M/monaco\\_lorenzo.htm](http://www.settemuse.it/arte_bio_M/monaco_lorenzo.htm)> (Consulta 10/11/2012).
- Fig. 16. Jean Pucelle (1324-28). Libro de las Horas de Jeanne d'Évreux, *Adoración de los pastores*. Nueva York, The Cloisters. Disponible en:  
<<http://luciolicinio.blogspot.com.es/2012/06/jean-pucelle.html>> (Consulta 16/11/2012).
- Fig. 17. Jean Pucelle (1324-28). Libro de las Horas de Jeanne d'Évreux, *Viaje a Egipto*. Nueva York, The Cloisters. Disponible en: <<http://luciolicinio.blogspot.com.es/2012/06/jean-pucelle.html>> (Consulta 16/11/2012).
- Fig. 18. Simone Martini (1341). *Salvator Mundi* (y detalle). Avignon, Notre-Dame de Doms.  
Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone\\_Martini\\_-\\_Saviour\\_Blessing\\_\(tympanum\)\\_and\\_Madonna\\_of\\_Humility\\_\(lunette\)\\_-WGA21443.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini_-_Saviour_Blessing_(tympanum)_and_Madonna_of_Humility_(lunette)_-WGA21443.jpg)> (Consulta 13/04/2014).
- Fig. 19. Spinello Aretino (h. 1408-10). *San Miguel y otros ángeles*. Londres, National Gallery.  
Disponible en: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/spinello-aretino-saint-michael-and-other-angels>> (Consulta 15/04/2014).
- Fig. 20. Giotto di Bondone (1304-1306). *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto*. Padua, cappella degli Scrovegni all'Arena. Disponible en:  
<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_36\\_-\\_Lamentation\\_\(The\\_Mourning\\_of\\_Christ\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ).jpg)> (Consulta 16/12/2013).
- Fig. 21. Andrea da Firenze (1367). *Ascensión* (detalle). Florencia, Santa Maria Novella, cappellone degli spagnoli. Disponible en:  
<[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo\\_di\\_santa\\_maria\\_novella,\\_cappellone\\_degli\\_spagnoli,\\_affreschi\\_di\\_andrea\\_di\\_bonaiuto\\_3.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_di_santa_maria_novella,_cappellone_degli_spagnoli,_affreschi_di_andrea_di_bonaiuto_3.JPG)> (Consulta 10/11/2012).
- Fig. 22. Cenni di Pepo detto Cimabue (1277-1280). *Crucifixión* (detalle). Asís, San Francesco d'Assisi, Basilica Superiore. Disponible en:  
<<http://historiadepinceles.files.wordpress.com/2012/05/cimabue4.jpg>> (Consulta 04/11/2011).
- Fig. 23. Jean Pucelle (1324-28). Libro de las Horas de Jeanne d'Évreux, *Sepultura de Cristo*. (detalle). Nueva York, The Cloisters. Disponible en:  
<<http://luciolicinio.blogspot.com.es/2012/06/jean-pucelle.html>> (Consulta 16/11/2012).
- Fig. 24. Giotto di Bondone (h. 1295-1299). *La expulsión de los diablos de Arezzo* (detalle). Asís, San Francesco d'Assisi, Basilica Superiore. Disponible en:  
<<http://www.frammentiarte.it/dal%20Gotico/Giotto%20opere/09%20scacciata%20dei%20diavoli%20da%20arezzo.htm>> (Consulta 19/11/2014).
- Fig. 25. Giotto di Bondone (1302-1305). *Nacimiento de Jesús* (detalles). Padua, cappella degli Scrovegni all'Arena. Disponible en:  
<[http://it.wikipedia.org/wiki/Nativit%C3%A0\\_di\\_Ges%C3%B9\\_\(Giotto\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Nativit%C3%A0_di_Ges%C3%B9_(Giotto))> (Consulta 04/09/2011).
- Fig. 26. Taddeo Gaddi (h. 1325). *Natividad* (detalle). Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Disponible en: <[http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_obra/1101](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/1101)> (Consulta 10/10/2012).

- Fig. 27. Simone Martini (1324). *Milagro del niño que cae del balcón*. Siena, Pinacoteca Nazionale. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone\\_Martini\\_072.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simone_Martini_072.jpg) (Consulta 30/08/2011).
- Fig. 28. Giotto di Bondone (1315-1320). *Ascensión*. Florencia, chiesa della Santa Croce, cappella Peruzzi, Disponible en: [http://it.wikipedia.org/wiki/Basilica\\_di\\_Santa\\_Croce](http://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Croce) (Consulta 03/09/2011).
- Fig. 29. Giotto di Bondone (1304-1306). *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto* (detalle). Padua, cappella degli Scrovegni all'Arena. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_36\\_-\\_Lamentation\\_\(The\\_Mourning\\_of\\_Christ\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ).jpg) (Consulta 16/12/2013).
- Fig. 30. Andrea da Firenze (h. 1370-77). *Crucifixión con María, San Juan el evangelista y un fraile dominico* (detalle). Florencia, chiesa de Ognisanti. (Fuente: DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 163).
- Fig. 31. Artista florentino (Siglo XV). Estudio de ocho ángeles voladores de Giotto. Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJURSTRÖM, 2001, Fig. 1044 R.).
- Fig. 32. Giotto di Bondone (1304-1306). *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto* (detalle). Padua, cappella degli Scrovegni all'Arena. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto\\_-\\_Scrovegni\\_-\\_36\\_-\\_Lamentation\\_\(The\\_Mourning\\_of\\_Christ\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto_-_Scrovegni_-_36_-_Lamentation_(The_Mourning_of_Christ).jpg) (Consulta 16/12/2013).
- Fig. 33. Masaccio (1424-1425). *Expulsión de los progenitores del Edén* (detalle). Florencia, Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella\\_brancacci,\\_Cacciata\\_di\\_Adamo\\_ed\\_Eva\\_\(restaurato\),\\_Masaccio.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_brancacci,_Cacciata_di_Adamo_ed_Eva_(restaurato),_Masaccio.jpg) (Consulta 20/11/2014).
- Fig. 34. Piero della Francesca (1458-1466). *Sueño de Constantino* (detalle). Arezzo, Basilica di San Francesco. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero\\_della\\_Francesca\\_017\\_a.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piero_della_Francesca_017_a.jpg) (Consulta 28/08/2012).
- Fig. 35. Pietro Perugino (h.1481-h.14830). *Battesimo di Cristo* (detalle). Ciudad del Vaticano, cappella Sistina. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro\\_Perugino\\_cat13a.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Perugino_cat13a.jpg) (Consulta 02/05/2014).
- Fig. 36. Lorenzo Ghiberti (1452). *Creación de Adán y Eva*. Florencia, Museo dell'Opera del Duomo. Disponible en: [http://www.settemuse.it/pittori\\_opere\\_G/ghiberti\\_lorenzo/ghiberti\\_lorenzo\\_507\\_the\\_creation\\_of\\_adam\\_and\\_eve.jpg](http://www.settemuse.it/pittori_opere_G/ghiberti_lorenzo/ghiberti_lorenzo_507_the_creation_of_adam_and_eve.jpg) (Consulta 20/11/2014).
- Fig. 37. Luca Signorelli (1499-1502). *Condenados al Infierno* (detalle). Orvieto, Duomo, cappella di San Brizio. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca\\_signorelli,\\_cappella\\_di\\_san\\_brizio,\\_dannati\\_all'inferno\\_01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca_signorelli,_cappella_di_san_brizio,_dannati_all'inferno_01.jpg) (Consulta 20/05/2012).
- Fig. 38. Antonio Pollaiuolo (h.1457). *Asunción de Santa María Egipciaca*. Staggia Senese, Museo del Pollaiuolo. Disponible en: [http://www.wikigallery.org/wiki/painting\\_343277/Antonio-Del-Pollaiuolo/Elevation-of-Mary-Magdalene](http://www.wikigallery.org/wiki/painting_343277/Antonio-Del-Pollaiuolo/Elevation-of-Mary-Magdalene) (Consulta 05/05/2014).

- Fig. 39. Sandro Botticelli (h.1480-h.1495). *Infierno XXI. Los malversadores* (detalle). Berlín, KupferstichKabinett, Staatlichen Museen zu Berlin. Disponible en: [http://www.worldofdante.org/gallery\\_botticelli.html](http://www.worldofdante.org/gallery_botticelli.html) (Consulta 06/11/2013).
- Fig. 40. Andrea Mantegna (1474). Escenas de la familia Gonzaga en la Cámara de los Esposos (detalle). Padua, Palazzo Ducale di San Giorgio. Disponible en: <http://maherartgallery.blogspot.com.es/2012/03/andrea-mantegna-1431-1506.html> (Consulta 20/11/2014).
- Fig. 41. Sandro Botticelli (1481). *Anunciación*. Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: <http://www.tafter.it/2013/09/06/arte-stop-al-prestito-dellannunciazione-del-botticelli-al-museo-di-israele/> (Consulta 17/11/2014).
- Fig. 42. Gentile da Fabriano (1425). *Majestad* (detalle). Orvieto, Duomo. (Fuente: DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 54).
- Fig. 43. Francesco Rosselli (h.1480-1490). *Juicio Final* (detalle). Washington, National Gallery of Art. (Fuente: DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 299).
- Fig. 44. Pietro Perugino (1481-1482). *Bautismo de Cristo* (detalle). Città della Pieve Cattedrale di San Gervasio e San Protasio. Disponible en: <http://www.frammentiarte.it/dal%20Gotico/Perugino%20opere/26%20battesimo%20odi%20cristo.htm> (Consulta 19/11/2014).
- Fig. 45. Filippino Lippi (1485). *Madonna con el Niño y los Santos Juan Bautista, Víctor, Bernardo y Zanobi* (detalle). Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filippino\\_lippi,\\_madonna\\_col\\_bambino\\_e\\_i\\_santi\\_g.battista,\\_vittore,\\_bernardo\\_e\\_zanobi\\_\(1485\)\\_uffizi.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filippino_lippi,_madonna_col_bambino_e_i_santi_g.battista,_vittore,_bernardo_e_zanobi_(1485)_uffizi.jpg) (Consulta 02/05/2014).
- Fig. 46. Pietro Perugino (1498). *Ascensión de Cristo* (detalle). Lyon, Musée des Beaux-Arts. Disponible en: [http://www.artinthepicture.com/artists/Pietro\\_Perugino/ascension.jpeg](http://www.artinthepicture.com/artists/Pietro_Perugino/ascension.jpeg) (Consulta 21/10/2014).
- Fig. 47. Luca Signorelli (1499-1502). *Subida al Paraíso y llamada al Infierno* (detalle). Orvieto, Duomo, cappella di San Brizio. Disponible en: <http://www.frammentiarte.it/dal%20Gotico/signorelli%20opere/24-04%20chiamate%20in%20paradiso%20e%20all'inferno.htm> (Consulta 20/05/2012).
- Fig. 48. Domenico Ghirlandaio (1486). *Coronación de la Virgen*. Città di Castello, Pinacoteca comunale. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico\\_ghirlandaio,\\_incoronazione\\_della\\_vergine\\_di\\_citt%C3%A0\\_di\\_castello.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_ghirlandaio,_incoronazione_della_vergine_di_citt%C3%A0_di_castello.jpg) (Consulta 02/05/2014).
- Fig. 49. Benedetto Buglione (h.1484-1487) Corona con el escudo de armas del papa Inocencio VIII llevado por dos ángeles. Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani. (Fuente: (DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 74)).
- Fig. 50. Andrea del Castagno (h.1450). *Crucifixión*. Florencia, *Cenacolo di Sant'Apollonia*. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea\\_del\\_castagno,\\_sant'apollonia,\\_parte\\_superiore.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_del_castagno,_sant'apollonia,_parte_superiore.jpg) (Consulta 02/05/2014).
- Fig. 51. Sandro Botticelli (h.1480-h.1495). *Paraíso III. Cielo de la Luna*. Berlín, KupferstichKabinett, Staatlichen Museen zu Berlin. Disponible en:

- 〈<http://danteworlds.laits.utexas.edu/paradiso/gallery/0109lunar.jpg>〉 (Consulta 06/11/2013).
- Fig. 52. Andrea Mantegna (1504). *Minverva expulsando a los vicios* (detalle). París, Musée du Louvre. Disponible en: 〈[http://www.deyave.com/Arte/Pintura/Andrea\\_Mantegna.htm](http://www.deyave.com/Arte/Pintura/Andrea_Mantegna.htm)〉 (Consulta 18/11/2014).
- Fig. 53. Sandro Botticelli (h.1480-h.1495). *Paraíso XXI. Cielo de Saturno*. Berlín, KupferstichKabinett, Staatlichen Museen zu Berlin. Disponible en: 〈[http://www.worldofdante.org/gallery\\_botticelli.html](http://www.worldofdante.org/gallery_botticelli.html)〉 (Consulta 06/11/2013).
- Fig. 54. Luca Signorelli (1499-1502). *Beatos en el Paraíso* (detalle). Orvieto, Duomo, cappella di San Brizio. Disponible en: 〈[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca\\_signorelli\\_cappella\\_di\\_san\\_brizio\\_eletti\\_in\\_paradiso\\_01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca_signorelli_cappella_di_san_brizio_eletti_in_paradiso_01.jpg)〉 (Consulta 30/08/2011).
- Fig. 55. Sandro Botticelli (h.1480). *Inferno, Canto XVIII* (detalle). Berlín, KupferstichKabinett, Staatlichen Museen zu Berlin. Disponible en: 〈<http://www.backtoclassics.com/gallery/sandrobotticelli/illustrationtothedivinecomedyinferno1/>〉 (Consulta 27/05/2011).
- Fig. 56. Maestro de Flémalle (Robert Camping) (1420). *La Natividad*. Dijon, Musée des Beaux-Arts. Disponible en: 〈[http://www.wga.hu/html\\_m/m/master/flemalle/nativity/nativi\\_.html](http://www.wga.hu/html_m/m/master/flemalle/nativity/nativi_.html)〉 (Consulta 10/10/2012).
- Fig. 57. Michael Pacher (h. 1483). *Visión de San Sigisberto*. Múnich, Alte Pinakothek. Disponible en: 〈[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michael\\_Pacher\\_-\\_Altarpiece\\_of\\_the\\_Church\\_Fathers\\_-\\_Vision\\_of\\_St\\_Sigisbert\\_-\\_WGA16813.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michael_Pacher_-_Altarpiece_of_the_Church_Fathers_-_Vision_of_St_Sigisbert_-_WGA16813.jpg)〉 (Consulta 07/07/2014).
- Fig. 58. Roger van der Weyden (1446-1452). *El Juicio Final* (detalle). Beaune, Musée de l'Hôtel Dieu. (Fuente: IMHOF-WEBER & OEHLISCHLÄGER, *Grandes épocas del arte*, vol. 5 El Gótico, 1991, min. 00:42:29).
- Fig. 59. Hans Memling (1467-1471). *El Juicio Final* (detalles). Gdansk, Muzeum Narodowe. Disponible en: 〈<http://arssecreta.com/?p=558>〉 (Consulta 11/09/2013).
- Fig. 60. Alberto Durero (1508). *El martirio de los diez mil* (detalle). Viena, Kunsthistorisches Museum. Disponible en: 〈<http://medievalpoc.tumblr.com/post/60750304543/albrecht-durer-the-martyrdom-of-the-ten-thousand>〉 (Consulta 14/04/2011).
- Fig. 61. Martin Schongauer (Después de 1491). *La tentación de San Antonio*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Disponible en: 〈[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Schongauer\\_St.\\_Antonius.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Schongauer_St._Antonius.jpg)〉 (Consulta 15/04/2014).
- Fig. 62. Pieter Brueghel (1562). *Caída de los ángeles rebeldes*. Bruselas, Musées Royaux des Beaux-Arts. Disponible en: 〈<http://arte-paisaje.blogspot.com.es/2012/08/la-caida-de-los-angeles-rebeldes-pieter.html>〉 (Consulta 16/04/2014).
- Fig. 63. Hugo van der Goes (1476-1478). *Adoración de los pastores*. Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: 〈[http://es.wikipedia.org/wiki/Hugo\\_van\\_der\\_Goes](http://es.wikipedia.org/wiki/Hugo_van_der_Goes)〉 (Consulta 10/11/2012).

- Fig. 64. Jan Mostaert (Principios del siglo XVI). *La cabeza de San Juan Bautista con ángeles y putti que se lamentan*. Londres, National Gallery. Disponible en: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-mostaert-the-head-of-saint-john-the-baptist> (Consulta 15/04/2014).
- Fig. 65. Stefan Lochner (h. 1400 -1451). Grupo de ángeles. Disponible en: <http://www.pinterest.com/pin/354025220678823985> (Consulta 20/02/2014).
- Fig. 66. Master of the Saint Bartholomew Altarpiece (1485-1500). *La Virgen y el Niño con ángeles músicos* (detalle). Londres, National Gallery. Disponible en: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-the-saint-bartholomew-altarpiece-the-virgin-and-child-with-musical-angels> (Consulta 15/04/2014).
- Fig. 67. Hugo van der Goes (1476-1478). *Adoración de los pastores* (detalle de la Fig. 64). Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Hugo\\_van\\_der\\_Goes](http://es.wikipedia.org/wiki/Hugo_van_der_Goes) (Consulta 10/11/2012).
- Fig. 68. Matthias Grünewald (1512-1516). *La Ascensión*. Colmar, Museo de Unterlinden. Disponible en: <http://fichtre.hautetfort.com/archive/2012/05/16/jeudi-de-l-ascension.html> (Consulta 30/08/2011).
- Fig. 69. Tiziano Vecellio (1567). *Martirio de San Lorenzo* (detalle). El Escorial, Monasterio de San Lorenzo. Disponible en: [http://www.wga.hu/html\\_m/t/tiziano/06\\_1560s/12lawren.html](http://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/06_1560s/12lawren.html) (Consulta 11/04/2011).
- Fig. 70. Fra Bartolomeo (1472-1517) (s/f). Estudio de un *putto* volando (detalle). Lyon, Musée des Beaux-Arts. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Putto\\_volant\\_Bartolommeo.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Putto_volant_Bartolommeo.jpg) (Consulta 09/07/2014).
- Fig. 71. Rafael Sanzio (1520-1524). *Batalla del Puente Milvio* (detalle). Ciudad del Vaticano, Sala di Constantino, Palazzi Pontifici. Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Sala\\_di\\_costantino%2C\\_battaglia\\_di\\_Ponte\\_Milvio\\_04.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Sala_di_costantino%2C_battaglia_di_Ponte_Milvio_04.jpg) (Consulta 15/04/2011).
- Fig. 72. Lorenzo Lotto (1542). *La limosna de San Antonino* (y detalle). Venecia, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27The\\_Alms\\_of\\_St.\\_Anthony%27,\\_oil\\_on\\_wood\\_painting\\_by\\_Lorenzo\\_Lotto,\\_1542.\\_Basilica\\_dei\\_Santi\\_Giovanni\\_e\\_Paolo,\\_Venice.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27The_Alms_of_St._Anthony%27,_oil_on_wood_painting_by_Lorenzo_Lotto,_1542._Basilica_dei_Santi_Giovanni_e_Paolo,_Venice.jpg) (Consulta 07/07/2014).
- Fig. 73. Fra Bartolomeo (1504). *Aparición de la Virgen a San Bernardo*. Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra\\_bartolomeo\\_02\\_Vision\\_of\\_St\\_Bernard\\_with\\_Sts\\_Benedict\\_and\\_John\\_the\\_Evangelist.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_bartolomeo_02_Vision_of_St_Bernard_with_Sts_Benedict_and_John_the_Evangelist.jpg) (Consulta 14/02/2014).
- Fig. 74. Leonardo da Vinci (h. 1478). *La Virgen con el Niño y otros estudios* (detalle). Windsor Castle, Royal Collection. (Fuente: ROSAND, 2002, pág. 87).
- Fig. 75. Rafael Sanzio (¿1510-1511?). *Virgen adorada por ángeles*. Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJUSTRÖM & MAGNUSSON, 1998, Fig. 527v.).
- Fig. 76. Antonio Bazzi, il Sodoma (1526). *Éxtasis de Santa Catalina* (detalle de la Fig. 105. Cap.3). Siena, Basilica de San Domenico cappella di Santa Caterina. Disponible en: <http://www.viaesiena.it/es/caterina/itinerario/basilica-di-san-domenico/cappella-caterina> (Consulta 09/07/2014).

- Fig. 77. Rafael Sanzio (1518-1520). *Transfiguración*. Ciudad del Vaticano, Pinacoteca Vaticana. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transfiguration\\_Raphael.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Transfiguration_Raphael.jpg)> (Consulta 11/07/2014).
- Fig. 78. Rafael Sanzio. (1511-1512). *Expulsión de Heliodoro del templo* (detalle). Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael\\_Heliodorus.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael_Heliodorus.jpg)> (Consulta 08/04/2011).
- Fig. 79. Leonardo da Vinci (¿1480-1482?). Estudio para Virgen con el Niño y ángeles. Venecia, Gallerie dell'Accademia. (Fuente: (NEPI SCIRÈ & PERISSA TORRINI, 1999, pág. 45)).
- Fig. 80. Paris Bordone (1500-1571) (s/f). *Ángeles alados con guirnaldas*. Venecia, Gallerie dell'Accademia. Disponible en: <<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/product/75019/wingedputtiwithgarlands>> (Consulta 09/07/2014).
- Fig. 81. Fra Bartolomeo (h. 1510). *La Virgen y el Niño con Santa Ana y los santos patronos de Florencia*. Varsovia, Królikarnia National Museum. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra\\_Bartolomeo\\_Madonna\\_and\\_Child.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Bartolomeo_Madonna_and_Child.jpg)> (Consulta 09/07/2014).
- Fig. 82. Cornelis Cort (h. 1566). *La Anunciación*, de Tiziano Vecellio. Cambridge, Fitzwilliam Museum. Disponible en: <<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/opac/search/cataloguedetail.html?&preref=143044&function=xs&limit=10>> (Consulta 11/04/2014).
- Fig. 83. Marcantonio Raimondi (principios del siglo XVI). *Aparición de Dios a Noé*, de Rafael, 1511, techo de la Stanza d'Eliodoro, Vaticano. San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts. Disponible en: <<http://art.famsf.org/marcantonio-raimondi/god-appearing-noah-after-raphaels-ceiling-stanza-deliodoro-vatican-rome-0>> (Consulta 01/12/2014).
- Fig. 84. Andrea del Sarto (1486-1530) (s/f). *Virgen del Sagrado Cinturón y santos* (detalle). Volognano, chiesa di San Michele. Disponible en: <<http://www.hongkongoilpainting.com/picture/image-53239.htm>> (Consulta 11/07/2014).
- Fig. 85. Rafael Sanzio (1511-1512). *La disputa del Sacramento* (detalle). Ciudad del Vaticano, Sala della Segnatura, Palazzi Pontifici. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:5\\_Estancia\\_del\\_Sello\\_\(La\\_Disputa\\_del\\_Sacramento\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:5_Estancia_del_Sello_(La_Disputa_del_Sacramento).jpg)> (Consulta 15/04/2011).
- Fig. 86. Lorenzo Lotto (1521). *Pala di San Bernardino*. Bérgamo, chiesa di San Bernardino in Pignolo. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo\\_Lotto\\_060.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_Lotto_060.jpg)> (Consulta 28/08/2012).
- Fig. 87. Ambrogio da Fossano, il Borgognone (1481-1522) (s/f). *La Virgen coronada con el Niño*. Milano, Museo di Brera. Disponible en: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8429125k/f1.item>> (Consulta 01/12/2014).
- Fig. 88. Piero del Cosimo (1510-c.1515). *Andrómeda liberada por Perseo* (detalle). Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: <[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Piero\\_di\\_Cosimo\\_-\\_Liberazione\\_di\\_Andromeda\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Piero_di_Cosimo_-_Liberazione_di_Andromeda_-_Google_Art_Project.jpg)> (Consulta 02/05/2014).



- Fig. 89. Giovanni Antonio de' Sacchis, il Pordenone (1529-1530). *Dios Padre con ángeles*. Cortemaggiore, chiesa dell'Annunciata, cappella della Concezione. Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Pordenone%2C\\_God\\_the\\_Father\\_with\\_Angels.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Pordenone%2C_God_the_Father_with_Angels.jpg) (Consulta 28/05/2011).
- Fig. 90. Rafael Sanzio (1520-1524). Decoración de la bóveda de la Sala de Constantino. Ciudad del Vaticano, Sala di Constantino, Palazzi Pontifici. Disponible en: [http://www.wga.hu/html\\_m/r/raphael/4stanze/4constan/](http://www.wga.hu/html_m/r/raphael/4stanze/4constan/) (Consulta 15/04/2011).
- Fig. 91. Joachim Anthonisz Wtewael. 1585-1600. *Júpiter y Dánae*. París, Musée du Louvre. Disponible en: <http://www.insecula.com/oeuvre/O0017784.html> (30/06/2014).
- Fig. 92. Federico Zuccaro (1542-1609). *El castigo de los envidiosos* (detalle). Londres, Department of Prints and Drawing, British Museum. (Fuente: GERE & POUNCEY, 1983, cat. no. 319).
- Fig. 93. Domenico Beccafumi (1523-1524) (s/f). *Nacimiento de Cristo* (detalle). Siena, chiesa di San Martino. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico\\_Beccafumi\\_048.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_Beccafumi_048.jpg) (Consulta 16/07/2014).
- Fig. 94. Andrea Boscoli, il Passignano (1608-1610). *La coronación de la Virgen con San Juan el Bautista, el rey David y Moisés*. Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJUSTRÖM, LOISEL, & PILLIOD, 2002, Fig. 1140).
- Fig. 95. Rafael Sanzio (1510-1511). *Triunfo de Galatea*. Roma, Villa Farnesina, Sala di Galatea. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael%27s\\_Triumph\\_of\\_Galatea\\_02.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raphael%27s_Triumph_of_Galatea_02.jpg) (Consulta 15/04/2011).
- Fig. 96. Frans Floris (1554). *Caída de los ángeles rebeldes*. Bélgica, Royal Museum of Fine Arts Antwerp. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans\\_Floris\\_-\\_The\\_Fall\\_of\\_the\\_Rebellious\\_Angels\\_-\\_WGA7947.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Frans_Floris_-_The_Fall_of_the_Rebellious_Angels_-_WGA7947.jpg) (Consulta 17/07/2014).
- Fig. 97. Jacopo Robusti il Tintoretto (1550-1553). *La visión de la Cruz a San Pedro*. Venecia, Iglesia Madonna del Orto. Disponible en: <http://www.conocereisdeverdad.org/website/index.php?id=6158> (Consulta 28/07/2014).
- Fig. 98. Lorenzo Lotto (h.1530). *Triunfo de la Castidad*. Roma, Collezione Rospigliosi Pallavicini. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lotto\\_trionfo\\_della\\_castit%C3%A0.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lotto_trionfo_della_castit%C3%A0.jpg) (Consulta 10/11/2012).
- Fig. 99. Rosso Fiorentino (1530). *Marte y Venus*. París, Musée du Louvre. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosso\\_Fiorentino\\_-\\_Mars\\_and\\_Venus\\_-\\_WGA20134.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rosso_Fiorentino_-_Mars_and_Venus_-_WGA20134.jpg) (Consulta 14/07/2014).
- Fig. 100. Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino (h.1592–1593). *El arcángel San Miguel y los ángeles rebeldes*. Glasgow, Museums Resource Centre. Disponible en: <http://centuriespast.tumblr.com/post/63972495161/the-archangel-michael-and-the-rebel-angels-by> (Consulta 11/12/1014).
- Fig. 101. Federico Zuccaro (1599-1600). *Expulsión de los ángeles rebeldes del Paraíso*. Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù, cappella degli angeli. (Fuente: fotografía propia).

- Fig. 102. Cristofaro Roncalli il Pomarancio (1599). *La muerte de Ananías* (detalle). Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: CHAPELL, Kirvin, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, Fig. 22).
- Fig. 103. Miguel Ángel Buonarroti (1537-1541). *Juicio Universal* (detalle). Ciudad del Vaticano, cappella Sistina. Disponible en: <<http://garbo.ilcannocchiale.it/post/2766003.html>> (Consulta 03/01/2014).
- Fig. 104. Agnolo Bronzino (1564). *Alegoría de la Fortuna* (detalle). Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo\\_Bronzino\\_-\\_Allegorie\\_Des\\_Gl%C3%BCcks.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Angelo_Bronzino_-_Allegorie_Des_Gl%C3%BCcks.jpg)> (Consulta 28/08/2012).
- Fig. 105. Matteo da Lecce (1572-1585). *Disputa sobre el cuerpo de Moisés*. Ciudad del Vaticano, cappella Sistina. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matteo\\_da\\_Lecce\\_-\\_Disputa\\_junto\\_al\\_cuerpo\\_de\\_Mois%C3%A9s\\_\(Capilla\\_Sixtina,\\_Roma,\\_1572-85\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Matteo_da_Lecce_-_Disputa_junto_al_cuerpo_de_Mois%C3%A9s_(Capilla_Sixtina,_Roma,_1572-85).jpg)> (Consulta 02/05/2014).
- Fig. 106. Domenico Cresti detto il Passignano (1608). *La Inmaculada Concepción* (detalles). Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: CHAPELL, Kirvin, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, Fig. 69).
- Fig. 107. El Greco (1546-1548). *Adoración de los pastores* (detalle). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_greco,\\_adorazione\\_dei\\_pastori\\_02.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_greco,_adorazione_dei_pastori_02.JPG)> (Consulta 20/07/2014).
- Fig. 108. Jacopo Pontormo (h. 1550). *Cristo Juez con la creación de Eva*. Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo\\_Pontormo\\_-\\_Christ\\_the\\_Judge\\_with\\_the\\_Creation\\_of\\_Eve\\_-\\_WGA18134.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Pontormo_-_Christ_the_Judge_with_the_Creation_of_Eve_-_WGA18134.jpg)> (Consulta 14/07/2014).
- Fig. 109. Jacopo Robusti il Tintoretto (1579-1581). *La Ascensión* (detalle). Venecia, Scuola Grande di San Rocco. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo\\_Tintoretto\\_-\\_The\\_Ascension\\_-\\_WGA22570.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Ascension_-_WGA22570.jpg)> (Consulta 24/03/2011).
- Fig. 110. Federicco Zuccaro (1599-1600). *Coronación de María Virgen* (detalle). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù, cappella degli angeli. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 111. Joachim Anthonisz Wtewael (Primera mitad del siglo. XVII). *Dánae* (y detalle). Múnich, Staatliche Graphische Sammlung München. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joachim\\_Wtewael\\_-\\_Dana%C3%AB\\_-\\_WGA25904.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joachim_Wtewael_-_Dana%C3%AB_-_WGA25904.jpg)> (Consulta 15/07/2014).
- Fig. 112. Cristofaro Roncalli (1553-1626) (s/f). Composición de figuras de pie en una abalaustrada con ángeles arriba contra un artesonado. Londres, Department of Prints and Drawing, British Museum. (Fuente: GERE & POUNCEY, 1983, cat. no. 255).
- Fig. 113. Bernardino Poccetti (1600). Luneta con patriarcas y profetas y Gloria de ángeles. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: (HAMILTON, 1980, Fig. 71)).
- Fig. 114. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1683). *Gloria del Cordero Místico*. Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 115. Rosso Fiorentino (1517). *Asunción de la Virgen*. Florencia, Basilica della Santissima Annunziata, Chiostro dei Voti. Disponible en:

- [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiostro dei voti, pontormo, assunzione della vergine.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chiostro_dei_voti,_pontormo,_assunzione_della_vergine.jpg) (Consulta 07/07/2014).
- Fig. 116. Palma il giovane (h. 1625). *La Aparición de la Virgen y el Niño a cuatro santos*. Madrid, Museo del Prado. Disponible en: <http://mismuseos.net/comunidad/museos/recurso/la-aparicion-de-la-virgen-y-el-nio-a-cuatro-santos/30180dae-a544-4cd2-9ba8-73908b4a54b4> (Consulta 14/12/2013).
- Fig. 117. Ercole Procaccini (1556). *Bóveda decorada con ángeles*. Rocca di Sala Sala Baganza, Rocca Sanvitale, Camerino dell'Eneide. Disponible en: <http://www.turismoebenessere.it/parmaepiacenza/itinerariparmaepiacenza/roccadisalabaganza.asp> (Consulta 27/07/2014).
- Fig. 118. Agnolo Bronzino (1569). *Martirio di San Lorenzo* (y detalle). Florencia, Basilica di San Lorenzo. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino Martyrdom of St Lawrence.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino_Martyrdom_of_St_Lawrence.jpg) (Consulta 17/07/2014).
- Fig. 119. Miguel Ángel (1542-1545). *Conversión de San Pablo*. Ciudad del Vaticano, Capella Paolina. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo, paolina, conversione di saulo\\_01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_paolina,_conversione_di_sau_lo_01.jpg) (Consulta 07/10/2012).
- Fig. 120. Federico Barocci (1592-1599). *Última Cena*. Urbino, Cattedrale, cappella del Santissimo Sacramento. Disponible en: [http://www.siena-agriturismo.it/mostra\\_a\\_siena\\_federico\\_barocci.htm](http://www.siena-agriturismo.it/mostra_a_siena_federico_barocci.htm) (Consulta 27/07/2014).
- Fig. 121. Lelio Orsi (1511–1589) (s/f). *La Asunción*. Boston, Museum of Fine Arts. Disponible en: [http://o-povo.blogspot.com.es/2010\\_08\\_01\\_archive.html](http://o-povo.blogspot.com.es/2010_08_01_archive.html) (Consulta 08/01/2012).
- Fig. 122. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen*. Parma, Duomo. Disponible en: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cupola Duomo Parma Correggio.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cupola_Duomo_Parma_Correggio.jpg) (Consulta 14/05/2011).
- Fig. 123. Pellegrino Tibaldi (1554-56). *Genios bailando*. Bolonia, Palazzo Poggi. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pellegrino Tibaldi\\_005.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pellegrino_Tibaldi_005.jpg) (Consulta 27/07/2014).
- Fig. 124. Gaudenzio Ferrari (1530-1540). *Coro de los ángeles*. Saronno, Santa Maria dei Miracoli. Disponible en: [http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gaudenzio Ferrari\\_002.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Gaudenzio_Ferrari_002.jpg) (Consulta 30/10/2012).
- Fig. 125. Giorgio Gandini del Grano (1528-1538). *Putti que juegan*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: DI GIAMPAOLO & Andrea, *Il Parmigianino e il fascino di Parma*, 2003, Fig. 85).
- Fig. 126. Antonio da Correggio (1525-30). *Madonna del cuenco* (detalle). Parma, Galleria Nazionale. Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Correggio\\_041.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Correggio_041.jpg) (Consulta 06/04/2011).
- Fig. 127. Giorgio Gandini del Grano (1535-1538). *Putti sobre las nubes*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: DI GIAMPAOLO & Andrea, *Il Parmigianino e il fascino di Parma*, 2003, Fig. 92).
- Fig. 128. Annibale Carracci (1588-1589). *Amor de Virtud*. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister. Disponible en:

- ⟨[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale Carracci, Amor di Virt%C3%B9, Dresda.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci,_Amor_di_Virt%C3%B9,_Dresda.jpg)⟩ (Consulta 27/07/2014).
- Fig. 129. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle). Parma, Duomo. (Fuente: RICCÒMINI, 1983, pág. 118).
- Fig. 130. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle). Parma, Duomo. (Fuente: RICCÒMINI, 1983, pág. 22).
- Fig. 131. Orazio Samacchini (1532–1577) (s/f). *Hermes ordena a Eneas abandonar a Dido* (detalle). París, Musée du Louvre. Disponible en: ⟨<http://kecobe.tumblr.com/post/59089804557/orazio-samacchini-italian-1532-1577-mercury>⟩. (Consulta 27/07/2014).
- Fig. 132. Ludovico Cardi detto il Cigoli (h.1606). *San Pedro cura al cojo*. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, pág. 169).
- Fig. 133. Federico Barocci (1567). *Madonna de San Simón* (detalle). Urbino, Galleria Nazionale delle Marche. Disponible en: ⟨[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Federico Barocci - Virgin and Child with Sts Simon and Jude \(Madonna di San Simone\) - WGA01299.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Federico_Barocci_-_Virgin_and_Child_with_Sts_Simon_and_Jude_(Madonna_di_San_Simone)_-WGA01299.jpg)⟩ (Consulta 27/07/2014).
- Fig. 134. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle). Parma, Duomo. (Fuente: FORNARI SCHIANCHI, BALDI, BATTISTI, & RODIO, 1981, pág. 21).
- Fig. 135. Orazio Samacchini (Tercer cuarto del siglo XVI). *Ángeles y putti entre nubes*. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, pág. 123).
- Fig. 136. Lelio Orsi (1560-1570). *Cristo muerto entre la Caridad y la Justicia* (detalle). Mónaco, Staatliche Graphische Sammlung. (Fuente: DEGRAZIA, RICCÒMINI, & FORNARI SCHIANCHI, 1984, pág. 273).
- Fig. 137. Pellegrino Tibaldi (1527-1596) (s/f). *La anunciación del concebimiento de San Juan Bautista*. Windsor Castle, Royal Collection. (Fuente: DEGRAZIA, RICCÒMINI, & FORNARI SCHIANCHI, 1984, pág. 334).
- Fig. 138. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle). Parma, Duomo. (Fuente: RICCÒMINI, 1983, pág. 128).
- Fig. 139. Ludovico Carracci (1608-1610). *La Anunciación* (detalle). Londres, Courtauld Institute of Art (Fuente: MAHON, 1956, Tab. 21).
- Fig. 140. Ludovico Carracci (1555-1619) (s/f). *San Raimundo de Peñafort* (detalle). Viena, Albertina. (Fuente: MAHON, 1956, Tab. 13).
- Fig. 141. Ludovico Cardi detto il Cigoli (h.1606). *San Pedro cura al cojo* (detalle). (Fuente: CHAPELL, Kirvin, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, Fig. 102).
- Fig. 142. Calco de los cartones de *Asunción de la Virgen* de Correggio (1981). (Fuente: FORNARI SCHIANCHI, BALDI, BATTISTI, & RODIO, 1981, págs. 47-48).
- Fig. 143. Giovanni Andrea Carlone (1673-1678). *Gloria de San Francisco Saverio* (detalle de la Fig. 121, Cap.1). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 144. Andrea Pozzo (1626). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle). Roma, Sant' Ignazio di Loyola. (Fuente: BATTISTI, 1998, pág. 40).
- Fig. 145. Charles Le Brun (1675). Galería de Hércules (detalle). París, Hôtel Lamber. Disponible en: ⟨<http://louisxiv.lib.uiowa.edu/d6.html>⟩ (Consulta 23/05/2011).

- Fig. 146. Bernardino Mei (1659). *La Sagrada Familia con los símbolos de la Pasión*. Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo. Disponible en: <http://www.fabiop.altervista.org/index.php/i-luoghi/santa-maria-del-popolo?start=6> (Consulta 11/07/2014).
- Fig. 147. Andrea Pozzo (1703). Viena, Universitätskirche, Jesuitenkirche. Vista de la bóveda. (Fuente: BATTISTI, 1998, pág. 175).
- Fig. 148. Antonio Palomino (1701). Decoración pictórica de la bóveda. Valencia, Basílica de la Virgen de los Desamparados. Disponible en: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Valenciabasilicabove.jpg> (Consulta 07/01/2014).
- Fig. 149. Luca Giordano (1692-1702). *Asunción de la Virgen*. Toledo, Palacio Talavera, Fundación Casa Ducal de Medinaceli. (Fuente: PÉREZ SÁNCHEZ, MORÁN SUÁREZ, & GONZÁLEZ ASENJO, 2002, pág. 163).
- Fig. 150. Angelo e Francesco Solimena (h. 1678). *Paraíso y Coronación de la Virgen*. Nocera Inferiore, Cattedrale di San Prisco. (Fuente: SCHEILER, 2001, pág. 87).
- Fig. 151. Francesco de Mura (1751). *Asunción de la Virgen* (y detalle). Napoli, chiesa della Nunziatella. (Fuente: SCHEILER, 2001, pág. 90).
- Fig. 152. Peter Paul Rubens (h. 1606-1608). *La caída de Faetón*. Washington, National Gallery of Art. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_-\\_The\\_Fall\\_of\\_Phaeton\\_\(National\\_Gallery\\_of\\_Art\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_-_The_Fall_of_Phaeton_(National_Gallery_of_Art).jpg) (Consulta 03/12/2014).
- Fig. 153. Vincenzo Meucci (1746-1748). *Madonna que da el escapulario a San Simón Stock*. Florencia, chiesa di Santa Maria del Carmine, cappella Brancacci. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella\\_brancacci\\_cupola\\_di\\_vincenzo\\_meucci.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cappella_brancacci_cupola_di_vincenzo_meucci.JPG) (Consulta 03/12/2014).
- Fig. 154. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccio (1679). *Triunfo del Nombre de Jesús* (detalle). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 155. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccio (1679). *Triunfo del Nombre de Jesús* (detalle). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 156. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccio (1679). *Triunfo del Nombre de Jesús* (detalle). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 157. Andrea Pozzo (1682-1688). Entrada al pasillo da las habitaciones de San Ignacio. Roma, Casa Professa. (Fuente: (BATTISTI, 1998, pág. 140)).
- Fig. 158. Peter Paul Rubens (1636). *Apoteosis de Jaime I* (detalle). Londres, Banqueting House. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banqueting\\_House\\_805.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Banqueting_House_805.jpg) (Consulta 13/05/2014).
- Fig. 159. Luca Giordano (1682-1685). *Minerva como protectora de las artes y de las ciencias* (detalle). Florencia, Palazzo Medici Ricardi. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. LVI).
- Fig. 160. Diseño escenográfico. *Alegoría de la Salvación* (h.1684). Budapest, National Theatre Historical Museum and Institute. (Fuente: FAGIOLO, KNAPP, KILÁN, & BARDI, 1999, pág. 99).
- Fig. 161. Ludovico Gimignani (1643-1697) (s/f). Bastidor trasero para una carroza. Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJUSTRÖM & MAGNUSSON, 1998, Fig. 728).

- Fig. 162. Gregorio Ferrari (1687-1688). *Alegoría del Verano*. Génova, Palazzo Rosso. Disponible en: <<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-12067.html>> (Consulta 14/12/2013).
- Fig. 163. Charles Antoine Coypel (1737). *La destrucción del palacio de Armida*. Nancy, Musée des Beaux-Arts. Disponible en: <<http://arts.mythologica.fr/artist-c/coypel-ca.htm>> (Consulta 13/05/2014).
- Fig. 164. Giovanni di San Giovanni (1637). *Alegoría del matrimonio de Vittoria della Rovere con Ferdinando II*. Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Disponible en: <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/giovanni/sangiova/>> (Consulta 04/05/2014).
- Fig. 165. Peter Paul Rubens (1600). *El Juicio Final*. Múnich, Alte Pinakothek. Disponible en: <<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=5225>> (Consulta 21/09/2014).
- Fig. 166. Peter Paul Rubens (1621-1625). *El intercambio de las princesas* (detalle). París, Musée du Louvre. Disponible en: <<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=5178>> (Consulta 20/01/2014).
- Fig. 167. Rembrandt Van Rijn (1634). *El ángel se aparece a los pastores*. San Luis, Saint Louis Art Museum. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt\\_van\\_Rijn\\_-\\_The\\_Angel\\_Appearing\\_to\\_the\\_Shepherds.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_van_Rijn_-_The_Angel_Appearing_to_the_Shepherds.jpg)> (Consulta 15/07/2014).
- Fig. 168. Domenico Zampieri, Domenichino (1630). *San Francisco es consolado por la música de los ángeles*. Roma, Santa Maria della Vittoria, cappella Merenda. (Fuente: Museo di Palazzo Venezia (Roma), 1996, pág. 339).
- Fig. 169. Charles le Brun (1685). *Caída de los ángeles rebeldes*. Dijon, Musée des Beaux-Arts. Disponible en: <[http://galeria.encuentra.com/main.php?g2\\_itemId=43916](http://galeria.encuentra.com/main.php?g2_itemId=43916)> (Consulta 10/12/2014).
- Fig. 170. Andera Pozzo (1626). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle). Roma, Sant' Ignazio di Loyola. (fuente: fotografía propia).
- Fig. 171. Peter Paul Rubens (1616). *La Madonna de la guirnalda de flores*. Munich, Alte Pinakothek. Disponible en: <<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=5170>> (Consulta 20/01/2014).
- Fig. 172. Domenico Zampieri, Domenichino (1625-1630). *Martirio de San Sebastián* (detalle). Windsor Castle, Royal Collection. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 321).
- Fig. 173. Hendrick Van Balen (1574-5-1632) (s/f). *Adoración de los Magos* (detalle). Madrid, Museo del Prado. Disponible en: <<http://murmullosenlasala.wordpress.com/2014/05/08/entre-las-sombras/>> (Consulta 14/12/2014).
- Fig. 174. Bartolomé Esteban Murillo (1675). *Querubines esparciendo flores*. Woburn, Bedfordshire, Woburn Abbey. Disponible en: <<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Murillo,+Bartolom%C3%A9+Esteban+Perez%3A+Blumenstreunde+Engel>> (Consulta 07/03/2011).
- Fig. 175. Domenico Zampieri, Domenichino (1625-1630). *Martirio de San Sebastián* (detalle). Roma, Santa Maria degli Angeli. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 320).
- Fig. 176. Luca Giordano (1682-1685). *El antro de la eternidad* (detalle). Florencia. Palazzo Medici Riccardi. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. LIV)).

- Fig. 177. Peter Paul Rubens (h. 1620). *Bóreas rapta a Oritía*. Viena, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie. Disponible en: [http://it.wikipedia.org/wiki/File:Peter\\_Paul\\_Rubens\\_135.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens_135.jpg) (Consulta 06/01/2014).
- Fig. 178. Andrea Sacchi (1599- 1661) (s/f). *Alegoría: La Verdad revelada por el Tiempo*. París, Musée du Louvre. Disponible en: <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/0/104187-Allegorie-la-Verite-revelee-par-le-Temps> (Consulta 13/04/2011).
- Fig. 179. Giovan Battista Gaulli, il Baciccìa (h. 1669-1671). Boceto de *La Templanza* para las pechinas de Sant'Agnese in Agone. Roma, Collezione Lemme. (Fuente: CHECA CREMADES, 2004, Fig. IV.9).
- Fig. 180. Lorenzo di Credi (1510). *Un ángel da la Santa Comuni3n a María Magdalena*. Estrigonia, Christian Museum. Disponible en: [http://www.wga.hu/html\\_m/l/lorenzo/credi/communio.html](http://www.wga.hu/html_m/l/lorenzo/credi/communio.html) (Consulta 28/08/2012).
- Fig. 181. Luca Signorelli (1499-1502). *Condenados al Infierno* (detalle). Orvieto, Duomo, cappella di San Brizio. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca\\_signorelli,\\_cappella\\_di\\_san\\_brizio,\\_da\\_nnati\\_all'inferno\\_01.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca_signorelli,_cappella_di_san_brizio,_da_nnati_all'inferno_01.jpg) (Consulta 20/05/2012).
- Fig. 182. Miguel Ángel Buonarroti (1537-1541). *Juicio Universal* (detalles). Ciudad del Vaticano, cappella Sistina. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,\\_Giudizio\\_Universale\\_02.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_Giudizio_Universale_02.jpg) (Consulta 10/12/2014).
- Fig. 183. Ludovico Cardi detto il Cigoli (1609). Estudio de composici3n para *Sepelio de San Pablo* (detalle). Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: CHAPPELL, Kirvin, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, Fig. 124).
- Fig. 184. Ciro Ferri (1634-1689) (s/f). Figura de obispo sobre las nubes llevadas en vuelo por los ángeles. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 101).
- Fig. 185. Nicolas Poussin (h.1647). *El éxtasis de la Magdalena* (detalle). Windsor Castle, Royal Collection. (Fuente: CLAYTON, 1995, Fig. 60).
- Fig. 186. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccìa (h.1685). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Apotheosis\\_of\\_St.\\_Ignatius.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Apotheosis_of_St._Ignatius.jpg) (Consulta 06/04/2011).
- Fig. 187. Domenico Zampieri, Domenichino (1631-1641). *El milagro del hijo de Massima* (detalle). Napoli, Duomo, cappella del Tesoro. (Fuente: Museo di Palazzo Venezia (Roma), 1996, pág. 361).
- Fig. 188. Francisco de Herrera el Joven (1654). *Triunfo de San Hermenegildo* (detalles). Madrid, Museo del Prado. (Fuente: CHECA CREMADES, 2004, pág. 157).
- Fig. 189. Alessandro Gherardini (1655-1726) (s/f). *Visi3n mística del lavatorio de los pies de Cristo* (detalle). Estocolmo, Nationalmuseum (Fuente: BJUSTRÖM, LOISEL, & PILLIOD, 2002, Fig. 114r.).
- Fig. 190. François Boucher (1752). *La puesta del Sol* (detalle). Londres, Wallace Collection. Disponible en: <http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65420> (Consulta 06/04/2011).

- Fig. 191. Claudio José Vicente Antolínez (1666). *La Inmaculada Concepción*. Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Disponible en: <<http://database.flg.es/ficha.asp?ID=5289>> (Consulta 96/74/2011).
- Fig. 192. François Boucher (1756). *La visita de Venus a Vulcano* (detalle). Londres, Wallace Collection. Disponible en: <<http://www.artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=2941>> (Consulta 07/04/2011).
- Fig. 193. Giandomenico Tiepolo (1727-1804) (s/f). Grupo de *putti* jugando en las nubes. Colección privada. Disponible en: <<http://www.mutualart.com/Artist/Giovanni-Domenico-Tiepolo/0C745B7552B4CAE8/Artworks>> (Consulta 12/05/2014).
- Fig. 194. ¿Jacopo Guarana (1720-1808)? (s/f). *Triunfo de Diana* (techo). Cambridge, Fitzwilliam Museum. (Fuente: BETTAGNO, 1992, pág. 235).
- Fig. 195. Giandomenico Tiepolo (1770-1785). Cupido vendado, entre las nubes con tres *putti* y una figura femenina alada. Cambridge, Fitzwilliam Museum. (Fuente: BETTAGNO, 1992, Fig. 100).
- Fig. 196. Giandomenico Tiepolo (1784-1804). *Gran serie bíblica. El funeral de San Pedro*. París, Musée du Louvre. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 87).
- Fig. 197. Francesco Fontebasso (1707-1769) (s/f). *El Papa Gregorio y San Vital ruegan por las almas del Purgatorio* (detalle). Viena, Kunsthistorisches Museum. (Fuente: MAGRINI, 1988, Fig. 16).
- Fig. 198. Giandomenico Tiepolo. (1764). Diseño para techo con la Virtud y la Nobleza. Milano, Pinacoteca Ambrosiana. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 47).
- Fig. 199. Jacques Charlier (h. 1750-1770). *El nacimiento de Venus*, de Boucher. Londres, Wallace Collection. Disponible en: <<http://www.wallaceprints.org/image/323190/jacques-charlier-francois-boucher-the-birth-of-venus-after-boucher>> (Consulta 12/09/2013).
- Fig. 200. Franz Anton Maulbertsch (1785-1786). *Alegoría de un matrimonio principesco* (detalle). Viena, Palacio Belvedere. Disponible en: <<http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/828/233/primaryMakerAlpha-asc;jsessionid=11B41CBE0FBF3D5D1D31D0204F3146E7?t:state:flow=4a2c206d-d5d2-45ed-a29f-d6b00239ee56>> (Consulta 18/12/2011).
- Fig. 201. Michele Rocca, Parmigianino Il Giovane (h. 1720-1750). *Angélica y Medoro* (detalle). Baltimore, Disponible en: <[The Walters Art Museum. http://necspenecmetu.tumblr.com/post/34817077340/michele-rocca-parmigianino-il-giovane-angelica](http://necspenecmetu.tumblr.com/post/34817077340/michele-rocca-parmigianino-il-giovane-angelica)> (Consulta 16/07/2014).
- Fig. 202. Antoine Watteau (1717). *Embarque a Citerea* (detalle). Berlín, Palacio de Charlottenburg. (Fuente: IMHOF-WEBER & OEHLISCHLÄGER, Grandes épocas del arte, vol. 8 El Rococó, 1991, min. 00:11:20).
- Fig. 203. Giambattista Tiepolo (1757). *Alegoría nupcial*. Venecia, Ca'Rezzonico. Disponible en: <[http://www.artericerca.com/pittori\\_italiani\\_settecento/tiepolo%20giambattista/10.htm](http://www.artericerca.com/pittori_italiani_settecento/tiepolo%20giambattista/10.htm)> (Consulta 12/12/2014).
- Fig. 204. Johann Baptist Zimmermann (1757). *La ninfa como símbolo de Nymphenburg* (detalle). Múnich, Palacio de Nymphenburg. Disponible en: <<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=3493>> (Consulta 12/12/2014).



- Fig. 205. Cosmas Damian Asam (Después de 1720). *Pentecostés*. Aldersbach, Monasterio de Aldersbach. Disponible en: <<http://www.all-art.org/artists-a-Asam.html>> (Consulta 21/05/2014).
- Fig. 206. Giambattista Tiepolo (1760-1762). *Apoteosi della Famiglia Pisani*. Stra, Villa Pisano. Disponible en: <<http://www.battellidelbrenta.it/info/villebrenta/pisani>> (Consulta 03/01/2014).
- Fig. 207. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *El Amor sacrificando sus alas*. Collection de Mme. la comtesse de Z... (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 271).
- Fig. 208. Giambattista Tiepolo (h. 1735-1739). *Visión de la Trinidad* (detalle). Londres, National Gallery. Disponible en: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-a-vision-of-the-trinity>> (Consulta 11/04/2011).
- Fig. 209. Sebastiano Ricci (1713). *Baco y Ariadna* (detalle). Londres, Chiswick House. Disponible en: <<http://www.painting-palace.com/es/paintings/34676>> (Consulta 10/01/2011).
- Fig. 210. Giambattista Tiepolo (1752). *Apolo y los cuatro continentes* (detalle). Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Disponible en: <<http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-9667.html>> (Consulta 03/11/2013).
- Fig. 211. Francesco Fontebasso (1707-1769) (s/f). *La Ignorancia derrotada por la Virtud*. Venecia, Fonteghetto della Farina. (Fuente: (MAGRINI, 1988, Fig.192).
- Fig. 212. Charles Joseph Natoire (h.1740). *Venus y Adonis*. Disponible en: <[Nimes, Musee des Beaux-Arts. http://www.reprodart.com/a/natoire-charles-joseph/venus-and-adonis-15.html](http://www.reprodart.com/a/natoire-charles-joseph/venus-and-adonis-15.html)> (Consulta 11/04/2011).
- Fig. 213. Giambattista Tiepolo (h.1757). *Putto*. Nueva York, The Pierpont Morgan Library. (Fuente: KNOX, 1770, Fig. 75).
- Fig. 214. Jean-Honoré Fragonard (h.1767). *Enjambre de amorcillos* (detalle de la Fig. 74, Cap.1). París, Collection Comtesse de Vogué. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 428).
- Fig. 215. Pier Antonio Novelli (1729-1804) (s/f). *Triunfo de la Fe sobre la Herejía* (detalle). Chicago, Art Institute. (Fuente: PIGNATTI, 1966, Fig. 123).
- Fig. 216. Francesco Fontebasso (1707-1769) (s/f). *Triunfo de la Paz* (detalle). París, Gallerie Heim. (Fuente: MAGRINI, 1988, Fig. 76)).

### Capítulo 3

- Fig. 1. Leonardo da Vinci (1505). Códice atlántico. Torino, Biblioteca Reale. Disponible en: <<http://sociedaddediletantes.blogspot.com.es/2009/10/vuelo-de-pajaros.html>> (Consulta 02/10/2012).
- Fig. 2. Annibale Carracci (1597). *Triunfo de Baco y Ariadna* (detalle). Roma, Palazzo Barberini. Disponible en: <[http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/percepcions/farnese2.jpg](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/farnese2.jpg)> (Consulta 21/09/2010).
- Fig. 3. Domenico Ghirlandaio (1486-1490). *San Juan predicando* (y detalle). Florencia, Capella Tornabuoni, Santa María Novella. Disponible en: <<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=22571>> (Consulta 26/09/13).
- Fig. 4. Corrado Giaquinto (1703-1765). *Ángel*. Nápoles, Museo di San Martino. (Fuente: VITZTHUM, 1966, imagen de cubierta).

- Fig. 5. Mattia Pretti (1661-1666). *Dos ángeles*. Nápoles, Museo di Capodimonte. (Fuente: VITZTHUM, 1966, fig. 18).
- Fig. 6. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle). Parma, Duomo. (Fuente: RICCÒMINI, 1983, Fig. 122).
- Fig. 7. Giambattista Tiepolo (1696-1770). *Caída de Faetón*. Madrid, Museo Cerralbo. Disponible en: <[http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras\\_de\\_excelencia/museo\\_cerralbo/dibujo\\_de\\_tiepolo\\_04951.html](http://www.xn--espaescultura-tnb.es/es/obras_de_excelencia/museo_cerralbo/dibujo_de_tiepolo_04951.html)> (Consulta 28/04/2011).
- Fig. 8. Giovanni Antonio de' Sacchis, Pordenone. (1530-1532). Decoración de la cúpula (detalle). Piacenza, Basilica di Santa Maria di Campagna. Disponible en: <<http://www.luciabravi.it/interventi-SMCampagnaPordenone-6.html>> (Consulta 27/04/2011).
- Fig. 9. Sandro Botticelli (1482-1485). *Nacimiento de Venus* (detalle). Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Sandro\\_Botticelli\\_-\\_La\\_nascita\\_di\\_Venere\\_-\\_Google\\_Art\\_Project\\_-\\_edited.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg)> (Consulta 22/08/2011).
- Fig. 10. Jean-Honoré Fragonard (1765). *Las bañistas*. París, Musée du Louvre. Disponible en: <<http://museodelarte.blogspot.com.es/2010/05/las-bañistas-bathers-honore-fragonard.html>> (Consulta 19/05/2013).
- Fig. 11. Jean-Honoré Fragonard (1767). *El columpio*. Londres, Wallace Collection. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fragonard,\\_The\\_Swing.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fragonard,_The_Swing.jpg)> (Consulta 06/04/2011).
- Fig. 12. Giandomenico Tiepolo (1727-1804). *Muchachos que nadan en el canal* (detalle). Cambridge, Fogg Art Museum. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 214).
- Fig. 13. Giandomenico Tiepolo (1784-1804). *Cruce del Jordán*. Colección privada. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 168).
- Fig. 14. Jacopo Ligozzi (1596). *Sacrificio de Isaac*. Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo\\_ligozzi,\\_asacrificio\\_di\\_isacco.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_ligozzi,_asacrificio_di_isacco.jpg)> (Consulta 01/12/2013).
- Fig. 15. Taddeo Zuccaro (h.1550-h.1640). *Huida a Egipto*. Londres, Department of Prints and Drawings, British Museum. (Fuente: GERE & POUNCEY, 1983, plate 313).
- Fig. 16. Seguidor de Rosso Fiorentino (Siglo XVI). Estudio de figura. Sotheby's. Disponible en: <<http://necspenecmetu.tumblr.com/post/48505662326/follower-of-giovanni-battista-di-jacopo-rosso>> (Consulta 05/05/2014).
- Fig. 17. Esteban García (1028-1072). Beato de Saint-Sever, *Ángeles atacando al dragón* (detalle). París, Bibliothèque nationale de France. Disponible en: <<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/10131.htm>> (Consulta 02/11/2013).
- Fig. 18. Jacopo Robusti il Tintoretto (1548). *El milagro del esclavo*. Venecia, Gallerie dell'Accademia. Disponible en: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Jacopo\\_Tintoretto\\_-\\_The\\_Miracle\\_of\\_St\\_Mark\\_Freeing\\_the\\_Slave\\_-\\_WGA22480.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Jacopo_Tintoretto_-_The_Miracle_of_St_Mark_Freeing_the_Slave_-_WGA22480.jpg)> (Consulta 24/03/2011).
- Fig. 19. Giandomenico Tiepolo (1784-1804). *La Anunciación*. París, École Nationale supérieure des Beaux-Arts. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 137).

- Fig. 20. Peter Paul Rubens (1629-1632). *Campeños danzantes*. Studio para un Kermés (detalles). Londres, British Museum. (Fuente: HELD, 1959, fig. 67).
- Fig. 21. Bernardino Poccetti (1548- 1612) (s/f). Figura femenina danzante. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: HAMILTON, 1980, fig. 109).
- Fig. 22. Giovanni Balducci, Il Cosci (h. 1560-h.1631) (s/f). *Apolo y las Musas* (y detalles). Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, pág. 181).
- Fig. 23. Filippino Lippi (1488-1493) *Asunción de la Virgen*. Roma, Capella Caraffa, chiesa di Santa Maria sopra Minerva. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 24. ¿Francesco Francia (inicio del siglo XVI)? (s/f). Estudio de tres ángeles para la *Asunción*, de Pietro Perugino, 1481. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: FERINO PAGDEN, 1982, fig. 13).
- Fig. 25. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *Caín mata a Abel*, de Tiziano. Los Ángeles, The Norton Simon Foundation, (Fuente: ANANOFF, 1961, fig. 670).
- Fig. 26. Luca Cambiaso (1527- 1585) (s/f). Dos sibilas y un ángel. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, pág. 260).
- Fig. 27. Battista Franco (h.1550-h.1640). *Sacrificio de Isaac* (detalle). Londres, Department of Prints and Drawings, British Museum. (Fuente: GERE & POUNCEY, 1983, Plate 114).
- Fig. 28. Giambattista Tiepolo (1757). *Falsedad*, diseño para techo. Nueva Jersey, The Art Museum, Princeton University. (Fuente: KNOX, 1770, Fig. 73).
- Fig. 29. Francesco Vanni. (1563-1609) (s/f). Muchacho recostado sobre el vientre. Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJUSTRÖM, LOISEL, & PILLIOD, 2002, Fig. 1217)).
- Fig. 30. Jacopo Negretti, Palma il Giovane (principio de siglo XVII). Desnudo masculino semi-tumbado visto de espaldas. Cambridge, Fitzwilliam Museum. (Fuente: BETTAGNO, 1992, Fig. 41).
- Fig. 31. Domenico Zampieri, Domenichino (h. 1622). Estudio para *La Verdad revelada por el Tiempo*. Windsor Castle, Royal Collection. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 259).
- Fig. 32. Giambattista Zelotti (1526-1578) (s/f). Estudio de una figura femenina sentada con los brazos alzados. París, Département des arts graphiques, Musée du Louvre. (Fuente: SCIOLLA, 1991, Plate 8).
- Fig. 33. Giovanni Lanfranco (h. 1635). *Anunciación*. Salamanca, convento de las Agustinas Descalzas. (Fuente: SCHEILER, 2001, Fig. 29).
- Fig. 34. Girolamo Francesco Maria Mazzola, il Parmigianino (1503-1540) (s/f). *San Juan Bautista en el desierto*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: DI GIAMPAOLO & MUZZI, 2003, Fig. 29).
- Fig. 35. Girolamo Francesco Maria Mazzola, il Parmigianino(1503-1540) (s/f). *La creación de Eva*. Londres, Department of Prints and Drawings, British Museum. (Fuente: POPHAM, 1967, Plate 54).
- Fig. 36. Bernardino Poccetti (1609-1611). *Putto* sentado. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: HAMILTON, 1980, Fig. 96).
- Fig. 37. Bernardino Poccetti (1612). Tres ángeles voladores (detalle). Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: HAMILTON, 1980, Fig. 108).
- Fig. 38. Andrea Comodi (1612-1613). Proyecto para la *Caída de Lucifer*, estudios de figuras (r.). Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: CHAPPELL, Kirvin, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, Fig. 55).

- Fig. 39. Lelio Orsi (1560). *Martirio de Santa Caterina* (detalle). Londres, Department of Prints and Drawings, British Museum. (Fuente: POPHAM, 1967, Plate 40).
- Fig. 40. Giandomenico Tiepolo (1750). *Ángel tocando la trompeta*. Boston, The Museum of Fine Arts, Gift of Edward Habich. (Fuente: KNOX, 1770, Fig. 52).
- Fig. 41. Alessandro Allori (1597). Figura masculina que coge agua de una fuente. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: LECCHINI GIOVANNONI, 1970, Fig. 32).
- Fig. 42. Battista Franco (1498-1561) (s/f). *Júpiter y Mercurio con Psiche*, diseño para un techo octogonal (y detalle). Londres, Department of Prints and Drawings, British Museum. (Fuente: GERE & POUNCEY, 1983, Plate 124).
- Fig. 43. Giandomenico Tiepolo (1727-1804) (s/f). *Huida a Egipto*, Frontispicio con las armas de Carlo Filippo. (Fuente: RIZZI, 1970, Fig. 67).
- Fig. 44. Niccolò di Tommaso (después de 1372). *Santa Brígida de Suecia y la visión de la Natividad* (y detalle). Ciudad del Vaticano, Pinacoteca Vaticana. (Fuente: DUSTON & NESSELRATH, 1998, pág. 217).
- Fig. 45. Agnolo Bronzino (h. 1549). Grupo de *putti* en vuelo con una estrella en la mano. Boceto para *El sueño de las doce estrellas*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: BAROCCHI, BIANCHINI, FORLANI, & MAZZINO, 1963, Fig. 9).
- Fig. 46. Michelangelo Anselmi (1492-1554) (s/f). Cinco estudios para un *putto reggifestone*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: DI GIAMPAOLO & MUZZI, 2003, Fig. 98).
- Fig. 47. Luca Giordano (1634-1705) (s/f). Minerva y figuras alegóricas. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. XXX).
- Fig. 48. Ciro Ferri (1634-1689) (s/f). Ángeles en vuelo que llevan los símbolos de la Pasión. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 33).
- Fig. 49. Taddeo Zuccaro (1529-1566) (s/f). Dos niños ángeles en las nubes. Londres, Department of Prints and Drawings, British Museum. (Fuente: GERE & POUNCEY, 1983, Plate 328).
- Fig. 50. Cristofaro Roncalli il Pomarancio (1603-1605). Estudio del alrcángel Miguel. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: CHAPELL, Kirvin, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, Fig. 34).
- Fig. 51. Jacopo Negretti, Palma il Giovane (h.1600). Siete estudios para una figura de San Jerónimo penitente (detalle). Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, Fig. D-1693).
- Fig. 52. Cecco Bravo (Después de 1648). *Ángel en vuelo*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: ROLI, 1696, Fig. 92).
- Fig. 53. Atribuido a Giovanni Alberti (1558-1601) (s/f). Estudios para un desnudo masculino reclinado. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, pág. 206).
- Fig. 54. Lelio Orsi (h. 1570). Tres figuras en actitud de ser crucificadas. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: DI GIAMPAOLO & MUZZI, 2003, Fig. 114).
- Fig. 55. Artista napolitano anónimo (h. 1750). *Júpiter y Apolo*. Nápoles, Società Napoletana di Storia Patria. (Fuente: VITZTHUM, 1966, Fig. 38).

- Fig. 56. Ludovico Carracci (h. 1585). *Desnudo masculino que duerme*. Oxford, The Visitors of the Ashmolean Museum of Art. (Fuente: DEGRAZIA, RICCÒMINI, & FORNARI SCHIANCHI, 1984, Fig. 117).
- Fig. 57. Cristofaro Roncalli il Pomarancio (1603-1605). *Estudio para una figura recostada en el suelo*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: CHAPELL, Kirvin, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, Fig. 32).
- Fig. 58. Giambattista Piazzeta (1715-1718). *Desnudo femenino sentado*. Venecia, Gallerie dell'Accademia, Colezione Mario Alverà. (Fuente: NEPI SCIRÈ & PERISSA TORRINI, 1999, pág. 219).
- Fig. 59. Camillo Procaccini (h. 1611). *Ángel en vuelo con ostensorio*. Venecia, Gallerie dell'Accademia. (Fuente: NEPI SCIRÈ & PERISSA TORRINI, 1999, pág. 185).
- Fig. 60. Giambattista Tiepolo (1754-1755). *Desnudo sentado entre las nubes con el brazo alzado*. Cambridge, Fitzwilliam Museum. (Fuente: BETTAGNO, 1992, Fig. 81).
- Fig. 61. Domenico Zampieri, Domenichino (h.1640). *San Genaro recibido por Cristo*. Nápoles, Cattedrale di Santa Maria Assunta. (Fuente: SPEAR, 1982, pág. 247).
- Fig. 62. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1679). *Triunfo del Nombre de Jesús* (detalle). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù (detalle). (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 63. Peter Paul Rubens (h. 1615-1615). *La Asunción de la Virgen*. Viena, Albertina. (Fuente: HELD, 1959, Fig. 38).
- Fig. 64. Ludovico Carracci (1605-1609). *Los funerales de la Virgen* (y detalle). Parma, Galleria Nazionale. (Fuente: SCHEILER, 2001, Fig. 21).
- Fig. 65. Peter Paul Rubens (1622). *Diseño para la portada de Franciscus Hareus'Annales Ducum Brabantiae* (detalle). Londres, British Museum. (Fuente: HELD, 1959, Fig. 156).
- Fig. 66. Cristofaro Roncalli, Il Pomarancio (h. 1621). *Bóveda del Camarín de los países*. Roma, Villa Ludovisi (y detalle). Disponible en: <http://www.italiannotebook.com/art-archaeology/casino-ludovisi/> (Consulta 10/12/2013).
- Fig. 67. Peter Paul Rubens (h. 1632-1634). *El jardín del Amor*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. (Fuente: HELD, 1959, Fig. 163).
- Fig. 68. Jean-Antoine Watteau (1718-1720). *Embarque para la isla de Citerea* (y detalles). Berlín, Charlottenburg Palace. Disponible en: <http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=3019> (Consulta 10/12/2013).
- Fig. 69. Domenico Zampieri, Domenichino (1612-1615). *Gloria de Santa Cecilia* (detalle). Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Polet. (Fuente: Museo di Palazzo Venezia (Roma), 1996, pág. 24).
- Fig. 70. Escuela de Rafael (1519). *Logia de Amor e Psique* (detalles). Roma, Villa Farnesina. Fotografías propias.
- Fig. 71. Antonio Gionima (1697-1732) (s/f). *Dido y Eneas en la cueva* (y detalle). Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJUSTRÖM, LOISEL, & PILLIOD, 2002, Fig. 1505).
- Fig. 72. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *La educación de la Virgen* (detalle). París, Colección de M. X... (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 441).
- Fig. 73. Ciro Ferri (1634-1689) (s/f). *Grupo de dos ángeles en las nubes de los cuales uno está extendido y el otro señala hacia abajo*. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 54).
- Fig. 74. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *Rinaldo en el bosque encantado* (detalle). París, colección particular. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 434).

- Fig. 75. Miguel Ángel Buonarroti (1511). *Creación de Adán*. Ciudad del Vaticano, cappella Sistina. Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Creaci%C3%B3n\\_de\\_Ad%C3%A1n.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Creaci%C3%B3n_de_Ad%C3%A1n.jpg) (Consulta 01/01/2015).
- Fig. 76. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle). Parma, Duomo. (Fuente: RICCÒMINI, 1983, pág. 104).
- Fig. 77. Agnolo Bronzino (1540-1545). *Deposición de Cristo* (y detalle). Besançon, Musée des Beaux-Arts. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%A9ploration\\_sur\\_le\\_Christ\\_mort\\_\(Bronzino\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%A9ploration_sur_le_Christ_mort_(Bronzino).jpg) (Consulta 14/12/2013).
- Fig. 78. Andrea Pozzo (1626). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle). Roma, Sant' Ignazio di Loyola. (Fuente:fotografía propia).
- Fig. 79. Andrea Pozzo (1626). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle). Roma, Sant' Ignazio di Loyola. (Fuente:fotografía propia).
- Fig. 80. Giulio Romano (1527). *El carro del Sol*. Mantua, Palazzo Tè. (Fuente: GOMBRICH, 1989, pág. 336).
- Fig. 81. Giandomenico Tiepolo (h. 1758-1759). *La Apoteosis de San Antonio con Jesús Niño*. Nueva York, colección Mr. Peter Marino. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, Fig. 81).
- Fig. 82. Jean-Honoré Fragonard (1818). *La adoración de los pastores*, de Benedetti (detalle). Meudon, Collección J. H... (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 757).
- Fig. 83. Guido Reni (1614). *La Aurora* (detalle). Roma, Palazzo Rospigliosi Pallavicini. Disponible en: <http://www.wikiart.org/en/guido-reni/aurora-1614> (Consulta 24/12/2014).
- Fig. 84. Charles le Brun (1658-1661). *Apoteosis de Hércules* (detalle). Maincy, Château de Vaux-le-Vicomte. Disponible en: <http://www.backtoclassics.com/gallery/charleslebrun/hercules-detail/> (Consulta 23/05/2011).
- Fig. 85. Giambattista Tiepolo (1752-1753). *Apolo y los cuatro continentes* (detalle). Residenz, Würzburg. (Fuente: MARIUZ, 1996, Fig. 39).
- Fig. 86. Lorenzo Costa il Giovane (1579). Sala del Zodiaco. Mantua, Palazzo Tè. Disponible en: <http://www.reprodart.com/a/costa-lorenzo/signs-of-the-zodiac-detail.html> (Consulta 29/10/2012).
- Fig. 87. Fernando Gallego (1486). Bóveda del Zodiaco (detalle). Salamanca, Bóveda de la Antigua Biblioteca de la Universidad. Disponible en: <http://enclavedearteblog.blogspot.com.es/2010/11/el-cielo-de-salamanca.html> (Consulta 02/06/2011).
- Fig. 88. Frans Franckh (1610). *Reunión de brujas*. Múnich, Pinakothek. Disponible en: <http://arssecreta.com/?p=922> (Consulta 11/09/2013).
- Fig. 89. Salvatore Rosa (1673). *Saúl y la bruja de Endor*. París, Musée du Louvre. Disponible en: <http://arssecreta.com/?tag=barroco> (Consulta 12/09/2013).
- Fig. 90. Pietro da Cortona (1641-1642). *Joven príncipe raptado del aposento de Venus por Minerva*. Florencia, Palazzo Pitti, Sala di Venere. Disponible en: <http://www.kunst-fuer-alle.de/english/fine-art/artist/image/pietro-da-cortona/3224/1/153344/minerva-abducts-the-young-prince-from-venus/index.htm> (Consulta 06/01/2014).

- Fig. 91. Peter Paul Rubens (1636). *Caída de Faetón*. Bruselas, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique. Disponible en: <http://lesmythologies.wordpress.com/2009/11/16/phaeton/> (Consulta 04/01/2014).
- Fig. 92. Giovanni Battista Beinaschi (1636–1688) (s/f). *Asunción de la Virgen*. Sotheby's (ex-collezione Boussairolles come Giovanni Lanfranco). (Fuente: SCHEILER, 2001, Fig. 2).
- Fig. 93. Escuela de Rafael (1519). *Psique llevada al Olimpo*. Roma, Villa Farnesina. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 94. Domenico Zampieri, Domenichino (h.1606-1608). *La ascensión de San Pablo*. París, Musée du Louvre. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 45)).
- Fig. 95. Peter Paul Rubens (h. 1618-1620). Estudios para los bendecidos en una *Resurrección*. Londres, Collection of the Count Seilern. (Fuente: HELD, 1959, Fig. 47).
- Fig. 96. Agostino Carracci (1590s.) *La última Comunión de san Jerónimo*. Bolonia, Pinacoteca Nazionale. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 139).
- Fig. 97. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *Amor y Psique*, de Paradi. Londres, British Museum. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 752).
- Fig. 98. Luca Cambiaso (1686). *La Anunciación*. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, pág. 245).
- Fig. 99. Giovanni Lanfranco (1515-1516). *Anunciación de la Virgen*. San Petersburgo, Ermitage. Disponible en: <http://xaxor.com/oil-paintings/933-giovanni-lanfranco-1582-1647.html> (Consulta 28/11/2013).
- Fig. 100. Domenico Zampieri, Domenichino (h. 1606-1608). *San Jerónimo*. Londres, Denis Mahon. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 46).
- Fig. 101. Tiziano Vecelio (1542-1544). *El sacrificio de Isaac*. Venecia, Santa Maria della Salute. Disponible en: <http://www.artehistoria.com/v2/obras/12561.htm> (Consulta 11/04/2011).
- Fig. 102. Giandomenico Tiepolo (1773-1774). *Abrahán y los tres ángeles*. Venecia, Gallerie dell'Accademia Disponible en: <http://it.wahooart.com/@/@/8XY5TT-Giovanni-Domenico-Tiepolo-Abramo-ei-tre-angeli> (Consulta 01/10/2013).
- Fig. 103. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccio (1679). *Adoración del Cordero Mítico* (detalle). Roma, chiesa del Santissimo. Nome di Gesù. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 104. Sandro Botticelli (h.1495). *Paraíso V: Cielo de la Luna. Dante y Beatriz*. Berlín, KupferstichKabinett, Staatlichen Museen zu Berlin. Disponible en: <http://danteworlds.laits.utexas.edu/paradiso/gallery/0111dante.jpg> (Consulta 30/10/2013).
- Fig. 105. Antonio Bazzi, il Sodoma (1526). *Éxtasis de Santa Catalina*. Siena, Basilica de San Domenico cappella di Santa Caterina. Disponible en: <http://www.viaesiena.it/es/caterina/itinerario/basilica-di-san-domenico/cappella-caterina> (Consulta 09/07/2014).
- Fig. 106. Ciro Ferri (1659). Figuras arrodilladas sobre las nubes. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 3).
- Fig. 107. Girolamo Francesco Maria Mazzola, il Parmigianino (h.1550-h.1640). Cuatro figuras en un *Descendimiento del Espíritu Santo*. Londres, Department of Prints and Drawings, British Museum. (Fuente: POPHAM, 1967, Plate 56).

- Fig. 108. Veronese (1586). *Sacrificio de Isaac*. Madrid, Museo del Prado. Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Sacrifice\\_of\\_Isaac\\_%28Veronese%29.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Sacrifice_of_Isaac_%28Veronese%29.jpg) (Consulta 01/12/2013).
- Fig. 109. Copia de Nicolas Pussin (h. 1627). *El reino de Flora*. Windsor Castle, Royal Collection. (Fuente: CLAYTON, 1995, Fig. 15).
- Fig. 110. Ciro Ferri (1634-1689) (s/f). Grupo de figuras en vuelo hacia un personaje sentado que ofrece una corona; estudio para el techo de la sala de Saturno. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 5v.).
- Fig. 111. Girolamo Francesco Maria Mazzola, il Parmigianino (1503-1540) (s/f). Mercurio volando hacia la derecha. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: DI GIAMPAOLO & MUZZI, 2003, Fig. 61).
- Fig. 112. Ludovico Carracci (1565 -¿1585?). *Alejandro y Taide huyen a Persépolis*. Viena, Staatliche Graphische Sammlung Albertina. (Fuente: MAHON, 1963, Fig. 6).
- Fig. 113. Luca Giordano (1672). *Anunciación*. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Disponible en: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1973.311.2> (Consulta 11/04/2011).
- Fig. 114. Francesco Maffei (1640-1660). *San Miguel arcángel venciendo a Lucifer*. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Disponible en: <http://imgarcade.com/1/angel-michael-defeats-lucifer/> (Consulta 26/08/2012).
- Fig. 115. Anton van Dyck (1639-1640). *Eros y Psique* (detalle). Windsor Castle, Royal Collection. Disponible en: [http://www.wga.hu/html\\_m/d/dyck\\_van/3other/cupid.html](http://www.wga.hu/html_m/d/dyck_van/3other/cupid.html) (Consulta 06/04/2011).
- Fig. 116. Giuliano Bugiardini (1475-1554) (s/f). *El ángel de la Anunciación*. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, pág. 222).
- Fig. 117. Giandomenico Tiepolo (h.1778). *La institución de la Eucaristía*. Venecia, Gallerie dell'Accademia. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, pág. 146).
- Fig. 118. Filippino Lippi (1488-1493). *Asunción de la Virgen* (detalle). Roma, Capella Caraffa, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 119. Rafael Sanzio (1514). *Triunfo de Galatea* (detalle). Roma, Villa Farnesina, Sala della Gallatea. (Fuente: fotografía propia).
- Fig. 120. Rafael Sanzio (después de 1506). Virgen con el Niño, sentada, vista a medio busto y de perfil (detalle). París, Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre. (Fuente: Villa Medici, 1992, pág. 85).
- Fig. 121. Luca Giordano (1634–1705) (s/f). *Caída de Ícaro*. La Haya, Embajada de España. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. 588).
- Fig. 122. Artista anónimo del norte de Italia (siglo XVI). Guirnalda con putti. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, Fig. D-1539).
- Fig. 123. Girolamo Francesco Maria Mazzola, il Parmigianino (1503-1540). *Virgen con el Niño con el Bautista y San Jerónimo*. Londres, Department of Prints and Drawings, British Museum. (Fuente: POPHAM, 1967, Plate 67).
- Fig. 124. Luca Cambiaso (1557-1559). Figura alegórica femenina sentada en una nube con un libro abierto en su regazo. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, pág. 257).



- Fig. 125. Ciro Ferri (1634-1689) (s/f). Grupo de *putti* en pie sobre las nubes. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 51).
- Fig. 126. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *Sagrada Familia*. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 636).
- Fig. 127. ¿Luca Giordano (1634–1705)? (s/f). *La Asunción de la Virgen* (detalle). París, Musée du Louvre. Disponible en:  
 <[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_98=AUTR&VALUE\\_98=GIORDANO%20Luca&DOM=All&REL\\_SPECIFIC=3](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=AUTR&VALUE_98=GIORDANO%20Luca&DOM=All&REL_SPECIFIC=3)> (Consulta 10/01/2011).
- Fig. 128. Pietro da Cortona (1633-1639). *Triunfo de la Divina Providencia* (detalle, *Minerva lucha contra los gigantes*). Roma, Palazzo Barberini. Disponible en:  
 <<http://forum.termometropolitico.it/36944-il-paganesimo-nelle-arti-pittoriche-3.html>> (Consulta 24/12/2013).
- Fig. 129. Ludovico Carracci (h. 1619). *La Anunciación*. Viena, Albertina. (Fuente: MAHON, 1963, Fig. 21).
- Fig. 130. Rafael Sanzio (1483-1520) (s/f). Niño desnudo dirigiéndose hacia la derecha con los brazos extendidos. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: Villa Medici, 1992, Fig. 106).
- Fig. 131. Ciro Ferri (1634-1689) (s/f). Mujer con niños. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 6).
- Fig. 132. Jean-Honoré Fragonard (h.1765-1770). *El sacrificio de la rosa* (detalle). París, collection Mme. Chevrier. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 616).
- Fig. 133. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *El éxtasis de San Francisco*, de Giambattista Piazzetta. Los Ángeles, California, The Norton Simon Foundation. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 643).
- Fig. 134. Bernardino Poccetti (1606-1607). Niño arrodillado visto del lado derecho, diseño para la capilla di San Sebastiano alla Santissima Annunziata. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: HAMILTON, 1980, Fig. 98).
- Fig. 135. Jacopo Negretti, Palma il Giovane (Finales del siglo XVI-principios del siglo XVII). Estudio de figuras voladoras. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: FORLANI, 1958, Fig.15).
- Fig. 136. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle). Parma, Duomo. (Fuente: RICCÒMINI, 1983, Fig. 124).
- Fig. 137. Peter Paul Rubens (h.1617-1619). *La adoración de los pastores* (detalle). París, Collection of Frits Lugt. (Fuente: HELD, 1959, Plate. 154).
- Fig. 138. Federico Zuccaro (1540-h.1609) (s/f). Cristo flotando frente de una nube, mira hacia abajo. Londres, Department of Prints and Drawings, British Museum. (Fuente: GERE & POUNCEY, 1983, Plate 275).
- Fig. 139. Vittorio Urbino (copia de Carlo Urbino) (1590-1600). Códice Huygen, de Leonardo. Nueva York, The Pierpont Morgan Library. Disponible en:  
 <[http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox\\_VPage&VBID=2UN3656HDJIT&IT=ZoomImageTemplate01\\_VForm&IID=2UNTWA35JZ59&PN=1&CT=Search&SF=0](http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&VBID=2UN3656HDJIT&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=2UNTWA35JZ59&PN=1&CT=Search&SF=0)> (Consulta 09/09/2013).

- Fig. 140. Vittorio Urbino (copia de Carlo Urbino) (1590-1600). Códice Huygen, de Leonardo (y detalle). Verona, Museo di Castelvecchio. (Fuente: MARANI, 1994, pág. 79).
- Fig. 141. François Boucher (1756). *Alegoría de la educación de Luis XV*. Colección privada. (Fuente: LAING, 2003, pág. 200).
- Fig. 142. François Boucher (1748-1749). Estudio de una mujer desnuda como una nereida. París, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques. (Fuente: LAING, 2003, pág. 106).
- Fig. 143. François Boucher (1753). *La salida del Sol*. Londres, Wallace Collection. Disponible en: <http://www.wikipaintings.org/en/francois-boucher/the-rising-of-the-sun-1753> (Consulta 06/04/2011).
- Fig. 144. Claudio Coello (1664). *Triunfo de San Agustín*. Madrid, Museo del Prado. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-triunfo-de-san-agustin/> (Consulta 25/05/2012).
- Fig. 145. Jacopo Robusti il Tintoretto (h. 1590). *Batalla entre San Miguel y Satán*. Dresde, Disponible en: [Staatliche Kunstsammlungen, Alte Meister. http://www.wikipaintings.org/en/tintoretto#supersized-religious-painting-241326](http://www.wikipaintings.org/en/tintoretto#supersized-religious-painting-241326) (Consulta 03/12/2013).

## Capítulo 4

- Fig. 1. Giambattista Tiepolo (1696-1770) (s/f). *La Fama anuncia a los espectadores la llegada del emperador Enrique III*. París, Musée Jacquemart-André. (Fuente: MORASSI, h. 1962, Fig. 391).
- Fig. 2. Giuseppe Maria Mitelli (1634-1718) (s/f). *El Juicio*. Torino, Biblioteca Reale. (Fuente: SCIOLLA, 1991, pág. 305).
- Fig. 3. Francesco Nappi (1565-1638?) (s/f). *Gloria de ángeles y logia* (detalle). Roma, iglesia de San Giacomo in Augusta. Disponible en: <http://www.panoramio.com/photo/98385361> (Consulta: 22/05/2015).
- Fig. 4. Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino (h. 1596-1599). *Ángel en vuelo*. Nueva York, The Morgan Library & Museum, Kasper Collection. Disponible en: <http://www.themorgan.org/sites/default/files/pdf/press/KasperPressImages.pdf> (Consulta: 25/03/2011). Fotografía: Brad Dickson.
- Fig. 5. Ciro Ferri (h. 1673). Dos ángeles en vuelo que sostienen la base de una columna, parte de arco. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 68 v.).
- Fig. 6. Giulio Romano (1499-1546) (s/f). *Baco y Ariadna*. Milán, Biblioteca Amrosiana. Milán, Biblioteca Amrosiana. Disponible en: <http://www.homoerotimuseum.net/eur/eur06/425/021.html> (Consulta: 26/06/2010).
- Fig. 7. Domenico Zampieri, Domenichino y G.B. Viola (1616-1618). *Apolo mata a Pitón*. Frascati, Villa Aldobrandini. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 182).
- Fig. 8. Ciro Ferri, (1730), *Cristo en el Monte de los Olivos*, Viena, Kunsthistorisches Museum. Disponible en:

- <https://eccechristianus.files.wordpress.com/2012/02/ijesushuertosricci1.jpg>  
 (Consulta: 10/01/2011).
- Fig. 9. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1676). *Los profetas*. Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 10. Charles Antoine Coypel (1748). *Psique abandonada por Amor*. Lille, Musée des Beaux-Arts. Disponible en: <http://arts.mythologica.fr/artist-c/coypel-ca.htm> (Consulta: 13/05/2014).
- Fig. 11. Hemisferio norte celeste, publicado en *El uso de los globos celestes en Plano*, de Thomas Hood (1590). Londres, British Library. Disponible en: <http://britishlibrary.typepad.co.uk/magnificentmaps/2013/01/stargazing-with-maps-in-the-dark.html> (Consulta: 22/35/2015).
- Fig. 12. Luca Giordano (1682-1685). *El antro de la eternidad* (detalle). Florencia. Palazzo Medici Riccardi. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. LIV).
- Fig. 13. Giuseppe Cades (segunda mitad del siglo XVII). Alegoría. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: CHÂTELET & SCELLER, 1970, Fig. 15).
- Fig. 14. Ciro Ferri (1634-1689) (s/f). Dos figuras arrodilladas que sostienen una tabla y ángeles en vuelo sobre las nubes. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 22)).
- Fig. 15. Francesco Salviati (h. 1563). *La Fama*. Roma, palacio Farnesio. Disponible en: <http://www.aparences.net/es/periodos/el-manierismo/el-manierismo-en-roma/> (Consulta: 30/06/2014).
- Fig. 16. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). *Coresus se sacrifica para salvar a Callirhoe*. Nueva York, The Pierpont Morgan Library. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 434).
- Fig. 17. Giovan Battista Trotti, il Malosso (1555-1612) (s/f). *Coronación de la Virgen*. Piacenza, chiesa disan Francesco, cappella della Concezione. (Fuente: SCHEILER, 2001, Fig. 19).
- Fig. 18. Escuela de Rafael (1519). *Mercurio*. Roma, Villa Farnesina. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffael,\\_Loggia\\_di\\_Psiche,\\_Villa\\_Farnesina,\\_Rome\\_05.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffael,_Loggia_di_Psiche,_Villa_Farnesina,_Rome_05.jpg) (Consulta: 15/04/2011).
- Fig. 19. Peter Paul Rubens (1577-1640) (s/f). Estudio para Mercurio descendiendo. Londres, Victoria and Albert Museum. (Fuente: HELD, 1959, Plate 112).
- Fig. 20. Perino del Vaga (1501-1547) (s/f). *La diosa Roma*. Disponible en: <http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/delvaga.php> (Consulta: 16/07/2014).
- Fig. 21. El Greco (1608-1613). *Inmaculada Concepción* (detalle). Toledo, Museo de Santa Cruz. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_Greco\\_-\\_The\\_Virgin\\_of\\_the\\_Immaculate\\_Conception\\_\(detail\)\\_-WGA10619.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Greco_-_The_Virgin_of_the_Immaculate_Conception_(detail)_-WGA10619.jpg) (Consulta: 20/07/2014).
- Fig. 22. Ludovico Cardi detto il Cigoli (1606-1607). *Tobías y el ángel*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: CHAPELL, KIRVIN, NISSMAN, & PROSPERI VALENTI RODINÒ, 1979, Fig. 113).
- Fig. 23. Giuseppe Cesari, Cavalier d'Arpino (1568-1640) (s/f). *Dédalo e Ícaro*. Londres, Courtauld Institute Art. Disponible en: [http://www.rositour.it/Arte/Cavalier%20d'Arpino/Londra-Courtauld%20Institute%20of%20Art\\_Dedalo%20e%20Icaro.jpg](http://www.rositour.it/Arte/Cavalier%20d'Arpino/Londra-Courtauld%20Institute%20of%20Art_Dedalo%20e%20Icaro.jpg) (Consulta: 07/07/2012).

- Fig. 24. Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) (s/f). Hoja de estudios, apuntes de una obra de Veronese. Colección privada. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 447).
- Fig. 25. Giandomenico Tiepolo (1727-1804) (s/f). *La lapidación de san Esteban* (detalle). (Fuente: RIZZI, 1970, Fig. 117).
- Fig. 26. Giovanni Lanfranco (1621-1625). Cristo, guirnaldas y angelitos, detalle de la cúpula. Roma, Sant'Andrea della Valle. (Fuente: SCHEILER, 2001, Fig. 7).
- Fig. 27. Giambattista Tiepolo (h. 1754). Estudio de ángel, desde atrás. Cambridge, Fitzwilliam Museum. (Fuente: (BETTAGNO, Da Pisanello a Tiepolo: disegni veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge, 1992, pág. 79)).
- Fig. 28. Seguidor de Guercino. (s/f). *Ángel de la Anunciación*. Estocolmo, Nationalmuseum. (Fuente: BJUSTRÖM, LOISEL, & PILLIOD, 2002, Fig. 1570).
- Fig. 29. Alessandro Gherardini (1655-1726) (s/f). *El carro de Apolo*. París, Musée du Louvre. (Fuente: ROLI, 1696, Fig. 117).
- Fig. 30. Claudio Coello (h. 1668). Boceto para la *Anunciación* de la iglesia del convento de San Plácido de Madrid. Madrid, Colección Villar Mir. (Fuente: CHECA CREMADES, 2004, pág. 330).
- Fig. 31. Ciro Ferri (1634-1689) (s/f). Boceto de *putti* en vuelo. Roma, Collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe, Istituto Nazionale per la Grafica. (Fuente: GIANNATIEMPO, 1977, Fig. 63 v.).
- Fig. 32. Bernardino Poccetti (1612). Tres ángeles voladores. Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: HAMILTON, 1980, Fig. 108).
- Fig. 33. Luca Giordano (1634-1705) (s/f). *La matanza de los falsos profetas de Baal*. Poomersfelden, collezione Schönborn. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. 169).
- Fig. 34. François Boucher (h. 1769). Boceto para *Bóreas secuestra a Oritía*. (Fuente: LAING, 2003, Fig. 84).
- Fig. 35. Luca Cambiaso (1527-1585) (s/f). *El triunfo de Galatea*. Madrid, Museo del Prado. (Fuente: TURNER, 2008, Fig. D-1908).
- Fig. 36. Giandomenico Tiepolo (c. 1780). *La Apoteosis de San Lorenzo*. Cambridge, Fogg Art Museum. (Fuente: KNOX, 1770, Fig. 101).
- Fig. 37. Pietro Testa (h. 1631-h. 1637). *Venus y Adonis*. Cambridge, Fogg Art Museum. Disponible en: <<http://www.harvardartmuseums.org/art/236094>> (Consulta: 12/05/2014).
- Fig. 38. ¿Luca Giordano (1634-1705)? (s/f). *La Asunción de la Virgen*. París, Musée du Louvre. Disponible en: <[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_98=AUTR&VALUE\\_98=GIORDANO%20Luca&DOM=All&REL\\_SPECIFIC=3](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_98=AUTR&VALUE_98=GIORDANO%20Luca&DOM=All&REL_SPECIFIC=3)> (Consulta: 10/01/2011).
- Fig. 39. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (h.1675). *Visión de san Francisco Javier*. Ciudad del Vaticano, cappella Sistina. Disponible en: <[http://mv.vatican.va/4\\_ES/pages/x-Schede/PINs/PINs\\_Sala14\\_03\\_056.html](http://mv.vatican.va/4_ES/pages/x-Schede/PINs/PINs_Sala14_03_056.html)> (Consulta: 03/06/2015).
- Fig. 40. Jean-Honoré Fragonard (1765). *Coresus se sacrifica para salvar a Callirhoe* (detalle). París, Musée du Louvre. Disponible en: <[http://allart.biz/photos/image/Fragonard\\_Coresus\\_Sacrificing\\_himselt\\_to\\_Save\\_Callirhoe.html](http://allart.biz/photos/image/Fragonard_Coresus_Sacrificing_himselt_to_Save_Callirhoe.html)> (Consulta 06/04/2011).

- Fig. 41. Luca Giordano (1660-1665). *Descanso durante la huida a Egipto*. Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art. Disponible en: <<http://www.thecityreview.com/w14com2.html>> (Consulta: 11/03/2015).
- Fig. 42. Giandomenico Tiepolo (1759). *Aparición de la Virgen a San Simón Stock*, de Giambattista Tiepolo (detalle). (Fuente: RIZZI, 1970, Fig. 95).
- Fig. 43. Giandomenico Tiepolo (h.1759). *L'Omnipotente*. Detroit, The Detroit Institute of Arts. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, Fig. 85).
- Fig. 44. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle). Parma, Duomo. Disponible en: <<http://intempus.tistory.com/1206>> (Consulta: 04/05/2011).
- Fig. 45. Tercera figura. (Dibujo: Mercedes Peris, 2015)
- Fig. 46. Jean-Honoré Fragonard. (1732-1806) (s/f). *La Sagrada Familia*, de Schidone. Viena, Albertina. (Fuente: ANANOFF, 1961, Fig. 477).
- Fig. 47. Doble lectura. (Dibujo: Mercedes Peris, 2015)
- Fig. 48. Francesco Fontebasso (1707-1769) (s/f). *La Ignorancia derrotada por la Virtud* (detalle de la Fig. 211, Cap. 2). Venecia, Fonteghetto della Farina. (Fuente: MAGRINI, 1988, Fig.192).
- Fig. 49. Lelio Orsi (1508-1587) (s/f). *Alegoría del sueño* (y detalle). London, Department of Prints and Drawings, British Museum. London, Department of Prints and Drawings, British Museum. (Fuente: POPHAM, 1967, Plate 43).
- Fig. 50. Antonio da Correggio (1526-1530). *Asunción de la Virgen* (detalle). Parma, Duomo. Disponible en: <[http://www.settemuse.it/pittori\\_scultori\\_italiani/correggio/correggio\\_025\\_assunzion\\_e\\_della\\_vergine\\_partic\\_1530.jpg](http://www.settemuse.it/pittori_scultori_italiani/correggio/correggio_025_assunzion_e_della_vergine_partic_1530.jpg)> (Consulta: 06/04/2011).
- Fig. 51. Diseño escenográfico. *Triunfo de la fe cristiana* (h. 1684). Budapest, National Theatre Historical Museum and Institute. (Fuente: FAGIOLO, KNAPP, KILÁN, & BARDI, 1999, pág. 103).
- Fig. 52. Giuseppe Maria Crespi, lo Spagnolo (1665-1746) (s/f). *Ercole in Olimpo*. Torino, colección privada. (Fuente: SCIOLLA, 1991, Fig. 2).
- Fig. 53. Jacopo Robusti il Tintoretto (1576-1581). *Anunciación*. Venecia, Scuola Grande di San Rocco. Disponible en: <<http://www.cultorweb.com/Ombre/IC1.html>> (Consulta: 09/05/2014).
- Fig. 54. Miguel Ángel Buonarrotti (1537-1541). *Juicio Universal* (detalle). Ciudad del Vaticano, cappella Sistina. Disponible en: <<http://renacimientosociales.blogspot.com.es/2012/04/capilla-sixtina-el-juicio-final.html>> (Consulta: 14/06/2011).
- Fig. 55. Sebastiano Ricci (1717-1718). *Alegoría de Francia bajo la figura de Minerva pisoteando a la Ignorancia y coronando a la Virtud*. París, Musée du Louvre. Disponible en: <[http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj\\_view\\_obj&objet=cartel\\_1834\\_2010\\_p0007244.001.jpg\\_obj.html&flag=true](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_1834_2010_p0007244.001.jpg_obj.html&flag=true)> (Consulta: 10/01/2011).
- Fig. 56. Nicola Russo (1690). *Aparición de San Miguel Arcángel*. Procida, Abbazia di San Michele. Disponible en: <[http://it.wikipedia.org/wiki/File:Apparizione\\_di\\_san\\_Michele\\_archangelo.jpg](http://it.wikipedia.org/wiki/File:Apparizione_di_san_Michele_archangelo.jpg)> (Consulta: 09/03/2014).

- Fig. 57. Andrea Comodi (h.1550-h.1640). Estudio para *La caída de los ángeles rebeldes*. Londres, Department of Prints and Drawing, British Museum. (Fuente: GERE & Philip, 1983, Plate 68).
- Fig. 58. Pietro da Cortona (1633-1639). *Triunfo de la Divina Providencia*. Roma, Palazzo Barberini. Disponible en: <<http://pixgood.com/triumph-of-the-barberini.html>> (Consulta: 02/06/2012).
- Fig. 59. Antonio Bazzi (1517). *Bodas de Alejandro y Roxana*. Roma, Villa Farnesina. Disponible en: <[http://www.settemuse.it/arte\\_bio\\_l/il\\_sodoma.htm](http://www.settemuse.it/arte_bio_l/il_sodoma.htm)> (Consulta: 03/06/2015).
- Fig. 60. Giovanni Odazzi (1709). *Caída de los ángeles rebeldes*. Roma, chiesa dei Santi Apostoli. Disponible en: <<http://www.gliscritti.it/gallery3/index.php/Roma-barocca-Foto-di-Bruno-Brunelli?page=5>> (Consulta: 06/05/2014).
- Fig. 61. Sandro Botticelli (1490-1492). *Coronación de la Virgen*. Florencia, Galleria degli Uffizi. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli,\\_incoronazione\\_della\\_vergine.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Botticelli,_incoronazione_della_vergine.jpg)> (Consulta: 20/04/2015).
- Fig. 62. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1676). *Los evangelistas*. Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 63. Gian Antonio Fumiani (1680-1704). *El martirio de San Pantaleón* (y detalle). Vencia, chiesa di San Pantalon. Disponible en: <<http://www.venise-tourisme.com/eglise-san-pantalon.html>> (Consulta: 20/04/2015).
- Fig. 64. Decoración de la "Sala de Poussin" del palacio Doria-Pamfilj de Roma. (Dibujo: Mercedes Peris, 2015)
- Fig. 65. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1685). *La gloria de San Ignacio* (detalle). Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù, cappella di San Iganzio. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 66. Bóveda de la tumba del faraón Ramsés VI (1143-1136 a.C.) Luxor, Valle de los Reyes. Disponible en: <<http://www.lahornacina.com/seleccionesegipto213.htm>> (Consulta: 31/03/2015; Fotografía de James H. Morris).
- Fig. 67. Paolo Veronese (1585). Triunfo de Venecia. Venecia, Palazzo Ducale. Disponible en: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veronese-Triomphe\\_de\\_Venise.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Veronese-Triomphe_de_Venise.jpg)> (Consulta: 17/07/2014).
- Fig. 68. Dibujo de la vista de perfil de *Triunfo de Venecia* de Veronese. (Dibujo: Mercedes Peris, 2015).
- Fig. 69. Dibujo de la vista en alzado de *Genios bailando* de Tibaldi. (Dibujo: Mercedes Peris, 2015).
- Fig. 70. Pellegrino Tibaldi (h. 1556). Bocetos para los genios del techo de la *Sala delle Adunanze* y bóveda. Bolonia, Palazzo Poggi. (Fuente: DEGRAZIA, RICCÒMINI, & FORNARI SCHIANCHI, 1984, págs. 336-337).
- Fig. 71. Giovanni Lanfranco (1622-1623). *Ascensión de Cristo*. Roma, San Giovanni dei Fiorentini, capella Sacchetti. (Fuente: SCHEILER, 2001, Fig. 19).
- Fig. 72. Pietro da Cortona (1633-1639). *Triunfo de la Divina Providencia* (detalle). Roma, Palazzo Barberini. Disponible en: <<http://www.baroque.it/arte-barocca/la-pittura-barocca/la-pittura-barocca.html>> (Consulta: 02/06/2015).
- Fig. 73. Dibujo de la vista en alzado de un fragmento de *Triunfo de la Divina Providencia* (figura 70). (Dibujo: Mercedes Peris, 2015).

- Fig. 74. Cosmas Damian Asam (1734). Santa María Victoria. Ingolstadt. Imagen b/n (Fuente: HANFSTAENGL & HEGE, 1955, Fig.63); Imagen color: Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/earthmagnified/709536256/lightbox/> (Consulta: 21/05/2014).
- Fig. 75. Esquemas de la vista de perfil y en alzado de la figura 72. (Dibujo: Mercedes Peris, 2015).
- Fig. 76. Andrea Pozzo (1626). *Apoteosis de San Ignacio* (detalle). Roma, Sant' Ignazio di Loyola. Disponible en: <https://losolfamidas.files.wordpress.com/2012/10/detalle-apoteosis-de-san-ignacio-padre-pozzo.png> (Consulta: 24/09/2012).
- Fig. 77. Annibale Carracci (1597). *Los amores de los dioses*. Roma, Palazzo Farnese. Disponible en: <http://stalinbrando.blog.ca/2009/07/27/the-northern-renaissance-6596445/> (Consulta: 20/04/2015).
- Fig. 78. Escuela de Rafael (1519). *Loggia de Amor y Psique*. *Loggia di Amore e Psiche*. Roma, Villa Farnesina. Disponible en: <http://www.electrummagazine.com/wp-content/uploads/2012/06/The-Loggia-of-Psyche.jpg> (Consulta: 16/04/2014).
- Fig. 79. Dibujo de la vista de perfil de la bóveda de la Loggia de Psique. (Dibujo: Mercedes Peris, 2015).
- Fig. 80. Ferrau Fenzoni (1591). Frescos en la capilla de San Francisco. Roma, Santa Maria in Trastevere. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 81. Dibujo de la vista de alzado de la capilla de San Francisco. (Dibujo: Mercedes Peris, 2015).
- Fig. 82. Pietro da Cortona (1633-1639) *Triunfo de la Divina Providencia* (detalle de figura "multivisión"). Roma, Palazzo Barberini. Disponible en: <http://www.baroque.it/arte-barocca/la-pittura-barocca/la-pittura-barocca.html> (Consulta: 02/06/2015).
- Fig. 83. Luca Giordano (1692-1694). *Triunfo de la Iglesia militante*. El Escorial, Monasterio de San Lorenzo. (Fuente: PÉREZ SÁNCHEZ, MORÁN SUÁREZ, & GONZÁLEZ ASENJO, 2002).
- Fig. 84. Peter Paul Rubens (h.1625). *Duque de Buckingham escoltado por Minerva y Mercurio al Templo de Virtus*. Londres, The National Gallery. Londres, The National Gallery. Disponible en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/obras/14686.htm> (Consulta: 21/01/2014).
- Fig. 85. Perino del Vaga (1531-1533). *Caída de los gigantes* (detalle). Génova, [Palazzo del Principe](#) (o Palazzo Doria-Pamphili). Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:0409\\_-\\_Genova\\_-\\_Palazzo\\_Doria\\_Pamphili\\_-\\_Caduta\\_dei\\_Giganti\\_-\\_Foto\\_Giovanni\\_Dall'Orto,\\_23-Sett-2007.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:0409_-_Genova_-_Palazzo_Doria_Pamphili_-_Caduta_dei_Giganti_-_Foto_Giovanni_Dall'Orto,_23-Sett-2007.jpg) (Consulta 16/07/2014) Fotografía: di Giovanni Dall'Orto.
- Fig. 86. Bóvedas y cúpulas en la Edad Moderna. Disponible en: [http://biblioteca.sena.edu.co/exlibris/aleph/u21\\_1/alephe/www\\_f\\_spa/icon/8830/costruccion\\_arcos\\_bovedas.html#](http://biblioteca.sena.edu.co/exlibris/aleph/u21_1/alephe/www_f_spa/icon/8830/costruccion_arcos_bovedas.html#) (Consulta: 02/04/2015).
- Fig. 87. Pietro da Cortona (1633-1639). *Triunfo de la Divina Providencia*. Roma, Palazzo Barberini. Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Palazzo\\_Barberini\\_%28Rome%29%2C\\_pietro\\_da\\_cortona\\_ceiling.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Palazzo_Barberini_%28Rome%29%2C_pietro_da_cortona_ceiling.JPG) (Consulta: 31/03/2011).
- Fig. 88. Pietro da Cortona (1633-1639). *Triunfo de la Divina Providencia*. Roma, Palazzo Barberini. Disponible en: [http://media.lanecce.edu/users/plunkettm/Moodle/Art-202/Lectures/Lecture-10\\_Baroque.html](http://media.lanecce.edu/users/plunkettm/Moodle/Art-202/Lectures/Lecture-10_Baroque.html) (Consulta 20/04/2015).

- Fig. 89. Giovan Battista Benaschi (1680). *Il Paradiso*. Napoli, Chiesa dei Santi Apostoli. Disponible en: <http://www.panoramio.com/photo/70138233> (Consulta 03/06/2015).
- Fig. 90. Giambattista Tiepolo (1762). Boceto para *La glorificación de la monarquía española* (arco iris añadido sobre el boceto). Washington, The National Gallery of Art. Disponible en: <https://vramon1958.files.wordpress.com/2014/06/boceto-para-el-fresco-que-decora-la-boveda-del-salon-del-trono-del-palacio-real.jpg> (Consulta 01/04/2015).
- Fig. 91. Giambattista Tiepolo (1762-1767). *La glorificación de la monarquía española*. Madrid, Salón del trono del Palacio real. Disponible en: <http://venividivici.us/it/arte/pittura/giambattista-tiepolo> (Consulta 31/03/2015).
- Fig. 92. Andrea Sacchi (1629-1632). *Alegoría de la Divina Sabiduría*. Roma, Palazzo Barberini. Disponible en: <http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/139/sacchi-la-divina-sapienza> (Consulta 13/04/2011).
- Fig. 93. Andrea Sacchi, 1658, Boceto para *Alegoría de la Divina Sabiduría*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Disponible en: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-10553.html> (Consulta 03/06/2015).
- Fig. 94. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1672-1685). *Patriarcas y doctores de la Iglesia*. Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 95. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1672-1685). *Patriarcas y doctores de la Iglesia*. Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 96. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccia (1672-1685). *Patriarcas y doctores de la Iglesia*. Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. (Fuente: Fotografía propia).
- Fig. 97. Gerard Mercator (1551). Globo celeste. Harvard. Harvard College Library. Disponible en: <http://hcl.harvard.edu/libraries/maps/exhibits/mercator/main.html> (Consulta 31/03/2011).
- Fig. 98. Esfera de reloj con figura voladora (reloj rococó de la Colección Ceni). (Dibujo: Mercedes Peris, 2015)
- Fig. 99. Luca Giordano (1634-1705) (s/f). *Cristo muerto y ángeles*. Londres, British Museum. (Fuente: FERRARI & SCAVIZZI, 1966, Fig. XXXVIII).
- Fig. 100. Domenico Zampieri, Domenichino (1612-1615). *El martirio de Santa Cecilia*. Roma, San Luigi del francesi. (Fuente: SPEAR, 1982, Fig. 152).
- Fig. 101. Federico Zuccaro (1542-1609) (s/f). Dibujos preparatorios para la cúpula del duomo de Florencia. Londres, Department of Prints and Drawing, British Museum. (Fuente: GERE & Philip, 1983, Plate 295).
- Fig. 102. Marcantonio Raimondi (1511). *Visión de Santa Helena*. Berlín, Staatliche Museen. Disponible en: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raimondi/index.html> (Consulta 14/04/2011).
- Fig. 103. Pietro da Cortona (1660). *La lapidación de San Esteban*. San Petersburgo: Hermitage. Disponible en: <http://www.backtoclassics.com/gallery/paolouccello/stoningofststephen/> (Consulta 14/04/2011).
- Fig. 104. Gaspare Celio (1596). *Virgen con el Niño, San Antonio Abad y la Magdalena*. Roma, chiesa del Santissimo Nome di Gesù. Disponible en: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaspare\\_Celio\\_Virgen\\_con\\_el\\_Ni%C3%B1o,\\_San\\_Antonio\\_Abad\\_y\\_la\\_Magdalena.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gaspare_Celio_Virgen_con_el_Ni%C3%B1o,_San_Antonio_Abad_y_la_Magdalena.jpg) (Consulta 26/08/2011).



- Fig. 105. Giovanni Battista Gaulli, il Baciccio (h. 1690). *Una santa abadesa recibe la comunión de las manos de Cristo*. París, Musée du Louvre. Disponible en: [http://www.wga.hu/html\\_m/b/baciccio/](http://www.wga.hu/html_m/b/baciccio/) (Consulta: 04/05/2011).
- Fig. 106. Giandomenico Tiepolo (h.1753). *Huida a Egipto. La Sagrada Familia pasa junto a una pirámide*. (Fuente: GEALT & KNOX, 1996, Fig. 85).
- Fig. 107. Peter Paul Rubens (h. 1632-1634). *El jardín del Amor* (detalle). New York, Metropolitan Museum of Art. (Fuente: HELD, 1959, Fig. 163).
- Fig. 108. Francesco Borgani (1557-1624) (s/f). *San Pablo eremita encuentra el cuerpo de San Antonio* Mantua. Palazzo Ducale. (Fuente: MARINELLI, h. 1998, Fig. 11).
- Fig. 109. Antonio da Correggio (1528-1530). *Natividad* (detalle). Dresde, Pinacoteca. Disponible en: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Correggio - Nativity %28Holy Night%29 - WGA05336.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/Correggio_-_Nativity_%28Holy_Night%29_-_WGA05336.jpg) (Consulta 27/04/2011).
- Fig. 110. Marcantonio Raimondi (1514-1518). *El juicio de Paris*. Londres, British Museum. Disponible en: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/r/raimondi/index.html> (Consulta 11/04/2011).
- Fig. 111. Alessandro Allori (h.1585). *Pesebre*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: LECCHINI GIOVANNONI, 1970, Fig. 15).
- Fig. 112. Jacopo Negretti, Palma il giovane (h.1615). *Estudio para una de las hijas de Lot*. Cambridge, Fitzwilliam Museum. (Fuente: BETTAGNO, 1992, Fig. 39).
- Fig. 113. Hendrick Van Balen (1574-5-1632) (s/f). *José y la hija de Putifar*. Epinal, Musée départemental des Vosges
- Fig. 114. Jacopo Pontormo (1546-1556). *Grupo de desnudos*. Florencia, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. (Fuente: (BAROCCHI, BIANCHINI, FORLANI, & FOSSI, 1963, Fig. 3).



## Lista de tablas

	Pág.
Tabla 1. Características visuales del movimiento sujeto a la gravedad y del movimiento ingrávido .....	45
Tabla 2. Línea de tiempo. Representación del vuelo, diseños de máquinas para volar (reales y literarias) y teorías físicas entre los siglos XV y XVIII .....	56
Tabla 3. El tema de la huida a Egipto tratado desde el siglo XV al XVIII tanto con figuras voladoras como sin representación del vuelo .....	73
Tabla 4. Fuentes visuales para la expresión del movimiento de la figura humana ingrávida en la edad moderna .....	326
Tabla 5. Recursos dinámicos y las cualidades de la figura humana voladora sobre las que inciden .....	485



## Bibliografía

- ALBERTI, L. B. (1404-1472). *De la pintura y otros escritos sobre arte, introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa*. (R. de la Villa, Trad.) Madrid: Tecnos, 1999.  
ISBN 8430933360
- ALBERTI, R. (1945-1952). *A la pintura. Poema del color y la línea*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A., 1953.
- ALIGHIERI, D. (1306-1321). *La Divina Comedia* (Vol. I). Madrid: S.A. de Promoción y Ediciones - Club Internacional del Libro, 1983. ISBN 84-7461-213-6
- ANANOFF, A. (1961). *L'oeuvre dessinée de Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806. Catalogue raisonné*. París: F. de Nobele, libraire.
- ANCESCHI, L. (1991). *La idea del Barroco. Estudios sobre un problema estético*. (R. Torrent, Trad.) Madrid: Editoria Tecnos S.A. ISBN 84-309-1999-6
- ANSÓN NAVARRO, A. (1991). *La pintura rococó en España*. Madrid: Historia 16, Historia Viva S.L. ISBN 84-7679-199-2.
- ARGAN, G. C. (1987). *El arte italiano. De Miguel Angel a Tiépolo* (Vol. II). Madrid: Akal. ISBN ISBN 8476002440.
- ARNHEIM, R. (1954). *Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Nueva versión*. (M. L. Balseiro, Trad.) Madrid: Alianza Editorial, 2001. ISBN 84-206-8691-3.
- ARNHEIM, R. (1969). *El pensamiento visual*. (R. MASERA, Trad.) Barcelona: Paidós, 1986.  
ISBN 8475093779.
- ARNHEIM, R. (1988). *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales. Versión definitiva*. (F. Martín López, Trad.) Madrid: Akal, 2001. ISBN 84-460-1176-X.
- BACHELARD, G. (1943). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. (E. De Chompourcin, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión, 1980.  
ISBN 9681602315.
- BAROCCHI, P., BIANCHINI, A., FORLANI, A., & FOSSI, M. (1963). *Mostra di disegni dei fondatori dell'Accademia delle arti del disegno nel IV centenario della fondazione*. Florencia: L.S. Olschki.

- BATTISTI, A. (1998). *Andrea Pozzo*. Milán: Luni. ISBN 8879845004.
- BETTAGNO, A. (1992). *Da Pisanello a Tiepolo: disegni veneti dal Fitzwilliam Museum di Cambridge*. Milán: Electa. ISBN 88-435-3858-6.
- BIALOSTOKI, J. (1973). *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. (J. M. Pomares, Trad.) Barcelona: Barral Editores S.A.
- BJURSTRÖM, P. (2001). *Italian drawings from the collection of Giorgio Vasari*. Estocolmo: Nationalmuseum. ISBN 9171006265.
- BJURSTRÖM, P., & MAGNUSSON, B. (1998). *Italian drawings: Umbria, Rome, Naples*. Estocolmo: Nationalmuseum. ISBN 9171005560.
- BJURSTRÖM, P., LOISEL, C., & PILLIOD, E. (2002). *Italian drawings: Florence, Siena, Modena, Bologna*. Estocolmo: Nationalmuseum. ISBN 9171006699.
- BLUNT, A. (1963). *Teoría de las artes en Italia 1450-1600*. (J. L. Checa Cremades, Trad.) Madrid: Cátedra: Ensayos arte Cátedra, 1979. ISBN 8437601940.
- BONITA, C. (1997). *Federico Zuccari: le idee, gli scritti: atti del convegno di Sant'Angelo in Vado*. Milán: Electa. ISBN 88-435-6284-3.
- BUSSAGLI, M. (1991). *Storia degli Angeli. Racconto di immagini e di idee*. Milán: Rusconi. ISBN 978-0-8109-9436-2.
- BUSSAGLI, M. (2007). *Angels*. (R. M. Frongia, Trad.) Nueva York: Abrams. ISBN 88-18-88027-6.
- BUSTAMANTE, G., FONSECA, G., & ARTEAGA, R. (2006). *Construcción de arcos, bóvedas y cúpulas*. Bogotá: Servicio Nacional de Aprendizaje - SENA.
- CHAPELL, M. L., KIRVIN, W. C., NISSMAN, J. L., & PROSPERI VALENTI RODINÒ, S. (1979). *Disegni dei toscani a Roma (1580-1620): Cristofano Roncalli detto il Pomarancio, Agostino Ciampelli, Andrea Comodi, Francesco Vanni, Domenico Cresti detto il Passignano, Lodovico Cardi detto il Cigoli, Giovanni Bilivert e Sigismondo Coccapani*. Florencia: L.S. Olschki. ISBN 88-222-285-61.
- CHÂTELET, A., & SCHELLER, R. (1970). *Disegni di Raffaello e di altri italiani del Museo di Lille, Albert Châtelet e di Robert Scheller*. (G. CHELAZZI DINI, Trad.) Florencia: L. S. Olschki.
- CHECA CREMADES, F. (2004). *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII: ciclo de conferencias, Roma, mayo-junio de 2003*. Madrid; Roma: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior; Real Academia de España. ISBN 849600855X.
- CHECA CREMADES, F. (2004). *Velázquez, Bernini, Luca Giordano, Le corti del Barocco*. Milán: Skira. ISBN 8884918375.
- CHECA CREMADES, F., & MORÁN TURINA, J. M. (1982). *El Barroco* (Segunda ed.). Madrid: Istmo. ISBN 8470901222.

- CID RODRIGUEZ, J. M., & URBANO VELASCO, S. (2005). *Personalidad y conflictos en el dibuj.* Madrid: Delta. ISBN 8496477223.
- CLARK, K. (195). *El desnudo: un estudio de la forma ideal.* (F. T. Olive, Trad.) Madrid: Alianza, 1981. ISBN 84-206-7018-9.
- CLAYTON, M. (1995). *Poussin: works on paper: drawings from the collection of Her Majesty Queen Elizabeth II.* Nueva York: Thames and Hudson. ISBN 050023700X.
- COX-REARICK, J., & ASTE, R. (1999). *Giulio Romano, master designer: an exhibition of drawings in celebration of the five hundredth anniversary of his birth.* Nueva York: Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College of the City University of New York. ISBN 188599821X.
- CROCE, B. (1908). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general: Parte teórica, Tr. Cast. de.* (A. Vegue y Goldoni, Trad.) Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- DA VINCI, Leonardo (1452-1519). *Cuaderno de notas.* (Introducción: Miguel Ángel Ramos). Arganda del Ray, Madrid: Edimat Libros, 2003. ISBN 9788497643702.
- DA VINCI, Leonardo (1452-1519). *Trattato della pittura.* (Á. González García, Ed.) Madrid: Akal, 2004. ISBN 978-84-460-2264-0.
- DA VINCI, Leonardo (1452-1519). *Leonardo da Vinci: cuadernos de dibujos.* (SUH, H. Anna, Ed.) Bath, RU: Parragon, 2006. ISBN 1405467576.
- DANTI, G. B. (s.f.). Enciclopedia online. En *Treccani, l'enciclopedia italiana.* Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani S.p.A.
- DEGRAZIA, D., RICCOMINI, E., & FORNARI SCHIANCHI, L. (1984). *Correggio e il suo lascito, disegni del cinquecento Emiliano: Parma, Palazzo della Pilotta, 6 giugno-15 luglio 1984.* Parma: Artegrafica Silva.
- DI GIAMPAOLO, M. D., & MUZZI, A. (2003). *Il Parmigianino e il fascino di Parma.* Florencia: Leo S. Olschki. ISBN 88-222-5281-0.
- DUSTON, A., & NESSELRATH, A. (1998). *Angels from the Vatican: the invisible made visible.* Alexandria, Virginia: Art Service International. ISBN 0883971259.
- ECHEGOYEN OLLETA, J. (1997). *Filosofía contemporánea.* Madrid: Edinumen. ISBN 9788489756007
- FAGIOLO, M., KNAPP, É., KILÁN, I., & BARDI, T. (1999). *The Sopron collection of Jesuit stage designs.* Budapest: Enciklopédia. ISBN 9638477415.
- FERINO PAGDEN, S. (1982). *Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello: catalogo della mostra a cura di Sylvia Ferino Pagden.* Florencia: L.S. Olschki. ISBN 88-222-3107-4.
- FERRARI, O., & SCAVIZZI, G. (1966). *Luca Giordano.* Nápoles: Edizioni scientifiche italiane.

La figura humana voladora en la Edad Moderna. Expresión de su movimiento en la plástica italiana

- FOCILLON, H. (1934). *Vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait. 1983.  
ISBN 8485434196.
- FORLANI TEMPESTI, A. (1967). *Disegni italiani della collezione Santarelli, sec. XV-XVIII, catalogo critico a cura di Anna Forlani Tempesti*. Florencia: L.S. Olschk.
- FORLANI, A. (1958). *Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi. Mostra di disegni di Jacopo Palma il Giovane*. Florencia: L.S. Olschki.
- FORNARI SCHIANCHI, L., BALDI, M., BATTISTI, E., & RODIO, E. E. (1981). *Rivedendo Correggio: l'assunzione del Duomo di Parma*. Roma: Associazione fra le Casse di risparmio italiane.  
ISBN 8822228561.
- GARCÍA CRUZADO, M. (2005). *Los pioneros de la aviación*. Madrid: AENA. ISBN 8496456005.
- GEALT, A. M., & KNOX, G. (1996). *Giandomenico Tiepolo. Maestria e gioco. Disegni dal mondo (Castello di Udine, 14 settembre-31 dicembre 1996, Indiana University Art Museum, Bloomington, Indiana, U.S.A., 15 gennaio-9 marzo 1997)*. Milán: Electa.  
ISBN 8843557181.
- GERE, J., & POUNCEY, P. (1983). *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawing in the British Museum. Artist working in Rome c.1550-c.1640*. Londres: British Museum.
- GERMANI, R., & FABRIS, S. (1973). *Fundamentos del proyecto grafico*. Barcelona: Don Bosco.  
ISBN 8423606503.
- GIANNATIEMPO, M. (1977). *Disegni di Pietro da Cortona e Ciro Ferri: dalle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe*. Roma: De Luca.
- GIORGI, R. (2004). *Ángeles y demonios*. Barcelona: Electa, D.L. ISBN 8481563684.
- GOMBRICH, E. H. (1950). *La historia del arte*. Madrid: Debate: Círculo de lectores. ISBN 8483060442
- GOMBRICH, E. H. (1960). *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (G. Ferrater, Trad.) Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 8483060876.
- GOMBRICH, E. H. (1982). *La imagen y el ojo: Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Alianza, 1987. ISBN 8420670650.
- HALLION, R. P. (2003). *Taking Flight: Inventing the Aerial Age, from Antiquity through the First World War*. Nueva York: Oxford University Press. ISBN 0-19-516035-5.
- HAMILTON, P. C. (1980). *Disegni di Bernardino Poccetti (San Marino V.E. 1548-Firenze 1612)*. Florencia: L.S. Olschki. ISBN 8822229282.
- HANFSTAENGL, Erika y HEGE, Walter. (1955). *Die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam. Aufnahmen von Walter Hege*. Múnich: Deutscher Kunstverlag.
- HAWKING, S. W. (2004). *A hombros de gigantes*. Barcelona: Crítica. ISBN 8484324354.



- HELD, J. S. (1959). *Rubens: selected drawings, With an introduction and a critical catalogue by Julius S. Held*. Londres: Phaidon Press.
- HERNÁNDEZ PERERA, J. (1989). *El Cinquecento y el Manierismo en Italia*. Madrid: Historia16.
- IMHOF-WEBER, G., & OEHLSCHÄGER, K. W. (Dirección). (1991). *Grandes épocas del arte, vol. 7 El Barroco* [Película]. Madrid: Crest Films S.L.
- IMHOF-WEBER, G., & OEHLSCHLÄGER, K. W. (Dirección). (1991). *Grandes épocas del arte, vol. 5 El Gótico* [Película]. Madrid: Crest Films S.L.
- IMHOF-WEBER, G., & OEHLSCHLÄGER, K. W. (Dirección). (1991). *Grandes épocas del arte, vol. 8 El Rococó* [Película]. Madrid: Crest Films S.L.
- JANNELLA, C. (1994). *Los grandes maestros del arte. Duccio di Buoninsegna*. Florencia: Scala. ISBN 1878351362.
- JANSON, H. (1991). *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alianza, 1999. ISBN 8420679380.
- KANDINSKY, V. (1926). *Punto y línea sobre el plano*. (R. Echevarren, Trad.) Barcelona: Paidós, 1998. ISBN 8449303141.
- KEMP, M. (2007). *Leonardo Da Vinci: experience, experiment, and design*. Londres: V&A. ISBN 1018551774874.
- KEPES, G. (1969). *El lenguaje de la visión*. (E. L. Revol, Trad.) Buenos Aires: Infinito, 1994.
- KNOX, G. (1970). *Tiepolo: a bicentenary exhibition, 1770-1970: drawings, mainly from American collections, by Giambattista Tiepolo and the members of his circle*. Cambridge, Massachusetts: Fogg Art Museum, Harvard University. ISBN 0-8240-1954-7.
- KOEHLER, W., KOFFKA, K., & SANDER, F. (1973). *Psicología de la forma*. (N. A. FORTUNY, Trad.) Buenos Aires: Paidós.
- LAING, A. (2003). *The Drawings of Francois Boucher*. New York: American Federation of Arts; Scala Publishers. ISBN 1857592980.
- LANGMUIR, E. (2010). *A Closer Look: Angels*. Londres: National Gallery Company.
- LECCHINI GIOVANNONI, S. (1970). *Mostra di disegni di Alessandro Allori: (Firenze 1535-1607) / catalogo a cura di Simona Lecchini Giovannoni*. Florencia: L.S. Olschki.
- LEE, R. W. (1940). *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura, Ensayos arte Cátedra*. Madrid: Cátedra, 1982. ISBN 8437603714.
- LLORET FERRÁNDIZ, M. C. (1985). *Movimiento real, virtual y óptico. La revelación de su continuidad en las artes plásticas*. Dirección: Francisco Baños Martos. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- MAGRINI, M. (1988). *Francesco Fontebasso (1707 - 1769)*. Vicenza: Pozza.

La figura humana voladora en la Edad Moderna. Expresión de su movimiento en la plástica italiana

- MAHON, D. (1963). *Mostra dei Carracci: 1 settembre-25 novembre 1956, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio*. (M. CALVESI, Trad.) Bologna: Edizioni Alfa.
- MARANI, P. C. (1994). *Leonardo*. Milán: Electa. ISBN 8843548603.
- MARCOLLI, A. (1978). *Teoría del campo. Curso de educación visual*. Madrid: Xarait. ISBN 84-85434-01-3.
- MARINELLI, Sergio. (h. 1998). *Manierismo a Mantova: la pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*. Verona: Mediovenezie Banca.
- MARIUZ, A. (1996). En M. M. Art, *Giambattista Tiepolo, 1696-1768*. Milán: Skira; Nueva York: Metropolitan Museum of Art. ISBN 8881181037
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1978). *Arte moderno y contemporáneo*. Madrid: Gredos. ISBN 8424931459.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. (1989). *El Barroco en Italia*. Madrid: Historia 16 D.L. 1999. ISBN 8476794045.
- MELASECCHI, O. (2004). GUIDOTTI, Paolo, detto il Cavalier Borghese Volume 61. En *Dizionario Biografico degli Italiani* (Vol. LXIV). Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondato da Giovanni Treccani S.p.A.
- MÍNGUEZ, N., & VILLAFañE, J. (1996). *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide. ISBN 84-368-1004-X.
- MORASSI, Antonio. (h. 1962). *A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo, including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him*. Londres: Phaidon Press.
- Museo di Palazzo Venezia (Roma). (1996). *Domenichino 1581-1641*. Milán: Electa. ISBN 8843555499.
- NEPI SCIRÈ, G., & PERISSA TORRINI, A. (1999). *Da Leonardo a Canaletto. Disegni delle Gallerie dell'Accademia*. Milán: Electa. ISBN 884356854X.
- NICCOLI, R. (2006). *Historia del vuelo: desde la máquina voladora de Leonardo da Vinci hasta la conquista del espacio*. Barcelona: Libreria Universitaria de Barcelona. ISBN 8489978433.
- NIETO ALCAIDE, V., & CHECA CREMADES, F. (1980). *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*. Madrid: Istmo. ISBN 8470901087.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., MORÁN SUÁREZ, I., & GONZÁLEZ ASENJO, E. (2002). *Luca Giordano y España*. Isabel Morán Suárez, Elvira González Asenjo, Madrid: Patrimonio Nacional. ISBN 8471203138.
- PFEIFFER, H. W. (2010). *Andrea Pozzo a Mondovì*. Milán: Jaca Book. ISBN 9788816604308.
- PICKOVER, C. A. (2009). *De Arquímedes a Hawking. Las leyes de la ciencia y sus descubridores*. Barcelona: Crítica. ISBN 9788498920031.

- PIGNATTI, T. (1966). *I disegni veneziani del Settecento*. Treviso: Canova.
- PIJOÁN, J. (1951). *Renacimiento romano y veneciano: siglo XVI* (Vol. XIV). Madrid: Espasa Calpe, (cuarta edición) 1966.
- PLAZAOLA, J. (1991). *Introducción a la estética. Historia, Teoría, Textos*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2007. ISBN 9788498301007.
- POPHAM, A. (1967). *Artists working in Parma in the Sixteenth century: Correggio, Anselmi, Rondani, Gatti, Gambara, Orsi, Parmigianino, Bedoli, Bertoja*. Londres: Trustees of The British Museum.
- RÉAU, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano* (Vols. I Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento). (D. Alcoba, Trad.) Barcelona: Ediciones del Serba. ISBN 8476281595.
- RICCÒMINI, E. (1983). *La più bella di tutte: la cupola del Correggio nel Duomo di Parma*. Parma: Cassa di Risparmio di Parma. ISBN 8836600301.
- RIZZI, A. (1970). *Le acqueforti dei Tiepolo. Catalogo della mostra a cura di Aldo Rizzi*. Milán: Electa Editrice.
- ROLI, R. (1696). *I disegni italiani del Seicento: scuole emiliana, toscana, romana, marchigiana e umbra*. Treviso: Libreria editrice Canova.
- ROSAND, D. (2002). *Drawing Acts. Studies on Graphic Expression and Representation*. Cambridge, RU; Nueva York: Cambridge University Press. ISBN 052177330X.
- SCHEILER, E. (2001). *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*. Milán: Electa. ISBN 8843578995.
- SCIOLLA, G. C. (1991). *Da Leonardo a Rembrandt: disegni della Biblioteca Reale di Torino: \*nuove ricerche in margine alla mostra: atti del convegno internazionale di studi, Torino, Vigna di Madama Reale (Villa Abegg), 24-25 ottobre 1990*. Moncalieri: Pozzo Gros Monti.
- SHEARMAN, J. (1967). *Manierismo*. Bilbao: Xarait. ISBN 8485434250.
- SHEARMAN, J. (febrero/marzo de 2005). *Ars amandi. La loggia di Psiche alla Farnesina*. Bologna: FMR spa; Gruppo ARTE<sup>1</sup>, febrero/marzo de 2005, FMR, págs. 1-22. ISSN 0393-0033. ISBN 9781405489515.
- SIMONS, D., & WITHINGTON, T. (2007). *Historia de la aviación*. (V. PRAT VAQUÉ, Trad.) Bath: Parragon. ISBN 9781405489515.
- SOURIAU, E. (1990). (I. Grasa Adé, X. Meilán Pita, C. Mercadal, & A. Ruiz de Samaniego, Trads.) *Diccionario Akal de estética*, (Akal/Diccionarios, 18) Akal, Trad.; ed.: original: *Vocabulaire d'Esthétique*, 1990., Madrid: Akal. ISBN 8446008327
- SPEAR, R. E. (1982). *Domenichino*. New Haven: Yale University Press. ISBN 0300023596
- STRATHERM, P. (1999). *Newton y la gravedad*. Madrid: Siglo XXI de España. ISBN 8432309842.

La figura humana voladora en la Edad Moderna. Expresión de su movimiento en la plástica italiana

TOMÁS, F. (2005). *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Madrid: A. Machado Libros. ISBN 84-7774-649-4.

TURNER, N. J. (2008). *From Michelangelo to Annibale Carracci. A century of Italian Drawings from The Prado*. Alexandria, Virginia: Art Services International. ISBN 088397150X.

VALAGUSSA, G., & VILLA, G. C. (2010). *I grandi veneti: da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo: capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo*. Cinisello Balsami, Milán: Silvana.

VALDIVIESO, E. (1991). Barroco y Rococó: la pintura. En J. A. Ramírez, *Historia del Arte 3. La Edad Moderna* (págs. 215-267). Madrid: Alianza Editorial S.A. ISBN 8420694835

VASARI, G. (1568). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. (L. y. BELLOSI, Ed.) Madrid: Cátedra, 2007. ISBN 9788437619743.

VEGA GONZÁLEZ, J. (2010). *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press. ISBN 40009235X.

Villa Medici. (1992). *Raffaello e i suoi: disegni di Raffaello e della sua cerchia: Villa Medici, 30 marzo-24 maggio 1992*. Roma: Carte segrete.

VITZTHUM, W. (1966). *Disegni napoletani del Sei e del Settecento nel Museo di Capodimonte*. Nápoles: L'arte tipografica.

WÖLFFLIN, H. (1932). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 2009. ISBN 8495300532.

ZUNZUNEGUI, S. (1984). *Mirar la imagen*. Zarautz: Universidad del País Vasco. ISBN 8475850146.





UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA