

Elena Sierra García

“Kelsie”

Lejona, 21 de Abril de 2016.

Universidad del País Vasco.

Euskal Herriko Unibertsitatea.

Agradecimientos:

A las personas más importantes
que han sustentado los pilares
de mi esfuerzo.

A los que me han guiado en el recorrido,
desde el comienzo hasta el final.

A los que me dieron el aliento necesario
para no desfallecer.

Y a los que estuvieron
pero ya no están.

ANÁLISIS Y DESARROLLO EXPERIMENTAL DE LOS PROCEDIMIENTOS PICTÓRICOS EN LA REPRESENTACIÓN DE LA MIRADA.

Elena Sierra García

Director:

Iñaki Bilbao Delgado

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

I. INTRODUCCIÓN.....	15
I. 1. Motivaciones.....	15
I. 2. Objetivos.....	15
I. 3. Hipótesis.....	16
I. 4. Contenido general.....	16
I. 5. Metodología.....	27
II. SOBRE EL CONCEPTO DE REPRESENTACIÓN EN OCCIDENTE.....	30
II. 1. Sobre la representación de la mirada.....	30
II. 2. Sobre lo Sublime y lo Bello en La mirada.....	34
II. 3. El ojo, la mirada y el rostro humano.....	35
II. 4. La síntesis de las expresiones.....	41
II. 5. Expresiones faciales básicas.....	43
II. 6. El género representado en la mirada.....	45
II. 7. Las facciones según la edad.....	46
II. 8. La mirada del pintor.....	48
II. 9. Mirarse a sí mismo.....	50
II. 10. El pintor y el espacio.....	55
II. 11. El ojo inocente.....	66
II. 12. El espacio escénico.....	67
II. 13. La expresión corporal.....	71
II. 14. La mirada del espectador.....	77
II. 15. El espejo.....	79
II. 16. El espacio pictórico.....	81
II. 17. Análisis de las variables icónicas.....	93
II. 18. Funciones de los personajes en relación a la mirada.....	94
II. 18.1. Orientadoras.....	95
II. 18. 1. 1. Tipos de figuras.....	96
II. 18. 2. Narrativas.....	110
II. 18. 2. 1. Sujeto-Objeto.....	110
II. 18. 2. 2. Adyuvante-Oponente.....	114
II. 18. 2. 3. Destinador-Destinario-Testigo.....	115
II. 18. 3. Expresivas.....	116

II. 18. 3. 1. Tipos de afecto.....	116
II. 18. 3. 2. Tipos de desafecto.....	123
II. 18. 3. 3. Estados de ánimo y carácter.....	131
II. 19. Conclusiones parciales.....	142
III. ASPECTOS ESPECÍFICOS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MIRADA EN PINTURA.....	143
III. 1. El retrato y la mirada.....	143
III. 2. El Humanismo en la inclusión de la mirada del artista.....	153
III. 3. Importancia y dificultad de la representación de la mirada.....	155
III. 4. Evolución en los retratos.....	157
III. 5. Intereses del artista reflejado en el retrato.....	159
III. 6. La mirada dentro de grupos.....	168
III. 7. La grandiosidad de la escena.....	170
III. 8. Representaciones de la familia relativas a la mirada.....	179
III. 9. Caracterización de la mirada en el sujeto retratado.....	187
III. 10. Captar la personalidad.....	188
III. 11. Reflejo de la vida o la insinuación de la muerte.....	195
III. 12. Proyección de los artistas en poses y miradas.....	199
III. 13. Consideraciones sobre el sujeto representado.....	200
III. 13. 1. La idea del sujeto.....	200
III. 13. 2. El <i>punctum</i> del reconocimiento.....	203
III. 13. 3. El contrato primigenio.....	206
III. 14. Uso de los estereotipos relacionados con la mirada.....	210
III. 14. 1. La mirada de Cristo y otros ejemplos.....	214
III. 14. 2. Orientación de la identidad de los retratados.....	217
III. 14. 3. La emotividad de la mirada en el retrato alegórico.....	220
III. 14. 4. Detalles que ayudan a configurar la expresividad en el retrato.....	226
III. 14. 5. Fines propagandísticos en la representación de la mirada.....	227
III. 14. 6. La exaltación de la posición social en la lectura de caracteres.....	231
III. 14. 7. El contraste de los intereses representacionales de la mirada.....	234
III. 14. 8. Corrección de imperfecciones relativas a la mirada.....	235
III. 14. 9. Posicionamiento de las miradas según la ubicación de las obras.....	237
III. 15. Actores y objetos implicados en la tematización de la mirada.....	238
III. 15. 1. Uso del espejo para representar la propia mirada.....	238
III. 15. 2. Articulación de los espejos en la obra.....	240

III. 15. 3. La mirada de la mujer.....	242
III. 15. 4. Artificios.....	245
III. 15. 5. Objetos y pantallas intermedias.....	248
III. 15. 5. 1. De ocultación o apertura.....	248
III. 15. 5. 2. Fondos articulados con la representación.....	249
III. 16. Aspectos de la relación visual del espectador con la obra.....	251
III. 16. 1. Implicación del espectador en el retrato.....	251
III. 16. 2. Elección del punto de vista con respecto al espectador.....	251
III. 16. 3. Orientación de bustos y rostros.....	261
III. 16. 4. Aislamiento con respecto al espectador.....	263
III. 16. 5. Punto de vista de las miradas articuladas en la composición.....	265
III. 16. 6. Matices de las miradas en la percepción del espectador.....	267
III. 17. Nuevas figuras o personajes tematizadoras de la mirada.....	268
III. 17. 1. Figuras adyuvantes.....	268
III. 17. 2. Figura de enlace de sentido.....	273
III. 17. 3. Personajes principales y personajes secundarios.....	275
III. 17. 4. Función de mediar o mediadora.....	276
III. 17. 5. Presencia y miradas de los animales.....	278
III. 17. 6. Niños, personas de menor estatura o animales de compañía.....	301
III. 18. Representación naturalista.....	307
III. 18. 1. Realismo e idealización de los rasgos.....	307
III. 18. 2. Cambio en la noción representada.....	310
III. 19. Conclusiones parciales.....	311
IV. SELECCIÓN DE ARTISTAS RELEVANTES.....	320
IV. 1. Recursos plásticos en la representación Moderna de la mirada.....	320
IV. 1. 1. Van Gogh.....	320
IV. 1. 2. Pablo Picasso.....	322
IV. 1. 3. Paul Klee.....	327
IV. 1. 4. Jean Dubuffet.....	328
IV. 1. 5. Francis Bacon.....	329
IV. 1. 6. Franz Auerbach.....	331
IV. 1. 7. Otto Dix.....	333
IV. 1. 8. Támara de Lempicka.....	335
IV. 1. 9. Frida Kahlo.....	337

IV. 1. 10. Alice Neel.....	343
IV. 1. 11. Philip Guston.....	346
IV. 1. 12. Maruja Mallo.....	347
IV. 1. 13. Max Beckmann.....	348
IV. 1. 14. Giorgio de Chirico.....	349
IV. 1. 15. Francis Picabia.....	351
IV. 1. 16. Alexander Alexandrovich Deineka.....	353
IV. 1. 17 Paul Delvaux.....	356
IV. 2. Recursos plásticos en la representación Contemporánea de la mirada.....	360
IV. 2. 1. Chuk Close.....	361
IV. 2. 2. David Hockney.....	363
IV. 2. 3. Paula Rego.....	365
IV. 2. 4. Lucian Freud.....	367
IV. 2. 5. Rafal Olbinski.....	368
IV. 2. 6. Luc Tuymans.....	371
IV. 2. 7. Michaël Borremans.....	374
IV. 2. 8. Marlene Dumas.....	376
IV. 2. 9. Elizabeth Peyton.....	378
IV. 2. 10. Francesco Clemente.....	379
IV. 2. 11. David Salle.....	380
IV. 2. 12. Janny Saville.....	383
IV. 2. 13. Toni Oursler.....	385
IV. 3. Conclusiones parciales.....	386
V. EL ESTUDIO DE LAS TIPOLOGÍAS DE MIRADAS.....	389
V.1. Análisis funcional de las tipologías de miradas.....	389
V. 1. 1. Acepciones de las funciones expresivas en relación a sí mismo.....	390
V. 1. 1. 1. Tatiana Doronina – Alegre.....	392
V. 1. 1. 2. David Gray – Serena.....	394
V. 1. 1. 3. Ennio Montariello – Confiada.....	396
V. 1. 1. 4. Maria Ilieva – Dulce.....	398
V. 1. 1. 5. Yang Ma – Golosa.....	400
V. 1. 1. 6. Italia Routuolo – Artificiosa.....	402
V. 1. 1. 7. Jeremiah Ketner – Onirista.....	404
V. 1. 1. 8. Vladimir Volegov – Inocente.....	406

V. 1. 1. 9. Tatiana Deriy – Curiosa.....	408
V. 1. 1. 10. Dani Torrent – Traviesa.....	410
V. 1. 1. 11. Lori Earley – Decaída.....	412
V. 1. 1. 12. Jennifer Springman – Apática.....	414
V. 1. 1. 13. Nicoletta Ceccoli – Cohibida.....	416
V. 1. 1. 14. Eugenio Recuenco – Melancólica.....	418
V. 1. 1. 15. Dino Valls – Consternada.....	420
V. 1. 1. 16. Kris Lewis – Deprimida.....	422
V. 1. 1. 17. Kwon Kyung Yup – Traumatizada.....	424
V. 1. 1. 18. Jenny Bird Alcántara – Depresiva.....	426
V. 1. 1. 19. Leslie Ditto – Enfermiza.....	428
V. 1. 2. Acepciones de las funciones expresivas en relación al otro.....	430
V. 1. 2. 1. Mark Riden – Bondadosa.....	432
V. 1. 2. 2. Josie McCoy – Angelical.....	434
V. 1. 2. 3. Michelle Mia Araujo – Virginal.....	436
V. 1. 2. 4. John Brophy – Sobrecogedora.....	438
V. 1. 2. 5. Ray Caesar – Arrogante.....	440
V. 1. 2. 6. Sylvia Ji – Soberbia.....	442
V. 1. 2. 7. Tati Suárez – Sensual.....	444
V. 1. 2. 8. Anja van Herle – Provocativa.....	446
V. 1. 2. 9. Alexander Shubin – Erótica.....	448
V. 1. 2.10. Paul Brown – Reposada.....	450
V. 1. 2. 11. Alexandre Montoya – Voyeurista.....	452
V. 1. 2. 12. Jacqueline Gallagher – Pérfida.....	454
V. 1. 2. 13. Loic Zimmermann – Huraña.....	456
V. 1. 2. 14. Ron English – Agresiva.....	458
V. 1. 2. 15. Mark Ryden – Siniestra.....	460
V. 1. 2. 16. Adrián Borda – Visceral.....	462
V. 1. 2. 17. Michael Hussar – Diabólica.....	464
V. 1. 2. 18. Dan Quintana – Maléfica.....	466
V. 1. 2. 19. Brian M. Viveros – Belicosa.....	468
V. 1. 2. 20. Rick Dienzo – Funesta.....	470
V. 1. 2. 21. Travis Louie – Monstruosa.....	472
V. 2. Análisis formal-estructural de las tipologías de miradas.....	474

V. 2. 1. Acepciones de las funciones expresivas en relación a sí mismo.....	474
V. 2. 2. Acepciones de las funciones expresivas en relación al otro.....	487
V. 3. Conclusiones parciales.....	502
VI. DESARROLLO EXPERIMENTAL.....	503
VI. 1. Introducción.....	503
VI. 2. Acotación del plan de trabajo.....	503
VI. 3. Método de trabajo.....	504
VI. 3. 1. Recopilación de referentes.....	504
VI. 3. 2. Manipulación de referentes fotográficos.....	506
VI. 3. 3. Selección de collages.....	506
VI. 3. 4. Metáforas–tropos–interpelaciones-comparaciones-tropos proyectados.....	522
VI. 3. 5. Extrañamiento o intervenciones.....	525
VI. 4. Desarrollo pictórico.....	527
VI. 3. 1. Relaciones interpersonales y vivencias personales.....	527
VI. 3. 2. Retrato realista.....	597
VI. 3. 3. Retrato estilizado.....	603
VI. 5. Conclusiones parciales.....	611
VII. CONCLUSIONES GENERALES.....	615
VIII. ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	619
IX. BIBLIOGRAFÍA.....	625
X. INTERNET.....	630
X. 1. Direcciones generales.....	630
X. 2. Direcciones específicas.....	633

I. INTRODUCCIÓN.

I. 1. Motivaciones.

La temática elegida responde a una necesidad de investigar sobre lo que supone la comunicación a través de la mirada. La mirada del que pinta y luego del que mira, pero mira una disposición, un “compuesto”. Surge del interés de profundizar en este tema tan empleado en la pintura, donde cada persona representada comunica con su expresión.

Nuestra idea impulsora del proyecto surge por un vínculo afectivo y de interés por la expresividad que transmite el contacto visual. Este sentimiento implica un modo de articular la mirada dentro del trabajo pictórico-artístico. Posteriormente, tras un análisis supervisado, fuimos tomando conciencia de la importancia que tiene la mirada en la obra personal.

Además se trabaja con la articulación de las funciones en los tipos de miradas, es decir, el estudio de la mirada cobra corporeidad en una serie amplia de obras. La importancia de la comunicación visual es otra de las motivaciones, en nuestro caso basada en experiencias anteriores, en las que ese vínculo establecido por la mirada estimula el tema a tratar, dada la importancia que la comunicación de la que hablamos tiene en la sociedad y en el trato diario, aplicado a la representación pictórica, a través de cómo sucede eso.

I. 2. Objetivos.

Nuestro objetivo en este trabajo reside en ofrecer una gama de posibilidades y recursos, establecidos por el estudio dedicado a la representación pictórica de la mirada. Se distinguirá cómo se acompaña la mirada para potenciar y matizar cada temática o situación planteada en las diferentes obras pictóricas, y cómo se adecúa a esos objetivos específicos.

Pretendemos que la principal aplicación de este trabajo sea didáctica. Nuestra aportación analítica y metodológica contribuye a profundizar y ampliar en el tema de la docencia de la pintura, incidiendo en el valor de funciones expresivas, las potencialidades que aporta el conocimiento de las variables creativas y sus efectos.

Nos detendremos principalmente en un aspecto del conocimiento pictórico, en subrayar las variables icónicas de las obras que serán analizadas, para ofrecer una gama de posibilidades y recursos, establecidos por el estudio de la mirada dedicada a la representación pictórica.

Distinguir cómo se acompaña la mirada para potenciar y matizar cada temática o situación, planteada en diferentes obras pictóricas de un corpus representativo según objetivos específicos. Queremos mostrar cómo la mirada es un dato fundamental para caracterizar la función que desempeñan los personajes en cuadros narrativos. Aunque mirar no es la única acción que puede desempeñar una figura, el mirar se convierte en la función más significativa cuando se trata de expresar contenidos que apelan al espectador, a su mirada y a la relación entre el enfoque que el artista quiere dar sobre la escena y la mirada que pretende provocar en el espectador.

El objetivo es analizar la expresión y la emotividad transmitida por la mirada en la pintura y así poder establecer qué contenidos y qué funciones expresivas pueden transmitirse con ella.

Nuestra intención es observar las variables con potencialidad expresiva que intervienen en la definición de los diferentes tipos de mirada. En cada caso pretendemos establecer unas tipologías,

mediante ejemplos característicos que puedan ilustrar diferentes modelos de expresión y de caracterización de los personajes representados en sus variables icónicas.

Es nuestro objetivo concretar que la representación de la mirada no es un simple recurso para expresar sentimientos de los personajes, sino que muchas veces se convierte en el tema principal de la pintura. Pintar supone mirar la realidad de cierta manera. La mirada posee cierto carácter metalingüístico, es decir que la tematización de la mirada es la tematización de la pintura. En este sentido, se pretende mostrar cómo uno de los aspectos más significativos en el estudio de la mirada representada, son los vínculos que se establecen entre el pintor, la realidad, la representación, el espacio del cuadro y el espectador.

I. 3. Hipótesis.

Nuestra hipótesis plantea si la mirada se comporta como el aspecto más relevante de una pintura figurativa. A lo largo de la investigación podremos comprobar los datos sobre la complejidad de su representación. Veremos si dado que estamos acostumbrados a leer la mirada constantemente en la vida diaria, supone un esfuerzo entenderla para su reflejo a través de la pintura, de modo que afecte al espectador de la forma necesaria por cada intención en la representación pictórica. Para ello podremos decidir más adelante hasta qué punto podemos reproducirla a través de la pintura.

Estudiaremos por tanto, la posibilidad de mantener al completo el parecido con la realidad al representarla por los intereses que surgen en cada etapa de la historia de la pintura. Veremos también la estilización que se podría permitir en cada época. Pensaremos además si nos podemos imaginar el parecido respecto a alguien que no hemos conocido, con los datos que descubramos poco a poco. Podremos aclarar si los conceptos como el *Punctum* del reconocimiento permitiría distinguirlo. Ello nos aclarará hasta qué punto podemos confiar en lo que el autor describe a través de su mirada y la del propio retratado.

I. 4. Contenido general.

En esta tesis, el tema de la mirada en la Pintura occidental en el estudio de las funciones expresivas de la mirada en la pintura, desde el Renacimiento a la actualidad, es el punto de partida. Desde los inicios de las etapas estudiadas se vislumbran los recursos que servían para potenciar la representación de los motivos deseados.

Entre los siglos XV y XXI, esa representación de la mirada ha supuesto un refuerzo en la expresividad de las figuras presentadas, y en ciertos casos se convierte en un sutil pero importante recurso para guiar al espectador en la lectura de la obra.

Este trabajo profundiza en el empleo de la mirada según las expresiones requeridas en cada caso particular, de acuerdo con el contexto e intereses de los pintores que nos sirven como ejemplo. Observamos las funciones expresivas y utilidades empleadas para la significación del contenido de una obra de pintura mediante su estudio.

En el capítulo II “Sobre el Concepto de Representación en Occidente”, nos adentramos en primer lugar a una serie de puntos que nos ubican en la temática elegida como introducción. Uno de estos epígrafes es “Sobre la Representación de la Mirada”, del punto II.1.. En ello planteamos cómo la mirada no es algo automático, sino el fruto de una experiencia y un conocimiento previo del mundo. Observamos aquí que un motivo pictórico no es una visión cualquiera de un acontecimiento, es una síntesis que reúne los aspectos fundamentales que permiten narrar o describir.

Se trata de plantear la conexión entre la conducta humana y el interior de la mente. Prestamos atención al lenguaje de los síntomas emotivos en la gesticulación, diferencias entre expresión marcada y otra más natural. Además estudiamos la construcción de modelos mínimos para el acercamiento al resultado deseado en la representación de la mirada.

Analizamos el deseo de plasmar la emoción humana y el entorno adecuado para el entendimiento de la interpretación ambigua, la importancia de la anatomía humana adecuada a la expresión del rostro y los recursos para la interpretación de la imagen basada en movimientos; vemos cómo actúa la gesticulación de la interacción entre las personas, y comentamos brevemente gestos de carácter simbólico, que faciliten la legibilidad de la escena. Incluso cómo mantener la constancia de la identidad fisonómica. También atendemos al movimiento continuo generado por las emociones, determinando si la dirección de la mirada se orienta a personajes específicos.

Presentamos una introducción de las pasiones del alma y los consejos respecto al tratamiento de la representación de la mirada. En el apartado II. 2. “Sobre lo Sublime y lo Bello en la Mirada” vemos los aspectos que producen la captación del encanto que tenemos de los ojos y su forma de mirar.

Seguimos en “El Ojo, la Mirada y el Rostro Humano” del punto II.3, donde se tratan las particularidades constructivas del ojo, las características morfológicas esenciales, la sensación de volumen del cuerpo esférico y la morfología del globo ocular.

Nos adentramos en “La Síntesis de las Expresiones” (II.4), con esquemas sencillos que nos introducen en la forma y disposición de los elementos del rostro que causan diversas sensaciones con los mínimos matices. A continuación (II. 5), atendemos a las “Expresiones Faciales Básicas”. Continuamos con “El Género en la Representación de la Mirada” (II. 6) y por último las “Facciones según la Edad” (II. 7). Dentro del mismo capítulo, en el punto II. 8. de “La Mirada del Pintor”, tenemos presente la manera peculiar de situarse en el espacio real, reflexionando sobre el grado de deformación pensada por el pintor para plasmar su mundo. Aquí queda definido el concepto de la pantalla, una deformación en cierto grado dependiente de la personalidad del artista.

Avanzamos en el contenido sobre “Mirarse a sí Mismo” (II.9). Y luego (II.10) tratamos “El Pintor y el Espacio”, de la manera peculiar de situarse en el espacio real gracias a la propia mirada. Indagamos sobre la elección del grado de deformación del mismo para plasmar lo que vemos, acerca de la percepción del parecido y de la diferencia, de la simulación del naturalismo en la mirada y el rostro, de cómo lograr la sensación de naturalidad en la gesticulación del rostro.

Se aportan reflexiones y comprobaciones de las distancias y proporciones del rostro del modelo para la adecuada representación de la mirada, la expresión dominante y la individualidad del personaje elegido.

Prestamos atención sobre las variables del rostro y la apariencia humana, la función de empatía que permite ayudar a comprender a los semejantes y distinguir estados de ánimo y emociones, en los que se distinguen los rasgos permanentes y las alteraciones expresivas: se distinguirá entre esas emociones móviles y el carácter. Concluimos con una breve reseña sobre el alma o el carácter de cada persona.

Trataremos brevemente cómo se comporta la disparidad retinal y la convergencia en las claves monoculares del ojo, para que perciba la profundidad, de tal modo que se ofrecen las posibilidades de visión de la imagen en perspectiva. Citaremos la percepción que la mente realiza y cómo la binocularidad a veces llega a impedir la estereoscopia, la percepción de ésta o la tercera dimensión.

Veremos los factores de las constancias de tamaño, forma, color y luz, anteriormente expuestos, de la misma forma que el principio de organización espacial.

Por el contrario, se presentará el efecto no estereoscópico, tratando los recursos de la gradación, los gradientes aquí se hablará de la adecuación del procedimiento elegido a los intereses comunicativos a un código entendible. En este apartado II.11. sobre “El Ojo Inocente”, indagamos sobre la posibilidad o imposibilidad de que el artista realice la representación de un motivo, escena o temática determinada manteniéndose al margen, con objetividad.

Veremos cómo lo representado, además de referirse a dicha realidad exterior puede actuar como metáfora de la personalidad del artista. Planteamos los esfuerzos de algunos artistas por sintetizar en un cuadro los fundamental o esencial de la temática tratada, de manera que adopta una postura o enfoque según su forma de concebir dicho tema.

El punto II.12. trata sobre los “Recursos del Espacio Escénico”, donde, mediante la distribución espacial y de los elementos representados, se ordena y comprende la obra con más o menos facilidad. Mostramos cómo la perspectiva influye en la contemplación de los detalles de la obra pictórica, y cómo actúa la proyección central para la observación del espectador.

Tratamos sobre la dirección del recorrido de la mirada según la disposición con la que el autor sitúa a los personajes en el espacio y los recursos con los que enfatiza figuras mediante distintos puntos de fuga. En resumen, exponemos la importancia de ciertos recursos sobre la sugerencia del espacio, que logre potenciar el entendimiento de una pintura. Y lo haga a través de la dirección de la mirada con respecto a su espacio escénico. Observamos cómo se trata la mirada de los personajes según los intereses comunicativos y por tanto del pintor, incluso los significados de la orientación de la mirada de las figuras al exterior del cuadro.

En el contexto del apartado II.13. se estudian ciertos recursos sobre “La Expresión Corporal”, donde se exponen varios refuerzos para la representación de la mirada. En ocasiones, con actitudes existenciales profundas, los recursos de las “no miradas”, la mirada con la postura y su puesta en escena con mecanismos que favorecerán la comunicación, a veces de apertura o de exhibición al espectador, según la función que desempeñe el personaje. Distinguimos la caracterización de la mirada con recursos de la pose, que incluso mostrará la implicación de una mentalidad. Veremos la indumentaria como forma variable de lo corporal en la comunicación a través de la mirada.

En el apartado II.14. sobre “La Mirada del Espectador” dentro del capítulo II “Sobre el Concepto de la Representación en Occidente”, observaremos principalmente algunos recursos que actúan como sugerencia de la inmersión del espectador en la obra y la manera en la que se integra en el espacio-cuadro, con recursos propios de la mirada. En este subapartado II.15. sobre “El Espejo” en la pintura, se tratan los recursos propiciados por empleo de este objeto como medio para involucrar al espectador, y lograr introducirlo en el interior de la obra. En algunos casos, como suplantación de un personaje. En otros, mostramos la dirección de la mirada orientada por el espejo. Tratamos tal mecánica como metáfora que puede ayudar a reflexionar sobre el contenido de la representación.

Continuamos la investigación con el subapartado II.1.3.2., “El Espectador y el Espacio”, en la que exponemos varios medios que eviten deformaciones relativas, como por ejemplo, la observación oblicua mediante la alteración de las constancias de tamaño. Observamos cómo se comporta el uso de esas constancias de tamaño en la perspectiva, que atacan a la verosimilitud y credibilidad cuando son utilizados en exceso. Prestamos atención a la transgresión que algunos pintores realizan sobre la altura del punto de vista.

En el punto II.16. de “El Espacio Pictórico”, se presentan nuevas aportaciones consideradas como refuerzos en la actitud del espectador, con respecto a la inmersión conceptual en la obra. La idea del sistema de filtros y en algún caso paradójico el impedimento de la visualización de todo el espacio y de algunos personajes de la narración, son aspectos a tratar. Apreciamos un condicionamiento de la percepción de la obra por la inclusión de un espectador en ella. Tenemos en cuenta en este sentido, el elemento condicionante de la ventana dentro de la representación pictórica.

Disponemos varios recursos adecuados a la intención del artista para llegar al espectador de forma más directa, gracias al uso de la perspectiva. Estudiamos maneras mediante las cuales se pretende la inclusión directa del espectador en la obra. Asimismo, distinguimos la percepción como respuesta a emociones y sentimientos, a veces procedente de estímulos externos, del mismo modo que se diferencia entre la expresión pictórica y corporal.

Indicamos cómo la expresividad influye en el sentido del trabajo del artista, que muestra la carga de su estado de ánimo. Pretendemos mostrar al espectador evidencias de cómo está hecha la obra, presentando al artista como condicionante de la mirada del espectador, y a éste como mayor observador activo de la escena. Aquí finalmente, nos referimos a la expresividad que muestra las emociones internas, mediante el equilibrio entre los recursos posibles de la expresión facial y la comunicación no verbal. Dentro del epígrafe II.17. de la investigación describimos el “Análisis de las Variables Icónicas”, donde se exponen las características de los personajes, relativas a dicho contexto. Nos adentramos más tarde en las “Funciones de los Personajes en Relación a la Mirada (II.18), donde desglosamos las funciones “Orientadoras” (II.18.1.), las “Narrativas” (II.18.2) y las “Expresivas” (II.18.3). En estas últimas, tratamos los “Tipos de afecto” (II.18.3.1.), los “Tipos de desafecto” (II.18.3.2.) y los “Estados de Ánimo y Carácter” (II.18.3.3.).

Se estudia cómo disponer el empleo de personajes accesorios, destinados a sugerir cierta mirada hacia lo fundamental (la escena, el personaje...) y reforzar el sentido principal de cada escena. Estos personajes, que no suelen formar parte directa de la narración, desempeñan sin embargo un importante papel en la tematización de la mirada. Establecen un vínculo entre la mirada del pintor y la del espectador. Son mediadores, una especie de observadores de la escena, que en vez de estar situados como el resto de espectadores fuera del cuadro, el artista los ha situado dentro de la ficción representada. Dichos personajes nos sugieren en ocasiones hacia dónde debemos dirigir nuestra mirada, o qué actitud podemos adoptar ante la escena principal.

Introduciendo al espectador sobre esos personajes con funciones “Orientadoras” (II.18.1.), tratamos de cómo se puede facilitar la comprensión de la obra con sugerencias lanzadas al espectador a través de figuras secundarias que redundan y refuerzan la idea de mayor importancia, considerados adyuvantes o potenciadores de la mirada del personaje o personajes. Todo ello se emplea con el fin de potenciar el mensaje lanzado.

Observamos el uso de elementos físicos dentro de la obra como obstáculos de su propia visión, en la escena por otro lado y la mímica y gestualidad que se puede disponer en torno a la figura central. Detallamos nociones acerca del uso del espectador interno y varios recursos de la obstaculización de la mirada. Distinguimos las diferentes funciones de los personajes para el entendimiento del contenido del cuadro, utilizando incluso los detalles que sugieren esa inmersión en la obra pictórica, mediante la posición contemplativa interna. En este apartado, se expone principalmente un desdoblamiento de las figuras, la censura de la mirada en el interior de la imagen y las tipologías de figuras que ejemplifican las funciones de las miradas, las cuales se destinan a lanzar sugerencias dentro de la obra. Tratamos el uso del sistema de filtros, algún tipo de barrera visual, dirigidos al espectador, así como la figura apelativa de sugerencia a éste. También se considera a la figura

intermedia con la función de proporcionar la descripción del entorno y a los condicionantes de la mirada.

Mostramos a los personajes que ejercen como reflectores de la escena dentro de la obra, mediante algunos consejos sobre el empleo. Por el contrario, analizamos la sugerencia de que no existe el espectador dentro del cuadro, producida por la figura exotópica por la exclusión que produce la dirección de su mirada, la cual condiciona la actitud de aparentar ignorar al espectador. E incluso reflexionamos sobre cómo remarcar la presencia de un supuesto espectador interno.

Del mismo modo, prestamos atención a la posible distanciación en segundo plano, de las figuras secundarias y cómo los testigos admonitores proyectan una mirada crítica o reprobadora, así como el hecho de contraponer la dirección de la mirada al motivo central protagonista. En este punto se entiende la forma de mirar de los personajes como condicionantes de los hechos, con el fin de potenciar ciertos aspectos de las obras dirigiendo las miradas internas de las figuras y el espectador. En ese apartado II.18.2. de personajes con “Funciones Narrativas”, analizamos los personajes condicionados por el papel que desempeñan en la narración. Establecemos tres criterios al respecto: Primero si ejercen como sujetos, sobre todo de la acción de mirar, o como objetos pasivos de la mirada de otros personajes o del espectador. Es el caso de las Venus que se exhiben pasivamente.

En segundo lugar, distinguimos entre personajes que con su mirada se enfrentan u oponen al personaje principal o héroe de la narración (oponentes) o apoyar y reforzar a dicho personaje, el adyuvante.

En tercer lugar, partimos de la idea de que la mirada aporta un saber sobre lo que ocurre o va a suceder. Las miradas de algunos personajes son “destinadores” de ese saber, aportan conocimiento. Otros personajes, y a menudo el propio espectador del cuadro, son los destinatarios de dicho saber.

En esta apartado se determina la distinción entre quién revela la información y cómo se dirige la mirada, entre el foco de esa mirada y el sujeto-objeto. Será de utilidad ver cómo el tipo de mirada condiciona el nivel de apelación o incitación al espectador, mediante el estudio de las venus como objeto de miradas, y los casos de la figura-objeto.

Repasaré cómo potenciar la mirada de otros personajes de la escena, con el juego de los conceptos dependiendo del saber oculto en la escena, paradojas o ambivalencias en la obra relativas a la mirada, dentro de ese juego del saber y el ocultar. Incluido en el apartado que explicábamos, en el punto II.18.3. analizamos los tres puntos que se desarrollan dentro de los personajes con funciones Expresivas, en el que se muestra las distintas formas de mirar. Explicando el punto II.18.3.1. quedan caracterizados los “Tipos de Afecto”, las variables icónicas basadas en el gesto y la expresión de la mirada. En el primer caso, con sentido amable, cariñoso y conmovedor, con dulzura. Muestra el concepto de la dirección y orientación de la mirada implicada en los sentimientos. Observamos la dirección de los ojos alzados como súplica, con ejemplos de las tipologías clasificadas, personajes con carácter afectivo positivo. Respecto al siguiente punto analizado II.18.3.2., dentro de los “Tipos de Desafecto”, se desarrolla una selección de sentimientos basados en los siete pecados capitales, como la mirada provocadora, más o menos lasciva o miradas placenteras y la mirada de ira u odio que cuentan con una carga importante de tensión. Mostramos en este contexto miradas reprobatorias de rechazo o repulsión, con ejemplificaciones de lo maléfico o lo que es concebido como reprochable. En el último subapartado II.18.3.3. sobre los “Estados de Ánimo y Carácter”, se corresponden las miradas propias de los sentimientos que nacen del interior del individuo, en las que en ocasiones no se orientan a otra figura dentro de la obra o al espectador externo. Y el apartado concluye con las Conclusiones Parciales (II.19.).

Sobre el capítulo III de los “Aspectos Específicos de la Representación de la Mirada en Pintura”, se estudia con mayor profundidad los datos que nos ayudan a definir cómo retratar una figura humana mediante el análisis de las obras incluidas desde el Renacimiento en adelante. Dentro del primer apartado en el punto III.1. sobre “El Retrato y la Mirada” introducimos sencillamente los dos factores para mostrar a un personaje. Se incide desde el enfoque de Rosa Martínez Artero.

Nos centramos también en las tipologías y las funciones narrativas de los personajes retratados con la representación concreta de las figuras como elementos de primordial importancia en la representación. Y de manera más exhaustiva, la idea del sujeto como individuo particular con identidad. También nos acercamos al retrato contemporáneo con obras más recientes.

En la búsqueda del reflejo de esa identidad tratamos las variables una a una, pensando también en la idealización que el cliente podía exigir. Cabe tratar la idea de “verdad”. Vemos las características que la modernidad aporta a los intereses compositivos, con las particularidades que combinan los elementos comunes del rostro con otras aportaciones, así como la evolución de la estética.

Seguimos con “El Humanismo en la Inclusión de la Mirada del Artista”, en el que tratamos el punto de inflexión donde se reflejan los cambios de la sociedad que repercuten en el trabajo del pintor.

A continuación en apartado III.3., se estudia “La Importancia y Dificultad de la Representación de la Mirada”, y su revalorización y relevancia o valor cuantitativo y económico, con el interés por lograr el parecido que afecta a la mirada. Seguimos con el mismo apartado III.4. sobre la “Evolución en los Retratos”, ni constante ni lineal. Analizamos el retrato de poder y su repercusión en la pincelada, o el “retrato de aparato”, puesta en escena, escenografía y “Adrezzo”, entendido por la forma de cómo se articula, así como el cambio en los intereses del artista.

Así después aparece en el punto III.5. sobre los “Intereses del Artista Reflejado en el Retrato”, donde se comenta el sentido opuesto a lo anterior que promueve el uso de los recursos plásticos frente a los icónicos para el logro del parecido, dentro de la búsqueda del prestigio. Repasamos la inclusión personal que se comporta como una figura de sentido.

Observamos los cambios sucedidos en la trayectoria de Francisco de Goya por el cambio ideológico, con la ruptura de las reglas de la Academia. Tratamos la vida íntima del pintor a través de la mirada que proyecta. Observamos las dos formas que constituyen en el retrato un doble ente y su parte interna de los sentimientos. Tratamos la ruptura de la metodología y expresividad del autor ya en el siglo XX que repercute en la representación de las miradas. Desvelamos la personalidad de los sujetos (artista y retratado), y en dónde reside ahora la expresividad. Seguimos tratando la existencia de los estereotipos y las formas de cómo solucionar un retrato, donde la imagen puede desprenderse de la referencia por tener mayor autonomía.

Luego estudiamos “La Mirada dentro de Grupos” (III.6.), según la importancia de los sujetos o su aportación económica. Investigamos el acercamiento con el espectador en la búsqueda de la unidad compositiva y la sugerencia de los comportamientos.

A continuación se incide en uno de los aspectos que detallan la información de “La Grandiosidad de la Escena” dentro del punto III.17., con la sugerencia del espacio también como una ventana a la profundidad o al exterior con la escusa del cortinaje según los intereses del autor. Prestamos brevemente atención a la comunicación no verbal y gestual, con el uso de los complementos para lograr el naturalismo en estos retratos de grupo, la ideología de los retratados, vivencias y sentimientos a través de los elementos plásticos. Introducimos la inclusión del paisaje de fondo en

la composición del retrato que queda articulado junto con la expresividad de los semblantes, de la misma forma que tratamos a la cortina como elemento teatral.

Continuamos el apartado previo al anterior con los intereses en las obras de grupo y sus fines, y cómo apelar al espectador con otros recursos nuevos en esta tesis con el naturalismo.

Trabajamos el uso del color para destacar los motivos relevantes que ayudan a entender mejor al espectador la lectura de la obra. Vemos cómo la futura composición de la obra condiciona su factura. “Las Representaciones de la Familia Relativas a la Mirada” aparecen en el siguiente apartado III.8., que atiende a los vínculos y sentimientos, comportamientos y actitudes. Caben aquí los complementos del entorno, la inclusión de los animales o de la heráldica. La dulzura de los niños, su ingenuidad con miradas y poses que describen actitudes varias.

Ya en el punto III.9. sobre la “Caracterización de la Mirada en el Sujeto Retratado”, es donde simplemente nos referimos a los elementos que ayudan a sugerir la personalidad del retratado. Seguidamente, (III.10.) sobre “Captar la Personalidad” de los retratados de la época, descubrimos la ideología de cada etapa de la historia que afecta a la inmortalización de los individuos y su mirada. Ampliamos esta información previa, donde con el se usaba para reflejar el diagnóstico de enfermedades o patologías en la etapa del siglo XX.

A cerca del reflejo de la personalidad del sujeto mediante el retrato, nos adentramos en el análisis más detallado de la persona por encima de la fisonomía del rostro. Y hablamos de la personalidad del autor que se convierte en semejante al retratado, o en diferente sentido, el retratado elige al autor. Seguidamente, acerca de la misma idea pensamos en cada etapa de la historia que produce cambios, tanto en la etapa del Renacimiento y del Barroco, tratando el ideal aristocrático por encima de los parecidos y de las facciones, estilizaciones e idealización.

Trabajamos para captar la personalidad de los retratados donde analizamos el caso de Van Dyck y sus logros para reflejar la forma de ser fiel a los rasgos fisonómicos dentro del retrato celebrativo aristocrático.

Tratamos después “El Reflejo de la Vida o la Insinuación de la Muerte” (III.11.) a través de la mirada. Vemos el caso de Tiziano entre otros, y la circularidad de la imagen en el retrato mediante espejos o tallas. Y prestamos atención a los “movimientos del alma” de Leonardo o de Holbein por otros cometidos o trasfondo psicológico. De cara a la “Proyección de los Artistas en Poses o Miradas” (III.12.) explicamos los casos donde el estado de ánimo del pintor se proyecta en la propia composición por reflejar sus sensaciones o vivencias gracias a posturas y gesticulaciones.

En el apartado III.13. sobre las “Consideraciones sobre del Sujeto Representado”, se profundiza en el análisis de los datos relevantes que el sujeto debe alcanzar como ideales en relación al parecido con la realidad. Se vuelve a incidir en “La Idea de Sujeto” (III.1.3.) tratando sobre la construcción ilusoria del mismo y el acto de fe que lleva intrínseco con ejemplos de obras en diferentes contextos de la sociedad. Vemos los modos con los que el autor logra el parecido o la mimesis con la verosimilitud y la construcción simbólica. Eran las intenciones que duraban hasta el siglo XX. Se ve la credibilidad en el retrato, los diferentes rasgos en el tratamiento de imágenes o la estilización para mostrar la singularidad del sujeto o su “categoría de sujeto”. Incluimos el punto de inflexión en los sujetos comunes, del paso de la figuración al realismo. Se llega a “El *Punctum* del Reconocimiento” en este apartado III.13.2. Hablamos de su relevancia y dificultad. Y de la presencia y ausencia del personaje que se encontraba delante del pintor. O de la recreación de un modelo que se hace pasar por el original.

También tratamos en el mismo epígrafe “El Contrato Primigenio” (III.13.3.), de la representación e idea del retratado como en el caso de la Gioconda con el término de “verdad”. También atendemos al recorrido histórico de rasgos y comunidades, emociones humanas y la identidad de los sujetos, así como las necesidades del ser humano. La idea de “verdad” y la idea de “doble”.

Tratamos “El Uso de los Estereotipos Relacionados con la Mirada” (III.14.) y la repetición de recursos modelo, los modelos de moral o cánones, o las exageraciones de elementos significativos. Además tratamos los “retratos de poder” y quiénes son sus protagonistas. Llegamos al punto III.14.1. sobre “La Mirada de Cristo y otros Ejemplos” con sus distintivos, los ideales de la época del siglo XV, los cambios que afectan al sujeto representado.

Para la “Orientación de la Identidad de los Retratados” (III.14.2.) se relatan los aspectos que logran definir la identidad o caracterización de los retratados, adentrándonos en el retrato alegórico. Nos fijamos en los casos de Velázquez y de Rafael, con su influencia en la ambientación de la escena o la insinuación del movimiento. Respecto al apartado que sigue (III.14.3.) sobre “La Emotividad de la Mirada en el Retrato Alegórico”, enlazamos el contenido con los cambios que se sucedían en la sociedad de cara a los nuevos intereses y corrientes del siglo XVIII que repercute al propio artista.

Con los “Detalles que Ayudan a Configurar la Expresividad en el Retrato” (III.14.4), se describen los elementos compositivos que mejoran la comprensión de la obra. Al continuar con los “Fines Propagandísticos en la Representación de la Mirada” (III.14.5.), vemos cómo los mensajes adicionales aumentan el prestigio o la exaltación del poder. Tratamos alguna de las formas para representar a los papas que enlazan con otro apartado descrito después sobre las figuras que los acompañan como “nepotes”. Ampliamos las convencionalidades o estereotipos con la revisión de los retratados de la realeza.

Sobre “La Exaltación de la Posición Social en la Lectura de Carácter” (III.14.6.) ampliamos el apartado anterior en cuanto a la representación de la mirada que sugiera el estatus social. Tratamos los intereses en los retratos de estado de la época de *Cinquecento*, así como la etapa previa del *Quattrocento*, donde se diversifica la disposición al retratar a los sujetos. Dentro del mismo capítulo (III.14.7.) sobre “El Contraste de los Intereses Representacionales de la Mirada”, se introduce el enfoque del pintor para elegir una orientación y un momento para describir la mirada del retratado, con ejemplo de artistas como Tiziano o Moroni.

Explicamos después la “Corrección de Imperfecciones Relativas a la Mirada” (III.14.8.), con algunas pautas que permitan disimular rarezas del propio retratado sin deformar el parecido. Continuamos con “El Posicionamiento de las Miradas según la Ubicación de las Obras” (III.14.9.) y su punto de vista dependiendo donde se sitúe el espectador, bien exenta o acompañada por otra en un espacio contiguo. Respecto a los “Actores y Objetos Implicados en la Tematización de la Mirada” (III.15.) vemos ciertos elementos que ayudan a la propia representación del artista que a veces se convierte en el motivo principal de la obra. Ampliamos el apartado anterior con otro (III.15.1) que especifica “El Uso del Espejo por la Representación de la Propia Mirada” con ejemplos diversos. Vemos el espejo convexo con sentido mágico.

En un punto más avanzado (III.15.2.) describimos “La Articulación de los Espejos en la Obra”, lo que se convierte en el principal interés y atractivo según su empleo, o donde se basa el significado. Incidimos a continuación en la obra de Dalí y Magritte que ofrece una sensación de posicionamiento rica en el espacio. Vemos aquí las composiciones artificiosas por lograr la anécdota, apelar al espectador o recomponer la identidad personal de quien pinta, proyectándose como autor. Nos fijamos en este punto incluso el caso contrario.

Tratamos un enfoque de “La Mujer y el Espejo” (III.15.3.), donde explicamos algunas formas de la representación y mirada de la mujer en autores que han planteado un perfil particular para ello. A continuación los “Artificios” (III.15.4.) relativos al uso del espejo nos muestran las disposiciones en el espacio que aportan una mayor originalidad a la composición con la que juegan de forma deliberada.

Ya en la descripción de “Objetos y Pantallas Intermedias” (III.15.5.) se citan algunos elementos que interfieren en la visión del retratado y el espectador como llamada de su atención sobre aspectos complicados de sugerir. En el punto III.15.5.1., destacamos los objetos “De Ocultación o de Apertura”. Varios de los recursos que ayudan a mostrar la profundidad en el paisaje con otros fines.

Esto nos lleva al apartado III.15.5.2, del tema los “Fondos Articulados en la Representación” y de los obstáculos que condicionan la forma de ver ante ellos. En el apartado (III.16.) se describen algunos “Aspectos de la Relación Visual del Espectador con la Obra” con un enfoque más detallado. Y en el siguiente punto III.16.1. determinamos la “Implicación de la Mirada del Espectador en el Retrato”, como si fuera una persona real el propio espectador. Seguimos viendo la reflexión sobre la “Elección el Punto de Vista con Respecto al Espectador” (III.16.2.), atendiendo a la posición mediante la que se ubica la figura y el grado de cercanía o distancia con los gustos de cada época.

Luego, en la “Implicación de la Mirada del Espectador en el Cuadro” (III.16.3.), nos basamos en la relación que este retratado desea mantener con éste según los fines comunicativos. Visualizamos los cambios generacionales en diversos campos y la influencia de Leonardo en el retrato de tres cuartos. Analizamos las innovaciones dentro del mismo apartado, la evolución, el cambio de la postura, fondos y otros encuadres.

Presentamos la búsqueda del dinamismo en el retrato y la complejidad, y la combinación de escenas con nuevos retratos. Y los giros de los personajes nos llevan al siguiente apartado (III.16.4.) sobre la “Orientación de los Bustos y Rostros”, respecto al espectador para obtener diversas sensaciones en él, e incluso los giros del cuerpo.

Introducimos el “Aislamiento de la Mirada con Respecto al Espectador” (III.16.6.). Y en el siguiente apartado (III.16.6.), destacamos “El Punto de Vista de las Miradas Articuladas en la Composición”, el interés de que se cause una sensación definida por variables. Dentro de ese mismo apartado (III.16.7.) incidimos en los “Matices de las Miradas en la Percepción del Espectador” donde visualizamos dos obras de considerable ambigüedad.

Avanzando en el contenido, en el mismo capítulo III.17. se explican esta vez de forma concreta las “Figuras o Personajes Tematizadores de la Mirada” que implican cómo abordar la escena dentro del segundo plano y los valores de cada época. Seguidamente en el apartado III.17.1., mostramos otros datos, “En Base a su Relación con la Escena Principal” de figuras secundarias. “Las Figuras Adyuvantes” destacan en este punto III.17.2., Y tratamos las costumbres para ellas y sus connotaciones, la reivindicación de la artista como sujeto-pintora o el sujeto pintando. Tratamos las actitudes a representar de las mujeres según Leonardo o Cennini y la personalidad marcada de los tipos que se clasificaron en su momento. Seguimos hablando incluso de la ruptura de la fórmula tipológica asignada a la mujer.

En el punto III.17.3. se trata en profundidad la “Figura de Enlace de Sentido” lejos del simple sujeto que cuenta con otras intenciones al integrarse desapercibida. Luego descubrimos el “Contraste de Personajes Principales y Personajes Secundarios” (III.17.4.), mostrando sus actitudes que rodean

una escena sin un único esquema en obras de Rafael y Tiziano. “La Función de Mediar o Mediadora” pertenece al apartado III.17.5. con personajes de menor importancia. Todo ello nos lleva, a continuación, a estudiar la “Presencia y las Miradas de los Animales” (III.17.6.), enriquecedora dentro de los retratos por la forma de mirar y su actitud. Incluimos las figuras acompañantes de los retratos de niños, marcando a veces las cualidades domésticas según la naturaleza de la mascota, así como otros distintivos. Vemos las similitudes de Rubens y de Van Dyck. Se reflejan los cambios del uso de los animales en los retratos de mujer y su diferencia relativa a los de hombres en aquella época. Avanzamos el contenido con otro paso más en los apartados con el animal de compañía centrado en el retrato. Y lo reforzamos a continuación (III.17.7.) con los “Niños, Personas de Menor Estatura o Animales de Compañía”.

Luego, la “Representación Naturalista” (III.18.), trabaja los aspectos más concretos aplicables a la creación pictórica del retrato gracias a las aportaciones de múltiples artistas de la historia en este campo. Seguimos hablando de el “Realismo y la Idealización de los Rasgos” (III.18.1.), donde nos adentramos en los cambios más o menos conscientes. Pasando por las idealizaciones que mejoran el aspecto del individuo o sujeto retratado. O al contrario, captar el espíritu de forma fiel. Hablamos de el “Cambio en la Noción Representada” (III.18.2.). Y se cierra el capítulo con las “Conclusiones Parciales” (III.19.).

Por otro lado, en el siguiente capítulo IV de la “Selección de Artistas Relevantes” presentamos un corpus representativo de autores con el ejemplo de sus obras relevantes en la investigación. Comenzamos ordenándolos con el análisis de los “Recursos Plásticos en la Representación Moderna de la Mirada” en el punto IV.1. Se desglosa en Van Gogh (IV.1.1.) con la repetición de los retratos; Pablo Picasso con sus ideas rompedoras (IV.1.2.) hace referencia la personalidad que lo define y que implica un mayor esfuerzo en el espectador para reconocer el motivo; Paul Klee (IV.1.3.) con el desprendimiento de la referencia, con la forma de retratar al sujeto según la mirada del propio autor y de sus convicciones.; Jean Dubuffet (IV.1.4.) con el alejamiento a la figura a retratar, que también se aleja del parecido a la semejanza según su esquema definido; Francis Bacon (IV.1.5.) con su visión particular de la mirada, su inspiración por el dolor y la deformidad en los rostros o miradas; Franz Auerbach (IV.1.6.) con su particular representación de la mirada, donde incidimos en la forma de cuestionar de si lo que pinta del retratado se corresponde con la realidad por su diferente nivel de iconicidad; Otto Dix (IV.1.7.) con su proceder particular; Támara de Lempicka con el tratamiento de los rostros con volúmenes muy marcados (IV.1.8.); Frida Kahlo (IV.1.9.) con la repetición constante de su imagen; Alice Neel (IV.1.10) con su distinto tratamiento de los detalles según su relevancia; Philip Guston (IV.1.11.) con un ejemplo excepcional de un retrato; Maruja Mallo (IV.1.12.) con su tratamiento particular de los volúmenes, Max Beckmann (IV.1.13.) y sus distintos modos de acercarse a la realidad; Giorgio de Chirico (IV.1.14.) con la repetición de un mismo patrón para el retrato; Francis Picabia (IV.1.15.) basado en la utilización de fotografías; Alexander Alexandrovich Deineka (IV.1.16.) con la resolución de los detalles en el retrato y Paul Delvaux (IV.1.17.) con la introspección que aísla del entorno con la mirada al vacío. Dentro de los “Recursos Plásticos en la Representación Contemporánea de la Mirada” (IV.2.), analizamos a Chuck Close (IV.2.1.) con su respeto a la realidad y sus habilidades técnicas; David Hockney (IV.2.2.) y su acercamiento a las miradas; a Paula Rego (IV.2.3.) con el tratamiento de la mirada violenta; Lucian Freud (IV.2.4.) con la marcada no idealización y donde los rasgos no quedan idealizados lejos del embellecimiento; Rafal Olbinski (IV.2.5.) y su tratamiento surrealista; Luc Tuymans (IV.2.6.) con su toma de referencias de esquelas; Michaël Borremans (IV.2.7.) con su intento por el logro de alcanzar la realidad muy creíble; Marlene Dumas (IV.2.8.) con su logro por subordinar con la mirada al espectador; Elizabeth Peyton (IV.2.9.) con su homogeneidad para tratar a las personas que retrata; Francesco Clemente (IV.2.10.) y sus motivos iconográficos; David Salle (IV.2.11.) con sus primeros apuntes al reunirse con la modelo; Jenny Saville (IV.2.12.) por el

empleo agresivo del color y Toni Oursler (IV.2.13) por el acompañamiento de una fotografía con una banda sonora. Incidiendo en el caso de cada artista citado dentro de la selección de artistas, describimos la ideología de cada uno y sus cambios plásticos de las composiciones. Terminamos el capítulo con las “Conclusiones Parciales” (IV.3.).

En el capítulo V, trabajamos en “El Estudio de las Tipologías de Miradas”, con seis ejemplos de cada una con artistas contemporáneos. Hablamos en el punto V.1. de “El Análisis Funcional de las Tipologías de Miradas” con su sistema de análisis, tratando la clasificación en dos bloques. Dentro del punto V.1.1., vemos las “Acepciones de las Funciones Expresivas en Relación a Sí Mismo”, trabajando las acepciones vitales, las lúdicas y las autodestructivas. En este otro apartado, V.1.2, las “Acepciones de las Funciones Expresivas en Relación al Otro”, pensando en las admirativas, inquisitivas, sexuales y aversivas. Seguimos con el punto V.2., con “El Análisis Formal-Estructural de las Tipologías de Miradas”, donde explicamos de forma escrita los datos que se corresponden con los apartados V.2.1. y V.2.2..

En este punto V.2.1, se estudia en las miradas vitales la alegre, la serena y la confiada, la dulce, la golosa, la artificiosa, la onirista, la inocente, la curiosa y traviesa dentro de las lúdicas; la decaída, la apática, la cohibida, la melancólica, la consternada, la deprimida, la traumatizada, la deprimida y la enfermiza dentro de las autodestructivas. Y dentro del segundo punto tratado aquí (V.2.2.) se resumen en la bondadosa, la angelical y virginal dentro de las admirativas; la sobrecogedora, la arrogante y soberbia dentro de las inquisitivas; la sexual, la provocativa, la erótica, la reposada y voyeurista en las sexuales; la malvada, la huraña, la agresiva, la siniestra, la visceral, la diabólica, la maléfica, la belicosa, la funesta y la monstruosa, para las aversivas, a través de los autores que luego indicaremos. Finalizamos el capítulo con las “Conclusiones Parciales” (V.3).

Se expone en el siguiente capítulo VI el “Desarrollo Experimental”, con el análisis de los procedimientos creativos en su desarrollo, en el que se resumen los contenidos generales sustraídos del desarrollo de la investigación. Se adapta a una forma particular de resolver la obra figurativa, en la que se juega con cambios de proporciones según las necesidades creadas por la autora y las manipulaciones de las imágenes referentes mediante collages. Pretendemos mostrar el valor didáctico aplicado del estudio, es decir cómo esta reflexión teórica puede servir al desarrollo de una práctica pictórica en la que se incida en las potencialidades expresivas y temáticas de la mirada.

Se ve el Análisis de los procedimientos creativos en su desarrollo. Se describe la “Introducción” (VI.1), la “Acotación del Plan de Trabajo” (VI.2) y su “Método de Trabajo” (VI.3). Se muestra en primer lugar “La Recopilación de Referentes” (VI.3.1.), la “Manipulación de Referentes Fotográficos” (VI.3.2.). La “Selección de Collages” (VI.3.3.), “Metáforas-Tropos-interpelaciones-comparaciones-tropos proyectados” (VI.3.4.) y los “Extrañamientos o Intervenciones” (VI.3.5.). Dentro del apartado aparece el “Desarrollo Pictórico” (VI.4.), las “Relaciones Interpersonales y Vivencias Personales” (VI.4.1.), el “Retrato Realista” (VI.4.2) y otros ejemplos del “Retrato Estilizado”(VI.4.3). Finalizamos el apartado con las “Conclusiones Parciales” (VI.5.).

En el capítulo número VII sobre las “Conclusiones Generales”, se muestran ciertas reflexiones sobre el recorrido de la investigación. Finaliza nuestro estudio con el “Índice Onomástico” (VIII), la “Bibliografía” (IX) e “Internet” (X), donde dividimos las “Direcciones Generales” (X.1.) y las “Direcciones Específicas” (X.2.).

I. 5. Metodología.

En el segundo capítulo, se ha intentado desarrollar una serie de conceptos teóricos sobre el concepto de representación en Occidente, que proceden de ensayos conectados con la forma de percepción, de cómo se perciben las imágenes o incluso vivencias y de cómo el pintor llega a adecuar la expresión del personaje a sus intereses a través de la mirada en pintura. Los principales autores sobre los que hemos reflexionado son estudiosos de la iconografía, la sociología, la historia y en un sentido genérico, de la semiótica de la imagen, referidos al estudio de los contenidos expresivos y narrativos de la imagen pictórica. Son destacables autores como J. Paris, Víctor I. Stoichita, E. Torán, E.H. Gombrich y A.J. Greimas.

En el tercer capítulo, concerniente a los aspectos de la representación de la mirada en pintura, tras la exposición de la contextualización, se amplían las tipologías de las variables icónicas, las funciones de los personajes en relación a la mirada y los tipos de personajes con tres funciones principales, a los que se suman tipologías de miradas obtenidas de los datos más sustanciales.

Se ha requerido de un desarrollo y búsqueda de las imágenes adecuadas al contexto dentro de cada tipología, que sirvan como claro ejemplo de las particularidades de cada forma de mirar, de acuerdo con la intención comunicativa de la obra en la que se integra. Se han determinado los recursos expresivos posibles, basados en el empleo de la mirada o juegos en los que tenga protagonismo, incluyendo ilustraciones para la ejemplificación de las teorías obtenidas del apartado teórico nombrado, de situación en el contexto del campo de estudio, además de la práctica experimental como resumen de los conocimientos adquiridos.

En otros casos, una transgresión en las normas de la representación de los componentes en la mirada de un rostro, basados en el interés representativo del pintor como resultado consciente de su experiencia. Para este caso nos hemos apoyado en algunas ideas teórico-prácticas básicas, en las que las constancias de tamaño resultan alteradas, dando lugar a deformaciones y desproporciones relativas a la desproporción en el tamaño de los componentes del rostro.

Nuestra investigación pretende ordenar las posibilidades expresivas de la mirada en pintura, con el fin de potenciar una actitud creativa y reflexiva respecto a las obras analizadas en sus aspectos particulares más significativos, incluyendo a nuestra experimentación. En la práctica llevada a cabo, el objetivo creativo interactúa con el abanico de las potencialidades expresivas de la mirada, tema central de la investigación.

Pretendemos en segundo lugar desarrollar una metodología específica, que nos permita el análisis propuesto. Una metodología, que partiendo de estudios de semiótica de la imagen, tenga sin embargo muy en cuenta los factores propios y específicos de la pintura.

La finalidad de este procedimiento metodológico no se limita al estudio de contenidos sino que pretende también servir para la práctica pictórica. Significa que el objetivo no es tan solo un estudio teórico, también deseamos realizar una aportación práctica, en el manejo de los recursos pictóricos expresivos. Añadimos a Pierre Francastel, J.J. Gibson, Janet Robertson.

En el capítulo III de la tesis se ha trabajado con publicaciones de los autores Rosa Martínez Artero, Luis Maté Moreno de Monroy como las aportaciones más relevantes, así como Carlos García Gual, y Antonin Artaud. Estas aportaciones nos han reforzado algunos de los aspectos que tratamos en esta investigación, por arrojar luz sobre los detalles que en los que incidimos.

En el capítulo IV se ha tratado una selección de 30 artistas relevantes bastante representativos del arte Moderno y del Contemporáneo, teniendo presentes sus rasgos más particulares sobre la representación de la mirada que ha sido analizada.

Avanzando en el capítulo V hemos trabajado sobre la obra de 39 autores y se analizan hasta 40 tipos de miradas en dos bloques sobre las clasificaciones de las acepciones de miradas que nosotros mismos describimos como principal aportación propia. Por lo que analizamos 6 imágenes de cada artista, únicamente repitiendo a uno de ellos.

El criterio de selección de las imágenes que se han introducido y analizado se basa en la elección de imágenes del arte popular con influencia y a su vez que muestren cómo se da el devenir de los artistas coetáneos en nuestra investigación.

Se trata de autores más jóvenes que nos muestran los cambios contrastados que han llegado hasta la Modernidad del siglo XX. Y en algunos de ellos no nos ha importado que se roce lo estrambótico o de otra calidad relativamente menor con respecto a la tónica previa por la claridad del ejemplo. Las obras y sus autores respectivos se han localizado por la búsqueda Red, medio por el cuál no ha sido posible constatar los títulos, medidas o procedencia y simplemente conocemos su autoría.

Estos autores son dentro de las miradas, las vitales: Tatiana Doronina la alegre; David Gray la serena; Ennio Montariello la confiada; en las lúdicas, María Ilieva la dulce; Yang Ma la golosa; Italia Routuolo la artificiosa; Jeremías Ketner la onirista; Vladimir Volegov la inocente; Tatiana Deriy la curiosa; Dani Torrent la traviesa. Ya dentro de las autodestructivas, Lori Erley la decaída; Jennifer Springman para apática; Nicoletta Ceccoli la cohibida; Eugenio Recuenco la melancólica; Dino Valls la consternada; Kris Lewis la deprimida; Kwon Kyung Yup la traumatizada; la depresiva Jenny Bird Alcántara; Leslie Ditto la enfermiza. Relativos a las acepciones de las funciones expresivas dentro de las conductuales, las admirativas, que abarcan a Mark Ryden la bondadosa; Josie McCoy la angelical; Michelle Mía Araujo la virginal.

Las miradas inquisitivas se componen como: John Brophy la sobrecogedora; Ray Caesar la arrogante; Sylvia Ji la soberbia. Las sexuales son: Tati Suárez la sensual; Anja van Herle la provocativa; Alexander Shubin la erótica; Paul Brown la reposada; Alexandre Montoya la voyeurista. Y dentro de las aversivas, Jacqueline Gallagher la pérfida; Loic Zimmermann la huraña; Ron English la agresiva. De nuevo Mark Ryden la siniestra; Adrián Borda la visceral. Michael Hussar la diabólica; Dan Quintana la maléfica; Brian M. Viveros la belicosa; Rick Dienzo la funesta y Travis Louie la monstruosa.

Pretendemos por tanto, que se pueda reproducir cada tipología de mirada según estas aclaraciones a través de pequeños dibujos sintetizados. Con este fin observamos en primer lugar la inclinación de la cabeza y su orientación. En otro segundo subapartado la apertura de los ojos con respecto a su posición. En el tercer caso la dirección de la mirada. En cuarto lugar, la intensidad de las ojeras junto con el tono de la esclerótica. Seguidamente tratamos la presencia de lágrimas o de brillo también con su tonalidad.

También se ha analizado la posición de las cejas. La apertura de las bocas, el tono predominante del rostro y por último la tonalidad del iris. Disponemos una serie de tablas que nos ubican en la categoría a la que se corresponde en el proceso de su análisis en dos gamas colores, azules y violáceas. En este segundo apartado del V capítulo describimos de forma escrita la interpretación de los datos más relevantes de esas anteriores tablas de análisis.

Dentro del VI Capítulo sobre la experimentación pictórica, el desarrollo experimental, es donde describimos la forma de concretar la factura de nuestra obra de cara a la investigación en el tema que nos interesa. Comenzamos por la recopilación de referentes. Seguimos por la manipulación de los recortes y luego definimos con más detalle los ocho pasos asignados para la resolución de cada una.

Hemos considerado oportuno optar por una clasificación que nos permita abordar la experimentación de manera ordenada y clara. Y lo mostramos a través de las vivencias interpersonales, es decir, los sentimientos que se han vivido junto con otro personaje en el que se interactúa, y por otro lado las vivencias personales, aquellas en las cuales no interviene otra figura en la composición.

Partiendo de las definiciones de María Moliner en el Diccionario del Uso del Español en su edición abreviada por la Editorial Gredos, nos ha permitido concretar con exactitud los tipos de miradas que analizamos por los comportamientos.

En el Apartado Experimental sobre la Mirada, organizamos buena parte del contenido de nuestro trabajo pictórico con las relaciones interpersonales, los cruces de miradas en la esfera del querer, el deseo, el afecto, la indecisión, el recelo, la desconfianza y la indiferencia. Dentro del saber, el espía y el voyeur. Dentro del poder, la dominancia y la sumisión. Seguimos con esas vivencias personales, la proyección de la propia mirada, con los aspectos como la ensoñación, la preocupación, la introspección, la dejadez, la extrañeza y la ambigüedad. Pero a la vez, improvisamos con los collages, el retrato realista y la estilización del tema de la mirada.

II. SOBRE EL CONCEPTO DE REPRESENTACIÓN EN OCCIDENTE.

En el capítulo de las reflexiones generales a cerca de la mirada en la pintura se tratará sobre los aspectos básicos de la representación de la mirada desarrolladas por el creador de una obra. Estos recursos de base servirán para ampliar las funciones expresivas de la mirada de una forma consciente y razonada. Nosotros estudiaremos a la Mirada desde el concepto de representación que tenemos en Occidente.

II. 1. Sobre la representación de la mirada.

La acción de representar es la idea o la imagen de una cosa que se tiene en la mente. En el momento de observar nuestro alrededor, se introducen unos factores más allá de lo que simplemente vemos.

La forma en que miramos es el resultado de la experiencia que hemos vivido, de nuestros deseos o expectativas del futuro. Sería posible pensar que estamos parcialmente condicionados por nuestra propia vida a la hora de observar la realidad como así lo indica:

Lo que “vemos” no es simplemente algo dado, si no que es producto de la experiencia pasada y de las expectativas futuras.¹

Aplicada a la pintura, la representación de un motivo que es un cuadro es un constructo que condensa el tiempo y nos ayuda a entender cómo mirarlo. Afecta a cómo miramos en general y a la lectura de los cuadros. En lo referente a la forma de representar una superficie que se comporta en constante movimiento, condiciona cómo lo afecta la luz. La entonación de los colores fieles a la referencia y la volumetría producirán el efecto que sugiera al ojo el motivo de lo que realmente es:

El grado en que una superficie iluminada cambia de aspecto cuando la inclinamos o movemos en relación con la fuente de luz. [...] La coloración correcta de los valores adecuados conduce al reconocimiento.²

Está en las manos del artista plasmar los momentos previos a la escena representada, así como los instantes que seguirán. Por lo tanto la elección adecuada del instante sirve para manifestar no únicamente el presente. Para ello se emplean recursos que dejen patentes esas huellas:

El artista tiene la facultad de dejar impresas en su asunto las trazas o huellas de los instantes anteriores... como, por ejemplo, las claras señales de las lágrimas recién derramadas... que quedan fijadas en la persona que a continuación se ha visto transportada por la alegría... Con los mismos medios que se emplean para recordar el *pasado* podemos anticipar el *futuro*[...] La pintura solamente puede representar un momento único de una acción y, por lo tanto, tiene que seleccionar el momento más fecundo que nos permita inferir lo que ha ocurrido antes y lo que sigue [...] Tanto el instante como el aspecto deben ser tan fructíferos como sea posible.³

Pierre Francastel también plantea que el cuadro no es una instantánea de un momento, sino que sintetiza lo fundamental de un acontecimiento, de una realidad:

Toda imagen constituye, pues, el punto de convergencia, en el espacio y en el tiempo, de elementos extraídos de distintas series de experiencia. Todo arte es un montaje de elementos extraídos de tiempos diferenciados.⁴

1 GOMBRICH, E. H. (1987*), *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, (trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz), Madrid, Alianza (Alianza Forma), pp. 302. (Ed. orig. (1982*), *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*). p. 28.

2 *Ibíd.* p. 34.

3 *Ibíd.* p. 41.

4 FRANCASTEL, Pierre, *Sociología del Arte*, Alianza-Emecé, Buenos Aires. 1984. pp. 203. p. 73.



Fig. 1. **Paolo de Matteis**, *La elección de Hércules*, 1712, Óleo sobre lienzo, 198 x 256 cm. Ashmolean Museum. Oxford. (Inglaterra).

La comunicación pictórica tiene limitaciones, escapa la información basada en el movimiento que no puede ser captado en un instante. Hay quien se pregunta si el arte, a pesar de esta premisa, resulta realmente útil para la plasmación de la emotividad humana. Se requeriría incluir todos los elementos posibles para evitar esta “carencia” y perfeccionar la expresión y su legibilidad (Fig.1):

El arte no puede representar los movimientos de cabeza afirmativos ni negativos. También están fuera de su alcance el súbito enrojecimiento del rostro y la frecuencia del contacto ocular. En realidad, podríamos muy bien preguntarnos cómo es que el arte pudo adquirir la reputación de representar las emociones humanas.⁵

La mirada, o los ojos del ser humano, son una parte del rostro cargada de contenidos expresivos. Para el artista la cara de las figuras retratadas es una gran fuente de posibilidades. Además, la mirada de los personajes puede convertirse en metáfora de su propio mirar.

Los movimientos súbitos de la mente aventajan en velocidad a los movimientos corporales, y se refleja más rápidamente en las partes más vivaces. Como corrobora Gombrich, los ojos y músculos cercanos en torno a boca y frente, son los primeros en asimilar esos cambios propuestos por la mente, y expresar los sentimientos con un mecanismo que sirve para potenciar la comunicación entre personas:

...el cuerpo se mueve con mucha más lentitud que la mente, es aventajado sin dificultad por ésta, y que la mente, cuando pasa súbitamente a un nuevo estado, mientras las partes del cuerpo más próximas y más vivaces (como los ojos y los músculos situados en torno a la boca y en la frente) dan la alarma y se mueven al instante, puede dejar que las partes más pesadas y distantes se ajusten por si mismas y cambien de actitud unos momentos después. Este funcionamiento diferente puede distinguirse con los nombres de *anticipación* y *revocación*.⁶

Es el propio ojo dirigido por el mismo el que busca su particular recorrido de la imagen, pero podría resultar un recurso útil crear una serie de datos visuales que mantengan la atención sobre la obra:

Las fotografías de los movimientos oculares indican que la forma en que el ojo indaga y tantea el sentido difiere enormemente de la idea de los críticos que hablan de que el artista “lleva el ojo” aquí o allá.⁷

5 GOMBRICH E. H. Op. Cit. p. 75.

6 *Ibíd.* p. 41.

7 GIBSON, J. J., (1950) *The perception of the Visual World*, Boston p. 155; citado a su vez en GOMBRICH, E. H., Op. Cit., p. 48.

Hay una clara conexión dentro de la conducta humana de lo que sucede en el interior de nuestra mente y lo que reflejamos en lo visible corporal. Según la teoría de James-Lange:

... la conducta reacciona a su vez sobre las emociones. Ningún estudioso del arte debe pasar por alto esta relación más compleja entre la emoción y su expresión. [...] Lo que entendemos por expresión en la conducta humana, y particularmente en el arte humano, entraña cierta clase de correspondencia entre la intimidad y el signo externo⁸.

Los artistas del Renacimiento trataban de penetrar en el lenguaje de los síntomas emotivos. (K. Clark. "The Nude" Londres 1956.) Subraya los peligros que surgieron en el arte por la exageración de esos gestos, ese *crescendo* de gesticulación frenética que caracteriza a parte del Barroco. Exageración que inevitablemente suscitó como reacción un retorno a la regla de oro de la moderación clásica de Piero della Francesca.

Sería recomendable distinguir entre una expresión muy marcada y expresiva y entre otra menos expresionista pero más natural, más creíble. Existe la posibilidad de elegir un tratamiento de la mirada o expresión entre lo teatral y lo sincero.

Los críticos suelen tratar los problemas estéticos de este tipo usando las categorías de expresión "sincera" frente a la expresión "teatral". [...] Lo retórico y lo anti-retórico, lo naturalista y lo anti-naturalista, son en cierto sentido convenciones. En realidad ¿qué otra cosa podría ser, si han de servir a la comunicación de los seres humanos?⁹

En el momento de lograr la similitud con la referencia tomada para la representación se realiza a través de un tanteo, pero para ello se comienza con la construcción de modelos mínimos que se van acercando al resultado deseado poco a poco:

La creación de imágenes que satisfacen ciertos requisitos específicos de similitud se logra en un proceso secular de tanteo. [...] "Primero se hace, luego se ajusta". El arte no empieza observando la realidad y tratando de ajustarse a ella; comienza construyendo "modelos mínimos" que se modifican gradualmente a la luz de la reacción del espectador hasta que se "ajustan" a la impresión que se desea. [...] Los recursos de que carece el arte se han de compensar por otros medios hasta que la imagen satisfaga los requisitos que se le imponen.¹⁰

A lo largo de la historia las creaciones artísticas se destinan a satisfacer a cada generación a la que corresponden, pero en realidad nacen del deseo de reflejar de un modo claro la expresión humana.

Las obras de arte han satisfecho efectivamente a generaciones sucesivas, que las abordaron con diferentes requisitos, pero con el deseo de plasmar convincentemente la expresión humana.¹¹

Sería conveniente aclarar que aunque una imagen de la expresión facial esté muy conseguida se requiere de un entorno oportuno para su adecuado entendimiento para evitar su interpretación ambigua:

Si aislamos una sola figura en la instantánea de una escena emocional, sólo excepcionalmente podrán adivinarse los elementos de la situación. Hasta la expresión facial, cuando se aísla en instantáneas improvisadas, resulta sumamente ambigua. Si se aísla la cara contorsionada de un hombre luchando, puede parecer que ríe, y alguien que abre la boca para comer puede parecer que bosteza.¹²

8 LANGE, James, citado en GOMBRICH, E.H., Op. cit., p. 71.

9 *Ibid.* p. 74.

10 *Ibid.* p. 75.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.* p. 82.



Figs. 2 y 3. **Agnolo di Cosimo, Bronzino**, *Alegoría de Venus, Cupido y el Tiempo*, 1540-1545. Óleo sobre madera. 116 x 146 cm. National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Como Jesús Moreno Guardiola explica en su libro sobre percepción, forma, color y diseño, el resto de la anatomía humana cobra una gran importancia para el entendimiento de la expresividad del rostro. Las claves para esa asimilación también residen en los movimientos de las manos, combinadas con la expresividad del rostro y la mirada. En el detalle de la *Alegoría de Venus, Cupido y el Tiempo* sobre “Los Celos” (Figs. 2 y 3), se acompaña la expresividad del rostro con la posición de las manos cargadas de tensión y de violencia:

El lenguaje de los gestos se compone de todos los signos que, de manera autónoma o ayudado de elementos externos, son capaces de expresarse con el rostro y cualquier otra parte del cuerpo humano[...] Los estados de ánimo y los sentimientos se reflejan preferentemente en la cara de las personas, pero el resto de la anatomía también participa en ello, siendo especialmente destacable la expresividad de las manos. De todos es conocido cómo las expresiones de enfado, alegría, sorpresa, miedo, irritación y tantas otras varían según las disposiciones de la boca y los ojos. Este recurso expresivo está profusamente utilizado en el lenguaje del cómic, pero tanto actores y actrices como los profesionales de los medios que ofrecen su imagen en la emisión del mensaje, es un lenguaje que han de dominar.¹³

Dentro del contexto de una determinada cultura se emplean recursos propios para favorecer la interpretación de las imágenes basadas en los movimientos. Deberán resultar claros y reconocibles:

El arte necesita indicaciones muy claras e inequívocas sobre la situación en que ocurre el movimiento. [...] Las representaciones de personas que interaccionan no se explican necesariamente por sí solas. Se tienen que interpretar, y esa interpretación exige situar los movimientos en un contexto imaginario. [...] Ese contexto está dado por indicaciones situacionales que son familiares para todos los miembros de *una determinada cultura*.¹⁴

Destacamos la etapa del arte griego, cuando se empleaban todos los recursos posibles de la gesticulación y del movimiento para transmitir la interacción entre personas, pero quedaron fuera de lugar desde el momento en que el arte se destinó a transmitir información con otros fines:

El uso de la sugestión es característico del gran período del arte griego en que se usaban todos los recursos del movimiento para transmitir la interacción de las personas. Estos recursos se perdieron o desecharon tan pronto como el arte se usó predominantemente para transmitir un mensaje y proclamar una verdad sagrada.¹⁵

13 MORENO GUARDIOLA, Jesús, *Dibujo. Temario Volumen I. Percepción, forma, color y diseño*. Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria, Editorial MAD, Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 2007, Cap. 2.2., “La imagen gestual”, pp. 92-93.

14 GOMBRICH E. H., *Op. Cit.* p. 82.

15 *Ibíd.* p. 83.

Siguiendo el transcurso y declive de la antigüedad resurgen otros métodos conceptuales, formas de emplear gestos de carácter simbólico que faciliten la legibilidad de la escena. Por este motivo, a través de un lenguaje acordado, se consiguen transmitir gestos que indican oración, instrucción, enseñanza o duelo, etc. (Fig. 4). Artista y espectador necesitan saber cómo interpretar movimientos:

El artista y el espectador requieren de habilidad para interpretar los movimientos expresivos en el contexto y situación. Se explotan las potencialidades y limitaciones.¹⁶



Fig. 4. **Orazio Gentileschi**, *Anunciación*, 1623, Óleo sobre lienzo, 286 x 196 cm. Galería Sabauda. Turín. (Italia).

Las destrezas requeridas en distintas épocas cambian, de tal modo que se llega al abandono deliberado de ellas con la busca de ciertos objetivos:

En los autores de la Antigüedad clásica y en los comprendidos entre el Renacimiento y el S. XIX, que describen la adquisición gradual de la maestría en la representación de la anatomía humana, el espacio, la luz, la textura y la expresión. Para el S. XX, en el que hemos asistido al abandono deliberado de estas destrezas por parte de los artistas esta interpretación de la historia ha llegado a resultar ingenua. [...] Podemos aceptar este veredicto, dentro de ciertos límites, siempre que no nos veamos tentados a caer en un relativismo insostenible en cuanto al logro de ciertos objetivos, y la representación de la comunicación no verbal es un ejemplo pertinente.¹⁷

II. 2. Sobre lo Sublime y lo Bello en La mirada.

Es interesante añadir el enfoque que Edmund Burke propone sobre la mirada en su tratado *De lo Sublime y de lo Bello*, donde se entrelazan la filosofía y la psicología en el análisis que lo explica. Puede vincularse al placer y al sufrimiento, dentro de una experiencia estética que llega a nuestros días. Y gracias a él reflexionamos sobre elementos de la mirada en cuanto a lo que pueda afectar a lo estético en ella. Al tratar cómo se comporta la estética de la mirada, el autor citado, quien propone en su obra que esta se basa en los mismos detalles que afectan a la belleza de la creación animal, influyendo en diversos factores tales como la claridad, porque ya el tono del ojo más hermoso puede ser mucho más subjetivo, se asocia a las “fantasías particulares”. A su vez lo compara con la sensación del gusto por lo cristalino del agua:

¹⁶ *Ibíd.* p. 84.

¹⁷ *Ibíd.* p. 95.

Hasta aquí he omitido hablar de la *mirada*, que tanto contribuye a la belleza de la creación animal, por cuanto no tenía fácil cabida bajo lo anteriores enunciados, aunque, de hecho, es reducible a los mismos principios. Creo, pues, que la belleza de la mirada consiste primero en su *claridad*; el ojo *coloreado* que más plazca depende mucho de las fantasías particulares; pero a nadie le gusta un ojo cuya agua (para usar este término) sea turbia e impura.¹⁸

Si seguimos comparando los objetos que gustan tanto como la mirada, podemos nombrar a los diamantes, el agua clara y no turbia, la admiración que suscita el hielo entre otros elementos transparentes equiparables a la belleza:

Desde esta perspectiva, el ojo nos gusta, según el principio por el que nos gustan los diamantes, el agua clara, el hielo, y otras sustancias transparentes parecidas.¹⁹

En segundo lugar, como indica el mismo autor, el movimiento ocular es una marcada contribución para que la mirada se admire. Nos referimos a su continuo cambio de dirección, pero deberemos distinguir las dos sensaciones según el ritmo, “lento y lánguido” más sensual que uno agitado que transmite la “vivacidad”:

Segundo, el movimiento del ojo contribuye a su belleza, mediante su continuo cambio de dirección; pero un movimiento lento y lánguido es más bello que uno agitado; este último infunde vivacidad; el anterior, encanto.²⁰

Y por último, la asociación del ojo con las partes estéticas, los ojos que no se desvían en exceso de las partes que los rodean ni responden a una forma geométrica perfecta. Y además la mirada afecta según se asocie con los aspectos que la mente marca en cuanto a sensaciones, sentimientos o pensamientos de todo tipo, que quedarán plasmados en unos ojos que no esconden lo que piensan por suscitar a la belleza de lo positivo, por lo que afecta a la fisonomía del rostro:

Tercero, en relación a la unión del ojo con las partes bellas; aquél no tiene que desviarse mucho del borde de las partes colindantes, ni propender a una figura geométrica exacta. A parte de todo esto, la mirada afecta, por cuanto expresa algunas cualidades de la mente, y su principal poder generalmente nace de ésta; de modo que lo que acabamos de decir de la fisonomía se puede aplicar también aquí.²¹

II. 4. El ojo, la mirada y el rostro humano.

La representación del rostro y de sus partes móviles, requiere mantener la constancia de la identidad fisonómica, a pesar de los cambios producidos por el continuo movimiento que generan las emociones. Charles Le Brun lo mostró en su libro sobre los *Caracteres des Passions* (Fig. 5):

Toda configuración del rostro está en perpetuo movimiento, movimiento que de algún modo no afecta a la experiencia de la identidad fisonómica ni a, como propongo llamarla, la constancia fisonómica. [...] No tenemos una cara, sino mil caras distintas. [...] La cara no hace más que mostrar diferentes expresiones cuando sus partes móviles responden al impulso de las distintas emociones. [...] Podría compararse la cara con un tablero de instrumentos, en el que la boca o las cejas actuarían de indicadores. [...] Fue la teoría del primer estudioso sistemático de la expresión humana, Charles Le Brun, que se basó en la mecánica cartesiana y vio en las cejas indicadores reales que registran el carácter, la emoción o la pasión²².

18 BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, Título original: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Traductor de los textos griegos y latinos: Juan Antonio López Férez. Alianza Editorial, 2ª Ed. 2014. pp. 247. p. 173.

19 *Ibíd.*

20 *Ibíd.*

21 *Ibíd.* p. 174.

22 *Ibíd.* p. 100.



Fig. 5. Portada del tratado de Charles le Brun “Caracteres des Passions.”

Dentro de las expresiones de las miradas se diferencian aquellas que pueden orientarse a un personaje específico o simplemente a una dirección. Se distinguen según la situación en el contexto en el que esté integrado. Las miradas de pánico, ira u odio podrían estar orientadas al sujeto que produce tales sentimientos, a diferencia de la mirada sufriente o devota que alza los ojos al cielo. Podemos pensar que la mirada apela siempre a algo o a alguien. En el caso de los ojos alzados al cielo se apelaría a la divinidad; la mirada ensimismada se centraría en las emociones propias. Incluso puede plantearse cierta apelación al futuro, por ejemplo en ciertas miradas hacia adelante, o hacia el recuerdo pasado.



Fig. 6. Charles le Brun, *Expresiones de las pasiones del alma*, 1663. Dibujo.

El dibujo de Charles le Brun sobre las expresiones de las pasiones del alma (Fig. 6) muestran un total de doce dibujos. El primer rostro ilustra un semblante de sorpresa ante algo ocurrido que le suscita tal sensación, producida por un estímulo tangible. Se comportaría de modo diferente que la mirada contigua dirigida al cielo como ruego, como súplica emotiva, representada así mismo por un leve giro del eje de sus ojos. Puede enlazarse en este sentido con la mirada afligida yuxtapuesta, que precisamente se representa con un marcado claroscuro probablemente destinado a potenciar cierto dramatismo.

En cuarto lugar una mirada maliciosa orienta los ojos de forma indirecta, de reojo, con una sonrisa burlesca. Bajo un tipo de turbante muestra exaltación, con un ceño fruncido y una boca ampliamente abierta. Se sigue con un gesto similar como expresión de incredulidad, mirada dirigida a un estímulo también tangible. En el siguiente dibujo en una lectura de izquierda-derecha, arriba-abajo, otra mirada de horror queda reflejada con unos ojos extremadamente abiertos y cejas “apretadas” como gesto violento. Se diferencia del siguiente semblante de ira tan solo por la apertura de los ojos, de los que permite ver casi exclusivamente la mitad. A continuación se puede apreciar una mirada de repulsión, de asco.

Comparte parecido con el dibujo previo pero cambia el gesto de la boca, retraído en las comisuras. Parece retraer el cuello como espantado por aquello que le causa esa repulsión. La siguiente figura de la dama aparece asustada, expectante e inquieta, con una tristeza sutil. Alza sus cejas en la parte interna dentro de un rostro amable. Queda contigua la figura de un rostro abatido y apesadumbrado, que parece como adormilado por la carga que supone la tristeza. Y en último lugar, casi desdibujado, podemos observar un rostro joven transmite tensión marcada por una preocupación que le inquieta.

El pintor Pedro Sanz González figurativo contemporáneo aporta nuevos consejos respecto al tratamiento de la representación de la mirada descrita como “libro abierto”, recursos a tener en cuenta durante el proceso de realización de la obra pictórica:

Durante el proceso de la pintura tal y como sugería Ingres los ojos son algo en lo que no hay que centrarse de una forma continuada, si no ir construyendo el cuadro y pasar de vez en cuando pausadamente por los ojos... Llega un momento sin embargo en el que la mirada comienza a ser algo más que dos esferas que reflejan luz y una parte del interior del modelo aparece, misteriosa, penetrante, sugerente. Esa mirada debe ser como un libro abierto, debe atrapar al espectador en unos casos o bien sugerir y hacer pensar, ese es el reto. Conocer el centro de interés del cuadro es el primer paso, todo pasa por saber la zona clave del cuadro y todos los demás elementos de la composición, el ritmo, la luz, la perspectiva, la profundidad, deben tenerlo en cuenta. Si es la mirada el centro de atención, el resto del modelo debe seguir un ritmo en el que se descompone la forma, los contornos, la luz, el color: los elementos clave de diseño deben seguir una pauta determinada... No existe la luz sin la sombra, no vibra el color sin zonas neutras, no se aprecia el ritmo si no se localiza en una zona... por ello dominar los elementos del diseño es fundamental, tanto los que sirven para atraer la atención como los que sirven para disiparla.²³

Las particularidades constructivas del ojo, están basadas en sus características morfológicas esenciales. Todos los detalles del rostro se articulan de tal modo que interactúan en función de la expresión y sensibilidad reflejada en ello. Cada una de las partes, construida una a una con el fin de complementarse conjuntamente, posee diferentes componentes constitutivos a tener en cuenta. En el caso del ojo:

Es necesario analizar con atención cada uno de los detalles del rostro, es decir, la nariz, los labios, los ojos, etc. Conviene saber reconocer, de cada uno de ellos, sus características morfológicas esenciales, “constructivas”, por así decir, sobre cuyo rastro la reproducción precisa de las variaciones individuales conduce a realizar un retrato de un gran parecido. El ojo es, tal vez, el elemento más expresivo y por eso hay que indicarlo en la posición adecuada y con su forma exacta: obsérvese, también, que la parte blanca del globo ocular (la esclerótica) no es igual de blanca que una hoja de papel y que, es más, varía de tonalidades a causa de su propia sombra y de la proyectada por los párpados. Hay que estar atentos a orientar en la misma dirección los globos aculares (y por tanto las pupilas), porque de ello depende la expresión de la mirada²⁴.

23 pedrosanz.typepad.com/home/2004/06/progreso.html (En Línea) (2011-II-07)

24 CIVARDI, Giovanni, *El retrato. Cómo dibujar rostros y figuras. Curso de dibujo de la figura humana*. Editorial El Drac, S. L. Madrid, 2007, pp. 64. p 16.

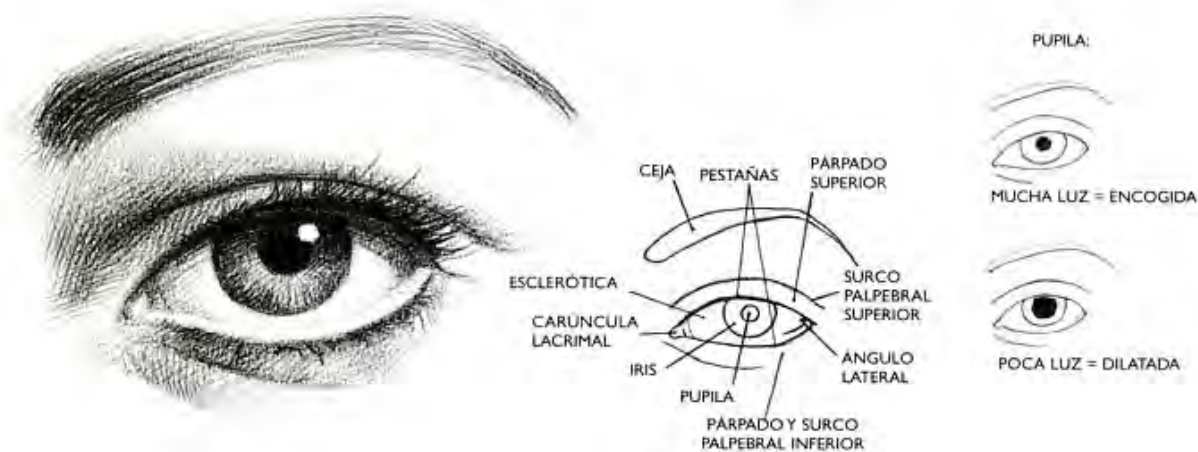


Fig. 7. **Giovanni Civardi**, *Dibujo explicativo sobre el ojo perteneciente a “El retrato. cómo dibujar rostros y figuras. Curso de dibujo de la figura humana”*

Giovanni Civardi nos muestra un dibujo explicativo sobre las partes del ojo que más nos interesan para referirnos a ellas (Fig.7). Por otro lado, la representación realista del ojo requiere plasmar la sensación de volumen del cuerpo esférico en el que se resume (Fig. 8). Requiere tener presente que los párpados que cubren esta superficie se adaptan su morfología al globo ocular, que cuenta con dos ejes (vertical y horizontal) que permiten una amplia gama de movimientos, haciendo que los párpados se adapten cambiando a cada uno de ellos:

Los esquemas reproducidos bajo estas líneas debieran bastar para sugerir al lector la estructura esférica del ojo, cómo se disponen sobre él los párpados y, por último, algunas fases sucesivas para dibujarlo correctamente²⁵

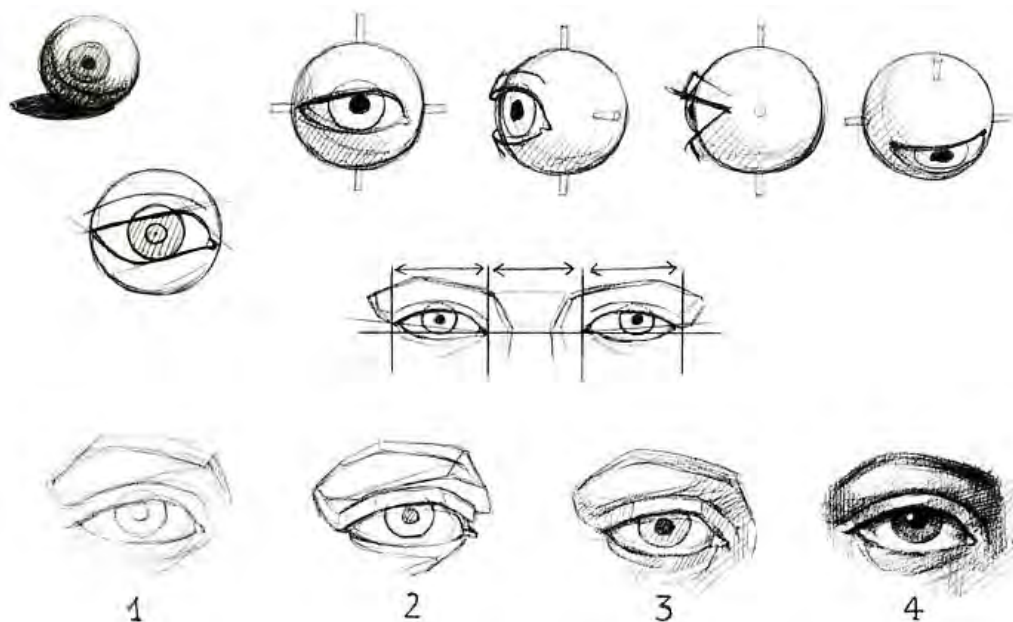


Fig. 8. **Giovanni Civardi**, *Dibujos esquemáticos pertenecientes a “El retrato. cómo dibujar rostros y figuras. Curso de dibujo de la figura humana.”*

25 *Ibíd.* p.

Las instrucciones para dibujar un ojo pueden asemejarse a lo siguiente: La apertura de los párpados permite transmitir la expresividad de cada mirada marcada por las emociones. Se añade la posición de la cabeza, su eje e inclinación.

Las proporciones de distancia del eje de los ojos, como vemos en el esquema esbozado que el autor Giovanni Civardi, presentan una equivalencia entre la medida de un ojo y la distancia que lo separa del otro. Así, la separación de los ambos equivale a un tercio de la distancia que abarca la mirada hasta los dos ángulos laterales.

En distinto sentido, el primer paso para el dibujo del ojo de forma esquemática se resume en situar el perfil de los componentes de su fisonomía, marcando los contornos de la esclerótica, el iris, la pupila, ángulo lateral, carúncula lacrimal, párpado superior, párpado y surco palpebral inferior, así como lo rebordes de la ceja. Las pestañas se añadirán al terminar.

Después del encajado de las partes principales del ojo, se repasarán los bordes acentuando la volumetría construida por planos de luz que posteriormente serán sombreados en un tercer paso, sugiriendo el claroscuro al seleccionar los puntos de incidencia.

El acabado del dibujo del ojo permitirá marcar más detalles y potenciar la sensación de volumen con el claroscuro que señale los puntos de ausencia de luz y brillos, señalados por superficies salientes y entrantes.

Las características morfológicas de cada ojo y su entorno dependen de cada edad, estado anímico e incluso género (Fig. 9). La piel envejece con el paso del tiempo y su tersura varía, dando lugar a cambios en la construcción de los elementos propios del mismo. Giovanni Civardi habla sobre ello y la ejercitación de su dibujo:

Hay que ejercitarse en dibujar los ojos en diversas posiciones y desde distintos puntos de vista, como he propuesto con los pocos ejemplos reproducidos en esta página. El ojo femenino tiene normalmente las pestañas espesas y largas, y las cejas bien alineadas y delgadas. En el niño, el iris aparece muy grueso respecto a los párpados. En el anciano se forman numerosas arrugas que se irradian desde los ángulos laterales de los ojos, los párpados inferiores forman “bolsas” y las cejas se hacen irregularmente espesas e hirsutas.²⁶

26 *Ibíd.* p. 17.



Fig. 9. **Giovanni Civardi**, Dibujos esquemáticos pertenecientes a “EL retrato. cómo dibujar rostros y figuras.
Curso de dibujo de la figura humana”

II. 4. La síntesis de las expresiones.

La expresividad de un rostro se define por las relaciones que guardan todos rasgos de la cara de forma armónica. Su distancia o su separación, la curvatura de cada detalle y su posición y ubicación tienen incluso más relevancia que la forma. Presentaremos algunos ejemplos en los que se describen detalladas estas nociones para entender los distintos matices que nos puedan interesar.

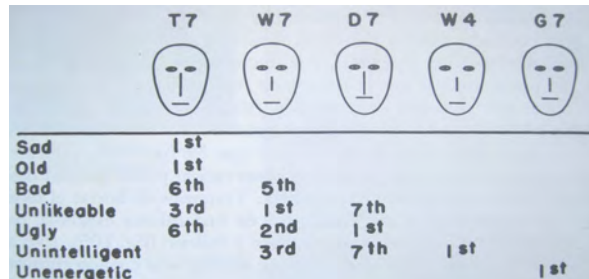


Fig. 10. Estudio de las cabezas esquemáticas de Brunswik y Reiter.

De este modo, el ensayista y escritor Rodolphe Töpfer propuso en su teoría que la proposición de cualquier configuración que podamos interpretar como un rostro, por mal dibujada que esté, tendrá *ipso facto* una expresión e individualidad (Fig.10):

Sus estudios confirman la extremada sensibilidad de nuestra percepción fisonómica a los pequeños cambios. Un cambio en la distancia entre los ojos, que probablemente no notaríamos en una configuración neutral, puede afectar radicalmente a la expresión del maniquí, aunque no siempre es fácil predecir cómo la afectará.²⁷

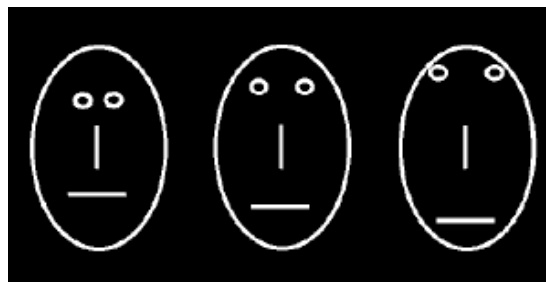


Fig. 11. Estudio de las cabezas esquemáticas de Brunswik y Reiter.

Presentamos una imagen más sintética, (Fig.11) que muestra los resultados en los cambios, únicamente basados en las distancias de los elementos que componen un rostro.

El rostro y la apariencia humana se componen por una cantidad impensable de variables que se combinan de un modo infinito y son susceptibles de cambiar aún incluso con el más ligero matiz en proporciones y distancias que repercuten en la expresión. Queda comprobado con las palabras de Rodolphe Töpfer:

La apariencia humana, y especialmente el rostro, constituye un conjunto de innumerables variables coadyuvantes tan trabadas entre si como puedan encontrarse en cualquier otro aspecto de la investigación cognitiva. [...] El más ligero cambio entre la distancia de los ojos produce una diferencia observable de expresión. [...] Los ojos excesivamente separados dan al rostro una expresión vaga, esta observación puede permitirnos decidir entre estas opciones mutuamente excluyentes.²⁸

27 TÖPFER, Rodolphe, *Essay de physiognomie*, (Ginebra, 1845). Traducción al inglés de E. Weise con el título de *Enter the Comics* (Lincoln, Neb., 1965).

28 GOMBRICH, E. H., Op. Cit. p. 114.

A pesar de las incontables variables que se pueden suceder en la combinación de los elementos del rostro se podrían reducir en dos conjuntos ya mencionados. Las partes móviles y las estáticas, (ya que las partes móviles se dedican a plasmar las emociones cambiantes), llamadas por Töpffer rasgos “no permanentes”. Resultan claramente opuestos e interactúan entre si:

Se da una situación en cierto modo análoga en la percepción de las constantes fisonómicas, aún cuando, como nos ha dicho Brunswik, el número de variables que entran en juego es infinitamente mayor. [...] Recordemos el tosco análisis del rostro como dial o tablero de instrumentos en que los rasgos móviles sirven de indicadores de las emociones cambiantes. Töpffer llamó a esos rasgos “no permanentes”, y los oponía a permanentes, que son la forma o la estructura del tablero mismo. Por supuesto, este análisis es, en cierto sentido, irreal. Lo que experimentamos es la impresión global de un rostro, pero propongo la idea de que, al responder a esa resultante, separamos en la mente lo permanente (*p*) de lo móvil (*m*). [...] Las formas relativamente permanentes del rostro destacan frente a las relativamente móviles, y formamos así una estimación provisional de su interacción. (*pm*).²⁹

La forma de percepción de los movimientos producidos por el rostro viene condicionada por la propia experiencia en nuestro cuerpo, y posiblemente se transmite de forma tradicional entre generaciones por la imitación en nuestro inconsciente por la llamada “empatía”:

La comprensión del movimiento facial de las demás personas nos viene en parte de la experiencia del nuestro propio. [...] No me sorprendería que los distintos estilos de expresión facial que todos podemos observar en distintas naciones y tradiciones se transmitieran de generación en generación o de un dirigente a sus seguidores por imitación inconsciente, “por empatía”. [...] No interpretamos y codificamos la percepción de nuestros semejantes tanto en términos musculares.³⁰

La función de la empatía es ayudar a comprender a los semejantes, distinguir sus estados de ánimo y emociones. Entra en juego saber cuáles son los rasgos que se consideran permanentes, cuáles entran en el ámbito de las alteraciones expresivas que delatan los cambios anímicos reflejados también en la mirada. Dependiendo del parecido ante nosotros, resultará más fácil emplear nuestra propia respuesta muscular como orientación para asimilar estados anímicos y emotivos:

La empatía se destina a comprender a nuestros semejantes. Cuanto más se parezcan a nosotros, más probable será que podamos usar nuestra propia respuesta muscular como pista para comprender sus estados de ánimo y emociones. Ese patrón es necesario precisamente porque nos equivocaremos si no podemos separar los dos tipos de variables. Tenemos que saber por experiencia, y tal vez por conocimiento innato, qué es un rasgo permanente y qué es una alteración expresiva.³¹

Las emociones que permiten percibir el carácter, posiblemente consideradas móviles, modelan los rasgos del rostro gradualmente. Por ello lo eventual se tornará permanente y las vivencias quedan grabadas en él. Como afirmamos, el carácter modela la apariencia del rostro que controla los músculos de una forma concreta, según los designios que la mente ordena como expresión de las emociones. Hogart es quien considera el rostro del mismo modo que Locke la mente:

...son una *tabula rasa* hasta que las distintas experiencias escriben su historia en su superficie. [...] Lo que omite esta teoría es precisamente el objeto de nuestra búsqueda, lo que llamamos carácter, personalidad o disposición. [...] Cada una de esas “expresiones” está subsumida en un estado de ánimo general o en un tono de sentimiento global. Hay diferencia entre la sonrisa de un optimista y un pesimista. [...] Estos estados de ánimo están a su vez sujetos a fluctuaciones; unos son reacciones a acontecimientos externos, otros reflejan pasiones internas.³²

¿Podría resultar complicado clasificar ciertos rasgos de la personalidad de un sujeto? Existen rasgos heredados y otros adquiridos por el carácter. Dentro de una obra pictórica se puede saber por el contexto, aunque con dificultad, si la expresión del portador de la mirada se adecúa a la situación de

29 *Ibíd.* p. 117.

30 *Ibíd.* p. 120.

31 *Ibíd.*

32 *Ibíd.* p. 121.

la escena o procede de propio estado anímico. Siempre se ha considerado que la mirada transmite “el alma” o carácter de la persona, su estado emocional, variable según la situación y los estímulos:

¿Los ojos pueden reflejar el estado del alma en una pintura? ¿Qué hay detrás de la mirada? Uno de los más desafiantes retos para mí es poder reflejar en la mirada el estado del alma, la parte espiritual del modelo.³³

II. 5. Expresiones faciales básicas.

Las expresiones faciales básicas nos aportan unas nociones que ayudan a entender la disposición del rostro que articula a las cejas, la apertura y dirección de los ojos, incluyendo su forma, del mismo modo que la boca. En este ejemplo, cada pequeño esquema aparece de forma frontal y el óvalo facial no varía de unos a otros a pesar del diferente grado de apertura de la boca dependiente de la sonrisa o mueca diferenciada. A continuación facilitamos unos esquemas del ilustrador Dani Cruz, donde establece una relación ordenada de las diferentes expresiones del rostro.



Fig.12. Dani Cruz. Expresiones Faciales Básicas.

33 SANZ GONZÁLEZ, Pedro. www.pedrosanz.typepad.com/home/2004/06/progreso.html (En Línea) (2014-XII-01)

Hemos incluido las miradas neutra, la feliz, la alegre, la contenta, la triste, la de llanto, el llanto desconsolado, la pensativa, la severa, la enfadada, la cabreada, la colérica, la de malicia, la impasible, la de menosprecio y la de superioridad (Fig. 13).

Así mismo de escepticismo, picardía, cansancio, soberbia, de locura, de miedo, de terror, de sopor, la perpleja, la sorprendida, la muy sorprendida, de alivio, nervios, de compromiso con una sonrisa forzada, la enamorada y la de despistado.

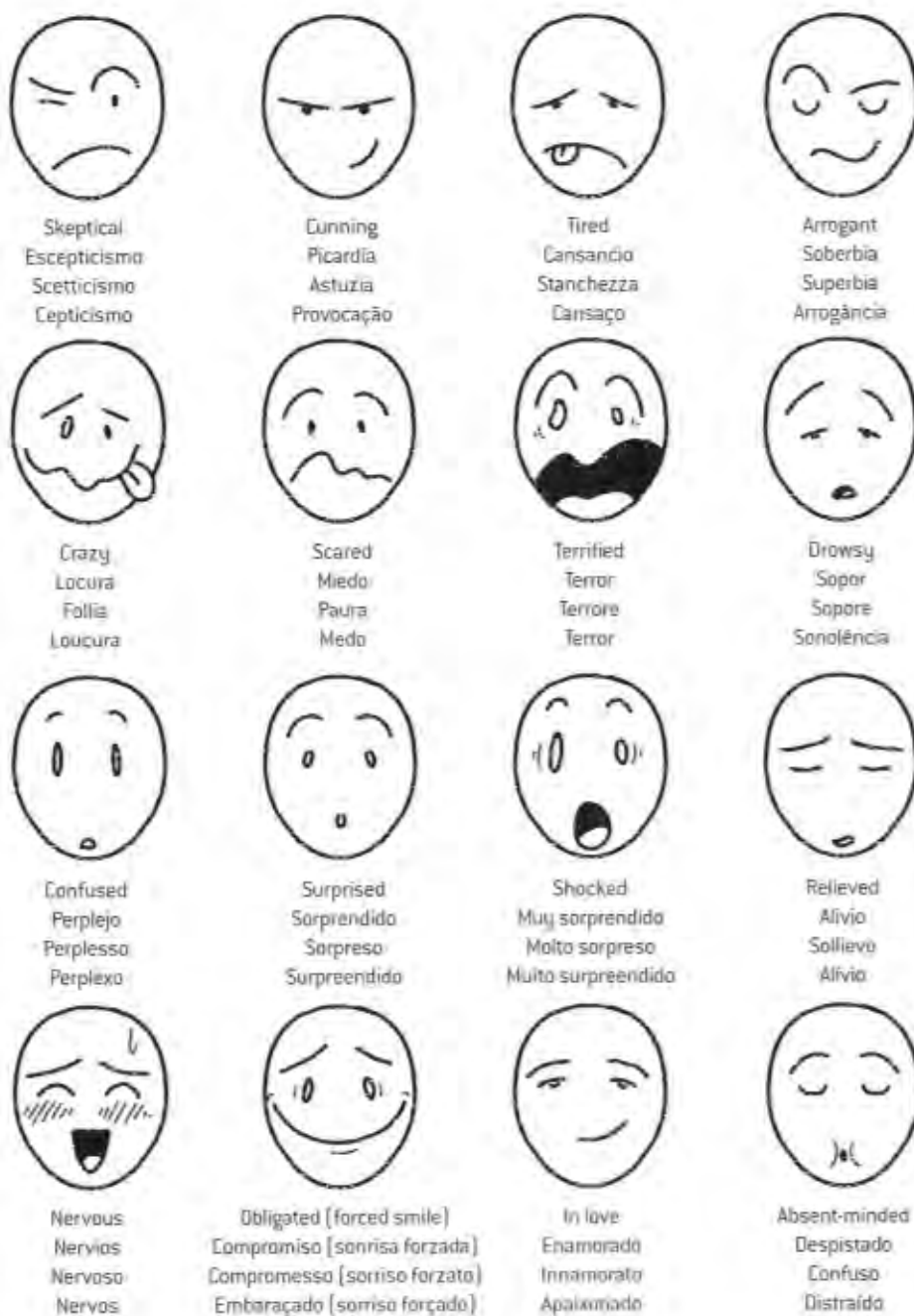


Fig. 13. Dani Cruz. Expresiones Faciales Básicas.

II. 6. El género representado en la mirada.



Fig. 14. Dani Cruz. Boceto.

Al abordar estos esquemas de dibujos de Dani Cruz, probablemente algo estereotipados, advertimos que dentro de la comparación de los rasgos de la mujer con los del hombre, obtenemos ciertas conclusiones sobre tales. Como dice él en su libro, los ojos de la mujer suelen ser más grandes (Fig. 14). La boca, carnosa y voluminosa, y la nariz en muchos casos más pequeña y fina entre otro detalle:

A la hora de dibujar los rasgos faciales, ten en cuenta que los ojos femeninos suelen ser más grandes que los masculinos, y la boca más carnosa y voluminosa. La nariz, en cambio, suele ser más pequeña y las cejas más finas.³⁴

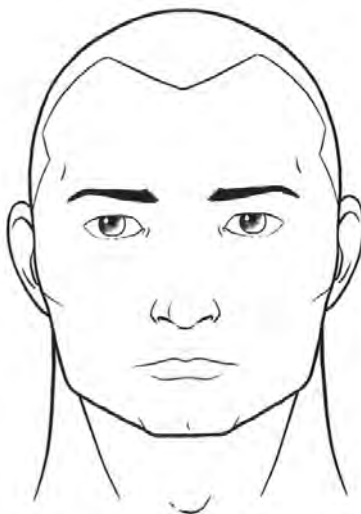


Fig. 15. Dani Cruz. Boceto.

Después de haber explicado las diferencias de los rasgos entre mujer y hombre, abarcamos otros aspectos que los aumentan, los referentes al tono muscular (Fig. 15):

Recuerda que, en términos generales y como media estadística, el tono muscular de un hombre es sensiblemente mayor que el de una mujer. Esto se refleja básicamente en el cuello, que deberías dibujar mucho más ancho que el de una mujer.³⁵

34 CRUZ, Dani, *Cómo dibujar el cuerpo humano. El cuerpo masculino y femenino: anatomía, proporciones y volúmenes*. Ed. Ilusbooks. Versión Original: Amberes, 2000. pp. 160. p. 91.

35 *Ibíd.* p. 84.

II. 7. Las facciones según la edad.



Fig. 16. **Dani Cruz.** Niño de corta edad.

Partimos de la edad más temprana para indicar cómo este factor repercute en la fisonomía de las personas. Sólo nos centramos en este ejemplo del rostro masculino (Fig. 16), aunque no implique que difiera del de la mujer en esta evolución. Los rasgos que describimos irán afectando a las formas que componen el rostro como así lo describe Dani Cruz a cerca del niño de corta edad:

Es muy fácil reflejar la edad aproximada de un personaje si se conocen las dos claves básicas: Cuanto menor sea la edad del personaje, menos ángulos y líneas de expresión presentará su cara, mayores serán sus ojos y menores serán la nariz y la boca.³⁶

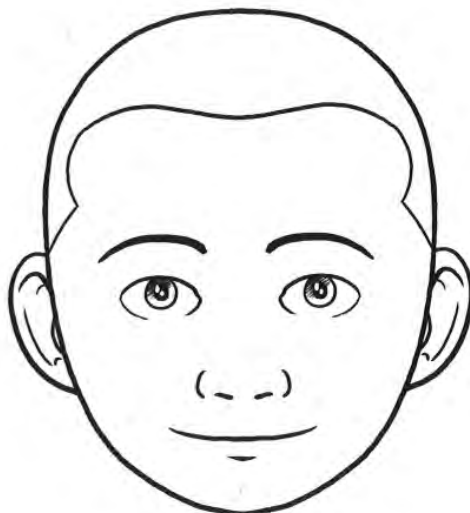


Fig. 17. **Dani Cruz.** Niño.

Dentro del siguiente paso en el salto de edad, el niño no difiere en exceso de la etapa anterior en que sus ojos siguen siendo grandes y expresivos, o la boca grande (Fig.17). Y en proporción con las orejas, continúan siendo voluminosas pero menos abiertas. A pesar de la redondez de la cara, comienza a perfilarse la mandíbula con el ángulo de la barbilla:

Ojos grandes y expresivos y boca grande, aunque no tanto como la de un niño de corta edad. Las orejas siguen siendo grandes, pero no tan abiertas. La cara es redonda, pero comienza a adivinarse levemente el ángulo de la barbilla.³⁷

36 *Ibíd.* p. 130.

37 *Ibíd.* p. 131.

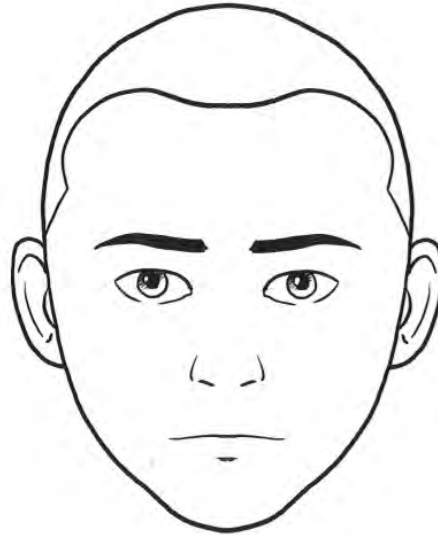


Fig.18. **Dani Cruz.** Adolescente.

En este recorrido por la evolución de los datos que influyen en las expresiones del rostro y como ampliación de la mirada, sintetizamos que en la cara del adolescente los ojos se tornan en proporción con el rostro más pequeños y más juntos como el mismo autor citado venía diciendo (Fig.18). Las cejas se vuelven más pobladas, la boca se reduce y el cartílago de la nariz se estrecha y se afila. Las orejas llaman menos la atención y se marca en gran medida la mandíbula antes disimulada:

Ojos más pequeños y juntos. Cejas más gruesas, boca más pequeña y nariz menos rechoncha más puntiaguda. Orejas más pequeñas. Se marca claramente la mandíbula, aunque no lo hace de forma demasiado angulosa.³⁸

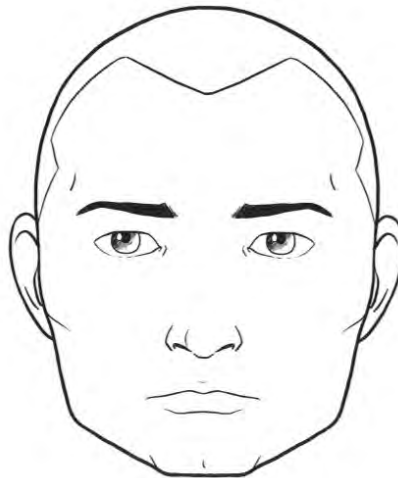


Fig.19. **Dani Cruz.** Adulto.

Pero aún cabe otro paso más en esta descripción de cómo se forma el rostro para ayudarnos a entender cómo podemos representar las miradas en relación a la edad del retratado, porque los ojos son más pequeños, las cejas más pobladas, destaca la forma angulosa de pómulos y mentón y surgen las primeras líneas de expresión en el adulto (Fig. 19):

Ojos más pequeños, cejas más pobladas. Se marcan de forma muy angulosa los pómulos y el mentón. Aparecen las primeras líneas de expresión en la cara. El adulto ha adquirido con el paso de los años arrugas y líneas de expresión que no tiene un niño.³⁹

38 *Ibíd.* p. 132.

39 *Ibíd.* p. 133.

II. 8. La mirada del pintor.

La pintura va más allá de las descripciones estereotipadas descritas, es más compleja e interna.

La obra que podemos observar sobre una superficie pintada es la creación de un hombre que plasma su temperamento y personalidad a través del dibujo de los objetos con mayor o menor deformación:

Cualquier obra de arte es como una ventana abierta a la creación; existe en el encuadre de la ventana una especie de pantalla transparente, a través de la cual se perciben los objetos más o menos deformados, sufriendo cambios más o menos sensibles en sus líneas y en su color. Estos cambios corresponden a la naturaleza de la pantalla. No se tiene la creación exacta y real, sino la creación modificada por el medio a través del cual pasa la imagen. Vemos la creación en una obra a través de un hombre, un temperamento, una personalidad. La imagen que se produce sobre esta pantalla de nueva especie es la representación de las cosas y de las personas situadas más allá, y esta reproducción no puede ser fiel, pues cambia cada vez que una nueva pantalla viene a interponerse entre nuestro ojo y la creación.⁴⁰

La forma de representar que pueda emplear un pintor se basa en el grado de la deformación que utiliza para plasmar esa realidad. En el caso de una representación naturalista, entendemos la pantalla realista como un cristal muy transparente:

La pantalla realista es un simple cristal, muy puro, muy claro, que tiene la pretensión de ser tan perfectamente transparente que las imágenes lo atraviesen y se reproducen inmediatamente en toda su realidad. Así, no hay ningún cambio, ni en las líneas, ni en los colores: una reproducción exacta, fresca, e inocente. La pantalla realista niega su propia existencia, [...] es seguramente difícil de caracterizar una pantalla que tiene como cualidad principal la de no existir apenas; sin embargo, creo estar en lo cierto al decir que un fino polvo gris turba su limpidez. Todo objeto, al atravesar este medio, pierde su brillo o, mejor, se ennegrece ligeramente.⁴¹

Entendemos esa pantalla deforme como la metáfora de la propia personalidad del artista, teniendo en cuenta cómo sea de “nítido” tal cristal por el que observa el motivo a representar:

Esta pantalla es una metáfora de la personalidad artística. La noción de “transparencia velada” es en este contexto muy expresiva: cada obra de arte, incluso la más realística, ofrece al espectador (o al lector) un acceso a la realidad a través de una zona velada.⁴²

En el momento de asimilar el parecido importa la percepción de la diferencia. Así, en la psicología de la percepción, el efecto de enmascaramiento se sucede por el impacto de una expresión que impide la percepción de los umbrales más bajos, de modo que una fuerte luz opaca otros matices de la penumbra, etc.

Ciertos rasgos como los ojos pueden evitar fijar esa atención en otras zonas menos llamativas del rostro, ya que no estamos destinados a ver la percepción del parecido y sí de la diferencia, de un apartamiento de la norma que destaca y se fija en la mente. Ocurre así con los tonos fuertes del sonido que esconden las modulaciones suaves subsiguientes:

Las características a las que no estamos acostumbrados, como los ojos sesgados, atraerán al principio nuestra atención y harán que nos resulte difícil atender a las variaciones sutiles.⁴³

40 COHN, R. G. (1975) “*Les fenêtres de Mallarmè*”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 27, (1975). págs. 189-234.

41 *Ibid.* Págs. 189-234

42 STOICHITA, Víctor I., (2005*), *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*. Traducción de Anna María Coderch, Siruela, Madrid, 2005. pp.98. p. 26.

43 GOMBRICH E. H., *Op. Cit.* p. 107.

La mejor forma de simular el naturalismo en la representación de la mirada puede consistir en una armonía entre todos los elementos que componen el rostro, que depende de las proporciones y de la coordinación de ellos. Se requiere articular los ojos con el movimiento de la boca, así como los ojos y las mejillas. De aquí viene la importancia de tratar las facciones del rostro a la vez que la mirada:

Lo que da al retrato alma y un aire de verdad no es tanto la exactitud de diseño como el acuerdo entre las partes en el preciso momento en que han de captarse y la disposición y el temperamento del modelo... Pocos han sido los pintores suficientemente minuciosos como para engarzar bien las distintas partes: a veces la boca sonríe y los ojos están tristes; otras veces los ojos aparecen animados y las mejillas apagadas; de manera que su obra tiene un aire falso y no parece natural. Debamos, pues, tener presente que, cuando el modelo tiene una actitud sonriente, los ojos se entornan, las comisuras de la boca se alzan a las ventanas de la nariz, las mejillas se rellenan y las cejas se ensanchan.⁴⁴



Fig. 20. **Maurice Quentin de la Tour**, *Mademoiselle Fel*, Hacia 1757, Pastel sobre papel, 32 x 24 cm. Musée d'Art et d'Histoire. Ginebra. (Suiza).

En el retrato a pastel de Quentin de la Tour de su amante Mademoiselle Fel se observa sutilmente lo contrario (Fig. 20). Los ojos no quedan articulados con el gesto de la boca sonriente; no obstante, la combinación de estos rasgos ligeramente contradictorios (mirada seria con un aire de sonrisa), puede mostrar una inestabilidad sutil y aportar otros matices dentro de lo burlón o pensativo, intriga y fascinación. Aún así puede ser un recurso arriesgado para la representación de tal mirada. Este efecto ya fue recogido en una fórmula dentro de los retratos del siglo XVIII, aunque no carece de riesgos:

Si se compara este acertado consejo con un retrato típico del S. XVIII, tal como el fascinante retrato a pastel de Quentin de la Tour de su amante, Mademoiselle Fel, vemos que los ojos no están para nada entornados como en una sonrisa. Sin embargo, la combinación misma de rasgos ligeramente contradictorios, de una mirada seria con una sombra de sonrisa, da por resultado una inestabilidad sutil, una expresión que oscila entre lo pensativo y lo burlón que intriga y fascina a la vez.⁴⁵

44 PILLES, Roger de, 1635-1709, Citado a su vez en GOMBRICH E. H. *La imagen y el ojo*. Alianza Forma, Madrid, 1993. p. 111.

45 ROBERTSON, Janet, *Practical Problems of the Portrait Painter*, (Londres, 1962) en GOMBRICH, E. H., p.112.

Como corrobora Janet Robertson, existen una serie de reflexiones o comprobaciones para lograr una representación de la mirada que logre una expresión naturalista, adecuada al modelo representado:

... hay ciertos errores que uno aprende a buscar como posible causa de una expresión irreal. ¿Hay un aspecto que parece demasiado “penetrante”? Compruébese que los ojos no están demasiado juntos. ¿O, por el contrario, la mirada parece excesivamente “vaga”? Asegúrese de que los ojos no están demasiado separados. Por supuesto, el dibujo puede ser correcto, pero el exceso o el defecto en la intensidad de las sombras puede crear la impresión de que los ojos se acercan o de que se amplía la distancia que los separa...⁴⁶

Atendiendo a la aportación de Gombrich, comenta sobre el anterior texto de Janet Robertson, observamos un dato importante sobre la expresión dominante:

Esta descripción, [...] es tan instructiva porque detalla ciertas relaciones entre la forma del rostro y lo que la autora llama su expresión. Lo que ella da a entender tiene que ver menos con el juego de las expresiones que con lo que Petrarca llamaba el *aria* del rostro. Recordemos que esta “expresión” no es lo mismo que las expresiones del rostro. La distancia entre los ojos o el ángulo del rostro son, al fin y al cabo, asuntos determinados por la estructura ósea, que es inalterable, y sin embargo, como señala esta pintora, influyen radicalmente en la calidad global que podría llamarse quizás la expresión dominante. [...] Mucho antes de que se pensara siquiera en los laboratorios psicológicos, los artistas hicieron experimentos sistemáticos que probaron esa dependencia.⁴⁷

II. 9. Mirarse a sí mismo.

Un rostro cambia sobre un armazón que envejece, y los cambios se adaptan al mismo tiempo a ese envejecimiento. Aún así, a pesar la evolución, se continúa manteniendo el parecido. Rembrandt plasma desde su juventud hasta su vejez esos cambios que se suceden día a día paulatinamente (Figs. 21 a 35). Expresa sus estados de ánimo, sus cambios. Pero aclaraba que dichos cambios no dificultaban la apariencia del modelo, con variedad fisonómica y carácter diferente:

La sensación de constancia predomina completamente sobre el cambio de la apariencia. Si el lapso es suficientemente grande, este cambio también afecta al marco de referencia, al propio rostro. [...] Pero ni el crecimiento ni la vejez pueden destruir la esencia del aspecto individual.⁴⁸

Una de las principales funciones de la vista es el reconocimiento de la realidad. Reconocer un rostro es un proceso complicado. Para Gombrich, se deben estudiar los estímulos que intervienen en su representación, asimilando cada matiz por diminuto que sea. Dentro de la fisionomía humana, el mínimo cambio afecta a la expresividad, repercutiendo en el rostro y la mirada. A pesar del tiempo y la edad, debe seguir siendo reconocible como explica en su escrito:

El reconocimiento es esencialmente inconsciente y automático. [...] Lógica y psicológicamente, esta tarea de reconocimiento dista de ser simple. Los estímulos prácticamente nunca pueden ser idénticos a los que se han recibido antes. Un ángulo de visión distinto o un cambio de iluminación transforma los estímulos y sin embargo la impresión de familiaridad no queda necesariamente afectada. [...] Nada hay más móvil para nuestros sentidos que la fisionomía humana, ya que al menor cambio de su configuración tiene un fuerte sentido expresivo. Sin embargo, también establecemos un marco de identidad en el cambio, que se reconoce a pesar de todas las transformaciones de la expresión. El mismo rostro parece ahora alegre, luego adusto. Sigue siendo el mismo rostro a pesar de las inexorables transformaciones que en él producen el tiempo y la edad. La familiaridad no debe confundirse con la identidad..⁴⁹

46 *Ibíd.* p. 112.

47 ROBERTSON, Janet, en GOMBRICH, E. H. Op. Cit. p. 113.

48 *Ibíd.* p. 101.

49 *Ibíd.* p. 112.



Fig. 21. 1627



Fig. 22. 1629



Fig. 23. c.1630



Fig. 24. 1633



Fig. 25. 1634



Fig. 26. 1640



Fig. 27. 1645



Fig. 28. 1650



Fig. 29. 1652



Fig. 30. 1658



Fig. 31. 1659



Fig. 32. 1660



Fig. 33. 1661



Fig. 34. 1668

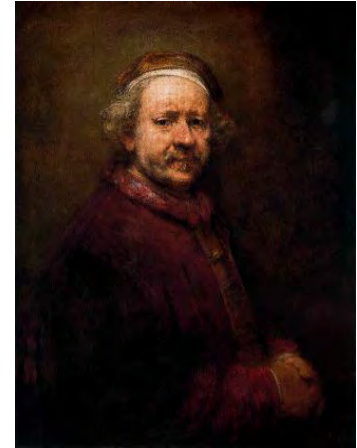


Fig. 35. 1669

En cambio es posible apreciar una evolución del carácter o del estado anímico y vital. El foco de luz varía según su intensidad y procedencia, modelando de diferente modo el mismo rostro a lo largo de las situaciones del artista autorretratado. Esta progresión llega a marcar un punto de inflexión importante entre el primer retrato y el último.

A diferencia de la observación de los cambios en la obra pictórica, son tan lentos no son apreciados en la vida real, ya que el ojo no detecta de un día a otro las ligeras variaciones. La mirada se familiariza con los ligeras variaciones que se suceden día tras día, captando los matices únicamente cuando pasa un intervalo temporal.

Suponemos que la juventud reforzara una actitud de mayor prepotencia que se puede experimentar en los años más tempranos. La transición de su aspecto marcado por los años parecen influir en su posición ante la vida, de la que finalmente podría parecer reírse.

Otros artistas como Chardin, Picasso o David Hockney más recientemente se autorretrataron con la misma intención de reflejarse en el trascurso del tiempo.



Fig. 36. **Velázquez**, *Retrato de joven (Autorretrato)*, 1623, Óleo sobre lienzo, 56 x 39 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid. (España).

Ante las dudas sobre la correspondencia de un retrato y la similitud con otro retrato posterior, podemos reparar en cómo se miraría a él mismo (Fig. 36), tanto utilizando el recurso del espejo, o del reflejo del espíritu. Esa actitud perdura aunque el tiempo pase, y facilitará que el espectador comprenda que se trate de la misma persona aunque de mayor edad, incluso por su mirada y su gesto:

Se trata de un busto de joven con traje negro y golilla sobre la que destaca el rostro de un cutis moreno. El cabello en negro y espeso, las cejas y el bigote negros. Los ojos oscuros miran fija y serenamente; la nariz es aguileña, el mentón pronunciado y los labios carnosos y bien dibujados: todo en él indica honradez, calma y naturalidad, que subraya el fondo gris. (...) Desde 1933, los catálogos consideraron la obra como auténtica de Velázquez y probable autorretrato, según la opinión de Allende-Salazar, quien sostiene que “la dirección de la mirada, la semejanza con el modelo de *San Juan de Patmos* [...] han llevado a la hipótesis de que sea autorretrato”. También Jacinto Octavio Picón respalde esta hipótesis, por la fijeza de la mirada: “los ojos tienen la expresión, al mismo tiempo ávida y penetrante, fugaz y escrutadora, propia de quien mira rápidamente lo que va pintando. Una vez hecha esta observación, es difícil desterrar la idea de que aquellos ojos miran hacia un espejo.”⁵⁰

50 AA.VV. *Velázquez. Los Grandes Genios del Arte*, Biblioteca El Mundo, Milán, 2004. pp. 189. p. 82.



Fig. 37. **Velázquez**, *Autorretrato*, Hacia 1650, Óleo sobre lienzo, 45 x 38 cm. Museo de Bellas Artes. Valencia. (España).

Aunque se suceda el paso del tiempo (Fig. 37), tal vez el único elemento que pueda asegurar que un sujeto es la misma persona, sea la mirada y su espíritu:

El artista se presenta de tres cuartos con la golilla almidonada característica de la época de Felipe IV y su mirada penetrante se vuelve hacia el espectador. Acentúan su aspecto severo el bigote prominente y la boca apretada. El pintor aparenta aquí unos cincuenta años, evidenciados por el ligero doble mentón y por alguna de las arrugas debajo de los ojos. El rostro está cálidamente iluminado y envuelto en una atmósfera que recuerda a Vermeer. Las pinceladas sueltas y bien empastadas dan forma a la figura y hacen resaltar las zonas luminosas de las sombreadas de un modo muy sutil.⁵¹

51 *Ibíd.* p. 148.

II. 10. El pintor y el espacio.

Según afirma Enrique Torán, la importancia de percibir la estabilidad en el entorno geográfico en el que nos desenvolvemos es esencial con el fin de adecuar a él nuestra conducta. La posición erecta del humano y los ojos es fundamental. La visión es por tanto un sentido que sirve para desenvolverse al detectar el espacio en el que estamos inmersos y lograr reaccionar de acuerdo a los datos obtenidos:

La estabilidad del mundo percibido es fundamental para que el sujeto pueda orientarse en el ámbito geográfico y pueda adecuar a él su conducta con cierto coherencia. Sería imposible vivir si se aceptaran las constantes mutaciones de forma, tamaño y movimiento de las imágenes retinianas.⁵²

La psicología de la percepción explica la visión de la profundidad. En las investigaciones de Wheatstone en 1833, tras su invento del estereoscopio, la argumentación se basaba en una disparidad de aquellas imágenes binoculares. Incluso así, la visión de un solo ojo también la tiene:

La teoría tradicional se fundamenta sobre las diferentes claves de que disponen los ojos para inferir la profundidad y el volumen, estando clasificadas en claves binoculares y monoculares. Tal teoría está hoy rechazada por los psicólogos de la Gestalt - dada la hipótesis del juicio o inferencia inconsciente a que se sometería la información sensorial- y por otros investigadores, como Gibson, que postulan el carácter espontáneo del acto perceptivo.⁵³

Entendemos las claves binoculares, como Gibson asegura, como el condicionante que tienen los dos ojos y lo que ello supone. Queda provocado un paralelaje binocular o la también llamada disparidad retiniana, ya que cada uno se sitúa en un espacio determinado tiene su propio punto de vista. La función de ambos radica en aportar esa información. Dentro del esfuerzo que cada ojo realiza para obtener su información, para centrar cada uno en un mismo punto del espacio, repercute en un esfuerzo del músculo que dirige cada globo ocular. Como aquí se corrobora, resulta el indicador de la distancia a la que el motivo del enfoque se dispone. A este punto se le llama el espacio de telémetro, referido a la separación de los ojos humanos:

Las claves binoculares se basan en la separación de los dos ojos. Esto provoca el *paralaje binocular* o *disparidad retiniana*, es decir, que las imágenes formadas en cada ojo sean distintas, como distintos son los puntos de vista. Otra clave binocular de deriva del esfuerzo que hay que realizar para hacer converger los dos ojos sobre un punto en el espacio; la intensidad del esfuerzo muscular puede ser indicadora de la distancia. Es el espacio del telémetro, válido, dada la separación de los ojos humanos, hasta los 15 metros.⁵⁴

Como se aclara con las explicaciones del mismo autor, las claves monoculares se resumen en la convexidad de la parte del cristalino, el efecto de la perspectiva que hace converger las líneas paralelas al alejarse y la consiguiente disminución del tamaño de las cosas según la separación:

Las claves monoculares son varias. La primera viene dada por el ajuste de la convexidad del cristalino. Otras claves son: el efecto de perspectiva, es decir, la convergencia de paralelas al alejarse y la disminución del tamaño de las cosas muy lejanas; la perspectiva aérea o velo atmosférico, que produce el azulado y la pérdida de definición de la lejanías...⁵⁵

Pero para la contemplación de un cuadro no cabe esta forma de percibir, propia de las claves binoculares. Debido a este motivo, la función de los pintores occidentales radica en la presentación

52 TORÁN, Enrique, (1985*) *El Espacio en la Imagen. De las Perspectivas Prácticas al Espacio Cinematográfico*. Barcelona. (Mitre, 17), (Colección Interdisciplinar, dir. Petra M^a Secanella, asesores L. Enrique Torán y Charo de Mateo). pp. 255. p.13.

53 (Ver KOFFKA y ARNHEIM en obras citadas y GIBSON, James J. *The Perception of the visual world*. Houghton Mifflin Co. Boston, 1950. (*La Percepción del mundo visual*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1974). *Ibíd.* p. 113.

54 *Ibíd.*

55 *Ibíd.*

de la imagen del tipo monocular, lo que dio como resultado a la perspectiva central. Aunque cuenta con un ligero inconveniente: la diferencia de los tamaños adecuados a la lejanía y la distorsión de las formas dependientes de la orientación exige la reducción de las constancias. Quizá ese sistema de recrear la realidad la aleja más allá del propio naturalismo. Así lo comenta Enrique Torán en su libro:

El contemplador de un cuadro no puede utilizar las claves binoculares ni la del ajuste del cristalino. Los pintores por tanto, tuvieron que aplicarse al estudio de las restantes monoculares. Ello fue la causa de la invención de la perspectiva central. Su principal inconveniente, que al mismo tiempo es su razón de ser, estriba en que pone en evidencia la diferencia de tamaños según la lejanía y la distorsión de las formas, según su orientación. Exige, por tanto, la reducción de las constancias.⁵⁶

Las constancias son los factores que se basan en los cambios que el observador experimenta, debidos a los desplazamientos que repercuten en la variación de los tamaños y los grados de nitidez, tales como la intensidad de los tonos y la saturación del color. Se introducen los gradientes que simulan o reproducen con su codificación la ilusión más o menos lograda del espacio y de esas constancias, mantenidas a pesar de ciertos cambios, que guardarán distancias y tamaños pero relativizados. Son dependientes de las pautas de la retina con el desplazamiento del observador:

El *mundo visual* puede corresponder al ámbito de la conducta de Koffka, al mundo que el observador percibe en su vida ordinaria. Es, por tanto, ilimitado y se extiende por detrás del sujeto. En el las cosas quietas permanecen inmutables, como también sus tamaños y las distancias relativas entre ellas, aunque varíen sus pautas retinianas al desplazarse el observador. Es un modo fenoménico en el que actúan plenamente las constancias.⁵⁷

En las ideas de Enrique Torán, el campo visual presenta una diferencia con el mundo visual. De esta forma lo defiende en su escrito sobre *El Espacio en la Imagen*, de las Perspectivas Prácticas al Espacio Cinematográfico:

En cambio, el *campo visual* presupone la total reducción de las mismas. Es limitado y se ofrece plano en vez de tridimensional. Para poder observarlo hay que mantener la mirada fija, preferiblemente con un ojo cerrado, y adoptar, realizando un esfuerzo de concentración, un talante de pintor académico o fotógrafo ante el modelo. Resumiendo, el *campo visual* coincide plenamente con el espacio proyectivo de una rigurosa perspectiva cónica, contemplando monocularmente desde el punto adecuado.⁵⁸

En el siguiente caso, Torán habla de lo que Gibson escribe sobre ello: ambos conceptos corresponden a los productos del proceso de ver, pero cuentan con diferencias tan importantes que desembocan en dos modos de percibir:

Tanto el mundo visual como en el campo visual son productos del proceso, común pero todavía misterioso, que se llama ver (...). Pero las diferencias entre ambos son tan grandes que sugieren la existencia de dos modos de ver.⁵⁹

A estos dos tipos de formas de ver que prepara el artista, (entendido como el profesional de la imagen y el hombre en su entorno normal) se le añade una tercera. Entra en juego el contemplador o espectador. Desde su punto de vista, su manera de ver, establece un vínculo entre los dos al contemplar la obra icónica, que consta de esas dos formas ya descritas de ver e incluso se le añade una tercera:

Estos dos modos de ver corresponden al del profesional de la imagen en el desempeño de su trabajo y al del hombre en su entorno habitual. Presuponen [...] un tercer modo, la visión del contemplador - espectador. Este tercer modo de ver será el puente entre los otros dos a través de la obra icónica.⁶⁰

56 *Ibíd.* p. 114.

57 *Ibíd.*

58 *Ibíd.*

59 GIBSON, En TORÁN, E., Op. Cit. p. 114.

60 *Ibíd.* p. 114

Una misma imagen podrá ser interpretada de dos formas que dependen de ese observador. Una mirada no acostumbrada a la interpretación de estas imágenes podrá confundir los datos que aportan la sensación de profundidad (Fig. 38). Un individuo de una tribu podría llegar a interpretar que el cazador dispararía al elefante en lugar de al antílope. Se basa en una diferente percepción del espacio atribuida a la cultura:



Fig. 38. Dibujo basado en DEREGOWSKI, 1973.

Para determinar las constancias de tamaño es necesario tener en cuenta que el factor de la distancia es relativa; la forma depende de la orientación en relación al plano frontal del sujeto; la iluminación afecta en la sensación del volumen y queda vinculada a las orientaciones de las superficies de los cuerpos. De esta manera, la teoría de la Gestalt ha ampliado y generalizado estas interrelaciones, a las que integra en la percepción de la llamada “armazón”:

Las cosas no llenan nuestro ámbito ni espacial ni temporalmente; hay algo entre ellas y alrededor de ellas. A fin de designarlo con un término adecuado, lo llamaremos *armazón*, de modo que, pasando por alto la gran variedad de las cosas, podemos dividir el ámbito conductual en cosas y *armazón*.⁶¹

Koffka se refiere a “el armazón” como la estructura del espacio percibido en profundidad. Sirve como marco referencial para la acción de las constancias, en sus relaciones básicas: la forma-orientación, el tamaño y la distancia, y la iluminación-volumen, añadiendo la definición de la verticalidad. Las constancias de las que anteriormente tratábamos, que dependían de la correcta apreciación de la distancia, la orientación y el volumen, podrían ser sintetizadas en el término:

Dado que la acción fenoménica de las constancias dependen de la acertada apreciación de la distancia, orientación y volumen – es decir, la *armazón*- ¿permiten la variación del tamaño, la distorsión de la forma o modulación de la luz, reproducidos en una imagen, una apreciación inmediata de la distancia, orientación y volumen que produzca la ilusión de espacialidad?⁶²

La introducción de la ventana, equivalente a la superficie pictórica, justificaría la limitación de observación de tal mundo visual. Podemos contestar afirmativamente a la pregunta, teniendo en cuenta los postulados de la perspectiva de visión ciclópea y un punto de vista preciso. Se sucede una “regresión fenoménica al espacio real”, es decir, como demuestran los trampantojos representados entre elementos arquitectónicos, el observador mira con los dos ojos, pero la distancia a la que se sitúa la obra hace inoperables las claves binoculares, relativas a los dos ojos:

61 KOFFKA, en TORÁN, E., Op. Cit. p. 116.

62 *Ibíd.* p. 116.

Según la experiencia tradicional se puede contestar afirmativamente a la anterior pregunta, siempre que se cumplan los postulados de la perspectiva de visión ciclópea y un punto de vista preciso. Se produce, entonces, una cierta “*regresión fenoménica al espacio real*”, (se ha ampliado el concepto de Thouless que emplea la expresión *regresión fenoménica al objeto real* para designar el hecho de percibir la forma real, estando ésta distorsionada por la orientación. Mencionado por KOFFKA y GIBSON, Ops. Cits.) Como lo demuestran los trampantojos pintados entre elementos arquitectónicos. En estos ejemplos, aunque el observador mira con dos ojos, al distancia a que están las pinturas hace inoperantes las claves binoculares.⁶³

Para el ilusionismo espacial no es un impedimento que el espectador sepa que la obra se trata de una fotografía o una pintura. Como Enrique Torán indica, lo importante del acto perceptivo es que no se repare en la superficie o el soporte.

La percepción supone desarrollar un “pensamiento visual”, que no se apoye en los juicios que “procesen” la información según la experiencia del sujeto. La forma de ver con los dos ojos para percibir la ilusión óptica, podría ser equivalente aunque en menor grado a la visión monocular de una proyección sobre la pantalla, a la que sería necesario evitar la muestra de los bordes mediante algún recurso:

No es óbice para el ilusionismo espacial que el espectador sepa que se trata de una foto o pintura. Lo que importa es que en el acto perceptivo no repare en la superficie-soporte. Un dato más para aceptar que la percepción es *pensamiento visual*, no apoyado en juicios que *procesen* la información de acuerdo con la experiencia del sujeto. También puede producirse la ilusión, en menor grado, en la visión monocular de una proyección sobre pantalla, evitando ver sus bordes mediante un canuto de cartón. El cuadro o la fotografía es entonces capaz, con el solo recurso de claves monoculares secundarias, de restituir el mundo visual.⁶⁴

Sin embargo, el espectador siempre tiene la conciencia de la superficie material donde se produce el campo visual en la contemplación de imágenes. Su mirada normalmente se basa en la visión con los dos ojos, sin que se produzca la ilusión estereoscópica. Torán aquí lo muestra:

Normalmente, sin embargo, el espectador contempla las imágenes, con los dos ojos y con plena conciencia de la superficie material donde se reproduce el *campo visual*, sea ésta papel, cartón, lienzo o pantalla, sin que se produzca una ilusión estereoscópica. Por tanto, el mundo visual no se restituye.⁶⁵

Sobre la ilusión o la lectura de la imagen podemos asimilar que, bajo las condiciones ordinarias, la estampa representada en una superficie será percibida como una imagen bidimensional, a pesar de que el espectador sea sólo ligeramente consciente de aquella base en la que se crea. Esos objetos plasmados podrán ser vistos con sensación de profundidad:

Se puede sacar la conclusión que bajo condiciones ordinarias una imagen representada *en una superficie* será percibida como una imagen bidimensional, aunque el espectador sólo sea ligeramente consciente de la superficie, al mismo tiempo que los objetos representados son vistos como una escena en profundidad.⁶⁶

La visión binocular estereoscópica se basa en la facultad que tiene un ser vivo de integrar en una única imagen la información que aportan los dos ojos ligeramente diferente gracias a la ayuda del cerebro (Fig. 39). Su función es percibir las sensaciones que ambos ojos detectan para elaborar una imagen en tres dimensiones. En este punto ampliamos que el cerebro es capaz de detectar distancias y por tanto la profundidad, analizar la disparidad o el paralelismo entre las dos imágenes recogidas.

63 *Ibíd.* p. 117.

64 *Ibíd.*

65 *Ibid.*

66 PIRENNE, M. H. En TORÁN, E., Op. Cit. p. 127. (La exactitud del texto inglés aconseja su transcripción: It may be concluded that under ordinary conditions the actual pattern *on the surface* of a representational picture must be perceived, as a surface pattern, even though the spectator may only be dimly aware of this, *at the same time* as the objects represented are seen as a scene in depth).

El cerebro humano vuelve a interpretar las señales de profundidad para percibir las tres dimensiones, que alcanzan la perspectiva, la superposición, el enfoque, la iluminación y las sombras.

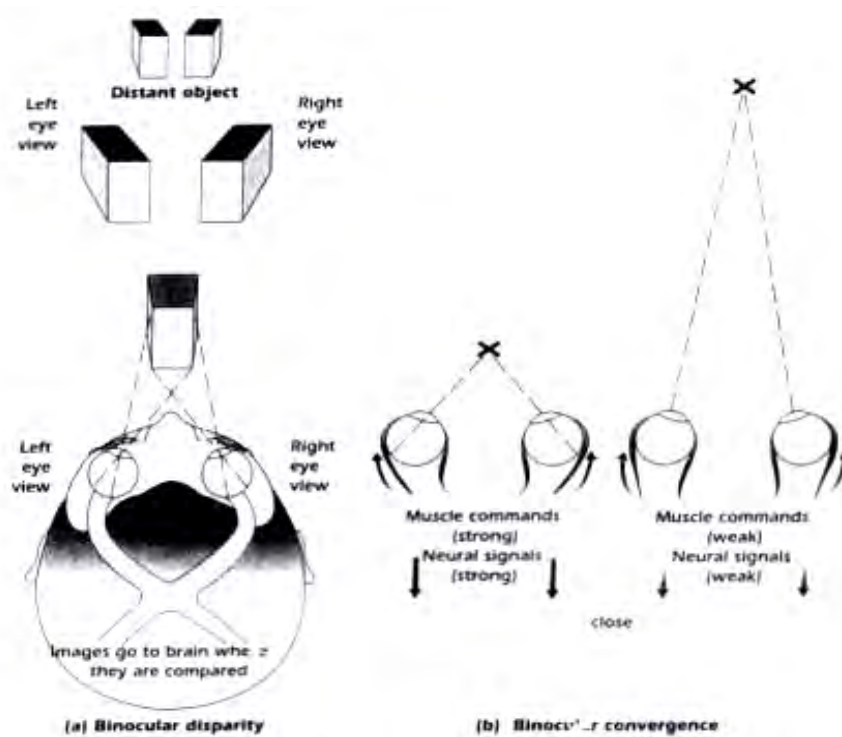


Fig. 39. Claves binoculares de la percepción de la profundidad.

En síntesis, y como el profesor y catedrático de Psicología de la Universidad de Puerto Rico Eddie Marrero explica, se llaman así esas claves porque dependen de la información que pueden proveer ambos ojos a la vez. Se resumen en dos tipos: la disparidad retinal y la convergencia. La primera supone la diferencia en el ángulo en que una imagen se proyecta en la retina de cada ojo. Esa diferencia es usada por el cerebro para detectar y estimar la profundidad. De un modo diferente actúa la convergencia: Es una clave binocular proporcionada por la tensión en el músculo de cada ojo, según se enfoque un objeto cercano.

Pirenne establece dos posibilidades de la visión de la imagen en perspectiva: Destaca el ilusionismo estereoscópico, que únicamente se da en circunstancias muy concretas. Y por otro lado, la “sugestión de una cierta ordenación espacial”. Además, destaca la importancia de la superficie pictórica, “cuya ocultación o evidencia condiciona el tipo de visión espacial”. Son las dos maneras de percepción del mundo físico:

... el tener conciencia de la superficie icónica impide la ilusión estereoscópica, pero ayuda a que una imagen en perspectiva se vea en profundidad, incluso si se contempla desde una posición no correcta. La aportación de Pirenne es muy clarificadora en cuanto que establece dos posibilidades de visión de la imagen en perspectiva: a) El ilusionismo estereoscópico, que sólo se da en determinadas circunstancias, muy concretas; b) la sugestión de una cierta ordenación espacial. Asimismo destaca la importancia de la superficie pictórica, cuya ocultación o evidencia condiciona el tipo de visión espacial.⁶⁷

67 *Ibíd.* p. 127.

La sugestión de la ordenación espacial puede ser la premisa de la construcción de la obra pictórica (Fig. 40). Implica conocer el funcionamiento de la perspectiva y de las claves monoculares, saber cómo el engaño al ojo hace captar la ordenación y composición formal. En ello influyen las variaciones de color alteradas en la proyección de las superficies, conocidos como gradientes:

Precisamente este grado b) va a ayudar a la fruición estética de la obra de arte: Aceptar la sugerencia espacial proporcionada por la perspectiva y demás claves monoculares, a la par que se capta la ordenación y composición de las formas y de las gradaciones del color, violentadas en la proyección sobre el plano.⁶⁸



Fig. 40. **Diego Rodríguez de Silva y Velázquez**, *La Familia de Felipe IV*, 1656, Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

El primer punto se refiere al comportamiento habitual del que percibe un mundo estable; el segundo, a la analítica, la del que observa, “haciendo un esfuerzo”, “las distorsiones y mutaciones de los objetos con la distancia, la orientación y el movimiento”. Se refiere a la postura del fotógrafo o pintor ante la realidad que quiere plasmar. Ambas posturas correspondían a cómo captar el “mundo visual” o “atender al campo visual”.

Rudolf Arnheim añade una tercera actitud, la del espectador, “advertido de la obra de arte”, que “puede identificarse con una postura crítica ante el mundo”. En esta postura se percata de las diferentes aspectos que los objetos muestran, sin dudar de la estabilidad e inmutabilidad, en relación a las constantes llamadas como “la armazón”:

La que corresponde al comportamiento habitual del que percibe un mundo estable. 2) La analítica, la del que observa, haciendo un esfuerzo, las distorsiones y mutaciones de los objetos con la distancia, la orientación y el movimiento; es decir, la postura del fotógrafo o el pintor ante la realidad que quiere plasmar. Estas dos posturas corresponden a captar el *mundo visual* o atender al *campo visual*. Ahora ha visto una tercera actitud, la del espectador advertido de la obra de arte, que puede identificarse con una postura crítica ante el mundo, del que se percata de las diferentes facetas que los objetos presentan, sin por ello dudar de la estabilidad y la inmutabilidad en relación a la armazón. Es la que llama Arnheim la *actitud estética*.⁶⁹

Las ideas de Piaget hablan sobre un mecanismo psicológico inconsciente que trata de restablecer una visión errónea por una posición incorrecta mediante una intuición (Fig. 31). La mente lo realiza de una forma automática:

68 *Ibíd.* p. 127.

69 ARNHEIM, R. *El Pensamiento Visual*, en TORÁN, E., Op. Cit. p. 127.

Cuando la forma y la posición de la superficie icónica pueden ser vistas, tiene lugar un proceso intuitivo inconsciente de compensación psicológica que restablece la visión correcta cuando la imagen es contemplada desde una posición incorrecta⁷⁰.

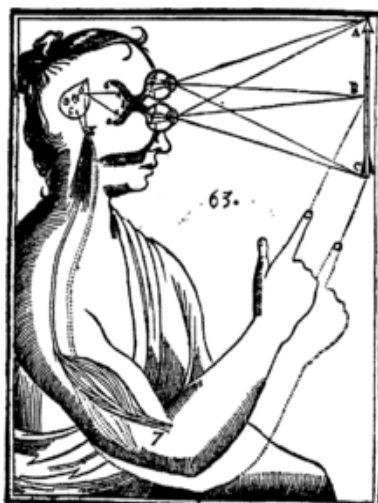


Fig. 41. Diagrama de Descartes tomado de “Descartes: The World and Other Writings”. Cambridge U.P. 1998.

Pero la binocularidad (Fig. 41) la visión desarrollada por la mirada con los dos ojos anteriormente explicada, puede llegar a impedir la estereoscopia, que podría compensar las deformaciones causadas por una posición no correcta de la contemplación, por detectar la orientación del plano de representación. Este fenómeno perceptivo permite la contemplación de imágenes desde un amplio campo de observación sin que las figuras “sufran una segunda deformación por la mirada oblicua de la superficie”:

Es precisamente esa binocularidad, que, por otra parte, impide la estereoscopia, quien compensa las deformaciones debidas a una posición de contemplación no correcta al detectar la orientación del plano de representación. Este fenómeno perceptivo es de gran importancia, ya que permite la contemplación de imágenes desde un *gran campo de observación* sin que las figuras sufran una segunda deformación por la mirada oblicua a una superficie.⁷¹

Para Arnheim, la percepción de la profundidad o de la tercera dimensión se activa mediante la deformación, debido a cuatro factores. El hecho de que las figuras se deformen es uno de los más importantes:

...La deformación es el factor clave en la percepción de la profundidad, porque hace que disminuya la simplicidad y aumente la tensión presente en el campo visual, y con ello suscita una demanda imperiosa de simplificación y relajación. Esa demanda puede ser satisfecha, en ciertas condiciones, transfiriendo algunas formas a la tercera dimensión.⁷²

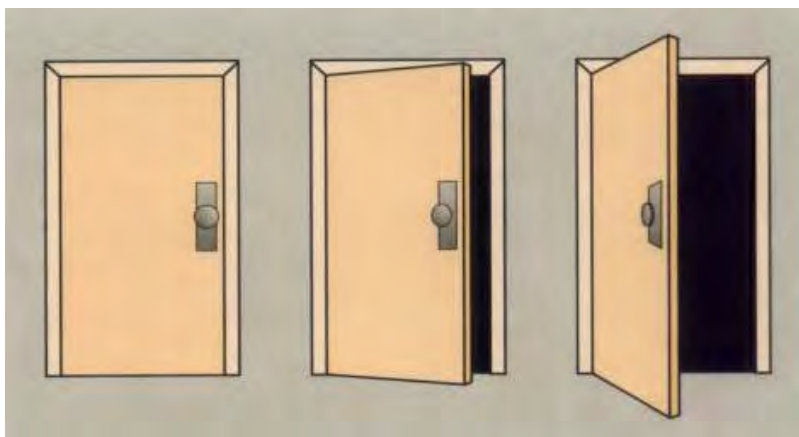
Según el Profesor Eddie Marrero, uno de esos principales factores son las constancias de tamaño: consiste en la apreciación de un objeto que varía en tamaño según se aleje de la mirada del espectador. El tamaño propio aumenta o disminuye, pero con el cambio en la información sensorial el cerebro sabe que no cambia el objeto en si, si no la distancia que lo separa.

70 PIRENNE, M. H., en TORÁN, E., Op. Cit. p. 128.

71 *Ibid.* p. 128.

72 ARNHEIM, Rudolf, *Arte y Percepción Visual*. Nueva edición revisada de 1974. (Revista de Occidente, Madrid 1979). Esta nueva versión ofrece una total remodelación del capítulo dedicado al espacio. En TORÁN, E., Op. Cit. p. 134.

Respecto a la constancia de la forma, cuando se mira un objeto desde diferentes ángulos, la imagen que proyecta en la retina varía. Sin embargo, el cerebro entiende que se trata del mismo elemento, que no ha cambiado su corporeidad. El dibujo de una puerta en tres fases de apertura (Fig. 42) ejemplifica las deformaciones que el ojo percibe de un elemento que en realidad no cambia su forma.



Figs. 42 y 43. Constancia de la forma presentadas por Eddie Marrero y los elementos del rostro de Giovanni Civardi.

Aplicado a la representación de la mirada, cabe la posibilidad de enfocar al motivo a representar desde un infinito campo de puntos de vista. Todos ellos deberán adaptarse a la misma forma del ojo desde posiciones diversas, que necesitarán responder al mismo armazón que sostiene las características del mismo y su expresividad. En esta imagen de los dibujos exentos (Fig. 43) se aprecia un cambio de la forma percibida sobre distintos puntos de vista del globo ocular, que llega a mantener su parecido incluso con los movimientos direccionales.

En las constancias del color, los objetos pueden experimentar algunas variantes en función del tipo y cantidad de la luz, que incide sobre éste. A pesar de tales variantes, el cerebro mantiene la idea de que el color sigue siendo el mismo, y lo sigue percibiendo como tal. La constancia del brillo actúa de igual manera para esa sensación de profundidad. Según Torán podemos explicarlo así:

El factor que crea más fuerzas de organización tridimensional es la luz. La reducción de la constancia del brillo produce la variación de las luminancias debido a las orientaciones de las superficies de los cuerpos.⁷³

La sensación de profundidad sugerida dentro de una imagen, llamado el efecto estereoscópico, podría hacer dudar de su dependencia de que coincida con el centro de la proyección. Pero en realidad resulta independiente de esa coincidencia:

...El efecto estereoscópico se produce *independientemente de la coincidencia del punto de vista con el centro de proyección*. (El centro de proyección coincide con el punto de vista del pintor...) ⁷⁴

Un simple plano que imite el comportamiento de una sombra proyectada (Fig. 44) puede llegar a sugerir la sensación de la espacialidad dentro de una representación. Ubica al objeto en su entorno, puesto que desvela el plano en el que queda integrado. Con la existencia de un foco de luz se logran apreciar las sombras:

73 *Ibíd.* p. 134.

74 *Ibíd.* p. 132.

La clara distinción entre figura y fondo, tema éste exhaustivamente analizado por la Gestalt, también contribuye a la separación espacial de planos. Un factor decisivo a este efecto reside en la articulación de la figura. Por otra parte, la luz puede establecer diferencias de planos especialmente dirigida de atrás a delante, llamada de contraluz o *luz de contra*.⁷⁵

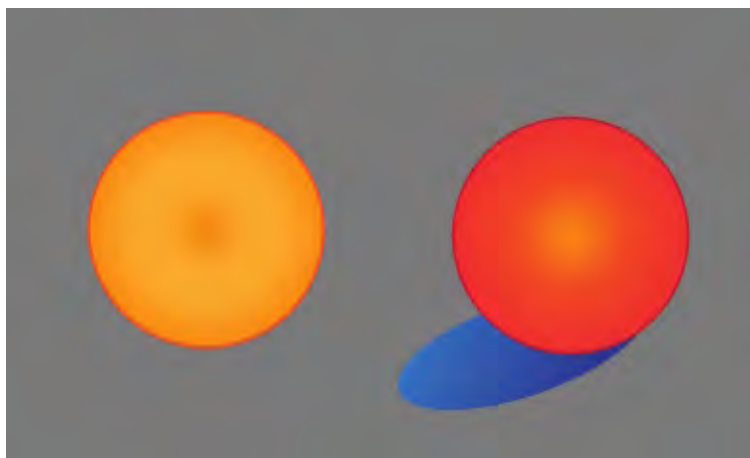


Fig. 44. *Sombreado como indicador de la profundidad presentado por Eddie Marrero.*

Mediante la simple interposición de dos figuras (Fig. 45) se logra transmitir el principio de organización espacial, potenciador de la sensación de estereoscopia y profundidad. Cuando un objeto tapa de forma parcial otro, se entiende que el que aparece oculto se encuentra más lejos como clave de la percepción:



Fig. 45. *Efectos de interposición de planos presentado por Eddie Marrero.*

Si se desea lograr un efecto no estereoscópico, tan sólo se requiere potenciar la sensación de las dos dimensiones. En el caso de Gauguin (Fig. 46), las fuerzas de la organización bidimensional caminaban de la mano con un trazo que marcaba la silueta de las figuras, como otro recurso pictórico, que deberá de depender de las decisiones del pintor de acuerdo a sus intereses:

Como muy bien intuyó Gauguin, la línea de reborde que siluetea las figuras está fuertemente vinculado a las fuerzas de organización bidimensional, hasta el punto de impedir el efecto estereoscópico. Si éste llega a producirse por la acción superior de otros factores, la línea negra permanece adherida al objeto como la rebaba de un troquel.⁷⁶

75 *Ibíd.* p. 135.

76 *Ibíd.*



Fig. 46. **Eugène Henri Paul Gauguin**, *El Cristo amarillo*, 1889, Óleo sobre lienzo, 92 x 73 cm. Museo Albright-Knox. Buffalo. (EE.UU.)

Los recursos de gradación de color (desde tono, luminosidad y saturación) pueden ser empleados para potenciar la sensación estereoscópica como gradientes. En el caso de esta obra de Gauguin, a pesar de representar de fondo un paisaje, no utiliza en exceso estos recursos: prácticamente la saturación del color es muy regular, pretendiendo representar un espacio casi plano, fuera de ese efecto de estereoscopía:

Todas estas experiencias parecen demostrar rotundamente la eficacia de las técnicas proyectivas y de otros indicadores -en especial la iluminación, la gradación del color y la articulación de la figura- para provocar una visión estereoscópica.⁷⁷



Fig. 47. **Miguel Ángel Salgado**, *Mujer frente al crepúsculo*, 2008, Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm. Colección particular.

Como sucede de un modo opuesto al ejemplo de la obra de Gauguin, observamos en *Mujer frente al crepúsculo* (Fig. 47), los recursos propios para conseguir el efecto estereoscópico o de profundidad, basados en los gradientes que se pueden emplear. Desde la gradación tonal del cielo, su luminosidad y la articulación de la figura que sugiera el espacio gracias a la idea de escala que proporciona y la lejanía con respecto al espectador. En este punto llegamos al concepto de la perspectiva lineal, sugerida por la deformación de la distancia:

⁷⁷ *Ibíd.*

Otro tipo de analogía, es la que establece la perspectiva lineal. Geométricamente asocia un cuerpo en el espacio con una figura en un plano mediante una proyección central, siendo posible que varios puntos del objeto correspondan a un mismo punto de la imagen. La elección del centro de proyección es parámetro determinante de la conformación de la imagen. Por ello la analogía de rasgos característicos corresponde a un efecto parcial del objeto, captado desde determinado punto de observación. Ello puede producir imágenes ambiguas si no se conoce previamente el denotado, debido a la limitación de información que ofrece la perspectiva.⁷⁸

Enrique Torán habla en su libro poniendo en duda que la apreciación de una imagen en perspectiva no requiera de aprendizaje, teniendo en cuenta la visión estereoscópica, ya que si no se acierta en el modo adecuado de la contemplación, puede que no se coincida con las intenciones de quien crea la imagen:

Pretender que la representación del espacio según la proyección central no es una convención, obliga a demostrar que este tipo de analogía es natural, es decir, que el hombre atiende a estas analogías en la aprehensión visual del mundo y que la comprensión de una imagen en perspectiva se le da de inmediato sin necesidad de aprendizaje. El hecho de que con determinadas condiciones de visión, una imagen bidimensional pueda crear una ilusión estereoscópica, (Cf. el párrafo anterior) no aporta ningún argumento válido, una vez que el especial modo de contemplación no se cumpla.⁷⁹

La visión estereoscópica se sucede a partir de un código de reconocimiento, basado en la pauta de la retina, que puede llegar a producir unos estímulos similares que la ilusión pretende engañar. Sin embargo, no se cumplen los mismos efectos, a los que llama “los perceptos”:

Normalmente la visión estereoscópica no se produce (incluso para percibir la visión estereoscópica el sujeto tiene que haber adquirido un código de reconocimiento...) y entonces, aunque el icono producido según la técnica proyectiva llegue a estimular la misma pauta retiniana que el objeto real, los perceptos son muy diversos, tan diferentes como pueden ser el campo visual y el mundo visual. La igualdad o semejanza geométrica de algunos aspectos de las pautas de estimulación retiniana no supone nada más que se ha establecido una relación entre los primeros procesos fisiológicos subyacentes al acto perceptivo, lo que no implica en absoluto la misma relación de los perceptos.⁸⁰

En la aportación de Umberto Eco, el *signo icónico* reproduce mediante un código basado en convenciones gráficas las condiciones de la percepción de objeto representado:

La muy precisa definición de *signo icónico* de Umberto Eco, puede aclarar más el tema: Los signos icónicos reproducen algunas condiciones de percepción del objeto una vez seleccionados por medio de códigos de reconocimiento y anotados por medio de convenciones gráficas.⁸¹

El creador de una imagen deberá adecuar sus intereses comunicativos a un código entendible por el espectador para su adecuada interpretación:

La persona que pretenda representar mediante una imagen las cualidades espaciales de un objeto tendrá que seleccionar de su percepción del mismo algunos aspectos en función de la intención comunicativa, lo que implica un código de reconocimiento compartido con el receptor del mensaje. Además, estas condiciones seleccionadas tendrán que ser materializadas en un soporte mediante pintura, tinta, grafito, bromuro de plata luminancia de fósforos activada por un chorro de electrones, etc. Esta operación implica un nuevo código de transferencia que establezca una relación entre el signo gráfico y la unidad característica seleccionada del percepto.⁸²

Para la representación de los espacios proyectivos, en ciertas obras se tienen presentes las exigencias de la convención del modo de mirar. Se basan en la porción del espacio del que se es capaz de ver. Se plantea el modo de visión monocular, procedente de un punto fijo:

78 *Ibíd.* p. 138.

79 *Ibíd.* p. 140.

80 *Ibíd.*

81 ECO, Umberto, *La estructura ausente*, en TORÁN, E., Op. Cit. p. 140.

82 *Ibíd.* p. 141.

En cuanto a las características espaciales representadas en determinadas imágenes que responden al espacio proyectivo puede decirse, [...] que han sido seleccionadas mediante la convención de mirar de acuerdo con las restricciones y el empeño mental que se exigen para captar el *campo visual*, es decir, visión monocular, de ángulo fijo y limitado, reduciendo los fenómenos de las constancias, atendiendo a proyectar los objetos sobre un plano frontal virtual.⁸³

Y por último la experiencia del propio observador, influyente en el acto perceptivo, puede basarse únicamente en el aprendizaje de la identificación de las distorsiones creadas entre lo que es capaz de reconocer y lo que realmente existe:

...en el acto perceptivo de las imágenes actúa de alguna forma la experiencia del sujeto, aunque sólo fuera por el hecho de haber aprendido a identificar las distorsiones del campo visual con aspectos del mundo visual.⁸⁴

II. 11. El ojo inocente.

Existe un vínculo con la metáfora de la personalidad del artista y “el ojo inocente”. ¿Pero es posible que exista ese ojo inocente, o siempre implicará una elección, una cultura, o un modo de enfrentarse a lo real? Se establece una profunda transformación en la pintura del último tercio del S. XIX, iniciada por Goya y Turner. Se explotará abiertamente en el movimiento impresionista Francés:

El espacio proyectivo del Renacimiento será la víctima propiciatoria de tal revolución. [...] Los pintores establecen una nueva relación con la naturaleza. Para aprehender la realidad exterior hace falta educar los sentidos. Es necesario poder discernir entre lo que realmente se ve y los prejuicios que se aportan al acto de mirar. Es Ruskin en su obra *Modern Painters* (1843), [...] quien crea la expresión del *ojo inocente*.⁸⁵

En este punto llegamos a pensar cómo puede el artista acceder a la esencia de lo que pintamos. Requiere de aprendizaje previo para aprender a leer una realidad, basada en sus intenciones en esa comunicación: Sólo el artista que ha educado su mirada puede penetrar en la verdad de las cosas para plasmarla en su obra.⁸⁶

Hasta aquel momento, las distintas poéticas influían en la forma de enfrentar la realidad del artista. El nuevo problema presentado consistía en afrontar el mundo exterior sin el apoyo de las anteriores poéticas, posiblemente las clásicas o las románticas. Se desprenden de la sensación visual cualquier experiencia o conocimiento previo, de toda actitud preconcebida que perjudicara su inmediatez. Libera también a la operación pictórica de toda hábito técnico o regla que pudiera aminorar su rendimiento a través de los colores.

Hasta entonces, las diferentes poéticas habían mediatizado el enfrentamiento del artista con la realidad. [...] El problema nuevo que se plasmaba era afrontar el mundo exterior sin el apoyo de aquéllas, fueran clásicas o románticas, el de liberar la sensación visual de toda experiencia o noción adquirida y de toda actitud preconcebida que pudiera perjudicar su inmediatez, y la operación pictórica de toda regla o hábito técnico que pudiera comprometer su rendimiento mediante los colores.⁸⁷

El movimiento impresionista busca una renovación de las anteriores normas citadas. Considera el resultado del concepto del ojo inocente para no caer en todo prejuicio anterior, deseando basarse tan solo en los estímulos visuales, y a las sensaciones de luz y de color. Emplean como requisito basarse en las “sensaciones puras” como método de adquirir el conocimiento:

83 *Ibíd.* p. 141.

84 *Ibíd.* p. 142.

85 GOMBRICH, E. H. (1987*), *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, (trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz), Madrid, Alianza (Alianza Forma), 302 pp. (Ed. orig. (1982*), *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*). p. 250.

86 TORÁN, E., Op. Cit. p. 83.

87 ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*. Sansoni, Florencia, 1970. (Fernando Torres, Editor. 1975, Valencia).

Pretende la renovación pictórica bajo esas premisas. Aplican los principios del *ojo inocente* y, además, de liberarle de todo prejuicio, le dejan semi-entornado, atento tan sólo a los puros estímulos visuales, a las sensaciones de luz y color. Es la utilización de las *sensaciones puras* como forma de conocimiento.⁸⁸

Aquellos pintores del Impresionismo y ciertos personajes dedicados a la experimentación buscaban analizar las sensaciones puras, en lugar de basarse en un proceso perceptivo previo a la inferencia, ya que toda conclusión afectaría a aquello que ya se ha aprendido y resulta convencionalizado. Recibe el término de la “inocencia del ojo”:

Los pintores impresionistas, al igual que los sujetos experimentadores de Wundt, pretendían frenar el proceso perceptivo antes de la inferencia y analizar las sensaciones puras, *partículas elementales* del acto visivo. Cualquier conclusión haría perder su inocencia al ojo con la aportación de lo ya conocido, de lo aprendido y de lo convencionalizado. En la reducción del fenómeno, por un lado, aparecían las manchas de color, pero también se revelaban las formas [...] de acuerdo con las pautas de estimulación ocular y sin la compensación de las constancias que hacen que *las cosas se vean como son*.⁸⁹

II. 12. El espacio escénico.

La definición del espacio escénico presenta cierta analogía con el escenario teatral. El escenario es el artificio del cubo escénico sin la cara anterior. Esto es lo que eliminó, o intentó, eliminar el espacio escenográfico, un cubo escénico delimitado por planos. La disposición de todas las escenas tienen como fin asegurar que el espectador las comprenda de una forma legible. Por ello, el pintor cuenta con nociones de la organización del espacio en función de la situación que desee representar, en busca de esa comunicación. A la vez, es capaz de dirigir el foco de las miradas a zonas con mayor o menor importancia, bien con la ayuda de la perspectiva y el punto de fuga (Fig. 48). Incluso las direcciones de las miradas de los personajes dentro de la obra conseguirán dirigir la atención en un sentido u otro del espectador.



Fig. 48. **Alberto Durero**, *San Jerónimo en su celda*, 1514, Grabado en cobre, 25,9 x 20,1 cm. Kupferstichkabinett Kunstmuseum. Berlín. (Alemania).

Durante cada época, los recursos para favorecer el entendimiento de la obra en lo relativo a la distribución espacial evolucionan. Se crea una gran diferencia en este sentido en el paso del arte clásico al Barroco, cuando se comienza a variar los anteriores enfoques de la imagen. Se articulan según los intereses a cerca de cómo dirigir la mirada del espectador:

88 TORÁN, E., Op. Cit. p. 83.

89 *Ibíd.* p. 87.

El paso de una presentación por planos a una representación en profundidad. El arte clásico dispone de las partes en planos paralelos; el barroco, en cambio, conduce la mirada de adelante hacia atrás. El desarrollo de la línea está unida a la distinción de planos en el arte clásico y la yuxtaposición sobre un mismo plano asegura la mayor visibilidad. En el Barroco, la desvalorización de los bordes entraña la de los planos, y el ojo relaciona entonces las cosas pasando del primero al último plano.⁹⁰

Llegados aquí tratamos de mostrar cómo con la manera peculiar de situarse en el espacio real y de construir el espacio de representación supone mirarse ante la realidad de cierto modo. Aunque la perspectiva cónica nacida en el Renacimiento ha permanecido vigente hasta el siglo XX, no todos los artistas se han posicionado de igual manera ante la realidad.

Para Leonardo, el uso de la *prospetiva composta* afecta a la contemplación de la obra pictórica, de la que recomienda alejarse del modelo o del escenario a representar. Considera la “prospetiva composta” como una serie de recursos para dibujar la profundidad con el punto de vista correcto y repercute en una observación de la obra pictórica adecuada, mediante el punto de vista del espectador que le transmita sensación de naturalidad:

Si quieres que la representación de un objeto próximo a ti produzca el mismo efecto que las cosas naturales, pero el contemplador de tu perspectiva no se encuentra, cuando mira, a distancia y a alturas convenientes y en la dirección del ojo, o punto (de vista), que estableciste al trazar tal perspectiva, necesariamente parecerá falaz y con todas las torpes desemejanzas y desproporciones que podamos imaginar en una mala obra. Te sería, pues, preciso disponer de una ventana del tamaño de tu rostro o, propiamente, de un orificio, por donde contemplar dicha obra; si esto hicieras, tu obra produciría, de ser adecuadas las luces y sombras que la acompañan, el mismo efecto que el natural y no te podrías persuadir de que fuese cosa pintada. No te turbes por esto, pues si tú sitúas el punto de vista a una distancia al menos veinte veces mayor que la anchura o altura mayores del objetivo figurado, tu obra satisfará a todo espectador emplazado frente a ella, sea cual sea su posición.⁹¹

Las explicaciones de Leonardo se resumen en las discrepancias entre una visión directa y una proyección central, en que el alejamiento del objeto ayuda a la correspondencia de la pirámide visual del objeto con la propia de la representación, permitiendo alguna pizca de libertad al observador. Hace hincapié en el *Tratado* sobre el resultado de la perspectiva central, la visión binocular y el hecho de que coincida la distancia principal del pintor con la del observador en el plano de la superficie de la obra:

Leonardo, acostumbrado a la observación de la naturaleza en sus estudios científicos [...] comprende las discrepancias entre la visión directa y la visión de una proyección central. [...] Un alejamiento del objeto ayuda a la correspondencia de la pirámide visual del objeto con la de la representación, lo que permite una cierta libertad de colocación al observador binocular. En otros pasajes del *Tratado* insiste en la hipótesis de la perspectiva central, la visión binocular y la coincidencia de la distancia principal del pintor y del observador en el plano del cuadro⁹².

También en la disposición de una estancia puede lograr dirigir el recorrido de la mirada de quien observa. En el ejemplo tan versátil de *La Última Cena*, se consigue un recorrido visual determinado. Incluso esa forma de ser vista otorga a los personajes y la composición una sensación de movimiento interno:

La oblicuidad del punto de vista con relación a la sala y a la mesa determina un eje de composición en diagonal que comienza por el respaldo de la silla, sigue por la tabla de platos que la mano de un servicial comensal une a la mesa, por donde la diagonal discurre arrastrando la mirada del primer plano hasta el fondo. Este movimiento de la mirada del espectador aporta cierta dinamicidad al espacio presentado y por ende, a los personajes en él instalados.⁹³

90 WOLFFLIN, Henrich, *Principios Fundamentales de la Historia del Arte*, 1915, (Edición francesa, París, 1952).

91 DA VINCI, Leonardo, en TORÁN, E., Op. Cit. p. 29.

92 Cf. I.

93 TORÁN, E., Op. Cit. p. 46.

Como decíamos, se conoce esta obra de Leonardo (Fig. 49) como uno de los ejemplos más claros de los mecanismos para dirigir las miradas a la zona más importante de la composición. El punto de fuga señala a la figura principal, queda enmarcada con un orificio que abre el espacio en el fondo de la imagen, la pose en forma de pirámide de Cristo logra llamar la atención con respecto al resto de las figuras por la serenidad y seguridad que lograría transmitir, y entre otros aspectos un total de diez apóstoles dirigen su mirada al centro de la obra.



Fig. 49. **Leonardo Da Vinci**, *La Última Cena*, 1495-1497, Fresco, 460 x 880 cm. Refectorio del Convento de Santa María delle Grazie. Milán. (Italia).

Pero la diferencia principal que se encontrará en estas dos obras es el punto de fuga. En *La Última Cena* sólo existe un punto de fuga mientras que *El banquete de Bodas* (Fig. 50) contará con dos:

La figura de Cristo domina la composición en *La Cena* por una acumulación de efectos plásticos: el punto de fuga, su posición central encuadrada en el claro de la ventana mayor, la posición triangular de los brazos, a su vez rayos de un círculo apuntado en el dintel de la ventana, la mirada de diez apóstoles y sus brazos indicadores...⁹⁴



Fig. 50. **Pieter Brueghel el Viejo**, *El Banquete de Bodas*, 1568, Óleo sobre tabla, 114 x 164 cm. Kunsthistorisches Museum. Viena. (Austria).

La sensación que causaba el motivo central en *La Última Cena* contrasta con la figura “más importante” de *El Banquete de Bodas*, en la que la novia no recibe la atención de ninguna de las miradas de comensales. Sólo la destaca un trozo de tela poco elegante y la figura de un personaje del servicio, con su cara dirigida que señala a la mujer en la distancia:

94 *Ibíd.* p. 46.

En cambio, en *El Banquete*, la novia, personaje protagonista encuadrado en el trapajo-colgadura, atrae la mirada del espectador en movimiento que realiza al atravesar el espacio empujada por el gesto del comensal servicial. Los personajes se escorzan en una unidad espacial y temporal. El espectador de los comienzos del barroco ya sabe superar la falta de las *constancias de la percepción* que le impone la traducción de la realidad al espacio proyectivo.⁹⁵



Fig. 51. **Pierre-Auguste Renoir**, *Baile en el Moulin de la Galette*, 1876, Óleo sobre lienzo, 131 x 175 cm. Museo de Orsay. París. (Francia).

En este sentido, es posible dirigir la mirada del espectador por la sugerencia del espacio, atendiendo a la nitidez de las figuras (Fig. 51). La lectura más fácil de las miradas del primer plano transmite un mayor entendimiento de la escena, un indicador de lo que ocurre en su interior:

Renoir también se despreocupa del espacio. Para ello centra la atención en las figuras principales, mientras el entorno se vuelve difuso, pero muy estructurado, con lo que introduce una gran ambigüedad en la jerarquía fondo-figura; sin embargo, en obras de composición, como el *Moulin de la Galette*, obedece a las reglas clásicas de sugerir la profundidad por la disminución del tamaño de los personajes, proporcional a la distancia.⁹⁶

95 *Ibíd.* p. 48.

96 *Ibíd.* p. 85.

II. 13. La expresión corporal.

Los refuerzos para potenciar la expresividad de la mirada, adecuada a las intenciones de la representación, consisten en la articulación con el gesto, la postura, incluso la indumentaria y además las características físicas, la acción o el tipo de función como personaje.



Fig. 52. **Egon Schiele**,
Desnudo de muchacha con cabellos negros, de pie.
1910, Acuarela y lápiz, con contorno blanco. 54,3 x 30,7 cm.
Graphische Sammlung Albertina. Viena. (Austria).



Fig. 53. **Egon Schiele**, *Autorretrato.* Datos desconocidos.

La expresividad de una mirada puede residir en los ojos, pero mucha otra información visual de diferentes elementos puede llegar a causar ambigüedad en su interpretación. Una mirada inocente puede suscitar un sentimiento contradictorio con la articulación de un cuerpo desnudo en pose más o menos provocadora (Fig. 52). En el caso de Egon Schiele, destacamos la melancolía-provocación o intensidad reflexiva (Fig. 53).

En la obra de Egon Schiele se representan hombres con actitudes existenciales profundas, de potencia o dinamismo, y féminas en actitud de exhibirse con una mezcla de provocación e inocencia. La postura es un recurso significativo y la base para esa contradicción. La indumentaria logra orientar en muchos casos la forma en la que se presentan en su grado de desnudez los cuerpos, entre otros muchos aspectos.



Fig. 54. **Balthus**, *Teresa durmiendo*, 1938, Óleo sobre lienzo, 150,5 x 130,2 cm.

En esta obra de Balthus sobre Teresa (Fig. 54), la figura del voyeur es algo que está en el pintor y no en la niña, porque por su condición de joven no puede haber erotismo en la modelo. Y lo que pueda haber lo pone el pintor. La dulzura de los ojos cerrados de un personaje dormido, aporta a la escena cierta ingenuidad y resta erotismo, suavizando la pose. El ofrecimiento de la niña con una posición abierta es relativa, ya que no presenta un vínculo con su mirada de una forma directa al espectador.



Fig. 55. **Gustave Courbet**, *Juliette Courbet*, 1844.
Óleo sobre lienzo, 78 x 62 cm.
Musée du Petit Palais. París. (Francia).



Fig. 56. **Balthus**, *Thérèse*, 1938.
Óleo sobre cartón grueso montado en tabla, 100,3 x 81,3 cm.
The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. (EE.UU.).

Ambas imágenes (Figs. 55 y 56) muestran una posición en la que el cuerpo aparece de costado sin dirigirse hacia nosotros. Sólo el rostro se orienta a quien mira pero en esta ocasión la mirada de las jóvenes queda evitada. Exclusivamente “miran con la cara” y se podría apreciar que evitan una mirada directa. Sin embargo, sitúan los ojos cerca del espectador al que en realidad no miran, incluso evitan, añadiendo un carácter altivo a su expresión, acentuándola. Ambas miradas pueden considerarse como “no miradas”.

Su pose y postura corporal tienen una clara similitud. El carácter de las dos muchachas y su ánimo se evidencian por la dirección de las pupilas, más o menos frontal con respecto a la posición del rostro. Una mirada de soslayo podría transmitir cierto grado de malicia, picardía, desconfianza, recelo o sospecha, y tales sensaciones se podrían adivinar gracias al contexto de la escena. Podría incluso considerarse una forma de expresar embuste, falsedad o hasta envidia.



Fig. 57. **Andrew Wyeth**, *El mundo de Cristina*, 1948, Pintura al temple sobre tabla, 81,9 x 121,3 cm. Collection The Museum of Modern Art. Nueva York. (EE.UU.).

Toda comunicación visual conlleva la puesta en escena de los mecanismos que favorezcan una transferencia de información. Y el cuerpo también se articula en todos sus aspectos para facilitar el entendimiento de una obra. Las actitudes se pueden representar sin la única presencia de los gestos marcados el empleo de la mirada (Figs. 57 y 58). La pose del conjunto del cuerpo es tan importante como un sutil cambio en la mirada para plasmar la emotividad. La mirada con la postura del cuerpo puede ser más eficaz a veces que la propia imagen lanzada por los mismos ojos.



Fig. 58. **Edward Hopper**, *Mañana en Cape Cod*, 1950, Óleo sobre lienzo, 86,7 x 101,9 cm. Colección particular.



Fig. 59. **Martín y Sicilia**, *Los Vigilantes*, 2007, Acrílico sobre madera recortada, 220 x 800 x 200 cm. National Museum of American Art. Washington D.C. (EE.UU.).

Martín y Sicilia presenta en *Los vigilantes* (Fig. 59) una función simbólica o connotativa de la visión, dispuesta en abanico. La postura comunica y refuerza la idea de la postura militar con una pose activa de defensa sobre la inmigración clandestina. Se trata de transmitir la idea de la mirada defensiva del occidente rico y de recalcar la acción de ver a través de los prismáticos, orientados en varias direcciones.



Fig. 60. **Balthus**, *Los días felices*, 1944-46, Óleo sobre lienzo, 148 x 199 cm. Hirshhorn Museum. Washington D. C. (EE.UU.).

La postura de apertura o exhibición hace cuestionar la función que desempeña ese personaje, pudiendo distinguirse entre sujeto y objeto. Pero en este caso (Fig. 60), el personaje activo se comporta como sujeto y se muestra y el espectador que es quien lo observa, es el objeto de exhibición. Por lo tanto, la joven de Balthus se exhibe a sí misma y ante nosotros. En *Los días felices* la inclinación de las llamas y leña para el fuego y el sirviente parecen abalanzarse sobre la muchacha y guían la mirada hacia la pelvis.



Fig. 61. **Chaim Soutine**, *The Groom*, 1925, Óleo sobre lienzo, 98,1 x 80,5 cm. Musée National d'Art Moderne. Centro Georges Pompidou. París. (Francia).

En el caso de *The groom* de Chaim Soutine (Fig. 61), la pose de apertura que lo caracteriza lo convierte en objeto de la mirada, de la exhibición. En este caso el personaje es pasivo, al mostrarse a quien lo mira como objeto. Contrasta además la pose activa por los brazos en jarras y las piernas abiertas con el rostro caído y apesadumbrado.

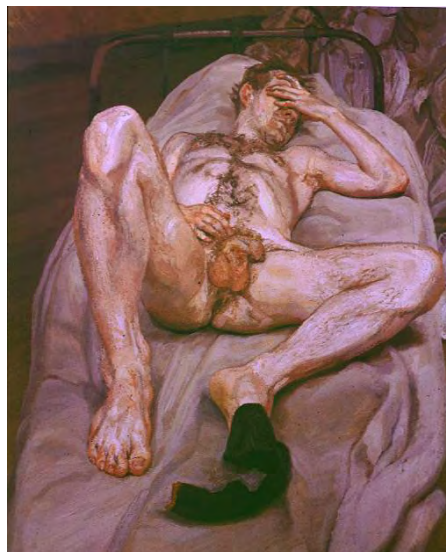


Fig. 62. **Lucian Freud**, *El calcetín o Hombre desnudo en la cama*, 1989, Óleo sobre lienzo, 81,2 x 69 cm. Colección particular.

La pose retorcida (Fig. 62) explota los recursos para caracterizar una mirada o pose de desidia, como más tarde trataremos. Con ello expresa una ideología de existencialismo determinado, desgastado y vacío, con modelos desaliñados o descuidados en los que se exageran las extremidades, venas, la carnosidad y la gravedad, el peso. Se trata de una expresión de “no mirar” con el rostro tapado con la mano y acercado a la axila.



Fig. 63. **Paula Rego**, *Mujer perro*, 1994, Pastel sobre lienzo, 120 x 160 cm.
Saatchi Collection. Londres. (Inglaterra).

Las posturas de la cabeza muy marcadas implican una determinada mirada que acentúa un significado expresivo. La exageración del retorcimiento de la forma de mirar afecta a la situación del personaje. En este caso de Paula Rego (Fig. 63), supone ambigüedad entre sumisión y agresividad, con poder y humildad a la vez. Se trata de un discurso sobre la condición femenina, mediante un enunciado de recursos icónicos, a veces paradójicos.



Fig. 64. **Salvador Dalí**, *Cristo de San Juan de la Cruz*, 1951, Óleo sobre lienzo, 205 x 116 cm.
The Glasgow Art Gallery. Glasgow. (Escocia).

El punto de vista de un picado (Fig. 64), la visión de un objeto desde arriba hacia abajo, supone una deformación muy marcada, en la que los elementos más cercanos aumentan de tamaño ante el ojo del espectador y disminuyen forzosamente los lejanos. Cambian las constancias de este tipo, llegando a sugerirse espacialmente los volúmenes de una forma exagerada y distante de la idea que tenemos del objeto en sí. Supone el uso del escorzo para la deformación en la que se esconden unas partes del cuerpo tras otras que nos son posibles ver.



Fig. 65. **Lucien Freud**, *Reflejo con dos niños, autorretrato*, 1965, Óleo sobre lienzo, 91,5 x 91,5 cm. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. (España).

El punto de vista que llamamos “contrapicado” (Fig. 65), considerado como la proyección de la mirada desde un punto bajo hacia arriba, también supone que las exageraciones potenciadas por una dirección menos convencional, acentuada por una deformación en la fisionomía, también debe mantener su parecido. Repercute en producir un mayor extrañamiento en el momento de asimilar las características de la figura que así se disponga en una obra pictórica.



Fig. 66. **Antonio López**, *María*, 1972, Lápiz sobre papel, 134 x 70 cm. Colección particular.

Entendemos a la indumentaria como una variable de lo corporal en la comunicación de la mirada. La utilización de este recurso llega a transmitir sensaciones que combinan con ésta, en este caso provocan una sensación de ternura (Fig. 66), ya que el abrigo actúa como un armazón que constriñe el pequeño cuerpo, por la pesadez del abrigo, que contrasta con la suavidad tenue de los ojos.

II. 14. La mirada del espectador.

¿Qué tipo de recursos se podrían articular para captar, de un modo conceptual, la mirada del espectador como sugerencia de que él mismo se encuentra inmerso en la obra? ¿Cómo lograr un cierto protagonismo de quien observa una pintura, por ejemplo? El recurso para hacer dudar acerca de si se podría sentir el espectador incluido, puede basarse sencillamente en una mirada directa, entre otras formas. Que un personaje capte, con su mirada, la propia atención del espectador es uno de los más utilizados recursos (Fig. 67). Sin embargo, existen otros:

Para que el espectador se sienta parte integrante de la escena, Velázquez recurre a dos trucos: coloca a algunos personajes y al caballo de espaldas, como lo estamos nosotros contemplando el cuadro y otros nos miran fijamente, se cierra de esta forma un vínculo que nos hace pensar que somos testigos del momento de entrega de las llaves.⁹⁷



Fig. 67. **Diego Rodríguez de Silva y Velázquez**, *La rendición de Breda*, 1634, Óleo sobre lienzo, 307 x 367 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).



Fig. 68. **Édouard Manet**, *Desayuno en la hierba*, 1863, Óleo sobre lienzo, 208 x 264,5 cm. Museo de Orsay. París. (Francia).

Las opciones para el empleo de estos recursos de la mirada pretenden causar la sensación de que el propio observador se sienta aludido e introducido en el espacio-cuadro. La comunicación suscitada por una mirada directa en el caso de Manet (Fig. 68) hace que se sugiera la situación del espectador fuera de la obra, y llega a desvelar una presencia invisible del propio pincel que creó la pintura, del pintor:

⁹⁷ <http://espanaeterna.blogspot.com/2011/01/la-rendicion-de-breda-las-lanzasblogspot-la.html> Pedro de Mingo (En Línea) (2011-III-20)

La mayoría de los cuadros de Manet contienen señales que integran la imagen en un fluido de comunicación con el espectador. La señal más importante es la mirada, que desde el espacio del cuadro se dirige hacia el espacio que se halla más allá de la superficie de la imagen. En todas sus grandes obras, desde *Déjeuner sur l'herbe* a *la Olympia*, *Nana* o el *Bar aux Folies-Bergère*, el *Blick aus dem Bilde* para emplear una expresión de Alfred Neumayer (ALFRED NEUMAYER, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlín 1964.) que viene a significar “la mirada desde la imagen”, está siempre presente. [...] La obra se considera como un objeto que forma parte de un fluido de comunicación. Ante una tela de Manet el espectador se siente observado. Ya no es él únicamente quien mira el cuadro, sino el cuadro el que lo mira a él. Esta curiosa situación de recepción de la obra es un reflejo de la situación de producción. La posición ante la obra acabada es la repetición de la posición del pintor ante la obra [...] revela la presencia invisible de la instancia creadora⁹⁸.

II. 15. El espejo.



Figs. 69 y 70. **Jan Van Eyck**, *El Matrimonio Arnolfini*, 1435, Óleo sobre tabla, 81,8 x 59,7 cm. The National Gallery. Londres. (Inglaterra).

El espejo redondo de superficie cóncava (Figs. 69 y 70), destinado a representar la última pared que cierra la estancia se empleaba como sugerencia de amabilidad hacia el espectador como posteriormente se comenta. Es un recurso para envolverlo dentro de la imagen:

La deliciosa obra de Van Eyck, *El Matrimonio Arnolfini* [...] es un buen ejemplo de esta representación de interiores que parece envolver dentro del espacio pictórico al espectador. En este *cuadro manifesto*, según lo denomina Andrés Chastel, el efecto está subrayado por el maravilloso espejo redondo de superficie cóncava que refleja la cuarta pared de la estancia, en un gesto de hospitalidad hacia el espectador, que tal vez esté representando en uno de sus dos personajes de la imagen especular, comprendida entre las espaldas de los Arnolfini.⁹⁹

El recurso de situar un cuadro dentro del cuadro, así como el espejo dentro del cuadro, actúa como otra metáfora añadida. Lo sitúa a modo de espejo o ventana, que puede ayudar a reflexionar sobre su contenido.

98 STOICHITA, V. I., Op. Cit. p. 74.

99 *Ibíd.* p. 42.

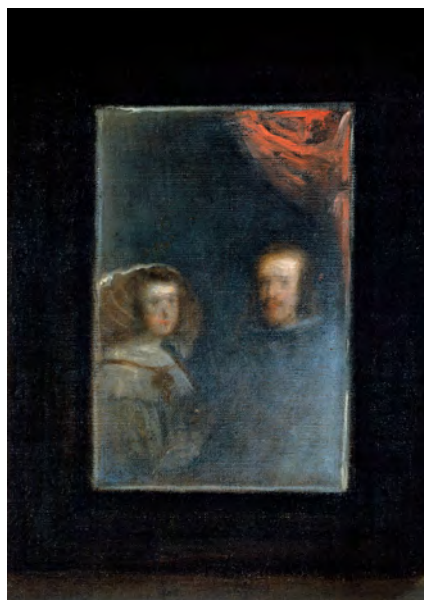


Fig. 71. **Velázquez**, *Detalle de La familia de Felipe IV*, 1656, Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

La situación del espejo, en el caso de *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (Fig.71), sumerge al espectador dentro de la obra y como el centro de atención externo, al que Velázquez dirige la mirada, de dentro hacia fuera de la pintura. La disposición de las miradas distribuyen la atención por todo el espacio de la habitación. Pero lo que en realidad supone el espejo es desvelar a quien se está retratando en la superficie oculta del lienzo tras el que se encuentra el pintor. Actúa como delator de lo que realmente se sucede en la obra, no simplemente la representación para la posteridad de las figuras de la corte y familiares de la Familia Real de tal época.

El espejo es el simple pero mágico mecanismo, consistente en un reflejo de la luz recibida y muestra una realidad alterada. Un haz de rayos de luz paralelos devuelven la imagen invertida en relación al eje normal del espejo. En el caso de los espejos cóncavos y convexos, en el cóncavo inciden los rayos paralelos al eje del espejo, se reflejan pasando por el foco, paralelos. Son objetos que proyectan casi toda la luz que choca contra ellos:

... no sólo un objeto precioso sino un instrumento de experimentación visual y hasta de magia. Basta colgar un espejo en la pared para que, sobre el espacio real de la habitación, venga a yuxtaponerse otro espacio que sabemos imaginario (pues nuestra experiencia demuestra que el espejo es una superficie), pero que ofrece a nuestros ojos los mismos datos que si fuese auténtico.¹⁰⁰

Tal sistema de reflejos y sus usos ya eran conocidos por los maestros pintores que incluían efectos ópticos y nuevas connotaciones y significados. Se puede aprovechar su uso para mostrar otras visiones, mediante deformaciones ópticas sobre el espacio en el que se insertan. Las formas de representación de esos objetos ofrecen distintas utilidades, incluso de una forma conceptual. Toman partido los usos en los que se presentan los personajes que sugieren su presencia mediante ellos, presentados como figuras menos notables, pero con la importancia de que queden reflejados en dicho objeto. Abren otra dimensión espacial sobre la sugerencia de las estancias en las que se integra. Principalmente hace alusión a la figura del espectador y en el modo en el que el pintor decide incluirlo, incluso de una manera en la que refleja otros personajes, aparentemente no nombrados por el hecho de presentarse velados en algún sentido:

100 GALLEGO, Julián, (1984*) *El Cuadro dentro del Cuadro*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1978. pp. 188.

En efecto, son muchas las implicaciones que tienen tales espejos. Piénsese que en estos primeros momentos donde se está experimentando un nuevo espacio estructurado por las líneas de los rayos visuales, la concavidad del espejo ofrece un mundo de proyección no sobre un plano sino sobre una superficie esférica que curva las rectas y crea una especial perspectiva de *ojo de pez*, tal vez más análoga a la auténtica imagen retiniana que es proyectada en el casquete esférico de la retina que la perspectiva lineal.¹⁰¹



Fig. 72. Édouard Manet, *Un bar en el Folies-Bergère*, 1881-1882, Óleo sobre lienzo, 96 x 130 cm. Tate Gallery. Londres. (Inglaterra).

Si nos acercamos al apartado basado en los juegos de los reflejos (Fig. 72), aunamos los conceptos de introducir al espectador dentro de la obras a través del juego ofrecido por el uso del espejo: se basa en una suplantación del personaje reflejado, con la insinuación de que quien queda plasmado es el propio observador:

El observador para comprender el juego de los reflejos tiene que hacer coincidir su punto de vista con el del autor , que es precisamente el del señor que charla con la camarera, y del que sólo se ve su imagen especular. Si se coloca el espectador suplantando la imagen real de tal caballero, el cuadro, realizado a escala real, le será totalmente comprensible, pero se encontrará con medio campo de visión ocupado por el lienzo de la pared.¹⁰²

II. 16. El espacio pictórico.

Existen opciones que evitan las deformaciones relativas al punto de vista desde el que se observa la imagen. Se llaman las “constancias del tamaño”. Lo podemos entender observando una deformación exagerada que causa tal sensación. Este recurso puede resultar útil para la representación de los ojos dentro de una obra. Se conseguiría levemente un efecto de que la mirada siga fijada en los ojos del espectador que observe la obra desde un punto oblicuo. Podemos hablar del punto de vista, la escena, el escorzo, las constancias de tamaño, aberraciones, convergencias y rupturas de la misma y de sus consecuencias.

101 TORÁN, E., Op. Cit. p. 42.

102 *Ibíd.* p. 85.

Vemos en el *Retrato anamórfico de Eduardo VI* (Figs. 73 y 74) de frente y perfil del artista William Scrots el ejemplo de la representación para la percepción de las dos constancias: la de tamaño, que actúa sobre las distancias, diferenciándose de las de forma, destinadas a influir en los matices de una observación oblicua. En este ejemplo de exageración de esas constancias podemos distinguir la síntesis de esta idea, por lo que el pintor debe imaginar cómo deberá ser observada la obra previamente a su composición, para que sea adaptada a su particular punto de vista:

Las constancias del tamaño operan sobre la percepción y hacen que las cosas se vean de un tamaño invariable, estén cerca o lejos – dentro de ciertos límites- [...] La constancia de las formas hace que estas no se desvirtúen al ser observadas oblicuamente.¹⁰³



Figs. 73 y 74. **William Scrots**, *Retrato anamórfico de Eduardo VI, frente-perfil*, 1546, Óleo sobre tabla, 42,5 x160 cm. National Portrait Gallery. Londres. (Inglaterra).

De modo que esas constancias de tamaño, como corrobora Enrique Torán, toma protagonismo la perspectiva. Aunque se sigan correctamente unas normas o leyes propias de una perspectiva central, se pueden producir imágenes de poca verosimilitud y credibilidad, si se emplea en exceso (Fig. 75). Diferenciamos el punto de vista de los clásicos con respecto a los impresionistas:

Ahora queda clara la intención de los clásicos cuando se distanciaban del modelo o cuando rectificaban la estructura geométrica espacial. Notaban que una excesiva disciplina a las leyes de la perspectiva central, producía imágenes poco convincentes. Los impresionistas ya sabían la causa. La perspectiva produce imágenes análogas a la pauta de estimulación retiniana, la cual casi nunca coincide con las cosas tal como se ven ya que el espacio proyectivo no tiene en cuenta esas constancias.¹⁰⁴

103 *Ibíd.* p. 86.

104 *Ibíd.* p. 87.

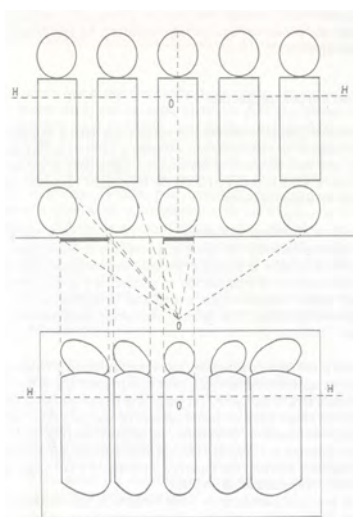


Fig. 75. *Aberraciones de la perspectiva central*

Según la opinión de Arnheim descrita por el mismo autor, para hablar con rigor de un cuadro que cuente con perspectiva, únicamente debería resultar adecuado para su percepción mirar desde el punto que el propio artista lo pintó. Sin embargo, en la realidad, cualquier punto para su observación puede funcionar y a la vez transmitir la sensación de haber entendido todo su mecanismo espacial:

Sólo debería resultar correcto desde el punto de vista en que se encontraba el artista cuando lo pintó. No obstante podemos examinarlo libremente desde cualquier dirección y distancia, sin sentirnos perturbados en lo más mínimo por el hecho de que la perspectiva no se altere con respecto al desplazamiento de nuestro punto de observación. Esto sucede así porque el contemplador no se engaña al punto de incluirse así mismo en el espacio que representa el cuadro desde una ubicación en su propio medio circundante.¹⁰⁵



Fig. 76. **Edgar Degas**, *Ballet visto por encima de un abanico*, Pastel sobre papel, 1877-1879. Museum of Art, Rhode Island School of Design. Providence. (EE.UU.).

105 ARNHEIM, R., en TORÁN, E., Op. Cit. p. 90.

En el caso de la perspectiva empleada por Degás (Fig. 76), se transgrede la altura del punto de vista. Usualmente, según los teóricos del Renacimiento, la altura del punto de vista sobre el terreno coincidía con la altura de un hombre de pie, o ligeramente más bajo. Pero Degás se sube a lo alto de un palco del teatro y contempla el *Ballet visto por encima de un abanico* (1878, Rhode Island School of Design). Se trata de una curiosa imagen que se atemperará por Dufi 70 años más tarde:

Tan sólo la exagerada disminución del tamaño y los planos de luz sugieren el espacio, sin ninguna apoyatura en armazones geométricos referenciales, perspectivas aéreas ni gradientes de textura. (Figura 4 del libro) Tanto es así que algunos críticos han llegado a pensar que el cuadro de la dama y el abanico respondía a dos espacios superpuestos correspondientes a dos puntos de vista diferentes, como de hecho ocurre en varias obras de Degas, como *La mujer en la tina* (1886, París, Louvre) donde el pintor capta a la modelo desde lo alto de la mesa, mientras los objetos de ésta son vistos desde más abajo. Además, para abundar esta teoría, existen versiones de *Ballet visto por encima de un abanico* sin el primer término de la dama.¹⁰⁶



Fig. 77. **Edgar Dégas**, *Mujer en la tina lavándose la nuca*, 1886, Pastel sobre papel, 60 x 83 cm. Museo de Orsay. París. (Francia).

Esta forma tan particular de Dégas de enfocar al motivo de su obra (Fig. 77), sitúa su forma de mirar como la de un “voyeur” que sorprende a la mujer desde un punto de vista inusual, casi transgrediendo los límites de su intimidad y se acerca hacia su desnudez, doble razón para reforzar esta idea.

Ciertos recursos destinados a potenciar un refuerzo en la actitud del espectador con respecto a la obra son útiles en una gran mayoría de los casos. Esa es realmente la intención de cada una, que pretende llegar a los ojos del receptor. Sin embargo existe un tipo de “artilugios visuales” que pueden causar un mayor despliegue de la atención ante la composición. Incluso, puede complicar el propio acto de la observación:

Esta obra muestra a un hombre (Eugène Manet, hermano del pintor) que mira a través de una ventana hacia el exterior. El paseo del puerto en la isla de Wight es su telón de fondo. Un complicado sistema de filtros (los visillos entreabiertos, la maceta con flores, la reja, el marco y el alféizar de la ventana) dificultan forzosamente la mirada del espectador. La figura de una mujer queda descompuesta, la espalda de una jovencita también. La jovencita mira a la lejanía, y su mirada queda frenada por una barrera de mástiles que impiden la visión del horizonte. Este sistema-filtro se extiende mediante sucesivos telones hasta alcanzar las profundidades de la imagen.¹⁰⁷

106 *Ibid.* p. 91.

107 STOICHITA, V. I., Op. Cit. p. 36.



Fig. 78. **Berthe Morisot**, *Eugène Manet en la isla de Wight*, 1875, Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm. Colección particular.

Berthe Morisot basa en esta pintura (Fig. 78) una idea del sistema de filtros, logrando mostrar en la “mirada interrumpida” su pintura personal, con el deseo de aportar una nueva “impresión”, comprendida, velada y mediatizada. En realidad, este sistema de filtros consigue potenciar una idea de profundidad compartimentada:

Todo el cuadro de Berthe Morisot se ha convertido en un sistema de filtros. La artista consiguió hacer de la “mirada interrumpida” su propia pintura. En 1876 envió a la segunda exposición de los impresionistas una serie de cuadros que surgieron igualmente en la isla de Wight y que aportaban una nueva “impresión”, comprendida, velada y mediatizada.¹⁰⁸



Fig. 79. **Gustave Caillebotte**, *El puente de Europa*, variante, 1876-1877, Óleo sobre lienzo, 105 x 131 cm. Kimbell Art Museum. Fort Worth. Texas. (EE.UU.).

Dentro del concepto de la mirada obstaculizada, juega un papel importante un sistema de filtros que parecen impedir la visualización del espacio que se debería mostrar. En este caso (Fig. 79), ese desear ver, o quizás mirar, lo potencia una figura que sugiere ese querer ver, con una clara dificultad, con un obstáculo importante. Gustave Caillebotte emplea esta opción que concuerda con la propia mirada del espectador fuera del cuadro:

Caillebotte logra en esta pequeña versión de “El puente de Europa” uno de sus más originales cuadros. La “mirada obstaculizada” del hombre moderno alcanza aquí un asombroso resultado. [...] Caillebotte adopta la pose del espectador en el interior del sistema de filtraje programado y seguido a veces lúdicamente¹⁰⁹.

108 Págs. 145-ss. CH. MOFFET Y OTROS, 1986. Cf. también BATAILLE WILDESTEIN, 1961, núms. 53 y 54.

109 STOICHITA, V. I., Op. Cit p. 39.



Fig. 80. **Maestro dell'Observanza**, *Via crucis*, 1440, Témpera sobre tabla, 36,8 x 46,8 cm. Museum of Art. Filadelfia. (EE.UU.).

En el transcurso de la historia de la pintura, el entender las utilidades de la tematización de la mirada resultaba uno de los principales recursos que permitían entender la obra al observador. Un ejemplo es el uso de la “mirada obstaculizada” (Fig. 80), casi excepcional:

...La tematización de la mirada en el interior del campo de la imagen contiene siempre una alusión dirigida al espectador del cuadro. Descifrar dicha alusión significa acercarnos a la concepción de la imagen e incluso llegar a captar la idea del cuadro. La representación de la “mirada obstaculizada” es un caso límite entre tantos otros, pero no es ninguna excepción en el transcurso de la historia de la pintura.¹¹⁰

Las diferencias creadas en torno a incluir un espectador en el espacio del cuadro podrían llegar al punto que condiciona la percepción de la obra (Figs. 81 a 83). La actitud del personaje incluido, ese espectador interno, podría repercutir en nuestra visión personal como un estímulo más. Esa sugerencia de su forma de ver será útil en tanto que se acerque a los intereses y el sentido de ella. En algunos casos, sería más apropiado prescindir de esa información añadida:

Un hombre vestido con traje de ciudad se asoma a un balcón y mira hacia abajo, a la calle. Nosotros contemplamos lo que él mira y algo más: La reja del balcón que el personaje, en parte, oculta. El segundo cuadro de la serie, pintado un año más tarde, muestra una escena similar. El espectador “interno”, antes presente, ha desaparecido; el espectador externo del cuadro ocupa su puesto. Sin embargo, existe una diferencia respecto al primer cuadro. En aquél, el espectador implícito y tematizado disfrutaba de la vista de la ciudad. Frente al segundo lienzo, en el que el personaje ha desaparecido, el espectador percibe algo más de lo que habitualmente se veía, esto es, hace suya la mirada filtrada, se convierte en el filtro que la llevaba¹¹¹.

110 *Ibíd.* p. 16.

111 *Ibíd.* p. 41.



Fig. 81. **Gustave Caillebotte**, *Hombre asomado al balcón*. 1880, Óleo sobre lienzo, 117 x 90 cm. Colección particular.



Fig. 82. **Gustave Caillebotte**, *Un balcón en París*. 1880-1881. Óleo sobre lienzo, 52,2 x 39 cm. Colección particular.



Fig. 83. **Gustave Caillebotte**, *Vista a través de las rejas de un balcón*, 1880-1881, Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Colección particular.

Gustave Caillebotte llega a un paso más, cuando hace coincidir la superficie del cuadro con el sistema de filtros (Fig. 84). Como Víctor I. Stoichita explica, las soluciones se encadenan “casi narrativamente” y dejan al descubierto la misma relación dialéctica entre el juego “ver” y el “no ver”, propio de la estética impresionista. Para una realización de una obra, se pueden emplear infinitas posibilidades.

Los juegos son, así pues, interminables. Desde el punto de vista de estas opciones que la utilización que la mirada ofrece, podemos llegar a pensar en varias formas. Desde la disposición de elementos que puede basarse en cómo se muestran en su totalidad, qué función desarrollan dentro de la obra, o incluso a dónde miran. Cualquier matiz aporta un sentido total de la obra e influye al espectador:

Un hombre, sentado, lee el periódico; un a mujer, de pie, mira por la ventana. Ni él ni ella se ven íntegramente. El punto de vista del pintor (y por extensión del espectador) es muy cercano al de los personajes. El marco del cuadro corta limpiamente el espacio de la vida cotidiana. Se ve sólo parte de la habitación donde transcurre la escena, y ni siquiera el propio cuerpo de las actores queda totalmente dentro del marco. Lo que vemos es un fragmento, pero este fragmento es tan elocuente que contiene [...] el núcleo esencial de la representación. Leer/mirar, mirar/leer son actividades que se oponen e interfieren. Lo “legible” y lo “visible” forman el nudo de la representación, o más exactamente su problemática. Tanto el periódico abierto como la ventana con las cortinas corridas permiten sólo un acceso parcial del espectador a los secretos de la imagen. Pero las diferencias entre los objetos desplegados en el centro del cuadro son importantes. Así, mientras la página impresa resulta inaccesible, la ventana plantea un complicado juego entre lo “visible” y lo “invisible”.¹¹²

112 *Ibíd.* p. 48.



Fig. 84. **Gustave Caillebotte**, *Interior*, 1880, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.
Colección particular.

Otros sistemas sirven para abrir otra dimensión dentro de la propia obra, como actúa el elemento de la ventana. Supone otro espacio al que se puede acceder con una simple mirada por parte del personaje, que a veces incluso ignora:

El motivo de la ventana es importante en la medida en que propicia un desdoblamiento de la imagen en el interior del mismo cuadro.¹¹³

La opción de la ventana crea una imagen dentro de la imagen, comportándose como metáfora de la pintura. Suele emplearse con su marco paralelo al lienzo, y puede llegar a desplegar un campo conceptual añadido a la obra, aportando la idea de otra dimensión. Ya eran empleados en la pintura renacentista:

El marco de la ventana corre paralelo al del lienzo. El rectángulo vidriado del segundo plano queda encajado en la superficie enmarcada de la pintura. Sus márgenes, en el ángulo izquierdo de la representación, coinciden en parte. La ventana es “una imagen en la imagen”, y parte integrante de una tradición que se remonta al Renacimiento, es una metáfora de la pintura.¹¹⁴

Los usos de la representación de la mirada tienen una clara relación con la intención del artista para llegar al espectador. El análisis que el espectador desarrolla en la contemplación de la obra potencia el asimilar de un modo u otro la esencia de la pintura (Fig. 85). También se sugiere la actitud que como espectadores debemos adoptar, ayudando al entendimiento del contenido tan importante en la historia de la pintura:

Gracias a una muy elaborada retórica pictórica se nos indica cuál debe ser nuestro comportamiento como espectadores. Esta tematización del “mirar con atención” se convierte en la clave y al mismo tiempo su antítesis. La dificultad de la percepción y su fragmentación esclarecerán finalmente nuestra manera de ver.¹¹⁵

113 *Ibíd.* tomado de SCHMOLL, J.A. *Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei*, en *Beitrage zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, Munich 1970; P. Georgel y otros, *D'un espace à l'autre: la fenêtre*, Saint-Tropez 1978; C. Gottlieb, *The Window in Art*, Nueva York, 1981.

114 *Ibíd.* tomado de STOICHITA, Víctor I., *Der Quijote -Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Bertickschtigung von Murillos Oeuvre*, en H. Körner (ed.), *Die Trauben des Zeuxis*, Hildesheim-Zurich-Nueva York. Págs. 106-139.

115 *Ibíd.* p. 19.



Fig. 85. **Aelbert Van Ouwater**, *La resurrección de Lázaro*, 1445, Témpera sobre tabla, 122 x 92 cm. Gemälde Galerie. Berlín. (Alemania).

Incluso el empleo de la perspectiva se destina a la representación que tiene presente a la posición del espectador, otro modo de suponer que se adentre en el conjunto:

Las imágenes en perspectiva suponen la presencia del espectador, que queda implicado o tematizado por el cuadro mismo, al tiempo que su figura acaba adquiriendo una función centralizadora. En lugar de la combinación medieval de puntos de vista que se produce en el *Vía crucis* del “Maestro dell’Observanza”, el laberinto “cuadro historia” implica una nueva concepción del tiempo y del espacio.¹¹⁶

Sin embargo éste podría llegar a sentir cierta facilidad para la percepción de la escena, de una forma más directa que muchos de los personajes incluidos, lo que supone una intención del autor por la inclusión directa del espectador en la obra para hacerla con sus recursos más entendible:

El espectador se siente privilegiado cuando su recorrido visual está mejor facilitado, al contrario de las dificultades que muestran para ver ciertos personajes del cuadro, enfatizando lo excepcional de su posición. [...] Aunque el acceso del espectador al cuadro se dificulta siempre (incluso cuando aquél se identifica con las figuras-eco cuya mirada es parcialmente obstaculizada), la percepción final resulta siempre completa y gratificante.¹¹⁷

Para Richrd Wollheim, respecto a lo que el espectador ve, existe una relación de semejanza entre expresión pictórica y la expresión corporal que ha dado lugar a numerosas teorías por encima de los aspectos prácticos:

*Considerable though the differences are between pictorial expression and bodily expression, there is a powerful analogy between the perception of pictorial expression and the perception of bodily expression which has exercised a considerable influence over the theory, perhaps even over the practice, of pictorial expression.*¹¹⁸

(Considerando sin embargo las diferencias que hay entre la expresión pictórica y la expresión corporal, hay una poderosa analogía entre la percepción de expresión pictórica y la percepción de expresión corporal que ha ejercido una influencia considerable sobre la teoría, tal vez incluso por encima de la práctica, de la expresión pictórica).¹¹⁹

116 *Ibíd.* p. 20.

117 *Ibíd.* p. 23.

118 WOLLHEIM, Richard, (1987*) *Painting as an Art*. Washington, D.C., The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts, (National Gallery of Art), pp. 384 (Ed. orig. (1984*)), (Primera publicación en Gran Bretaña en 1987 por Thames and Hudson Ltd, Londres. Publicado en Bollingen Series por la Princeton University Press, Princeton.) p. 88.

119 Traducción de la autora de la tesis.

La percepción responde a dos factores: a la mirada en la imagen o la perteneciente al cuerpo respondiendo a las emociones y sentimientos, y por otro lado el estímulo que puede llegar a causar ese tipo específico de mirada:

*Both forms of perception are examples of expressive perception, but there is additionally a significant structural resemblance between them. For in both cases the perception is answerable to two different factors: on the one hand, to the look at the picture or of the body, more specifically to how this look corresponds to certain emotions or feelings, and, on the other hand, to what has caused this look.*¹²⁰

(Ambas formas de percepción son ejemplos de la percepción expresiva, pero hay, además, una semejanza estructural significativa entre ellos. Porque en ambos casos la percepción responde a dos factores diferentes: por un lado, a la mirada en la imagen o del cuerpo, más específicamente a la forma en este aspecto corresponde a ciertas emociones o sentimientos, y, por otra parte, a lo que ha causado esta mirada).¹²¹

El hecho de percibir supone un factor inicial que debe ajustarse a cada uno. En la percepción inicial, en el momento de fijar los ojos por primera vez incluso en la expresión corporal, llega a apreciarse como algo indefinido:

*The perception is answerable to correspondence and to cause, and it stands to be corrected or adjusted in the light of either. This dual answerability is made possible by the fact that the initial perception, when the person first eyes on the picture or the bodily expression and sees it as of a piece with some particular emotion, is always likely to be underdetermined.*¹²²

(La percepción es responsable de la correspondencia y de la causa, y se destaca que debe corregirse o ajustarse a la luz de cualquiera. Este aspecto dual es posible gracias al hecho de que la percepción inicial, cuando la persona fija por primera vez los ojos en la imagen o la expresión corporal y lo ve como una pieza con una emoción particular, siempre es probable que sea indefinida).¹²³

Es probable que la idea que el espectador se forma sobre lo que ve sea incierta sobre la emoción que percibe, y en este punto entran en juego nuestras creencias para interpretar la expresividad mostrada en el entorno personal:

*There is always likely to be in the expectator's mind uncertainty, vagueness, or ambiguity, about the corresponding emotion, and this is where appeal to the cause comes in. In both cases there is room for our casual beliefs to act as arbiter, selecting out of the various expressive ways in which the picture, or the part of the body, can be seen the way in which it is correctly seen.*¹²⁴

(Siempre hay probabilidades de que la mente del espectador permanezca en la incertidumbre, sea imprecisa o ambigua acerca de la emoción correspondiente, y aquí es donde un llamamiento a la causa entra en juego en ambos casos hay espacio para nuestras creencias ocasionales para actuar como árbitro, la selección de las diversas formas expresivas en las que la imagen, o la parte del cuerpo, se puede ver la forma correcta).¹²⁵

El paralelismo del que antes hablábamos entre la percepción de la expresión pictórica y la percepción de la expresión corporal deja de existir, y llega a un punto que hace más patente la diferencia entre esas expresiones, la pictórica y corporal:

*However, at a certain point the parallel between the perception of pictorial expression and the perception of the bodily expression comes to a halt, and the point at which it does so is further informative about the difference between pictorial and bodily expression.*¹²⁶

120 *Ibíd.* p. 88.

121 Traducción de la autora de la tesis.

122 *Ibíd.* p. 88.

123 Traducción de la autora de la tesis.

124 *Ibíd.* p. 88.

125 Traducción de la autora de la tesis.

126 *Ibíd.* p. 88.

(Sin embargo, en un momento dado el paralelismo entre la percepción de la expresión pictórica y la percepción de la expresión corporal desaparece, y en el punto en el que lo hace aún más informativo acerca de la diferencia entre la expresión pictórica y corporal).¹²⁷

En el momento en que el individuo deja expresar sus reacciones a través de su cuerpo, supone que se anticipa a la información de cómo otros le observarían, creyendo que harían lo mismo en las mismas circunstancias y lo asume. Significa lo que un individuo puede hacer, pero en el caso de la expresión pictórica el artista no se puede aferrar a esta idea:

*This is not to exclude from bodily expression all element of feedback. There is some, but it follows a different route. When the agent lets happiness or sadness express itself across his body, innervating the limbs, creasing the face, the only norm to which he might be expected to make the result conform is what those around him do when they express that very emotion. In trying to anticipate how others will experience the look that he assumes, he assumes the look that he believes they would find themselves adopting in similar circumstances. That is the best he can do, but, in the case of pictorial expression, this would be about the worst course open to the artist. It would only enfeeble expression.*¹²⁸

(No se trata de excluir de la expresión corporal todos los elementos de retroalimentación, hay algunos, pero se sigue una ruta diferente. Cuando el agente le permite a la felicidad o a la tristeza expresarse a través de su cuerpo, que inervan las extremidades, arrugando la cara, la única norma a la que se podría esperar para hacer cumplir el resultado es lo que los que le rodean hacen cuando expresa la emoción misma. Al tratar de anticipar cómo los demás experimentan la mirada que él asume, asume la mirada que él cree que se encontrarían al adoptar en circunstancias similares. Eso es lo mejor que puede hacer, pero, en el caso de la expresión pictórica, este sería el peor trayecto abierto al artista. Sería sólo debilitar la expresión).¹²⁹

Existen dos formas desde las cuales el artista puede hacer su trabajo expresivo: una en la cual se ha considerado comienza en el estado de ánimo de la mente del creador, procede desde la mirada de la pintura, conocido como resultado de las fuerzas convergentes y llega a concluir en cómo debe ser percibida.

El otro camino, menos “estrictamente visual” parte desde el mismo punto, se somete a la actividad gestual del artista creador y toca a su fin en las huellas físicas de la actividad, según se depositan en la superficie de la pintura. Servirán como información para que el espectador reconstruya imaginariamente la intencionalidad del artista cuando se realizó la imagen:

*Finally it might be argued that, though expressive perception is prior to expression, and expression then exploits expressive perception, expression can never be fully explained in terms of expressive perception, even with the standard of correctness derived from fulfilled intention thrown in. And this is because expression, unlike representation, accrues to a painting along two independent routes: there are two ways in which the artist can make his work expressive. One, which is the one we have been considering, starts from the state of mind of the artist, proceeds via to look of the painting, which is conceded to be the result of convergent forces, and terminates on how the painting is to be expressively perceived. But the other route, which seems like a less strictly visual route, starts from the same point of departure, passes through the gestual activity of the artist, and terminates on the physical traces of his activity as they accumulate on the pictorial surface: these traces serve as the raw material from which the spectator may reconstruct in his imagination the artist's intention in so far as it was realized in the picture.*¹³⁰

(Por último, se podría argumentar que, aunque la percepción expresiva es anterior a la expresión y la expresión a continuación, explota la percepción expresiva, la expresión nunca puede ser completamente explicada en términos de percepción expresiva, incluso con el nivel de corrección derivados de la intención lanzada en ello. Y esta se debe a la expresión, a diferencia de la representación, se acumula a una pintura a lo largo de dos rutas independientes: hay dos maneras en las que el artista puede hacer su trabajo creativo. Uno, que es el que hemos estado considerando, se inicia desde el estado de ánimo del artista, el producto a través de la mirada de la pintura, que se concede a ser el resultado de las fuerzas convergentes, y termina en cómo la pintura ha de ser expresamente percibida. Pero la otra ruta, que parece una ruta menos estrictamente visual, comienza desde el mismo punto de partida, pasa a través de la actividad gestual del artista, y termina en las huellas físicas de su actividad a medida que se acumulan en la superficie pictórica: estas huellas

127 Traducción de la autora de la tesis.

128 *Ibíd.* p. 89.

129 Traducción de la autora de la tesis.

130 Esta cuenta de expresión pictórica, o una hebra de ella, se transformó en una máxima estética con el programa de los llamados "action painting", en Harold Rosenberg, *The tradition of the New*, (Nueva York, 1959).

sirven como materia prima de la que el espectador puede reconstruir en su imaginación la intención del artista en la medida en que se realizó en la imagen).¹³¹

Según continúa explicando la opinión de Richard Wollheim, el depósito que deja como rastro la mano del artista, muestra una carga de su estado de ánimo. E incluso esa mano permanece al servicio de los ojos:

*I do not want to deny that, at any rate for a sizeable stretch of painting, the hand also makes its contribution to the painting's expressive meaning. But I do not think that it does so – or does so in anything except a peripheral fashion- by leaving a deposit from which the mission of the hand, and so by extension the state of mind that sent the hand on its mission, can be reconstructed. In so far as the hand is the agent of expression, it is the hand in the service of the eye.*¹³²

(No quiero negar que, en todo caso de un tramo importante de la pintura, la mano también hace su contribución al significado expresivo de la pintura. Pero no creo que lo hace - o lo hace en otra cosa que un periférico de moda -por dejar un depósito desde el que la misión de la mano, y así, por extensión, el estado de ánimo que envió la mano en su misión, puede ser reconstruida. En la medida en que la mano es el agente de expresión, es la mano al servicio de los ojos).¹³³

Presentar al espectador, por parte del artista, el cómo está hecha una obra a través de evidencias servirá para hacerle entender el conjunto de la obra. De este modo, al examinar la pintura, se logrará aportar la información para que sea entendida con mayor claridad:

*If both representational seeing and expressive perception are, within pictorial art, required to conform to a standard of correctness, and this standard of correctness goes back to the intentions of the artist in so far as the are fulfilled, then it appears to follow that a spectator will not be able to see a painting properly unless he independently gets hold of a mass of evidence about how it come to be made. Put in precisely this form, the conclusion doesn't follow. The word "independently" is out of place. And that is because of an important truth which is easily lost sight of: that often careful, sensitive and generally informed , scrutiny of the painting will extract from it the very information that is needed to understand it. It is a kind of bootstrap operation. But the general point remains: a spectator needs a lot of information about how the painting he confronts came to be made. He needs a substantial cognitive stock.*¹³⁴

(Si tanto la mirada representacional y de representación expresiva percepción son, dentro del arte pictórico, requeridos para ajustarse a una norma de corrección, y esta norma de la corrección se remonta a las intenciones del artista en la medida en que se cumplen, entonces parece deducirse que un espectador no será capaz de ver una pintura adecuada a menos que de forma independiente se apodera de una masa de evidencia acerca de cómo llegar a ser. Ponga precisamente de esta forma, la conclusión no se sigue. La palabra "independiente" está fuera de lugar. Y es que de una verdad importante que se pierde fácilmente de vista: que a menudo cuidadoso, sensible y con conocimiento en general, el examen de la pintura que va a extraer de él la información muy necesaria para entenderlo. Es un tipo de operación de arranque. Pero el punto general sigue siendo: un espectador necesita una gran cantidad de información acerca de cómo la pintura a la que se enfrenta llegó a hacerse. Él necesita una acción cognitiva sustancial).¹³⁵

Por ello, el artista es quien condiciona la mirada del espectador, aunque siempre puede respetar cierto ámbito de libertad y apertura. Dentro de esta citada apertura, puede haber cierta interiorización y ambigüedad, que supone dejar la obra abierta a cierto nivel de interpretación, con lo cual la mirada del espectador es fundamental para sentirla de cierta manera.

131 Traducción de la autora de la tesis.

132 (There is a brilliant discussion of this point in Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, (París, 1960), trans. Richard C. McCleary, as *Signs* (Evanston, III., 1964), and *L'Oeil et L'Esprit* (Paris, 1964), trans. Carleton Dallery, as *Eye and Mind*, and reprinted in his *The Primacy of Perception* (Evanston, III., 1964). (Es una discusión de este punto brillante en Maurice Merleau-Ponty, *Signes*, (París, 1960), trad. Richard C. McCleary, como *Signos* (Evanston, III., 1964), y *L'Oeil et L'Esprit* (París, 1964), trad. Carleton Dallery, como *Los Ojos y la Mente*, y reimpresso en su libro *La Primacía de la Percepción* (Evanston, III., 1964).

133 Traducción de la autora de la tesis.

134 *Ibid.* p. 89.

135 Traducción de la autora de la tesis.

En el caso de Rembrandt, se trataba de representar la expresión facial con un equilibrio entre los recursos posibles, explorando efectos lumínicos y diversos gestos faciales, mediante un total de hasta 90 autorretratos:

Rembrandt descubrió y elaboró un punto medio perfecto entre el gesto pictográfico irreal y la representación indeterminada de un movimiento enigmático.¹³⁶

Dentro de la comunicación no verbal, en algunas situaciones reales, la expresión o los gestos más inequívocos son también los más reveladores o conmovedores. Aprendemos a apreciar la ambigüedad, la ambivalencia y el conflicto en reacciones de otros seres humanos:

A pesar de que probablemente un inventario de los movimientos expresivos usados en las obras de los antiguos maestros revelaría una gama sorprendentemente limitada. [...] La necesidad de claridad conceptual en la postura presentada al espectador, lo que descarta una amplia gama de movimientos en los que las extremidades estuvieran excesivamente escorzadas u ocultas para que el movimiento se explicara por sí mismo. [...] Ni esta norma ni ninguna otra son absolutas, y las figuras subsidiarias pueden aparecer con frecuencia en posturas de mayor complejidad u oscuridad. La sorpresa con que fueron acogidas las primeras fotografías instantáneas prueba que el observador medio raramente observa, y no digamos recuerda, los movimientos más pasajeros que, por consiguiente, quedaron excluidos del vocabulario tradicional del arte. [...] La representación realista de situaciones de la vida no surgió de la simple imitación, si no de la modificación de una tradición conceptual o pictográfica.¹³⁷

Como resumen de la cita anterior, existe una notable diferencia entre la realidad fotográfica y la pictórica, donde habitualmente el artista toma partido. El pintor no pinta la realidad, sino que la utiliza para expresar algo. Por eso una realidad fotográfica puede ser generalmente más casual, con poses menos preparadas o elaboradas.

II. 17. Análisis de las variables icónicas.

Tratamos en este punto dos nociones que se funden en la representación de la mirada dentro de un cuadro, asociando según cómo se comportan por su emotividad que a la vez muestra otra función.

Tales funciones se destinan a matizar los elementos que se incluyen en la composición, definidas como figura de asistencia o eco que refuerzan, redundan y son adyuvantes de los personajes principales con las formas particulares que tienen de pronunciarse; la figura-espejo en que el personaje que actúa como reflejo del espectador; la figura filtro que a veces se ve censurada; la figura apelativa que se orienta al espectador y la figura intermedia que describe cómo posicionarse en la composición o la figura reflector como otra variable. Y explicamos las figuras exotópica, endotópica, de sentido o la evitadora.

Los recursos empleados para la comunicación de la emotividad en los personajes de una pintura y de la representación de la figura humana, residen en cómo desprenden las características de la propia mirada. Se refuerza por otros recursos que potencien el entendimiento por parte de quien mira la obra. Pueden ayudar, en este sentido, personajes con funciones orientadoras de la mirada y otros recursos buscados por el artista que resulten explicativos dentro de una cierta naturalidad.

136 *Ibíd.* p. 94.

137 *Ibíd.* p. 95.

II. 18. Funciones de los personajes en relación a la mirada.

La clasificación de los personajes relativos a la mirada puede resumirse en la función que desempeñan con su forma de presencia, su función y su tipo de mirada que proyectan sobre una escena representada. Las podemos clasificar en las tipologías que responden a una orientación de la mirada para transmitir una narración con su presencia, actividad y funciones aplicadas a la expresividad que muestran con su inclusión dentro de la superficie pictórica. Las desglosamos en las funciones orientadoras de la mirada, los personajes y funciones narrativas, los personajes y funciones expresivas, donde caben los personajes y tipos de afecto, de desafecto y los estados de ánimo y carácter.

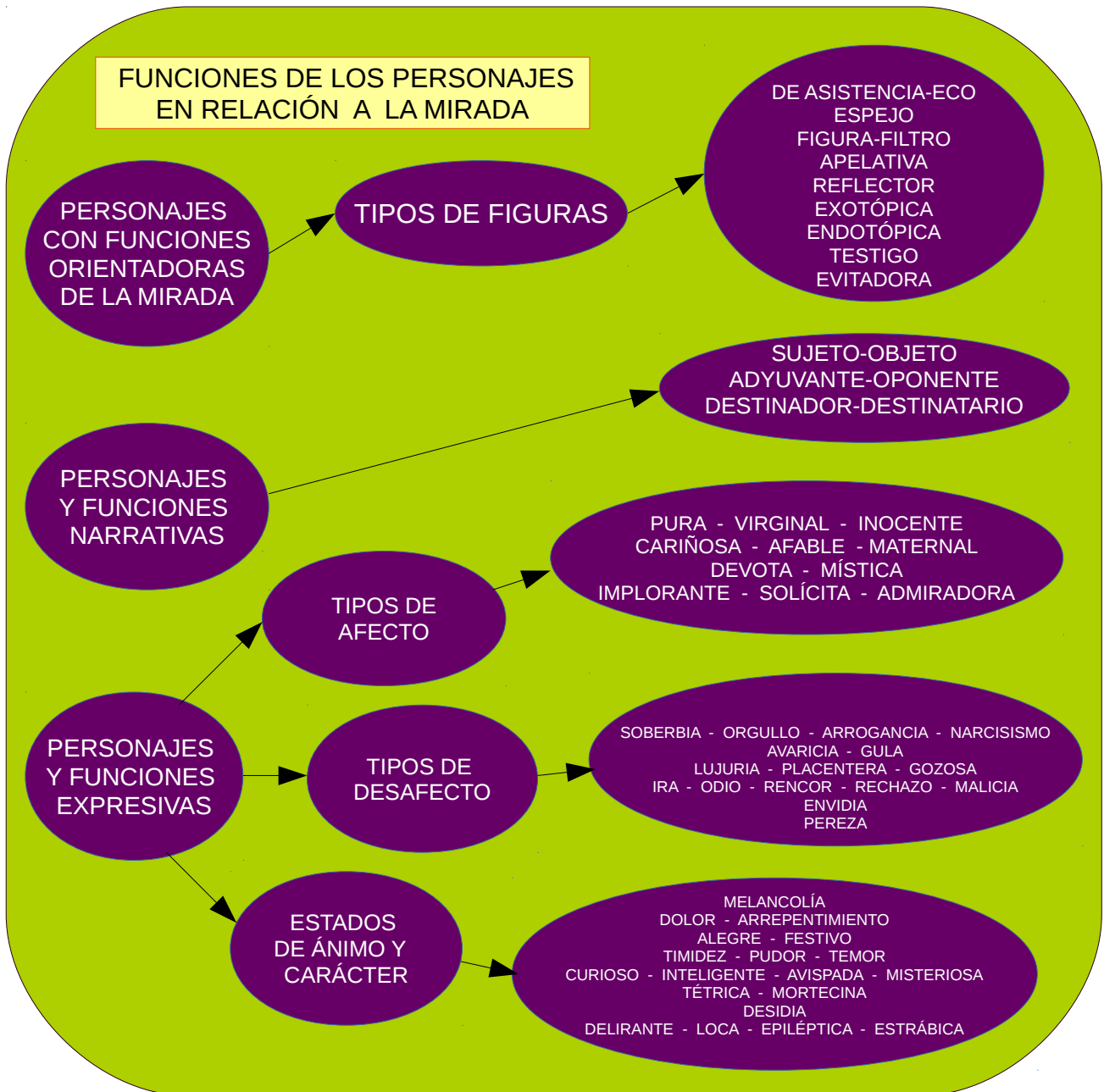


Fig. 86. Funciones de los personajes en relación a la mirada.

Dentro de las Funciones de los Personajes en Relación a la Mirada (Fig. 86), presentamos tres puntos en los que organizamos los personajes con las Funciones Orientadoras de la Mirada, los Personajes y las Funciones Narrativas y los Personajes con Funciones Expresivas.

En el primer grupo, clasificamos los tipos de figuras como las de “Asistencia-Eco”, la “Figura-espejo”, la “Figura-Filtro”, la “Figura Apelativa”, la “Figura Reflector”, la “Figura Exotópica”, la “Figura Endotópica”, la “Figura Testigo” o la “Figura Evitadora”.

Englobada en la siguiente agrupación, esta se divide en otros tres apartados de los tipos como los de “Sujeto-Objeto”, la “Adyuvante y Oponente” y “Destinador y Destinatario – Testigo”.

Y finalmente, es la clasificación de los Personajes y Funciones Expresivas, volvemos a subdividir en tres puntos: Tipos de Afecto, Tipos de Desafectos y además en tercer puesto los Estados de Ánimo y Carácter. Desglosamos este primer grupo de los Tipos de Afecto a la Pura, la Virginal y a la Inocente. Luego a la Cariñosa, la Afable y la Maternal. Seguidamente vemos a la Devota y a la Mística. Y luego presentamos a la Implorante, a la Solícita y Admiradora.

Continuamos nuestros estudios con los Tipos de Desafectos donde atendemos a la Soberbia, la de Orgullo, la de Arrogancia y Narcisismo. La Avaricia y la Gula. La Lujuria, la Placentera y la Gozosa. Proseguimos con la Ira, el Odio, el Rencor, el Rechazo y la Malicia. Después la Envidia y la Pereza.

Tratamos de este modo una clasificación de los pecados capitales en el apartado antes explicado. Pero ya en un tercer y último punto, el de los Estados de Ánimo y Carácter, abordamos a la Melancolía. El Dolor y el Arrepentimiento. Lo Alegre y los Festivo. La Timidez, el Pudor y el Temor. La Curiosa, la Inteligente, la Avispada y la Misteriosa. La Tétrica y Mortecina. La Desidia. La Delirante, la Loca, la Epiléptica y al fin la Estrábica.

II. 18. 1. Orientadoras.

Dentro de las *Funciones orientadoras*, la intención de incluir otros personajes más o menos accesorios dentro de una obra, puede residir en mostrar una sugerencia al observador, de la pintura en este caso, que aporte cierta información que consiga orientar su sentido. Incluso podría considerarse como un modo de facilitar la lectura y legibilidad del motivo principal, a modo de cortesía dentro de la comunicación no verbal:

El arte puede introducir de varias formas esos aspectos enriquecedores para comunicar no sólo el hecho del acontecimiento, si no también algo de su significación, y esas formas utilizan invariablemente los recursos de la “comunicación no verbal”, que es en lo expresivo tan distinta del movimiento simbólico. Quizás el método más general usado en el arte haya sido aclarar el significado de la acción mostrando la reacción de los espectadores. [...] Muchos temas del arte occidental pueden describirse mediante esta fórmula de acción y reacción, en la que la multitud que reacciona es el “coro” que explica el significado de la acción y, al hacerlo, da la clave para la respuesta del observador.¹³⁸

La tónica de muchas de las expresiones destinadas a reforzar el entendimiento y el sentido principal de cada escena representada, puede girar en torno a varias opciones: la primera desde la situación de las mismas respecto a lo más importante de la composición, así como la propia lejanía. La segunda, los gestos más o menos expresivos de los personajes que contemplan la escena y los movimientos que desprenden o incluso desarrollan la función de asegurarse de la acertada observación de otros espectadores internos:

138 *Ibíd.* p. 85.

La orientación de las figuras hacia el suceso central o alejándose de él puede expresar admiración, agresión, huida o terror. Pero el arte, como la escena, también ha explorado otras reacciones menos obvias en la descripción de grandes acontecimientos: los gestos “autistas” de los contemplativos, el movimiento de miedo de llevarse la mano a la cabeza, la mirada abstraída de los que quedan inmovilizados por la sorpresa y, para citar una fórmula frecuente pero muy sutil, la forma en que un espectador puede apartar la mirada del acontecimiento principal y mirar a los ojos del vecino, como para asegurarse de que los demás también han visto lo mismo y están igualmente conmovidos.¹³⁹

La búsqueda de la expresividad y de plasmación de los efectos dramáticos resultaba tras el Renacimiento, uno de los principales estímulos para desplegar todas las destrezas adquiridas del pintor, de la habilidad para recrear una riqueza de gestos emotivos:

Es característico del arte que en última instancia el abanico de recursos puede llegar a formar parte de un propósito nuevo. Esto es ciertamente válido para la representación del movimiento expresivo. La maestría del artista para transmitir las emociones humanas se admiraba tanto que la ilustración de una historia sagrada o profana llega a convertirse en ocasión para ejercer esa maestría. Al igual que los libretos de óperas corrientes se elegían para permitir al compositor expresar o describir la más amplia gama de pasiones humanas con su música, así los temas escogidos por los artistas post-renacentistas estaban concebidos con frecuencia para alcanzar el máximo de efectos dramáticos.¹⁴⁰

II. 18. 1. 1. Tipos de Figuras.

Sencillamente introducimos a las figuras del primer grupo que se incluyen en este segundo capítulo de un modo más general que las futuras figuras o personajes tematizadoras de la mirada incluidas en el apartado III. 17., donde tendrá cabida una ampliación de las que introducimos a continuación.

Figuras de asistencia-eco.

Las *Figuras de asistencia-eco* son figuras secundarias que refuerzan, redundan y son adyuvantes de la mirada del personaje o personajes principales. En este capítulo mostramos distintas maneras de articular esas figuras de asistencia con ciertos matices y formas de empleo, dependiendo del uso que el pintor predispone. Normalmente se presentan como personajes con menor grado dentro de una jerarquía, a veces marcada gracias al menor tamaño de esas figuras, o incluso por una disposición en el espacio interno de la composición que los distinga de las figuras de mayor importancia. La situación del motivo principal en el centro de la obra, permite saber la intención del pintor sobre lo que él considera de mayor importancia.



Figs. 87, 88 y 89. **Aelbert Van Ouwater**, *La resurrección de Lázaro*, 1450-1460, Témpera sobre tabla, 122 x 92 cm. Gemälde Galerie. Berlín. (Alemania).

¹³⁹ *Ibíd.*

¹⁴⁰ *Ibíd.* p. 91.

Puede reservarse ese espacio para el motivo principal y por tanto, en este caso los laterales para las *figuras de asistencia* y el fondo para las *figuras eco* (Figs. 87 a 89). Se pueden utilizar incluso como figuras que logren contrastar varias opciones en actitudes, con sentido moral en la pintura religiosa, y en situaciones complementarias para reforzar la legibilidad de la obra.

Para facilitar la compensación que equilibre una imagen en sus diferentes recursos respecto a las sugerencias lanzadas al espectador, se podrían igualar mediante la inclusión de los dos recursos al mismo tiempo. Esa contemplación múltiple que ofrecen las figuras del fondo (las figuras eco) tras los barrotes, se contrapone con la información aportada por las figuras de asistencia:

El privilegio del espectador de la escena respecto a las figuras-eco es evidente. La escena entera se nos ofrece. Los testigos representados en último término deben luchar contra los obstáculos que les impiden ver. La función de estos espectadores internos sigue siendo, pese a todo, esencial. Sus figuras tematizan, entre otras cosas, una contemplación múltiple, la contemplación que corresponde al gentío. Esta obra de Van Ouwater es en este punto una creación paradójica: por un lado, evidencia un nuevo hallazgo en la plasmación del espacio en el que el punto de vista debe centralizarse en un espectador individual. Por otro consigue realizar un cuadro de historia religiosa, destinado efectivamente a una contemplación pública. La representación de las figuras de asistencia tiene como función minimizar esta contradicción.¹⁴¹

La multitudinaria formación de personas se comporta como un único pero diversificado personaje. Representa la humanidad al completo que debería advertirse de su propia salvación. Es el verdadero sentido de la inclusión de personajes eco que potencian el mensaje. Se incluyen figuras de asistencia, que ayudan a transmitir sensación de repulsión, causada por los fuertes olores que podrían invadir la estancia por el cuerpo antes inerte, un refuerzo de lo sobrenatural del milagro:

La multitud es “disciplinada” y se manifiesta como un único pero pluricefálico personaje. La razón iconográfica de tal artificio responde a la idea de que en el milagro de la resurrección de Lázaro la muchedumbre, que simboliza la humanidad entera, debería ver allí la señal de su propia salvación¹⁴².

El aspecto en común de los personajes que se comportan como *figuras eco* consiste en que se suelen situar tras elementos que actúan como obstáculos de su propia visión, con la finalidad de hacer pensar al espectador que cuenta con ventaja para la observación de la escena:

Cuando las figuras de asistencia se hallan en el fondo de la escena, desempeñan con respecto al espectador el papel de figuras-eco. A veces, el recorrido de las figuras-eco está plagado de elementos obstaculizantes (rejas, barras transversales, postigos, etc.) que suponen sin embargo para el espectador nuevas pistas para acceder a la contemplación y comprensión de la imagen. Mediante la antítesis se enfatiza lo excepcional de su posición, que se percibe como un privilegio¹⁴³.

En el caso de la obra *La resurrección de Lázaro* su figura es el centro de la composición. Varios de los recursos posibles de la mímica y gestualidad apuntan a esta figura central: desde los personajes de asistencia que observan tras los barrotes a modo de eco, a la forma de la ventana e incluso, una diagonal sugerida por el brazo de Pedro que señala la concordancia entre el cuadro y la apertura:

La escena tiene lugar en un interior muy parecido a una iglesia romana. La figura del resucitado se presenta al espectador en el centro de la composición. Dicha posición en el corazón de la escena narrativa queda acentuada por la retórica de la imagen (en especial por la mímica y gestualidad). Representados también en el centro del cuadro, aunque retirados al último plano, se ven algunos personajes que tras las rejas de una ventana contemplan la escena. Estos personajes pertenecen a la escena, pero están claramente separados de ella. Por su ubicación, estas “figuras de asistencia” responden, como un eco, al espectador del cuadro. Y este último repite la forma de la ventana. La diagonal principal, formada por el brazo estirado de Pedro, subraya esta relación metonímica entre “cuadro” y “ventana”. Al

141 *Ibíd.* p. 21.

142 *Ibíd.*

143 *Ibíd.* p. 23.

igual que las “figuras de asistencia” del fondo del cuadro, nosotros también somos testigos de lo que ocurre en la escena; del mismo modo que ellas, podemos ver pero no actuar. El espacio del cuadro es inviolable.¹⁴⁴

La importancia de las *Figuras-eco* resulta secundaria, a pesar de su abundante introducción en las obras del Renacimiento. La marcada evolución entre el lejano Medievo y el siglo XVII, supone que la tematización de la mirada se torna en otro factor muy a tener en cuenta, cobrando impulso:

...la transformación del concepto de imagen que se introduce en el intervalo de tiempo que media entre el lejano Medievo y el S. XVII, pasando por el Renacimiento, conlleva a su vez una transformación en la tematización de la obstaculización de la mirada, puesto que desde los inicios del S. XVII su representación pasa de ser, marginal, a convertirse en el centro de la escena.¹⁴⁵



Fig. 90. **Maestro dell 'Observanza**, *Detalle de Via crucis*, 1440, Tempera sobre tabla, 36,8 x 46,8 cm. Museum of Art. Filadelfia. (EE.UU.).

Las tres figuras situadas como espectadores internos (Fig. 90) se llegan a descomponer en otras tres secuencias para la contemplación de la escena, según su propio comportamiento ante el hecho de la procesión y sus creencias, que queda condicionado por las diferentes señales de recepción del suceso:

Podemos empezar esta incursión en la temática de la mirada interrumpida con una pintura del Quattrocento, el *Via crucis* del sienés “Maestro dell 'Observanza” (circa 1440). Esta escena forma parte de una *predella* que narra la pasión de Cristo.¹⁴⁶ Al fondo del *Via crucis* se alza un edificio en el que se ven tres figuras. Desde su posición, contemplan la escena que para nosotros constituye el cuadro. Sin embargo, la experiencia visual de estas tres figuras no coincide en absoluto con nuestra propia contemplación de la escena. Lo que marca la diferencia son dos detalles: en primer lugar, los tres personajes están observando lo que acontece “desde el fondo”; en segundo lugar, esta visión se ve impedida por una larga viga de madera. ¿Cuál ha sido la intención del artista? Para poder responder a esta cuestión, debemos plantearnos varias preguntas más, por ejemplo. ¿porqué el pintor ha representado precisamente tres espectadores internos? Al analizar la situación de estos anónimos personajes entendemos que su mirada tiene por objeto centrar la atención sobre tres secuencias narrativas de este *Via crucis*. La mujer situada a la izquierda gira la cabeza hacia el grupo de María sobre las curvadas puertas de Jerusalem. La figura de la derecha mira hacia el grupo de fariseos, que está abandonando el campo de la imagen a la derecha, mientras que la única persona que se concentra en la escena principal, es decir en la Pasión de Cristo, es la del niño que mira desde la ventana del centro. El trayecto narrativo continuo se descompone así en tres secuencias, que se erigen a través del interior de la imagen en señales de recepción.¹⁴⁷

144 *Ibíd.* p. 20.

145 *Ibíd.* p. 23.

146 Véase K. Christiansen, L.B. Kanter y C. Brandon Strehlke, *The Painting in Renaissance Siena 1420-1500*, Nueva York, 1989, págs. 130-133.

147 STOICHITA, V. I., *Op. Cit.* p. 17.

El recurso de la viga, además de obstaculizar la mirada de las tres figuras, logra que el niño sea el único personaje que puede observar la escena con claridad por su estatura. Sin embargo, se suman otros factores para esa tematización de la mirada. Como Stoichita explica, estos recursos pueden ampliarse según la imaginación del pintor.

Aquí se utilizan incluso postigos de ventanas como señalización de las secuencias periféricas del entorno en el que se sitúan. La gran viga de madera supone otro obstáculo para alguno de los personajes dispuestos. Y el paño, en este sentido, se emplea para señalar que el único que tiene una visión clara de la escena, es el joven:

Este recurso puede sugerirse hasta el último detalle. Tanto los postigos de la izquierda como los de la derecha aparecen medio cerrados, lo que supone un indicio de la relativa importancia de las secuencias periféricas. La gran viga de madera, que desde el interior de la escena tematiza la mirada y obstaculiza violentamente, frena de nuevo el paso de las miradas laterales. Sólo el niño, gracias a su estatura, consigue eludir este elemento de censura. Asimismo, en lugar de exhibir los postigos a medio cerrar, su ventana está abierta de par en par, y un paño cuelga de otra viga que desde el interior parece acentuar la aparición de su cabeza por debajo del primer obstáculo.¹⁴⁸

La importancia con la que cuenta el niño, el único capaz de mirar a Cristo en lugar de a la muchedumbre como lo hacen los otros dos personajes, parece sugerirse con el efecto pistón de las lanzas que los señalan. Sugiere la intención de subrayar su diferente actitud y comportamiento:

Desde ese interior de la zona de las ventanas, esta otra barra de madera es como la repetición interrumpida de la que se haya debajo de ella, y en la que cuelga otra pieza de tela bordada. De manera metonímica percibimos la idea de “continuidad” y de “discontinuidad”. Todo ello debe intuirlo el propio espectador, y otros indicios van a ayudarlo. En el centro del grupo de afiladas lanzas, una apunta al niño y las otras se dividen en dos grupos en un intento quizá de subrayar las posiciones de los dos espectadores laterales. Estos espectadores miran a la “muchedumbre”, mientras el niño, por el contrario, se esfuerza en dirigir su mirada a lo único y más importante: Cristo.¹⁴⁹

Pero los tres personajes tienen su función, pudiendo desarrollar un importante papel para el entendimiento del cuadro: la de “situación-espejo”. Pretende una lectura en tres fases, una por personaje: entenderíamos la primera figura de la mujer como la proyección de un sentimiento doloroso hacia la actitud trágica que sufre María; la pose del niño en el centro hace concentrar la mirada en el motivo principal. Y la última figura continúa acompañando el recorrido hacia el lugar de la crucifixión:

Los tres personajes encarnan, en una situación-espejo, nuestra propia percepción del cuadro. También nosotros debemos abordar la imagen tres veces. Al igual que la mujer en la ventana, debemos compadecernos del dolor de María; como el joven de la izquierda, debemos seguir acompañando a Cristo en el camino de la cruz; como el niño del centro, debemos concentrarnos en lo principal que ocurre.¹⁵⁰

148 *Ibíd.* p. 18.

149 *Ibíd.*

150 *Ibíd.*



Fig. 91. **Maestro dell'Observanza**, *Detalle de Via crucis*, 1440, Tempera sobre tabla, 36,8 x 46,8 cm. Museum of Art. Filadelfia. (EE.UU.).

La función del detalle de las letras situadas a la inversa (Fig. 91) tiene relación con las *Figuras-eco*, ya que su adecuada lectura sugiere adentrarse a la posición desde donde puedan ser leídas:

Esta situación-espejo queda también sugerida por otras señales contenidas en el cuadro. En una bandera roja se descubre una inscripción que reza R. Q. P. S., siglas que corresponden a la versión inversa de la conocida insignia romana S. P. Q. R. Este detalle nos indica que para poder “leer” tanto el cuadro como la inscripción debemos situarnos en el interior de la escena y, desde allí, aunque sólo sea en espíritu, ocupar el lugar de las figuras-eco.¹⁵¹

Figura espejo.

Llamamos *Figura espejo* a aquel personaje del cuadro que actúa como un reflejo del espectador, la que el pintor presupone coincidirá con el observador externo de la composición (Fig. 92). Llega a mostrar cómo desea el artista que se perciba la obra mediante dicho personaje.



Fig. 92. **Wolfgang Heimbach**, *Naturaleza muerta*, 1660-1670, Óleo sobre lienzo, Medidas desconocidas. Staatliche Gemäldgalerie. Kassel. (Alemania).

151 *Ibíd.* p. 18. Concepto tomado por Victor I. Stoichita de Wolfgang Kemp.

Se trata de un desdoblamiento en la figura, donde se narra una naturaleza muerta en la que se intenta hacer sentir al espectador del mismo modo que el personaje tratado, en este caso en el fondo de la imagen tras las rejas, como estrategia de la representación. Por tanto puede definirse como un reflejo de la mirada de quien observa:

Aunque la naturaleza muerta de Heimbach contiene una “narración”, ésta debe verse como la consecuencia de una estrategia de la representación. Una mujer mira a través de las rejas de una ventana una rica despensa en la que lucen sobre una mesa sabrosas vituallas. La historia que este cuadro evoca es concisa, pero muy expresiva. Es una historia con una única figura, la mujer, capaz de un virtual desdoblamiento en la figura del espectador del cuadro. La contemplación de lo prohibido, el deseo y la frustración son coordenadas en las que se basa y se construye toda la imagen.¹⁵²

Figura filtro.

La *Figura filtro* es la figura que se ve censurada, filtrada en parte por algún impedimento, y sin embargo nos invita a mirar hacia donde mira ese personaje a pesar de la dificultad. La descripción de la obra permite recalcar el juego articulado de acuerdo con el sentido de la obra en su conjunto.

Se sintetiza en dos espacios divididos por una reja de hierro forjado: en el fondo una nube de humo cubre casi por completo la totalidad del fondo; el más cercano, el espacio en el que se situaría el espectador, nosotros:

Lo que el título del cuadro anuncia no se muestra. No es que el ferrocarril no esté allí, si no que su imagen queda velada, escondida, inaccesible. La tensión entre lo que el título promete y lo que se ve en el cuadro impulsa al espectador a buscar una explicación. Una mujer está sentada y mira de frente. Su mirada, aunque algo perdida y pensativa, parece salir a nuestro encuentro. (Véase A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlín 1964, y R. Wolheim, *Painting as an Art*, Princeton 1987, págs. 140-ss.) De pie junto a ella, una niña nos da la espalda y nos introduce en el interior del cuadro. Una reja negra nos impide el acceso al fondo. La clara y densa atmósfera de vapor de una locomotora lo invade todo. En el centro de la imagen las rejas y el vapor forman un obstáculo que hay que interpretar como censura. La pequeña se agarra con su mano izquierda a la reja y parece esconder su cabeza entre los barrotes. Su curiosidad es evidente, su frustración también. El espectador se ve arrasado por estas dos maneras de mirar, hacia dentro y, a la vez, hacia fuera de la imagen. El cuadro presenta un desdoblamiento, pero al mismo tiempo es coherente consigo mismo.¹⁵³

La censura en el interior de la imagen creada por la propia humareda (Fig. 93) sirve como un recurso que tapa la visión del tema principal, con la paradoja de presentar y ocultar lo que cuenta con mayor interés en la pintura:

El espacio de la imagen se ve interceptado por la presencia de las negras rejas de hierro que se alzan en el centro de la misma. Enfrente y a través de esas rejas una niña intenta inútilmente ver algo. [...] La blanca humareda de la locomotora que se eleva invade las rejas provocando la censura del interior de la imagen.¹⁵⁴

152 *Ibíd.* p. 22.

153 *Ibíd.* p. 15.

154 *Ibíd.* p. 24. Véase H. Rand, *Manet's Contemplation of the Gare St. Lazare*, Filadelfia 1987, pág. 82, y J. H. Rubin, *Manet's Silence*, Londres, 1994.



Fig. 93. Édouard Manet, *El ferrocarril*, 1872-1873, Óleo sobre lienzo, 93 x 114 cm. National Gallery of Art. Washington. (EE.UU.).

La tipología de las anteriores figuras queda en este punto contrastada: la figura-filtro de la que ahora tratamos, se contrapone con las figuras-eco y la figura-espejo. El papel que la niña desempeña es el de hacer profundizar en el fondo de la escena al interior:

Al contrario de lo que ocurría tradicionalmente con las figuras-eco, la niña de aquí da la espalda al espectador. La identificación del espectador del cuadro no se realiza en la posición de la figura-espejo si no en una figura-filtro. El contemplador sigue los pasos de esta figura, que es en el cuadro la representante del espectador externo.¹⁵⁵

En este cuadro de Manet, tenemos como una doble apertura del espacio por las miradas: por un lado la mujer cruza su mirada con nosotros, pero la niña mira al fondo. Por lo tanto, aúna el plano del cuadro y otra apertura hacia dentro, hacia esa nube que por otra parte nos impide ver el fondo.

Figura apelativa.

La *Figura apelativa* es aquella que se dirige al espectador, estableciendo un tipo de diálogo o contacto con la mirada. Es la misma obra de Manet que acabamos de ver (Fig. 94). La figura que observa al espectador tendría un carácter de figura apelativa, de una forma contraria a la figura yuxtapuesta de la niña:

La mirada de la joven que desde la imagen se dirige al espectador tiene una clara función apelativa, al igual que la tiene, en sentido inverso, la espalda de la niña. Una vez “dentro” de la imagen, el espectador se ve confrontado, aunque con mucha dificultad, a contemplar lo que el título del cuadro propone. Las rejas y la locomotora forman un obstáculo visual que nos impide mirar hasta el fondo. El sistema de filtros de Manet se aclara al contemplarlo con la obra de otros colegas que reflexionan sobre análogas estructuras.¹⁵⁶

155 *Ibíd.* p. 24.

156 *Ibíd.* p. 25.



Fig 94. **Édouard Manet**, *Detalle de El ferrocarril*, 1872-1873, Óleo sobre lienzo, 93 x 114 cm.
National Gallery of Art. Washington. (EE.UU.).

La temática sobre esta obra se podría sintetizar entre una tensión y frustración suscitada por el pintor que, lejos de intentar transmitir una narración basada en la pintura, pretende crear un extrañamiento mágico a través de sus posibles recursos:

...la puesta de escena del mirar inyecta tensión en el cuadro, precisamente porque esta acción queda abordada. Tensión y frustración se transfieren al espectador del cuadro, en el que se nos invita a seguir el proceder de la niña, hasta obligarnos a adoptar su postura. Con ello surge una “moderna” magia, que alcanza en esta imagen extremos insospechados.¹⁵⁷



Fig. 95. **Émile Auguste Carolus Durán**, *Mademoiselle de Lancey*.
1876, Óleo sobre lienzo, 152,5 x 211 cm.
Petit Palais. Musée des Beaux-Arts de la Ville de París. (Francia).



Fig. 96. **Georges Clairin**, *Sarah Bernhardt*.
1876, Óleo sobre lienzo, 250 x 200 cm.
Colección Particular.

Otro caso de la *Figura apelativa* más sugerente se puede encontrar en los ejemplos de Carolus Durán y Georges Clairin (Figs. 95 y 96), en la que los personajes adoptan una postura dialogante, presentando una figura que parece dirigirse y apelar al espectador, con mayor o menor incitación:

¹⁵⁷ *Ibíd.* p. 31.

They are dated 1876. Both have a certain flair, a certain charm, but it is relevant that they are works of slight aesthetic interest: except in the context of this discussion. These paintings too have a strong element of invitation. The intimacy of the setting, conventionally refined in the one case, extravagantly bizarre in the other, the allure of the sitter the informality of the occasion, the beguiling nature of the pose, all promise a meeting, dangled in front of – it would have to be – the spectator in the picture. But if the spectator of the picture who takes up this invitation, what will happen? Nothing. There is nothing that he can find out about these two women which he could not be expected to have found out simply by looking at the pictures and seeing what is there to be seen in their surfaces. This distinctive access to the picture's content which I have been talking about in this lecture is here unavailable. And this is because the internal spectator has not been endowed with a sufficiently rich or instructive inner life for anything to trickle back from it into the mind of an external spectator who attempts to take him as his protagonist.¹⁵⁸

(Están datados en 1876. Ambos tienen un estilo determinado, un cierto encanto, pero es relevante que se trata de obras de interés estético ligero: excepto en el contexto de esta discusión. Estas pinturas tienen también un fuerte elemento de invitación. La intimidad de la configuración, convencionalmente refinada en el primer caso, extravagante, raro en la otra, el encanto de la niñera de la informalidad de la ocasión, el carácter engañoso de la pose, todas prometen un encuentro, colgaba frente a – debería ser – el espectador en la imagen. Pero si el espectador de la imagen aceptase la invitación, ¿qué pasará? Nada. No hay nada que se pueda averiguar de información sobre estas dos mujeres que no podía esperarse que han descubierto con sólo mirar las fotos y ver lo que está ahí para ser visto en sus superficies. Este acceso distintivo al contenido de la imagen que he estado hablando en esta conferencia no está disponible aquí. Y es que el espectador interno no se ha dotado un poco con una vida interior lo suficientemente rica o instructiva para nada a llegar de nuevo de ella en la mente de un espectador externo que intente tomarlo como su protagonista).¹⁵⁹

Figura intermedia (Advocadora o admonitora).

En la *Figura intermedia* no se trata tan sólo de indicarnos hacia dónde mira, sino sobre todo cómo, con qué actitud mirar. La figura intermedia (Fig. 97) se resume en la funcionalidad de proporcionar por parte del autor una descripción del entorno, sugerida por un personaje que codifica el cómo mirar con su propia vivencia, desde su punto de vista. Puede llegar a situarse en diferentes posiciones dentro del espacio pictórico, más o menos centralizadas con respecto al motivo principal:

Estas figuras, a veces periféricas, a veces centrales, en función de la importancia que el autor confiera a lo que desea describir, posibilitan eludir la descripción directa o la instancia autorial. Mediante el uso de estas figuras el lector participa de la descripción realizándola, por decir así, “A través de los ojos de un personaje de la novela”.¹⁶⁰



Fig. 97. **Berthe Morisot**, *El Balcón*, 1872, Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm. Colección particular.

158 WOLLHEIM, R., Op. Cit. p. 164.

159 Traducción de la autora de la tesis.

160 STOICHITA, V. I., Op. Cit. p. 27.

Así mismo, la figura intermedia puede entenderse como un condicionante de la mirada, cuya finalidad reside en ofrecer al espectador un punto de vista con una sugerencia adicional sobre la actitud que se podría tomar:

En 1874 la “mirada condicionada” constituye pues, por un lado, el tema de la imagen de Manet y, por otro, aparece bajo otra forma en el cuadro de Monet y también en los de otros pintores impresionistas. La diferencia consiste en el hecho de que Manet prefiere el formato del gran lienzo propio del Salón, para plantear un reto que lo enfrenta a la vez con la tradición y con el arte contemporáneo. Su “nueva mirada” contiene, escondida en la poesía de la imagen, una reflexión crucial.¹⁶¹

Figura Reflector.

La *Figura reflector* es una variable de la anterior. Para el escritor Wayne Booth, la noción de “figura-reflector” se corresponde con nuestra anteriormente tratada “figura-filtro”, que principalmente recibe este nombre para su aplicación en pintura. Sin embargo, en los escritos que Booth aporta en el capítulo “Dramatized and undramatized narrators” podemos extraer un concepto aplicable en este punto: Una figura diferente al motivo central puede llegar a conseguir introducir la idea paralela al núcleo de la composición con la actividad que realice como una segunda aportación de menor grado:

Perhaps the most important differences in narrative effects depend on whether the narrator is dramatized in his own right and on whether his beliefs and characteristics are shared by the author. The implied actor (the author's “second self”). - Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the “real man” - whatever we may take him to be - who creates a superior version of himself, a “second self”, as he creates his work.¹⁶²

(Quizás las diferencias más importantes en los efectos en narrativa depende de si el narrador se hace patente en su propio derecho y sobre si sus creencias y las características son compartidas por el autor. El actor implicado (el autor de “segundo yo”). - Incluso la novela en la que se dramatiza ningún narrador crea una imagen implícita de un autor que está detrás de las escenas, ya sea como director de escena, como titiritero, o como un Dios indiferente, silenciosamente recortándose las uñas. Este autor implícito es siempre distinto del “hombre de verdad” - cualquier cosa que puede llevarle a ser-que crea una versión superior de sí mismo, un “segundo yo”, como él crea su obra).¹⁶³



Figs. 98 y 99. **Paula Rego**, *La familia*, 1988, Acrílico en papel sobre lienzo, 213,4 x 213,4 cm. Saatchi Collection. Londres. (Inglaterra).

161 *Ibíd.* p. 33.

162 BOOTH, Wayne. C. (1961*), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago. Versión española: *La retórica de la ficción*, (notas y bibliografía de Santiago Gurbern Garriga-Nogués) Chicago, University Press. pp. 455. p. 151.

163 Traducción del autor del libro.

Si tenemos en cuenta la idea anterior aplicada a *La familia* de Paula Rego (Figs. 98 y 99), observamos que la niña aparece en un segundo plano del núcleo de la imagen llevando sus manos cruzadas. La actitud y su pose transmiten una mirada que, en lugar de transmitir devoción con su gesto desvela aversión por presenciar la escena, odio, posiblemente para recalcar la violencia contra la figura paterna.

Para la comunicación visual se destinan “narradores disfrazados” como comenta Booth que se pueden extrapolar a ciertas figuras dentro de una obra pictórica en la que cada detalle aporta nuevos datos que refuerzan esa asimilación de la información. Algunos lo hacen de manera más o menos explícita, pero siempre actúan dentro de ella:

*We should remind ourselves that many dramatized narrators are never explicitly labeled as narrators at all. In a sense, every speech, every gesture, narrates; most works contain disguised narrators who are used to tell the audience what it needs to know, while seeming merely to act out their roles.*¹⁶⁴

(Debemos recordarnos que muchos narradores dramáticos nunca son de forma explícita etiquetados como narradores en absoluto. En cierto sentido, cada discurso, cada gesto, narra, la mayoría de los trabajos contienen narradores disfrazados que se utilizan para decirle al público lo que necesita saber, aunque parezca simplemente que se destinan para representar sus papeles.)¹⁶⁵

Ciertos personajes podrán ejercer de reflectores, sencillamente con una expresión de la sensación ante el estímulo que lo provoca. Actuarán a modo de espejos de el sentimiento que corre por su mente, como otra forma para sugerir al espectador aquello que sucede en el contexto de la obra y su sentido. Este término, que pertenece al campo de la narración literaria, podría ser reinterpretado para su aplicación en la pintura y servir para potenciar la comunicación basada en las emociones:

*The most important unacknowledged narrators in modern fiction are the third-person “centers of consciousness” though whom authors have filtered their narratives. Whether such “reflectors”, [...] are highly polished mirrors reflecting complex mental experience, or the rather turbid, sense-bound “camera eyes” of much fiction since James, they fill precisely the function of avowed narrators- though they can add intensities of their own.*¹⁶⁶

(Los narradores no reconocidos más importantes en la ficción moderna son la tercera persona "los centros de conciencia" aunque quien los autores hayan filtrado sus narrativas. Si tales "reflectores", [...] sumamente son pulidos espejos que reflejan la experiencia compleja mental, o el bastante turbio, atado de sentido "ojos de cámara" de mucha ficción desde James, ellos llenan con precisión la función de narradores declarados - aunque ellos puedan añadir las intensidades propias.)¹⁶⁷

El empleo del reflector de la tercera persona es un recurso entre otros, pero cabe la posibilidad de ser mal empleado si se requieren distintos efectos. Se requerirá prudencia en su empleo:

*The third-person reflector is only made among many, suitable for some effects but cumbersome and even harmful when other effects are desired.*¹⁶⁸

(El reflector de la tercera persona sólo es hecho entre muchos, convenientes para algunos efectos, pero incómodo y aún dañoso cuando otros efectos son deseados.)¹⁶⁹

164 *Ibíd.* p. 152.

165 Traducción del autor del libro.

166 *Ibíd.* p. 153.

167 Traducción del autor del libro.

168 *Ibíd.* p. 153.

169 Traducción del autor del libro.

Figura exotópica.

Entendemos a la *Figura exotópica* como aquella en la que queda velada la instancia autorial y se sugiere que no existe el observador de la obra, ya que lo ignora con su propia mirada sin dirigirla a ningún posible espectador. Advertimos sobre las diferencias estructurales entre Manet y Degas (Figs. 100 y 101), artistas que trataron la representación de la figura humana: ellos consiguieron crear una sugerencia que a la vez tiene que ver con cómo se puede marcar la mirada del espectador relacionada con la situación que se le presenta. El simple hecho de la dirección de la mirada del motivo representado marca la diferencia:

Si en la pintura de Manet existe casi siempre un contacto óptico entre uno de los personajes del cuadro y el espectador (es decir, el autor), en las obras de Degas la instancia autorial y la del espectador quedan casi siempre matizadas como exotópicas. [...] La puesta en página, el punto de vista extremadamente personal y los dispositivos ópticos de la imagen hacen que la instancia autorial permanezca siempre “escondida”, aunque se sugiera su presencia invisible más allá de los límites de la imagen¹⁷⁰.



Fig. 100. Édouard Manet, *Mujer lavándose*. 1878-1879, Pastel sobre cartón, 55 x 45 cm. Museo de Orsay, París. (Francia).

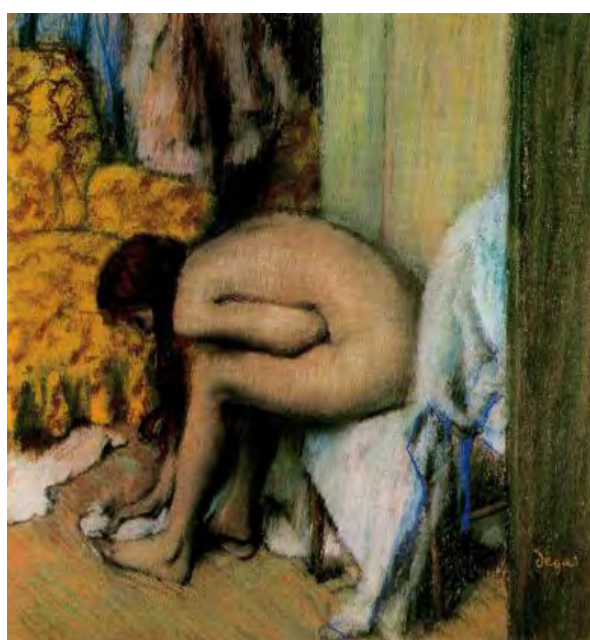


Fig. 101. Edgar Degas, *Desnudo femenino enjuagándose un pie*. Circa 1885-1886, Pastel sobre cartón, 54,3 x 52,4 cm. Museo de Orsay, París. (Francia).

El simple hecho marcar a la dirección de la mirada del motivo representado cambia el carácter de la escena y del tipo de la misma que recibirá por parte de quien observa fuera de él. La influencia de Degas en Manet hace que la mujer la oriente a quien observa, impensable en el primero. Recalamos la idea del “mirón”, del “voyeur”:

La posición de Degas es, como se ha recordado repetidamente, la de un *voyeur*. Él es quien ve sin ser visto, quien observa sin ser observado, pinta o dibuja sin implicarse en el espacio de la imagen.¹⁷¹

170 STOICHITA, V. I., Op. Cit. p. 76.

171 *Ibíd.* p. 76. Recuérdese su célebre confesión: “C'est comme si vous regardiez à travers un trou de serrure” (Es como si miráis por el ojo de una cerradura) en George Moore, *Impressions and Opinions*, Londres 1891, pág. 232.

La *Figura exotópica*, que no atiende a la mirada del espectador ignorándolo, también implica que una escena pueda sugerir una presencia exotópica. Sugiere que el espectador está fuera de la obra y no aparece incluido en ella:

La opción de Degas de quedarse esencialmente como presencia exotópica explica, [...] la total ausencia de autorretratos integrados por los que, en cambio, Manet sentía verdadera predilección. Conocemos un número importante de autorretratos independientes de Degas. En su mayoría son dibujos o fotografías que, [...] están datadas en fechas muy distantes entre sí, esto es, corresponden a su juventud o su vejez. En relación con su corpus artístico, estos autorretratos son también exotópicos. Forman, en sentido metafórico, el “marco” de la obra degasiana, mientras que el centro de su creación excluye la representación directa de la instancia operante.¹⁷²

Figura endotópica.

En contraposición, la *Figura endotópica* se trata del personaje que remarca su atención hacia el espectador que se consideraría interno, posiblemente con algún artilugio que reivindique esa mirada. Cuando se observa desde el interior del cuadro con una directa al espectador y subraye su presencia podrá considerarse endotópica (Fig. 102). Lanza la sugerencia de que existe alguien que observará su propia presencia:

Es ésta una de las raras ocasiones en que el pintor representa a una mujer que desde el interior del cuadro mira directamente hacia el espacio del espectador, enfatizando además su mirada con unos formidables prismáticos que ocultan parte del rostro. Es muy posible que esta obra tematice, de forma también irónica, la mirada de Manet. Esta suposición puede parecer gratuita pero no lo es. [...] El personaje de la mujer con prismáticos se encuentra, apenas visible, en el último plano de la composición, mientras que el primer plano está ocupado por Manet, en una actitud despreocupada. Pero lo más interesante es que al mismo tiempo que ella mira probablemente a los caballos, está siendo, a su vez, objeto de la mirada de Manet. En un segundo momento, Degas renunció al retrato de Manet para concentrarse en la realización de la mujer, que por la puesta en escena de la mirada directa se constituye en un eco de la visión manetiana.¹⁷³



Fig. 102. **Edgar Degas**, *Mujer mirando con prismáticos*, circa 1866, Aguada sobre papel rosado, 28 x 22,7 cm. British Museum. Londres. (Inglaterra).

172 Véase CAROL ARMSTRONG, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago-Londres 1991, págs. 211-243, y FELIX BAUMANN, *Die frühe Selbstbildnisse*, en FELIX BAUMANN/MARIANNE KARABELNIK (eds.), *Degas, Die Portraits*, catálogo de la exposición, Zurich-Tubinga 1994-1995, págs. 158-173.

173 *Ibid.* p. 84. (En un cuadro de 1868 de una colección privada londinense (véase WELLS, W., “Who was Degas's Lyda?” figs. 1 y 2, y LIPTON, E., *Looking into Degas*, fig. 38), la limpieza efectuada por la National Gallery de Londres en 1960 ha desvelado la figura femenina con prismáticos acompañada por Manet, que muy probablemente fue velada por el propio Degas).

Figura testigo.

La *Figura testigo* se diferencia del admonitor en que éste presencia la escena sugiriendo cómo la debemos visualizar. El empleo de figuras secundarias podría mantenerse en un segundo plano dependiendo de su utilidad para el entendimiento de la obra. En el caso de la *Degollación de San Juan Bautista* (Figs. 103 y 104), estas figuras llegan a marcar un importante matiz, que sugiere al espectador la interpretación de la escena macabra. Sin unas figuras que se aterrassen por el acto presenciado tal hecho quedaría debilitado y su gravedad, repercusión y transcendencia sería menor:

La “Degollación de san Juan Bautista” perdería su sentido si las dos cabezas de curiosos que se yerguen en el marco de la ventana de la cárcel, ocupando casi la mitad del cuadro. La escena se construye a través de una fuerte diagonal que tiene precisamente como único tema la percepción del dramático suceso. Lo que en las obras anteriores he llamado figuras-eco, con un papel secundario en el desarrollo de la escena, se transforma aquí en parte indispensable de la representación. La zona marginal cobra fuerza inaudita y queda tan naturalmente integrada en la escena, que puede incluso perder su carácter secundario.¹⁷⁴



Figs. 103 y 104. **Caravaggio**, *Degollación de San Juan Bautista*, 1608. Óleo sobre lienzo, 361 x 520 cm. Museo de San Juan. La Valleta. (Italia).

Diferenciamos de las *Figuras testigo*, que se pueden dividir en aquel personaje que sabe y el que aprende. Los testigos admonitores son los que proyectan una mirada crítica o reprobadora que cuestiona la acción que ellos mismos presencian (Figs. 113 y 114). Aportan a la representación en la que se integran un carácter crítico para facilitar la lectura de una acción cruel o injusta, entre otras muchas vilezas que se puedan representar:



Figs. 105 y 106. **Max Ernst**, *La Virgen azotando a Cristo niño delante de tres testigos*, 1926. Óleo sobre lienzo, 196 x 130 cm. Museo Ludwig. Colonia. (Alemania).

174 *Ibíd.* p. 22.

Figura evitadora.

La *Figura evitadora* es aquella que rechaza dirigir su atención a un motivo central protagonista de la escena, en lugar de recalcar con sus propios ojos, decide huir y esquivar una acción de la que se arrepiente.



Fig. 107. **Caravaggio**, *Salomé con la cabeza del Bautista*, 1607, Óleo sobre lienzo, 91,5 x 107 cm. The National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Resultaría un caso de repulsión ante lo que ella misma ha creado. Su sugerencia ante el espectador se resumiría en indicar lo equivocado de su comportamiento. Sin embargo existe otra posibilidad en este sentido: El hombre que porta la cabeza del Bautista realiza la acción opuesta a Salomé, el personaje principal de la escena (Fig. 107).

II. 18. 2. Narrativas.

Dentro de las *Funciones narrativas*, la mirada de un sujeto pictórico, ante la ausencia de la palabra, actúa como dato fundamental poder caracterizarlo y definir su función dentro de obras con carácter narrativo. Los actores de un cuadro con carácter escénico, aparecen definidos por las acciones que representan y por cómo aparecen vinculados a través de dichas acciones con el resto de los personajes. Por ejemplo si vemos a alguien golpear a otra persona, lo caracterizamos como agresor y víctima al golpeado. Mirar es una acción con gran poder expresivo, por lo que la mirada sola o vinculada a otros actos, sirve para caracterizar el papel desempeñado por cada uno.

Vamos a plantear, a partir de A. J. Greimas, tres tipos de variables para definir las funciones narrativas de los personajes de un cuadro. En primer lugar el, hecho de ser sujeto activo del mirar u objeto que es mirado. En segundo lugar, si la mirada caracteriza al personaje como oponente o apoyo para el personaje principal. Y en tercer y último lugar, si dicha mirada transmite un saber o es destinatario del saber otorgado por el mirar.

II. 18. 2. 1. Sujeto – Objeto.

En este cuadro de Balthus (Fig. 108), el personaje que descubre la imagen y propicia la iluminación de la estancia, quien activa la fuente de luz, se comporta como sujeto activo que permite observar a la chica recostada, como objeto que se mira. Incluso se podría afirmar que la propia fuente lumínica es la responsable de que se pueda apreciar el motivo principal:



Fig. 108. **Balthus**, *La Chambre*, 1952-1954, Óleo sobre tela, 270 x 330 cm.
Colección particular.

Balthus dispone la composición para que la luz descubra, a través de la niña sujeto de la acción que retira la cortina, con el fin de desvelar el cuerpo desnudo de la joven que queda iluminada. Hace presente y aflora el interior de la escena y sitúa al espectador como un voyeur. La luz es también la que guía la mirada con su focalización orientada a la muchacha, objeto receptor de nuestra mirada, de la figura que descorre la cortina y receptora también de la luz que alumbra la visión.



Fig. 109. **William-Adolphe Bouguereau**, *Atardecer*, 1882, Óleo sobre lienzo, 207,5 x 108 cm.
Museo de Bellas Artes de La Habana. La Habana. (Cuba).

En el caso de que el pintor presente una figura femenina susceptible de ser deseada (Fig. 109), se podrá pretender crear un objeto de deseo, en el que en este caso la mujer es el foco de las miradas por la provocación que pudiera suscitar. Por esta causa se puede entender como una figura-objeto:

La dirección de la mirada, más o menos directa, orientada al espectador proporciona a ese objeto de la atención un mayor carácter de provocación que incite al de deseo de quien observe (Figs. 110 a 112). Para potenciar la actitud sensual se observa una leve inclinación en el eje de la cabeza, reforzada con otras opciones como la de recurrir a acariciar la cabellera, la forma de la pose o el posible desnudo:



Fig. 110. **Ingres**, *La fuente*, 1856.
Óleo sobre lienzo, 163 x 80 cm.
Museo de Orsay. París. (Francia).



Fig. 111. **Ingres**, *Nacimiento de Venus*, 1808-1848.
Óleo sobre lienzo, 193 x 92 cm.
Musée Condé. Chantilly. (Francia).



Fig. 112. **Botticelli**, *El Nacimiento de Venus*, 1484-1485, Temple sobre lienzo, 172,5 x 278,5 cm.
Galería de los Uffizi. Florencia. (Italia).

La figuras de las venus siempre se presentan como objeto de las miradas (Figs. 118 a 121), casi de forma pasiva. Su mirada es ensimismada y perdida, exhibiéndose sin apelación al espectador con la cabeza inclinada. Muestra para este tipo de mirada una combinación de los elementos expresivos del rostro con una ligera sonrisa y una ceja sutilmente levantada. Se combina con el cuerpo curvado que potencia la dulzura y redondez. Recoge el extremo de su melena en su mano, atributo de sensualidad, absorta en su propia belleza con los rasgos que caracterizan, por lo tanto, una expresión dulce y serena.

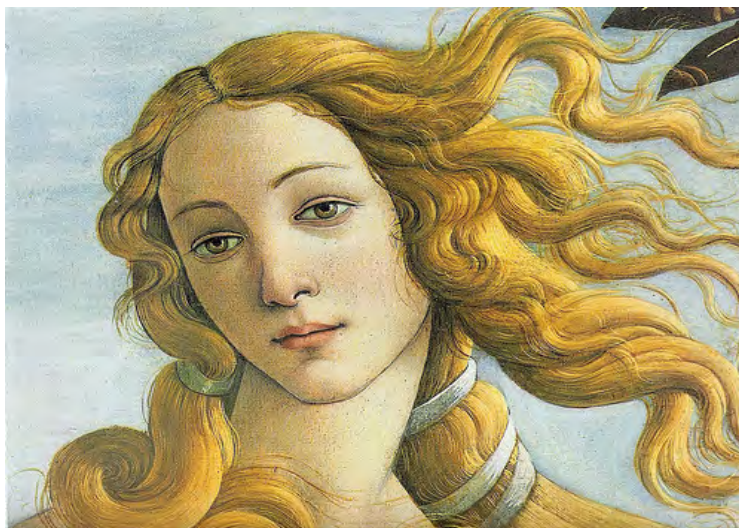


Fig. 113. **Botticelli**, *Detalle de El Nacimiento de Venus*, 1484-1485, Temple sobre lienzo, 172,5 x 278,5 cm. Galería de los Uffizi. Florencia. (Italia).

Otro caso de la *Figura – objeto* se ejemplifica con *La gran Odalisca* (Fig. 113), que muestra su cuerpo con un matiz arrogante en su expresión, conseguido con una mirada dirigida a quien mira por encima de su hombro no directa. Los ojos se muestran de soslayo y se combinan con una sutil sonrisa. Llega a mostrarse muy segura de ella misma, sensual y provocadora al ofrecer la espalda al espectador. Como elemento inquietante o de misterio, su ojo izquierdo permanece en la penumbra, sumergido en la oscuridad procedente del fondo de la escena. El fin es subrayar un sentimiento bastante insinuante. Siendo espectadores, sujetos observadores de su desnudez, podemos sin embargo sentirnos observados en nuestra curiosidad.



Fig. 114. **Ingres**, *La Gran Odalisca*, 1814, Óleo sobre lienzo, 91 x 163 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

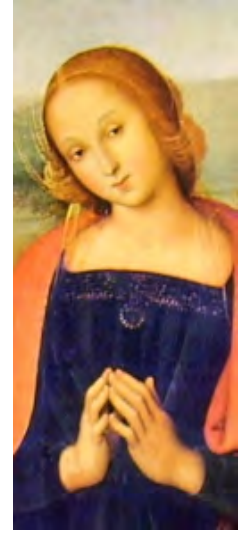
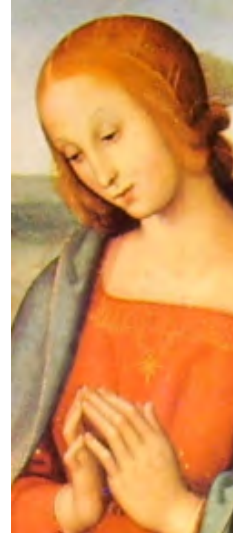
En lugar de mirar por encima del hombro al espectador para observarle (Fig. 114), Velázquez introduce el recurso del espejo que en realidad enmarca el retrato de la Venus (Fig. 115), pero no llega a desvelar ningún detalle del rostro difuso.



Fig. 115. **Velázquez**, *La Venus del Espejo*, 1648-1649, Óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm.
The National Gallery. Londres. (Inglaterra).

II. 18. 2. 2. Adyuvante – Oponente.

La *Figura adyuvante* se basa en la idea de potenciar la mirada y actitud de otros de los personajes de la escena. Por lo tanto se repite su gesto, bien con la inclinación de la cabeza en la misma posición, su postura o sus rasgos faciales, configurados con la misma dulzura o actitud de devoción. (Figs. 116 a 119) Se diferencian de la figura central con jerarquía en los tamaños u otros detalles.



Figs. 116-119. **Perugino**, *Madonna con santos adorando al niño*, 1503, Óleo sobre tabla, 87 x 72 cm.
Pierpont Morgan Library. Nueva York. (EE.UU.).

La *Figura oponente* contrasta de alguna forma a la mirada principal, en este caso a la figura de Salomé (Figs. 120 a 122). Es la negación de la mirada consciente al motivo principal de la escena marcada en este caso por la luz más intensa que la señala, siendo cómplice de la maldad de ella, su semblante y su gesto denotan oposición a los motivos caprichosos de la joven asesina.



Figs. 120-122. **Caravaggio**, *Salomé con la cabeza del Bautista*, 1607, Óleo sobre lienzo, 91,5 x 107 cm. The National Gallery. Londres. (Inglaterra).

II. 18. 2. 3. Destinador – Destinatario – Testigo.

Los conceptos de *destinador*, *destinatario* y *testigo*, sirven para definir si la expresión de un personaje obtiene cierto conocimiento, a quién va destinado dicho saber. El juego de los conceptos puede coincidir a la vez dentro de la misma obra según el contenido de la propia imagen. En este caso de Eric Fischl en *Bad boy* (Fig. 123), la mujer no es la destinataria (no llega a imaginarse porque lo ignora) que tras esa función de exhibirse de un modo lascivo que puede pretender una perversión hacia el joven, se esconde otra acción poco honrada que sólo conoce el niño y el espectador, los destinatarios de un saber oculto. En efecto, el niño le está robando al bolso a la joven, lo cual sólo él y el espectador saben. Se resume en quién da y quién recibe la información o el saber de lo que ocurre en una pintura.



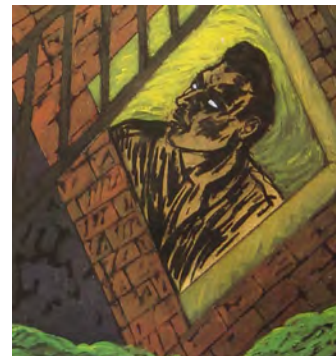
Fig. 123. **Eric Fischl**, *Bad Boy*, 1981, Óleo sobre lienzo, 167,6 x 243,8 cm. Colección particular. Zurich. (Suiza).

La función del admonitor como testigo o “alter ego” del espectador dentro del cuadro puede presentar una ambigüedad de roles, resumidos en ayudar o agredir, esperar o ser cómplice, ofrecer o ser robada, pervertir o ser engañada, la inversión del papel de agresor o víctima. Puede conseguirse una ambivalencia de las imágenes o paradojas.



Fig. 124. **Cathérine Lopes Curval**, *Le vol de Boston*, 1985.

Entre los términos de destinador-destinatario se puede añadir el de testigo. El juego de ellos se basa en el saber o en el ocultar. Quien ofrece ese saber puede considerarse el destinador; quien recibe ese saber se llamaría destinatario. Y por último, la mirada, bien del espectador o del personaje, sugiere ser el destinatario del saber lo que se ve: el espectador. En este caso de Lopes Curval (Figs. 124 a 126), la mirada de ella oculta en parte con su mano el saber de un próximo trágico destino:



Figs. 125 y 126. **Cathérine Lopes Curval**, *Le vol de Boston*, detalles. 1985.

Su forma de rechazar a ese saber que supone morir se representa en su caso con la mano delante de sus ojos, con la intención de no ver su destino que ve sucederá a la fuerza. El espectador muestra una mirada en blanco como testigo de la acción de la mujer que se arroja al vacío. La cuestión en este punto es: ¿Quién adquiere el conocimiento y quién provocó la acción? Se añade un elemento inquietante marcado por el personaje que mira.

II. 18. 3. Expresivas.

En las Funciones expresivas vamos a estudiar los valores expresivos de la mirada a la hora de definir el carácter, el estado anímico y la caracterización moral del personaje. Distinguimos al afecto entre miradas positivas, de afecto y miradas de desafecto consideradas como negativas.

II. 18. 3. 1. Tipos de afecto.

La clasificación de los tipos de afecto engloban a las variables icónicas basadas en el gesto y la expresión de semblantes con un sentido amable y cariñoso, con los rasgos que sugieren esa comunicación de miradas pertenecientes a seres virtuosos y afables. Se tratarán los recursos que saben emplear los artistas para lograr la bondad representada muy aplicada a personajes más o menos místicos.

Pura – virginal – inocente.



Figs. 127 y 128. **Pietro Perugino**, *La Madonna y el Niño*, 1500, Óleo sobre tabla, 70,2 x 50 cm. National Gallery of Art. Washigton DC. (EE.UU.).

Los rasgos en común que muestran una expresión cargada de pureza se resumen en miradas entreabiertas, con los párpados bajos y no del todo directa, sin apelación al espectador. (Figs. 127 y 128). El eje ligeramente inclinado de la cabeza muestra cierta afectación hacia el punto con el que la dirige, con un matiz de tristeza, generalmente para expresar su cariño hacia su hijo que sabe que algún día sufrirá. Su función es transmitir ese amor virtuoso hacia Cristo.



Fig. 129. **Pietro Perugino**, *Detalle de Retrato de una Madonna*, 1500, Témpera sobre tabla.

El aspecto de la mirada virginal puede dirigir los ojos al espectador, pero con los párpados ligeramente bajados, y se combina con un giro muy sutil de la cabeza, pero pretende incitar menos al espectador al deseo (Fig. 129). Su boca permanece sellada, y las frentes despejadas son así mismo muy utilizadas para matizar este aspecto. En ocasiones esta expresión puede asociarse también a estados de languidez o melancolía.

Una de las formas empleadas de reflejar en la mirada la inocencia (Figs. 130 y 131), se basan en la representación de un ser dormido, ya que mientras se duerme incluso las expresiones más agresivas se dulcifican. Se sintetizan en semblantes cándidos logrados por expresiones suavizadas, a veces con ojos entreabiertos o casi cerrados, lejos de toda sensación de maldad. Incluso las tonalidades luminosas y el color blanco transmite esta idea, que suele caracterizar la iconografía religiosa.



Figs. 130 y 131. **William-Adolphe Bouguereau**, *La Inocencia*, 1893, Óleo sobre lienzo, 100 x 52,5 cm. Colección privada.

Cariñosa – afable – maternal.



Fig. 132. **W. Adolphe Bouguereau**, *Admiración maternal*. 1869, Óleo sobre lienzo, 89 x 116 cm. Colección privada.

Fig. 133. **W. Adolphe Bouguereau**, *Primeros cuidados*. 1866, Óleo sobre lienzo, 190 x 127,5 cm. Lyndhurst. National Trust for Historic Preservation. (EE.UU.).

Las características de las expresiones cariñosas coinciden en la actitud de ser conmovida y sentir amor por la criatura a la que sostienen (Figs. 132 y 133). Esta afectación o sensación se muestra con un leve giro de la cabeza, que se inclina hacia el motivo que causa su ternura. Ambos ojos quedan dirigidos al infante en estos casos con dulzura. Se expresa mediante los párpados bajados, que no permiten al espectador casi ver las pupilas de la figura y un rostro sereno y apacible. Se acompañan por la figura por la que se siente afecto y mostrando situaciones solícitas y cuidadosas. Y pueden guardar similitudes con la virginal.



Fig. 134. **Ghirlandaio**, *Anciano con su nieto*, 1480, Témpera sobre tabla, 63 x 46 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

La mirada afable es aquella que transmite sentimientos nobles de afecto hacia la figura que los produce (Fig. 134). Por lo tanto, se muestra acompañada de aquello que provoca la ternura, y se dirige al rostro o a los ojos del personaje que suscita ese cariño. La expresión sigue siendo serena y dulcifica la expresión de los rostros a pesar de su posible rudeza. Se acompaña con una ligera sonrisa y párpados entreabiertos.



Fig. 135. **Leonardo Da Vinci**, *Madonna Litta*, 1490-1491, Temple sobre tela, 42 x 33 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo. (Rusia).

La mirada maternal es ante todo dulce y protectora, llena de sentimientos de amor hacia una criatura (Fig. 135). En esta lectura de la mirada se repiten los rasgos característicos de las anteriores imágenes, en las que los ojos permanecen ligeramente abiertos y la inclinación de la cabeza se dirige al motivo que lo enternece. Pero en este caso, el acto de amamantar difiere de las escenas antes presentadas. Es una importante caracterización del personaje y la escena. Todas las vírgenes identifican su mirada en la dulzura y amor, plasmado con el leve giro de su cabeza y la mirada de ojos entreabiertos que no apelan al espectador, como sucede con otras miradas más directas al observador de la obra que identifican a las figuras como venus.

Devota – mística.



Fig. 136. **William-Adolphe Bouguereau**, *La Priere- (The Prayer)*, 1865, Óleo sobre lienzo, Medidas desconocidas. Colección privada.

La principal caracterización de la mirada devota es la dirección que toman los ojos del personaje hacia un lugar más elevado que la propia figura, para apelar a un ente divino o conversar de algún modo (Fig. 136). La carga emotiva supone ladear la cabeza en la dirección de los ojos. Si se desea subrayar esta acción y presentar con más detalle la actitud de rezo o fe, el cruce de las manos y la representación de un reclinitorio en el se arrodilla la figura, nunca está de más.



Fig. 137. **Ingres**, *Juana de Arco en la coronación de Carlos VII*, 1854, Óleo sobre lienzo, 240 x 178 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

La mirada mística se basa en la representación de figuras con carácter espiritual o religioso. Esa devoción se refleja en la representación de los ojos alzados al cielo, que apelan a figuras divinas posiblemente situadas en los cielos. En la representación de santidades, se incluye un halo en la cabeza como símbolo de ello (Fig. 137). Alrededor de la figura central de Juana de Arco, todo un séquito de personajes religiosos presentan acciones de fe, como figuras de asistencia a modo de coro que refuerzan la idea de fe tan fuerte que caracteriza esta mirada. Permanecen arrodilladas, leyendo sagradas escrituras y muestran gestos de rezo.



Fig. 138. **Sassoferrato**, *Santa Lucía*, 1600.
Óleo sobre tabla, 66 x 48 cm.
Palazzo Chigi. Ariccia. Roma. (Italia).

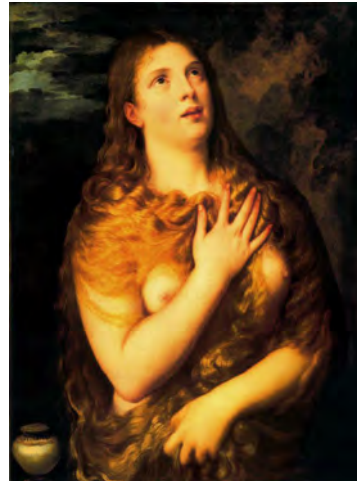


Fig. 139. **Tiziano**, *María Magdalena*, 1533-1535.
Óleo sobre tabla, 84 x 69 cm.
Galería Palatina. Palazzo Pitti. Florencia. (Italia).

La representación de santidades suele encontrar muy útil alzar los ojos al cielo a modo de súplica divina o simplemente de reflejo de fe. Siempre son acompañados de los atributos que caracterizaron su vida o de aquello que los convirtiera en mártires o santos. (Figs. 138 y 139). Durante ese ruego que lanzan a la divinidad, aquí observamos bocas entreabiertas como una sugerencia de ese rezo. Una muestra que facilita el entendimiento de hablar con lo celestial es la posible inclusión de un trozo de cielo o incluso de nubes.

Implorante – solícita – admiradora.



Fig. 140. **Mantegna**, *S. Sebastián*.
1480, Óleo sobre tabla, 225 x 140 cm.
Museo del Louvre. París. (Francia).



Fig. 141. **Mantegna**, *S. Sebastián*.
1459, Temple sobre tabla, 68 x 30 cm.
Kunsthistorisches Museum. Viena. (Austria).



Fig. 142. **Mantegna**, *S. Sebastián*.
1506, Temple en tabla, 210 x 91cm.
Colección privada.

La forma de caracterizar de los personajes basada en la iconografía cristiana, repite los aspectos básicos para el fácil reconocimiento de la figura. Las poses se adaptan a los hechos sucedidos y la causa del martirio en el caso de ciertos santos. La dirección de la mirada también se utiliza para subrayarlo. Quizá la posición de los brazos pueda cambiar adaptada a la escena por sus características, pero el tipo de mirada implorará a los cielos. En función de la intención de marcar el sufrimiento en mayor o menor grado por parte del artista, es posible detallar el avance de la tortura o el martirio. En el caso de *San Sebastián* realizado por Andrea Mantegna (Figs. 140 a 142), muestra en diferentes ocasiones una expresión de dolor: el hecho de alzar el entrecejo con diferente intensidad y regular la boca entreabierta, difieren en la sensación de emotividad y penuria que padece. La expresión de sufrimiento que muestra el personaje martirizado, depende de las intenciones del pintor para que afecte al espectador de un modo intenso el suplicio. Puede representar al mártir con un sufrimiento extremo que llegue a conmovir al espectador, o por otro lado, puede buscar plasmar una fortaleza ante la tortura que sufre por la fe que procesa. Las facciones que articulan la mirada, las cejas y la dirección de los ojos, podrán añadir el dramatismo más o menos teatralizado, más o menos natural en cada contexto.



Figs. 143 y 144. **Ingres**, *Júpiter y Thetis*, 1811, Óleo sobre lienzo, 327 x 260 cm. Musée Granet. Aix-en Provence. (Francia).

Entendemos a la expresión solícita como una forma de ruego, caracterizada en este caso como una mirada de súplica en busca de cierta atención. Se orienta, en ocasiones, desde una posición de inferioridad hacia otra superior como insinuación de la plegaria. Puede tener un carácter emotivo y articularse con una postura que muestre alguna humillación de cara a otro personaje. En la obra *Júpiter y Thetis* de Ingres (Figs. 143 y 144), la pose de ella, de rodillas, busca la atención del dios griego intentando recibir su mirada autoritaria llamándolo con su caricia, su actitud y sus ojos.



Fig. 145. **William-Adolphe Bouguereau**, *Admiración*, 1897, Óleo sobre lienzo, 147,3 x 198,1 cm. San Antonio Museum of Art. Texas. (EE.UU.).

En la obra de William-Adolphe Bouguereau *Admiración* (Fig. 145), se ejemplifican las diversas actitudes posibles ante un suceso que produce admiración, en este caso un infante, para mostrar cómo se combinan las miradas con la expresividad corporal, de acuerdo con el grado de implicación que se sienta ante un acontecimiento. Predomina la actitud receptiva y la atención, mediante miradas directas a la figura principal, el acercamiento y orientación corporal al joven. Por tanto, las cinco figuras femeninas presentadas muestran una actitud abierta de fascinación y entusiasmo.

II. 18. 3. 2. Tipos de desafecto.

Basamos la tipología de los desafectos en una selección de sentimientos sobre los siete pecados capitales. Se diferencian conceptualmente de los afectos anteriormente tratados, quizás con connotaciones más positivas. En este punto, la forma de mirar de los personajes en general es menos piadosa, bondadosa o virtuosa, entre otras formas de expresión que caracterizan las miradas.

Soberbia – orgullo – arrogancia- narcisismo.

Comenzamos con la actitud altiva de Doña Juana de Austria (Figs. 146 y 147), que podría reflejar aquí una actitud soberbia en su pose ante el pintor Sánchez Coello. Se basa principalmente en la posición de su rostro, orientada de una manera distinta a la de los ojos. Su pupila e iris quedan desplazados hacia el ángulo lateral, casi de reojo. La seriedad de su mirada concuerda con esta actitud y su imagen austera, sin apenas nota de color, supone el ejemplo de la política que ella adoptaba para llevar los asuntos de la corona.



Figs. 146 y 147. **Alonso Sánchez Coello**, *Doña Juana de Austria*, 1557, Óleo sobre lienzo, 116 x 93.5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao. (España).



Fig. 148. **John William Godward**, *Bathsheba*, Ca. 1905, Óleo sobre lienzo, Medidas desconocidas. Colección privada.

El rostro orgulloso se puede entender como una mirada directa y frontal al espectador, con una cara serena y una sonrisa casi inexistente, muy sutil. Se articula con un pose muestra de la autoconfianza exagerada. En el caso de *Bathsheba* interpretada por Godward, también llamada Betsabé, (Fig. 148) presenta un *contraposto* semiapollado en una de las paredes y una muñeca reposada a la altura de la cadera. Quizás su orgullo procediera de saber que es el objeto de deseo del rey David.



Figs. 149 y 150. **Ingres**, *Detalle de Júpiter y Thetis*, 1811, Óleo sobre lienzo, 327 x 260 cm. Musée Granet. Aix-en Provence. (Francia).

La mirada de arrogancia, férrea seguridad, dominante, rotunda e imperturbable, se muestra de forma frontal con el eje de la cabeza totalmente vertical. En esta obra de Ingres (Figs. 149 y 150), se presentan unas cejas espesas que subrayan la fuerza de la mirada y la pose del dios musculado.



Fig. 151. **Auguste Toulmouche**, *The Admiring Glance*. 1868, Óleo sobre lienzo, 59 x 45 cm. Colección particular.



Fig. 152. **Auguste Toulmouche**, *Vanity*. 1889, Óleo sobre lienzo, 73 x 48 cm. Colección particular.

Las narcisistas muestran a veces sutilmente un enamoramiento de la propia figura ante su persona y el ensimismamiento al autocontemplarse (Figs. 151 y 152). El recurso del espejo, el objeto que devuelve la imagen que se le presenta, es el mejor exponente para la representación de las figuras narcisistas. En otros casos, el simple reflejo en el agua de la figura que se mira en él cumple esta función. Incluso en la obra *Vanity* de Auguste Toulmouche, llega al punto de besarse a ella misma, como la mejor representación posible de aquella persona que pueda tener exceso de autoestima. Su mirada también puede llegar a sobrepasar la admiración recomendable por su belleza propia, y la ligera sonrisa y afectación mostrada por un casi imperceptible giro del eje de la cabeza, muestra del encantamiento sentido por ellos mismos.

Avaricia – gula.



Figs. 153 y 154. **Seguidor de Marinus Van Roymerswaele**, *Los Cambistas*, 1548. Óleo sobre tabla de roble, 124 x 95,5 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao. (España).

La mirada avara muestra una actitud de codicia procedente de la ambición y usura (Figs. 153 y 154). Se dispone en un entorno en el cuál se sugiere el anhelo por los bienes materiales. Esos sentimientos de egoísmo se reflejan en una expresión basada en unos ojos pequeños, con una apertura de los párpados leve y el enfoque de reojo al espectador. La boca puede describir una mueca en lugar de una sonrisa, el eje de la cabeza permanece forzosamente inclinado y aquí su dedo apunta con el dedo índice a las monedas que puede haber ganado con malas artes. Permanece orgulloso de su hazaña con una actitud burlona.



Fig. 155. **Velázquez**, *Los Borrachos* o *El Triunfo de Baco*, 1628-1629, Óleo sobre lienzo, 165,5 x 225 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

La gula, el deseo extremo por el placer suscitado por la comida o la bebida, se muestra en la obra de Velázquez (Fig. 155) mediante una serie de rostros de miradas pícaras, sonrisas burlonas y caras coloradas por la acción del alcohol. La figura del dios Baco recibe mayor atención del espectador por la blancura de su cuerpo, diferente del resto, en donde dos personajes observan al espectador para hacerlo participe de su alegría.

Lujuriosa - placentera - gozosa (Amor carnal).



Figs. 156 y 157. **John Collier**, *Lilith*, 1892, Óleo sobre lienzo.
The Atkinson Art Gallery. Southport. (Inglaterra).

John Collier muestra una pose pecaminosa de Lilith (Figs. 156 y 157), en la que se ofrece al espectador con una larga y sensual melena, arropada por una serpiente que cubre sus zonas íntimas, símbolo del pecado en la iconografía cristiana. El hecho de dejarse envolver por la serpiente es significativo. Su expresividad es intencionalmente provocadora, con uno de los ejes más inclinados de la cabeza dentro de las obras estudiadas. Se puede suponer que tal inclinación de la cabeza sugiere las miradas en mayor o menor grado de provocación. El extremo en este caso es la mirada de lujuria, que no se orienta fuera de la obra sino a la cabeza de la serpiente. Se ofrece con el propio cuerpo desnudo y su actitud.



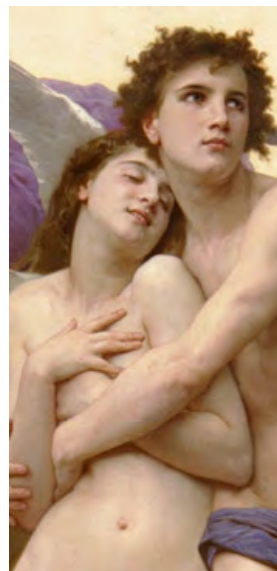
Fig. 158. **Nicolás Poussin**, *Rinaldo y Armida*, 1629, Óleo sobre lienzo, 80 x 107 cm.
Galería de pintura Dulwich. Londres. (Inglaterra).

La obra de Nicolás Poussin titulada “Rinaldo y Armida” (Fig. 158) se muestran dos tipos de mirada placentera: La mirada plácida del joven Rinaldo que descansa dormido, recostado y la de un placer de Armida producido por la contemplación del otro rostro y cuerpo dispuesto con atractivo. Tal es la recompensa de placer que decide no acabar con su vida.



Figs. 159 y 160. **Nicolás Poussin**, *Detalles de Rinaldo y Armida*, 1629, Óleo sobre lienzo, 80 x 107 cm. Galería de pintura Dulwich. Londres. (Inglaterra).

Las expresiones placenteras de los rostros conseguidas mediante las miradas (Figs. 159 y 160), se basan en los párpados desplegados casi hasta cerrarse y las bocas entreabiertas. La relajación de los cuerpos sugiere asimismo esa sensualidad que repercute en cómo disponen sus miradas.



Figs. 161 y 162. **William-Adolphe Bouguereau**, *La abducción de Psique*, 1895, Óleo sobre lienzo, 209 x 120 cm. Colección privada.

La mirada de gozo refleja un estado de éxtasis intenso, (Figs. 161 y 162) con una sonrisa de labios entreabiertos, ojos cerrados por la sensación más o menos intensa de placer y un giro del cuello que cambia la postura de la cabeza, afectada por su sentimiento, y repercute en la dirección de su eje.

Ira – odio – rencor – rechazo – malicia.

Las miradas de ira y agresividad hacia los demás suscitada por tormentos coinciden en la forma de expresión que configura la mirada: el ceño fruncido sobre una cuenca de los ojos negra a la que no accede la luz y queda en sombra, son comunes en la expresión de la ira. En *Orestes perseguido por las furias* (Figs. 163 a 165), observamos que los ejes de la cabeza se adelantan por la frente y se acercan en dirección al personaje objeto de su ira. La expresión del lenguaje corporal tiene un gran protagonismo para su representación y se dispone amenazante.



Figs. 163, 164 y 165. **William-Adolphe Bouguereau**, *Orestes perseguido por las furias*, 1862. Óleo sobre lienzo, 231,1 x 278,4 cm. The Chrysler Museum of Art. Virginia. (EE.UU.).



Figs. 166 y 167. **William-Adolphe Bouguereau**, *Dante y Virgilio en el infierno*, 1850. Óleo sobre lienzo, 281 x 225 cm. Museo de Orsay. París. (Francia).

Las representaciones de las miradas de odio suponen alguna de la mayor carga de fuerza y violencia en la representación de escenas. En ellas interviene todo un despliegue de información visual que destaque estos datos. Todos los músculos del cuerpo permanecen contraídos. Son las almas condenadas que luchan en el infierno pertenecen a Capocchio, hereje y alquimista, quien es mordido en el cuello, y a Gianni Schichi, quien había desviado una herencia (Figs. 166 y 167).

Pero más allá de lo anecdótico, la violencia de sus miradas se resume en esa tensión muscular, porque las facciones se endurecen y el entrecejo se frunce como expresión del salvajismo en el que están inmersos. La angulosidad de la escena, basada en cuerpos desnudos casi completamente contorsionados, se representa mediante unas posiciones antinaturales por tal retorcimiento de los cuellos y el eje de la cabeza, poco común. Destacan los tonos rojizos de los rostros, basados en una

mayor afluencia de sangre debido al estado enajenado. Observamos que las miradas de odio se orientan al foco que produce tal resentimiento, de desafecto y repugnancia. Todo para transmitir la sensación de aborrecerlo.



Figs. 168 y 169. **Paul Delaroche**, *Herodías*, 1843, Óleo sobre lienzo, 129 x 98 cm. Wallraf-Richartz Museum. Köln. (Alemania).

La mirada de Herodías representada por Paul Delaroche (Figs. 168 y 169) muestra una expresión de rencor y sentimiento vengativo. Se basa en una pose seria de la cara, en la que los ojos aparecen ladeados hacia los ángulos laterales y fuera del cuadro, sin objeto físico que reciba tal mirada. Se trata de una mirada signo de la desconfianza, embuste, la empleada en pintura para representar situaciones de engaño, falsedad y embaucamiento.



Fig. 170. **Charles François Jalabert**, *Edipo guiado por Antígona fuera de Tebas*, 1843. Museo de Bellas Artes de Marsella. Marsella. (Francia).

En la obra de Charles François Jalabert, *Edipo guiado por Antígona* (Fig. 170), la tipología de las miradas de rechazo o de repulsión resulta bastante amplia: las reprobatorias, basadas en gestos que señalan el foco de su rechazo, una seriedad y enfado extremos, pueden considerarse unas de las más recurrentes. Los gestos de repulsión intentando no respirar ayudándose de la mano o alguna

tela, se combinan con con miradas de soslayo. Incluso la mirada proyectada por encima del hombro puede llegar a transmitir dicho sentimiento. El retirar intentando evadir la fuente que produce ese rechazo, es otra forma. La negación de la propia mirada a veces resume este otro tipo de desafecto. Observamos que la tónica de estas expresiones que aquí se presentan muestran el ceño fruncido.



Figs. 171 y 172. **Alexandre Cabanel**, *Ángel caído*, 1868, Óleo sobre lienzo, 121 x 189,7 cm. Colección particular.

El mejor ejemplo de las sensaciones maléficas lo encarnan las representaciones del Ángel Caído. En ella se pueden resumir todos los tipos de desafecto. La forma de mirar que se presenta en la obra de Alexandre Canabel (Figs. 171 y 172) se sintetiza con una mirada velada, oculta bajo brazo. La distancia de las pupilas con respecto a las cejas se muestra reducida, potenciada por el ceño fruncido signo de maldad. Ya que es la personificación de todos los males y pecados, el hecho de ocultar parte de la cara aporta un carácter inquietante a la composición, por la sugerencia del rencor que siente. Incluso la cara permanece ensombrecida y los párpados inferiores se representan notablemente oscurecidos.

Envidia.



Figs. 173 y 174. **Haynes King**, *Jealousy and Flirtation*, 1874, Óleo sobre lienzo, 90 x 120 cm. Legado por Joshua Dixon a Victoria & Albert Museum en 1886. Londres. (Inglaterra).

El sentimiento de la envidia nace en algunos casos de la tristeza de no poseer la felicidad que otros disfrutan. Haynes King presenta en *Jealousy and Flirtation* (Figs. 173 y 174), el caso de quien sufre por no poseer la atención de quien contempla a la otra figura, que es su hermana. La base de esa tristeza queda representada con su mirada afectada, gracias a la mano que acaricia su propia mejilla, la cabeza sutilmente ladeada y la mirada perdida que se acomoda en toda la superficie de la pintura. La luz que envuelve la escena da un mayor protagonismo a la pareja sonriente y deja en segundo plano a quien padece tal sensación de incomodidad.

Pereza.



Fig. 175. **Charles Émile August Durán**, *Danaë*, 1900, Óleo sobre lienzo, 100 x 127 cm. Musée des Beaux-Arts. Burdeos. (Francia).

La principal característica de la pereza es el tedio, sentimiento que más adelante será presentado con otra imagen de Betsabé. Sin embargo, la postura o pose puede llegar a transmitir más en este caso que la representación de la propia mirada. La disposición del cuerpo, aparentemente sin la sensación de decoro, fuera de toda preocupación por presentar su desnudo, puede ser un aspecto importante (Fig. 175). El torso queda descubierto algo dejado, y el cuerpo ofrecido al espectador falto de un interés estético relativo, porque sin embargo, la disposición de las piernas muestra un mayor cuidado para su representación.

II. 18. 3. 3. Estados de ánimo y carácter.

En lo referente a los estados anímicos y de carácter mediante algunos ejemplos, se tratarán los tipos de mirada que no se dirigen a ningún foco que reciba la mirada, es decir, los que son propios de la emotividad del personaje y responden al propio sentir sin responder a estímulos externos que coarten la forma de mirar y la expresión. Proporcionan la idea de cómo es el interior del individuo, la forma de ser en lugar de atender una simple actitud hacia el exterior.

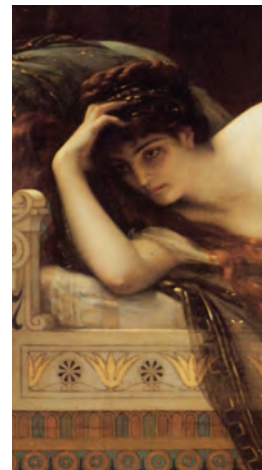
Melancólica.



Figs. 176 y 177. **Miguel Ángel Salgado**, *Alegoría de la Soledad*, 2006, Óleo sobre lienzo, 162 x 114 cm. Colección particular.

En la *Alegoría de la Soledad* de Salgado (Figs. 176 y 177), la mirada melancólica se articula con una configuración del paisaje austera y sombría. La inexpresividad de la cara queda patente mediante un rostro relajado sin espíritu. A la mirada algo ojerosa se añade la sensación de pesadumbre, añoranza, pena y decaimiento. La desnudez del cuerpo en esta obra concuerda con el sentimiento de soledad y vacío desde el que se configura.

Dolor – arrepentimiento.



Figs. 178 y 179. **Alexandre Cabanel**, *Fedra*, 1880, Óleo sobre lienzo, 195 x 285 cm. Colección particular.

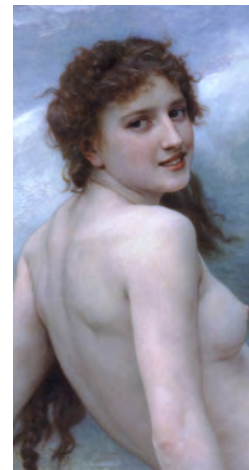
La imagen de *Fedra* realizada por Cabanel (Figs.178 y 179) parece convertirse en la personificación del dolor. Su actitud sumida en llanto y destruida se refleja en una indolencia, dejadez, desidia y abandono, se basa en su actitud apática. Orienta la mirada al vacío con una coloración más intensa y oscura de la piel bajo los ojos, los párpados inferiores, que se sumergen en la penumbra.



Figs. 180 y 181. **Guercino**, *Retorno del hijo pródigo*, 1654-1655, Óleo sobre tela, 155 x 146 cm. Timken Art Gallery, San Diego. California. (EE.UU.).

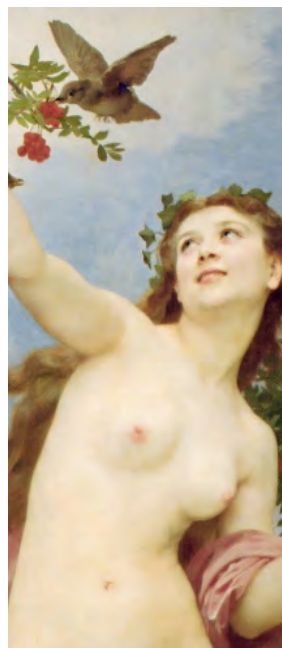
También la principal forma de representación de aflicción o arrepentimiento es el llanto, dividido entre la pena causada por el reconocimiento de culpa o por el aspecto reconfortante y afable de la recepción del padre a su hijo. Quizá por ello, la composición empleada en el *Retorno del hijo pródigo* de Guercino (Figs. 180 y 181) utiliza tonalidades vivas articuladas parcialmente con tonos oscuros. Puede querer representar esa ambigüedad del llanto por el arrepentimiento y la alegría de la recuperación del hijo. La mirada del joven, no dirigida hacia el padre sino al suelo como signo de vergüenza, muestra el eje de la cabeza inclinado, incapaz de mantener el contacto visual. Incluso se señala el llanto enjugado por un paño.

Alegre – festivo.



Figs. 182 y 183. **William-Adolphe Bouguereau**, *La ola*, 1896, Óleo sobre lienzo, 121 x 160 cm. Colección privada.

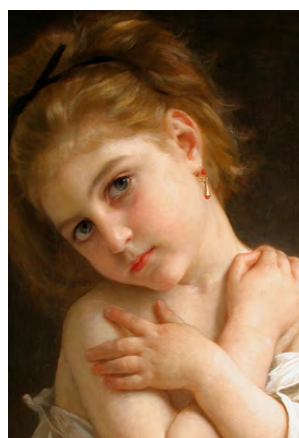
Por otro lado, la sensación de optimismo o la representación de la mirada llena de alegría, se basa fundamentalmente en combinar la sonrisa con una posición ascendente del eje horizontal de los ojos, mediante su lectura de la izquierda hacia la derecha. Es la posición mostrada por William-Adolphe Bouguereau en *La ola* (Figs. 182 y 183) de una joven que parece disfrutar del momento del baño sin ningún complejo aparente.



Figs. 184 y 185. **William-Adolphe Bouguereau**, *Día*, 1881, Óleo sobre lienzo, 207 x 108 cm.
Colección particular.

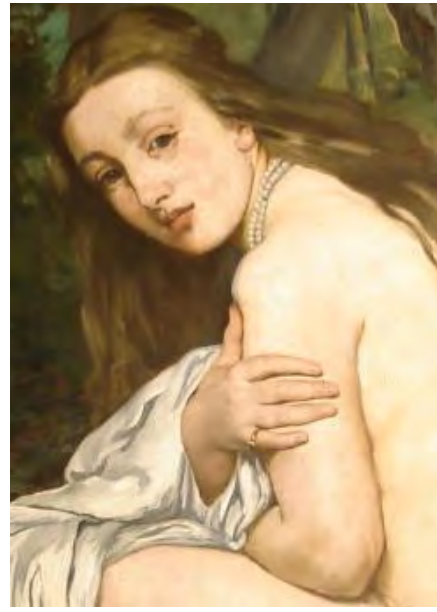
La mirada festiva también cuenta con los rasgos optimistas (Figs. 184 y 185). Los ojos se orientan al cielo, más bien dirigidos a un pequeño pájaro, con una leve sonrisa y la disposición del eje horizontal ascendente en una lectura de izquierda a derecha reflejan un sentimiento jovial. El colorido es vivo y luminoso y la joven parece flotar, la sensación propia de una situación amable y jocosa. Con la inclusión de flores y aves potencia la idea de festividad.

Timidez – pudor – temor.



Figs. 186 y 187. **William-Adolphe Bouguereau**, *La friolera*, 1879, Óleo sobre lienzo, 71,6 x 50,1 cm.
Colección privada.

La disposición de la cara tímida refleja de alguna forma la protección ante la observación del espectador, al que mira en este caso de una manera indagadora (Figs. 186 y 187), mediante el giro de la cabeza hacia la izquierda. En este caso esa barrera visual se dispone creada por abrigarse ante el frío, arropándose con sus propios brazos y tapar su torso casi desvestido.



Figs. 188 y 189. **Édouard Manet**, *Ninfa sorprendida*, 1861, Óleo sobre lienzo, 146 x 114 cm. Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires. (Argentina).

En este caso de mirada pudorosa (Figs. 188 y 189), la dirección del cuerpo no apunta al observador y también se protege de ser visto. La mirada al espectador se orienta por el giro de la cabeza hacia su hombro en una pose retraída, en la que no desea exhibirse y pretende ocultar su desnudez.



Fig. 190. **François Édouard Zier**, *Los enamorados Acis y Galatea se esconden de Polifemo*, 1877. Óleo sobre lienzo, 148 x 100 cm. Sotheby's New York. Nueva York. (EE.UU.).

El sentimiento de temor se refleja en la mirada con signos de inquietud y desconfianza sobre el futuro al que se teme. Los ojos se desvían en dirección al peligro (Fig. 190) a los ángulos laterales del ojo. Las cejas muestran la preocupación alzándose en la zona del entrecejo, junto con una pose tensa e inestable.

Curiosa – inteligente – avispada – misteriosa.



Fig. 191. **Sophie Gengembre Anderson**, *La princesa del otoño*, Año desconocido, Óleo sobre lienzo, 36 x 30 cm. Colección particular.

La mirada curiosa es ante todo indagadora, en la que la posición de la cabeza siempre es apelativa con un giro marcado (Fig. 191). Se dirige al espectador con unos ojos claramente abiertos que parecen cuestionar al propio espectador, en una estética afable. La dirección del eje de los ojos es también ascendente como sugerencia de optimismo.



Fig. 192. **Leonardo Da Vinci**, *Mona Lisa*, (*La Gioconda*), 1502, Óleo sobre tabla, 77 x 53 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

La principal característica de la mirada inteligente por excelencia es la que cuenta con una fuerte carga de misterio tras su aspecto enigmático, que parece consciente de lo que sucede pero no desvela lo que conoce (Fig. 193). Mantiene una leve sonrisa que casi no afecta al resto de la fisonomía del rostro, produciendo un cuestionamiento y una ambigüedad que intriga a cualquier espectador. Su gesto comedido llega a producir inquietud al ocultar aquello que ella sí parece saber sobre quien observa la obra. Esta expresión cuenta incluso con un halo de misterio muy conocido.



Fig. 193. **Jan Massys**, *Judith*, 1575, Óleo sobre madera, 115 x 80,5 cm.
Royal Museum of Fine Arts. Antwerp. (Bélgica).

Podemos encontrar una mirada avispada en *Judith* de Jan Massys (Fig. 193), como una heroína orgullosa de la hazaña que permitió liberar a su pueblo. Sus párpados bajados dejan ver sutilmente las pupilas dirigidas a la espada que porta en su mano derecha. Inclina la cabeza en una dirección que facilita la mirada más directa hacia el arma blanca. Una grácil sonrisa hace pensar en su satisfacción sin llegar a apelar al espectador.



Fig. 194. **Andrea Mantegna**, *Madonna con el niño dormido*, 1465-1470, Óleo sobre lienzo, 42 x 32 cm.
Staatliche Museen. Berlín. (Alemania).

La mirada que desprende la obra de Mantegna *Madonna con el niño dormido* (Fig. 194) llega a transmitir la sensación que pudiera experimentar la Virgen de saber el destino trágico de su hijo, asumido con dolor. Y se refleja en una mirada perdida hacia el vacío y gestos protectores que envuelven al niño dormido. Es consciente del suplicio que le sucederá y que ella no podrá evitar.

Tétrica – mortecina.



Fig. 195. **Anton Van Dyck**, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1634-1640, Óleo sobre lienzo, 156,5 x 256,7 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao. (España).

Las expresiones tétricas se basan en el sentido fúnebre, lúgubre y nebuloso de la escena en la que se integran, de carácter deprimente. La tónica de las miradas en este caso es siniestra, con una carga emocional muy intensa (Fig. 195). Se basa en acentuar el dramatismo con los ejes de los ojos y la cabeza muy inclinados en diferentes direcciones, rostros amarrotados y ojos llorosos, incluso con la representación de lágrimas derramadas. En este caso podemos decir que predominan tonos con matices grises, como ensuciados por la penuria.



Fig. 196. **William-Adolphe Bouguereau**, *Alma llevada al cielo*, 1878, Óleo sobre lienzo, 180 x 275 cm. Musée Perigord. Perigueux. (Francia).

Para la representación lo mortecino se emplean figuras carentes de vida y fuerza, con la mirada basada en unos ojos cerrados en su totalidad y la posición de la cabeza totalmente relajada con pesadez (Fig. 196). La duda que pueda surgir entre la visión de un personaje muerto o simplemente dormido se aclara gracias al contexto en el que integra el personaje. El uso del negro o tonos grises complementa la sensación de dureza y gravedad.

Desidia.



Fig. 197. **Willem Drost**, *Betsabé con la carta del rey David*, 1654, Óleo sobre lienzo, 103 x 87 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

La actitud de dejadez y abandono, de desidia, presenta una mirada abatida en la que se sugiere una pesadez en la cabeza (Fig. 197). Su eje se inclina hacia un lateral del cuerpo, aquí inclinado hacia donde apoya el brazo. El conjunto del cuerpo tiene una pose desganada y la mirada se muestra acorde con el conjunto, ya que los párpados llegan a la altura del centro de la pupila, entreabiertos, reflejando su estado anímico deprimido.

Delirante – loca - epiléptica – estrábica.



Fig. 198. **Gustave Courbet**, *El hombre desesperado*, 1843-1845, Óleo sobre lienzo, 45 x 55 cm. Colección privada.

La mirada delirante a veces se sucede por las percepciones sin objeto ni estímulo externo, causada por las alucinaciones o temores del propio personaje (Fig. 198). Este es uno de los pocos casos en los que se deja ver la parte superior de la esclerótica, ya que la apertura de los párpados es superior al estado normal por el estado de enajenación.

Lo acompañan gestos de nerviosismo y desesperación dirigidos a la cabeza y al cabello, como forma de inseguridad e inestabilidad. La expresividad repercute en todo el rostro, en el que se alteran cejas, la boca se entreabre y probablemente las aletas de la nariz. Podría afectar incluso a la coloración de la cara, dependiente del acaloramamiento causado por la exaltación.



Fig. 199. Alexandre Cabanel.
Ninfa condenada por Hera a repetir las palabras de los demás.
1874, Óleo sobre lienzo, 97,8 x 66,7 cm.
Metropolitan Museum of Art, Nueva York. (EE.UU.).



Fig. 200. William-Adolphe Bouguereau.
Detalle de Orestes perseguido por las furias.
1862, Óleo sobre lienzo, 231,1 x 278,4 cm.
The Chrysler Museum of Art, Virginia. (EE.UU.).

La representación de la mirada demente podría tener una equivalencia con la atormentada. También observamos en estos casos el estrés en la expresión de sus miradas, con sus ojos casi fuera de sus órbitas (Figs. 199 y 200). Ese malestar producido por la presión a la que son sometidos es el punto en común entre estos tipos de emotividad.

En algunos casos procede del interior del individuo o puede responder a esa fuente de estrés. Los brazos se disponen acercados a las orejas como indicador del sufrimiento que los martiriza de forma psicológica y una pose inestable termina por caracterizarlos.



Figs. 200 y 201. **Rafael**, *La transfiguración*, 1518-1520, Óleo sobre tabla, 405 x 278 cm. Pinacoteca Vaticana. Roma. (Italia).

La crisis por el episodio de epilepsia más representado la presenta Rafael en *La transfiguración* (Figs. 200 y 201), en la que un joven sufre un ataque de este tipo. Su figura supone dentro de la obra un eco de la situación tan sobrenatural que presencia. La superficie de la esclerótica ocupa casi por completo la parte visible en un ojo abierto, que retrae el iris y la pupila de tal modo que resulta difícil percibirlos. Las direcciones de esas pupilas no se orientan de forma paralela, y las convulsiones disponen el cuerpo del joven en una tensión fuera de lo normal, al que señalan para recalcar su episodio y la importancia de la Transfiguración de Cristo.



Figs. 202 y 203. **Ingres**, *Conde N.G. Guriev*, 1821, Óleo sobre lienzo, 107 x 86 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo. (Rusia).

La mirada estrábica se basa en el movimiento de los ojos no alineados respecto a su eje. El iris y las pupilas de cada ojo no son coordinadas del mismo modo, y la dificultad para centrarse en la visión de un objeto no permite desarrollar la mirada estereoscópica y de la percepción de la profundidad (Figs. 202 y 203). Se trata de una posición de los ojos que no varía según las circunstancias, en este caso es propia del personaje retratado.

II. 19. Conclusiones parciales.

En la creación de la pintura narrativa, la mirada de los personajes y sus connotaciones resultan excepcionalmente importantes, porque la mirada llega a definir las funciones, el sentido y la expresión de cada figura humana. Se caracteriza por la forma en la que se mira y su expresión. Es decir, aquello que el pintor desee transmitir sobre el personaje en cuestión, sobre su emotividad. Se han establecido comparaciones entre algunas de las obras analizadas teniendo en cuenta el aspecto de representación de la mirada.

Los logros en este trabajo de investigación tienen un carácter muy amplio, que va desde los recursos escénicos a las tipologías de la mirada, además de cómo se entiende la percepción a través del sentido de la vista, y una acertada representación en sentido técnico para que el pintor amplíe, si es posible, los horizontes basados en la utilización de la mirada de acuerdo a sus intereses expresivos. Ello nos ha permitido descubrir las potencialidades de determinadas representaciones pictóricas basadas en juegos de la mirada dentro de las obras tratadas en las que resulta de interés.

Dentro de las aplicaciones didácticas, hemos optado por mostrar posibles usos basados en los conceptos desarrollados y los términos apropiados al contexto. Gracias a las nociones asimiladas podremos alterar de un modo consciente las variables que producen los extrañamientos o choques visuales. Por ello, más adelante en el apartado experimental, ejemplificamos cómo emplear a los juegos de mirada de personajes, tomando conciencia del conjunto de nuestra investigación, y facilitamos al lector una serie de conceptos que aporten una mayor idea de cómo adaptar los intereses compositivos relativos a la mirada.

Como decíamos, se han llevado a cabo obras que con algunos recursos causen esos choques que llaman especialmente la atención. En algunos casos esta idea de provocar cierto extrañamiento será el objetivo principal para la creación pictórica personal. Con este fin se han establecido oposiciones, contradicciones o paradojas entre la mirada de los personajes en el contexto escénico y narrativo, la expresión y la actitud gestual.

También se dan algunas circunstancias por las cuáles se entiende que un sujeto retratado puede ser el mismo en otra representación por la forma de su expresión por encima de los rasgos al envejecer o ganar en edad. A veces simplemente la mirada es la que define a un personaje incluso después del paso del tiempo. No se relega la expresividad a simplemente el empleo de los rasgos faciales, sino que lo acompañan con una destacada gesticulación corporal o sus poses. El artista debe comprender también el papel fundamental que desempeña la iluminación que dirige la lectura en el recorrido visual y destaca elementos tan importantes como los rostros. Así mismo guía, marcando un orden, según la relevancia de los personajes, o simplemente, un esquema lineal o circular. En este sentido, Velázquez supera la representación de una imagen instantánea en favor de captar el verdadero espíritu que se esconde detrás de una pose algo forzada, abriendo camino a otra imagen más espontánea y natural.

La idea de un pintor para representar un retrato podría ser orientada por algunas descripciones, las que facilitan comprender cómo elaborar la imagen del sujeto retratado como punto de partida. La mirada del pintor conoce el espíritu del retratado. Pero debe matizar su representación en función de lo que el sujeto deba transmitir para su propio fin, muchas veces propagandístico. El paso de los años convierte los mensajes que en distintas épocas resultan opuestos. La mirada de Velázquez refleja en las imágenes de los retratos de forma excepcional para su época, cuando percibía el impacto visual que aborda hasta la intimidad del sujeto.

III. ASPECTOS ESPECÍFICOS DE LA REPRESENTACIÓN DE LA MIRADA EN PINTURA.

En este capítulo tratamos algunos datos que nos aportan las nociones por concretar y distinguir cómo se comporta la mirada, de cara a la cristalización de la misma, así como la del sujeto retratado. Además analizamos la representación de la mirada y su comportamiento o evolución en distintas épocas: desde el Renacimiento hasta la Modernidad, por los nuevos intereses de los pintores. O diversa información sobre lo que se debía conocer en cada momento de la historia.

III. 1. El retrato y la mirada.

En la representación del retrato se refleja tanto la mirada del personaje que se toma como referencia como la imagen que proyecta en su realización el propio artista. El retrato podrá convertirse en la fuente de la que beber para comprender cómo era la sociedad de cada momento y hasta cómo era el autor que la reflejó. Veremos la idea de “verdad” con el intercambio de datos verídicos, la idealización de los rostros o la primacía del artista por encima de la imagen del retratado.



Fig. 204. **Velázquez**, *Inocencio X*, 1650, Óleo sobre lienzo, 140 x 120 cm.
Galleria Doria Pamphili. Roma. (Italia).

Uno de los éxitos de la pintura de Velázquez residía relativos a la representación de la mirada y del conjunto de la obra es que juntaba dos conceptos para la época en la que se desenvolvía, como lo eran los tipos de retratos, históricos y poéticos, antes diferenciados. Así este pintor los logra teniendo presente el efecto que le causase, según el impacto visual, para poder configurar esa misma imagen en el lienzo que vemos en *Inocencio X* (Fig. 204). Llega a captar los aspectos más profundos de la forma de pensar y de lo más íntimo del sujeto, algo novedoso en su entorno artístico:

Lionello Venturi ha escrito que un retrato puede ser histórico o poético. Éste es ambas cosas juntas, que ya Velázquez utiliza su impresión visual inicial para dar vida en el lienzo a un imagen del rostro modelada de manera realista. De este modo, toda la verdad y la humanidad del sujeto son plenamente reveladas. Fue así como Velázquez aportó aires nuevos a la retratística española, antes de él cada vez más estéril y decadente.¹⁷⁵



Fig. 205. **Velázquez**, *El conde-duque de Olivares*, 1635, Óleo sobre lienzo, 67 x 54,5 cm. Museo Estatal del Ermitage. San Petersburgo. (Rusia).

Los mensajes que proyectan los retratos pueden volverse contradictorios con el paso de la edad y del tiempo. Así lo vemos con un ejemplo del conde-duque de Olivares (Fig. 205) doblemente representado. Y a la vez vemos cómo las responsabilidades envejecen con mayor insistencia que con el mero paso del tiempo que se refleja en la mirada, que queda así descrita en su retrato:

...Ante un fondo neutro, la sencilla imagen de medio busto muestra, en relación con los imponentes representaciones de mediados de los años veinte, un Olivares de rostro hinchado y cansado, claramente envejecido y abrumado por el peso del poder. La nariz es aplastada y la boca, de labios apretados y retraídos, como si no tuviese dientes, esboza una leve y amarga sonrisa, mientras que la mirada es recelosa. (...) Olivares lleva un sencillo traje negro y gorguera blanca. La gama cromática se basa en la combinación de pocos grises argentados negros. El fondo es gris plata, avivado por algunos toques amarillentos y verde oliva. Las mejillas del pálido rostro de Olivares son de una tonalidad gris casi fría, con un toque rojo apenas perceptible en los labios. Una cinta negra cubre la cruz de Alcántara bordada en el jubón; el cabello es castaño oscuro y la gorguera es de un gris azulado.¹⁷⁶

175 AA.VV. *Velázquez. Los Grandes Genios del Arte*, Biblioteca El Mundo, Milán, 2004. pp. 189. p. 146.

176 *Ibíd.* p. 18.



Fig. 206. **Velázquez**, *Felipe IV*, 1655, Óleo sobre lienzo, 69 x 56 cm.
Museo Nacional del Prado. Madrid. (España).

A pesar del conocimiento del pintor sobre ciertos temas personales del sujeto al que representa, el respeto en el retrato de Velázquez queda reflejado por el tratamiento al monarca que a pesar de su cansancio, no puede mostrarse completamente derrotado (Fig. 206). Precisamente su expresión nunca debería delatar su forma de sentir que no sea la apropiada para alguien de su condición:

Durante un cuarto de siglo podemos seguir las huellas del tiempo en sus rasgos, que manifiestan una cierta tristeza y fatiga en los últimos retratos, cuando los problemas políticos, tanto en la Península y en Europa como en las Indias, van en aumento. Seguramente, Velázquez no quiso señalar esas profundas desilusiones en el rostro del soberano: el rey tiene que mantener el distanciamiento, la indiferencia a las circunstancias que, según los maledicentes le hacen merecer el nombre de Felipe el Grande, que le dieron algunos cortesanos, “grande como un pozo, que es más grande cuanto más tierra le quitan”. Esto ayuda a comprender la expresión un poco ausente y lejana de los últimos retratos del monarca ejecutados por Velázquez, siempre sincero aunque respetuoso para con su soberano.¹⁷⁷

177 *Ibíd.* p. 156.



Fig. 207. **Velázquez**, *Juan Francisco Pimentel, conde de Benavente*, 1648, Óleo sobre lienzo, 109 x 88 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid. (España).

Las descripciones que se dan de las particularidades de la obra definen cómo crear el retrato. Nos ayudan a comprender lo que debemos dibujar y lo que debemos resaltar por cada individuo. Es un modo de proyectar cada sensación que el sujeto retratado desprende con su mirada, su pose y la actitud que a veces reside en las ideas del pintor por potenciar la idea mutua que se puede transmitir. Vemos el ejemplo de un caso de Velázquez sobre cómo es Juan Francisco Pimentel (Fig. 207), en el que aparece una útil descripción:

Es un retrato de media figura, aunque, al estar forrado desde hacía muchos años y recortado por los cuatro lados, pudiera haber sido más grande, incluso de cuerpo entero. El personaje está visto de frente, levemente girado hacia la derecha, donde se encuentra el bastón de mando y el casco, sobre el que apoya la mano derecha con el guantelete puesto, mientras que la otra se posa en el pomo de la espada; la armadura está ricamente damasquinada en oro. La banda carmesí que le cruza el pecho indica el grado de general; es la parte más vivaz del lienzo, en el centro de la composición, iluminada a la derecha por el cielo azul del fondo, detrás de una cortina muy oscura. Lleva el conde una golilla que parece sostener con su almidonado cuello el robusto y la noble cabeza; el cabello entrecano está peinado en tupé sobre la frente, la barba y el gran bigote son blancos, en contraste con las cejas, negras sobre los ojos oscuros, de mirada firme pero no dirigida al espectador, sino ligeramente desviada, como si pasara sin percatarse de su presencia.¹⁷⁸

178 *Ibíd.* p. 142.



Fig. 208. **Velázquez**, *La infanta Margarita*, 1655, Óleo sobre lienzo, 115 x 91 cm. Fundación Casa de Alba. Madrid. (España).

Los fines representacionales de Velázquez llegaban más lejos que la mera representación en una pose que se puede mantener por unos largos instantes. Por lo que podía observar en cierto modo furtivo cómo era la personalidad de los infantes lejos de su pose, debidos a la obligación de su papel o sus intereses dentro de la realeza. O tal vez se nutría de esos momentos en los que afloraba su naturalidad de carácter un punto más espontáneo como ocurre con la infanta Margarita (Fig. 208):

El artista consiguió entrar en la frágil personalidad de sus modelos, trasladando al lienzo su fastidio, su comedimiento y también una dosis de alegría, la que surgiría no bien acabaran de posar. Y todo ello a pesar del formalismo riguroso de la corte española, según el cual los principios tenían que ser encerrados en rígidos guardainfantes y adornados con trajes fastuosos. La gran habilidad de Velázquez radicaba en captar la instantaneidad de una expresión sugerida por el rostro, o una ojeada furtiva que rebelaba el carácter del modelo, el verdadero del niño y no el que podía aflorar durante una breve sesión.¹⁷⁹

179 *Ibíd.* p. 158.



Fig. 209. **Velázquez**, *El aguador*, Óleo sobre lienzo, 1620, 105 x 80 cm. Wellington Museum (Apsley House), The Board of Trustees of The Victoria and Albert Museum. Londres. (Inglaterra).

En algunos momentos es la luz quien guía la lectura de la composición marcando cómo observar los elementos en los que incide (Fig. 209). Esta fuente de luz puede no pertenecer a una fuente real sino virtual, a la vez que sugiere un recorrido en espiral como aquí se comenta con el caso de *El aguador* de Velázquez:

Vemos en esta obra un hombre de edad, vestido de manera pobre y sencilla, que tiende a un niño una copa, cuya transparencia revela la presencia de un higo para perfumar el agua con “virtudes salutíferas”. El muchacho, con la cabeza ligeramente inclinada, se apresta respetuosamente para recibir la copa. Entre las cabezas de ambos se entrevé, en penumbra, la de un joven más alto que bebe con avidez de una jarrilla de cerámica. Con respecto a la interpretación de esta composición, se puede pensar en la alegoría de las tres edades, del hombre maduro que accede al conocimiento. Bajo la manga descosida de la túnica oscura del viejo se asoma el brazo, que apoya en el cántaro y sale del espacio del cuadro para invadir el del observador (...) Una imaginaria luz en espiral parece salir del ánfora del primer plano, pasar después por la alcarraza más pequeña, colocada sobre un banco o una mesa, y concluir en las tres cabezas por orden de edad, acabando en el viejo aguador.¹⁸⁰

180 *Ibíd.* p. 80.



Fig. 210. **Velázquez**, *La túnica de José*, 1630, Óleo sobre lienzo, 223 x 250 cm. Monasterio de San Lorenzo del Escorial. Madrid. (España).

Añadimos algunos ejemplos gracias a los cuales podemos entender el proceder de Velázquez para emplear la escenografía, también para que permita introducir los elementos requeridos para la tematización de su obra religiosa (Fig. 210). Se trata de combinar la distribución del espacio con las expresiones corporales, donde también figura la expresión del dolor, a veces fingido:

La pintura de carácter religioso, ejecutada en 1630 durante la primera estancia de Velázquez en Roma, representa una escena, tomada de la Biblia, de la historia de José y sus hermanos, que, envidiosos de su superioridad, lo vendieron a una caravana de ismaelitas. El artista ha limitado el número de los hermanos de José de diez a cinco. Dos de ellos muestran al anciano padre la túnica manchada de sangre de cabra para convencerlo de la muerte de su hijo predilecto. Jacob, en un pequeño asiento colocado sobre una alfombra, extiende los brazos hacia delante, mostrando el dolor en su rostro. Otros dos, apenas inclinados, destacan sobre un fondo liso, que probablemente el pintor destinaba a ampliar el paisaje vecino. La representación de las reacciones de los participantes en la cruel puesta en escena se lleva a cabo con excepcional eficacia. La acción se desarrolla en una amplia sala con pavimento ajedrezado. (...) Un paisaje muy bello de tonos azulados (..) aparece detrás del joven que finge llorar, volviéndose y llevándose la mano derecha al rostro: un gesto teatral digno del academicismo boloñés y romano. El perrito ladra a los embusteros hermanos de José como si intuyese su traición. Es un detalle vivaz, que indica una vez más cuánto observaba Velázquez la realidad. El perro, símbolo de la fidelidad en la tradición iconográfica, aparecerá de nuevo en algunos de sus retratos posteriores.¹⁸¹

¹⁸¹ *Ibíd.* p. 94.

Desde el punto de vista de la autora Rosa Martínez Artero, podemos atender la temática del retrato en pintura a través de la representación de la mirada. También para nuestro fin, tendremos presentes las tipologías y las funciones narrativas de los personajes retratados. Podremos observar a la pintura basados en la representación concreta de las figuras que se convierten en una parte importante de la narración dentro de este medio. Se tratará desde un ser humano concreto, la idea del sujeto y el individuo particular, el ser humano con identidad y el retrato contemporáneo:

En pintura, un retrato es la representación de un sujeto. [...] por lo que se tratará desde esta perspectiva. Esto implica observar la pintura en su forma particular de representación de un ser humano concreto y reflexionar sobre el género pictórico llamado retrato atendiendo principalmente a la idea del sujeto, es decir, cómo se muestra el individuo particular, el ser humano con identidad en la Historia del Retrato y principalmente en el retrato contemporáneo¹⁸².

En esta búsqueda, es este reflejo de la identidad el que nos permitirá captar su aspecto a través de la mirada compuesta a veces por distintas variables que la intensifican o potencian.

Para Rosa Martínez-Artero, las características pictóricas constantes del retrato y por tanto de la mirada, son la semejanza de forma, y las regularidades compositivas: en ella caben la pose y ordenación espacial. En este caso, se sucede un intercambio simbólico: ser del sujeto = ser de su imagen. La idea de personaje con una pose o distinción queda presente, pero sin embargo, no se retrataba tal y como era: el retratado es el cliente del pintor, lo paga y a la vez exige cierta idealización, que le trate bien.

En este mismo sentido, una buena interpretación del retrato puede ayudar a transmitir de forma más rigurosa la propia imagen de la mirada que se destina a caracterizar los rasgos que se articulan con más detalles, como son la semejanza de la forma, la técnica adecuada a esa representación junto con la pose más estudiada en cada caso y la forma en la que se distribuye el espacio. Así se facilitará la lectura particular de los rasgos del sujeto que reflejará una imagen de él mismo de cara al espectador, o al menos, razonable:

Un retrato es la representación de un sujeto, pero con ello estamos dejando fuera del género buena parte de los retratos del siglo XX. Concretamente, lo que se ha llamado “retrato” viene a coincidir con las obras realizadas entre los siglos XV y XIX, en las que se advierten algunas características pictóricas constantes: semejanza de forma con el retratado, una técnica pictórica aplicada a la consecución de dicha semejanza y numerosas regularidades compositivas de pose y ordenación espacial. Constantes que forman en su conjunto y por su reiteración las especificidades de lo que se conoce tradicionalmente como Género del Retrato; todo ello al servicio de un intercambio simbólico por el que el *ser* del sujeto pasaba al *ser* de su imagen y el retratado se constituía en el orden social como *alguien distinto a otros, idéntico a sí mismo, persona; individuo sujeto a su necesidad de ser en comunidad*.¹⁸³

182 MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, España, 2004. pp. 280. p. 11.

183 *Ibíd.* p. 12.



Fig. 211. **Andrea del Sarto**, *Retrato de un hombre joven*, 1517-1518, Óleo sobre lienzo, 72 x 57 cm. The National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Para Martínez Artero, la idea de la “verdad” en el retrato puede romperse sencillamente cuando se hacen intercambio de datos verídicos por otros que no se correspondan con la realidad, a veces un efecto muy sutil y difícil de apreciar. Es el caso de que articule un rostro con otro cuerpo diferente al original, pudiendo ser en menor o mayor grado creíbles (Fig. 211). La forma de la mirada ligada a un tipo de profesión puede ser determinante. La idealización de los rostros puede repercutir en la naturalidad de las expresiones:

Dicha “verdad” no se rompe más que cuando nos encontramos un cuadro con el nombre de un sujeto y la cabeza de otro, o cuando se une el semblante de un hombre concreto a una profesión, como en el *Retrato de un arquitecto* (1517) de Andrea del Sarto. Lo mismo ocurre en las formas idealizadas de las damas renacentistas de Pisanello, o cuando en recientes retratos “tecnológicos” nos encontramos con rostros verosímiles pero ultramediados, que se obtienen por la manipulación fotográfica digital o de la suma de dos o tres¹⁸⁴.

También para Martínez Artero, la primacía de la autoría del retratista a veces queda por encima del logro del parecido con la mirada del retratado, como característica primordial de la modernidad, a través de referencias corporales de menor importancia. Ella indica que el interés principal del retratista puede ser a partir de esta etapa el de dejar su sello característico en lugar de asegurar el parecido con el referente o el modelo pintado. Se deja a un lado en ocasiones la intención de captar la expresión de la mirada del retratado por reflejar la impronta del autor:

184 *Ibíd.* p. 13.

El desplazamiento y desprestigio del parecido en el retrato, desde 1900 hasta ahora, es también una consecuencia de una característica de la modernidad: aquella por la que la sobrevalorada autoría de la obra de arte deposita en la voluntad del artista el derecho a denominar retrato a un cuadro con nulas referencias corporales. Se abre con ello la *herida incurable del “yo”*, indispensable en la comprensión del sentido atávico del retrato. Es, por tanto, la persecución de unas renovadas *señas de identidad* lo que parece dar continuidad y pervivencia al género en la actualidad.¹⁸⁵

Pero como la autora destaca de Arthur Schopenhauer, por encima del logro del parecido de la mirada en un retrato con el sujeto retratado, a veces se intenta representar en cualquier caso el desarrollo de conducta humana. El legado es general, que pueda abarcar a más de la representación de un único personaje como representativo de cierto momento de la historia de la humanidad:

...desde sus comienzos la pintura del ser humano, y particularmente su rostro, con nombre o sin él, se ha erigido efigie sustantiva del “dominio del yo”. Más allá de la verdad de presencia que presupone el contrato pictórico y en ausencias de señas de identidad, el retrato, bien hable de reyes o de tipos genéricos o de cualquiera, tratando de contar a partir de lo individual “los secretos de la naturaleza y de la conducta humana.”¹⁸⁶

George Simmel, citado en el mismo libro, ve que el sentido de la representación de las miradas también consiste en captar los datos que sugieren unidad de la figura representada, particularidades, que a la vez se combinan con otros elementos más comunes que definan los rostros:

El poder de un rostro consiste en ser unidad y multiplicidad a un tiempo, dice Georg Simmel, símbolo de una *espiritualidad que tiene la forma de la individualidad*.¹⁸⁷

Así este autor comenta que la representación del retrato puede considerarse un espectáculo, en el que se articulan diferentes medios para lograr su configuración. Puede darse la síntesis de la mirada, el gesto y los “haceres”, de los colores junto con distintas técnicas pictóricas de la figura a representar:

En cualquier caso, el retrato se ha convertido en la vieja panoplia del ser. Es por esto quizá que aún ocupa su lugar como espectáculo garantizado de miradas, gestos y haceres, colores y técnicas pictóricas, y sigue ahí luchando por permanecer siendo arte.¹⁸⁸

Martínez Artero indica de Jacques Aumont que se pueden ampliar los límites que antes podían coartar las consideraciones de los retratos. Podemos aumentar la variedad de tipologías que puedan abarcar este género pictórico relacionados con la identidad. Son otros cambios que permiten evolucionar la estética o el aspecto de estas representaciones:

Como dice Jacques Aumont, retrato, en cualquiera de sus formas, “tiene siempre relación con la verdad” (Aumont, Jacques: *El rostro en el cine*. Barcelona, Paidós, 1997, p.27) de ahí que sea necesario precisar las competencias del término para ampliar sus límites y dar cabida a manifestaciones más acordes con la evolución de las ideas sobre la identidad, a otras “verdades” del retrato.¹⁸⁹

185 *Ibíd.*

186 *Ibíd.* p. 14. (Schopenhauer, Arthur: *El mundo como voluntad y representación*. México, Porrúa, 1998, p. 184.3. Sartre, J. P.: *Lo imaginario*, Buenos Aires, Losada, 1976.), ennoblece su cometido y encuentra un sitio en el arte a cuenta de algo que algunos autores tratan de explicar con términos como el *ánima* (Gian Battista Della Porta), el doble (Régis Debray), la *cara* en relación a la *másara* (Ernst Gombrich), *il volto e il viso* (Jean Clair), *espíritu, fantasma o espectro* (Clément Rosset), rostreadad (Jacques Aumont), rostro y semblante, testa y cabeza (Thomas Bernhard) o la *casi-cara* Sartre). Así como la irrupción del *rostro del otro en el orden fenoménico del parecer* (Emmanuel Lévinas) explica lo humano, el *deseo de supervivencia* (Elías Canetti) desata la necesidad del poder y de la efigie.”

187 SIMMEL, Georg: *La significación estética del rostro, El individuo y la libertad*. Barcelona, Península, 1998. p.189.

188 *Ibíd.* p. 14.

189 *Ibíd.* p. 15.

III. 2. El Humanismo en la inclusión de la mirada del artista.

Los cambios en la sociedad permiten nuevos logros o conquistas en el campo artístico. A la vez se promueven estos cambios por los atrevimientos de los pintores que deciden cambiar otras actitudes que coartaban sus alcances. Así se lograría el reto de representarse ellos mismos y su mirada en algunas composiciones.

También durante el Humanismo, los cambios en la sociedad influyen en la creación de composiciones, en las que se introduce la figura del propio artista, quien ahora se puede incluir en ellas. En este sentido, su recurso es la ayuda del espejo, que sirve para que la mirada sea directa hacia el espectador. Y es el resultado a la vez de la representación del mismo pintor, que sólo puede verse en ese momento a través de este sistema tan sencillo de verse reflejado. Así la mirada proyectada será más penetrante. Es el propio retrato la muestra de la forma de ser del pintor, más allá de la simple imagen. Así se explica en el libro sobre *El retrato, Obras maestras entre la historia y la eternidad*:

La nueva posición social y cultural asumida por el pintor en el curso del humanismo se refleja en el nacimiento de un nuevo género pictórico, el autorretrato, espejo de la personalidad del maestro, de su conciencia de hombre y artista. Enfrentar la mirada de los pintores (siempre muy directa y penetrante, ya que los autorretratos eran realizados con la ayuda de un espejo) es un momento muy emocionante e intenso, un preciosos contacto personal con la obra de arte.¹⁹⁰

Antes de ello, la mentalidad de los artistas del Medievo no permitía que se incluyera su imagen o firma, ya que se consideraban en la época como meros artesanos. Así que eran escasas las ocasiones en las que sucediera lo contrario:

Pocos artistas medievales se atrevieron a firmar sus obras; poquísimos nos han dejado su rostro. En general, salvo raras excepciones, hasta el siglo XIV los pintores aceptaban su pertenencia a una clase artesanal, y su éxito estaba ligado sobre todo al conocimiento y la aplicación de técnicas manuales.¹⁹¹



Figs. 212 y 213. **Benozzo Gozzoli**, *Autorretrato, detalle del Viaje de los Magos*, 1459, Fresco. Capilla de los Magos. Pared oriental. Palacio Médici Riccardi. Florencia. (Italia).

190 AA.VV. *El Retrato, Obras Maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, 2000. pp. 304. p. 40.

191 *Ibíd.*

Como comentábamos respecto a este libro de diversos autores, se da la inclusión en la escena de la imagen del artista (Figs. 212 y 213), por un paulatino cambio en la mentalidad de cada época. Según explicábamos, eran pequeños pasos realizados por todos los artistas que se atrevieron a innovar con respecto a su imagen, ganando en reconocimiento y prestigio progresivamente:

Al principio el pintor se limita a observar, manteniéndose al margen de la escena: pero poco a poco va conquistando un puesto de privilegio, al tiempo que una creciente seguridad. Uno de los primeros es Benozzo Gozzoli, incluido en el pequeño séquito de los Magos, en la suntuosa capilla pintada en el interior del palacio de la familia Médicis: para facilitar el reconocimiento, escribe su nombre en el borde del sombrero calado sobre las orejas¹⁹².



Fig. 214. **Filippino Lippi**, *Autorretrato, detalle de las Historias de san Pedro*, c.1483. Fresco, Capilla Brancacci. Santa María del Carmine. Florencia. (Italia).

Continuamos viendo en el mismo libro que con el paso del tiempo cambia por supuesto la mentalidad, y el atrevimiento de los artistas que ahora se permiten inmortalizarse en sus composiciones (Fig. 214). Este aspecto se destaca por el giro de la mirada directa al espectador al que apela su atención desde el interior de la obra:

Filippino Lippi, que siendo todavía muy joven recibió el encargo de completar los prestigiosos frescos de Masolino y Masaccio en la Capilla Brancacci, se vuelve de pronto hacia el observador y le dirige una mirada vibrante, llena de orgullo y altivez.¹⁹³



Figs. 215 y 216. **Luca Signorelli**, *Retrato de Signorelli y de fra Angelico, detalle de la Predicación y de los hechos del Anticristo*, 1499-1502. Fresco. Catedral, Capilla de San Brizio. Orvieto. (Italia).

¹⁹² *Ibíd.* p.41.

¹⁹³ *Ibíd.*

De la misma fuente descubrimos que, dentro de la transición progresiva que parte de una representación del propio pintor en los ciclos hacia el retrato independiente del artista como autorretrato, se incluyen las figuras diferenciadas de los artistas dentro de la composición algo diferenciadas del resto del conjunto (Figs. 215 y 216). Más adelante, Perugino y Pinturiccio se incluirán en los frescos mediante cuadros fingidos:

Con digna elegancia, Signorelly se retrata junto a Angelico, como controlando el efecto final de los frescos. Ya en los umbrales del siglo XVI, a medio camino entre la presencia en el interior de los ciclos y el autorretrato aislado e independiente, los maestros umbros Perugino y Pinturiccio insertan en sus frescos más célebres dos cuadros fingidos, acompañados de inequívocas placas explicativas.¹⁹⁴

El cambio social que viven los pintores, que pasan de artesanos a artistas, promueve dentro del humanismo que nazca el autorretrato como nuevo género en pintura. Se convertirá en la forma del artista para mostrar su personalidad. El recurso utilizado a través del reflejo de su imagen con un sencillo sistema de cristal, facilita que el pintor mire hacia el espectador en una relación muy directa con él y se convierta en una sensación intensa para percibir la obra pictórica:

La nueva posición social y cultural asumida por el pintor en el curso del humanismo se refleja en el nacimiento de un nuevo género pictórico: el autorretrato, espejo de la personalidad del maestro, de su conciencia de hombre y artista. Enfrentar la mirada de los pintores (siempre muy directa y penetrante, ya que los autorretratos eran realizados con la ayuda de un espejo) es un momento muy emocionante e intenso, un precioso contacto personal con la obra de arte.¹⁹⁵

III. 3. Importancia y dificultad de la representación de la mirada.

Nos referimos al incremento de la importancia y la dificultad de la representación del retrato y la mirada basándonos en el aumento del aprecio de las representaciones de los sujetos, conseguidos gracias al logro de su parecido con la referencia del sujeto pintado. Pero sobre la dificultad en lograr este parecido tan deseado, cabe pensar que se le añade la complicación si esta referencia parte de otra representación previa del sujeto.



Fig. 217. **Jacopo Pontormo**, *Cósimo el Viejo*, 1518-1519, Óleo sobre tabla, 86 x 65 cm. Galería de los Uffizi. Florencia. (Italia).

194 *Ibíd.* p.41.

195 *Ibíd.* p.40.

De este modo lo corrobora, tal y como nos indica Martínez Artero en su libro, que con el paso de los años se sucede un incremento del valor cualitativo y económico del retrato. Este sentido se logra con una mayor semejanza en el parecido tan buscado (Fig. 217). Este ámbito también afecta a la representación de la mirada. Pero a veces este aspecto se complica, como en el caso de los retratos que toman como referencia a previas representaciones del sujeto:

Por encima de algunas estrategias pictóricas habituales del retrato (como pintar rostros de modelos para nombres célebres o hacer retratos de retratos como el famoso *Cósimo il Vecchio* (1518), de Jacopo Pontormo, o el *Autorretrato* (1650) que el mismo Poussin realizó para cubrir compromisos con sus amigos discípulos) (Poussin, Nicolás: *Cartas y consideraciones en torno al arte*. Madrid, Cátedra, 1990, p. 528.) la semejanza en el parecido dio valor cualitativo y económico al retrato.¹⁹⁶

Martínez Artero indica que tal y como en este momento ocurre con la fotografía, el retrato presuponía al sujeto sustituido por la imagen. Llega a otorgarle mediante la imitación, al convertirlo en un doble, incluso la conciencia de la muerte:

...el retrato presupone al sujeto sustituido por la imagen, como ocurre ahora con la fotografía. Y otorga existencia. Puede afirmarse que la idea de presencia y “verdad” del retrato, a partir de ese “doble primigenio”, confirma que el género, en cuanto representación de individuos con conciencia de muerte, es el principal responsable de la eterna y manida discusión sobre la imitación.¹⁹⁷

Según Tatarkiewicz, en el momento de crear una imitación comprendida como ser fiel a la realidad, sin pretender copiarla, se puede realizarla a la altura de una ilusión. En el Renacimiento, los artistas italianos diferenciaban dos términos, que traducidos al castellano son “retratar” y “representar”, con algunos matices:

...la imitación se entendía como algo que era fiel a la realidad, pero que no pretendía copiarla, sino crearla a nivel de la ilusión. Los italianos del Renacimiento utilizaron la expresión *ritrare*, entendido por tal retratar (*fará le cose come la vede*) a diferencia de lo que se consideraba como *representatio*, que tenía más que ver con la interpretación”. (p.45) (Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de seis ideas*. Madrid, Tecnos, 1995, p. 311. “Esta expresión aparece ya en Cennini: *ritrare da natura o ritrare naturale*. Danti definió *ritrare* como “el mostrar las cosas tal y como se ven” (*fará le cose come la vede*)).¹⁹⁸

La autora Martínez Artero explica, basándose en Giorgio Agamben, que en la actualidad se destaca la importancia plástica de la obra de arte, con el aspecto de que parece que se construye a ella misma guardando un parecido con la realidad de un modo irreplicable:

Giorgio Agamben plantea esta cuestión, desde nuestra contemporaneidad, avivando la importancia plástica de la obra de arte: “mantiene con su principio formal una relación de proximidad tal que excluye la posibilidad de que su entrada en la presencia sea de alguna manera reproducible, casi como si la forma se produjese a sí misma en la presencia en el acto irreplicable de la creación estética.”¹⁹⁹

Ella continúa afirmando que gracias a las representaciones de los retratos y la mirada se llega a apreciar la evolución del hombre, a través de cada sujeto que se ha interpretado en la pintura. Se convierte en el escaparate de muchas de las ideas que se reflejan en un espejo de la apariencia:

En las formas pictóricas del retrato se lee el devenir de los sujetos. Son signos de reconocimiento, anclajes de memoria, semántica ilustrada que a veces abofetea con sorna. Derecho de imagen, culto a la personalidad, idealización y belleza, denominación y sorna que afloran con la apariencia.²⁰⁰

196 *Ibíd.* p. 43.

197 *Ibíd.*

198 *Ibíd.*

199 AGAMBEN, Giorgio: *El hombre sin contenido*. Barcelona, Altera. 1998, pp. 102. p. 45.

200 MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Montesinos, España 2004. pp. 280. p. 48.

III. 4. Evolución en los retratos.



Fig. 218. **Jacques-Louis David**, *La muerte de Marat*, 1793, Óleo sobre lienzo, 165 x 128 cm. Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Bruselas. (Bélgica).



Fig. 219. **Jacques-Louis David**, *Napoleón cruzando Los Alpes*, 1801, Óleo sobre lienzo, 271 x 232 cm. Charlottenburg Palace. Berlín. (Alemania).

Martínez Artero nos advierte que los cambios en la evolución del retrato y la forma de representar la mirada no se corresponden a un esquema lineal: esa evolución puede no ser constante o incluso retroceder, y se refleja en la representación del sujeto incluso en las obras del mismo artista. Hablando de Jacques-Louis David (Figs. 218 y 219) este presenta a los héroes con muy distintas actitudes, en sus poses y sus miradas:

La apariencia plástica de la figura humana en el retrato va abriendo nuevas ideas sobre la representación del sujeto, y éstas van -metafóricamente hablando- tanto hacia delante como hacia atrás. *La muerte de Marat* (1793) y *Napoleón cruzando los Alpes* (1801) de Jaques-Louis David, pintados en un intervalo de ocho años, son un claro exponente de este paradójico vaivén de significados cruzados. Dos héroes ensalzados de forma muy diferente en una época de transformación estilística.²⁰¹

Vemos un ejemplo de retrato de poder mediante las innovaciones en la representación, que repercuten en esta nueva aportación en la forma de aplicar la pincelada, con fundidos perfectamente modelados y la definición de los bordes principalmente:

Es sorprendente asistir a la renovación del retrato del poder contemplando este retrato de Napoleón: la aportación neoclasicista de borde perfilado y la pincelada escondida tras los fundidos impecables [...] en convivencia con unos cabellos y un caballo pintados según el movimiento impostado de la pasión romántica.²⁰²

Vemos dentro de ese retrato de poder que se da el “retrato de aparato”. Se crea con nuevos recursos como la puesta en la escena, la escenografía. Se llama *adrezzo*. En el “retrato burgués”, es donde confluyen en el retrato ciertos cambios, que repercuten en este término: afecta la forma de representar al sujeto tal y como se empleaba para la nobleza, también ahora utilizada en este retrato burgués.

201 *Ibíd.* p. 65.

202 *Ibíd.*

Según la autora, aquí se amplía su forma de interpretarlo. Sus cambios afectan al retrato de esponsales, a la pose de cuerpo entero, al paisaje y la indumentaria que muestra el escalafón social. También afecta a la estructura espacial “como semántica de la identidad”. Se emplean los mismos recursos de anteriores etapas para otro tipo de sujetos representados. Al perfil de su mirada se le suma un entorno en el que se integra, aportando más datos mediante la composición:

El *adrezzo* de los retratos reales pasa a disposición de la representación de un sector más amplio de sujetos. El tradicional retrato de esponsales, la pose de cuerpo entero, el paisaje como lugar de poder, la importancia de la indumentaria del estatus social y en definitiva la estructura espacial como semántica de la identidad, confluyen en el retrato burgués, significativamente a un paso de la revolución.²⁰³



Fig. 220. **Gainsborough**, *Robert Andrews y su esposa*, 1748/50, Óleo sobre lienzo, 70 x 119 cm. National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Ella continúa citando un ejemplo de estos cambios. Lo supone esta obra de Gainsborough, *Robert Andrews y su esposa* (Fig. 220), que parte de Inglaterra a modo de ejemplo la idea que ahora nos ocupa sobre la articulación de las figuras con muchos más detalles alrededor de la idea principal, los sujetos representados:

En Inglaterra, el retrato de Thomas Gainsborough: *El matrimonio Andrews* (1750), se utiliza a menudo como un precedente importante, ejemplo de perpetuación de cánones y renovación de los mismos.²⁰⁴

203 *Ibíd.* p. 66.

204 *Ibíd.*

III. 5. Intereses del artista reflejados en el retrato.

Poco a poco los acontecimientos en la historia se marcan por los giros que los artistas han producido por el propio cambio en su ideología. Así modifican las normas que afectan en cómo se debía representar el género del retrato en concreto. Se rompe con la Academia y se reflejan las sensaciones del propio autor, al superar una etapa previa distinta. En ese sentido opuesto, Martínez Artero nos comenta que se producen unos cambios en los intereses en los que el autor se fija para crear su obra. Es uno de los hechos que promueve cierta evolución. Surge por una determinación de inconformismo que guía un relativo progreso:

El repertorio icónico de género está lleno de excepciones a lo que podríamos denominar ese ir hacia delante en el *paso de la pintura del nombre a la pintura del “yo”*. Los ejemplos que modifican el género en alguna de sus constantes se encuentran entrelazados con aquellos que lo confirman en sus dinámicas consensuadas. El sujeto aparece todavía con toda su carga de *categorías humanas*, aunque va advirtiéndose una cierta determinación de inconformismo, y una indeterminación de la norma.²⁰⁵

Martínez Artero afirma que esos cambios de la impronta del artista afectan a la representación del retrato, ganando corporeidad aspectos plásticos sobre los icónicos: Se advierte la ruptura con la Academia y la muestra de las emociones personales del pintor reflejadas en el espejo de la obra:

Serán estos rasgos no sometidos a las constantes del género los que gritarán rompiendo con la Academia. Trazos inmediatos, gestos rápidos y definitivos, nueva sensibilidad del color que enlaza con los matices según el ánimo, empastes y veladuras utilizados con la obscenidad del salvaje. El dibujo de las formas quedará condicionado por la expresión que puede deformar hasta llegar a mostrar el jugo interno de las emociones del artista.²⁰⁶

La autora Martínez Artero constata que aquí la subjetividad podría ganar protagonismo. Y es el punto desde el que parte una forma de retratar que implique una mayor muestra de la personalidad del artista, mediante su representación en la factura de los retratos. Surge el “sujeto pensante”, el artista que incluye en la obra su manera de ser y de hacer pasar a la posteridad al retratado. Desde nuestro punto de vista, la representación de la mirada se posterga en un segundo plano aunque también se tenga presente:

La modernidad enfrentaba la subjetividad romántica a las reglas del Antiguo Régimen y descubría al sujeto pensante que podía dar cuenta de sí mismo por medio del pensamiento. [...] En la ambigua frontera del siglo XIX el retrato se enfrenta a un compromiso nuevo, el intento por profundizar en el interior del sujeto, dejando aflorar las pasiones, los fantasmas y otras formas menos académicas. Un “yo” cuya razón es el principio del desorden como sujeto.²⁰⁷

Como decíamos, en el cambio en la forma de representar al retratado, se aprecia el proceso de Goya, considerándole un personaje de tránsito. A este aspecto se le une su mentalidad por su pensamiento transgresor reflejado en su pintura, en la que proyecta con bastante claridad sus ideas:

Su contrato como pintor de corte y su pensamiento revolucionario nos permiten asistir al proceso de desarticulación de una ideología y el nacimiento de otra, documentado en su pintura. [...] La radicalidad con que el tratamiento pictórico de la materia pasa de la pincelada escondida (adaptada a la textura de la piel y al análisis morfológico) de los primeros años, al grueso trazo de pintura en su madurez, no es menos vertiginosa que la precisión en las expresiones a las que se va acercando gradualmente.²⁰⁸

205 *Ibíd.* p. 67.

206 *Ibíd.*

207 *Ibíd.* p. 68.

208 *Ibíd.* p. 69.



Fig. 221. **Goya**, *María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, XIII Duquesa de Alba*, 1797. Óleo sobre lienzo, 210 x 149 cm. Hispanic Society of America. Nueva York. (EE.UU.).



Fig. 222. **Goya**, *Mariana Waldstein*, 1797. Óleo sobre lienzo, 142 x 97 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

Como nos indica Martínez Artero, en estas dos obras realizadas por Goya (Figs. 221 y 222) se pueden ver las formas de representaciones de los retratos burgueses, que toman como modelo a los ya realizados de la nobleza: el “retrato venatorio real” (S.XVII) imita la ubicación dentro de un paisaje poco definido repitiendo la pose, la figura centrada en la composición y su postura, de su cuerpo representado al completo y en posición incorporada:

Buena parte de los retratos que realizó de personas nobles y ricos burgueses en la frontera del siglo se derivan del modelo del *retrato venatorio real* del siglo XVII, donde un paisaje -con escuetas alusiones a un lugar concreto y realizado principalmente con pincelada suelta-, sirve de lugar en el que se sitúa un personaje en el centro, de cuerpo entero y de pie.²⁰⁹

Ella afirma que es también en los autorretratos donde el artista emplea su código que tiene asimilado, y esas formas de plasmar su presencia figurada pueden ser muy ricas y diferentes. Tales recursos resultan nuevas aportaciones a la conciencia del sujeto:

... el artista usa el lenguaje de la pintura como verdadero lenguaje interiorizado. Los recursos que maneja para hablar de si mismo son variadísimos y suponen tempranas aportaciones a la construcción de un nuevo sentimiento de sujeto. También al seguirlos se puede palpar una conciencia social de humanidad que emerge a la superficie por la vía del lenguaje plástico.²¹⁰

209 *Ibíd.* p. 69.

210 *Ibíd.*



Figs. 223 y 224. **Francisco de Goya**, *La familia de Carlos IV*, 1800-1801, Óleo sobre tela, 280 x 336 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

En esta obra de Francisco de Goya (Figs. 223 y 224), se representa claramente el acto de mirar para representar la pintura. El pintor aparece ante el cuadro mirando la escena. Eso no implica necesariamente que se mire a un espejo, sino que dentro del mismo cuadro se presentan dos motivos diferentes: la Familia Real, es decir, el motivo pintado y el pintor mirando, se supone que a dicha familia.

Martínez Artero nos explica que el hecho de entremeterse en el cuadro por parte del artista supone una muestra de rebeldía, además de que persigue otras razones como la de integrarse en busca de prestigio en un entorno de alta importancia social, aunque en declive:

La intromisión del artista en este cuadro no encuentra en Goya sólo la función de contagio de estatus por los personajes del grupo (el prestigio que otorga el contexto al artista), sino además y principalmente, “entremeterse”, dando así forma a un signo de rebeldía sobre el estereotipo asentado por el género. Con este recurso, creaba una fisura en la representación -entendida sobre todo en su sentido escénico- de este teatro social decadente; un modo de travesura pictórica ante el tipo de retrato que perpetuaba.²¹¹

211 *Ibíd.* p. 69.



Figs. 225 y 226. **Francisco de Goya**, *Retrato de José Moñino, Primer Conde de Floridablanca y Francisco de Goya*, 1783, Óleo sobre tela, 262 x 166 cm. Banco Urquijo. Madrid. (España).

Como decíamos, estas ideas de Goya incluso se ven reflejadas en otros ejemplos, en los que la inclusión personal de sus obras aparece en parte como una figura de sentido (Figs. 225 y 226). Tal vez en este caso sirva para ensalzarse a él mismo dentro de su composición como acompañamiento del personaje principal al que se muestra a su servicio. Este aspecto se puede contemplar en la obra *La Familia del infante don Luis de Borbón* (Fig. 227), obra en la que Goya se “atreve” a autorretratarse.



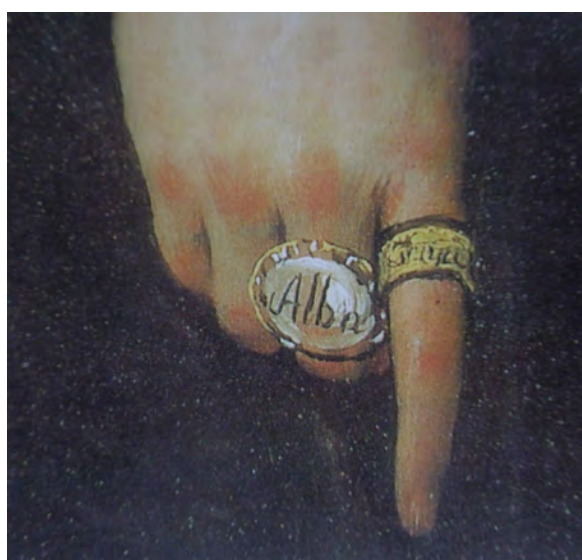
Fig. 227. **Francisco de Goya**, *La familia del infante don Luis de Borbón*, 1783-1784, Óleo sobre tela, 248 x 330 cm. Fondazione Magnani-Rocca, Corte di Mamiano. Parma. (Italia).



Fig. 228. **Francisco de Goya**, *Goya pintor, aragonés, por él mismo*, 1815, Óleo sobre tabla, 46 x 35 cm. Donado a la Academia por Javier Goya, hijo del pintor, en 1828. Museo del Prado. Madrid. (España).

Martínez Artero nos ayuda a comprender que los cambios sucedidos a través de la trayectoria seguida de los retratos de Goya evolucionan formalmente, porque la ideología afecta también a los aspectos plásticos (Fig. 228). Son el uso de la materia, el gesto e incluso la escritura, como otras nuevas aportaciones a la pintura de su época:

También puede verse su deseo de ruptura con las reglas de la Academia desde su primer autorretrato (1770-75) hasta el último. Es ésta una ruptura de índole formal, donde confluyen materia, gesto y escritura. Particularmente en *Goya pintor, aragonés, por él mismo* (1815) donde la expresión de seguridad queda impresa en el tejido visual como en el título. La evolución del tratamiento pictórico y la lucidez racional corren unidas en las frases que incorpora a la pintura²¹².



Figs. 229 y 230. **Francisco de Goya**, *La Duquesa de Alba vestida de negro*, 1797. Óleo sobre lienzo, 210 x 148 cm. Hispanic Society of America. Nueva York. (EE.UU.).

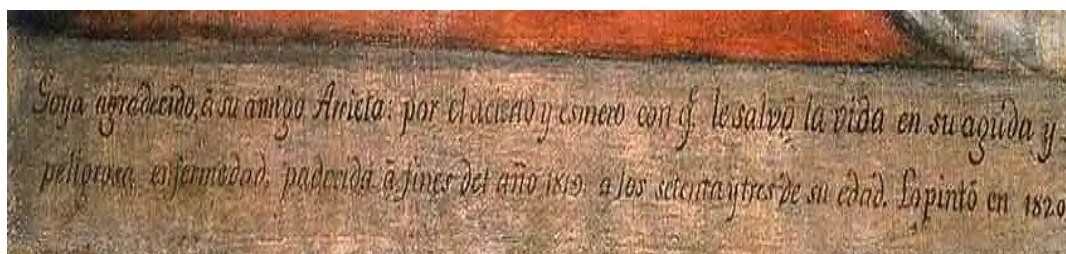
²¹² *Ibíd.* p. 70.

Las inscripciones o textos suponen la citación del autor y lo incluyen virtualmente, un recurso más tarde empleado en posteriores obras. En este caso (Figs. 229 y 230) se señala con el dedo la inscripción dibujada en el suelo (Fig. 231), que dirige la mirada sobre la escritura y emplea el efecto pistón a veces usado en pintura:

Uno de los retratos de la Duquesa de Alba de 1797 lleva la palabra “Goya” en un anillo y el otro la inscripción “solo Goya” en el suelo. Los textos resumen la presencia del pintor por el nombre en una metáfora que se anticipa a recursos retóricos utilizados dos siglos después. Se percibe que la libertad en el uso de las estrategias pictóricas se debe a un imperativo íntimo. Goya escribe y dibuja pensamiento y visión [...] con el mismo trazo.²¹³



Fig. 231. **Francisco de Goya**, *Detalle de La Duquesa de Alba vestida de negro*, 1797. Óleo sobre lienzo, 210 x 148 cm. Hispanic Society of America. Nueva York. (EE.UU.).



Figs. 232 y 233. **Francisco de Goya**, *Goya atendido por el Dr. Arrieta*, 1820, Óleo sobre lienzo, 117 cm x 79 cm. Minneapolis, Institute of Arts. Minnesota. (EE.UU.).

213 *Ibíd.* p. 70.

A través de la representación pictórica se llegan a plasmar nuevos datos, dirigidos a veces a perpetuar la propia vida del artista (Figs. 232 y 233). En este sentido también influyen las formas en las que se aplican los pigmentos, de vital interés en la factura de la obra por su utilización. Se trata de saber acertar y potenciar las ideas personales a través de cada procedimiento para comunicar lo deseado. Esto también engloba la vida íntima del pintor, junto con la mirada que este proyecta:

En *Goya atendido por el Dr. Arrieta* (1820) el efecto de superficie, forzado por el claroscuro muy empastado con blanco en las luces y las sombras apenas apuntadas con un solo color, muestra al moribundo en los brazos de su médico. Goya enfrenta aquí lo visible con la visión, dando entrada a las imágenes de la memoria. Así, Goya es un hombre cuyas facciones, con la lógica uniformización del rostro que impone la muerte, son más universales. [Cualquier síntoma de vanidad queda relegado ante la expresión]. El lenguaje de la pintura encauza sus medios hacia una tarea de comunicación semejante a la de la autobiografía o el diario en la literatura romántica que vendría.²¹⁴

La misma autora declara que el hombre moderno se libera frente a la idea romántica de la pintura, y la obsesión que permitía generar al individuo por sus dos vertientes, varias dualidades: anverso y reverso, bien y mal, imaginación y razón, sustancia y apariencia, etc:

Las imágenes de lo imaginario aparecen. La obsesión romántica por el lado oculto genera una idea del individuo y una imagen del mismo que, [...] alude tanto a su anverso como a su reverso. Las dos caras, el bien y el mal, la imaginación y la razón, los principios platónicos de sustancia y apariencia. El sujeto y el “yo”. El hombre moderno se libera, al menos en parte, de la ceguera que impedía verse como individuo- “yo”.²¹⁵

Ella nos explica que el retrato puede constituirse de dos formas, conformando un doble ente. Éste se compone de la imagen visible y externa del personaje retratado, junto con su parte interna, la de las sensaciones y sus sentimientos. Ambos deberán complementarse y tal y como se define en el siguiente texto, estos aspectos deberán ser percibidos:

Su nuevo principio rector es su pensamiento, su sentimiento, su expresión, que vienen a coincidir. La imagen se contamina poco a poco de la idea de que el individuo está formado por dos partes hasta cierto punto contrarias. La imagen del retrato es un “doble” que contiene dos caras igualmente constitutivas: la imagen de la parte visible y externa, es decir, la apariencia morfológica (los rasgos físicos desde los que se alude la otra parte), y la otra hasta entonces sugerida, que ahora tendrá un rostro al acecho, solapado y a punto de liberarse de forma incontrolada y trágica. Este rostro deberá *transparentarse*.²¹⁶

Martínez Artero muestra que en este momento histórico, al pensar en realizar un retrato, brota la mentalidad de la ruptura con la metodología acostumbrada y la expresividad del autor gana terreno sobre las ideas de la Academia. Llegan a cambiarse las premisas del retrato del S. XX. Se avanzará en el sentido de promover la impronta del artista y se retrocederá tal vez en la oportunidad de representar a las miradas con tanto menor detalle:

De un lado, el término expresión hará su aparición en el retrato como estandarte de una revolucionaria ruptura con las reglas de la Academia. De otro, consolidará el “subjetivismo”, un subjetivismo que progresivamente irá ejerciendo otras formas de poder sobre el retrato del siglo XX.²¹⁷

Atendiendo a la literatura del retrato según la misma autora, se trata de superar la frialdad acostumbrada en épocas anteriores al S.XX por parte del artista romántico. En este proceso, se intentan desvelar más datos sobre la personalidad de los sujetos: tanto artista como retratado. Los resultados serían comparables a los obtenidos por algunos grupos de personas más transparentes en el reflejo de su mirada:

214 *Ibíd.* p. 71.

215 *Ibíd.* p. 72.

216 *Ibíd.*

217 *Ibíd.*

El retrato es fuente de inspiración de numerosas narraciones del siglo XIX. En ellas, el sujeto pierde su valor a menos que se enriquezca de su ser más profundo y la profundidad viene en este caso a significar la cara más oculta que pudiera esconderse tras la máscara. El interior que solo la pureza y la inocencia del salvaje, la locura, y el autorretrato pueden mostrar a los ojos del artista romántico, frente a la aparente frialdad del retrato anterior.²¹⁸

Martínez Artero explica que en los momentos ahora señalados, se buscará el logro de una mayor expresividad en diversos aspectos: desde el gesto de la pincelada, un trazo suelto y el reflejo del comportamiento anímico, a las emociones e incluso de la mirada por encima de la mera descripción de los rasgos. Cambia en ellos ese procedimiento de aplicación de la pintura, que destaca el gesto de la pincelada diferenciado de la anterioridad:

... el verdadero salto estaba en la mirada anterior que revolucionaría el gesto de la pincelada a la par que el gesto captado al vuelo mientras se da en la “verdad”. ¡No se dejarán a un lado los movimientos del ánimo, ninguna pasión que no brote, como tampoco una impostura en lugar de una expresión! La descripción de los rasgos deja de estar trabada por la superficie pulida y se resquebraja en toques independientes para que a través de sus fisuras pueda salir algo de lo transitorio y fugaz que de algún modo se esconde bajo la apariencia.²¹⁹



Fig. 234. **Delacroix**, *Autorretrato con chaleco verde*, 1837, Óleo sobre lienzo, 65 x 54,5 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).



Fig. 235. **Phillip Otto Runge**, *Autorretrato*, 1802-1803, Óleo sobre lienzo, 37 x 37 cm. Hamburger Kunsthalle. Hamburgo. (Alemania).

Pero también Martínez Artero nos comunica que la coincidencia de la forma de retratar se repetía constantemente. No era gratuita. Porque la mirada del autorretratado (Figs. 234 y 235) debía reproducir ciertas características, lo que hace entrever que se conocían determinadas formas y no eran una casualidad, sino unos estereotipos, casi por encima del aspecto práctico de la pose:

...hoy vemos cómo las formas plásticas de una actitud (la cabeza ligeramente levantada y los ojos perdidos en el interior del pensamiento o bien exigiendo la mirada del espectador), construyeron un estereotipo. Los autorretratos de Eugène Delacroix, Phillip O. Runge, Carl Philipp Fohr... todos ellos convirtiendo, paradójicamente un estereotipo. El resultado: inmortalidad, vanidad y sujeto artista fundidos en una fórmula.²²⁰

218 *Ibíd.* p. 72.

219 *Ibíd.* p. 73.

220 *Ibíd.*



Fig. 236. **Théodore Géricault**, *Autorretrato*, 1809, Óleo sobre lienzo, 21 x 14 cm.
Colección particular.

La autora nos hace ver que poco a poco podemos observar la adopción de una posición subjetiva del artista. Y tal mirada llega a apreciarse en la obra romántica (Fig. 236). En este sentido, se llega a crear una ruptura con la fase anterior:

La superficie del *Autorretrato* (1809) de Géricault desdibuja lo particular para convertirse en trazo pictórico universal. La disolución de lo descriptivo pasa a ser símbolo de una participación con el todo, aquello de que estamos hechos... y la piel, al hacerse masa, devuelve al sujeto su condición de materia. El artista asume una posición subjetiva y esta mirada se muestra en la obra romántica con el desgarramiento de una crisis definitiva. [...] el término “subjetivismo” también trajo la contradicción. Una especie de imagen más libre y cercana a la verdad igualmente inspirada por el lado atávico de lo “único”, una misma *forma de sentir* que peligrosamente permitiría la *inscripción en el texto del deseo del sujeto*.²²¹

Martínez Artero indica en este sentido el peso de la interpretación individual en la configuración de los retratos, que resulta una combinación de imaginación y falacia, falsedad. Así mediante una descripción detallada de un individuo que ya no está, pueden surgir infinitas respuestas. Incluso, ninguna de ellas podría acercarse verdaderamente al modelo del que se poseen los datos. La subjetividad del artista también lo determina:

El vínculo entre las formas contadas y el dibujo de estas formas expone el peso de la interpretación individual, mostrando a un tiempo cómo el retrato combina ilusión y falacia.²²²

Nace la posibilidad de realizar un retrato para construir una identidad de un individuo a partir de sus pertenencias, marcas y el registro de sus acciones. No únicamente se refleja el estudio de su mirada: Y probablemente necesite enriquecerse de otros aspectos:

También como artista, María realiza una clase de retrato que consiste en construir la identidad de un individuo a partir de sus cosas, los rastros de su actividad. Esta forma metonímica de retrato, situada en el terreno conceptual contemporáneo y ajena al ámbito de la ficción tradicional, persigue una indagación más completa del sujeto.²²³

Ella nos dice mediante sus escrituras que en literatura, y como puede ser aplicable para la pintura, es posible que la imagen real se desprenda del referente para tomar cuerpo por ella misma, sin la obligatoria necesidad de parecerse al modelo marcado dejando libertad a su interpretación dentro de una autonomía:

221 *Ibíd.* p. 73.

222 *Ibíd.* p. 77.

223 *Ibíd.*

En *Aminadab* (1942) de Maurice Blanchot, el sujeto queda fuera del retrato en tanto que el proceso de la creación se ha vuelto autónomo y no necesita de su relación con referente alguno. Puesto que es sin duda una interpretación, invalida la mirada del pintor como ojo capaz de acercarse a laguna clase de “verdad” y propone la intercambiabilidad de las interpretaciones.²²⁴

Como ella apunta, la intención de plasmar un rostro con un alto grado de iconicidad cambia con el paso del tiempo, situándose lejos de una interpretación “verosímil” del sujeto. Este aspecto, llega a rozar el extrañamiento en la ficción propio del individuo contemporáneo. Entonces la descripción del rostro (o de la mirada) es secundaria:

El valor secundario de la descripción del rostro hasta la desaparición o sustitución del sujeto, propone el *extrañamiento de estar dentro de la ficción* como consecuencia del *extrañamiento de estar en la realidad*. Este sentimiento de sumisión a la intercambiabilidad de las cosas y las situaciones, incluso de los seres, será, como veremos, rasgo característico del individuo contemporáneo.²²⁵

III. 6. La mirada dentro de grupos.

A la hora de abordar un retrato de grupo se necesita saber en primer lugar qué relación de similitud o jerarquía contiene. Se debe decidir cómo posicionar al grupo una homogeneidad en cuanto a la distribución en el soporte lienzo y cómo destacar en el caso oportuno. Después se verán otras nociones.



Fig. 237. **Frans Hals**, *Banquete de los arcabuceros de San Jorge* o *Banquete de oficiales de la Compañía de la guardia cívica de san Jorge*, 1616, Óleo sobre tabla, 175 x 324 cm. Museo de Frans Hals. Haarlem. (Países Bajos).

Luis Maté Moreno de Monroy nos habla de que la aportación equitativa donada para la realización de una obra también tiene sus repercusiones en su factura. En este caso (Fig. 237) con las miradas de los retratados pretende que cada representación destaque por igual ante la mirada y atención del espectador. Esta composición pretende lograr un equilibrio entre todo el conjunto de la escena, y sin embargo se compone de personas de diferente rango:

224 *Ibíd.* p. 77.

225 *Ibíd.* p. 78.

Los retratos de grupo son costeados por igual por todos los miembros de la asociación o corporación, que va a ser retratada, por tanto, parece natural que cada uno de ellos exija verse por igual que el resto de los personajes retratados, de tener la misma presencia en el cuadro. Los retratos de particulares son todos esos de personas individuales, parejas, familia o a veces también retratos de tipos muy conocidos o populares en la ciudad. De todos estos tipos de retratos que se hacen en Holanda, Hals hace, en muchas ocasiones retratos de particulares y de grupo. Esta es precisamente su principal aportación.²²⁶

El mismo autor nos explica que el acercamiento con el espectador puede lograrse con la facilidad para percibir el espíritu de la figura retratada gracias a la habilidad del pintor. Es decir, se facilita el encuentro con el retratado:

...Hals tiene una gran facilidad para capturar en una instantánea la personalidad del retratado. Esta forma tan directa de captar el modo de ser del retratado, hace que haya un acercamiento éste con el espectador.²²⁷

Sigue afirmando que las formas de destacar por igual a los sujetos representados muchas veces se resumen en unas composiciones bastante convencionales, organizando en filas al grupo a retratar, alineado y atendiendo también por igual a la mirada del espectador. El interés aquí es que se vean si jerarquías:

En este tipo de retratos, los artistas están muy condicionados por tener que representar a los integrantes del grupo de modo que todos tengan la misma presencia en el cuadro, que se vean por igual, pues para eso han pagado por igual. De modo que utilizan composiciones muy convencionales, disponiéndolos en una o varias filas, mirando al espectador, casi alineados, para que se pudieran ver por igual.²²⁸

Según sus explicaciones, el hecho de que se consiga una unidad compositiva, también se logra con el desarrollo de una acción conjunta. En este tipo de retratos de grupo, el pintor Hals aporta su forma más personal de realizar este tipo de interpretaciones en el retrato de grupo:

La virtud de Frans Hals va a consistir en que va a representar, a los miembros del grupo, en una instantánea en la que todos están participando en una acción común, lo cual permite que haya una unidad compositiva. De esta forma, Hals rompe con las convencionales y arcaicas formas de componer de este tipo de retratos de grupo.²²⁹

Maté Moreno de Monroy afirma que el juego de sus miradas desarrolla varias acciones unificadas. A través de sus rostros nos llega la sugerencia de sus comportamientos e ideas dentro de la escena. En ella, unos hablan relajadamente, permanecen de pie y otros insinúan que miran a un espectador que accede a la estancia dentro de una acción común:

Aquí vemos la instantánea, captada durante la sobremesa, de uno de los banquetes que celebraban los arcabuceros de San Jorge, acción común que elige el artista para componer el retrato. Vemos como gran parte de los miembros del grupo hablan relajadamente sentados en torno a la mesa del banquete, en donde aún hay restos de comida. Mientras tanto, varios se encuentran de pie junto a la mesa y otro se mueve por detrás con un estandarte al hombro. Algunos se vuelven y nos miran como si alguien hubiera entrando en la habitación. El estar participando todos en el banquete, acción común, hace que se pierda lo convencional de esta composición. Esta es una de las principales novedades que introduce Hals en el retrato de grupo, novedad que, después, tomarán otros artistas, acomodándola a su modo pictórico, como es el caso de “La Ronda de Noche” de Rembrandt.²³⁰

226 <http://matemorenodemonroy.blogspot.com.es/> (En Línea) (2015-III-6)

227 *Ibíd.*

228 *Ibíd.*

229 *Ibíd.*

230 *Ibíd.*

III. 7. La grandiosidad de la escena.

Algunos de los recursos que potencian la sensación de grandeza por la lectura de una obra pictórica, se basan en la introducción de los fondos. A la vez nos podemos plantear cómo se comportan cuando se introducen en ella por el hecho de repercutir en esa forma de entender la obra desde la posición del espectador.

El mismo autor nos habla de la sugerencia del espacio, ampliado hacia nosotros (...) a través de sus miradas. Pero también en sentido opuesto, lo consigue el espacio que nos abre una ventana a la profundidad y al exterior de la escena en el fondo. Este habitáculo que se abre en este punto incluye un cortinaje que aporta grandiosidad a la escena:

Esta forma de componer, lleva a Hals a crear un escenario que es una habitación en profundidad, en perspectiva, en donde todos los retratados aparecen en torno a una mesa. El espacio en profundidad se prolonga por la ventana que se abre al exterior, en el fondo de la habitación. Pero, también se extiende hacia adelante, a causa de la relación que establecen con el espectador los personajes que miran hacia nosotros. Es decir, espacio en profundidad ampliado hacia el fondo, pero también hacia el propio espectador. El escenario incluye algún elemento de aparato para darle monumentalidad, como el cortinaje que se ve al fondo, a la izquierda.²³¹

Pero Maté Moreno de Monroy nos advierte que en la representación de las miradas no son homogéneas las actitudes en este caso analizado del grupo: Aunque sea similar el protagonismo entre los comensales, su predisposición a atender es diferente en cada uno de ellos. Así se forman grupos que engloban sus miradas y talantes:

En torno a la mesa, los personajes forman grupos, unos hablan entre sí, otros parecen desentenderse de lo que ocurre, el abanderado que tiene el estandarte sobre el hombro escucha con toda atención lo que está explicando uno de los comensales, mientras a la derecha tres arcabuceros permanecen de pie en actitud más bien pasiva.²³²

Este autor declara que queda por tanto representado en la composición cada mirada, que muestra un semblante particular, al que no podrá faltar la comunicación no verbal y gestual:

Resulta evidente que el pintor conocía muy bien a los integrantes de esta milicia urbana de Haarlem, de modo, que a partir de este conocimiento puede representar, no solo la fisonomía particular de cada uno, sino sus diferentes temperamentos, sus distintas personalidades, sus modos de ser. Que hace que en algún caso aparezcan como más extrovertidos, otros más distantes, hablando entre sí. Todo eso se refleja en esta captura que Hals hace de las personalidades de cada uno de los retratados en esta instantánea.²³³

Él nos explica que en el retrato de sus miradas tampoco se escatima el detalle de los complementos que aportan un marcado naturalismo. Las indumentarias también los definen, desde los cuellos blancos muy trabajados que enmarcan los rostros realizados uno a uno e incluso las manos, también representadas con detalle. El vivo colorido produce un contraste, y se registra incluso información sobre la calidad de las telas. Gracias a esta articulación de factores de la representación se potencia el aspecto más noble de sus miradas:

Todos los personajes van, eso sí, con sus indumentarias, con las bandas rojo y blanco que les cruzan sobre el pecho. Los amplios cuellos blancos almidonados que llevan sirven de marco para resaltar, lo más importante de un retrato, el rostro de cada arcabucero, amén de las manos. Todo esto queda destacado con un vivo colorido que contrasta con el negro de las indumentarias. Recrea perfectamente todo, desde los delicados bordados del mantel, hasta la calidad de las telas, las viandas, todo es real, pero además está vivo.²³⁴

231 *Ibíd.*

232 *Ibíd.*

233 *Ibíd.*

234 *Ibíd.*



Fig. 238. **Frans Hals** *Los regentes y las regentas del asilo de ancianos*, 1664, Óleo sobre tela, 170 x 249,5 cm. Museo Frans Hals. Haarlem. (Países Bajos).

El mismo autor Maté Moreno de Monroy, afirma que a través de las representaciones de las miradas se consigue definir dentro del grupo las ideologías de las mujeres retratadas. Así se logra reflejar las vivencias y sentimientos de las protagonistas de esta obra (Fig. 238). Y cada una muestra cómo enfrenta cada una las situaciones adversas dentro del asilo. Es un resumen de los diferentes caracteres ejemplificados con sus semblantes:

Frans Hals vuelve a captar, fielmente, en una instantánea, no solo la fisonomía, sino el modo de ser de cada uno de los retratados. En este caso, las regentes del asilo son mujeres de edad avanzada, lo vemos en sus rasgos particulares, pero además personas que están viviendo, día a día, la miseria, la enfermedad e incluso la muerte de las mujeres recogidas en el asilo. Esta situación la soportan las regentes de diferente manera, en los rostros de una se advierte como se ha agriado, como se ha endurecido su carácter, mientras otras lo aceptan con resignación. Estas diferentes maneras de ser, es lo que nos muestra Frans Hals en este retrato.²³⁵

Respecto a los elementos plásticos que se emplean en este caso para destacar ciertos detalles como el rostro y las manos, cobra protagonismo una pincelada abocetada por zonas, y una gama de colores reducida que se asemeja al vestuario real. Pero destaca en ello el color pálido de puños y tocados:

Vemos la pincelada abocetada de esta época, pero también, la tendencia ha utilizar una paleta de color cada vez más reducida, con predominio de los colores negros, blancos y ocre, seguramente, debido a que refleja la realidad de las vestiduras. Es, precisamente, el color blanco de los cuellos, puños y tocados lo que destaca lo más importante de un retrato que es el rostro y las manos.²³⁶

235 *Ibíd.*

236 *Ibíd.*

Él mismo argumenta que en las obras de Hals se muestra una habilidad para lograr representar obras con unidad de sus personajes dentro del grupo, y a la vez las particularidades tales como el temperamento de los retratados también mediante el reflejo de sus miradas:

En este retrato colectivo de la última época de la vida de Frans Hals, vemos como el pintor sigue mostrando esa capacidad para dotar de unidad de acción a un retrato colectivo y, también, cómo sabe capturar la personalidad de los personajes retratados.²³⁷



Fig. 239. **Rubens**, *Rubens e Isabella Brandt*, 1610, Óleo sobre lienzo sobre madera, 178 x 136,5 cm. Alte Pinakothek, Múnich. (Alemania).

El autor al que hacemos referencia describe que en esta obras de Rubens (Fig. 239) se da de nuevo otra apertura en dos sentidos opuestos. Y se consigue gracias a la mirada de los sujetos retratados hacia nosotros los espectadores y a un paisaje que con un punto de vista bajo se comporta como monumental, que nos parece ilimitado y lleva nuestra mirada hasta un fondo lejano:

Es una composición que tiene muchos de los elementos que hemos visto: la figura domina en el cuadro, pero el escenario no deja de ser monumental y, sobre todo, ilimitado, porque el punto de vista bajo hace que el horizonte descienda y aumente el espacio de cielo, lo que sugiere un espacio ilimitado, que se extiende mucho más allá. El matrimonio mira al espectador, lo que sugiere que el espacio también se extiende hacia nosotros.²³⁸

Continúa declarando que en la obra se dan semblantes de protección reforzados por la pose del propio Rubens y su mujer. Sus miradas también se orientan en este sentido, mostrando un bienestar notable, pero a través de los gestos y elementos compositivos sus actitudes se matizan:

La composición pensada formando las figuras un óvalo. Ella sentada en el suelo como buscando protección, él parece protegerla. Rubens aparece como caballero con la mano en la espada, lo que indica la relevante posición sociológica alcanzada. Aparecen vestidos a la última moda que hay en Amberes, todo eso que recoge la posición que el pintor ha adquirido. La realidad flamenca está aquí en los encajes, en la carne iluminada perfectamente del rostro. La gama cromática, los colores cálidos, vivos, traídos de Italia. Más marcado el dibujo. Es un retrato burgués monumental y elegante, pero informal. Lo que reflejan los felices rostros de los personajes.²³⁹

237 *Ibíd.*

238 *Ibíd.*

239 *Ibíd.*



Fig. 240. **Rubens**, *Los cuatro filósofos*, 1612-14, Óleo sobre tabla, 164 x 139 cm. Palazzo Pitti. Florencia. (Italia).

Moreno de Monroy habla de que la sugerencia de la obra con un escenario que representa lejanía también sugiere que se acerca hacia nosotros, hacia el espectador (Fig. 240). Los elementos de la perspectiva se disparan en este sentido. Las miradas de dos personajes indican otra apertura en el sentido que ellos señalan: es la izquierda del escenario.

Se presenta un caso parecido al anterior que da cabida a diferentes direcciones explicadas. Pero a ello se añade el elemento de la cortina: Se trata de un elemento teatral que se presenta como escusa para introducir tras ella un paisaje. Este fundamento consigue aportar la lejanía en una obra que se abre detrás de las figuras representadas y aporta profundidad a un espacio con el fin de que respire. A su vez consigue dirigir al ojo del espectador a una parte céntrica de la obra en este caso:

Escenario en profundidad, siempre una idea de que continúa hacia nosotros. Vemos una mesa en perspectiva, tres de los personajes alrededor sentados, el propio artista de pie. Mientras Rubens y su hermano nos observan, relacionándose con nosotros, los otros dos miran hacia un lado sugiriendo que el espacio se amplía hacia ese lado, hacia la izquierda como si el escenario se prolongara en esa dirección, pero a su vez, el escenario interior se abre hacia el paisaje del fondo dando la idea de espacio amplio, ilimitado. En esta teatral solución, está presente la cortina que queda recogida para permitir abrir el espacio ilimitadamente.²⁴⁰

Las expresiones y miradas en esta obra de grupo transmiten un aspecto naturalista por las actitudes que las definen y su fisonomía. Se distingue quiénes hablan y quiénes escuchan entre otros aspectos pictóricos o plásticos:

Todo el sentido de realidad está presente, tanto en lo fisonómico como en la personalidad de cada uno, que revelan sus expresiones, uno habla los otros atienden. La materia pictórica está cargada con esos colores intensamente vivos tonos fuertes y pálidos, el dibujo es vigoroso, la luz envuelve a las figuras creando atmósfera. Este cuadro en teoría está muy cercano al propio Rubens.²⁴¹

240 *Ibíd.*

241 *Ibíd.*



Fig. 241. **Rembrandt**, *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, 1632, Óleo sobre lienzo, 169,5 x 216,5 cm. Mauritshuis. La Haya. (Países Bajos).

Así uno de los principales intereses en esta obra de grupo (Fig. 241) se dirige en especial a afectar al espectador, de cara a sus emociones, incluyendo el misterio gracias a la atmósfera de la obra, tan particular de Rembrandt, en *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*:

El pintor utiliza esta luz dorada, no solo para destacar lo principal del cuadro, sino también, para crear la atmósfera que envuelve las figuras y les da sentido de realidad, trasladando, al mismo tiempo, al espectador la impresión de emoción, misterio y poesía que impregna la atmósfera de todas las pinturas de Rembrandt.²⁴²

Moreno de Monroy afirma que también su fin es el de mostrar distintas expresiones, no sólo rasgos fisonómicos, dentro de una misma acción compartida. Así se reflejan diferentes grados de atención, remarcado por la posición corporal más o menos adelantada hacia el motivo principal: resultan las reacciones posibles ante un suceso de relativo interés:

De modo, que hay un realismo que podríamos llamar científico. Pero también, hay ese sentido de realidad que hace que los integrantes de esa asociación de cirujanos y el propio doctor Tulp estén retratados no solo con sus rasgos fisonómicos particulares, sino también, con las diferentes expresiones, reflejadas en sus rostros y de cómo cada uno de ellos reacciona ante esa acción común en la que todos participan. En este caso, lo que se refleja en todos estos rostros, es el diferente grado de atención, desde los que, absolutamente interesados, se aproximan físicamente para ver con todo detalle lo que explica el doctor Tulp, hasta aquellos otros que parecen más distraídos y no tienen el mismo grado de atención. Lo que le interesa a Rembrandt, es como reaccionan los distintos personajes ante esa explicación de anatomía que está dando el doctor Tulp.²⁴³

242 *Ibíd.*

243 *Ibíd.*

El autor describe el procedimiento requerido para tal trabajo: se trata de su forma especial de dirigir la mirada de las partes de mayor importancia, mediante aspectos plásticos. Se resumen en una mayor carga de pintura en estas zonas de interés para el autor. Este efecto repercute en la construcción de los rostros, las manos del doctor, los cuellos blanquecinos o algunos detalles anatómicos. Su fin es el de resultar naturalista, dar el sentido de realidad:

Utiliza una pincelada espesa, unas veces muy cargada y otras, menos, según le interesa. Cuando quiere dar un sentido muy simplificado a lo que pinta, usa una pincelada muy poco cargada. Por el contrario, carga más la pincelada de materia pictórica, cuando aplica un mayor detalle a las partes más importantes del cuadro, como ocurre en los rostros, en las manos del doctor Tulp, en los cuellos blancos o en los propios detalles anatómicos del antebrazo diseccionado, que es donde carga más detalles, precisamente, para dar ese sentido de realidad.²⁴⁴

Pero el foco de luz también es un factor que ayuda a dirigir el recorrido visual por la obra en estos retratos de grupo. En este sentido, se remarcan las expresiones con un ambiente determinado de misterio y atención creado por la penumbra:

De modo, que a partir de todo eso, un retrato colectivo puede tener esta unidad compositiva a través de la acción común, que es la forma en como lo representa Rembrandt. En resumen, composición unitaria, la forma en que la luz destaca lo principal creando ese ambiente emocional, misterioso, poético, sin negar la existencia del espacio, el resto queda en la penumbra. Da ese sentido de realidad, sobre todo en las expresiones en un momento concreto y como la técnica pictórica es capaz de dar sentido de realidad, según la use en esta gama casi monocroma que está aplicando Rembrandt a esta pintura.²⁴⁵



Fig. 242. **Rembrandt**, *Ronda de noche*, 1642, Óleo sobre tela, 363 x 437 cm. Rijkmuseum. Amsterdam. (Países Bajos).

244 *Ibíd.*

245 *Ibíd.*

Maté Moreno de Monroy trata sobre los aspectos compositivos y la disposición de las figuras, en las que se apela al espectador en esta obra de Rembrandt *Ronda de noche* (Fig. 242): aquí las direcciones quedan señaladas por ciertos objetos como lanzas o el brazo del personaje principal, sugeridos por el movimiento que envuelve la escena y que atiende a quien mira:

Hay una gran caja espacial, un gran espacio en profundidad, en perspectiva lineal que marcan las losas de piedra de la calle que confluyen hacia el portalón. En este espacio Rembrandt dispone las figuras en movimiento, en escorzo vienen hacia nosotros, se abalanzan hacia nosotros como, por ejemplo ocurre con el brazo del capitán que viene hasta nosotros o la pica del segundo oficial que se proyecta también hacia el espectador en líneas abiertas de movimiento.²⁴⁶

De este modo la disposición por planos crea por tanto la sensación de profundidad al espectador. Se crea por el diferente tratamiento del color y la iluminación que destaca los motivos de mayor interés. La disposición de las figuras también sugiere tal sensación:

Todas las figuras se disponen en cuatro planos: En un primer plano vemos al capitán y su segundo, detrás de ellos un segundo plano marcado por el arcabucero que prepara el arcabuz o el timbalero, un tercer plano que se corresponde con el de la figura de la niña, y un cuarto plano, algo más alto, en los escalones de la puerta con un frente de figuras que salen hacia la calle.²⁴⁷

Así, además de apelar al espectador con los objetos que se presentan, se señala la situación de los dos jefes. Las picas y estandartes los apuntan así en nuevas direcciones y confluyen visualmente en ellos dentro de la obra:

En estos cuatro planos básicos, las líneas se proyectan a través de las picas y de los estandartes, en diferentes direcciones: en vertical, en horizontal, en escorzo, etc., Toda la maraña de cuerpos que hay en los tres planos más retrasados salen desordenadamente proyectados en todas direcciones pero tienen como elemento de unidad el que todos ellos parecen confluír hacia sus dos jefes.²⁴⁸

También es importante la aportación que dicho autor formula sobre el detallamiento de sus miradas, en el que describe los rasgos de la fisonomía. Y logra despertar en el espectador un sentimiento de naturalismo y la pertenencia a la escena lograda por el pintor Rembrandt. Se sugiere tal inclusión en la escena que permite imaginar que se pertenece a ella:

Vemos el sentido de realidad que tiene la obra. Puesto que aquí, el pintor tiene que retratar a los arcabuceros, trasladando al lienzo sus rasgos fisonómicos, tal cual son, y las expresiones diversas de cada uno de ellos en este momento concreto y fugaz que capta Rembrandt. De modo que casi se les puede escuchar, o casi vemos como se mueven sus estandartes, casi se puede oír el ruido sobre la piedra de la calle, el sonido del timbal, el perro que se asusta y ladra. En definitiva, la realidad que nos da Rembrandt, sólo que la realidad de Rembrandt se une con la fantasía, el misterio, la poesía que procede de la luz característica de Rembrandt.²⁴⁹

No podemos negar que más allá de la representación de la mirada para hacer significar una obra, la técnica pictórica de la forma de aplicar las pinceladas, también afecta a su lectura según los intereses a expresar:

En cuanto a la técnica pictórica de Rembrandt, debemos decir que es una de las herramientas expresivas más importantes del pintor, ya que aplica las pinceladas de forma diversa según lo que quiere expresar.²⁵⁰

246 *Ibíd.*

247 *Ibíd.*

248 *Ibíd.*

249 *Ibíd.*

250 *Ibíd.*

Observamos gracias a Maté Moreno de Monroy que la llamada de atención conseguida por el uso cromático, permite establecer diferencias entre la jerarquía de estos personajes en este tipo de representaciones de los grupos. La riqueza tonal supone la distinción conseguida a través de los matices de cada color, que ante el ojo del espectador destaca la escena más importante:

La gama de colores, que nos llaman la atención en los personajes principales: el negro, el rojo de la banda, y el tono amarillo dorado del segundo oficial, es lo que Rembrandt, separadamente, repite en todos los personajes que hay detrás de los dos principales. Esta utilización de la misma gama cromática a partir de los colores de los dos personajes principales colabora a dar unidad a la composición. Sin embargo, dentro de esta reducida gama de colores, sabe encontrar todas las tonalidades intermedias, esa riqueza tonal que nos muestra, precisamente, en el cuadro.²⁵¹

También apreciamos a través del mismo autor que las distintas partes de las obras de Rembrandt se corresponden con diferentes formas en su tratamiento. Son aspectos que destacan ante el espectador las zonas minuciosas de las menos trabajadas:

Un rasgo de la excelente técnica pictórica de Rembrandt, lo vemos en los diferentes tratamientos de las distintas zonas del lienzo, puesto que detalla las más importantes con gran minuciosidad, mientras que simplifica extraordinariamente las que menos interesan.²⁵²



Fig. 243. **Rembrandt**, *Detalle de Ronda de noche*, 1642, Óleo sobre tela, 363 x 347 cm. Rijkmuseum. Amsterdam. (Países Bajos).

251 *Ibíd.*

252 *Ibíd.* (Rembrandt ha querido componer este retrato buscando un hecho común, la unidad de acción, lo que le da unidad compositiva al cuadro. Por tanto, hace que esto prime sobre la igualdad compositiva de los arcabuceros retratados, Esto hizo que muchos de los componentes de esta milicia urbana se quejaran, ya que habían pagado por igual y no fueron retratados por igual).

Por el autor tratado en este punto, vemos que llama la atención a la mirada la niña que aparece destacada por un foco de luz que incide en ella y llena su vestido de tonos luminosos (Fig. 243). Su inclusión en la obra sirve para matizarla mediante su presencia dentro del grupo, por lo que ella porta el sentido de la composición, que alude al nombre del capitán portando aves de corral:

Hay elementos simbólicos, como el de la extraña figura de la niña vestida de amarillo, que parece pasar por la calle en ese momento, en su cintura lleva aves, gallos o gallinas, colgadas por las patas. Esto se ha interpretado como una alusión al nombre del capitán Cocq. También se ha querido interpretar como símbolo de la unidad que reúne a todos los retratados, puesto que en holandés la palabra que sirve para designar las patas de las aves tiene la misma raíz que la que sirve para designar el término “arcabucero” (Kloveniers).²⁵³



Fig. 244. **Rembrandt**, *Los síndicos de los pañeros*, 1662, Óleo sobre tela, 191,5 x 279 cm. Rijksmuseum. Amsterdam. (Países Bajos).

En diferente sentido, podemos advertir a través de las palabras de Maté Moreno de Monroy que la futura ubicación de una obra condiciona su factura en distintos aspectos: uno de ellos es el punto desde donde será visualizada, que puede afectar por su localización a la perspectiva con la que será representada y señala su punto de vista (Fig. 244). Así este punto de vista podrá ser reforzado por la dirección de las miradas del grupo que contenga:

Los encargantes son los componentes del gremio de los pañeros. Cuando se le encarga el cuadro, Rembrandt sabe que se va a colgar en alto, por tanto acomoda la visión perspectiva a la localización del cuadro en la sede de los pañeros, es pues una perspectiva de abajo a arriba.²⁵⁴

Como decíamos, el autor comenta sobre la articulación de las miradas, en este caso de los retratos de grupo, que cuenta con diferentes posiciones dentro de un punto en común. Es decir, todos los personajes retratados miran al espectador y apelan su atención mediante esa mirada. Así remarcan el punto de vista desde donde contemplar la obra y a la vez donde debe ser ubicada:

253 *Ibíd.*

254 *Ibíd.*

En torno a la mesa están los síndicos con sombrero, el personaje que va descubierto es el secretario que levanta el acta. Cada uno de los síndicos está en una posición diferente: algunos de frente, otros de perfil, pero todos ellos miran hacia nosotros.²⁵⁵

Moreno de Monroy nos explica esa forma de recalcar que los personajes dentro del grupo atienden a quien percibe la escena. Este aspecto pone de manifiesto una interrupción por parte del espectador en ella. Sirve para acentuar el perfil de la escena de una reunión en el que el espectador se comporta como un intruso y llegan a incluirlo en la obra mediante sus miradas:

Rembrandt parte de la idea de que los síndicos están reunidos haciendo su labor, de repente alguien abre la puerta de la sala interrumpiendo su labor, todos miran hacia el lugar donde se encuentra el intruso para ver cual es la causa de la perturbación. Esa mirada, por todos compartida, en el preciso momento en que alguien interrumpe su labor, no solo acentúa la idea de la acción común ejercida por los síndicos, sino que también implica al espectador “metiéndole” en el cuadro, ya que cuando contemplamos la pintura tenemos la impresión de que somos nosotros los que hemos interrumpido su actividad, pues a nosotros nos miran.²⁵⁶

Es por esto que sus miradas llegan a transmitir las diferentes reacciones ante la llegada del espectador a modo de intruso, por encima de lo particular de sus facciones:

Rembrandt plasma con todo realismo, no solo lo particular de las fisonomías de los personajes, de sus rasgos particulares, sino también las distintas reacciones que la perturbación de su actividad, en ese preciso instante, produce en cada uno de ellos.²⁵⁷

Finalmente Luis Maté Moreno de Monroy nos desvela que existen ciertos aspectos que potencian y facilitan la lectura de los rostros, y por añadidura las miradas. Son los recursos plásticos que los puedan rodear y subrayar. Unos de estos ejemplos los constituyen en este caso el tratamiento de la alfombra de lana con su diferente pincelada, simplificada o no, como el detalle de los trazos que recogen con mayor detalle la información visual de la composición:

Se aprecia perfectamente la fuerza expresiva de su técnica pictórica, por ejemplo, en como es capaz de mostrar la calidez de lo que parece ser una alfombra de lana, a través de la pincelada, más cargada en la zona donde incide la luz y algo abocetada en la zona en sombra. Sin embargo, la pincelada se simplifica en otras zonas, como son los trajes negros y los cuellos de un blanco muy puro que sirven, fundamentalmente, para enmarcar los rostros de cada uno de los personajes retratados, en donde la pincelada se vuelve detallista de nuevo para recoger con todo realismo las características fisonómicas de todos los retratados.²⁵⁸

III. 8. Representaciones de la familia relativas a la mirada.

En las representaciones de las familias perpetuadas, las articulaciones de la mirada dentro de la composición llegan a significar de forma notable los sentimientos que les unen, tanto como sus situaciones personales y sociales. Se muestran vínculos y datos más allá de lo aparente, más o menos velados. Por lo tanto la imagen requerirá de un planteamiento previo de acuerdo al significado en su conjunto, sin que ninguna de sus miradas no se articule en función de las demás.

255 *Ibíd.*

256 *Ibíd.*

257 *Ibíd.*

258 *Ibíd.*



Fig. 245. **Velázquez**, *La adoración de los Reyes Magos*, 1619, Óleo sobre lienzo, 203 x 125 cm. Museo Nacional del Prado. Madrid. (España).

En el caso de Velázquez para la interpretación de una Adoración de los Reyes Magos (Fig. 245), el empleo de la propia familia puede lograr un mayor naturalismo a pesar de que se sustituyan esos personajes ya que no se puede acceder a una fuente más directa. Este hecho puede repercutir en que el espectador asimile con mayor facilidad que la obra, siendo más verosímil:

Dado que Velázquez deseaba basarse en modelos familiares y reales, a la manera de Caravaggio, se puede conjeturar que esta Epifanía sea un retrato de familia: el Niño Jesús podría ser su hija, la Virgen su mujer y, por lo que respecta a los Reyes Magos, Melchor el mismo Pacheco; Gaspar, Velázquez, y Baltasar quizá un criado. La escena carece de suntuosidad típica de los Reyes Magos, vestidos aquí con túnicas y mantos pobres y sencillos, con la única excepción del cuello bordado de Baltasar y las copas doradas que contienen los dones (oro, incienso y mirra) que van a ofrecer. Las figuras sacras tienen una apariencia en extremo realista: la Virgen podría ser cualquier muchacha de Sevilla, que sostiene al Niño con manos toscas y fuertes; por lo demás, llama la atención el Niño, cuya figura todo fajada contrasta con su expresión viva y graciosa...²⁵⁹

259 AA.VV. *Velázquez. Los Grandes Genios del Arte*, Biblioteca El Mundo, Milán, 2004, pp. 189. p. 74.



Fig. 246. **Edgar Degas**, *La familia Belelli*, 1858, Óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm. Museo de Orsay. París. (Francia).

En este libro sobre *El Retrato, obras maestras entre la historia y la modernidad*, los vínculos establecidos por las miradas también sugieren los lazos entre las personas. Es decir, son un reflejo de los comportamientos y actitudes que se tienen entre ellos dentro del grupo. Y esto sirve para tener en cuenta cómo emplearlos para significar cierta información. La afectividad y la espiritualidad también tienen protagonismo. Así lo recogen algunos autores en su obra, como Edgar Degas en *La familia Belelli* (Fig. 246):

En esta representación de un retrato familiar el pintor trata de exhibir los contenidos emotivos de la escena. La ausencia de expresividad en los retratos y la falta de una relación dialógica entre las miradas expresa el vacío afectivo y espiritual de la familia Belelli. En la tela están representadas la tía de Degas con las hijas. Hasta el perro de la derecha, cuyo cuerpo “fuera del campo” ha sido cortado por los límites laterales de la pintura, parece manifestar una absoluta extrañeza ante ese glacial microcosmos doméstico. Los mismos colores de las ropas y los mandiles, con su rigurosa alternancia de blancos y negros, subrayan la evocación de un tablero de ajedrez y la tendencia al “enfoque”, dentro de una impenetrable defensa de principios y de sentimientos.²⁶⁰

260 AA.VV. *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, Barcelona, 2000, pp. 304. p. 174.



Fig. 247. **Rubens**, *Rubens con su mujer Hélène Fourment y su hijo Frans*, 1634-1635. Óleo sobre lienzo, 203,8 x 158,1 cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. (EE.UU.).

En este primer ejemplo, tal vez la intención de Rubens mostrada en esta obra (Fig. 247) es la de expresar su felicidad y bienestar en una dirección. En este sentido, emplea miradas que acompañan a gestos y actitudes mostradas en las poses. Se respira en ellos tranquilidad y calma en el conjunto potenciado por un entorno amable. La comunicación obtenida por sus miradas, articuladas entre ellas, cierra el círculo que redondea la escena que rebosa felicidad:

De tono completamente distinto resulta en cambio el cuadro en el que Rubens (1577-1640) se retrata a sí mismo junto a su mujer Hélène Fourment y su hijo Frans. La composición describe un momento privado de la vida del pintor. La pintura parece hablar por sí sola, tan evidente es la atmósfera de serenidad y de amor expresada en los rostros, en los gestos y en los movimientos apenas esbozados. Rubens mira con infinita ternura a su joven esposa mientras le toma dulcemente la mano. El niño se vuelve hacia su madre como pidiendo algo; quizá, como todos los niños del mundo, quiere ser cogido en brazos. El rostro mofletudo y rosado, el rizo rebelde que escapa del gorrito y los ojos vivaces hacen pensar en un temperamento alegre y extrovertido.²⁶¹

Así dentro de los complementos del entorno que incluíamos como parte importante en el refuerzo del significado en esta escena dulce y familiar, cabe destacar un rosal descrito tras la figura de Hélène que cita al amor. El papagayo simboliza la maternidad de María, y la cariátide del fondo a la izquierda apela a la fecundidad:

Los símbolos del fondo completan el significado de la escena familiar. El rosal a espaldas de Hélène alude al amor, mientras que el papagayo es símbolo de la maternidad de María. La cariátide de la izquierda, finalmente, es un claro auspicio de fecundidad.²⁶²

261 *Ibíd.* p. 276.

262 *Ibíd.*



Fig. 248. **Van Dyck**, *Tres niños de la familia De Franchi*, 1625, Óleo sobre lienzo, 219 x 151 cm. Galería di Palazzo Bianco. Génova. (Italia).

Como decíamos, en algunos casos la inclusión de animales en las composiciones familiares que puedan aportar nuevos sentidos a las figuras, pretendiendo matizar la expresión sobre los sujetos representados. Pero en otros, se hace referencia a la heráldica o a la procedencia de la familia a la que se pertenece. En este ejemplo realizado por Van Dyck de los *Tres niños de la familia De Franchi* (Fig. 248), apreciamos con claridad el sentido de la inclusión de los cuervos que pueden hacer referencia al escudo de armas de su familia:

En particular, en primer plano a la derecha, se pueden ver dos cuervos posados en los escalones de la columnata, que no pueden ser considerados “compañeros de juego” de los niños, del mismo modo que perritos alegres y juguetones habituales en parecidas composiciones. Este hecho encuentra su correspondencia directa en el campo de la heráldica...²⁶³

En la factura de esta obra comentada de Anton Van Dyck, se aprecia un planteamiento correspondiente al retrato oficial, que acentúa el punto de vista reducido. Así se potencia la pose altiva que ensalza a los infantes en este caso. Además, las expresiones de Van Dyck logran mostrar en la mirada la edad y la dulzura de los niños. A la vez describe en sus miradas y poses una ampliación en el significado, y es que estos niños muestran con su ingenuidad que todavía no pertenecen al ámbito de los adultos que probablemente quieran imitar:

263 *Ibíd.* p. 275.

Las figuras de los niños, altivos y en pie, se resienten todavía del planteamiento típico del retrato oficial, acentuado por la utilización del punto de vista rebajado. [...] Van Dyck va más allá y, con magistral habilidad, pinta la edad de los niños directamente sobre su rostro, con esa dulzura en los rasgos y la expresión ingenua que los diferencia del mundo de los adultos.²⁶⁴

Así sus miradas y poses describen por tanto sus actitudes, comenzando por la seriedad que los caracteriza. Muestran desde una profunda dignidad, la muestra de la apariencia protectora y por último la ingenuidad con la que dirige la mirada al espectador, con el matiz de la pequeña ave que sostiene:

El más mayor, en primer plano y vestido de rojo y plata, revela una actitud demasiado seria. El segundo, con una mano en la cadera y la otra sobre la espalda del hermanito menor en actitud de protección, resulta gracioso en su erguida severidad, ya que sus rasgos infantiles chocan con su ostentosa pose “de duro”. El más pequeño de los tres, finalmente, estrecha un pajarillo en su mano y mira al espectador con la ingenuidad típica de su edad.²⁶⁵



Fig. 249. **Cornelis de Vos**, *Magdalena y Jan Baptist de Vos*, c.1622, Óleo sobre lienzo, 78 x 92 cm. Gemäldegalerie. Dresde. (Alemania).

De la misma fuente distinguimos que en este caso de la representación de la familia (Fig. 249), concretamente de los hijos del pintor, se plasma más contenido que la propia definición de los rasgos y las miradas de los niños dirigidas al espectador, con el aspecto de sorprendidos: parece cristalizarse el sentimiento de su padre por las esperanzas en el futuro de sus queridos infantes. La viveza de sus rostros y la dulzura de sus miradas, pueden acompañarse de símbolos como las frutas. Aunque parecen quedarse en un segundo plano por la fuerza con la que ya cuentan sus expresiones:

Los niños miran hacia el observador ligeramente sorprendidos y, como si hubieran sido interrumpidos, parecen desviar su atención a la fruta, que permanece olvidada en sus manos. Las frutas podrían referirse a la frescura y a la dulzura de la infancia, aunque en realidad tales símbolos parecen superfluos, puesto que ya los rostros de los niños aparecen rosados, despiertos y llenos de vida. [...] con la idea de frescura y espontaneidad que se percibe en los rostros de los niños, es presumible que el pintor intentase representar las esperanzas que el padre pone en el futuro de sus hijos.²⁶⁶

264 *Ibíd.*

265 *Ibíd.*

266 *Ibíd.* p. 270.



Fig. 250. **Jacob Jordaens**, *Retrato de Jacob Jordaens con su familia*, 1621-22, Óleo sobre lienzo, 181 x 187 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).



Fig. 251. **Van Dyck**, *La familia Lomellini*, 1623, Óleo sobre lienzo, 269 x 254 cm. National Galleries Scotland. Edimburgo. (Escocia).

En estos otros dos ejemplos (Figs. 250 y 251), contrastamos dos ideas marcadas por la expresiones de las miradas. En ellas la representación de las expresiones cambian por completo la expresividad de la obra, situando a estas dos representaciones en los polos opuestos de la tranquilidad y el bienestar. Se necesita estudiar el análisis de las miradas para comprender el sentido que da cuerpo a estas dos pinturas y por lo tanto a la narración, explicada en las próximas líneas de la cita tomada del mismo libro:

En la tela de Jordaens el artista se retrata, orgulloso, junto a su familia. El encuadre desde abajo le da a la escena una mayor dignidad. La familia se encuentra en un exterior, probablemente en el jardín de su propia casa. La mujer, ricamente ataviada, está sentada en primer plano y estrecha contra sí a la hija más pequeña, de mirada dulcísima y que tiene en la mano un cestito con flores y una manzana. [...] La composición está invadida de un sentimiento de paz y de serenidad; la familia está tranquila y feliz, y quizá el pintor renuncia a la representación de los instrumentos de su trabajo porque intenta retratarse sólo en la compañía de su familia, en un momento de tranquila intimidad doméstica.²⁶⁷

Así apreciamos las diferencias entre las dos representaciones, debidos a momentos diferentes de la sociedad a la que pertenecían sus protagonistas:

De tono totalmente opuesto es, en cambio, la tela de Van Dyck que representa a los miembros de la familia Lomellini en un momento de tensión y peligro. La ciudad está en alerta, ya que puede ser atacada, y el cabeza de familia, a la izquierda de la composición, está ya armado y dispuesto a abandonar la casa para llevar a cabo sus deberes de defensor de la libertad.²⁶⁸

En esta descripción, cada personaje ocupa un lugar determinado que sugiere una acción particular dentro de la obra y dentro de su familia gracias también a su mirada:

El hermano, a su izquierda, apoya la mano en la espada y vuelve la mirada hacia el interior de la casa, como subrayando que ahora la familia pasa bajo su directa responsabilidad y que espera protegerla. Domina la composición la figura de la madre, sentada en el centro, y que es el eje en torno al cual se desarrolla la composición, además de ser el centro de su vida familiar.²⁶⁹

267 *Ibíd.*

268 *Ibíd.*

269 *Ibíd.*

Pero la segunda obra se da dentro de una sociedad en la que la expresión de los sentimientos no se considera decoroso para los pertenecientes a cierto rango social. Aún así, Van Dyck es capaz de mostrar los sentimientos internos de los personajes que él retrata:

A su lado, están representados los dos niños. La niña, más mayor, parece darse cuenta del peligro: comprende que el padre está apunto de dejar la casa y lo mira con temor. El niño a quien la madre coge la mano como para tranquilizarlo, parece no comprender lo que está sucediendo y mira a su hermana con expresión interrogativa. Van Dyck se demuestra incomparable en la descripción psicológica de los personajes, obligados, en su retrato oficial, a no expresar sus sentimientos.²⁷⁰



Fig. 252. **Lotto**, *Retrato de cónyuges*, 1523, Óleo sobre lienzo, 96 x 116 cm. Museo del Hermitage. S. Petersburgo. (Rusia).



Fig. 253. **Lotto**, *Marsilio Cassotti y su esposa Faustina*, 1523. Óleo sobre lienzo, 71 x 84 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

La expresividad de estas miradas también está destinada a significar ciertos detalles acerca de la vida y muerte de los personajes representados (Figs. 252 y 253). Pueden cambiar la apariencia del simple retrato de una pareja, y se da un significado más profundo y trascendente. En los casos mostrados de Lorenzo Lotto, la muerte de algún cónyuge podrá reflejarse en la forma de mirar del sujeto que ya ha perecido antes de finalizar la obra, o incluso un aspecto entristecido de quien podrá llorar la muerte:

A veces, las pinturas que representan una pareja no son retratos matrimoniales propiamente dichos, sino que ocultan realidades más dolorosas, como el luto, como ocurre en el caso de Lorenzo Lotto (c.1480-1556). Según la interpretación más reciente, esta pintura representa a Gian Maria Cassotti, hermano de Marsilio [...] con su esposa, y que fue realizado después de la muerte de ésta. Gian Maria tiene el rostro enrojecido, en particular bajo los ojos y en la nariz. Su mujer, en cambio, aparece demasiado pálida, y sus ojos están ligeramente vueltos hacia arriba, como quien está adormeciéndose; semejantes indicios pueden hacer pensar que en el momento de la realización del retrato la mujer ya se hubiese muerto.²⁷¹

En las mismas fuentes descubrimos que algunos matices en las miradas potencian estas ideas que ahora destacamos. Cobran importancia las lágrimas en el rostro y la mirada triste. En este sentido son los nuevos detalles accesorios los que orientan estos significados ante los aspectos dudosos o ambiguos. Así ayudan a comprender la totalidad de la obra pictórica:

270 *Ibíd.*

271 *Ibíd.* p. 264.

Observando aún más atentamente el rostro de Gian Maria, se puede ver cómo su ojo derecho está velado por las lágrimas, lo que explicaría también el rubor que antes hemos mencionado. El hombre tiene en una mano una cartela que dice: HOMO NUNQUAM (“El hombre nunca hará esto”), mientras con la otra señala una pequeña ardilla que está durmiendo sobre la mesa”. [...] Lo mismo sirve para Gian Maria, que llora y no llega a superar la pérdida de su amada esposa.²⁷²



Fig. 254. **Franz Xaver Winterhalter**, *El primero de Mayo de 1851*, 1851, Óleo sobre lienzo, 107 x 130 cm. Royal Collection H.M. Queen Elizabeth. Londres. (Inglaterra).

Dentro de la representación de las miradas dentro del grupo (Fig. 254), las direcciones de las miradas orientan la atención a los detalles que se desean subrayar con cierta sutileza. Es la forma en la que se demuestran los intereses de cada personaje cristalizados mediante la representación pictórica:

...implicado en primera persona en la organización de la Exposición Universal, vuelve la mirada con orgullosa satisfacción hacia el palacio proyectado por Joseph Paxton, mientras sostiene en la mano un documento, probablemente el texto de la comisión real leído durante la ceremonia de inauguración.²⁷³

III. 9. Caracterización de la mirada del sujeto en el retrato.

Con el fin de lograr el refuerzo de la sensación por la percepción de la personalidad de la figura que queda retratada, se incluyen diversos elementos que no ayudan a sugerirlo. Nos introducimos poco a poco en los nuevos matices para esas épocas del Renacimiento y del siglo XIX. Estudiamos aquí los aspectos que nos aportan información, los matices que nos insinúan cómo piensa el retratado. Surge gracias a Leonardo otro recurso, como el de la comparación de una mirada a la de un animal por sugerir un comportamiento o actitud. Y Durero y Géricault buscarían la expresión interna de los sentimientos, el segundo con fines médicos.

²⁷² *Ibíd.*

²⁷³ *Ibíd.* p. 255.

III. 10. Captar la personalidad.

En realidad, cualquier documento que podamos encontrar cuenta con la impronta de quién era el sujeto retratado y cómo era la época. Lleva de forma intrínseca esa información que también incluso habla de quien lo hizo y cómo.



Fig. 255. **Leonardo da Vinci**, *La dama con el armiño*, 1490, Óleo y témpera sobre tabla, 54,8 x 40,3 cm. Museo Nacional de Cracovia. Cracovia. (Polonia).

Prestando atención al mismo libro citado, descubrimos que Leonardo también lograba matizar las expresiones del rostro con otros aspectos que hacían eco de la mirada del retratado y potenciaban la sensación deseada en cada caso. Esta obra (Fig. 255) se comporta como una gran aportación novedosa de aquella época por diversos motivos:

Prueba suprema de su capacidad de Leonardo para captar los sobresaltos de la psicología, reflejándolos incluso en el hocico del animal, representa a la joven y brillante Cecilia Gallerani, amante del duque de Milán Ludovico el Moro. La doble tensión del busto y de la cabeza, la vivacidad de la mirada y la palpitante vitalidad la convierten en una de las obras más innovadoras del arte del retrato, ya en los umbrales del siglo XVII.²⁷⁴

Como decíamos, el retrato refleja no sólo a los sujetos representados, sino que alcanza a describir la ideología de cada etapa de la historia, y el crecimiento de una sociedad también afecta a la forma de inmortalizar a sus individuos, también gracias al retrato:

Y si el arte del retrato es el primero y más sintomático espejo del espíritu de una época y de los sentimientos de las personas, se puede observar cómo la evolución de la situación histórica se corresponde perfectamente con el dinamismo de las artes figurativas, con el florecimiento de una impresionante generación de genios absolutos, todos nacidos entre 1470 y 1490.²⁷⁵

274 *Ibíd.* p. 45.

275 *Ibíd.* p. 43.



Fig. 256. **Géricault**, *Retrato de un hombre enfermo mental*, 1821-22. Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm. Museum voor Schone Kunsten. Gante. (Bélgica).



Fig. 257. **Géricault**, *Retrato de alienada con monomanía de la envidia*. 1822-23, Óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm. Museo de Bellas Artes de Lyon. Lyon. (Francia).



Fig. 258. **Géricault**, *Retrato de alienada con monomanía del juego*, 1822-1823, Óleo sobre lienzo, 77 x 64,5 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).



Fig. 259. **Géricault**, *Estudio de retrato*, 1818-1819, Óleo sobre lienzo, 46,5 x 38 cm.

En este libro que citamos llegados a este punto sobre el retrato, descubrimos que gracias al estudio de la mirada deliberadamente destinado al reconocimiento de posibles patologías (Figs. 256 a 259), se podían obtener resultados más o menos acertados en cuanto a los diagnósticos de la época del siglo XIX. De esta forma fueron inmortalizados sujetos con alguna alteración de la personalidad:

Una detallada casuística clínica, basada en el aspecto físico, la mirada y los rasgos fisonómicos del enfermo, descritos por el pintor, permitía el veloz y peligrosamente subjetivo reconocimiento de la tipología de la perturbación mental y facilitaba la identificación del tratamiento. Adentrándose en los más profundos recovecos del alma humana, “el ojo diagnóstico” (Trione) de Géricault consigue expresar el poder deformante de la locura sobre el cuerpo y sobre la identidad del hombre.²⁷⁶



Fig. 260. **Dürero**, *Retrato de Oswolt Krel*, 1499, Óleo sobre lienzo, 50 x 39 cm.
Alte Pinakothek. Múnich. (Alemania).

Podemos entrever en el mismo libro que en sus obras se muestra la capacidad de Dürero para lograr la expresión interna de los sentimientos a través de su mirada (Fig. 260). Los contrastes o los diferentes detalles que acompañen a la obra refuerzan o acentúan el sentido proyectado gracias a la mirada, rasgos fisonómicos, con la pose o el fondo:

...Dürero insiste en la investigación del retrato, sobre todo masculino, confirmando y desarrollando unas dotes de impecable precisión en la plasmación de los detalles y, al mismo tiempo, una capacidad para bucear en lo más profundo de la psique. [...] Entre los retratos juveniles, el más impresionante es el de Oswolt Krell, una de las obras maestras de la pintura de Dürero, que supo restituir con impresionante y dramática inmediatez la torva y tensa psicología de un joven neurótico, violento, obsesionado, retoño de una rica familia alemana: la turbia neurosis, el relámpago de maldad que encrespa la expresión del joven depravado se refleja en el sereno paisaje, en la finura extrema de las bellísimas manos, en las cuidadas ropas.²⁷⁷

Es gracias al estudio de las facciones del sujeto representado el que facilita acertar en el ámbito más personal de su forma de pensar que se manifiesta con elementos externos, los reflejos de lo que se siente:

La representación dieciochesca de la mímica de la locura se inscribe dentro de la ciencia de las pasiones de derivación cartesiana. El *Tratado de las pasiones* (1645), divulgado en el ámbito artístico por el compendio de Charles Le Brun, circunscribe el estudio del alma a un horizonte cognoscitivo de estampa racionalista, que tiende al conocimiento de la interioridad psíquica mediante el análisis de sus manifestaciones exteriores.²⁷⁸

276 *Ibíd.* p. 169.

277 *Ibíd.* p. 55.

278 *Ibíd.* p. 169.

Por consiguiente, se considera al rostro como el espejo en el que se reflejan todas las dolencias sentimentales o psicológicas. La representación de los pintores era de vital importancia para alcanzar “veredictos” sobre los tratamientos de los médicos:

El rostro es concebido como un espejo en el que se proyectan perturbaciones emotivas, sentimientos y disturbios mentales. Una reconstrucción minuciosa de la mímica facial permitía al pintor, lo mismo que al médico, una catalogación “científica” de la fenomenología de la locura”. De este modo, la inescrutabilidad de la enfermedad era combatida mediante un sistema de codificación clínica encaminado al diagnóstico y el tratamiento.²⁷⁹



Fig. 261. **Picasso**, *Autorretrato con capote*, 1901, Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. Musée Picasso. París. (Francia).



Fig. 262. **Picasso**, *Celestina*, 1904, Óleo sobre lienzo, 81 x 60 cm. Musée Picasso. París. (Francia).

El ojo demiúrgico o creador de Picasso llega a expresar no sólo los rasgos que describen la fisonomía de un rostro: llega más lejos, en el sentido de profundizar en un mundo de nuevas ideas basadas en la representación de la mirada dentro de la creación en pintura (Figs. 261 y 262):

En los autorretratos, el artista manifiesta una concentración obsesiva en la mirada y en su poder magnético. En la mirada de la alcahueta *Celestina*, empañada por un leucoma, Picasso quiere celebrar la cualidad introspectiva del ojo y su poder para reflejar la interioridad del hombre. Como en la poética de Guillaume Apollinaire, la mirada, ciega o penetrante, expresa el poder vidente de la creación artística, su capacidad de ir más allá de la apariencia fenoménica.²⁸⁰

El logro de Picasso expresado a través de Stein (sobre las representaciones que lograba de la mirada) llegaban más lejos de lo que lo hacían muchos otros artistas según su criterio. Llegaba más allá de la apariencia física o fisonómica. Y este hecho se producía tras el análisis más detallado de la persona, no del individuo como un mero resultado de los rasgos. Detrás del aspecto físico, existe una personalidad que Picasso acertaba a reflejar gracias a la mirada:

Gertrude Stein nos ha dejado, en sus memorias, un testimonio significativo de la extraordinaria capacidad de penetración de la mirada de Picasso: “No tomaba las cosas a la ligera, analizaba de continuo su visión: no quería pintar lo que veía; los otros se contentaban con la apariencia, que no eran lo que “podían” ver, sino lo que “sabían” que era. Es muy diferente.”²⁸¹

279 *Ibíd.*

280 *Ibíd.* p. 199.

281 *Ibíd.* p. 199.



Fig. 263. **Van Gogh**, *Retrato del doctor Gachet*, 1890, Óleo sobre lienzo, 67 x 56 cm.
Colección privada. Tokyo. (Japón).

Gracias a este ejemplo citado en el libro *El Retrato, Obras maestras entre la historia y la eternidad* (Fig. 263), entendemos que en algunos casos se da que la personalidad del autor se refleja en el retratado. O tal vez suceda al contrario: la forma de ser del sujeto retratado es afín al artista, y por tanto lo elige para ser representado. Podría resultar que el artista llegue a expresarse gracias a los ojos de otro, de sus expresiones que se adaptan al gusto o las intenciones de quien lo pinta y a la vez lo mira:

Son típicos del temperamento melancólico la postura reclinada, con la cabeza apoyada en la mano, y la mirada absorta y perdida en el vacío. La identificación entre artista y modelo es total. Van Gogh escribe a su amigo Gauguin: “He querido retratar al doctor Gachet con la expresión triste de nuestro tiempo.”²⁸²

En cada etapa de la historia y en cada paso de la evolución se proyectan los cambios en los rostros y por tanto las personalidades de los personajes retratados. Este aspecto no significa que se constituya la generalidad, pero resulta una pequeña muestra que sondea las representaciones de sus miradas cristalizadas mediante retratos que también deseaban plasmar una identidad y forma de ser.

De nuevo observamos en el libro descrito con anterioridad un cambio de las expresiones según el periodo ahora tratado, centrándonos en el Barroco. Todo Europa se nutre de los gustos de Italia en diversos ámbitos, aunque vaya en declive. Estos cambios se reflejan en la forma de retratar y en los propios retratados: se observan en las rostros, gestos, ropajes y posturas que reflejan nuevas personalidades. En resumen, su mirada. Podemos ver con claridad tales cambios en el espejo de esta etapa que sucede al Renacimiento:

... la cultura y el gusto italianos (del arte a la arquitectura, de la decoración a la música) se difunden como modelos en toda Europa, precisamente cuando Italia manifiesta una irreversible debilidad económica y política. Con esas contradicciones, la época barroca es un periodo de fascinante riqueza: en todos los campos surgen constantemente novedades extraordinarias. El retrato es una de las expresiones más vivas y directas de ese periodo: en los rostros, en los gestos, en las ropas y las posturas de hombres, mujeres y niños se reflejan con palpitante y emocionante claridad el cambio de modas y situaciones, las ambigüedades y las grandezas.²⁸³

282 *Ibíd.* p. 176.

283 *Ibíd.* p. 105.

Observamos también que las intenciones por reflejar las facciones de los personajes quedan en un segundo plano por el ideal aristocrático sobre la compostura de quienes tenían el poder. Las obras de arte se proyectaban para un público distinguido que admiraba unas obras casi atemporales. Por ello los modelos aparecían estilizados o idealizados, y representados ligeramente con menor naturalidad o frescura:

El ideal aristocrático, la idea de la corte y la compostura firme del poder se expresan a través de una forma bloqueada, casi cristalizada. Es un esquema sofisticado, una operación cultural dirigida a un público seleccionado, capaz de apreciar la fría fascinación de unas imágenes “sin tiempo”, en las que el registro de las facciones de los personajes pasa a un segundo plano ante la necesidad de proponer modelos áulicos e idealizados.²⁸⁴



Fig. 264. **Pontormo**, *Retrato de dama con perro*, 1532-1533, Óleo sobre tabla, 89 x 70 cm. Kupferstichkabinett Stadelsches Kunstinstitut. Frankfurt. (Alemania).

En este ejemplo de Pontormo de *Retrato de dama con perro* (Fig. 264), vemos cómo pretende abordar el estudio de gestos y expresiones. Partiendo de la idea que se defiende en el libro de autores varios sobre el retrato, desea a diferencia de otros artistas de su momento esbozar con mayor intensidad las expresiones de las figuras. Se demuestra que se aleja de la voluntad de Botticelli y Perugino por su gusto por la llamada “indefinición psicológica”, porque Pontormo quiere deliberadamente superar en expresividad a los retratos de otros:

Pontormo se ejercita insistentemente, casi encarnizadamente, en el arte del dibujo, en el estudio de los gestos y las expresiones; la extensión del color, que ya en la pintura de Andrea del Sarto comenzaba a modificarse respecto a la tradición anterior, en Pontormo es premeditadamente fría y poco natural, para subrayar el agudo carácter cerebral y el aspecto marcadamente antinatural de las composiciones. Desde las primeras obras, Pontormo manifiesta la voluntad de cargar expresivamente las figuras, apartándose de la tradición de la “indefinición psicológica” de Botticelli y Perugino; para esa operación, Pontormo no vacila en valerse de nuevas referencias figurativas, como las estampas de Dürero, y en superar los experimentos de su maestro Andrea del Sarto.²⁸⁵

284 *Ibíd.* p. 89.

285 *Ibíd.* p. 90.

Es necesario destacar la sobresaliente capacidad de van Dyck para captar la personalidad de los retratados y de reflejar con fidelidad, con realismo, sus rasgos fisonómicos. Lo podemos ver en que retrató a varios miembros de la familia de Sir James Stuart y supo captar sus diferentes personalidades. El Duque aparece como un personaje de carácter melancólico, nostálgico, personalidad que van Dyck lleva al cuadro con toda maestría, a la vez que aparece como un elegante caballero, con una forma de ser reposada, melancólica, que recoge perfectamente.



Fig. 265. **Anton van Dyck**, *Sir James Stuart, duque de Richmond*. 1635, Óleo sobre lienzo, 215 x 127,6 cm.

Museo Metropolitano de Nueva York. Nueva York. (EE.UU.).

También la habilidad de Anton van Dyck logra con el retrato celebrativo aristocrático un equilibrio en sus representaciones (Fig. 265), en las que los sujetos nobles pintados siguen contando con humanidad en sus rostros y sinceridad o transparencia, gracias a su representación de las miradas, gestos y leves sonrisas:

Entre los muchos talentos forjados en el taller de Rubens el más dotado es Anton van Dyck (1599-1641), retratista de fama internacional. Partiendo del estilo del maestro alcanza de forma autónoma un excelso y refinado modelo para el retrato celebrativo aristocrático, encontrando un difícil equilibrio entre el tono áulico de los personajes y la franqueza de los rostros, las miradas, los gestos y las fugaces sonrisas.²⁸⁶

286 *Ibíd.* p. 109.

III. 11. Reflejo de la vida o la insinuación de la muerte.

La representación de la vida a través de la mirada puede a veces consistir en la sugerencia se duerme en lugar de haber ya perecido. Sin embargo unos ojos abiertos suelen despejar las dudas de que el sujeto representado aún cuenta con vida. Pero aún así, existen otra serie de motivos que pueden edulcorar con esta idea la forma de perpetuar a alguien que no vivía en el momento de su representación. Veremos dos ejemplos realizados por Federico de Madrazo con el caso del príncipe de Asturias Don Luis y la Infanta María Cristina, así como de otra obra de Juan de Flandes con *La Resurrección de Lázaro*.



Figs. 266 y 267. **Federico de Madrazo**, *Retrato del malogrado Príncipe de Asturias Don Luis*, 1850, y *La Infanta María Cristina*, 1854.

Como Rosa Martínez Artero nos explica a cerca de los retratos yacentes representados por Federico de Madrazo (Figs. 266 y 267), desde el enfoque de la mirada, a la vez el rostro del bebé perecido transmite una ternura que puede suavizar y matizar el aspecto tétrico. También resulta complicado representar un retrato yacente sin el aspecto de que haya perecido. La apariencia de estar dormido es a veces muy sutil y poco creíble:

Dos siglos antes, los retratos yacentes pintados por Federico de Madrazo: *D. Luis. Príncipe de Asturias* (1850) y *La infanta María Cristina* (1854), príncipes muertos recién nacidos de Isabel II, eran también *retratos de urgencia*. El *Retrato de Camille Monet* (1879), que Claude Monet realizó de su mujer en el lecho de muerte, ejerció al parecer en el pintor el efecto de un trance revelador: “iba recuperando el curso de mi vida cotidiana” escribía el pintor... Y algo similar aparece en la reflexión de John Berger sobre el dibujo del rostro de su padre en el lecho de muerte: “la gente suele hablar de frescura de la visión, de ver algo por primera vez, pero la intensidad de ver algo por última vez es, creo yo, algo superior”. Pocas veces, sin embargo, se sobrepasa la idea de la muerte ante un retrato yacente. Lo que se ve principalmente es un rostro sin vida.²⁸⁷

287 *Ibíd.* p. 42.

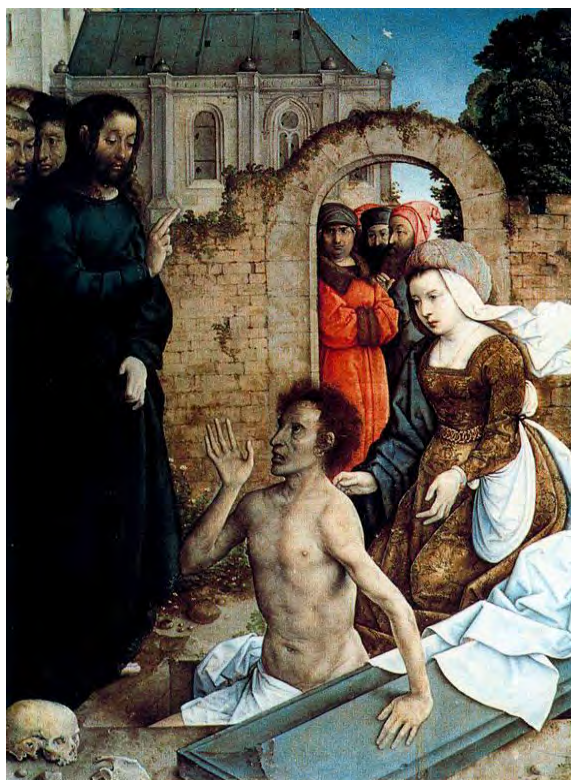


Fig. 268. **Juan de Flandes**, *La resurrección de Lázaro*, 1510-1518, Tabla, 110 x 84 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

Así describe la autora que, para evitar esta impactante sensación de observar a alguien sin vida se cambió en principio la posición yacente por una sedente (Fig. 268). Se abren los ojos intentando mantener el parecido con el referente. En estos casos en los que se retrataba a un sujeto periculado, se pretende lograr un aspecto de naturalidad y de vida, facilitado por un paso metonímico fundacional, el “doble”, como si se recrease vivo al sujeto. En ciertos momentos, la figura puede haber desaparecido con una notable anterioridad. Cabe reflexionar según Martínez Artero sobre ciertos matices como el color y otros factores si se requiere representar a alguien que carece de vida como alguien repleto de ella:

Es por eso que el género del retrato giró la posición yacente y abrió los ojos de su modelo con la mayor precisión posible. La “verdad” que debía corresponderse con la mascarilla mortuoria se trasladó de la creación convincente del aspecto del rostro muerto a la representación de un rostro con color de vida gracias a un paso metonímico fundacional: el “doble”, que adquiere en su función *el ser* del sujeto vivo. Si se repara en las representaciones de *La resurrección de Lázaro*, por ejemplo de Juan de Flandes (1496-1519), en la de Caravaggio o la de Rembrandt y en las consideraciones técnicas de Cennino Cennini a cerca de los colores adecuados para un rostro sin vida, se puede llegar a imaginar el esfuerzo pictórico de Doménico Ghirlandaio cuando elaboró el *Retrato de Giovanna Tornabuoni* (1490), puesto que Giovanna degli Albizzi había muerto dos años antes.²⁸⁸

Reflejada en la mirada se puede insinuar el estado mortecino de los sujetos representados. Se trata en ellos de sugerir que yacen y en el momento de realización de su retrato ya no cuentan con vida. Este aspecto puede demandar la sutileza en la cristalización de su imagen, y de decoro. La evidencia de su ausencia es relativa.

288 *Ibíd.*



Fig. 269. **Tiziano**, *Retrato de Isabella d'Este*, 1536,
Óleo sobre lienzo, 102 x 64 cm.
Kunsthistorisches Museum. Viena. (Austria).



Fig. 270. **Tiziano**, *Retrato de Isabel de Portugal*, 1548,
Óleo sobre lienzo, 117 x 98 cm.
Museo del Prado. Madrid. (España).

Observamos gracias al libro sobre el retrato de autores varios que Tiziano nos presenta una serie de detalles que pueden insinuar la defunción del personaje que retrata. Estos aspectos se pueden reflejar en la forma en que mira la retratada en nuestros dos casos citados: *Retrato de Isabella D' Este* y *Retrato de Isabel de Portugal* (Figs. 269 y 270). Por lo tanto en la primera su mirada podrá lanzarse al vacío, sin atender al espectador que supuestamente se sitúa frente a ella. También sus labios aparecen extremadamente pálidos y los cabellos se representan con sutileza y muestran cierta dificultad para ser percibido. Son algunos detalles que pueden sugerir en mayor o menor grado una sensación de patetismo o muerte:

A Tiziano se le entrega un viejo retrato de la reina para hacerlo “revivir”. Y bajo su pincel, que se vuelve leve y trepidante, surge la incorpórea reina. Los ojos azules hasta la transparencia miran el vacío; los labios reflejan la palidez extrema del rostro aristocrático; los cabellos rubios son tan finos que resultan impalpables. Tiziano decide mantener también el vestido, ya pasado de moda. Todos los toques delicadamente patéticos, mediante los cuales Tiziano nos advierte que la reina vuelve la vida desde el “Más Allá”.²⁸⁹

Pero también en la misma fuente descubrimos que con menor intensidad, Tiziano muestra a Isabella d'Este renovada, tomando un modelo realizado por otro pintor previamente. Se trata con ella de mostrar un rostro más joven sin tener una referencia directa. Su mirada se expresa melancólica y consciente de que su belleza no es del todo real:

Menos dramático es el caso de Isabella d'Este, marquesa de Mantua, uno de los comitentes más ilustrados del Renacimiento. Ya cerca de la cincuentena, Isabella solicita a Tiziano “reinventarla” a través de un retrato, sirviéndose de una imagen realizada por otro pintor muchos años antes. Tiziano realiza otra obra maestra, recibida por la inteligente Isabella con una melancólica sonrisa y la conciencia de no haber sido nunca tan bella.²⁹⁰

289 *Ibíd.* p.79.

290 *Ibíd.*



Fig. 271. **Gerolamo Savoldo**, *Retrato de hombre con armadura*, c.1529, Óleo sobre lienzo, 91 x 123 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).



Fig. 272. **Tiziano**, *Retrato de mujer (Schiavona)*, c.1513, Óleo sobre lienzo, 117 x 97 cm. National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Así para destacar la circularidad de la imagen en el retrato, algo aparentemente exclusivo de la escultura, podemos observar dos de los posibles recursos que podrían existir. Uno de los casos lo definía la utilización del espejo que ayuda a sugerir este concepto. En el caso diferenciado de Savoldo que seleccionamos (Fig. 271), dos de estos espejos nos facilitan recorrer con la mirada el entorno que define a su propia figura. Sin embargo con Tiziano (Fig. 272), esta circularidad se muestra con la inclusión de una talla en piedra de la efigie ahora doblemente retratada:

Según un cronista antiguo, Giorgione habría pintado un guerrero quitándose la armadura junto a un arroyo: los reflejos del agua, del escudo y de las otras partes de la coraza, estratégicamente dispuestas en torno a la figura, multiplican la imagen del soldado, obteniendo precisamente el efecto de la “circularidad” tan apreciado por la escultura. La pintura de Giorgione se ha perdido, pero otras obras venecianas de principios del siglo XVI parecen reflejar ese debate. Tal es el caso del dinámico retrato de Savoldo, durante un tiempo considerado una imagen del caudillo Gaston de Foix, rodeado de superficies reflectantes, así como la maciza y simpática *Schiavona* de Tiziano, apoyada con toda su opulenta vivacidad en su propio retrato en mármol de perfil, inevitablemente apagado.²⁹¹

Del mismo libro destacamos que deliberadamente Lotto piensa con gran interés sobre todos los detalles posibles que intervienen en la configuración de sus retratos. Sobre todo se fija en los llamados por Leonardo “movimientos del alma”. Así estudia las posturas, las expresiones y la incidencia de la luz. Con su análisis se acerca al estado interior del efigiado, en su sensibilidad y sus facciones que definen su mirada:

En los retratos de Lotto, las posturas, las expresiones y la plasmación de las superficies y de las luces nunca son banales: cualquier personaje manifiesta una vida interior densa, fascinante, a veces atormentada. Lotto indaga con precisión en la apariencia sensible y las facciones de los personajes, pero está más interesado en lo que Leonardo definía como “movimientos del alma”.²⁹²

291 *Ibíd.* p. 70.

292 *Ibíd.* p. 66.

Holbein se interesa incluso en otros cometidos. Trata con exactitud las masas plásticas y el trasfondo psicológico. Cuida los aspectos plásticos resumidos en luz, color, composición y dibujo. Con ellos logra alcanzar un naturalismo con una gran verosimilitud física, espiritualidad de los personajes así como el perfil intelectual y la ejecución refinada de los detalles que no destacan sobre la propia figura:

Los retratos de Holbein marcan con precisión los símbolos del rango social de los representados, pero no se detienen en las apariencias. Holbein es uno de los más equilibrados e importantes retratistas del Renacimiento europeo, debido a la extraordinaria concepción de las masas plásticas, la penetración psicológica y la infalible precisión realista. El artista controla y dosifica de manera extraordinaria todos los aspectos de la pintura -luz, color, composición, dibujo- para crear un perfecto equilibrio entre verosimilitud física, evocación espiritual e intelectual de los personajes y cuidadosa ejecución de detalles refinados, que nunca llegan a prevalecer sobre la figura.²⁹³

III. 12. Proyección de los artistas en poses y miradas.

En ciertos casos, el propio estado anímico del pintor se proyecta en la composición mediante la pose, la actitud y la mirada del personaje retratado. Su finalidad tal vez sería no sólo reflejar sus ideas, si nos sus sensaciones y sus vivencias. Este hecho puede afectar casi indirectamente a cualquier detalle que se articule o se planifique, incluyendo la importancia de la mirada.



Fig. 273. **Giorgio Barbarelli Giorgione**, *Doble retrato*, c. 1510. 77 x 66 cm. Museo de Palazzo. Venecia. (Italia).

Aquí, observamos la búsqueda de la expresión de diversos artistas de plasmar o inmortalizar sus deseos y personalidades. También se distingue por la elección de sus retratados con sus posturas o gesticulaciones (Fig. 273). Sus miradas que reflejan más allá de la imagen palpable:

...Giorgione revela aspectos recónditos del alma humana. No busca la inmediatez, la fuerza, el dinamismo de los “movimientos del alma” de Leonardo, ni la vitalidad de Rafael, ni la nítida precisión gráfica y luminosa de Durero. Sobre los personajes de Giorgione se extiende como un velo de melancolía, de sutil tristeza, casi la conciencia del tiempo que huye.²⁹⁴

293 *Ibíd.* p. 62.

294 *Ibíd.* p. 52.

III. 13. Consideraciones sobre el sujeto representado del retrato.

En este punto hacemos una mayor incisión, profundizando en unos datos de vital importancia. Será la idea del sujeto, que se recrea en su presencia cuando se cita en la obra. Este sujeto debe aparecer dignamente representado a través de su mirada, que se consigue a través de la pintura. Debe guardar una relación con la realidad que supone necesaria para el logro de parecido.

III. 13. 1. Idea del sujeto.

Tal y como señala Martínez Artero, mediante la representación en el retrato de un sujeto o la persona inmortalizada, se sugiere su presencia con una construcción ilusoria del mismo, porque el sujeto se encuentra en realidad en otra parte. Se necesita realizar ante su asimilación un acto de fe en la apariencia física, que se corresponde a unas señas de identidad también plasmadas en la mirada. A la vez quiere guardar un margen de verosimilitud a través del rostro que nos mira. En este proceso el código se realiza mediante la superficie del soporte, color y trazos o pinceladas:

Al nombrar con pintura a un sujeto el sujeto no está. Nada más echar un ojo atento al asunto del retrato, nos encontramos con la grandeza y la falibilidad del arte: la aparente presencia de un sujeto en un cuadro en el que la única verdad es la materialidad de esa pintura como construcción ilusoria de aquél mientras que, paradójicamente, el auténtico y verdadero sujeto sin duda está en otra parte. Cuando vamos a los museos hacemos un acto de fe, contamos con que esa apariencia física corresponde a esas señas de identidad y al margen de su similitud, lanzada con vehemencia desde un rostro que nos mira, reconocemos principalmente a la obra de arte en su trabajo de superficie pictórica, trazos, colores, pinceladas...²⁹⁵

Ella, Martínez Artero, nos aporta distintos ejemplos en diversas obras de personajes importantes que se sumergen en sus particulares contextos sociales. Cada nombre tiene su correspondiente rostro y a la vez el rostro es perfilado por el nombre que también aporta mucha información sobre él con el título, tanto o más que el propio retrato. Citamos aquí varios de sus ejemplos:

La Gioconda de Leonardo Da Vinci, *La muerte de Marat* de Jacques Louis David, *El niño cojo* de Jusepe Ribera, *Mosieur Bertin* de Dominique Ingres, *La Familia de Carlos IV* de Francisco de Goya, *Las Meninas* de Diego de Silva Velázquez... los autorretratos de Alberto Durero y Rembrnadt van Rijn... personajes importantes, sus contextos sociales... rostros que tienen nombres, nombres que hablan de esos rostros...²⁹⁶

La misma autora muestra que respecto al sujeto del retrato o retratado, se suele entender a este género pictórico como una obra en la que se reconoce a un sujeto particular con la semejanza y el parecido con un rostro, el cuál se titula con el nombre del retratado. Sin embrago, existen excepciones en esta afirmación. Dentro de esas singularidades, la apariencia externa lograda para la obra debe concordar con unas señas de identidad más que con el nombre descrito:

En principio un retrato es un cuadro en el que se reconoce a un sujeto particular por la semejanza y parecido principalmente por su rostro y además suele titularse con el nombre del retratado. Ahora bien, aun dentro de esta aparente correspondencia entre rostro y nombre [...] hay claras excepciones a este gran acuerdo. Respecto al sujeto del retrato, la apariencia externa debe concordar con las señas de identidad pero estas son mucho más que un nombre.²⁹⁷

Según la idea de Martínez Artero, existen dos modos con los que el pintor puede elaborar un cuadro con semejanza al personaje del retrato: mediante el sujeto retratado ante el artista e incluso sin el propio sujeto.

295 *Ibíd.* p. 15.

296 *Ibíd.*

297 *Ibíd.* p. 16.

Se consideran como referentes directos incluso la base de la realización a través de mascarillas de cera, cuadros de poses completas de carácter realista y representaciones de diversos puntos de vista entre otros. En el retrato del Renacimiento las máscaras mortuorias de cera influyeron enormemente en la pintura y la escultura. Varios autores lo trataban, como Wrburg, Mac Lagan o Benkard:

Respecto a cómo se ocupa de la semejanza del pintor al elaborar el cuadro, pueden distinguirse dos modos: el **sujeto a retratar** delante, y sin él. En el primero de los casos, el cuadro anticipa una “verdad” en la que incluimos desde una mascarilla en cera del rostro, un cuadro de pose completa en elaborada técnica realista, una construcción de las facciones de un tipo concreto a base de varios puntos de vista, una figura desdibujada por la textura pictórica, un rostro fragmentado, un conjunto de trazos abstractos inducidos de los rasgos físicos... ¿un mechón de cabellos enmarcados?²⁹⁸

Dado el caso, sin la referencia directa del sujeto, es decir el sujeto referente, podemos pensar en su nombre o biografía, en la que puede desaparecer cualquier referencia a la figura humana. Podría dificultar la captación de la mirada de quien es representado, pero se intentará en ello reproducir ciertas similitudes de la pose que lleguen a insinuar que el espectador se encuentra delante:

En el segundo caso, si no está el **sujeto referente** pero sí su nombre o su biografía, a veces viene a prestárselo, o son la memoria común y el estereotipo los que construyen una “verdad” de presencia, aunque en algunas ocasiones llegue a desaparecer cualquier referencia a la figura humana. De estas excepciones (la disolución de las formas físicas reconocibles o la pérdida del nombre), la que siempre se ha rechazado del pacto del retrato ha sido la que deshace la semejanza formal con alguna apariencia física.²⁹⁹

Martínez Artero afirma que la construcción artificial puede lograr incluso el mayor realismo. En este sentido, los retratos pueden servir para expresar una identidad ajena a través de la usurpación de otro o la suplantación de su vida:

Los diferentes realizamos han rellenado casi siempre la supuesta “verdad” que ya era, asimismo, una construcción artificial. Pensando en esto, el descrédito suscitado por la pérdida de reconocimiento del rostro no está más justificado que en el caso de un retrato que, por ejemplo, sirva a una unidad ajena, siendo esta última posibilidad incluso una especie de usurpación de la vida de otro.³⁰⁰

La investigadora citada con anterioridad también destaca que la idea del logro del parecido o de la mimesis, constituía clara y principalmente el interés en la representación del retrato observable en varios pintores. La verosimilitud lograda con ello mismo, suponía que tomaba como modelo una referencia para lograr otra, a modo de construcción simbólica. Era un hecho que marcaba las diferencias de estilo:

El concepto de mimesis afectó tanto a la idea del “doble”, que los logros en la verosimilitud del parecido físico ocuparon las tareas principales del asunto pictórico y este objetivo dio significado global al término retrato, a pesar de que pintores y estudiosos, como Leonardo da Vinci, Cennino Cennini y tantos otros se esforzaban para recordar que ya en Aristóteles el arte se planteaba como construcción de una cosa a partir de la estructura de otra, digamos, realizando una operación simbólica. De ahí por ejemplo, la diferencia de estilo de Cranach y Holbein.³⁰¹

Continúa diciendo que la intención del logro de la similitud de la que hablamos perduraría hasta el S. XX, llegando a expresar el estado anímico, las pasiones e incluso el espíritu y la mirada que puede englobarse en ellos. Se convertía en realidad y en la “verdad” sobre el sujeto real. En este sentido, Jacques Aumont añade que el retrato es en sí mismo un género expresivo y que su historia está ligada a la misma intención:

298 *Ibíd.* p. 16.

299 *Ibíd.*

300 *Ibíd.*

301 *Ibíd.* p. 37.

La verosimilitud sería desde entonces hasta el siglo XX efecto obligado de la ficción del retrato. Se usurpaba con ello la “verdad” del sujeto real y con ello se conjuraban el ánimo, las pasiones y el espíritu; todo en ese “doble” del ser, o retrato de ese alguien singular al que se traspasa esa “verdad”. “El retrato es un género expresivo,” dice Jacques Aumont, “y además su historia está estrictamente con la idea misma de expresión.”³⁰²

El retrato dependía también de lo establecido como tal, no es lo mismo el retrato oriental que el occidental. Ella afirma que ante la configuración de un retrato es necesario creer que se podrán expresar los infinitos aspectos que definen al individuo representado. Podrá ser mediante el estudio de su expresión facial y mirada con respecto al ánimo, el carácter y la fisonomía. En general, el retrato debe guardar cierta relación con la verdad, no exclusivamente la del sujeto retratado. En su proceso se puede creer sencillamente en la probabilidad de dar una respuesta lógica o creíble. Esta representación no implica el reflejo del rostro, sino del nombre, según la autora:

Para acometer un retrato, hay que creer que podrá expresarse algo (de ahí que se estudie la relación de la expresión facial con el ánimo y el carácter en la fisonomía), que se le podrá hacer salir de su corteza sensible, ofrecerlo a la vista o al entendimiento, aunque sea con dificultad. El retrato tiene relación con la verdad. No es que prometa forzosamente decir la del sujeto retratado, sino que siempre dice que hay una verdad. El hecho mismo de intentar un retrato quiere decir que se cree en la posibilidad de una “verdad”. Además, retrato no implica rostro, implica al “doble”, principio originario de la imagen, que puede considerarse hoy como la materialización de una sugestiva y ancestral creencia no superada y aún necesaria.³⁰³

También ella trata que en los retratos de estas épocas se diferenciaban los tratamientos de las imágenes de retrato según la categoría de dioses o de personas con menor rango, dando lugar a tipologías opuestas:

Estos retratos, creados para ocupar el lugar del rostro en la carcasa del sepulcro que encerraba la momia, distinguen la representación simbólica de las figuras divinas de las representaciones de individuos particulares, creando así dos categorías generales: dioses y sujetos, con fórmulas pictóricas diferentes.³⁰⁴



Fig. 274. **Anónimo**, *Retrato de una mujer “Hermione gramatike” de Hawara*. C. 14-37. El Faiyum.

En el Egipto de los faraones sí que hay más diferencia entre el modo de representar a ellos y a la gente humilde (el escriba, por ejemplo, más “naturalista” y menos convencional. Pero El Faiyum es de época romana, ya no hay nada de lo anterior, es otra cultura, aunque coincida geográficamente (Fig. 274).

302 *Ibíd.* p. 41.

303 *Ibíd.*

304 *Ibíd.* p. 35.

Según Regis Debray, (tal y como explica Martínez Artero), a través de los retratos de sujetos comunes pertenecientes a la época de El Faiyum, se sucede el cambio en la historia del arte que pretende conseguir un mayor naturalismo en las representaciones, lo que supone el paso de la figuración al realismo:

Algo parecido al modo en que hacerse un retrato en el decir popular actual puede ser el equivalente a que le tomen a uno una fotografía, pues el término se usa en su sentido originario el de “doble” y tiene la fuerza de satisfacer un deseo común democratizado, el de verse. Un deseo que se alienta desde el magma indefinido del estatuto de mortal y la “necesidad de democratizar la supervivencia (...) en el seno del grupo. (Debray, Regis: *Op.Cit*, p.28). Grupo de sujetos comunes, los retratos de El Faiyum se imponen sobre el tiempo, el poder jerarquizador y la Historia del Arte entendida como evolución de la figuración al realismo.³⁰⁵

En este proceso señalado por Martínez Artero, se cambia la representación del individuo en este punto más lejos de la idealización, promovido también por los estudios científicos realizados por el hombre. Con el paso del tiempo, surge el retrato independiente que hace más individuales los rostros, en la búsqueda del naturalismo también en la representación de la mirada en favor de la individualización:

La idea de individuo se formaba en esta pérdida de idealización. De la forma simbólica de rasgos fijos al estudio científico del hombre. Es así llamado retrato independiente, en la madurez del siglo XV, supone la reinstauración del sentido antiguo griego del género en su profundo humanismo. Quizá por todo esto se podría decir que la *individualización de los rostros* se correspondió con el naturalismo.³⁰⁶

III. 13. 2. El *punctum* del reconocimiento.

El *punctum* del reconocimiento se resume en el grado por el cual el espectador reconoce las partes que realmente se asemejan a la referencia del sujeto representado por el pintor, o al contrario, la duda de si sucede lo contrario y piensa que difiere por conocer esas partes que no guardan relación con la realidad. La misma autora explica respecto al *punctum* del reconocimiento (esa búsqueda del parecido con el sujeto representado) ha sido la principal intención del retratista, y el fin de la remuneración económica o material que pueda recibir. Pero desde los estudios de la percepción se aferra al cambio físico y a la permanencia al mismo tiempo. Saber captar la mirada con el paso del tiempo en el sujeto retratado tiene su relevancia y dificultad:

El *punctum* del reconocimiento (que es principalmente la quimera del retrato, el contrato que hay que cumplir a cambio de remuneración económica) se asentó de acuerdo a la teoría del arte como imitación a la naturaleza y hoy en día se afirma, desde los estudios de la percepción, que la permanencia y continuidad del esquema estructural mínimo de un rostro vertebraba la identidad del cambio físico.³⁰⁷

Martínez Artero habla de que, mediante la representación de la mirada y del rostro de un hombre, se siente que esa misma figura estaba allí siendo observada, como referente para la elaboración de la imagen correlato de su apariencia concreta. De hecho remite una ausencia y alguien frente al pintor. En ella quedan sus dos presencias en el cuadro por realizar:

Sentimos que ese hombre estaba ahí y servía de referente para la elaboración de una imagen correlato de su apariencia concreta; el relato remite así una ausencia, la de alguien que estuvo frente al pintor. Queda entonces su presencia en el cuadro por el acto de retratar. Esa apariencia física corresponde a un modelo que dona su cuerpo a un personaje famoso, un fabulista de la antigüedad, de cuyo aspecto no queda más rastro que el cuento de su tosca fealdad. Entonces la representación muestra efectivamente un sujeto llevado a ocupar las señas de identidad de otro”.(p.19) “Hay “verdad” de presencia pero no en la correspondencia rostro-nombre.”³⁰⁸

305 *Ibíd.*

306 *Ibíd.*

307 *Ibíd.* p. 17.

308 *Ibíd.* p. 20.



Figs. 275 y 276. **Velázquez**, *Esopo*, 1639-1640, Óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

Destacamos a través del mismo autor uno de los ejemplos que nos sirven para ilustrar ese retrato que se ayuda de figuras que no se corresponden con el original. Se encuentra en el caso de *Esopo* de Velázquez (Figs. 275 y 276).

Éste se ayuda de complementos y de los rasgos descritos en ocasiones anteriores, y a partir de la recreación tal modelo se llegará a asimilar posteriormente como el más acertado, creíble y adecuado para la nueva representación del personaje, pudiéndolo utilizar como referente de otra figura. Esta figura que citamos, se corresponderá aparentemente al perfil del original y al tipo de mirada que proyecta, además de unos rasgos específicos más o menos toscos:

En ausencia el cuerpo de Esopo, se ha optado por personificar su identidad usando a otro ser humano anónimo: un hombre disfrazado y atribuido de objetos de acuerdo a la fisionomía de las descripciones escritas. Según las interpretaciones, Velázquez hizo un retrato teniendo en cuenta el carácter flemático atribuido a Esopo, un tipo de cara vacuna y aspecto cansado, igual que un actor se adorna de artificios para representar a su personaje en una escena teatral. Esopo es una de esos cuadros en los que disfrutamos de la conmoción de la individualidad solapada por la conciencia de la ficción. ¿Es un retrato a medias entonces? Se trata de mostrar al fabulista griego Esopo a partir del retrato de un individuo desconocido que con el transcurrir del tiempo representará a Esopo.³⁰⁹

Sin embargo, esta obra realizada a través de la representación del retrato de otro hombre no se considera como tal, debido a que su interés es representar a Esopo y no a la figura que lo caracteriza y sustituye:

...el cuadro de Velázquez, retrato de Esopo a partir de un modelo, hay un retrato no intencionado del modelo, y hay representación de Esopo, el fabulista, pero el cuadro no pertenece al género del retrato.³¹⁰

309 *Ibíd.*

310 *Ibíd.* p. 20.

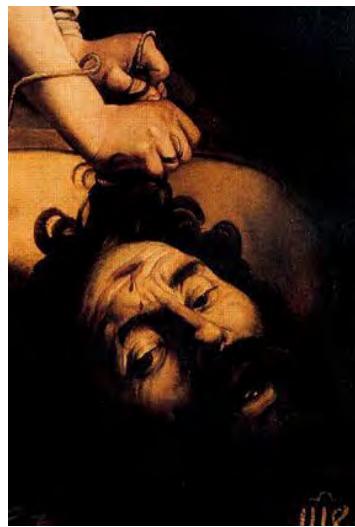


Figs. 277, 278 y 279. **Théodore Géricault**, *La balsa de la Medusa*, 1819, Óleo sobre lienzo, 187 x 491 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

Tal y como decía Martínez Artero, no siempre las representaciones de rostros se consideran retratos, si no se corresponde con la identidad real del sujeto representado. Dentro de esta obra de *La balsa de la Medusa* (Figs. 277 a 279) caben dos figuras conocidas, una de ellas doblemente representada.

Es la imagen de Eugène Delacroix y el propio pintor, y quedan integradas en la representación entre otras figuras consideradas anónimas. Ocurre con otra pintura de Caravaggio (Figs. 291 y 292):

Un ser humano pintado es un retrato, se oye a veces. Pero entonces, *La balsa de la Medusa* (1819), de Théodore Géricault, ¿es un retrato de grupo porque hace alusión a un hecho real y sus modelos tienen un nombre concreto? No. Por supuesto que los personajes no eran los desgraciados náufragos. Decimos que el cuadro muestra un suceso terrible magníficamente representado, pero que no es un retrato de grupo aunque entre las figuras humanas que lo componen se halle el retrato de Eugène Delacroix. Al igual ocurre en *David y Goliat*, (1609), de Michellangelo Merisio da Caravaggio, aunque sepamos que el pintor usó su propio rostro para la cabeza decapitada del gigante.³¹¹



Figs. 280 y 281. **Caravaggio**, *David y Goliat*, 1597/8, Óleo sobre lienzo, 116 x 91 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

³¹¹ *Ibíd.* p. 21.

Según la información que Martínez Artero aporta de John Pope-Hennessy, las interpretaciones de cada artista podían dar distintos resultados, en función de los intereses principales según su “idea de sujeto” que se deseaba obtener. La idea de parecido se convertía en este momento relativa:

Y si hubiese sido realizado por los pinceles de Cranach?... “un retrato suyo de Anne de Cleves podía haber tenido satisfactorias consecuencias disuasorias”. (Pope-Hennessy, John: *El Retrato en el Renacimiento*. Madrid, Akal, 1985, p. 222). De los esfuerzos por establecer una “verdad” para el retrato saliendo del símbolo hasta llegar a la singularidad, surgió una aparente humanización que contradictoriamente supuso una realidad hecha de individuos *más sujetos* y persistió a medida que evolucionaron artista, técnica y la misma idea de sujeto.³¹²



Fig. 282. **Hans Holbein**, *Anne de Cleves*, 1539, Acuarela sobre pergamino montado sobre lienzo, 65 x 48 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

También la autora habla sobre las circunstancias de la sociedad que respondían a sus necesidades: Estos aspectos exigían en el s. XVI que el parecido fuera razonable, con fidelidad con respecto a la realidad existente. Pero también se da el caso de los retratos (Fig. 282), destinados a definir los rasgos del personaje, con el fin de contentar al destinatario:

La necesidad de documentar *de verdad* fue determinante para que Enrique VIII decidiese casarse con *Anne de Cleves* (1539). Para que conociera el aspecto de su prometida, se encargó un retrato del natural, que en ausencia de Lucas Cranach realizó Hans Holbein. Sólo un dibujo o una pintura que hubiese surgido frente a la joven habría cumplido su función, por tanto la necesidad del *impacto de presencia física requerido* obligaba a ceñirse a la mimesis.³¹³

III. 13. 3. El contrato primigenio.

A pesar de los juegos que pueden darse por la proyección del artista en la obra, tenemos que imaginar que tal representación pictórica guarda algún elemento que sí se corresponde con la realidad, que contiene detalles del aspecto que se respeta esa imagen.

312 *Ibíd.* p. 37.

313 *Ibíd.*



Fig. 283. **Leonardo Da Vinci**, *Mona Lisa*, (*La Gioconda*), 1502, Óleo sobre tabla, 77 x 53 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

Basándonos en Rosa Martínez Artero, descubrimos algo más en el caso de la Gioconda (Fig. 283). En ella se puede dudar si se produce el retrato de un ser individual o se interroga el propio artista. Vemos en la obra de Leonardo da Vinci, a cerca de lo enigmático del ser humano mediante su rostro y apariencia mostrada, que su mirada es consciente de algo que nosotros ignoramos. Sea cual sea la forma del retrato se relaciona con el contrato primigenio, es decir, el contrato de verdad que nombramos aquí:

Convenimos entonces que el retrato en todas sus manifestaciones mantiene un estrecho vínculo con el contrato primigenio. Contrato de “verdad”, atribución de existencia, moneda de intercambio entre el ser verdadero y el ser social al que se llega por el nombrar. Por eso al retrato se le atribuye la capacidad mágica de dar la vuelta a lo pintado.³¹⁴

Ella también aclara que el retrato probablemente representará a alguien a pesar del bajo parecido con la realidad del sujeto reflejado por la interpretación del autor:

Por efecto de lo que implica una pintura donde no hay anverso sin reverso y viceversa. Por la coexistencia de la dualidad máscara y cara, signo de una perpetua insatisfacción ante la representación. Nunca un retrato dará cuenta del verdadero individuo (en el caso de que exista un verdadero individuo), pero no obstante, a éste siempre se le supondrá en algún lugar del discurso pictórico. Debe entenderse esta reflexión que un retrato siempre representa a alguien aunque lo que muestre sean unas pinceladas abstractas.³¹⁵

Opina que el término de la “verdad” no es innato, y se entiende como una cualidad adquirida. Aunque se puede nombrar y fijar mediante la pintura un personaje, también se evidencia su ausencia. En la realidad, esa persona queda sustituida por la imagen, no está:

La “verdad” se otorga por la cualidad adquirida del retrato. Como precisa Jean Clair sobre el término *ritrarre*: “se trata de la ley del Talión, ojo por ojo, diente por diente” (Clair, Jean: *Elogio de lo visible*. Barcelona, Seix Barral, 1999, pp. 157-77.), un trazo de pincel con color por un trazo de gesto de músculo y piel, una sustitución por la cual el retrato nombra a un sujeto. Y puesto que nombrarlo y pintarlo equivale a fijarlo, definirlo, clasificarlo en un nombre propio y unas formas equivale también a manifestar su ausencia, deshacerlo, borrarlo como verdad que era y no es en la imagen del retrato.³¹⁶

314 *Ibíd.* p. 22.

315 *Ibíd.*

316 *Ibíd.*

Ella piensa que el retrato muestra el recorrido histórico de los rasgos de las personas y de otros aspectos que engloban el devenir de las comunidades, tanto en el aspecto político o cultural, como en la manifestación de emociones humanas y la identidad de los sujetos. Se da dentro de una continua evolución a modo de aprendizaje. Estas emociones humanas son proyectadas por diversas variables que configuran el rostro y facilitan su expresividad en la comunicación no verbal:

Así pues, la historia del retrato podría entenderse como una historia de la imagen pictórica, ya que el nacimiento de ésta coincide con el nacimiento del primer retrato. Recordemos también que el retrato como texto visual es importante por ser pintura en constante aprendizaje, por ser un documento del devenir de las comunidades sociales en lo político y lo cultural, ilustración de un vastísimo tratado de las expresiones y las pasiones humanas y un testimonio de la evolución de los conceptos acerca del individuo a través de los siglos. Es decir, por ser una narración clave sobre la identidad de los sujetos en tanto que pintores y personajes sociales pintados, y por presentar -metafóricamente hablando- el rostro mudable de la pintura.³¹⁷

Martínez Artero considera la necesidad de singularizar que tiene el ser humano se ha reflejado a lo largo de la Historia en que ha querido perpetuar los rasgos que caracterizan a muchos individuos y también sus expresiones y miradas, manteniendo en gran parte la definición de sus facciones entre muchos otros datos que llegan a reflejar mucha más información:

La Historia del Retrato se ha encargado de dar coherencia, es decir, fechas y nombres a todo esto, en un texto verosímil acorde a una supuesta linealidad lógico-cronológica y a una secuencia de identificación de los sujetos. El retrato, como relato visual, es desde el principio una imagen-documento, eco de un suceso originario que fija una existencia, huella del interés del ser humano por saber la historia de cada cara.³¹⁸

Nos descubre la idea de que la identidad lograda por la descripción visual de un sujeto también se basa en su registro sumergido en un espacio y tiempo determinados. Así se logra recordar la historia de los individuos y “resituarse con respecto a ellos por el acto de adquisición de identidad”:

El nombre particular fija al individuo como sujeto en un espacio y un tiempo concretos. Todo lo que cualquier poeta, cineasta o pintor hizo después repite ese acto de nacimiento que acumula memoria de otros individuos y obliga a resituarse con respecto a ellos por el acto de adquisición de identidad.³¹⁹

La misma autora refleja en el libro “El retrato. Del sujeto en el retrato”, que el inicio del retrato parte de la consciencia de la muerte, y de querer plasmar la última mirada del fallecido para perpetuarlo en la memoria. Al mismo tiempo, el doble obtenido del difunto recoge el legado del sujeto vivo guardando fidelidad respecto a sus facciones por medio de las máscaras inicialmente de tal fin:

Los comienzos del retrato pueden ser vistos como una sucesión de acciones que se caracterizan por la consciencia de la muerte y la construcción objetual de la última mirada. Para preservarla se sacaban las mascarillas mortuorias en cera, en las que aún quedaba la huella de la vida. Estas primeras muestras pueden ser llamadas ya “doble” del difunto por cuanto adquieren y portan un legado del sujeto vivo a través de esa última mirada impresa en los rasgos fieles del rostro en el tránsito de la vida a la muerte.³²⁰

Martínez Artero nos explica sobre Plinio que incluso las reproducciones directas no son suficientes para plasmar la vida. Es la intención de muchas representaciones que pretenden lograr el mayor parecido. La diferencia en el caso señalado la constituye los ojos abiertos, la pose erguida, que pueden transmitir el “triumfo de la vida sobre la muerte”, queriendo perpetuar como decíamos en el tiempo al sujeto representado:

317 *Ibíd.* p. 22.

318 *Ibíd.* p. 23.

319 *Ibíd.* p. 26.

320 *Ibíd.* p. 27.

Para los griegos, morir era perder la vista. No ver más. Así pues, aunque la mascarilla mortuoria fuera una reproducción directa, huella de textura y proporciones exactas de los rasgos faciales o aunque la sombra que aquel cuerpo proyectó sobre una pared se fijara en un trazo a su alrededor y pudiera volver a contenerle, (Plinio Segundo, Cayo: *Historia Natural*. Libro 35. Madrid, Visor, 1998, p. 1088. Donde se narra la maravillosa historia de la sombra: puede decirse que ese primer trazo que “todos concuerdan que fue rayando alrededor de la sombra del hombre “ se considera el nacimiento de la imagen del retrato, la cual evolucionó hacia la pintura añadiendo líneas que se esparcían por dentro “y así se instituyó escribir también los nombres a los que pintaban” y se perfeccionó desde el “momochrómaton” hasta el “armogen”) sin embargo, ninguno de estos “dobles” rememora a ese individuo vivo; que ve. He aquí precisamente la dialéctica de la que se nutre el primer retrato. Por eso sólo la presentación vertical frente a la horizontal, con los ojos abiertos, no cerrados por la muerte o el sueño, puede transmitir triunfo de la vida sobre la muerte y lo más importante: la representación de la supervivencia, esencia de lo humano.³²¹

La autora habla acerca de la idea de Elías Canetti sobre el hecho de obtener riquezas o poder se podía relacionar también con el poder perpetuarse, como legado de supervivencia de quienes se lo pueden permitir. Se sucede cuando alguien ha logrado alcanzar cierta identidad social que también se complementa con su doble, el retrato:

Escribe Elías Canetti en *La conciencia de las palabras* que “la situación de la supervivencia es la situación central del poder” (Canetti, Elías: *Op. Cit*, p. 37); así también la aparición del retrato se gesta desde este deseo de supervivencia de un individuo que ha adquirido identidad social y va tomando forma a partir de un ingenuo “doble” donde se ensamblan definitivamente vida y muerte, rostro y nombre, retrato y poder.³²²

Pero según Martínez Artero, para lograr el reflejo de la individualidad en la escala social se necesitaba incluir en el retrato datos que hagan referencia al ámbito social de la comunidad a la que se pertenecía:

Todo advenimiento de individualidad en el orden social pasa inevitablemente por las categorías del sujeto y por tanto está a disposición de sus jerarquías. Esto explica que desde las primeras representaciones (por ejemplo la estatuaria) existiera la necesidad imprescindible de signos que permitieran la identificación en el ámbito social de la comunidad.³²³

Nuestra autora presenta la relación entre el retrato y la “verdad”, la idea del “doble” que se perpetuaba mediante la representación la imagen del retratado, como una metáfora de su ausencia que proporcionaba los datos y sus rasgos para describirlos ante el observador en la memoria:

Nacimiento y escisión irreversible, el “doble” es el enigma de la representación. Se trata de un segundo cuerpo que absorbe la sustancia espiritual, invisible (*espectro, eidôlon, phantasma*, ánima) y es capaz de hacerla sobrevivir en su parte material visible, la imagen (*imago, similitudo, simulacrum*), lo que permite entender el surgir de la obra de arte como una construcción plástica metáfora de la ausencia. En cualquier caso resulta clave enlazar los términos *imago* y *eidôlon* para entender la idea de “doble” y aplicarla al retrato pintado.³²⁴

Para ella, el “doble” necesitaba asemejarse mucho al individuo para asegurar su singularidad, para que surgiera su efecto ante los ojos de quien pueda ver la obra:

Desde sus comienzos se evidenció esta creencia: que la imagen del ser humano muerto cobraría únicamente sentido como “doble” si éste se reproducía, con la mayor semejanza posible, la parte externa del individuo en su singularidad.³²⁵

Ante estas representaciones tempranas que nos indica Martínez Artero, la búsqueda de naturalidad en el rostro y la mirada es muy importante, que se basa en sus intenciones a cerca de lo íntimo y lo menos público obtenido en otras sociedades diferentes:

321 *Ibíd.* p. 31.

322 *Ibíd.*

323 *Ibíd.* p. 33.

324 *Ibíd.* p. 35.

325 *Ibíd.*

El ejemplo antiguo más significativo son los retratos de El Faiyum, pues se resisten a la pérdida del rostro particular e identificado ante el trance de la muerte. Son cientos de rostros egipcios del periodo romano y de influencia griega, en los que la técnica avanzada de la encáustica sobre tabla se pone al servicio de un naturalismo sobrecogedor y un destino más íntimo y menos público que el usado por las sociedades griega y romana.³²⁶

III. 14. Uso de los estereotipos relacionados con la mirada.

El empleo de los estereotipos (aspectos que se utilizan para insinuar ciertas convenciones en la representación en pintura para hacer saber al espectador qué es lo que contempla y aquello que el autor debe saber para transmitirlo) es más que la simple representación de ciertos objetos o esquemas que acompañen la imagen, porque también son duraderos en el tiempo, en el que marcan precedentes.

Una pintura puede haber sido creada sin tener a la vista a su referente. Pero con esos datos que se obtienen de los estereotipos, alguien podría ser capaz de asimilarlos y crear otra obra que guarde esas características.

Los estereotipos suponen la repetición de los recursos modelo, casi una organización jerarquizada de los sujetos. Las formas de representar previas que se podían observar serían como precedentes en los que basarse para nuevas recreaciones. De estas interpretaciones nacen los parámetros para organizar a estas categorías:

Las encarnaciones ideales de tipos humanos, imágenes de aquellos que la sociedad consideraba como valores permanentes, sentaron precedentes plásticos que serían utilizados en épocas posteriores. La repetición de los *recursos-modelo* dio lugar a fórmulas en las que hoy podemos ver la organización jerarquizada de los sujetos.³²⁷

Como también opina Martínez Artero, de cara a pensar en el retrato por apelativo, vemos la toma de referencias escritas sobre el personaje, que se basan en el nombre propio, la fisonomía y la biografía:

Desde el retrato del “don-nadie” al retrato del “Uno”. Partiendo en este sentido de la escala se puede hablar en primer lugar del *retrato por apelativo*. [...] Las formas de estos sujetos se ceñían por supuesto a las referencias escritas sobre el personaje, principalmente al nombre propio, a la fisonomía y a la biografía.³²⁸

Ella, en la descripción de la definición del estereotipo, declara que lo singular concede a lo general su participación en las convenciones de la realidad. Es decir, la realidad se dibuja con menores particularidades y sí con rasgos más comunes, propios de cada ideología del propio artista. Podemos pensar en conclusión que cada mirada del individuo representado (el propio sujeto) se subordina al estilo del pintor:

En los estereotipos, lo singular concede a lo general su aparición en las convencionalidades de la realidad. Un concepto abstracto como la belleza se vería reducido a un código estrecho por el estereotipo de no ser por el alcance que le preocupa una *imagen-símbolo*; que al cabo generará un nuevo estereotipo. Las representaciones de tipos se acercan al ideal y por tanto niegan en parte su procedencia individual. El término “tipo” ya contiene una categorización que afirma la norma y resta al sujeto correspondiente una parte de su individualidad, disuelta en el colectivo, como los modelos de Rivera, de El Greco o de Velázquez.³²⁹

326 *Ibíd.* p. 35.

327 *Ibíd.* p. 52.

328 *Ibíd.*

329 *Ibíd.* p. 53.

La autora continúa explicando mediante su aportación que la persona representada puede recibir un nombre que lo sitúa como sujeto. Es decir, los rasgos particulares pueden acercarse a un ideal o estereotipo, que puede acercarse en distinto grado al parecido del sujeto gracias al hombre o “apelativo”:

El individuo en cuestión lleva un “apelativo” que le otorga su valor como sujeto. En el retrato, los rasgos particulares que se acercan a un determinado ideal quedan marcados por las atribuciones correspondientes a dicho estereotipo y viceversa.³³⁰

Como decíamos, los modelos de moral o cánones son modelos, personas que posan para ser pintadas como cánones. Se da un intercambio en el que se adecúan las formas de lo singular a contornos geométricos ideales. Este aspecto tiene su base en la exageración de los elementos más significativos:

Es casi una constante del género del retrato contar con esta clase de intercambios entre modelos, entendido por modelo tanto a personas que posan para ser pintadas, como a *modelos de moral* o cánones. [...] En ese intercambio se adecuan generalmente las formas de lo singular hacia contornos geométricos ideales, exagerando los elementos más significativos, utilizando además el disfraz y la escenografía, las descripciones literarias, los tratados de fisionomía que procuraban fórmulas para la representación de cualquier carácter, iconografía y la emblemática.³³¹

Martínez Artero nos advierte que, en la búsqueda de favorecer la expresividad del retratado, puede dejarse en segundo lugar el intento de que la mirada se parezca mucho a la del sujeto representado, como interés secundario. ¿Es decir, la exactitud en el análisis del rostro cede paso a la búsqueda de una expresividad más allá de su apariencia. Por la necesidad de plasmar progresivamente la mayor personalidad del artista en cada obra se dan una serie de cambios que afectan al parecido, también a la representación de la mirada?:

...la exactitud en el análisis del rostro cede paso a la búsqueda de una expresividad que va más allá de su apariencia, revelados como individuos de su sujeción a “lo normal”.³³²

Sin embargo hay otros aspectos que aportan más información y datos para la lectura de la imagen, que destacan la importancia en el retrato de la pose recogida. Este es el caso del cuerpo plegado:

En la construcción escenográfica de estos retratos adquiere un contenido muy importante la pose recogida (el cuerpo plegado), tanto como en el título los datos que se refieren al personaje.³³³

Ella destaca que a través del transcurso del tiempo, unas representaciones que incluyen en ellas otros aspectos como la inclusión en ellas de los donantes, las personas que sufragan los costes de las obras, pueden abrir paso a otras pinturas en las que ellos mismos suponen ser el motivo principal, convirtiéndose en los protagonistas. Más adelante serán llamados “retratos de poder”:

Hay dos figuras que encarnan, de menor a mayor importancia, el acceso a la representación y que muestran claramente cómo evolucionan los modelos pictóricos hasta llegar al llamado “retrato oficial o del poder”. En este tránsito podemos ver los retratos del donante y los del Papa, ambos personajes de la corte, tercer y segundo poder respectivamente. Se trata de la construcción del *ser* por el *tener*, y cabría asignarles el *número tres* y el *número dos*.³³⁴

330 *Ibíd.*

331 *Ibíd.*

332 *Ibíd.* p. 55.

333 *Ibíd.* p. 56.

334 *Ibíd.*

En este punto podemos contrastar algunas de las diferencias en la inclusión en la obra del sujeto, logrando ciertos aspectos de importancia: (3 Figs):



Figs. 284 y 285. **Paolo de San Leocadio**, *La Virgen del caballero de Montesa*, 1472-1514. Óleo sobre tabla, 102 x 96 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

En este primer caso mostrado por Martínez Artero, se incluye en el título la profesión del nuevo personaje, dando cabida a al apellido compuesto (Figs. 284 y 285). Destaca su posición junto con su pose y el tamaño inferior con respecto al resto de las figuras. Su situación es lateral y se queda rezagado en un segundo plano de la escena a la que asiste. Su aspecto es por tanto como un mero observador, que a su vez sugiere cómo debemos de prestar atención y mirar a la representación, bien con devoción o con respeto:

El donante obtiene la distinción de su profesión precediendo significativamente con ella al apellido en un nombre compuesto. En *La Virgen del caballero de Montesa* (1472-1514) de Paolo de San Leocadio, dicho caballero está de rodillas y de perfil, las manos juntas en actitud de oración y el tamaño todavía menor que el resto de las figuras; su situación dentro del cuadro es lateral y provoca un segundo plano de realidad para la escena a la cual este personaje supuestamente asiste.³³⁵

335 *Ibíd.* p. 56.



Fig. 286. **Jan van Eyck**, *La Virgen del Canciller Rolin*, 1435, Óleo sobre tabla, 66 x 62 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

En este segundo análisis comparativo que nos explica Rosa Martínez Artero, la aportación económica recibida justifica una presencia aventajada de la figura del canciller: se trata de una proporción similar a la de la apariencia de la virgen, la temática destacable en la composición y el principal interés (Fig. 286). Para potenciar esta similitud, se da un mayor detalle en la riqueza y detalle de los ropajes del canciller, con un alto grado de iconicidad también en la captación de su mirada:

Mientras, en *La Virgen del Canciller Rolin* (1435) de Jan Van Eyck, la categoría social y concretamente la aportación económica agrandan y definen el grado de iconicidad. El gasto dinerario es también derroche del espectáculo visual en cuanto condiciona la representación de la figura del donante (la nitidez del trazo, la cantidad de detalles y la precisión del lujo de la indumentaria).³³⁶

336 *Ibíd.* p. 57.



Figs. 287 y 288. **Piero della Francesca**, *Sagrada Conversación*, *Retablo de Brera*, (*Federico de Montefeltro*) 1472.

Martínez Artero nos presenta la idea sobre la disposición y los detalles de la composición, que se disponen para facilitar el reconocimiento del donante en su escala social (Figs. 287 y 288). Importan para ello los detalles de su indumentaria, el rostro, e incluso la mirada que proyecta. Todos los aspectos destacables que se puedan utilizar para subrayar su posición:

... junto a la manera de nombrar, el estilo va anclando de forma inexorable de un modo de representación a una escala valorativa del sujeto. El detalle del rostro y los aderezos de la indumentaria posibilitan el reconocimiento en su doble sentido del parecido y la situación social. Así en *Sagrada Conversación. Retablo de Brera* (1472), Piero de la Francesca describe el rostro del Duque de Urbino, Federico de Montefeltro, con más detalle que en el famoso retrato de 1465 y esto se relaciona con la ocasión.³³⁷

III. 14. 1. La mirada de Cristo y otros ejemplos.

En ciertas épocas la forma de presentar cada mirada estaba reservada a un sujeto determinado, claro que podrían coexistir excepciones siendo conscientes de este aspecto. Aunque no se pudiera representar con toda fidelidad al rostro de Cristo, éste debía repetir ciertas características, así como la frontalidad en la mirada, serena y confiada, directa al espectador. Estos eran los distintivos logrados para plasmar un rostro del que quedaban pocos datos o escasas referencias. Y estos estilos podrían extrapolarse a otras representaciones, como ocurre en el caso de Durero, que se refleja a él mismo, muy consciente de lo que sucede al mostrarse con los rasgos que pudieran reflejar a tal figura sagrada.

³³⁷ *Ibíd.* p. 57.



Fig. 289. **Anónimo**, *Pantocrátor*.

Con este ejemplo de Pantocrátor gótico anónimo optamos por contextualizar cómo se pensaba en la imagen más recurrente de Cristo, como una convención que ayuda a reconocer con mayor facilidad la figura sagrada de la que se trataba sin ninguna duda.



Fig. 290. **Dürero**, *Autorretrato*, 1500, Óleo sobre tabla.
67 x 49 cm. Alte Pinakothek. Múnich. (Alemania).



Fig. 291. **Da Vinci**, *Salvator Mundi*, c.1500.
Óleo sobre madera de nogal, 65,6 x 45,4 cm.
National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Esta obra de Dürero (Fig. 290) repite deliberadamente un esquema destinado casi exclusivamente a Cristo. En su época pudo entenderse como una osadía por el empleo de cierta posición en su autorretrato. Se destacaba en su posición con esta licencia reservada al Salvador de una mirada frontal y directa hacia el espectador (Fig. 291). La caracterización pudo ser acertada, con alto nivel en la elegancia y seguridad.

Los rasgos destacados que definen este retrato reflejan una mirada capaz de cautivar, con unos ojos verdes ligeramente hundidos, logrando una mirada transparente, pura y decorosa. Estas eran las intenciones de quien intentaba representar el rostro de Cristo sin poder tenerlo como referencia directa.

Dentro del posicionamiento de las miradas que condiciona la futura disposición de las obras, también cabe reflejar en las miradas el estereotipo de cierta época. En este caso, el que regulaba cómo debían ser las actitudes del hombre y de la mujer en la sociedad que aquí reflejaremos mediante dos imágenes.



Fig. 292. **Robert Campin**, *Retrato de hombre*, c.1435, National Gallery. Londres. (Inglaterra).



Fig. 293. **Robert Campin**, *Retrato de mujer*, c.1435, National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Como anunciábamos, las expresiones de estas dos figuras (Figs. 292 y 293) también reflejan los ideales de la época a la que nos referimos en estos momentos. Retomando la información del libro estudiado, así se percibe un leve cambio en las actitudes de los sujetos representados, referidos al género al que cada figura pertenece. Este hecho afecta incluso a la forma de mirar que proyectan deliberadamente. En el caso de la mujer, esta aparece sumisa reflejado por la orientación de sus ojos ligeramente bajados también por los párpados:

No se trata de dos donantes a los lados de una escena religiosa, sino de uno de los ejemplos más antiguos de retrato de pareja, un género que conocerá una amplia fortuna en el Renacimiento y en la época barroca, con el marido y la mujer inmersos en una recíproca relación de miradas. Aunque son perfectamente autónomos, los dos retratos pertenecen a una concepción unitaria, y sólo la relación de las dos tablas permite comprender plenamente la sutil y evidente trama de sentimientos de estos cónyuges burgueses: el corpulento y sanguíneo hombre parece proyectarse hacia delante, conquistar la escena con fuerte voluntad, mientras que la mujer parece retrasarse, con un ligero movimiento de sumisión, apenas un temblor que se transparenta en los ojos levemente orientados hacia abajo y en la blancura impecable del velo.³³⁸

338 *Ibid.* p. 14.



Fig. 294. **Lucas Cranach el Viejo**, *Las princesas Sibila, Emilia y Sidonia de Sajonia*, c. 1535. Óleo sobre tilo, 62 x 89 cm. Kunsthistorisches Museum. Viena. (Austria).

Observamos en la obra de Cranach una tendencia, un gusto por miradas punzantes y ligeramente maliciosas (Fig. 294). Esta tendencia de su representación llega a reflejarse en la continua apelación de las mujeres retratadas, en las que se repite la mirada de reojo y las cabezas ladeadas.

III. 14. 2. Orientación de la identidad de los retratados.

Aunque la expresión de la mirada signifique caracterizar a un personaje o un sujeto que muestra una personalidad o identidad reconocible por el espectador, los complementos y detalles como pequeños objetos que se incluyen en su entorno son capaces de cambiar o potenciar el sentido que indica a quién alude la obra pictórica.



Fig. 295. **Caravaggio**, *Magdalena penitente*, 1594-1595, Óleo sobre lienzo, 122,5 x 98,3 cm. Galería Doria-Pamphili. Roma. (Italia).

Con este ejemplo de *Magdalena penitente* reflejado en este libro de diversos autores (Fig. 295), observamos la representación de una joven que queda convertida en la figura de la Magdalena. Pertenece así al retrato alegórico, basado en la adopción del autor de un personaje para representar a otro del que no se tienen referencias directas. Los detalles aclaran por completo de qué personaje se trata en la representación:

Bellori describe así a la Magdalena de Caravaggio (1571-1610) en sus *Vidas de pintores, escultores y arquitectos modernos* de 1672: “Pinta a una muchacha sentada sobre una sillita, con las manos sobre el regazo en el acto de ir a enjuagarse los cabellos; la retrata en un dormitorio, añadiéndole en el suelo un vasito de unguentos con collares y alhajas, convirtiéndola en Magdalena”. El gran escritor nos explica, aunque sin intención directa, lo que se entiende por retrato alegórico, lo que quiere decir, “meterse en los ropajes de otro”. Basta añadir a la pintura cualquier objeto significativo, o que el sujeto sea retratado con una vestidura determinada, para que su efigie asuma un significado específico, resaltando determinadas características físicas, de carácter o psicológicas.³³⁹

Gracias al análisis del alma humana por su sensibilidad, Velázquez trata a las miradas tal y como se ven por duras o hermosas que sean, en las que reside la sensibilidad en mayor o menor grado. Nunca disimula las expresiones, con una total transparencia en la representación, con todos los matices a su alcance que es capaz de representar sobre la personalidad del retratado:

En particular, Velázquez trata de revelar en sus propias obras todos los aspectos de la humanidad en sus múltiples expresiones, por bellas e indignas que sean, sin suavizar nunca los personajes. Por otra parte, son las cualidades de este artista, su profunda sensibilidad y sus grandes dotes como retratista, las que le permiten analizar el alma humana hasta sus profundidades, haciendo emerger los más sutiles matices sin simulaciones ni retórica, pero con una gran, y a veces implacable, sinceridad.³⁴⁰



Figs. 296 y 297. **Rafael**, *La Perla*, 1518-1520, Óleo sobre tabla, 147,4 x 116 cm.
Museo del Prado. Madrid. (España).

339 *Ibíd.* p. 239.

340 *Ibíd.* p. 237.

Observamos que en esta obra de Rafael las representaciones de las miradas, aquí sugieren las preocupaciones con sentidos muy trascendentes (Figs. 296 y 297). Se aprecia en ellas un claro contraste entre las preocupaciones que muestran las dos figuras femeninas, al compararse con los rostros risueños de los infantes, que parecen ignorar su destino trágico:

También las figuras se envuelven en un ambiente oscuro, que permite contrastarse con zonas de luz que iluminan los detalles principales. Se dan en ella dos focos, el del ocaso y otro nuevo. El niño mira hacia uno de ellos que lo ilumina directamente. Con su mirada orientada a este foco menos convencional, el niño Jesús parece contemplar una presencia sobrenatural, y de hecho su mirada no se orienta a la figura de su padre que se ubica en el fondo, sino a ella.

Respecto a la organización espacial de la escena, se ayuda de posturas y movimientos que indican proximidad entre las dos figuras de las mujeres. Así como desatan un sentimiento protector que muestra ligeramente un menor rango de la segunda figura femenina. De este modo José aparece en un segundo plano reflejado gracias a un tamaño inferior fuera del núcleo de la composición.

Entre otros aspectos, la ambientación de la escena sirve para realizar la sensación de misterio con el que cuenta esta obra pictórica. Se trata de una puesta de sol con ciertos reflejos dorados entre las sombras azuladas en la zona de la derecha. En un sentido diferente, en la zona de la izquierda se insinúan los detalles de San José entre la oscuridad y otras ruinas.

En definitiva, se trata de una imagen en la que el personaje principal, el Niño Jesús, dirige su mirada hacia fuera de la composición, distinto a la dirección que aparentemente se contempla enfocada al fondo de la imagen donde aparece San José. Como decíamos, se desata una sensación de misterio, al ignorar supuestamente por parte del espectador a la verdadera presencia que parece adivinar el infante. Posiblemente será divina, así como del Señor del Universo, que probablemente lo ilumina con su resplandor.



Fig. 298. **Anguissola**, *Asdrúbal mordido por un cangrejo*, 1556, Dibujo, en posesión de Miguel Ángel.



Fig. 299. **Caravaggio**, *Muchacho mordido por un lagarto*, 1595-1596, Óleo sobre lienzo, 65,8 x 52,3 cm. Colección Longhi. Florencia. (Italia).

Descubrimos gracias a las palabras de Gloria Arbonés que con la capacidad de Sofonisba de recrear figuras de importante trasfondo psicológico, se consigue incluso afectar al espectador a través de las miradas de sus modelos. Llegan a comunicarse por la intensidad de la mirada de los retratados. Este aspecto se potencia mediante un estudiado vínculo establecido por gestos. Como podemos observar en este ejemplo de Sofonisba Anguissola de *Asdrúbal mordido por un cangrejo* (Fig. 298), no únicamente se configura el rostro, si no que se incorpora la insinuación del movimiento con los gestos de sus manos. Lo mismo ocurre con el ejemplo de Caravaggio del *Muchacho mordido por un lagarto* (Fig. 299):

Sofonisba fue ante todo una buena retratista, capaz de modelar con acierto las figuras y sobre todo de dotarlas de una lograda profundidad psicológica, una interrelación gestual que en muchas ocasiones traslada al propio espectador, con el que se comunica en muchas de sus obras directamente a través de la mirada intensa de sus retratados.³⁴¹

III. 14. 3. La emotividad de la mirada en el retrato alegórico.

Acordes a los cambios que se suceden en cada sociedad, los intereses condicionan los nuevos resultados obtenidos. En algunos casos predominan las expresiones naturales de los sujetos representados con su expresividad propia, aunque se conviertan en modelos que configuran o sugieren otra identidad. Se trata de una identidad que también busca o procura asemejarse al modelo determinado y a su personalidad. Así surgen los retratos alegóricos, que nosotros enfocaremos a través de la mirada.



Fig. 300. **Jean-Marc Nattier**, *Enriqueta de Francia como Flora*, 1772, Óleo sobre lienzo, 94,5 x 128,5 cm. Palacio Pitti, Apartamentos Monumentales. Florencia. (Italia).

341 <http://uncajonrevuelto.com/?p=786> (En Línea) (2014-XI-27)

Avanzando en el tiempo llegamos a ver que durante el siglo XVIII se crean tres corrientes diferentes en el retrato. Se trata del retrato de representación, el retrato realista y el arcádico-alegórico. Así Jean-Marc Nattier desarrolla precisamente el arcádico-alegórico (Fig. 300), en el que los nobles retratados aparecen disfrazados como divinidades mitológicas. Así era el gusto de la época ahora tratada:

En el curso del siglo XVIII y en el campo de la retratística van afirmándose tres corrientes distintas: el retrato de representación, el retrato realista, y el retrato arcádico-alegórico. En este último ámbito donde se sitúa gran parte de la obra de Jean-Marc Nattier (1685-1766), que en 1742 se convierte en pintor oficial de la corte de Luis XV. Él realiza los retratos del soberano, de la reina y de los hijos del rey. Según el gusto típico de la época, los personajes representados en sus “disfraces” reflejan el estilo de la poesía arcádica, y así se convierten en divinidades mitológicas, héroes, ninfas y pastores. Los mejores retratos de Nattier son los femeninos, caracterizados por una exquisita gracia.³⁴²



Fig. 301. **Joshua Reynolds**, *Sophia Musters como Ebe*, 1785, Óleo sobre lienzo, 239 x 144,8 cm. Iveagh Bequest, Kenwood House, English Heritage. Londres. (Inglaterra).

Extraemos del mismo documento consultado sobre el retrato el deseo principal de Reynolds (Fig. 301): es conseguir reflejar la emotividad del sujeto a quien retrata, principalmente en el femenino. Y esta idea la consigue mediante la asociación de la imagen del sujeto a retratar con los detalles mitológicos o aquellos pertenecientes a la iconografía cristiana. Así se pensará al retratado como la “personificación de un concepto” o virtud. Actitudes y vestiduras responden a este fin. El resumen de su trasfondo ayuda a que vivan antiguos y eternos valores siempre presentes en la sociedad, valores universalmente reconocidos:

342 AA.VV. *El Retrato, Obras Maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, Barcelona, 2000. pp. 304. p. 244.

... en realidad lo que Reynolds quiere evidenciar es la inclinación moral del personaje retratado. Para hacer esto, trata de asociar a la imagen del sujeto representado, y de modo particular cuando se trata de un retrato femenino, motivos extraídos de la mitología clásica o de la iconografía cristiana. De este modo, el efigiado es considerado como la personificación de un concepto o de una determinada virtud. Las actitudes y las vestiduras de las figuras están concebidas desde esta perspectiva, como si el artista quisiera subrayar el hecho de que en aquella persona reviven y toman forma aquellos valores antiguos y eternos, presentes siempre en la sociedad y universalmente reconocidos.³⁴³



Fig. 302. **Salvator Rosa**, *Detalle de Autorretrato en vestimenta de guerrero*, 1640/49, Óleo sobre lienzo, 94 x 107 cm. Banca del Monte dei Paschi di Siena, Colección Chigi Saracini. Siena. (Italia).

Profundizando aún más en estos conceptos, descubrimos en el libro citado que el propio pintor también recrea su imagen a través del retrato alegórico, con el que muestra su personalidad con bastante fidelidad. Salvator Rosa consigue así perfilarse como un guerrero que alcanza a mirar al espectador con una mirada penetrante (Fig. 302). Se demuestra el acierto en la elección de su indumentaria y los complementos definidos que no llegan a apreciarse por completo en nuestro detalle de la imagen. En su caso el fondo se articula perfectamente con el sentido de la composición:

El gusto por el retrato alegórico envuelve también al artista, que se expresa a través del autorretrato devolviéndonos una imagen original de sí mismo y de su personalidad. Observando el *Autorretrato en vestimenta de guerrero* de Salvador Rosa (1615-1673), el espectador queda enseguida atraído por la mirada fija, profunda y feroz del artista; las cejas fruncidas acentúan su actitud sombría y severa, y la figura a medio busto emerge de un fondo neutro y desnudo. El pintor tiene una espada en la mano, mientras que en el fondo se entreven un fusil, una corneta y, a la izquierda, un paño colgado.³⁴⁴

Atendiendo al contenido de la cita seleccionada a continuación, sabemos que la expresividad de su rostro cuenta con ciertos matices que por supuesto configuran su personalidad y lo definen, o incluso sucede al contrario: que la personalidad moldee al rostro. Podemos distinguir su temperamento a través de su mirada hostil e intensa que el pintor supo capturar y dejar patente. Incluso se respira con su contemplación al espectador una humanidad sutil, soledad y melancolía:

343 *Ibíd.* p. 245.

344 *Ibíd.* p. 243.

La imagen que nos devuelve es la de un pintor rebelde y pendenciero, un hombre desdeñoso poco inclinado a la “servidumbre”. A causa de su temperamento belicoso, en efecto, el artista se marchó de Roma a Florencia para sustraerse a la hostilidad de la que era objeto. Pero sus ojos revelan una rara humanidad, un sentimiento de inquieta soledad, y son el espejo de un ánimo melancólico.³⁴⁵



Fig. 303. **Lorenzo Lotto**, *Retrato de Lucrezia Valier o Retrato de dama vestida de Lucrecia*, 1533, Óleo sobre tela, 95 x 110 cm. National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Atendemos otro ejemplo de retrato alegórico: lo presenta Lotto, quien retrata a una dama llamada Lucrezia (Fig. 303). Se representa como la mítica Lucrezia que se quitó la vida tras su deshonor. Se ha podido elegir claramente un personaje con el que guarda una directa relación.

Gracias a su mirada que regala al espectador, transparente y directa, gana en expresividad y le invita a contemplar el dibujo con un leve giro en su cabeza. Este aspecto llega a cuestionar las intenciones del espectador. A este detalle se le añade la orientación de nuestra mirada indicada a través de su mano que apunta al documento.

Aquí vemos que el esquema compositivo producido ayuda a organizar la información visualmente. Se resume en líneas diagonales que aportan inestabilidad, y a la vez potencia en el espectador una mirada global de la escena y de la historia:

345 *Ibíd.*

La mirada de Lucrecia, directa y sincera, es muy expresiva y se dirige, embargándolo, hacia el espectador. La composición de la pintura, organizada según líneas diagonales, parece dar un sentido de inestabilidad pero, al mismo tiempo, obliga al espectador a tener una visión general de la escena y de la implícita correspondencia histórica.³⁴⁶



Fig. 304. **Van Dyck**, *Sir George Villier y Lady Catherine Manners retratados como Adonis y Venus*, 1620-1621.
Derek Johns Ltd. Londres. (Inglaterra).

Por otra parte en esta obra de Van Dyck que representa a una pareja de condición elevada (Fig. 304). Se disfraza a los sujetos ambientados como sería propio de Adonis y Venus. Están retratados y ataviados con apariencias mitológicas, a las que podríamos llamar disfraces, y clasificarlos dentro de ese retrato mitológico-alegórico.

346 *Ibíd.* p. 242.



Fig. 305. **Agnolo Bronzino**, *Retrato de Andrea Doria como Neptuno*, 1540-1550, Óleo sobre lienzo, 115 x 53 cm. Pinacoteca di Brera. Milán. (Italia).

El retrato mitológico-alegórico es un concepto que se da principalmente en la etapa de Cinquecento, en la que con frecuencia surge esta forma de retratar al público que pide al artista su propia efigie. De gran interés es nombrar aquí a la representación de Angelo Bronzino, que inmortaliza a Andrea Doria caracterizado como Neptuno (Fig. 305). Era capitán de las tropas mercenarias:

En el curso del Cinquecento, los “disfraces” mitológicos se hacen cada vez más frecuentes. Entre los ejemplos más significativos recordemos al condotiero Andrea Doria como Neptuno, obra de Bronzino (1503-1572), mientras que en el ámbito del retrato femenino obtuvieron mucho éxito las representaciones que enaltecían a Diana, Flora y Minerva.³⁴⁷

Entendemos gracias al libro sobre *El Retrato, Obras Maestras entre la historia y la eternidad*, que la voluntad clara con este tipo de representaciones estaba interesada en destacar las cualidades morales o intelectuales de la persona. Son unos rasgos que podían costar diferenciarse entre la pertenencia al sujeto retratado o a la persona a la que con su personalidad alude. La figura mitológica, que por supuesto desconocía en cierto grado el pintor que no la pudo contemplar, dependía o de la imaginación o de otras referencias previas relativamente fiables:

La elección del modelo está por otro lado directamente conectada a la voluntad de evidenciar, sobre la tela, las virtudes particulares de la efigiada: la representación de Diana, por ejemplo, simboliza la castidad, y la de Minerva es un reconocimiento de las dotes intelectuales de la persona representada. Parecidos retratos se empapan tanto de la alegoría que a menudo es difícil de discernir dónde termina la fantasía del pintor y dónde comienza la realidad en los rasgos del rostro del personaje.³⁴⁸

347 *Ibíd.*

348 *Ibíd.*

III. 14. 4. Detalles que ayudan a configurar la expresividad en el retrato.

A veces surgen algunos complementos dentro de la composición que ayudan a facilitar el entendimiento de la obra, para captar el sentido principal que a veces no se deposita por completo en la expresividad de las miradas. Este aspecto se destina a crear un equilibrio en la lectura de su significación para no marcar en exceso ciertos detalles reflejados en las miradas, velados sutilmente. Se pueden resumir en distintas formas de señalar o apuntar de alguna forma a una figura de gran interés en la composición. O simplemente con la propia expresión corporal del conjunto. Se encuentra en los gestos comedidos o no espectacularmente expresivos.



Fig. 306. **Leonardo da Vinci**, *La Virgen de las Rocas*, c.1480, Óleo sobre tabla, 199 x 122 cm.

Museo del Louvre. París. (Francia).

Analizando la obra de la Virgen de las Rocas (Fig. 306), observamos que los personajes no tienen los gestos definidos, o sin embargo, movimientos precisos. Pero el ángel señala a un Jesús que se recoge en él mismo, sugiriendo que se encuentra en un espacio que no es el suyo. Juan Bautista adelanta su cuerpo. Se produce a la vez que la Virgen presenta miradas de melancolía con una sonrisa triste. Y ella es consciente de que sufrirá un inevitable dolor. Todo ello se muestra en el umbral de una caverna, por conceder a la composición los profundos impulsos espirituales. Así aparece el arcángel Uriel que señala hacia un Juan Bautista niño, mientras mira al espectador, lo que sugiere que nos fijemos especialmente en dicho personaje. Sus miradas no cuentan con gesticulación demasiado marcada, pero aún así transmiten con sus rostros sus sentimientos de cara a un futuro que llegaría.

III. 14. 5. Fines propagandísticos en la representación de la mirada.

Además del fin de representar con aspecto fiel a la realidad, se necesita el sugerir otros mensajes adicionales sobre el prestigio, que es la exaltación del poder como la base de la pintura del retrato. En este caso permanecen unidos los dos conceptos.



Fig. 307. **Rafael**, *Retrato del Papa Julio II*, 1511-1512, Óleo sobre tabla, 108 x 80 cm. The National Gallery. Londres. (Inglaterra).

La autora que citábamos con anterioridad, (Rosa Martínez Artero), habla de otra de las formas de representar a los papas. En su caso, se destina a lograr cierta impresión en el espectador. Mostramos estos ejemplos en tres muestras diferentes. Las características de sus miradas a veces marcan una expresión intermedia entre autoridad y espiritualidad. Lo observamos a través del ejemplo de Rafael Sanzio con el Retrato del Papa Julio II (Fig. 307):

Los retratos de los Papas repiten, en general, el esquema de *El Papa Julio II* (1512) de Rafael de Sanzio y Sebastiano del Piombo, tanto en la pose sedente, como en la aparición del sillón Papal, cuya disposición en el formato de la parte diagonal el lienzo. Se reitera incluso la intención de mantener la expresión del personaje entre autoridad y espiritualidad, equilibrio del que se nutría en esta época el poder religioso.³⁴⁹

349 *Ibíd.* p. 57.



Fig. 308. **Tiziano**, *El Papa Paolo III*, 1543, Óleo sobre lienzo, 106 x 85 cm. Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Nápoles. (Italia).

De nuevo Martínez Artero nos presenta la noción de la repetición de estas imágenes pictóricas, que aportaban recursos retóricos que difunden nuevos datos a destacar en ciertos momentos. Se deseaba lograr un efecto publicitario gracias a este tipo de pinturas. La apariencia del papa retratado (Fig. 308) proyectaba una imagen divulgativa y propagandística, por lo que se aferraba a cierto estereotipo en la composición, precisamente determinada para su situación social:

El Papa Paolo III (1543) de Tiziano Vecellio, tuvo tanto éxito [...] como copias de él se hicieron. La repetición, actuando como recurso retórico, difundía tanto el rostro de la potestad como unas constantes plásticas determinadas.³⁵⁰



Fig. 309. **Velázquez**, *El Papa Inocencio X*, 1649-1650, Oleo sobre lienzo. 140 x 120 cm. Galería Doria-Pamphili. Roma. (Italia).

350 *Ibíd.* p. 57.

Incluso también nos indica que gracias a la mirada que Inocencio X proyecta (Fig. 309), se obtiene una doble sensación: la primera, la de la contemplación de una máscara y segunda la de la presenciación de su propio carácter:

El Papa Inocencio X (1650) de Velázquez, provoca en el espectador la impresión de estar asistiendo a la vez a la contemplación fugaz de una máscara y al desvelamiento de un carácter permanente grabado en ese rostro.³⁵¹

Como veníamos diciendo, Martínez Artero nos predispone a pensar que en las representaciones de los monarcas confluyen también una serie de ideales para conseguir perpetuar en el tiempo de una forma concreta, con ciertas características que los definen y diferencian como tales. Requieren de presentar su majestuosidad y poder. Para ello, se dan distintos recursos: Lo son las poses frontales, el empleo de la geometría y la articulación de la ornamentación:

Hans Holbein fue pintor en la corte de Enrique VIII siete años. [...] Sus retratos perpetuaron la *forntalidad medieval* que se daba también en sellos y encabezamientos de los privilegios reales. Pope Hennesy insinúa, en su estudio sobre el *El Retrato en el Renacimiento*, que Holbein deja entrever una mirada crítica en sus cuadros debido a sus ideas religiosas. No obstante la pose frontal, la geometría y el ornamento dan el empaque requerido [...] y la majestad buscada el *Retrato de Enrique VIII* (1539-1540).³⁵²

De esta forma, seguimos aportando gracias a la autora que las imágenes publicitarias de la época promocionaban ideas positivas gracias a una buena o adecuada representación de la imagen del sujeto retratado:

Las imágenes repetidas formaban una serie de amplia difusión. Numerosas copias circulaban por todo el imperio y eran un elemento esencial de la propaganda y la formación.³⁵³

En la búsqueda de la adecuada representación de los monarcas, los datos visuales que podemos analizar se corresponden con un estereotipo creado en su época. Aquí presentamos distintos ejemplos del mismo monarca en los que se distingue, que también llega a afectar a su mirada:



Fig. 310. **Velázquez**, *Felipe IV*, 1623-1624.
Óleo sobre lienzo, 201 x 102 cm.
Museo del Prado. Madrid. (España).



Fig. 311. **Velázquez**, *Felipe IV, cazador*. 1634-1635.
Óleo sobre lienzo, 216 x 191 cm.
Museo del Prado. Madrid. (España).

351 *Ibíd.*

352 *Ibíd.* p. 58.

353 GARCÍA GUAL, Carlos: *Rostros para la eternidad, El retrato en el Museo del Prado*. Op. Cit. p. 39. p. 59.

Tal y como corrobora Mat3nez Artero, en la revisi3n de los retratos de la realeza (Figs. 310 y 311) se pueden observar aspectos convencionales (estereotipos) usados casi permanentemente con el mismo fin: el de enaltecer al sujeto retratado a trav3s de su pose y su mirada, reflejando tambi3n su forma de enfrentar la vida:

La relaci3n entre la repetici3n y el poder es clave para afirmar la jerarquizaci3n del sujeto en t3rminos pict3ricos, la estructura del “retrato oficial” y buena parte de los estereotipos consolidados para el g3nero del “retrato real” se pueden ver en los numerosos retratos de un mismo monarca.³⁵⁴



Fig. 312. **Velázquez**, *Felipe IV*, 1631-1632.
3leo sobre lienzo, 199,5 x 113 cm.
The National Gallery. Londres. (Inglaterra).



Fig. 313. **Velázquez**, *Felipe IV armado con un le3n a los pies*, 1652-1654, 3leo sobre lienzo, 231 x 131 cm.
Museo del Prado. Madrid. (Espa3a).

En estas dos obras que se desenvuelven entre un intervalo determinado en el tiempo desde 1631 a 1654 (Figs. 312 y 313), se aprecia en un mismo monarca el boato que describe todas las particularidades de la vestimenta por encima de lo complejo del detalle del entorno en el que se le integra. En estos casos se enfatiza la mirada del personaje tanto como los atributos de riqueza con los que se representa. Pero hay una serie de objetos que lo significan, como la mesa o el estar de pie lo que a3ade a las im3genes una pose de muestra de seguridad. El bast3n de mando tambi3n tiene relevancia en el sentido citado.

354 *Ib3d.* p. 61.

III. 14. 6. La exaltación de la posición social en la lectura de caracteres.

Respecto a la representación de la mirada con el fin de reflejar un estatus social, o aparentarlo como principal interés, se requiere de unos complementos que promuevan esta sensación en la búsqueda del prestigio. En muchos casos la expresión activa de la mirada ayuda a esta lectura. Se emplea junto con algún cambio destinado a idealizar al personaje. Este podrá potenciar el carácter que demanda al pintor sobre su imagen claramente determinado de antemano.



Fig. 314. **Velázquez**, *El cardenal don Fernando de caza*, c.1632, Óleo sobre lienzo, 191 x 107 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).



Fig. 315. **De Champaigne**, *El cardenal Richelieu*, 1635-1640, Óleo sobre lienzo, 255 x 222 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

Aquí citamos algunos de los complementos que ayudan a la lectura de un carácter en dos sentidos en el caso de la figura del cardenal (Figs. 314 y 315). En este ejemplo tomado de dos obras, cambia por completo la sensación causada ante nuestros ojos marcados por las diferentes intenciones de los propios retratados:

Velázquez retrata al cardenal don Fernando con ropajes de cazador, sin preocuparse de la etiqueta de la corte. El carácter oficial y áulico de la composición desaparece. El mismo paisaje del fondo atempera la tensión y elimina el sentido de severidad de la figura sin que afecte a la profunda dignidad del efigiado. Parece evidente cómo el pintor, en el momento en el que describe a este personaje sin los enfáticos símbolos de grandeza que suelen acompañarle, mira a la realidad del hombre en cuanto individuo. De hecho, él no se pliega a esquemas preconcebido, y lo que retrata es la humanidad de la persona, sin por ello olvidar que se evidencie su importancia real.³⁵⁵

En contraste con la anterior representación de un cardenal, mostramos las antípodas que nos reflejan otra actitud ante la vida y la sociedad, reflejada en la mirada y en todos los detalles que potencian la percepción de prestigio social en todos sus rasgos:

355 AA.VV. *El Retrato, Obras Maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, Barcelona, 2000. pp. 304. p. 253.

Philippe de Champaigne, por el contrario, retrata al cardenal Richelieu como representante del alto cargo que detenta. Su estatus está subrayado por el vistoso manto púrpuro que cae pesadamente sobre sus espaldas, formando pliegues rígidos y solemnes. La monumentalidad áulica de la figura está aún más acentuada por el suntuoso tapiz que cuelga de la pared. De este modo, el cardenal asume la semblanza de un importante y poderoso hombre de estado más que la de un ascético sacerdote.³⁵⁶



Fig. 316. **Agnolo Bronzino**, *Cosme de Médici con armadura*, 1545, Óleo sobre tabla, 76,5 x 59 cm. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. (España).

Como decíamos, se conocen casos en los que la exaltación de la posición social del efigiado queda por encima de la fidelidad de la fisonomía que queda relegada, convertida en un aspecto secundario y de menor relevancia (Fig. 316). Dudamos si su expresión o su ánimo será plasmada con fidelidad:

Es justo a inicios del Cinquecento cuando comienza a desarrollarse y a manifestarse el verdadero retrato de Estado, según fórmulas y procedimientos que han sido perpetuados hasta hoy. Por otra parte, los grandes protagonistas de este período [...] eran considerados los depositarios del poder dentro de sus reinos, y se les juzgaba como la personificación del Estado: por lo tanto era natural que fueran representados teniendo bien presente este hecho. De ello derivó la exigencia de un retrato oficial que evidenciase y exaltase la posición del efigiado en detrimento de la exacta fidelidad a su fisonomía.³⁵⁷

Los principales intereses para los retratos de Estado de la época del *Cinquecento* exigía representar a los hombres de mayor importancia con vestiduras oficiales. En estas obras se aunaban diversos aspectos, tales como las tendencias en política, la sociedad y el arte que se respiraban en su entorno:

El retrato de Estado del Cinquecento, en efecto, se desarrolla gracias a converger de diversas tendencias políticas, sociales y artísticas. En particular la misma coyuntura política, junto al gusto entonces vigente, exigía un tipo de retrato que representase a los grandes hombres de estado en sus vestiduras oficiales.³⁵⁸

356 *Ibíd.*

357 *Ibíd.* p. 251.

358 *Ibíd.*



Fig. 317. **Pisanello**, *Retrato de la princesa Ginevra d'Este*, 1435-1449, Tempera sobre tabla, 43 x 30 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

En las mismas fuentes descubrimos que en el Quattrocento se diversifican las posiciones en las que retratar a los sujetos, ya que este género gana en importancia. Retomamos de nuevo las nociones de los cambios en la orientación de las figuras retratadas (Fig. 317): Desde el perfil, se evoluciona a la postura de tres cuartos y posteriormente a la pose frontal. Creemos que estos hechos también afectan al tratamiento de la mirada que apela en diferente grado al espectador:

Durante el Quattrocento, el retrato asume cada vez más importancia y, como consecuencia, la impostación de las figuras se diversifica. La tipología del retrato de perfil es poco a poco sustituida por la postura de tres cuartos, de derivación típicamente flamenca, y por la frontal. También la precisión en la representación de las facciones del rostro es importante; estamos todavía lejos de las posteriores tentativas de idealización.³⁵⁹



Fig. 318. **Jean Fouquet**, *Retrato de Carlos VII rey de Francia*, c.1445, Óleo sobre tabla, 85 x 70 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

359 *Ibíd.* p. 250.

Puede darse alguna contradicción en la representación de monarcas. En ocasiones la imagen real no se corresponde con la idea que se quiere proyectar sobre sus virtudes, por el interés de minimizar los defectos. Vemos un caso del rey Carlos VII plasmado por Fouquet (Fig. 318): en él sus rasgos quedan descritos y sus ojos cansados no pueden insinuar lo contrario. Por otro lado, la dirección de sus ojos se destina a sugerir una mayor sensación de espacio en profundidad:

Pero ningún pintor del siglo XVI, en efecto, habría retratado a Carlos VII, el “virtuosísimo rey de Francia”, como lo hizo Jean Fouquet (c.1425-c. 1480). La imagen del soberano, a pesar de su grandeza real, es la de un viejo débil y cansado. El análisis de ese rostro es impecable, ya que el pintor describe con escrupulosa atención la piel flácida, la nariz vistosamente inclinada hacia abajo y los ojos cansados. Además, representa al soberano entre cortinas, con el busto y la cabeza ligeramente girados, para dar un mayor sentido de profundidad al espacio.³⁶⁰

Fouquet demuestra su estilo personal en esta obra que se resuelve gracias a estudios de las proporciones. Se emplean para destacar los detalles que considera favorecen la lectura de la obra. Así decide crear un triángulo con las cortinas, e invierte el triángulo del busto que potencia una mayor anchura en su pecho para lograr con la figura una sensación de poder o autoridad. Esta obra supone ser un prototipo a seguir:

La estructura formal del cuadro denota, por otro lado, un atento y nuevo estudio de proporciones y geometrías típico de este artista. Dentro de la superficie cuadrada, Fouquet inscribe, en la losanje formada por las cortinas, el triángulo del busto invirtiéndolo, y más arriba pone la pequeña esfera de la cabeza. La anchura de la espalda, muy acentuada, confiere a la figura una mayor autoridad. Este retrato, que se contempla en la Sainte-Chapelle de Bourges, [...] parece haberse convertido en el prototipo del retrato oficial francés, tanto que más tarde será retomado por Jean Clouet (1475/80- 1541) en su *Retrato de Francisco I*.³⁶¹

III. 14. 7. El contraste de los intereses representacionales de la mirada.

Los intereses que participan en la elección de una orientación en el momento de describir una mirada de un personaje retratado, condicionan claramente el enfoque del pintor. Y en la idea del pintor reside la responsabilidad de tomar una decisión respecto a la muestra del prestigio del modelo. Este aspecto afecta a la elección de su pose, condicionante de la mirada.



Fig. 319. **Giovanni Battista Moroni**, *El sastre*, 1563-1566, Óleo sobre lienzo, 97 x 74 cm.

National Gallery. Londres. (Inglaterra).

360 *Ibíd.*

361 *Ibíd.* p. 259.

Podemos observar el contraste entre las miradas reflejadas por Moroni y por Tiziano: La forma de retratar a los sujetos cambia desde los intereses del artista para mostrar el prestigio de cada uno. Por ello se distinguen las actitudes de los efigiados por Tiziano con aspecto altivo y las de Moroni que muestra la sencillez de la acomodada sencillez provinciana (Fig. 319). Por este pintor podemos contemplar unas personalidades sencillas y directas, sus miradas y personalidades que no se pretenden ocultar como en otros ámbitos más elevados:

El tono de los retratos de Moroni es muy diferente del de los personajes de Tiziano. Los comitentes del pintor bergamasco pertenecen a una acomodada sociedad provinciana, muy alejada de las ambiciones de poder impresas en los rostros, las miradas y los gestos de los retratos de Tiziano. Gracias a Moroni, entramos en el diálogo con personas de humanidad sencilla y directa, cuyo aspecto físico y características psicológicas del pintor nos desvela sin temor.³⁶²

Los intereses de Moroni no desean trascender más allá que de las ocupaciones diarias de sus retratados. No desea mostrar únicamente otras ideologías o preocupaciones reflejadas en el espejo de la pintura, tan sólo imágenes claras y transparentes con sus pensamientos:

Por otra parte, aún remitiéndose directamente a Lotto, Moroni no insiste demasiado en la búsqueda de eventuales inquietudes existenciales, ofreciéndonos a cambio una imagen intensamente verdadera y actual de los pensamientos y las ocupaciones de todos los días.³⁶³

III. 14. 8. Corrección de imperfecciones relativas a la mirada.

En la búsqueda del naturalismo en la representación de la mirada del personaje retratado, se puede dar alguna pauta que nos permita minimizar los defectos o complejos sin llegar a desvirtuar el parecido, la expresión facial y del ánimo. Podemos pensar que las direcciones de los ojos y su orientación pueden minimizar varias de las peculiaridades que se puedan afectar a la imagen proyectada en la pintura. En muchos casos, se requiere disimular los aspectos que no sean del agrado del demandante de la obra.



Fig. 320. **Rafael**, *Retrato de Tommaso Inghirami*, 1515-16, Óleo sobre tabla, 91 x 61 cm. Palazzo Pitti. Florencia. (Italia).

362 *Ibíd.* p. 87.

363 *Ibíd.*

En algún caso de la representación de una mirada que padece estrabismo se podrá intentar matizar o disimular lo considerado como una imperfección, sin dejar de lado el ser fiel en la representación figurativa naturalista (Fig. 320). En este caso, se alza la mirada para minimizar tal efecto:

El cultísimo cardenal, refinado poeta, padecía un desagradable estrabismo. Rafael, fiel al dato natural, no quería y no podía omitir ese defecto físico, pero tampoco pretendía enfatizarlo: por ese motivo, estudió una postura y una mirada que lo redujesen al mínimo. Sólo observando con una cierta atención el eficazísimo retrato nos damos cuenta de que, en efecto, los iris de Inghirami no son paralelos.³⁶⁴

Entre algunos autores crece un abismo respecto a los intereses que les guían para dar forma a sus representaciones dentro de la escuela de Florencia. En el caso de Leonardo, opta por lograr el reflejo de la expresividad muy marcado. En el sentido opuesto, contemporáneos suyos pretenden alejarse de la expresión tan intensa de los sentimientos para lograr lo que podían considerar más elegante:

Muy pronto Leonardo choca con la escuela florentina: la búsqueda del movimiento y de la expresión, el gusto por los descubrimientos y la voluntad de representar los sentimientos lo sitúan en una posición apartada respecto a los otros colegas de su generación, como Perugino, Botticelli o Ghirlandaio, que tienden hacia una modulada y elegantísima cifra gráfica, sustancialmente alejada de fuertes tensiones sentimentales y expresivas.³⁶⁵



Fig. 321. **Piero della Francesca**, *Federico de Montefeltro*, 1472, 47 x 33 cm.
Galería Uffizi. Florencia. (Italia).

En ocasiones la corrección de defectos aparentes se disimula siguiendo las costumbres para la representación de la figura, de forma que no destaque nada llamativo que desvele la realidad. Ese es el caso del retrato de Piero della Francesca con Federico de Montefeltro (Fig. 321), duque de Urbino.

364 *Ibíd.* p. 49.

365 *Ibíd.* p. 44.

III. 14. 9. Posicionamiento de las miradas según la ubicación de las obras.

Ampliamos en este momento la información sobre el posicionamiento de las miradas y su orientación con respecto al punto de vista en el que se sitúa el espectador. Las miradas de los personajes retratados llega más lejos de la idea ya tratada: Aquí tiene cabida la forma en las que al menos dos obras se complementan colocadas una exenta de la otra pero en un espacio contiguo.



Fig. 322. **Veronese**, *Retrato de la condesa Livia da Porto con su hija*, 1556, Óleo sobre lienzo, The Walters Art Gallery. Baltimore. (EE.UU.).



Fig. 323. **Veronese**, *Retrato del conde Iseppo da Porto con su hijo*, 1556, Óleo sobre lienzo, Palazzo Pitti. Florencia. (Italia).

Ampliamos mediante el mismo libro que la orientación de las miradas sirve incluso para lograr un posicionamiento de las obras en concordancia con su futura ubicación, tal y como se aprecia en estos dos ejemplos de dos obras (Figs. 322 y 323) del pintor Veronese:

Las dos grandes telas reproducidas en estas páginas fueron concebidas para ser expuestas juntas, como muestra la sutil red de correspondencias entre las miradas y los gestos de una y otra.³⁶⁶

366 *Ibíd.* p. 83.

III. 15. Actores y objetos implicados en la tematización de la mirada.

Para la representación de la figura que se retrata, en el caso del propio autor, se necesitan ciertos elementos que ayuden a reflejarla. Estos objetos, tales como el espejo, a veces se convierten en el detalle de mayor interés en la factura de la obra y su atractivo. Pueden alcanzar en alguna de sus variables un sentido mágico, y puede causar en el espectador una fuerte actitud de autorreflexión por sugerirle la pregunta de cómo se ha gestado la obra, algo nuevo en aquellas épocas pasadas en las que se introdujo.

III. 15. 1. Uso del espejo para representar la propia mirada.

Las connotaciones del uso del espejo para la representación de la imagen del propio artista pueden ser muy ricas en matices y en resultados. Su significado puede ser muy amplio. Así lo observaremos en varios ejemplos como los de las obras de Parmigianino, Johan Anton Gumpff o Velázquez.



Fig. 324. **Parmigianino**, *Autorretrato en un espejo convexo*, 1523-1524, Óleo sobre madera de álamo, Diámetro 24 cm. Kunsthistorisches Museum. Viena. (Austria).

Partiendo de la idea que se defiende en el libro sobre *El retrato, Obras maestras entre la historia y la eternidad*, podemos entender en ciertos casos el uso del espejo como la presentación de la imagen del alma (Fig. 324). Es otro recurso muy empleado a la largo de los siglos, que ha permitido ser el objeto que ayuda a transformar una autorreflexión en una obra pictórica:

El espejo como imagen del alma, como objeto a través del cual el reflejo visivo se debería transformar en una correspondiente reflexión mental, es un concepto muy vivo ya desde la antigüedad. Anneo Séneca, en sus *naturales quaestiones* sostiene que la superficie reflectante puede llevar a las personas a estar en condiciones de pactar consigo mismas.³⁶⁷

Pero las nociones sobre conocerse a uno mismo a través del espejo no son precisamente recientes. Las enseñanzas de Sócrates giraban en torno a ello. En el caso de Parmigianino con su autorretrato en un espejo convexo servía además para situarse como pintor:

Considerar un objeto parecido como medio para poder realizar la famosa máxima delfica “Conócete a ti mismo” no debía resultar insólito en época de Parmigianino, que probablemente conocía este principio a través de las enseñanzas de Sócrates, quien les decía a sus discípulos que trataran de conocerse a sí mismos contemplándose en un espejo. [...] El singularísimo autorretrato de Parmigianino (1503-1540) podía ser considerado como el medio más directo para conocer su propia cualidad de artista.³⁶⁸

367 *Ibíd.*p. 268.

368 *Ibíd.*

En este sentido, añadimos que el espejo convexo contiene un sentido mágico: sirve para mostrar el propio alma. Puede acercarse o hacer alusión a sentidos mágicos y adivinatorios en los que utiliza el espejo. Estos aspectos se basan en creencias, en las que mirar un reflejo en este sencillo artilugio supone espiar el alma de quien lo produce. Así se llega a observar más allá de los rasgos de la figura. Y así el pintor puede emplear el espejo convexo para mostrar su aspecto más íntimo:

El espejo convexo, además, asume una valencia mágica, como si, a través de él, se mostrase la propia alma. [...] pintar una imagen vista en un espejo convexo quiere decir remitirse a una práctica mágica del arte adivinatorio que utiliza el espejo. Tal procedimiento se basa en la creencia según la cual mirar un reflejo en un espejo significa mirar en el alma de quien está reflejado, yendo más allá de los simples rasgos naturales. El espejo convexo adquiere así un poder taumatúrgico, puesto que muestra el yo oculto del pintor, su interioridad.³⁶⁹



Figs. 325 y 326. **Johannes Anton Gumppl**, *Autorretrato*, 1646.
Galería de los Uffizi. Florencia. (Italia).

Contrastamos la obra anterior con este nuevo ejemplo de Johan Anton Gumppl (Figs. 325 y 326), en el que el espejo se utiliza en un sentido opuesto: El efecto se constituye así con el pintor que da la espalda al espectador. Su efigie se refleja en el espejo que él mismo ha colocado y por supuesto pintado en el lienzo, que a la vez aparece pintando sobre otro soporte. Así se “obliga” a quien mira a recorrer visualmente la obra comenzando por la izquierda. Reposa sobre la figura de espaldas que supone ser el artista pintando. Y por último se dirige la atención al cuadro que plasma su rostro y mira al espectador:

El autorretrato de Gumppl (1626-?) es muy distinto de la obra anterior, y propone un efecto realmente insólito: el pintor vuelve la espalda al observador, mientras su rostro aparece reflejado en el espejo de la izquierda y por consiguiente pintado sobre la tela. De tal modo, representa tres veces su propia imagen, y por tanto obliga al espectador a una mirada que va de izquierda a derecha, que debe fijarse primero sobre el espejo, después sobre la espalda del pintor y finalmente sobre el retrato, que está mirando hacia el espectador.³⁷⁰

Partiendo de la misma información obtenida del libro citado sobre la obra de Gumppl, la inclusión de los dos animales prácticamente en penumbra supone desviar por un momento la atención del motivo principal. Se percibe un sutil juego entre la realidad y la apariencia, que cuesta distinguir en el planteamiento perfectamente expresado.

369 *Ibíd.*

370 *Ibíd.*

Cada copia de la realidad se sitúa como un recuerdo del modelo y no como doble. Desde este punto de vista, la imagen de la derecha (el lienzo) es el recuerdo de su imagen reflejada en el cristal y la de la izquierda es cómo se ve reflejado. Y por último, la central es cómo cree verse en los ojos externos del espectador:

En primer plano, quizá para distraer de la simulación, un gato y un perro emergen de la oscuridad peleándose entre sí. El juego entre simulación y realidad es continuo y está magistralmente expresado, pensando que cada “copia” de la realidad no puede ser considerada su “doble” sino más bien el recuerdo del modelo. Según esta visión, Gump se muestra a la derecha como recuerdo de su imagen reflejada en el espejo, a la izquierda como él mismo se ve reflejado y en el centro como cree ser visto por los otros.³⁷¹

III. 15. 2. Articulación de los espejos en la obra.

La inclusión del recurso del espejo en la configuración de una obra puede destinarse a orientar su sentido, en el caso que no cambie por completo su significado. Resulta en ocasiones un juego muy sutil a veces complicado de percibir. Este aspecto puede significar el encanto de la obra o en el que basar su significado.



Fig. 327. **Velázquez**, *Las meninas*, también conocida como *La familia de Felipe IV*, 1656. Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

Podemos observar también en el libro citado un ejemplo de los juegos se consiguen con la introducción de espejos. Cabe destacar como decíamos que la articulación espacial que puede cambiar o matizar el sentido de la obra. En el caso de *Las Meninas* (Fig. 327), en realidad se sugiere que se retrate a los reyes en lugar de la escena aparentemente de mayor importancia:

La composición, aparentemente sencilla, se complica con la aparición de los rostros de los reyes, reflejados en un espejo, en el fondo de la sala. Sólo cuando se capta ese detalle se comprende que Velázquez nos ha hecho partícipes de un juego delicado, de una inversión imprevisible de los espacios y las situaciones. El rey y la reina son espectadores y al mismo tiempo protagonistas de la escena: su imagen en el espejo presupone (como el lejano precedente del retrato matrimonial de los esposos Arnolfini de Van Eyck) su presencia “más allá” del cuadro, a nuestro lado.³⁷²

371 *Ibíd.*

372 *Ibíd.* p. 130.



Fig. 328. **Velázquez**, *Cristo en casa de Marta*, 1620, Óleo sobre lienzo, 60 x 103,5 cm.
The Trustees of The National Gallery. Londres. (Inglaterra).

La utilización de un espejo puede ser más o menos sutil, algo parecido a comportarse como una ventana. A su vez se comporta como un cuadro dentro de otro cuadro. Esto anticipa otra de sus obras en las que se aprovechará este recurso. Pero los elementos formales deben cuadrar en esa disposición del espacio condicionada por sus intenciones, tales como los objetos, las luces, o los rostros iluminados. Dentro de este juego con el espejo (Fig. 328), se ha podido doblar y repetir la imagen de la anciana, quien aporta un peso de negatividad:

...Representa a una joven en una cocina, majando ajos en el almirez. En la mesa hay dos huevos y un cuchillo en un plato, cuatro peces en otro y una pequeña ánfora, probablemente de aceite: una naturaleza muerta realzada por la luz que ilumina también los rostros de las mujeres. A la izquierda del lienzo, detrás de la joven, hay una anciana con cofia que señala una escena visible en la parte opuesta, a través de una ventana o del reflejo en un espejo: representa un hombre sentado en un sillón, con barba y cabellos largos, vestido con una túnica que destaca ante una puertecilla oscura, en actitud didáctica confirmada por el gesto de la mano izquierda, hacia una mujer sentada en el suelo a sus pies, escuchando con devoción. Detrás de la joven, una anciana con tocas similares a las de la que está en primer plano levanta un poco los brazos, como si quisiera interrumpir la lección del Maestro. La escena representa a María, que escucha atentamente las palabras de Cristo mientras Marta trabaja en la cocina. La vieja que aparece dos veces (detrás de María y luego detrás de Marta) podría ser una vecina que azuza a Marta contra su hermana, que se ha quedado a escuchar las palabras de Cristo. Se nota ya un juego de diversos niveles de la realidad, “cuadros dentro de un cuadro” que se comentan recíprocamente preguntándose sus significados relativos, con independencia de la interpretación. Se trata de un concepto artístico que Velázquez extenderá con mayor rebuscamiento en la obra maestra tardía *Las meninas*.³⁷³

En el documento tratado sobre el retrato, se sugiere a través de esta obra un trasfondo conceptual, que hace pensar a quien lo percibe que se encuentra absorbido o envuelto en la composición espacial, casi dentro de la misma estancia que los personajes representados:

Una sorpresa más es la presencia del autorretrato del pintor, a la izquierda, que está pintando el propio cuadro, pero en una postura totalmente incongruente. De este modo, el espectador se ve inmerso en un laberinto compositivo y mental entre el interior y exterior, delante y detrás.³⁷⁴

373 AA.VV. *Velázquez. Los Grandes Genios del Arte*. Biblioteca El Mundo, Milán, 2004. pp. 189. p. 76.

374 *Ibíd.* p. 130.

III. 15. 1. La mirada de la Mujer.



Fig. 329. **Giovanni Bellini**, *Joven desnuda ante el espejo*, 1515, Óleo sobre madera, 62 x 79 cm. Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Viena. (Austria).

Al referirnos a la mujer y a su relación con el espejo, vemos que se complace a ella misma y se reafirma con una mayor seguridad al reconocer su belleza intrínseca a ella misma, pero se trata de una belleza muy subjetiva que causa distintas respuestas a su alrededor:

La mujer se cuida y se autoafirma frente al espejo, en un acto que puede sugerir vanidoso autogoce pero también preparación y reparación, conciencia en fin de vulnerabilidad. Para alcanzar su momentáneo objetivo la mujer usa y abusa de su luna, según las palabras de Simone de Beauvoir que la cuestionan como a mujer-objeto de belleza, adherida a su propio reflejo. Por su parte, Ovidio pone en relación la belleza femenina y el calculado trucaje. Y Paul Klee toca un doloroso punto: por más espejo y más truco, la belleza sigue siendo relativa, pues siempre puede existir para el amante otra persona más luminosa, o simplemente más nueva.³⁷⁵

La autora María Elena Ramos propone el sentido de belleza como un aspecto cambiante que depende de la apreciación particular de un individuo y de su mirada y forma de entender a su alrededor (Fig. 329). Debemos tener presente que esta cambia:

Es frágil la belleza de los rostros y los cuerpos, además de ser precedera frente al paso del tiempo. Es, más aún, cambiante en su apreciación por el otro, por el que mira.³⁷⁶

Tal vez la mujer debiera saber que en la exigencia de la sociedad por ser bella, mantener su mirada joven y su aspecto apetecible es algo finito que no durará por siempre:

Precisamente porque la civilización ha marcado a la mujer una misión de belleza, cuando la logra aunque sea a medias -y en esa misma momentánea fortaleza- se le evidencia su condición precaria: que la tersura no durará para siempre, que es efímera por naturaleza.³⁷⁷

375 RAMOS, María Elena, *El libro de la belleza. Reflexiones sobre un valor esquivo*. Fundación ArtesanoGroup-Turner, Caracas, 2015. pp. 303. p. 83.

376 *Ibíd.*

377 *Ibíd.*



Fig. 330. **Velázquez**, *La Venus del Espejo*, 1648-1649, Óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm.
The National Gallery. Londres. (Inglaterra).

David Gutiérrez nos descubre una forma de velar un desnudo y repartir la atención no únicamente en el rostro de la mujer desnuda: es la inclusión de un espejo. Se convierte casi en el motivo principal después del cuerpo descubierto que refleja la luz. Aquí (Fig. 330), este objeto sirve incluso para lograr que la mirada de la joven de espaldas recaiga sobre el espectador sin que se dé una mirada frontal que podía escandalizar a sectores de la época. Se vela su mirada de seducción matizando o suavizando la intensidad erótica de la escena:

Aparece la diosa Venus tendida en una cama de espaldas y mirándose a un espejo que lo sostiene su hijo Cupido. Es tal el naturalismo que adquiere esta obra, que de no ser por las alas de Cupido pasaría por una escena o retrato cotidiano. Utiliza el recurso del espejo (algo que volverá a repetir en las *Meninas*) para provocar que el rostro de la diosa Venus nos mire fijamente. La composición está muy estudiada y tenía que ser intencionadamente “engañada” para no representar de manera evidente un desnudo frontal, algo que no estaba bien aceptado por la Iglesia Católica española, por ello utiliza el recurso de la posición de espalda y el espejo, para que la seducción de su rostro no recaiga directamente sobre el espectador, sino de una manera indirecta e insinuada.³⁷⁸

Con el uso del espejo podemos matizar la lectura del espectador para que lo permita asimilar de un modo condicionado: con este recurso logra suavizar a veces el contenido erótico o una carga sexual excesiva para la época. *La Venus del espejo* así lo refleja, porque su cara se insinúa virtualmente dentro de la composición que a la vez la niega al espectador dándole la espalda:

Como en las obras de los pintores flamencos contemporáneos, también en las de Velázquez es el espejo un elemento importante. Además del admirable estudio del desnudo que nos fascina, enriquece el cuadro con un segundo motivo de interés: el rostro de la modelo resulta real e irreal al mismo tiempo, en el reflejo del espejo, un espejo que refleja sólo el rostro de la mujer por un sentido de pudor o, más probablemente, por temor a una excomunión por parte de la Iglesia.³⁷⁹

378 <http://bloghistoriadelaarte.wordpress.com/tag/pintura/> (En Línea) (2016-IV-3)

379 AA.VV. *Velázquez. Los Grandes Genios del Arte*, Biblioteca El Mundo, Milán. 2004. pp. 189. p. 144.



Fig. 331. **Jean-Auguste-Dominique Ingres**, *La gran odalisca*, 1814, Óleo sobre lienzo, 89 x 162 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

Volviendo a la imagen de *La gran odalisca* (Fig. 331), atendemos a un nuevo aspecto de cómo se ha representado a su figura femenina: aparece una mirada oblicua y a la vez directa al espectador:

El cuerpo alargado se corresponde con un rostro casi picassiano que combina un perfil bien definido con un ojo casi frontal remitiéndonos a direcciones opuestas: la mirada oblicua y la directa.³⁸⁰

La imagen de esta mujer aparece forzada para potenciar la belleza y falsa armonía, atractiva al espectador, en la que se exagera su pose y su anatomía:

Sin lugar a dudas, *La gran odalisca* de Ingres es una de las mujeres más bellas que se hayan pintado nunca, a pesar de tener una anatomía tan imposible como la de una Barbie. Su espalda es exageradamente larga (según algunos estudios debería tener cinco vértebras de más) y para poder colocar así la pierna izquierda, tendría que tenerla descoyuntada. Tumbada da el pego, pero si la viésemos de pie estoy convencida de que se nos caería el mito.³⁸¹

Las deformaciones se buscaban para promover la expresividad, así como la implicación de nuevos detalles introducidos en la composición:

A Ingres (...) en algunos aspectos se aproximaba peligrosamente a la estética del romanticismo: deformaciones anatómicas de las figuras con fines expresivos (heredadas del manierismo) y un gusto desmedido por el exotismo y lo oriental, que para los románticos era el no va más del lujo y la sensualidad. El cuerpo desnudo de esta odalisca, de piel lisa y perfecta, contrasta poderosamente con el detallismo del resto de la composición: el turbante, las joyas, el abanico que sujeta en la mano, la pipa que hay a sus pies y los pliegues y arrugas de los tejidos.³⁸²

La mirada de la odalisca nos sitúa como “voyeurs” por su atractivo sexual inalcanzable, es consciente de que se la mira pero no atiende directamente al observador:

La escena que ha pintado Ingres no es más que la fantasía de una mente calenturienta (...) Su odalisca es un objeto sexual deseable, pero inalcanzable. Gira la cabeza para mirarnos, sabe que estamos ahí, pero no nos hará ningún caso. Somos poca cosa para ella.³⁸³

380 REQUEJO BRAVO, Tonia, “La Pintura decimonónica” Cap. 2. Clásicos, románticos y académicos, AA.VV. (Dirigida por Juan Antonio Ramírez), en *Historia del Arte*, Tomo IV. *El mundo contemporáneo*, pp. 463. p.72.

381 <http://www.elcuadrodeldia.com/post/107581701523/jean-auguste-dominique-ingres-la-gran-odalisca> (En Línea) (2016-III-27)

382 *Ibíd.*

383 *Ibíd.*

III. 15. 4. Artificios.

Los artificios que se pueden preparar con el uso de los espejos pueden resultar muy amplios. Pueden describir una sensación de posicionamiento en el espacio muy rica, jugando con ello, el delante y el detrás, lo anterior del fondo y lo posterior. A la vez señala una colocación espacial interesante.



Fig. 332. **Dalí**, *Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas eternizada por seis corneas virtuales reflejadas provisionalmente por seis auténticos espejos*, 1972-1973, Óleo sobre tela, 60,5 x 60,5 cm. Teatre-Museu Dalí. Figueres. (España).

Gracias al juego de los espejos, éstos pueden darse composiciones más o menos artificiosas para conseguir de un modo relativamente directo la anécdota. En ocasiones su interés es el de llegar a mirar al espectador desde la propia obra. Gracias a este ejemplo de Dalí (Fig. 332), vemos que se encuentra sutilmente este detalle, dispuesto en el plano más profundo de la escena. Así llega a apelar al espectador dejando en segundo lugar esta intención.

Es probable que se dé a la mirada ajena como un espejo mágico en el que se pueda recomponer la identidad personal de quien pinta. El artista se puede proyectar en la mirada y el rostro que representa:

... al artista no le queda otra vía de escape u otro medio de supervivencia que operar una continua transposición de sí mismo en la dimensión del otro. La mirada ajena se convierte en el espejo mágico en el que recomponer, aun bajo la forma de un reflejo cambiante y mixtificador, los añicos dispersos de la identidad personal.³⁸⁴

Obsérvese en esta obra (de Dalí) un desdoblamiento, él es el pintor y a la vez el modelo, el sujeto retratado y artista, que se destina a acompañar la presencia del observador dentro de la composición y lo envuelve en ella con tal recurso:

En la pintura de al lado, cuyo título presenta el tema del desdoblamiento y la recomposición del yo (el pintor) en la identidad de otro (el modelo), Dalí recorre las etapas fundamentales de la creación artística. Interpretando el motivo clásico del artista ocupado en su trabajo, ejemplarmente tratado en las *Meninas* (1656) por Velázquez y en el *Arte de la pintura* (1665) por Vermeer, Dalí acompaña al espectador al interior de los mecanismo constitutivos de la representación.³⁸⁵

384 AA.VV. *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, Barcelona, 2000. pp. 304. p. 219.

385 *Ibíd.*

Así cada detalle utilizado en la composición de Dalí sirve para sugerir o facilitar la lectura de la obra. Así los distintos aspectos enmarcan en diferentes medidas a las figuras, casi de espaldas, como si se constituyeran a través del dorso de una obra, aquello que no se suele percibir con la representación:

Todos los elementos de la composición, los respaldos de las sillas, el pintor y el modelo de espaldas, la tela sobre el caballete, la cortina en la ventana, el espejo en la pared, los reflejos en el marco, los rostros y las miradas de los protagonistas tienen la función de trazar precisas coordenadas espacio-temporales de lectura de la imagen. En este emblemático “doble retrato” el pintor lleva a sus últimas consecuencias el carácter paradójico de cualquier representación: la exhibición del “negativo” de cualquier pintura, el reverso del cuadro.³⁸⁶



Fig. 333. **Magritte**, *La reproducción vedada*, (*Retrato de Edward James*), 1937, Óleo sobre lienzo, 79 x 65,5 cm. Museo Boymans-van Beunungen. Rotterdam. (Holanda).

Como destacamos a partir del mismo libro sobre *El Retrato*, en el caso contrario, Magritte desea no conceder ningún punto de vista privilegiado al espectador, y lo hace negando la imagen de espaldas incluso con el reflejo en un espejo (Fig. 333). Supuestamente se emplearía para facilitar esta información visual que proporcionase datos a quien mirase como un privilegio negado, o un posible rechazo que precisamente da la espalda:

René Magritte (1898-1967) opera una negación radical del mito de la identidad personal. La atención por los contenidos extraños de la visión lleva al pintor a concentrarse en la exhibición de los códigos comunicativos de la imagen, omitiendo dentro de la obra cualquier referencia privilegiada al punto de vista del individuo sobre el mundo y a la personalidad del artista.³⁸⁷

386 *Ibíd.*

387 *Ibíd.* p. 221.

De esta forma, ciertos detalles sirven en este sentido para negar al espectador las licencias que en otros casos se concede a quien mira como un regalo o privilegio. Consisten en recursos de diferente sentido, en sentido opuesto, que impiden la asimilación de la imagen como alguna persona sin determinar:

La sistemática anulación de la individualidad es realizada a través de la ofuscación de rasgos somáticos del motivo representado: objetos, velos, animales y fuentes de luz tienen la función de dificultar la identificación de la imagen con una persona particular.³⁸⁸

Podemos ver que la intencionalidad expresada por Magritte puede ir en sentido inverso al de otros artistas, con su especial uso del realismo para despertar una lectura nada superficial del contenido pictórico ya que cuestiona los típicos mecanismos de la percepción del hombre en relación a la mirada:

El carácter enigmático de las pinturas de Magritte tiene como finalidad la exhibición de la escena auténtica de las cosas mediante una peculiar utilización del realismo pictórico. La rigurosa aplicación de los códigos ilusionistas de la tradición occidental, dentro de un contexto fantasmagórico capaz de trastocar la organización habitual del mundo, tiene como fin poner en tela de juicio los habituales mecanismos perceptivos y cognoscitivos del hombre e impedir una lectura banal de la obra.³⁸⁹

Tal y como se indica en este libro citado a cerca del retrato, las bases de las creaciones de Magritte apelan al extrañamiento desde un punto de vista consciente, desde las paradojas y aspectos inquietantes que no dejan indiferente al espectador:

Profundamente convencido de la estructura problemática de la visión y del carácter paradójico de sus mecanismos, Magritte quiere que el espectador sea consciente del “extrañamiento” perceptivo que se experimenta frente a las reglas existentes y ponerlo en contacto con la inquietante dimensión que se oculta debajo de la tranquilizadora apariencia de la realidad.³⁹⁰

El mismo autor comenta que en el caso de Magritte, el uso de objetos que aparentemente son “normales”, pueden ser utilizados para causar discordancias con respecto a una normal apreciación de lo visible:

La desviación visual que caracteriza la obra de Magritte es sabiamente inducida por el artista mediante la utilización de recursos pictóricos tradicionales, sólo en apariencia inocuos, que tienden a resquebrajar el principio de conformidad de la imagen pintada con la realidad.³⁹¹

En cambio da otra utilización en el uso del espejo en esta obra de Magritte: Lo que antes era una prolongación de la imagen, ahora es una apertura de la imagen frente a la realidad que se pone en tela de juicio, que impide la comunicación en cierto sentido:

Si los pintores del siglo XVII utilizaban el espejo como “prolongación” del espacio del cuadro y como vehículo de comunicación entre el mundo de la representación y el de la realidad, Magritte lo utiliza para poner en tela de juicio cualquier intento de apertura de la imagen frente a la realidad. En la *Representación vedada*, el espejo no prolonga, sino bloquea la comunicación entre la cotidianidad y la dimensión de la obra.³⁹²

388 *Ibíd.*

389 *Ibíd.*

390 *Ibíd.*

391 *Ibíd.*

392 *Ibíd.*

Observando y analizando algunas obras de Magritte, podemos comprobar el diálogo que no se establece con el espectador a través de la representación de espacios, en los que las normas visuales pierden su lógica. Esto causa un extrañamiento como principal intención de la obra. Así lo recoge uno de los diversos autores del libro citado sobre el retrato cuando comenta. Además afecta a la identidad retratada, primero por negar el rostro y en segundo lugar por “repetir” el original, lo que le afecta idénticamente:

El espectador no puede acceder “desde fuera” a los contenidos de la imagen, que ya no refleja el mundo exterior, según el principio de semejanza, sino que se presenta como una realidad heterogénea. La “revelación” de esa dimensión “diferente” es posible gracias a la exhibición de las “brechas” y “desviaciones” connaturales a las leyes lógicas y perceptivas que gobiernan nuestros hábitos visuales y mentales.³⁹³

III. 15. 3. Objetos y pantallas intermedias.

Los objetos y pantallas intermedias, son los elementos que se cruzan e interponen entre la visión del retratado y el espectador a veces tienen un significado más o menos llamativo o claro. Se destinan a una llamada de atención a quien presencia la obra sobre algún aspecto complicado de insinuar. Pueden ser objetos u otros recursos que el propio autor discorra para sugerirle al espectador que sucede algo más en el aspecto narrativo de la composición.

III. 15. 3. 1. De ocultación o apertura.

Dentro de los objetos antes citados, los de ocultación o apertura, la cortina se constituye como uno de esos elementos que ocultan de modo parcial al personaje que retratamos, interfiriendo en la lectura de la obra. Se convierte en un elemento llamativo que tematiza la obra y aporta una nueva visión de ella. Este elemento visual deja entrever con dificultad el rostro que en algún caso podía haber perecido durante la realización del retrato.



Fig. 334. **Tiziano**, *Arzobispo Filippo Archinto*, 1559, Óleo sobre lienzo, 114,8 x 88,7 cm. Museo de Arte de Pensilvania, Colección de John G. Johnson. Filadelfia. (EE.UU.).

393 *Ibíd.* p. 222.

Si atendemos las indicaciones del libro sobre el retrato tratado, vemos que en este ejemplo de Tiziano del arzobispo Filippo Archinto (Fig. 334), se percibe un recurso como el empleo de la cortina delante del personaje. Significa una insinuación de una muerte reciente con la semi-ocultación de la mirada mientras se realizaba el retrato. Sin embargo, este artificio no restaba la expresividad en el rostro medio velado. La sensación que se obtiene con el transparente paño, es la de convertirse en un ánima que a la vez es figura:

Uno de los retratos más sugestivos es el del prelado milanés Filippo Archinto, muerto durante la ejecución de la pintura. Tiziano ha simbolizado el paso a mejor vida del cardenal trazando una diáfana cortina delante del personaje, hasta velar la mitad de la figura y del rostro. No obstante, la parte que queda al descubierto está llena de energía, con su ceño fruncido y su intensa mirada. De este modo, Archinto se convierte al mismo tiempo en figura y fantasma, fijado por Tiziano en el umbral impalpable que separa la vida y la muerte.³⁹⁴

En diferente sentido, en la introducción de ciertos recursos de ocultación o apertura, se incluyen los cortinajes. Se convierten en las excusas que sirven para mostrar la profundidad de un paisaje, que pueden facilitar la lectura de una obra.

Afecta directamente a las sensaciones que pueda percibir el espectador. Y se basan en incluir nuevos complementos o aspectos accesorios a las imágenes. Sobre todo relativos a los retratos y el refuerzo de sus miradas proyectadas en las obras. Sirven para favorecer a la composición y a la comprensión de la pintura en la que se incluyen.

En el caso contrario de la ocultación, se vela algún contenido siguiendo los fines que plantea el pintor. Siempre tendrá una explicación que oriente el contenido de la escena, por lo que no resulta superficial su inclusión. Este aspecto sirve para no revelar al espectador cierta parte de la obra que considere oportuno. Y en este sentido, el humo puede resultar un gran aliado.

En el libro sobre el retrato consultado, vemos que los escenarios que van Dyck introduce se destinan a enmarcar a los sujetos retratados. En el caso de la representación de los interiores que acompañan a las figuras, se amplía el espacio ópticamente gracias al recurso de la cortina entendido como aparato teatral. Se da la sugerencia de contemplar la amplitud y profundidad que se percibe por un foco de luz que llega desde la izquierda e ilumina a estas dos figuras:

El escenario, está dentro de esa gran variedad que vemos en la retratística de Van Dyck que, además, le sirve para enmarcar al retratado. Elige un interior en el que introduce un elemento de aparato teatral, la cortina, que sugiere la presencia de un espacio más amplio que se intuye por la luz que viene de la izquierda y que ilumina al Duque y a su perro.³⁹⁵

III. 15. 3. 2. Fondos articulados con la representación.

Por la intención del autor de aportar otras nociones que amplían la información sobre los sujetos representados y el interés por el logro de que el espectador lo perciba con mayor claridad se amplían las respuestas de las composiciones. Por ello con la introducción de los fondos, se debe pensar que se sucede un conocimiento en profundidad del personaje retratado: el fin es capturar la

394 *Ibíd.* p. 78.

395 *Ibíd.* p. 109.

atención del observador con datos significativos, o cargados de contenidos. Se trata de sugerir las personalidades mediante artilugios más o menos complicados. A la vez deben intensificar la mirada proyectada, acorde a su expresión (Figs. 335 y 336):

Son sobre todo los fondos los que permiten un conocimiento en profundidad del personaje representado, ofreciendo una panorámica de su contexto vital o de sus preferencias culturales. Jarrones con flores, estampas japonesas, escorzos de paisajes y espejos de reflejos cambiantes y tallados capturan al observador dentro de la movilidad de la imagen impresionista.³⁹⁶



Fig. 335. **Degas**, *Edmondo y Thérèse Morbilli*, 1865, Óleo sobre lienzo, 116,5 x 88,3 cm. Museo de Boston. Massachusetts. (EE.UU.).



Fig. 336. **Degas**, *Mademoiselle Malo*, 1877, Óleo sobre lienzo, 81,1 x 65,1 cm. Chester Dale Collection, National Gallery of Art. Washington D.C. (EE.UU.).

Pero a veces, dentro de los artificios destinados a completar los fondos, también se introducen algunos obstáculos visuales que condicionan la forma de ver a través de ellos: pueden ser espejos, puertas o ventanas. Son objetos que impiden lectura en profundidad, y pueden afectar a la luz y los contornos que quedan matizados:

La fuga en perspectiva es interrumpida mediante la presencia de obstáculos visuales como estampas bidimensionales, jarrones con flores y papeles pintados, o bien zonas de color uniformes y sumarias que esbozan, sin definirlo, el espacio circundante. También la presencia de espejos o de puertas y ventanas abiertas impiden una lectura en profundidad de la imagen, ya que la definición de la luz y de los contornos reflejados es tratada de manera ilusionista. La consecuencia perceptiva de ese cierre se advierte en el avance de la imagen pintada hacia la superficie de la tela.³⁹⁷

396 *Ibíd.* p. 174.

397 *Ibíd.* p. 176.

III. 16. Aspectos de la relación visual del espectador con la obra.

Es oportuno tener algunas consideraciones en la relación que se establece entre el espectador y los personajes que aparecen representados en la obra. En el momento de establecer esta relación, es recomendable facilitar la lectura de la misma. De este modo tratamos varios de estos aspectos con el fin de facilitar una comprensión acerca de la relación que se establece con la percepción de la mirada del retratado. nos ayudarán a través de cómo se percibe. Nos centramos, por tanto, en el punto de vista con respecto al espectador, por llamar la atención y cómo implicarlo en la obra a través de la mirada del propio sujeto.

III. 16. 1. Implicación del espectador con los retratados.

Para implicar esa mirada del espectador en el cuadro, el personaje retratado debe atender al espectador como si fuera una persona real que lo mira. Debe ser por tanto natural en su actitud, pose y atención a quien lo contempla. Si aumentara esa cercanía, se podría representar en el plano más próximo posible. Si la imagen buscara lo contrario, quedaría más distante. Podría incluso quedar marcada cuando la mirada del espectador no estuviera en la posición de alcanzar la altura de la mirada del retratado.

III. 16. 2. Elección del punto de vista con respecto al espectador.

En la elección del punto de vista de la mirada del retratado con respecto al espectador, entra en juego la posición a la que se ubica la figura retratada, su cabeza y su mirada. Se trata de la insinuación de la cercanía o distancia que se quiere mantener y transmitir a quien percibe la obra.



Fig. 337. **Tiziano**, *Carlos V con un perro*, 1532-153, Óleo sobre lienzo, 192 x 111 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

Vemos en este libro sobre el retrato que de cara al planteamiento de la mirada de ellos, se requiere una reflexión sobre el punto de vista desde donde deberá ser observado, según unos intereses claros. La altura de la mirada del retratado (Fig. 337) también cuenta con relevancia. Se distingue en ella si el sujeto retratado tiene su mirada a la altura del espectador o por el contrario se sitúa por encima. El interés en la cercanía o superioridad diferencian los posibles resultados que busque el pintor:

Para dar al emperador cierto carisma, Tiziano elige el retrato de cuerpo entero, hasta entonces bastante raro. De este modo, el personaje es representado en la plenitud de su aspecto físico, para subrayar su relación con el mundo circundante. No hay que olvidar que los retratos suelen colgarse a una cierta altura: si se utiliza media figura, el rostro queda al nivel de los ojos del observador, mientras que en el caso de cuerpo entero el señor supera materialmente al espectador, encontrándose más arriba, en una posición de dominio. Este recurso banal marca la “distancia” entre el retrato oficial y los súbditos, sin perjudicar en nada el realismo de la imagen.³⁹⁸



Fig. 338. **Rosalba Carriera**, *Retrato de joven*, c. 1726, Pastel sobre papel, 34 x 27 cm.
Galerías de la Academia de Venecia. Venecia. (Italia).

En lo relativo al punto de vista más o menos próximo, con el fin de lograr una relación directa con el espectador, el sujeto representado mantiene la mirada firme y un coloquio establecido gracias a ella (Fig. 338). El punto de vista con respecto a la figura es próximo:

La pintora afina posteriormente su estilo con la adopción de un punto de vista muy próximo, a menudo limitado a la cabeza del personaje, proponiendo así una relación realmente directa con el espectador, compuesta de miradas serenas y leves sonrisas.³⁹⁹

Observamos que los cambios en la comunicación de las miradas general en los personajes retratados, dependen del gusto de cada época, por lo que se corresponden con las modas y las tendencias. Gracias al libro citado de diversos autores sobre el retrato, vemos que así se corresponden con diversas ideologías que condicionan los resultados en las representaciones de las miradas:

... siguiendo la general orientación sociopolítica moderada y “democrática”, el retrato no debe comunicar un sentido de superioridad, sino buscar un coloquio amable y grato con el espectador, que no debe sentirse a disgusto. La imagen exterior de riqueza, fasto y poder es sustituida por una postura más relajada y doméstica; la exaltación de una eventual belleza o presencia física deja su lugar a las dotes del intelecto, del espíritu, de la simpatía. [...] el retrato es enriquecido con ruinas, obras de arte, libros bien elegidos u otros objetos de prestigio que aluden al “buen gusto” del personaje.⁴⁰⁰

398 *Ibíd.* p. 73.

399 *Ibíd.* p. 143.

400 *Ibíd.* p. 156.

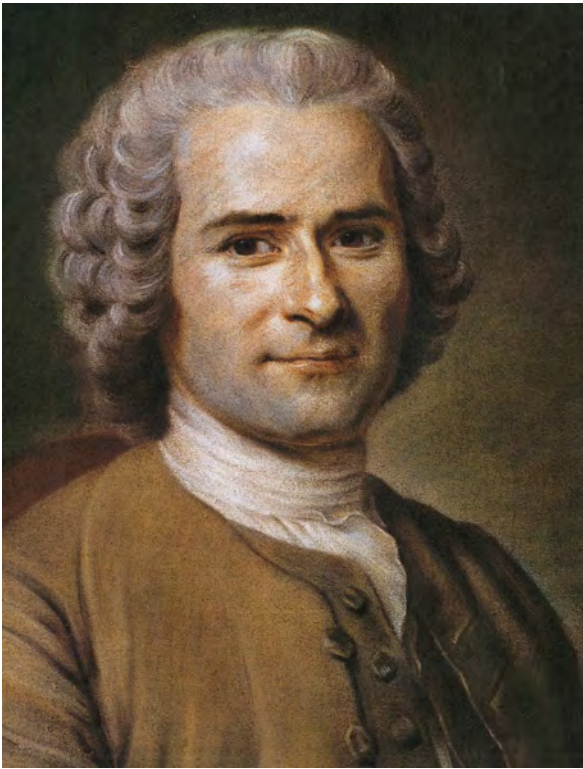


Fig. 339. **Maurice-Quentin de La Tour**,
Retrato de Jean-Jacques Rousseau, 1753,
Pastel sobre papel. 46 x 38 cm.
Museo de Arte y de Historia. Ginebra. (Suiza).



Fig. 340. **Liotard**, *Retrato de Francesco Algarotti*, 1745.
Pastel sobre pergamino, 41 x 31,5 cm.
Rijksmuseum. Amsterdam. (Países Bajos).

Comparando estas dos obras de Maurice-Quentin de La Tour y Liotard (Figs. 339 y 340), comprendemos que esas ideologías se corresponden con expresiones de serenidad, sosiego, el reflejo de los valores que en la época estaban en auge. Las miradas comunicaban una serie de virtudes muy deseadas, y que son propias de cada forma de pensar común entre una clase y posición social:

El optimismo ilustrado hace que los personajes tengan una expresión serena, sosegada, a veces incluso sonriente. De ese modo, la cultura ilustrada comunica una imagen de moralidad, equilibrio y satisfacción.⁴⁰¹

La implicación de la mirada del espectador en el cuadro se trata de una decisión consciente por los intereses que pintor y retratado deciden para demostrar cierta actitud, su expresión o su propia condición social. Así que tales aspectos caminan de la mano. Podemos resumirlo en la relación que se quiere mantener por parte del retratado con el espectador, la distancia o el acercamiento con el mismo. Pueden ser elementos físicos y barreras visuales las que mantengan ese distanciamiento.

401 *Ibíd.* p. 157.



Fig. 341. **Perugino**, *Retrato de Francesco delle Opere*, 1494, Óleo sobre tabla, 52 x 44 cm.
Galería de los Uffizi. Florencia. (Italia).

Como vemos en el mismo libro de autores varios, no exclusivamente los recursos que afectan al espectador se corresponden con la mirada. Poco a poco se incluyen esos nuevos aspectos según los intereses determinados de cada pintor, y sus fines comunicativos. Así, para mostrar un distanciamiento respecto al espectador, se produce la inmersión en el paisaje del retratado que matiza la obra. En este ejemplo de Perugino (Fig. 341), lo supone un alféizar de mármol que sitúa al retratado algo más distanciado por este obstáculo visual de forma sutil y físico:

... constituye una de las primeras muestras de adhesión a la introducción del paisaje por parte de un artista de la Italia central. [...] el personaje se asoma a un alféizar de mármol que subraya un cierto distanciamiento respecto al espectador, mientras la puntillosa precisión en la ejecución de los rasgos [...] limita la plena inmersión en la atmósfera lumínica y meteorológica del paisaje, la integración entre figura y naturaleza, como está a punto de suceder en Venecia.⁴⁰²

Pero observamos gracias a los datos de Isabel Warleta, que respecto a la utilización de los fondos, se destaca potenciar en muchos casos la luminosidad que llega a enmarcar los rasgos. Se trata de dar forma a los rostros con la iluminación apropiada en cada caso. En este sentido, la luminosidad de los paisajes ayuda de forma muy relevante. Potencian la lectura del rostro y de la mirada, o lo remarcable del mismo. Memling también ayuda en esos aspectos con la intención de que el sujeto retratado mire al espectador directamente. Gracias a este enfoque se facilita el diálogo con él:

Retrato de hombre joven” (1480’s, Galleria Corsini, Florence). Es uno de los ejemplos de la maestría de Memling a la hora de utilizar la luz para iluminar los gestos y formas del rostro que quiere remarcar. Para remarcar la luminosidad se ayuda de fondos paisajísticos muy luminosos. Es el segundo ejemplo de Memling en el que el retratado mira al espectador.⁴⁰³

402 *Ibíd.* p. 38.

403 http://arteinternacional.blogspot.com.es/2010_06_06_archive.html (En Línea) (2012-VII-08)



Fig. 342. **Memling**, *Retrato de hombre joven con sestercio*,
c. 1480, Temple sobre tabla, 31 x 23,2 cm.
Musée des Beaux Arts. Amberes. (Bélgica).



Fig. 343. **Memling**, *Retrato de hombre joven*,
c. 1480, Óleo sobre tabla, 31 x 23,2 cm.
Galleria Corsini. Roma. (Italia).

Destacamos en estos dos ejemplos similares una forma de retratar a dos personajes del Renacimiento que cuentan con una pose de tres cuartos que mira al observador. En ellos se destaca la presencia de dignidad que ambos desearían proyectar a través de sus miradas, tal y como lo pudo pensar o pretender el pintor Hans Memling (Figs. 342 y 343). Este esquema repetido muestra por tanto no era improvisado, si no que estaba estudiado al completo:

El hombre con la moneda romana” (1480-posterior, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp). Junto con el siguiente retrato de Florencia es uno de los que muestra al retratado mirando al espectador, ambos retratos coinciden también en la vestimenta de los hombres, sus sombreros, el corte de pelo, su dignidad. También el fondo y el cielo son parecidos.⁴⁰⁴



Fig. 344. **Memling**, *Retrato de hombre joven con sestercio*,
c. 1480, Temple sobre tabla, 31 x 23,2 cm.
Musée des Beaux Arts. Amberes. (Bélgica).



Fig. 345. **Boticelli**, *Hombre con la medalla de Cosme el Viejo*, 1475, Temple sobre tabla, 57,4 x 44 cm.
Galería Uffizi. Florencia. (Italia).

404 <http://arteinternacional.blogspot.com.es> “Muchos han identificado al personaje con Niccolò di Forzore Spinelli, que murió en Lyon, lugar donde fue localizada esta pintura a finales del siglo XIX; otros dicen que se trata de Giovanni de Candida, o Nero Palmieri, en cualquier caso todos coinciden que se trata del retrato de un italiano. En su mano aparece una moneda, un sestercio de época del Emperador Nerón, lo que muchos han identificado con el nombre del personaje según lo cual se llamaría Nero y su apellido iría relacionado con la Palma que aparece en el paisaje, Palmieri. Esta sería una forma común de identificar a los retratados, como en un pictograma. En la parte baja aparecen unas hojas de laurel, que se identifican con Italia, lo que reforzaría estas teorías.” (En Línea) (2012-VII-08)

Retomando la lectura del mismo libro, descubrimos que la representación de los retratos de perfil desean demostrar su modernidad, diferenciándose de las anteriores costumbres que tomaban algunas imágenes de camafeos. Se apreciaban estos últimos como rígidos, y las nuevas ideas deseaban romper con tal idea. En esta obra de Memling (Fig. 344) e incluso la de Boticelli (Fig. 345), se contrasta la pose principal del sujeto retratado con la representación en perfil de moneda, subrayando tal idea de cambio con respecto a una etapa anterior. Incluso el paisaje que ahora completa el fondo, cuenta con la misma intención de marcar una diferencia con lo previo:

En la fase del paso definitivo del retrato de perfil al busto de tres cuartos aparecen curiosamente en el arte europeo algunas pinturas, probablemente independientes entre sí, que parecen declarar de modo muy explícito su “modernidad” y vitalidad frente a las rígidas formas propuestas por la numismática y, en menor número, por los camafeos y las gemas grabadas. El hombre joven de Memling muestra una moneda romana, como un hallazgo de una civilización remota, mientras en torno suyo centellea un campo inundado de sol. Delante de un paisaje análogo (aguas, árboles y nubes en una jornada de primavera), el irónico paisaje pintado por Botticelli ostenta una vistosa medalla con el perfil de Cosimo el Viejo.⁴⁰⁵

Aquí observamos que las nuevas elecciones en los estilos dentro del campo artístico desean remarcar los cambios generacionales. Pueden darse esos cambios en el modelado o la limpieza cromática:

El robusto modelado y la limpieza de los colores de ambos pintores exaltan la diferencia entre la imagen cristalizada en el círculo metálico y la firme presencia física de las figuras “actuales”, como queriendo señalar un cambio de consignas entre las generaciones, subrayado por las innovadoras elecciones artísticas.⁴⁰⁶



Fig. 346. **Filippo Lippi**, *Retrato de hombre y mujer Tornabuoni*, c. 1435-1440, Temple sobre tabla, 64,1 x 41,9 cm. Metropolitan Museum. Nueva York. (EE.UU.).



Fig. 347. **Ghirlandaio**, *Retrato de Giovanna Tornabuoni*, 1488, Témpera sobre tabla, 77 x 49 cm. Museo Thyssen-Bornemizsa. Madrid. (España).

De este modo, los maestros florentinos estaban claramente apegados a los retratos de perfil (Figs. 346 y 347). Contó con su período más brillante entre los 25 años entre 1450 y 1475:

Apegados a la linealidad nerviosa en intensamente gráfica de los perfiles, los maestros florentinos hacen de los retratos de perfil la cifra más característica de la “primacía del dibujo” que caracteriza intensamente toda la historia del arte en la Toscana. El período de oro del retrato de perfil, en particular del femenino, es el tercer cuarto del siglo, entre 1450 y 1475.⁴⁰⁷

405 AA.VV. *El Retrato, Obras Maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, Barcelona, 2000. pp. 304. p. 33.

406 *Ibíd.*

407 *Ibíd.* p. 34.



Fig. 348. **Leonardo**, *Retrato de Ginevra Benci*, c.1474, Óleo sobre tabla, 42 x 37 cm. National Gallery of Art. Washinton D.C. (EE.UU.).



Fig. 349. **Verrocchio**, *Dama con ramillete*, Mármol, 60 cm. Altura. Museo del Bargello de Florencia. Florencia. (Italia).

Sin embargo, Leonardo es quien introduce un leve cambio con el retrato de tres cuartos (Fig. 348). Y para este logro, se tiene presente el resultado que se obtiene a partir de una escultura de mármol de la “Dama con ramillete” (Fig. 349), que le sugiere a él mismo este pequeño pero importante cambio en las nuevas representaciones de figuras, de retratos:

...será Leonardo, formado artísticamente en el taller de Verrocchio, el que desarrolle el retrato pictórico de tres cuartos: su retrato de *Ginevra Benci* (Washington, National Gallery) debe considerarse una respuesta alternativa clara y directa a la escultura en mármol de la *Dama con ramillete* (Florencia, Museo del Bargello) una de las obras maestras de Verrocchio.⁴⁰⁸



Fig. 350. **Hugo Van der Goes**, *Tríptico*, 1476-1478, Madera, 253 x 141 cm. Altar Portinari, vista general, Galería de los Uffizi. Florencia. (Italia).

Pero después de este descubrimiento no todas las nuevas representaciones se realizaban de tres cuartos. Continúan las de perfil como signo de referencia al origen del que partían, casi como una

408 *Ibíd.* p. 34.

reivindicación, sin prestar atención a la experimentación lograda por Leonardo. Así podían diferenciarse los retratos de mujeres típicos florentinos (Fig. 350). Eran mujeres laicas que no se presentaban con actitudes de rezo, que a su vez se diferenciaban de los donantes pintados por artistas flamencos:

... la elección de continuar la tradición del retrato de perfil no parece tan “conservadora” y se presenta más bien como una indicación deliberada, casi un deseo, de reivindicar y consolidar una “marca de origen”, sin confiarse a peligrosos experimentos. Sutiles pero importantes características distinguen los retratos florentinos. Las sofisticadas mujeres de Filippo Lippi, Pollaiuolo, Botticelli y Ghirlandaio se presentan como figuras “profanas”, no tienen las manos juntas, en actitud de rezar, como sucede con los donantes pintados por los flamencos.⁴⁰⁹

Gracias a los exquisitos tratamientos de los detalles, se pretendía competir con la rica descripción de elementos descriptivos que ofrecía la escultura de la época descrita:

...la ejecución meticulosa, rica de efectos de luz y color, de terciopelos, cintas, velos transparentes telas acolchadas, cabellos, carnación y peinados, es un evidente desafío a las posibilidades miméticas ofrecidas por la escultura. En definitiva, los pintores florentinos parecen confirmar que se puede competir con otros géneros retratísticos aun permaneciendo fieles al perfil.⁴¹⁰

Artistas como Ghirlandaio tenían una habilidad destacable para la realización de figuras frontales o de tres cuartos, pero en ocasiones opta por el perfil. Cada elección de este tipo depende claramente de los resultados deseados según las oportunidades que ofrecen los detalles descritos:

Ghirlandaio, que había demostrado su capacidad para realizar figuras vistas de frente y de tres cuartos, adopta sin embargo el perfil en los ciclos de frescos realizados para los Vespucci en Ognissanti, para los Sassetti en Santa Trinitá y para los Tornabuoni en Santa María Novella.⁴¹¹

Descubrimos en el libro tan citado que la tendencia en Florencia es la de convertir el retrato frontal en el principal modelo de representación en el retrato. Se produce acompañado de nexos entre el pensamiento de la época y la comunicación a través de los lenguajes visuales característicos, propuestos por los humanistas de la etapa mostrada. Esos cambios a veces proceden de quienes continuaban con el esquema anterior:

Durante la edad dorada de Lorenzo el Magnífico, Florencia se abre definitivamente al retrato frontal. Las reflexiones sobre el vínculo entre poesía y comunicación visual, arte y filosofía, imagen y naturaleza se hacen cada vez más ricas y complejas, gracias al impulso de humanistas como Poliziano y Marsilio Ficino. Significativamente, algunos de los protagonistas son los mismos maestros que habían pintado, y en muchos casos seguían pintando, retrato del perfil como Botticelli y Ghirlandaio.⁴¹²

Y vuelven a producirse innovaciones constantemente. Se cambia la postura, se cambia la ambientación. Se evoluciona desde los fondos neutros a los encuadramientos con edificios de corte geométrico, y de ello a los fondos de paisajes. Incluso pintores como Luca Signorelli introducen escenas con mayor dinamismo, que darán paso a las obras de Miguel Ángel más arriesgadas de lo acostumbrado:

Además de la postura, en algunos casos cambia también la ambientación: a los fondos neutros o los encuadramientos confiados a edificios de marcado carácter geométrico se unen cada vez cada vez con mayor frecuencia fondos paisajísticos o, como en el caso de Luca Signorelli, situaciones dinámicas parecen preludear los desnudos pintados por Miguel Ángel en el fondo del Tondo Doni.⁴¹³

409 *Ibíd.* p. 38.

410 *Ibíd.*

411 *Ibíd.*

412 *Ibíd.*

413 *Ibíd.*

Desde la misma fuente consultada, pensamos que los modelos para los retratos de perfil de anteriores generaciones a veces eran obtenidos de imágenes de antiguos emperadores. Pero lejos de la inspiración de las formas, se tomaban como muestras de gobierno. En el momento señalado, el estudio de la etapa clásica no presta atención a las apariencias, sino en analizar los tiempos, obras, iniciativas y leyes:

Las imágenes de los emperadores antiguos, que en la generación anterior habían sido utilizadas como modelo para los retratos de perfil, son “proyectadas” por Mantegna sobre el techo de la misma sala, y propuestas no como motivo de inspiración formal, sino como *exemplum* de gobierno. El estudio de la edad clásica no se ocupa ya de la envoltura, del aspecto exterior, sino que se centra en el análisis de los tiempos, las obras, las iniciativas y las leyes. En esa clave deben entenderse los repetidos viajes a Roma realizados por Mantegna a expensas de los Gonzaga y el intento de crear colecciones orgánicas de antigüedades.⁴¹⁴



Fig. 351. **Melozzo da Forlì**, *Sixto nombra a Bartolomeo Platina prefecto de la Biblioteca Vaticana*, c.1577. Fresco trasladado a tela, Museos Vaticanos. Pinacoteca. (Ciudad del Vaticano).

Sin embargo vemos en el mismo documento que el perfil llega a convertirse con el paso del tiempo en una representación un tanto estática (Fig. 351). De esta forma, se abre el paso a nuevos modelos que sugieren un mayor dinamismo y complejidad. Ahora los personajes desempeñan alguna acción. Es un esquema muy productivo que se constituye por la combinación de determinadas escenas históricas con nuevos retratos:

El perfil deja su lugar a imágenes más dinámicas y complejas, en las que los personajes se convierten en protagonistas de alguna acción. Nace en ese contexto un género nuevo, destinado a conocer una amplia fortuna: el retrato combinado con la imagen conmemorativa de escenas históricas, como en el caso de la pintura de Melozzo da Forlì para la Fundación de la Biblioteca Vaticana.⁴¹⁵

414 *Ibíd.* p. 31.

415 *Ibíd.*



Fig. 352. **Antonello da Messina**, *Retrato de hombre*, 1473-1474, Colección de John G. Johnson, Museo de Arte, Filadelfia. (EE.UU.).



Fig. 353. **Antonello da Messina**, *Retrato de hombre*, (Retrato Trivulzio) 1476, Óleo sobre tabla, Museo Cívico, Turín. (Italia).

Este libro dedicado al retrato nos muestra la idea de Antonello da Messina (Figs. 352 y 353), quien repite constantemente el mismo esquema compositivo. Gracias a este cliché, consigue alcanzar con la mirada del sujeto retratado un vínculo específico con el espectador, al que dirige sus ojos en una posición de tres cuartos. Su fondo neutro parece secundario:

Los retratos de Antonello presentan siempre el mismo esquema, ligado tan estrechamente a los modelos de Van Eyck que se ha llegado a suponer una estancia suya en Flandes: la figura emerge de medio busto, detrás de un sutil alféizar, girada de tres cuartos, sobre un fondo neutro y casi siempre oscuro. No obstante, a diferencia de gran parte de personajes pintados por los maestros flamencos, los hombre desconocidos representados por Antonello miran hacia nosotros, instituyendo un coloquio inédito y conmovedor.⁴¹⁶



Fig. 354. **Hans Memling**, *Varón de dolores*, c.1480, 53,4 x 38,1cm. Palazzo Bianco. Génova. (Italia).



Fig. 355. **Hans Memling**, *Mater dolorosa*, c.1480, 55 x 33 cm. Galería de los Uffizi. Florencia. (Italia).

416 *Ibíd.* p. 29.

Vemos que los giros con los que se disponen las figuras tienen intereses más allá de la relación con el espectador mediante sus miradas. La orientación de sus bustos y rostros, o sus miradas, a veces se da en función de una obra exenta a la pintura pero con la que guarda una fuerte relación. Vemos el caso de estas dos obras atribuidas a Hans Memling (Figs. 353 y 354), destinadas a disponerse juntas aunque finalmente no descansan yuxtapuestas:

Varón de Dolores” (1480’s, Palazzo Bianco, Genoa). [...] La imagen del Cristo se vuelve hacia su derecha para mostrar las llagas de sus manos, lugar en el que originalmente estaría la Tabla de Mater Dolorosa. Memling no subraya tanto el dramatismo como otros autores de su época, lo humaniza y lo suaviza sin ocultar su sufrimiento. “Mater Dolorosa” (1480’s, Galleria degli Uffizi, Florence). No todos los expertos están de acuerdo con su atribución a Memling, muchos lo consideran obra de Durer o de Ojos Van Cleve. Pero la mayoría acepta la autoría de Memling y piensan que pudo formar díptico con el Cristo coronado de Espinas de Génova.⁴¹⁷

III. 16. 3. Orientación de los bustos y rostros.

La representación de las miradas y su orientación hacia el espectador consigue afectarle para obtener distintas sensaciones en él. Sin embargo en muchas ocasiones, la orientación de sus miradas o sus bustos se corresponden a las modas de cada momento o a sus costumbres. Los deseos de cada artista, su búsqueda y el interés por evolucionar nos desvelan distintas opciones: desde la pose de perfil, la frontal y la de tres cuartos.

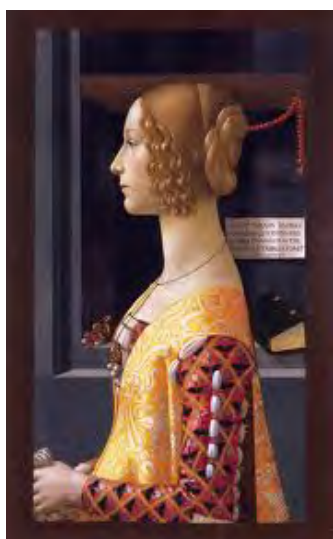


Fig. 355. **Ghirlandaio**, *Giovanna Tornabuoni*, 1488, Témpera sobre tabla, 77 x 49 cm. Museo Thyssen-Bornesmisza. Madrid. (España). National Gallery. Londres. (Inglaterra).
 Fig. 356. **Botticelli**, *Retrato de joven*, 1483, Témpera sobre tabla, 37,5 x 28,2 cm. National Gallery. Londres. (Inglaterra).
 Fig. 357. **Signorelli**, *Retrato de hombre*, 1492, Álamo, 50 x 32 cm. Gemäldegalerie. Berlín. (Alemania).

Tal y como se corrobora con el libro sobre *El retrato, Obras maestras entre la historia y la eternidad*, las distintas representaciones en la orientación de las miradas, los rostros y los bustos, pueden darse según las modas de cada momento por las nuevas ideas que afectan a la comunicación visual de ciertos lugares, tales como Florencia. De todos modos, la elección de cada autor es personal, como reflejan los casos de Botticelli y Ghirlandaio (Figs. 355 y 356). Incluimos el ejemplo de Signorelli (Fig. 357):

417 <http://arteinternacional.blogspot.com.es> (En Línea) (2012-VII-08)

Durante la edad dorada de Lorenzo el Magnífico, Florencia se abre definitivamente al retrato frontal. Las reflexiones sobre el vínculo entre la poesía y comunicación visual, arte y filosofía, imagen y naturaleza se hacen cada vez más ricas y complejas, gracias al impulso de humanistas como Poliziano y Marsilio Ficino. Significativamente, alguno de los protagonistas son los mismos maestros que habían pintado, y en muchos casos seguían pintando, retratos de perfil, como Botticelli y Ghirlandaio.⁴¹⁸

Incluida la elección de la posición en la que se pueden retratar a los personajes o sujetos representados, se necesita pensar sobre el fondo en el que se integran, la ambientación que los acompaña y los describe. Muchas veces la complejidad o sencillez de la imagen aporta nuevos significados:

Además de la postura, en algunos casos cambia también la ambientación: a los fondos neutros o los encuadramientos confiados a edificios de marcado carácter geométrico se unen cada vez con mayor frecuencia fondos paisajísticos o, como en el caso del Retrato de hombre de Luca Signorelli, situaciones dinámicas que parecen preludear los desnudos pintados por Miguel Ángel en el fondo del Tondo Doni.⁴¹⁹

Ya se ha venido comentando esta idea de que el modo de representar a las personas y su personalidad interviene su actitud. En este sentido, es la actitud la que el pintor debe reconocer para plasmar la representación de su obra. En función de la forma de ser del sujeto, también el autor decidirá la pose que mejor signifique su forma de pensar y de enfrentarse a la vida.



Fig. 358. **Frans Hals**, *Retrato de Nicolaes Hassalaer, burgomaestre de Amsterdam*, 1630-1635. Óleo sobre lienzo, 79,5 x 66,5 cm. Rijksmuseum. Amsterdam. (Países Bajos).

Como decíamos, tal y como se percibe en el libro *El Retrato, Obras maestras entre la historia y la eternidad* creado por diversos autores, cada gesto del personaje retratado puede servir para proporcionarnos una idea de cómo era su personalidad. La forma de mirar se proyecta en este caso absorta y pensativa (Fig. 358). Cobran importancia el giro de su cuerpo respecto a la dirección de su rostro y sus ojos. Destacamos los citados de su forma de mirar a quien lo contempla:

418 AA.VV. *El Retrato, Obras Maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, Barcelona, 2000. pp. 304. p.38.

419 *Ibíd.*

Como sucede a menudo en los retratos de Frans Hals, el personaje se vuelve hacia el espectador, interrumpiendo por un momento su actividad. Hasselaer estaba leyendo, pero para favorecer el coloquio con nosotros se gira, apoyándose en el brazo de la silla. A causa del movimiento, los cabellos se desordenan y los bordes del cuello se levantan, mientras un dedo interpuesto con premura entre las páginas sirve de marcador. Los ojos del burgomaestre, sin embargo, no se fijan en nosotros: se dirigen hacia lo alto, a un punto indeterminado, para expresar el pensamiento inestable y lejano de un hombre que parece distraído, absorto en sus propias reflexiones.⁴²⁰

En el mismo libro, observamos que muchos artistas han comprobado en sus obras la necesidad de lograr con diversos recursos una más efectiva comunicación del retratado con el espectador, y saben el interés de incluir a este último en la acción que se desempeña en la obra pictórica. Sin embargo en algún caso se rozaba “un dialogo estático, marcado por la inmovilidad y la compostura”, cierta rigidez en el empleo de tales resultados:

...Rembrandt conocía a Caravaggio, y había comprendido perfectamente la importancia de implicar al espectador en una “acción” que se está desarrollando aquí, ahora, delante de los ojos. El secreto de la fuerza arrolladora de los retratos de Rembrandt, el inconfundible e imitable flujo vital que se desprende de ellos, consiste precisamente en esa nueva comunicación entre la obra y el espectador. Por supuesto que no faltan ejemplos de contacto entre el observador y el protagonista del cuadro, empezando por Van Eyck y Anronello da Mesina, pero ese coloquio a través del tiempo se resolvía por lo general en un diálogo estático, marcado por la inmovilidad y la compostura.⁴²¹

III. 16. 4. Aislamiento de la mirada con respecto al espectador.

En la representación de la mirada, cuando ésta se destina a contemplarse a uno mismo en la composición, el resultado puede parecer el de ignorar al espectador que contemple la obra. Veremos tres ejemplos basados en Lorenzo Lotto, Philippe de Champaigne y Anton van Dyck que guardan las mismas características formales. El sentido de estos retratos es diferenciar en un mismo personaje cómo actúa según mire de frente, de un perfil o de otro.



Fig. 359. **Lorenzo Lotto**, *Triple retrato de orfebre*, c.1530, Óleo sobre Lienzo, 52 x 79 cm. Museum. Viena. (Austria).

420 *Ibíd.* p. 116.

421 *Ibíd.* p. 123.



Fig. 360. **Philippe de Champaigne**, *Triple retrato del cardenal Richelieu*, 1642, Óleo sobre lienzo, 58,7 x 72,8 cm. National Gallery. Londres. (Inglaterra).



Fig. 361. **Van Dyck**, *Triple retrato de Carlos I*, 1635, Óleo sobre lienzo, 85 x 100 cm. Castillo de Windsor, Royal Collections H.M. Queen Elisabeth II. Londres. (Inglaterra).

Tal y como se describe en el libro de autores varios citado, la repetición del personaje retratado dentro de la misma composición cambia el sentido en cuanto se mira a él mismo, dejando de dialogar en ciertos casos con quien mira desde fuera (Figs. 359 a 361). La comunicación es diferente en este sentido, y puede aislarse del espectador, ignorándolo:

... ya no guardan relación con el espectador, sino que se vuelven a su “gemelo”, en el centro de la escena. Los gestos son amplios y elocuentes, el coloquio interior se hace intenso y se transforma en un diálogo de la persona con los impulsos del alma.⁴²²

422 *Ibíd.* p. 136.

III. 16. 5. Punto de vista de las miradas articuladas en la composición.

Tal y como ocurre en todas las composiciones, la orientación de la mirada de los personajes y su punto de vista se destina a producir en el espectador una sensación concreta. Esta intencionalidad mencionada debe resultar clara para este fin comunicativo. En el aspecto que mencionamos, participan principalmente la expresión de la mirada, la orientación de los ojos dentro de la articulada composición, la de los rostros y la propia posición del cuerpo. Y el resto de los complementos, tales como las monturas que incluimos como ejemplos, también deben orientarse así. La sugerencia del punto de vista facilita una mejor apreciación del sentido de la obra, en la que se ensalza al retratado por su destacada posición social. Lo apreciamos en estas cuatro obras de los artistas Tiziano, Van Dyck o Rubens.



Fig. 362. **Tiziano**, *Carlos V a caballo*, 1548, Óleo sobre lienzo, 332 x 279 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).



Fig. 363. **Van Dyck**, *Retrato ecuestre del príncipe Tommaso di Savoia*, 1634, Óleo sobre lienzo, 426 x 320 cm. Galleria Sabauda. Turín. (Italia).



Fig. 364. **Peter Paul Rubens**, *Duque de Lerma*, 1603, Óleo sobre lienzo, 283 x 200 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).



Fig. 365. **Peter Paul Rubens**, *Retrato de Giovan Carlo Doria a caballo*, Óleo sobre lienzo, 256 x 188 cm. Galleria Nazionale di Palazzo Spinola. Génova. (Italia).

Así según el autor Luis Sanguino Arias, la situación por el enfoque del punto de vista puede ubicar al espectador en una posición similar a la de estar al nivel de las patas del caballo, cercano a ser arrollado (Figs. 362 a 365). La frontalidad marcada por el escorzo del jinete y el caballo se distinguen de las poses de perfil de ambos, ya que esta ayuda a penetrar en las personalidad de los modelos por parte del espectador, al que miran de forma más directa y al que se dirigen y orientan con su pose:

Está de frente, apartándose del tradicional retrato ecuestre que había establecido Tiziano en el de Carlos V en Mühlberg, donde las figuras eran representadas de perfil. La situación frontal marca el escorzo de caballo y caballero, permitiendo ver al fondo una escena de batalla ya que sitúa el horizonte muy bajo. Aun siendo uno de los primeros retratos del maestro se pone ya de manifiesto su capacidad para penetrar en la personalidad de los modelos, mostrándonos el alma del personaje. Concretamente aquí nos exhibe la altanería y el orgullo del valido, dando la impresión de arrollar al espectador al ser visto desde un ángulo bajo aprendido del Manierismo, por lo que se especula sobre un contacto entre Rubens y El Greco.⁴²³

Dentro de las decisiones tomadas por los artistas a cerca de las anteriores obras en las que se introducen los cambios, se intenta mejorar el calado de la obra en el espectador. En esta nueva aportación de Rubens con respecto a Tiziano, el punto de vista de la mirada del jinete y el caballo giran para convertirse en una pose más frontal. Su intención parece ser el lograr una mayor fuerza expresiva mediante la mirada que hemos detallado. Se dirige con mayor empeño al espectador de la composición:

...Rubens abandona el perfil adoptado por Tiziano y hace rotar al caballo y al caballero, comunicando la impresión de un avance decidido hacia nosotros. Se trata de una pintura impetuosa, algo exagerada en el detalle del perro que trata de imitar el gesto del caballo.⁴²⁴



Fig. 366. **Velázquez**, *Retrato ecuestre del conde-duque de Olivares*, 1634, Óleo sobre lienzo, 313 x 239 cm. Museo Nacional de El Prado. Madrid. (España).

423 <http://isthar-mitologia.blogspot.com.es/2012/04/peter-paul-rubens.html> (En Línea) (2012-IV-21)

424 AA.VV. *EL RETRATO. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, Barcelona, 2000. pp. 304. p. 111.

Los honores de la representación de un retrato ecuestre han estado limitados a los jefes de estado, pero existe alguna excepción, como la que estamos tratando. Pero también nos centramos en la forma que caballo y jinete proyectan sus miradas ante el espectador (Fig. 366). Están estudiadas, de modo que el caballo se sitúa en diagonal señalando la profundidad del cuadro. Pero por el contrario, el conde-duque vuelve la mirada al espectador, destacando en ella que mira deliberadamente desde arriba hacia abajo, símbolo de superioridad y soberbia dado su poder:

El retrato ecuestre fue ejecutado en la cima de su poder y se cuenta entre los más expresivos realizados por Velázquez, que no retrata a un miembro de la familia real, sino al hombre que muchas veces reveló ser más poderoso que el propio rey. Velázquez reconoce este poder representando al conde a caballo, un honor generalmente reservado sólo a los jefes de estado. Olivares, célebre por su habilidad como jinete, aparece con el sombrero adornado con plumas, el bastón de mando y la coraza ornamentada en oro, aprestándose a saltar en diagonal desde una altura a la profundidad del cuadro. La figura de espaldas está situada de manera oblicua con respecto al lienzo, cuya entera extensión ocupa. Con la cabeza vuelta de lado, el conde-duque dirige la mirada al espectador de arriba abajo. La cabeza del magnífico caballo marrón está, por el contrario, dirigida hacia una vasta y profunda llanura, de la cual se eleva el humo de la pólvora de los disparos y el de los incendios y donde se deja ver el tumulto en miniatura de un combate...⁴²⁵

III. 16. 7. Matices de las miradas en la percepción del espectador.

Ante los aspectos de las miradas que pueden contar con cierta ambigüedad, se recurre a la representación de los atributos que definan al personaje. El fin es el de lograr un sentido determinado que asimile el espectador con eficacia. Los rasgos hermosos o bellos de los rostros también tienen un significado: el sentido a veces es despertar la devoción, la admiración, la atracción o sentimientos de compasión y ternura. O por el contrario, rechazo o repulsión.



Fig. 367. **Cranach el Viejo**, *Judith victoriosa*, 1530, Haya. 75 x 56 cm. Jagdschloss Grunewald. Berlín. (Alemania).

Fig. 368. **Cranach el Viejo**, *Salomé*, c.1530. Tabla. 87 x 58 cm. Museo de Bellas Artes. Budapest. (Hungría).

Estas dos obras del mismo pintor *Judith victoriosa* y *Salomé* (Figs. 367 y 368), Lucas Cranach el Viejo desea causar en el espectador dos sentimientos opuestos. En esta comparación vemos cómo muestra su visión a la heroína y a la asesina pero con rasgos similares que condicionan su mirada, muy parecida. Sin embargo, se presentan varios atributos que las matizan, las definen y diferencian: la espada y la bandeja cambian el discurso y la narración al completo.

425 AA.VV. *Velázquez. Los Grandes Genios del Arte*, Biblioteca El Mundo, Milán, 2004. pp. 189. p. 110.

Los rasgos de las cabezas decapitadas y su aspecto, también definen a los asesinados como monstruo en el primer caso y mártir en el segundo, marcado en este último por la dulzura de su mirada mortecina y rasgos suavizados. La belleza de estos rasgos apela a una diferente devoción o sentimiento en el espectador ante la contemplación de las escenas. En *Salomé*, se despierta la compasión por el santo Juan Bautista, al contrario de lo que le sucede a Holofernes, decapitado por la heroína.

III. 17. Nuevas figuras o personajes tematizadoras de la mirada.

Como introducíamos con antelación, se trata de sujetos implicados en la obra que nos indican cómo debemos mirar a la escena en la que se sumergen, por lo que aportan una mayor información visual con su presencia adicional. Suelen permanecer en un segundo plano, menos evidente que el principal. Estos personajes se comportan según los valores de la época a la que corresponden, con toda la ideología que conlleva. Se trata de las Figuras adyuvantes, la Figura de enlace de sentido, los Personajes Principales y los Personajes Secundarios, la Función de Mediar o Mediadora, la Presencia y miradas de los animales y los niños, personas de menor estatura o animales de compañía.

Destacamos el papel de inferioridad en el que se desenvolvía innecesariamente la mujer. Dado que ésta no tenía las mismas oportunidades que el hombre, se podía hacer servir de artilugios que hicieran posible su representación en pintura como ella desearía aunque de forma velada. Se valía de esos recursos como la presencia de mujeres de avanzada edad. O incluir la presencia de otro pintor para ensalzar precisamente a la pintora. Dentro de la relación con la escena principal, este aspecto puede distinguir a los personajes principales de los secundarios. Estos últimos se consideran figuras adyuvantes como nombrábamos en el capítulo II., figuras que ayudan a entender qué sucede en la escena. Se trata de dos figuras que reciben en menor grado la atención del espectador y pueden contrastar en edad y apariencia, incluso de género, o menor grado de iluminación o nitidez con su presencia. Todo para permanecer en un segundo plano, y marcar una diferencia de la que el espectador la perciba con claridad a pesar de que llame menos la atención.

III. 17. 1. Figuras adyuvantes.

Aquí reforzamos las nociones que esbozábamos con antelación de las funciones de los personajes en relación a la mirada del punto II.18. en otra etapa, la de la pintura del Renacimiento. Como decíamos, destacamos esas figuras que caracterizan la mirada a las que considerábamos como las figuras adyuvantes.

Como corrobora la autora Rosa Martínez Artero, éstas aportan nuevos significados en combinación con la figura principal motivo del cuadro. En ellas se da una comparación entre esta figura principal (el sujeto retratado) y la figura secundaria como compensación. Veremos algunas de las figuras de compañía que aportan esos nuevos significados y lecturas a la imagen y a la vez, la matizan. También se conocen como figuras de compañía:

...La pintura insistía en este asunto por medio de la comparación entre una figura principal (el sujeto retratado), y otra figura secundaria que actúa de contrapunto. En *Autorretrato al clavicordio* (1561) de Sofonisba Anguisola, la mujer anciana apareciendo apenas desde un fondo oscuro junto al rostro joven de Sofonisba, sirve para detenernos en algunas *figuras de compañía* que añaden algo del otro lado.⁴²⁶

426 *Ibíd.* p. 85.



Fig. 369. **Sofonisba Anguissola**, *Autorretrato al clavicordio*, 1561.

Ella continúa diciendo que a través de la inclusión de estas figuras (Fig. 369), se aprecia un contraste entre los dos rostros: El sentido principal en este caso es la confirmación sobre los comportamientos femeninos sobre la escasa participación femenina en el campo del arte, rara en mujeres. Por lo tanto en este caso la figura de compañía servía para testimoniar que en varios aspectos no existía en ellas independencia:

La interpretación que se desprende del contraste de los dos rostros, confirma los estudios sobre los comportamientos femeninos en un tiempo en que la actividad artística era rara en las mujeres. [...] Resulta por tanto, previsible, que se asentara la *figura de compañía* sobre todo para testimoniar que la independencia profesional, económica, o de la belleza, no existía para ellas.⁴²⁷



Fig. 370. **Rembrandt**, *Autorretrato como Zeuxis*, 1685, Óleo sobre lienzo, 82,5 x 65 cm. Wallraf Richard Museum. Colonia. (Alemania).

427 *Ibíd.* p. 86.

Según Martínez Artero, el lugar más recurrente a veces empleado para la ubicación de estas figuras podría ser el lateral superior izquierdo (Fig. 370). Junto con la inclusión de estas figuras en la obra, con mujeres de avanzada edad, los significados se orientan a potenciar las ideas de longevidad y las características que anuncian la última etapa de la vida:

Rembrandt situaría en su *Autorretrato (como Zeuxis)* (1662) la figura de una mujer vieja, de perfil y poco definida (en el mismo lugar de la composición del *Autorretrato al clavicordio* de Anguisola) para traer al lienzo la leyenda del pintor que antaño pintara a la bella Helena. El tema de la vejez se trata en este cuadro sobrecogedor a través del cúmulo de pieles del decrepito Zeuxis, que ahora se reconoce mientras pinta a una mujer vieja y fea...⁴²⁸



Fig. 371. **Sofonisba Anguisola**, *Autorretrato con Bernardino Campi*, 1550, Óleo sobre lienzo, 111 x 109,5 cm. Pinacoteca Nacional. Siena. (Italia).

La misma autora declara que a veces el retrato de “otro” permite la representación de una misma como sujeto-pintora: A través de un rodeo en la semántica de la obra se ensalza la importancia de la artista a la que aparentemente se pinta. En este juego Bernardino Campi se comporta como el intermediario, que acerca al espectador a la artista con su presencia y vínculo establecido con su mirada (Fig. 371). Tal imagen se utiliza como escusa para aparecer y destacar en la pintura de un modo indirecto y sutil. Se puede conocer como figura del artista como sujeto de prestigio:

En el caso de Anguisola, la reflexión sobre la vanidad se representa por medio de la *figura del artista como sujeto de prestigio*. Por ejemplo, en *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguisola* (1550) la perífrasis utilizada es circular. Sorprende ver cómo sitúa al pintor de intermediario entre ella, la copia del retrato que le está haciendo Campi (que se convierte en un autorretrato *por poderes*) y el espectador; quien finalmente encuentra el rostro de la pintora centrado y realzado por la luz. Aunque se da un rodeo para no hablar directamente de la propia apariencia, finalmente como en el caso de Gybsbrecht, la vanidad aparece, el cuadro enfrenta al espectador directamente con ella. El pretendido retrato de “otro” ha permitido la representación de Anguisola, concretamente gracias al sujeto Campi (por entonces su maestro y prestigioso pintor). La pintora se impone así al reconocimiento de Campi con el suyo propio, en definitiva, con ella misma como *sujeto-pintora*.⁴²⁹

428 *Ibíd.* p. 87.

429 *Ibíd.* p. 88.



Fig. 372. **A. Gentileschi**, *Autorretrato como alegoría de la Pintura*, Hacia 1635, Óleo sobre tela, 70 x 62 cm. Cortesía de Musée Maillol. París. (Francia).



Fig. 373. **A. Gentileschi**, *Autorretrato como alegoría de la Pintura*, 1630, Óleo sobre lienzo, 96,5 x 73,7 cm. Colección particular.

Martínez Artero nos advierte de que la presentación en 3ª persona del personaje autorretratado implica una ideología, como la autonomía y la independencia en varios sentidos (Figs. 372 y 373). Muestra en ella una deliberada posición ante la pintura, a la que confiere un valor documental, que expresa su posición ante la vida. También el rechazo a la condición femenina que se daba en su época. Puede llamarse sujeto pintando:

Artemisia Gentileschi realizó dos autorretratos como alegoría de la pintura. En el primero, [...] Artemisia está “haciendo el retrato de un hombre que guarda un evidente parecido con Velázquez”. (Pérez Carreño, Francisca: “Artemisia Gentileschi”, *Historia 16. El arte y sus creadores*. Nº 13, Madrid, 1993, p.96. La autora hace hincapié en el valor documental de la obra de Artemisia (concretamente a través de sus autorretratos) para dar cuenta del rechazo a la condición femenina del siglo XVII) (p. 88). En el segundo, *Autorretrato como alegoría de la Pintura* (1630) ella misma “se presenta como una tercera persona, pintando. No hay reflexividad, sino autonomía” [...] la pintora ya contaba con una independencia afectiva y económica. De este modo puede entenderse en uno y otro cuadro, una deliberada posición ante la pintura.⁴³⁰

Desde otro punto de vista, la descripción que Leonardo hacía sobre la norma de representación de la mirada de las mujeres potenciaba ciertas de sus actitudes a destacar: Esa presentación que él recrea tiene contenido incluso moral acorde a esa época. A través de ello, se puede entrever su ideología y la que podía primar en ciertos momentos para transmitir el decoro. Mostramos un breve ejemplo:

Leonardo había descrito cómo la cabeza ladeada y baja “actitud modesta”, era el modo de representar a las mujeres.⁴³¹

430 *Ibíd.*

431 *Ibíd.* p. 89.



Fig. 374. **Géricault**, *Retrato de alienada con monomanía de la envidia*, 1822-23, Óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm. Museo de Bellas Artes de Lyon. Lyon. (Francia).

Rosa Martínez Artero nos aclara que en este sentido, Cennini y Leonardo tenían otras propuestas de relativo interés para la época. No solían existir los puntos medios, y sí ciertas formas de su representación en base a las personalidades que se querían potenciar, muy diferenciadas. Las fronteras entre los tipos de mujeres permanecían muy marcadas, casi opuestas. Géricault (Fig. 374) también aporta su punto de vista a través de su obra sobre una anciana con problemas:

Cennini recomendaba no usar más que agua de manantial para lavar los rostros jóvenes para evitar su transformación en “las viejas más feas que se pueden encontrar” (Cennini, Cennino: *El libro del Arte*. Madrid, Akal, 2000, pp. 225-226.) Las representaciones de la mujer: bella-joven, fea-vieja, creaban una moneda de dos caras enfrentadas. Las viejas, sin embargo, como las diosas, disfrutaban de arrojo y decisión y el propio Leonardo recomendaba pintarlas “audaces y prontas, con movimientos coléricos, cual inefables furias”, la cabeza en movimiento más vivo que las piernas”. Así, el rostro de la anciana de Giorgione o el rostro de *Retrato de alienada con monomanía de la envidia* (1822-23) de Géricault.⁴³²

Ella determina sobre las formas de representación de la mujer, que su aspecto y su forma de mirar dentro del retrato cortesano trataba a la belleza femenina acompañada por ciertos símbolos que matizaban la imagen. Se daba bien por un compromiso conyugal al que están sometidas, o simplemente como imposición moral, aunque a veces haya excepciones:

... la anciana del autorretrato de Sofonisba Anguisola enfrenta a la mujer joven a su imposibilidad de independencia y a su inevitable pérdida de belleza por la vejez. En la representación de la mujer esto era un lugar común. Si en el retrato cortesano, el poder de la belleza femenina aparecía acompañado de símbolos que lo mantenían a raya, sujeto a un compromiso conyugal o imposición moral, en la *Aremisia* (634) de Rembrandt, por el contrario, se expone con rotundidad su fuerza, apoyado en el tema mitológico.⁴³³

Afirma que en otras ocasiones se da la ruptura de la fórmula tipológica asignada para la representación de la mujer, considerada como tal mientras fuera atractiva a la vista. La vieja se convierte en estos casos en los que se incluye su imagen en secundaria dentro de la obra, comportándose como una *figura de sentido*. Una de sus funciones es por ejemplo advertir de una posible decadencia, por el paso del tiempo que a todos afectará. Dos de las excepciones de la fórmula tipológica es cuando la mujer ha alcanzado la menopausia o se trate de una diosa. En estos casos se acercarían más al perfil masculino en la toma de decisiones y también en la dureza de la mirada:

432 *Ibíd.* p. 89.

433 *Ibíd.*

La diosa de la castidad de rostro blanco protectora de los niños y patrona del parto, se acompaña de una mujer vieja que esta vez parece representar tanto su obstriccia, como su aceptación de independencia. La mujer que ha alcanzado la menopausia (“mujer con corazón de hombre”), o la diosa (Atenea ojirazca en la *Odisea*), ambas masculinas en sus decisiones, rompen la fórmula tipológica signada para la representación de la mujer (que es mujer cuando es objeto de deseo). La vieja será habitualmente entendida como *figura de sentido* que trae la advertencia de una merma.⁴³⁴

En resumen la figura de sentido es por tanto la que proporciona nueva información o matiza la presencia del motivo principal del sujeto representado, y es secundaria pero de gran importancia. Condiciona la forma de mirar a través de su presencia con respecto al espectador.

III. 17. 2. Figura de enlace de sentido.

Como observamos a través de los escritos de la autora Rosa Martínez Artero, la *Figura de enlace de sentido* resulta ser un recurso clave en la representación de la mirada en el retrato, ya que una representación que va más allá del simple sujeto y el deseo de interpretar a un simple individuo de forma más o menos fidedigna. Tiene otra intención y distinto interés que explicaremos:

... a través de una imagen reveladora, una imagen que actúe de intermediaria donde aparezca, desplazado, *el verdadero ser*. Tal es la fantasía que se desencadena por medio de una *catarsis mágica* frente al espejo en *William Wilson* de Poe o la visión que lleva al pintor a la locura en *El retrato* de Gógol. Dar vida a ese “otro” oculto por medio de una *figura de enlace de sentido* es un recurso clave del retrato, que se plantea de algún modo la representación del más allá del sujeto.⁴³⁵



Figs. 375 y 376. **Cornelius Norbertus Gybsbrecht**, *Trampantojo con violín, utensilios del pintor y autorretrato*, 1670. Óleo sobre lienzo, 107,5 x 76 cm. Royal Castle. Warsaw. (Polonia).

Martínez Artero observa que la pequeña aportación obtenida de un diminuto retrato puede alcanzar a constituirse como la figura de sentido que en este punto continuamos tratando (Figs. 375 y 376). Gracias a ella se orienta la intención de la pintura en la que se incluya. Y más aún si esa forma de mirar se proyecta de un modo marcado en algún sentido. Ésta se puede articular en la composición de forma que integrándose pase más o menos desapercibida:

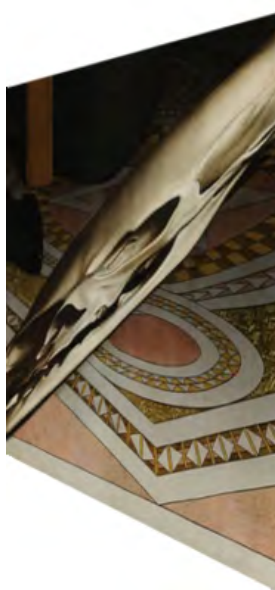
434 *Ibíd.* p. 90.

435 MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, Barcelona, 2004. pp. 280. p. 82.

Sacados de su contexto para ser objeto, los enseres personajes y los utensilios del oficio del pintor están colgados en una pared para ser pintados del natural. Entre estos una miniatura enmarcada representa la cara del pintor. Se revela el extravío de lo habitual cuando vemos que la pintura fresca de la paleta ha resbalado. Se trata de un trompe l'oil o trampantojo barroco que contiene un autorretrato. El cuadro sitúa los objetos del pintor fuera de sí para ser tratados como una naturaleza muerta: cartas, pluma, un instrumento musical... y un rostro. Cornelius Norbertus Gybsbrecht pintó este peculiar *Autorretrato* (1670) en el que la implicación personal se mediatiza a través de una figura de sentido (una miniatura en este caso, un espejo en otros cuadros, el recurso de la calavera, la vela...) es decir, *el otro de uno mismo* que es la indispensable antítesis con la que gestiona su equilibrio la *vanitas* barroca.⁴³⁶

También la intención probable del artista es conseguir la muestra de la pericia pictórica. A veces se intenta lograr con la inclusión de una figura que aporta otra visión a la obra, y marca su sentido:

Cabe por ello llamar la atención sobre cómo la pericia pictórica, vanidad legítima del pintor (a la que se alude con este *extrañamiento*), enmascara el anhelo de prestigio que un autorretrato a tamaño real, centrado, frontal y parecido pide abiertamente. La figura de sentido en la que el sujeto se desplaza metonímicamente sirve para adquirir y sumar cualidades. Este desplazamiento permite también al retrato desprender del sujeto un contenido privado para mostrarlo.⁴³⁷



Figs. 377, 378 y 379. **Hans Holbein el Joven**, *Los Embajadores*, 1533, Óleo sobre tabla de roble, 207 x 209,5 cm. National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Otro ejemplo que Martínez Artero nos transmite es que puede usarse en este caso de la figura de sentido un objeto que promueva un extrañamiento de forma menos convencional que en un retrato común (Figs. 377 a 379): Así esta anamorfosis guarda un sentido oculto y puede convertirse en el tema principal:

Un siglo antes el famoso *retrato con secreto* de Hans Holbein el joven introduce una calavera oculta por anamorfosis (una anamorfosis consiste en representar algo según el efecto visual producido por la alteración del ángulo de 90 grados que provoca una imaginaria línea de la visión con respecto al plano. Concretamente la calavera de *Los Embajadores* está pintada como si se viera desde un lateral en ángulo de 45 grados. Así pues, se ve deformada de frente pero recupera su forma desde la posición lateral adecuada). Se trata de *Los Embajadores* (1533). La anamorfosis en primer plano, delante de una naturaleza muerta en clave de trampantojo, capaz de contar “verdades” sobre la identidad de los personajes y su misión secreta...⁴³⁸

436 *Ibíd.* p. 83.

437 *Ibíd.*

438 *Ibíd.*

III. 17. 3. Personajes principales y personajes secundarios.

Las actitudes de los personajes que rodean una escena porque aportan información en ella pueden diferenciarse, tanto en su semblante como en posición corporal, su pose. De modo que las figuras secundarias que completan una imagen no se resumen en una única aportación al sentido de la pintura. No existe un único esquema para una situación parecida de exaltación a una entidad eclesiástica a pesar de su parecido formal.



Fig. 380. **Rafael**, *Retrato de León X entre los cardenales Giulio de Médicis y Luigi de Rossi*, 1518-19, Óleo sobre tabla, 155 x 118 cm. Galería de los Uffizi. Florencia. (Italia).



Fig. 381. **Tiziano**, *Retrato de Pablo III con los nepotes Alessandro y Ottavio Farnese*, 1546, Óleo sobre lienzo, 210 x 174 cm. Museo de Capodimonte. Nápoles. (Italia).

Con este ejemplo obtenido del mismo libro, mostramos una comparación entre dos retratos de papas, en dos obras (Figs. 380 y 381) realizadas por Rafael y Tiziano: A pesar de que se repite el esquema a través de la presencia bien de los cardenales o los nepotes, sus miradas se diferencian. Puede darse un cambio en el sentido de los cruces de las miradas sobre el sujeto, el papa y el propio espectador, que causa una sensación contraria:

... el pontífice es “marcado de cerca” por los cardenales de la curia Giulio de' Médicis y Luigi de' Rossi. Según algunos críticos, esas dos figuras habrían sido añadidas al retrato del papa en un segundo momento, aunque la composición resulta perfectamente coherente, y debe gran parte de su fuerza precisamente al cruce de miradas entre las figuras y el espectador.⁴³⁹

Sin embargo, en la obra de Tiziano, se muestran muchos vínculos y sensaciones hostiles. Incluso presiones y probablemente la problemática completa que pudo darse en su entorno cercano. La carga de las miradas refleja esta tensión gracias, a la referencia al estado anímico mostrado que transmiten las tres figuras, bien con su pose o actitud:

439 *Ibíd.* p. 76.

Ciertamente Tiziano tenía en mente esa gran obra cuando, unos treinta años después, tuvo que pintar el Retrato del Papa Pablo III, vigilado por dos nepotes, el cardenal Alessandro y Ottavio. Memorable. [...] El juego de relaciones personales, entreuntuosas ceremonias familiares, sospechas, sentido del poder, nepotismo y una enorme presencia de ánimo, emerge con una fuerza irresistible, aunque se trata de una obra no del todo terminada.⁴⁴⁰

III. 17. 5. Función de mediar o mediadora.



Fig. 382. **Velázquez**, *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*, 1631, Óleo sobre lienzo, 128,1 x 102 cm. Museo de Bellas Artes de Boston. Massachusetts. (EE.UU.).

También la función que decíamos de mediar sobre el contenido de la composición en la *Función de mediar o mediadora*, se lograba a través de la inclusión de otro personaje en apariencia menos importante, considerado secundario (Fig. 382). En este sentido añadía y reforzaba la idea principal, a veces de prestigio o de mayor rango social, como explicaremos en el siguiente ejemplo proporcionado por Rosa Martínez Artero:

En algunos cuadros hay otra figura viva que acompaña al retratado y que tiene la misma *función mediadora*. *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1631) de Velázquez genera una antítesis semejante y confirma lo considerado norma por lo anómalo. [...] El nombre propio y la distinción privilegiada del príncipe para un niño rubio colocado y quieto en el centro de la composición, la denominación a secas de enano para el otro niño que está a punto de atravesar la escena. De este modo, el movimiento del enano es la genial intromisión en el retrato real, su perversión y su afirmación.⁴⁴¹

Dentro de estos ejemplos en los que se incluyen individuos de menor rango social, o apariencia más humilde, podemos destacar su presencia dentro de una obra destacada en este sentido. Sin embargo también podemos descubrir que a veces las figuras de mayor importancia aparecen postergadas en un segundo plano o con menor protagonismo. Puede ser el caso de los reyes, retratados en el espejo del fondo y otorgando el mayor protagonismo a la infanta Margarita.

440 *Ibíd.* p. 77.

441 *Ibíd.* p. 90.



Figs. 383-387. **Velázquez**, *Las meninas*, o *La familia de Felipe IV*. 1656. Óleo sobre lienzo, 318 x 276 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

Como anunciábamos, y como corrobora Martínez Artero, las meninas atienden a la infanta Margarita, situándole en un espacio privilegiado a través de la presencia en el centro, donde puede situarse en personaje principal rodeado de más personajes que lo cuidan y ensalzan (Figs. 383 a 387). A demás deben contar con ciertos matices que llegan a diferenciarlos. En este caso llegan a envolver con sus miradas al motivo principal, acompañado de sus poses y las actitudes que se recogen en la composición. Se guardan ciertas características que las relegan en segundos planos de menor importancia:

También *Las Meninas* toma su nombre de las sirvientas, “meninas”, que atienden a la pequeña infanta Margarita en el retrato de la familia de Felipe IV, miembros de la familia, es decir, servidumbre, al servicio o en cualquier caso por debajo del señor. Son figuras sin nombre que dan soporte a la privilegiada presencia del centro donde debe ubicarse el personaje principal del retrato. Las figuras de compañía son así, constantes, laterales, anónimas, pequeñas, menos definidas, tal vez “poco sujetos”, [...] individuos denominados por mote.⁴⁴²

442 *Ibíd.* p. 90.

III. 17. 5. Presencia y las miradas de los animales.

A veces los animales se convierten en símbolos que superan su propia expresión de su rostro, y sus funciones se convierten en lo que resulta atribuido por cada época. Así el gato ha servido para ilustrar uno de los cuatro temperamentos del hombre o la descripción del pecado:

...La mera descripción narrativa de aquel mundo idílico se conjuga, además, con otra idea: como explica Erwin Panofsky, en un famoso análisis de los grabados de Durero, el gato tiene, de hecho, la misión de encarnar, o mejor, de “animalizar”, uno de los cuatro temperamentos del hombre, el “colérico” (mientras que el buey representaría el temperamento flemático, la liebre el sanguíneo y el alce el melancólico.). Una simbología tradicional, casi profana, viene así a injertarse, con la mediación de complejas especulaciones escolásticas, en el motivo sacro: antes de pecado, los cuatro temperamentos se equilibran en el hombre creado a la imagen de Dios, y uno de los efectos de la caída fue, precisamente, la rotura de este equilibrio. Además del Paraíso terrenal, hay otro episodio del Génesis que se presta obviamente a las representaciones de animales: el del dibujo y el Arca de Noé, pero en el mismo, los gatos no son más que una de tantas especies salvadas de las aguas.⁴⁴³

Así el gato ha estado presente en muchas escenas en las que podía introducirse sin llamar la atención en exceso por ser un animal doméstico. Pero los artistas conocen el juego que pueden dar en una escena mediante la simbología, que a su vez alcanza diversos valores: acompaña al hombre y puede contar con connotaciones religiosas:

En virtud de su privilegiado estatuto de animal doméstico, el gato se “cuela”, más o menos furtivamente, no sólo en diversas escenas bíblicas, sino también en numerosos episodios inspirados en el Evangelio, en los que los artistas juegan hábilmente con su doble aspecto de animal al que se ha asignado un complejo papel simbólico, y de acompañante discreto del hombre, cuya presencia resulta perfectamente compatible con temas de la más elevada sacralidad.⁴⁴⁴

La introducción de los animales para aportar mayor contenido a las obras gracias su presencia o su expresión no ha gozado del mismo interés según la especie. Pero la introducción del gato ha estado relegada por esas connotaciones que se le atribuían:

Mientras que los corderos y los pajarillos del cielo han dado origen a algunas de las imágenes más bellas y poéticas de las parábolas de Jesús, y mientras que los canes que lamen las llagas del pobre Lázaro han contribuido a hacer de él una figura arquetípica de la pobreza humana, los gatos no encuentran en el Nuevo Testamento un espacio mayor del que habían tenido en el Antiguo.⁴⁴⁵

Sin embargo en otras ocasiones el gato se convierte en un atributo que matiza las representaciones del mismo modo que lo hacía el perro. También tiene cabida en algunos episodios de la vida de Jesús en los que cobra protagonismo por debajo de las escenas principales:

Pero el carácter auténticamente narrativo de los Evangelios no podía dejar de introducir en los artistas algunas libertades de carácter “realista”, y esto es lo que ha permitido al gato figurar, quieras que no, en diversas escenas de la vida de Cristo, especialmente referidas a la infancia, comprendiendo en ella la Anunciación, aunque también figura en algunos episodios de su vida pública, como las bodas de Caná o el banquete en casa de Simón y, sobre todo, en la Última Cena y en la Cena de Emaús, después de la Resurrección...⁴⁴⁶

Dentro de esos símbolos se supera que el gato sirva para proporcionar un tono creíble o íntimo en cierta escena de carácter religioso:

443 FOUCART-WALTER, Elisabeth y ROSENBERG, Pierre. *El Gato en el arte. El gato en la Pintura Occidental de los siglos XV al XX*. Título original: *Le Chat et la Palette*. Traducción: Francisco Ortiz Chaparro. 1987, Editions Adam Biro. París. 1988. Mondadori. España, S.A. para la edición española Avda.de Alfonso XIII, 50. Madrid. pp. 223. p. 8.

444 *Ibíd.*

445 *Ibíd.*

446 *Ibíd.*

De cualquier modo, es evidente que la presencia de gatos de todas las especies y colores, activos o adormilados, junto a la Virgen, a Cristo o a Judas no se debe solamente a la fantasía de artistas o al propósito de dar un tono realista de intimidad a una escena sacra. La mejor demostración de que dicha presencia no es insignificante nos viene dada en los cuadros de Philippe de Champaigne (*Cena en Emaús*) y de Charles Le Brun (*El sueño del Niño Jesús*) en los cuales el gato está colocado directamente en el primer plano.⁴⁴⁷

Para algunos autores la supresión de objetos extravagantes susceptibles de distraer al espectador del tema principal, que es más relevante que en otros, tal vez algo subjetivo. Esos datos podrían resumirse en la supresión de animales que podrían ser accesorios o considerados inútiles dentro de la obra:

Le Brun replicaría a Champaigne -que deploraba la omisión de los mismos en nombre de la verdad histórica-, sosteniendo el derecho del pintor a suprimir los “objetos extravagantes” susceptibles de distraer al espectador del tema principal: y había añadido que el buey y el asno, que, por otra parte, no mencionan los Evangelios canónicos, son una “mera quimera” y elementos ni mucho menos necesarios en una Natividad.⁴⁴⁸

La introducción por parte de los autores del animal en sus composiciones es muy deliberada, al conocer las connotaciones que suponen:

Es cierto que falta toda referencia explícita al animal por el que nos interesamos aquí, pero una tal toma de posición nos autoriza a pensar que la presencia de un gato en el primer plano de su *Sagrada Familia* no es, por parte de Le Brun, un detalle nada “extravagante” o superfluo. También el relieve que adquiere el detalle análogo en la *Cena de Emaús*, de Filipe de Champaigne (...) responde, pues, a una intención precisa.⁴⁴⁹

En ciertos casos el gato se presenta en calidad de simple espectador, a veces despistado, o es ignorando deliberadamente. O puede volverse al espectador. Sus acciones son múltiples en cada escena en el que se puede introducir dentro de diversas respuestas dejadas a la elección del autor:

La escena que más gusta a los pintores en materia de gatos es la Anunciación. Bastante pronto y en todos los países, el animal entra, de hecho, a formar parte de la representación, a veces en calidad de simple espectador, como en la obra del anversano Jan de Beer. (...) Francesco de Mura (...) y Gaspare Traversi (...) Otras veces, en cambio, parecen volverse al espectador, mirándolo con insistencia, como en la *Anunciación* de la iglesia parroquial de Isola Dovarese (...) O bien descuidan completamente el sagrado acontecimiento para interesarse por un pajarillo. No falta el gato que intenta entretenerse con el cestillo de la labor, abandonado por la Virgen a la llegada del ángel (en la escena pintada hacia 1535 por Pompino Amalteo (1505-1588), en la Iglesia de Santa María de los Bautistas en San Vito al Tagliamento), o aquel dormido profundamente (Imagen de la Pág. 66). o el otro que, por el contrario atraviesa la escena en zig zag, con la mirada furibunda de un diablillo negro. (Imagen de la página 58)⁴⁵⁰

Los recursos propios del entorno en donde se pretenden sumergir ciertas figuras de animales para ayudarse en el entendimiento de una escena, pueden quedar en un segundo lugar por la ideología de su ámbito, porque prima cómo se entiende de modo general un atributo, eclipsando a otras posibles interpretaciones:

La presencia de todos esos gatos se relaciona, evidentemente, con una idea bastante antigua y, al mismo tiempo, arraigada firmemente en nuestra cultura (aunque está presente, de modo más o menos implícito, también en la iconografía profana), que identifica al gato con un representante de las fuerzas del mal. El origen de su simbolismo tal ha de atribuirse, ciertamente, a las creencias populares que se entretienen aquí con las narraciones cristianas. Se explica así que los artistas no hayan tenido necesidad de referencias precisas en las Sagradas Escrituras para incluir a los gatos en varios episodios de la historia sagrada.⁴⁵¹

447 *Ibíd.* p. 9.

448 *Ibíd.*

449 *Ibíd.*

450 *Ibíd*

451 *Ibíd*

El papel del gato puede ser simbólico o de mero espectador. Sin embargo, su significado no es superfluo. Se le ha llegado a representar tanto dentro de la esfera del Bien como la del Mal, según los intereses del pintor que lo utiliza como medio para matizar la obra, enfocado a orientar una u otra respuesta del espectador que atienda a la obra en la que lo incluya:

En el repertorio tradicional de la emblemática, así como el lenguaje de la alegoría, ámbitos, por otra parte, estrechamente correlacionados, las imágenes son, a menudo, bastante más simples que las ideas que las más enrevesadas acrobacias retóricas les imponen ilustrar. Ahora bien, sus particulares características físicas (agudeza visual, rapidez en el zarpazo, agilidad) y de comportamientos (independencia, odio hacia los perros, pasión desmedida por los ratones y los pájaros) son demasiado conocidos como para que el gato no figure entre los motivos más comunes en los tratados de iconografía. Investido de significados diversos, cuando no contradictorios, lo contemplaremos mientras se dispone a la batalla una vez y otra con el Bien o con el Mal, a veces en el desempeño de un papel, otras como simple espectador, pero, en todo caso, jamás anodino y muy rara vez inocente.⁴⁵²

Las características que definen a los gatos por sus habilidades han servido para asociarlo con la alegoría de la Vista. Por ello en diversas oportunidades se le ha introducido en diversas obras, donde se le incluye porque sirve para orientar de nuevo otros significados. A su vez, se le representa para estos menesteres con detalles que difieren de los anteriores: sus ojos muy abiertos son algunos de ellos:

Una vista extraordinariamente aguda y una gran capacidad de visión en la oscuridad -que, por otra parte, comparte un pariente lejano, el lince- hacen del gato un sujeto ideal para encarnar la alegoría de la Vista. Como tal, se recurre a él en las obras de numerosos grabadores nórdicos, tales como Hendricus I Hondius y Jan Saenredam (...) muestra en primer plano un gato con los ojos muy abiertos, echado junto a un reloj solar. A sus espaldas, una mujer, vestida al modo de las Venus clásicas, se mira en un espejo que sostiene un amorcillo, mientras que un águila (otro símbolo común de la vista, por la facultad que se le atribuye de poder mirar al Sol) alza su vuelo al fondo.⁴⁵³

Otra opción de la alegoría en la que interviene el gato es la idea de la vanidad de la belleza femenina o el amor terrenal como a continuación se explica:

El sentido de la alegoría se ve complicado aquí por la superposición de una segunda idea, la de la vanidad de la belleza femenina y el amor terrenal (la composición comprende, por otra parte, otros personajes, entre los que se encuentra un pintor ante su caballete).⁴⁵⁴

En los retratos de los gatos, su idea de identidad es relativa. Es decir, se presenta como un animal cualquiera hasta cierto momento de la historia del retrato. Y esta particularización del animal viene más tarde que el caso de otros:

Como sabemos, el retrato lleva consigo la idea de la identidad o de la personalización del modelo: de aquí la dificultad que existe, por lo que se refiere a las obras más antiguas, de reconocer cuáles son verdaderos retratos, dada la imposibilidad de identificar a los modelos. El gato es siempre y solamente tal, y no es jamás “aquel” gato en particular. En realidad, nuestros felinos comienzan a ser reconocidos en cuanto individuos en fecha relativamente tardía, bastante más tardía, en cualquier caso, que otros animales.⁴⁵⁵

452 *Ibíd.* p. 16.

453 *Ibíd.*

454 *Ibíd.*

455 *Ibíd.* p. 38.

Los animales de los que hablamos, perros y caballos, que han sido considerados más nobles, a diferencia de los gatos han sido elegidos por personas de gran relevancia en la sociedad para representarse junto a ellos. ¿Puede ser a caso por su significado o su expresión, con todas las connotaciones que albergan? Así lo explica:

Mientras que perros y caballos son considerados sujetos nobles y de raza, a los gatos se les subvalora generalmente, de manera que ningún príncipe hubiera pensado jamás en hacerlos inmortalizar sobre las paredes de su casa, como ocurre con los más bellos caballos de los Gonzaga en las decoraciones del Palacio del Té, en Mantua...⁴⁵⁶

Existen excepciones donde esa individualidad del gato queda reflejada. Pero acompañan a las representaciones que resultan extravagantes al lado de su amo:

La individualidad del gato depende, en efecto, de la de su amo. Los gatos célebres, reconocidos finalmente, y dignos, por tanto, de acceder a los honores del retrato, pertenecen a personajes pintorescos o claramente extravagantes, y son, desde luego, rarísimos.⁴⁵⁷

La intención de esas introducciones de los animales tales como gatos en la obra a veces se deben a que se asemejan claramente al personaje junto al que se retratan, desatando la curiosidad en la obra debido a un parecido a cada individuo. Pueden reservar su lugar en los márgenes de la obra o en los brazos de la persona a la que se parecen y enfatizan su mirada con la propia del animal:

Protagonistas u olvidados en un ángulo del cuadro, los gatos de estas imágenes producen, indudablemente, una extraña impresión. Algunos de ellos se asemejan curiosamente a los hombres y mujeres a los que se acercan: el flaco gato de Steen tiene el mismo mohín del chaval desgreñado con el que juega, mientras que el bien nutrido de Jordaens guiña los ojos como el imponente rey de la fiesta, y el bello gato de Angora color crema de Boilly está en posesión de dos pupilas tan redondas como las de su amita; en cuanto al gato de Millet, ¿no lleva, quizá, impresa toda la “rusticidad” de la condición campesina?⁴⁵⁸

Algunos autores no utilizaban esos parecidos entre hombres y gatos, y superaban la idea aferrados a la afinidad con el que el gato aportaba su sentido particular a la obra:

Y, sin embargo, estos artistas no han requerido, como hiciera, en cambio, Charles Le Brun y, dos siglos después, Granville, abandonarse al juego fascinante e inquietante de la fisonomía, confiriendo deliberadamente a los hombres trazos animalescos, o viceversa. Sin intenciones particulares, han admitido, simplemente, al gato en la intimidad de su repertorio: ¿Y no es quizá, esta, la mejor demostración de su afinidad con el lenguaje misterioso y mórbido de la pintura?⁴⁵⁹

456 *Ibíd.*

457 *Ibíd.* p. 39.

458 *Ibíd.* p. 40.

459 *Ibíd.*



Figs. 388 y 389. **Lorenzo Lotto**, *Anunciación*, ca. 1527, Óleo sobre lienzo, 166 x 114 cm. Pinacoteca comunale. Recanati, Macerata. (Italia).

La presencia de un gato en un interior puede considerarse como un mero animal doméstico (Figs. 388 y 389). O por el contrario todo un símbolo de la presencia del Mal en la escena, dentro de la ambigüedad e inquietud que le caracteriza y transmite:

¿Conviene ver a este gato de la *Anunciación* alguna otra cosa distinto a un tranquilo animal doméstico, espantado por la inesperada comparecencia del ángel de las tinieblas, encargado de anunciar la muerte del Redentor para redimir a la humanidad? El artista ha inmovilizado voluntariamente los gestos de Dios, de la Virgen y del ángel: el único elemento dinámico es el gato, que, al atraer la mirada, adquiere un sentido aún más misterioso e inquietante. Además, el mismo Lotto nos precisa que había querido pintar “pensamientos extraños” en esta *Anunciación*.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ *Ibíd.* p. 58.



Figs. 390 y 391. **Giulio Romano**, *Virgen del gato*, Óleo sobre tela, 160 x 142 cm.
Museo Nazionale di Capodimonte. Nápoles. (Italia).

Continuamos viendo los casos por los que se puede pensar que el gato se comporta como elemento o estímulo negativo en cuanto a la lectura del Mal (Figs. 390 y 391), cuando lo hace al mirar al espectador fijamente, o a su vez para lanzar el aviso de la pasión de Cristo y su futuro doloroso:

Todos los participantes de la escena están vueltos hacia el Niño Jesús, pero el gato mira fijamente al espectador. ¿Quizá para ponerle en guardia, para anunciarle de antemano la muerte de Cristo? En sus ojos espantados, espantosos, se lee toda la miseria del animal elegido para simbolizar el Mal. El gato de Giulio Romano es, sin duda, uno de los más inolvidables de la historia de la pintura. Como siempre, el artista juega con el contraste entre la descripción minuciosa y realista del detalle -el pavimento de mármol en trompe l'oeil- y un planteamiento compositivo monumental, de gran elevación espiritual. Pero lo que sobre todo llama la atención, fascina y atrae es el gato, que se hace presente de un modo extraordinario: y era justo que el cuadro tomase su nombre de él.⁴⁶¹

La introducción de un animal y concretamente un gato, puede transmitir aportaciones de muchos significados, por lo que es ambiguo y depende de la subjetividad del espectador según como quiera interpretarlo (Figs. 392 y 393). Su pose y actitud permiten su orientación del sentido general de la obra:

Sentada ante un espejo de marco tallado, una elegante joven contempla la imagen de su propio semblante, cargado de una tristeza insospechable a la vista de la serenidad que se refleja en el perfil que presenta a la mirada del espectador. A su lado se encuentra un joven con expresión grave, que tiene el sombrero en la mano y se apoya con gesto familiar en el respaldo del asiento y mira también al espejo. Solamente el gato vuelve la cara hacia ellos (y, por tanto, es el único al que se puede contemplar de frente): inquieto, trata de atender la atención de su dueña posándole la pata sobre la mano, y la mira fijamente mientras maúlla, como si quisiera comunicarle algo. ¿La arañará?⁴⁶²

461 *Ibíd.* p. 62.

462 *Ibíd.* p. 86.



Figs. 392 y 393. **Pieter Wtewael**, *Vanidad*, Óleo sobre tabla, 111 x 90 cm.
Galleria d'arte. Londres. (Inglaterra).

Aquí los contienen significados simbólicos y pueden tener una interpretación abierta: refiriéndonos al espejo, permite introducir un rostro apenado, pero va más allá de este hecho. Se comporta como la vanidad de la belleza y otros puntos:

El significado de la escena no es menos misterioso que el de la atmósfera que insinúa, no menos complejo que el juego de miradas y de manos en este ejemplo perfecto de pintura manierista. El hombre es, quizá, un seductor, y en este sentido abriría de interpretarse el regalo de la joya que la joven ostenta en la frente. O quizá la melancolía que se desprende del rostro reflejado en el espejo podría referirse, más ampliamente, a la idea general de vanidad de la belleza (femenina) y de la futilidad de los asuntos terrenos (el cuidado en el vestir, evocado por el peine, la borla y las pinzas; joyas y espejo de marco excesivamente lujoso); ocupaciones tanto más vanas cuanto que su contemplación se confía a un objeto tan frágil y fugaz como es un espejo.⁴⁶³

Las representaciones de los gatos pueden tener una doble cara para su interpretación, entregada al propio espectador (Fig. 394):

Sea cual sea el modo como se convenga en interpretar la escena, el papel que representa el gato no está claro. ¿Mediador ambiguo de la realidad, que trata de impedir que la dueña reflexione o, por el contrario, ángel custodio ansioso de protegerla de los peligros que entraña la seducción? A menos que no se trate del conflicto entre dos egoísmos, el del felino, que se siente abandonado, y el de la mujer, embelesada en la contemplación de su propio semblante. Cualesquiera que sean sus intenciones, no resulta seguro que el gato consiga obtener aquello que quiere porque, por el momento, ni el hombre ni la mujer parecen prestarle la más mínima atención.⁴⁶⁴

⁴⁶³ *Ibíd.*

⁴⁶⁴ *Ibíd.* p. 86.



Fig. 394. **Jan Miense Molenaer**, *Niños jugando con un gato*, Tela, 66 x 54 cm. Musée des Beaux Arts. Dunkerque. (Depósito del Musée du Louvre). (Francia).

A veces los matices que se presentan se contraponen con otros elementos que pueden expresar lo contrario. Por lo que se da un contraste de los significados aquí matizados con la presencia de un gato (Fig. 394). La expresión de éste es claramente opuesta que la de sus dueños, y a su vez se convierte en un símbolo del mal:

La actitud descuidada de los dos niños no debe engañarnos, y el gesto con el que la niña nos señala el gato, único “personaje” de la tela que mira al espectador, está cargado de significación. Una de las explicaciones que podemos obtener procede de la leyenda de un grabado que reproduce un cuadro (...) que presenta una escenilla análoga de niños que tratan de jugar con un gato. Este tipo de representaciones tiene, en realidad, el fin de recordarnos la cualidad efímera de las alegrías y los placeres de la tierra, expuestos constantemente al peligro de verse interrumpidos por la enfermedad o la muerte, como aquí las risotadas y los juegos por una imprevista rebelión del gato.⁴⁶⁵



Fig. 395. **Judith Leyster**, *Joven con gato*, Tabla, 45 x 43 cm. Gemäldegalerie. Kassel. (Alemania).

465 *Ibíd.* p. 102.

En ocasiones puntuales en los retratos que se acompañan con animales precisamente estos responden a los rasgos de su dueño o de a persona con la que se introducen por unos fines expresivos. Así cada uno de ellos subraya un gesto especial que así se percibe (Fig. 395). También la acción de mirar al espectador toma sentido. Se compara a su vez la forma de ser del individuo retratado con el ánimo del animal:

...Con una mirada no menos vivaz que la de su amo, y con la desenvoltura digna de un muchacho de Frans Hals, el joven felino mira fijamente al espectador, polarizando la atención en él, y su boca (el término hocico parece inadecuado en esta ocasión) bosqueja una sonrisa subrayada por un par de bigotes que añaden el toque final a un impresionante o característico mimetismo entre animal y hombre: a un amo vividor y juerguista, un gato travieso y un tanto burlón. Judith Leyser y su marido, Jan Miense Molesanaer, constituían una pareja de pintores bastante aficionados a los gatos, al menos a juzgar por los numerosos cuadros en los que los han representado, siempre en un plano de paridad con el ser humano.⁴⁶⁶



Fig. 396. **Cornelis de Man**, *Jugadores de ajedrez*, ca. 1670, Tela, 97,5 x 85 cm. Museo de Bellas Artes. Budapest. (Hungría).

La introducción de un felino de estas características que citamos (Fig. 396) no sólo influye en la forma de la que mira a la escena principal: se equipara al juego de ajedrez con el del amor, a veces cruel, dentro de tal simbología:

El elegante gato atigrado, con su cascabel y su cintita, roja como el tapete de la mesa, entona perfectamente con este interior rico y señorial: curioso, vuelve la cabeza para mirar a los jugadores, sorprendiendo así el gesto con el que la mujer parece llamar al espectador a ser testigo del próximo movimiento. Su presencia forma parte, indudablemente, de la simbología subyacente a la escena, puesto que el juego de ajedrez, basado esencialmente en la reflexión, puede traernos la idea del juego a menudo cruel del amor, no menos despiadado que el del gato con el ratón. Sin embargo, este felino bien nutrido, cuyo más pequeño movimiento quedaría registrado por el tintineo del cascabel, no parece que sea un cazador particularmente temible. Pero existe siempre el riesgo de que a una mano enemiga (para los pobres ratones, la del destino), le quite el collar.⁴⁶⁷

466 *Ibíd.* p. 103.

467 *Ibíd.* p. 116.



Figs. 397, 398 y 399. **Pierre Subleyras**, *El halcón*, posterior a 1732, Óleo sobre tela, 35 x 28 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

En estas imágenes (Figs. 397 a 399) vemos un ejemplo que combina a los dos animales (perro y gato) que muestran su atención en distinto sentido. Así, observamos cómo se introduce cada uno en la escena principal mediante su actitud, más directa en el caso del perro que la del gato, pero del segundo se ofrece la duda de si en realidad está atento al conjunto. Y fuera de ello, la presencia de ese gato aporta una serie de sensaciones que potencia la idea que el autor quiere transmitir sobre el calor humano o la ternura:

Entre los perros y los gatos, Subleyras demuestra en su obra que prefiere a los primeros, lo que, evidentemente, no le impedía observar y comprender con la misma finura también a los segundos: aquí, el perro que roe un hueso se vuelve hacia el amo en un gesto característico, participando casi de la escena. (...) Por lo que respecta al gato, un soriano de piel bellamente manchada, acurrucado sobre una silla de madera, parece encerrado en su mundo, indiferente a cuanto le rodea. ¿Pero está indiferente, de verdad, o escucha la declaración, sin que dé señales de ello? En todo caso, su presencia es sensible y proporciona a la escena un toque particular de ternura y calor humano.⁴⁶⁸

468 *Ibíd.* p. 130.



Figs. 400 y 401. **Jean-Baptiste Greuze**, *La devanadora*, 1759, Tela, 74 x 61 cm. Frick Collection. Nueva York. (EE.UU.).

Es el propio artista el que sabe el por qué de la inclusión de un animal como el gato para orientar el sentido de la obra. Pero éste puede imaginar o disponer lo que perciba el espectador. Muchas veces sirva para crear una duda ante su percepción. Dentro de estas dudas pueden valer todas las interpretaciones al no dejar un contenido cerrado. Y la participación de tal animal (Figs. 400 y 401) puede servir para tal fin por su presencia y forma de mirar a la vez que interviene:

¿Presencia inocente? ¿Cómo dudar de ello al contemplar la atención con que este gato sigue el gesto de su dueña atenta a devanar la lana? Pero todo aquel que conozca a Greuze sabe que conviene plantearse cuáles eran sus verdaderas intenciones al pintar un cuadro. Un joven gato blanco, con manchas amarillas y marrones, juega, pues, con un hilo de lana e impide a la chica concentrarse en su trabajo: su mente vaga, se pierde en fantasías. ¿Es qué piensa?, ¿simboliza, quizá, el gato aquella distracción que es, a menudo, la enemiga más terrible de la virtud de una joven?⁴⁶⁹

469 *Ibíd.* p. 141.



Figs. 402 y 403. **Philippe Mercier**, *Joven con un gato en brazos*, 1745 – ca. 1750, Óleo sobre tela, 91 x 70 cm. National Gallery of Scotland. Edimburgo. (Escocia).

Los estereotipos relativos a los animales a veces superan las apariencias que se entienden como normales. Y de esta forma (Figs. 402 y 403) el autor puede jugar con los parecidos que guardan las figuras retratadas, persona y animal, articulando la imagen del rostro con el parecido del animal por subrayar la idea que tiene el pintor para que el espectador interprete:

La pintura inglesa ha reservado un puesto privilegiado a los animales y, en particular, a los gatos: y salvo raras excepciones (...) se trata siempre de retratos de damas jóvenes o de jovencitas que estrechan afectuosamente contra su pecho a su gato. Por eso es interesante revelar que uno de los primeros ejemplos de este filón sentimental es obra de un pintor francés, émulo -lejano- de Watteau, nacido en Berlín y establecido en Londres. Resulta también interesante el singular desprecio de los prejuicios demostrado por el artista, que no duda en representar a un gato negro. La complicidad entre la joven y su compañero, su parecido, subrayado por el pintor, confieren al cuadro una fascinación particular.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ *Ibíd.* p. 142.



Figs. 404 y 405. **Giacomo Ceruti**, *Niña con un gato en un cestito*, Óleo sobre tela, 54 x 42 cm, Galleria d'arte. Londres. (Inglaterra).

La distinción de una obra en la que el animal no tiene doble sentido puede depender de la comparación con otra. O si no por el protagonismo con el que cuenta el animal (Figs. 404 y 405), cómo actúa dentro del cuadro o si su mirada contiene relevancia en el significado compositivo, o hasta cómo lo presenta el personaje retratado que cuenta casi con el mismo interés que esa descripción de los detalles. Y el trabajo de esos detalles o la propia jerarquía en cuanto al tamaño o disposición pueden influir para entenderlo:

Un gato blanco y negro nos mira desde un cestito de mimbres. No está completamente tranquilo, al menos si juzgamos por sus orejas empinadas, la expresión inquieta de sus ojos y las uñas al descubierto. Una niña, con la precoz coquetería de llevar una rosa en el pelo, entreaire un cestillo para presentarnos su amigo. (...) Los gatos acompañan a menudo a la pobre gente a la que Ceruti gustaba de pintar. (...) Sin embargo, la que presentamos aquí se refiere a un mundo completamente distinto. Dicha tela no pretende ser nada más que el doble retrato de una niña con su compañero.⁴⁷¹

471 *Ibíd.* p. 151.

Aquí la presencia de los animales en los retratos de personas resulta enriquecedora, y llega a tematizar el aspecto de la obra mediante su forma de mirar proyectada en la representación así como su actitud principalmente. Es un estímulo más significativo, y un recurso muy empleado a lo largo de los años en la pintura figurativa que contemplamos en nuestro trabajo. Descubriremos ciertos matices en este sentido.



Figs. 406 y 407. **Velázquez**, *El príncipe Felipe Próspero*, 1659, Óleo sobre lienzo, 129 x 100 cm. Kunsthistorisches Museum. Viena. (Austria).

Como la autora Rosa Martínez Artero nos comienza a explicar, la acción de otra figura acompañante, la desempeña un animal de que solía asistir con su presencia a los infantes en las representaciones (Figs. 406 y 407). Es el caso de los perros. Su característica principal era su mirada traviesa y su aspecto revoltoso. Y a la vez solía demandar su atención con su mirada y actitud, a veces a modo de ruego. Sus poses pueden aportar un mayor sentido a la obra según sea su utilización y comportamiento:

Aproximadamente en los años 1658-61, Velázquez pintó para la corte vienesa *El príncipe Felipe Próspero*, un cuadro en el que uno de los atributos que la tradición de las escuelas italiana y del norte utilizaba para los retratos de niños: un animal que comúnmente era el acompañante asiduo: un pequeño perrito juguetero. ¿El perrito del pequeño Felipe [...] se ha subido al trono y se ha acomodado. Es el juego que no consigue el perrito del *Retrato de los infantes Don Carlos y Don Fernando* de Andrés López Polanco...?⁴⁷²

472 MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, Barcelona, 2004. pp. 280. p. 91.



Figs. 408 y 409. **Andrés López Polanco**, *Retrato de los Infantes Don Carlos y Don Fernando*, 1610. Óleo sobre lienzo, 102 x 123 cm. Colección Fundación Yannick y Ben Jakober. Alcudia. (España).

La presencia de la pequeña mascota señala como el efecto pistón sobre la atención destacada de la escena realizada por Andrés López Polanco (Figs. 408 y 409). En ella, también tiene importancia el primer infante con su vestimenta que lo presenta más llamativo con sus ropajes. Existen aquí por tanto dos formas de llamar la atención del espectador y guiar su mirada de un modo compensado en la obra.



Fig. 410. **Sofonisba Anguissola**, *Retrato de tres niños*, 1560, Óleo sobre panel, 84 x 107 cm. Colección Lord Methuen, Corsham Court. Wiltshire. (Inglaterra).

Pero también ella misma nos presenta otro nuevo uso de las figuras acompañantes de los retratos de niños. Estas pueden ser ciertos animales, en movimiento o aparentemente quietos. En este ejemplo que presentamos a través de Rosa Martínez Artero (Fig. 410), pueden orientar la idea de la transmisión de cualidades domésticas por la naturaleza de la mascota:

El perrito del *Retrato de tres niños* de Sofonisba Anguissola se acomoda en el regazo del varón transmitiéndole sus cualidades domésticas [...]. En general, el perro aparece en los retratos de niños en movimiento, aunque lo encontraremos quieto y ya crecido a los pies de su dueño, como corresponde a un buen compañero...⁴⁷³

473 *Ibíd.*

Es probable que las representaciones de los perros puedan sugerir ante el espectador la sensación de que se requiera por su parte la atención que el animal dispensa, la fidelidad o sumisión con respecto al amo. Podría servir para subrayar su pose, su actitud o mirada con la sensación de poderío del personaje pintado.



Fig. 411. **Velázquez**, *El cardenal infante don Fernando de Austria, cazador*, 1632-36, Óleo sobre lienzo, 191 x 107 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).



Fig. 412. **Velázquez**, *El príncipe Baltasar Carlos cazador*, 1635-36, Óleo sobre lienzo, 191 x 103 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

Martínez Artero afirma que además se llegan a atribuir distintivos de fuerza y nobleza a las representaciones, gracias a la sugerencia del rango conseguida por los animales incluidos (Figs. 411 y 412). La consideración de los animales en aquellos momentos en los que se pensaba que eran característicos de la nobleza, permitía que se incluyeran de esta forma en los retratos venatorios, y con ellos potenciar ciertas ideas gracias a sus atributos que en la época los caracterizaban:

De hecho, los perros de *El cardenal infante don Fernando de Austria cazador* (1635-36) de Velázquez, no transmiten a los personajes sólo un atributo de fidelidad debido a las cualidades de su comportamiento, sino de fuerza y nobleza debido también a su raza (los galgos eran considerados animales exclusivos de los nobles y así se explica que tuvieran su lugar asignado en la composición e incluso su retrato).⁴⁷⁴

474 *Ibíd.*



Fig. 413. **Anton Van Dyck**, *El príncipe Guillermo de Orange-Nassau*, 1632, Óleo sobre lienzo. Colección de Mr and Mrs Fergus Hall. Londres. (Inglaterra).

La sugerencia del movimiento aquí se percibe por un juego direccional entre los ojos y el sentido de la mano opuesto (Fig. 413). Así se insinúa la presencia de fuera de la obra de un acontecimiento ajeno a la representación. Es algo que desata su interés y deja al espectador cavilar libremente sobre un suceso oculto fuera de la composición:

*It is an excellent demonstration of Van Dyck's superior skills as a children's portraitist. William is shown with a pedigree dog. Both of them are looking at something happening beyond the picture plane, while the boy points in the opposite direction with his right hand. This suggestion of movement is further heightened by the angle of the feathered beret and the fluidly painted gown. The little orange tree refers to the prince's ancestral region of Orange.*⁴⁷⁵

(Es una excelente demostración de las habilidades superiores de Van Dyck como retratista infantil. William es mostrado con un perro de pedigrí. Ambos están mirando a algo que pasa más allá del plano de la imagen, mientras el niño apunta en la dirección opuesta con su mano derecha. Esta sugerencia de movimiento es aún más intensificada por el ángulo de la boina emplumada y el vestido pintado de forma fluida. El pequeño naranjo se refiere a la región ancestral del príncipe de Orange).⁴⁷⁶

Pero como continúa explicando Martínez Artero, a veces esta figura acompañante de los niños se detalla con el mismo interés que el propio pequeño, y dentro de ésta varía en nitidez la cabeza con respecto al cuerpo del animal:

De una larga lista de retratos con galgo cabe recordar *El príncipe Guillermo de Orange-Nassau, niño*, (1632) y *Phillipe le Roy* (1630), ambos de Anton Van Dyck, el *Retrato de Lady Arundel y su séquito* (1620) de Rubens, o el *Retrato de un niño* (1700) de Richard van Bleek. Este último, la cabeza del perro está descrita con la misma precisión que la de su dueño siguiendo el gusto inglés por los retratos de perros.⁴⁷⁷

475 <http://www.rubenshuis.be/Rubenshuis-EN> (En Línea)(2014-IV-21)

476 Traducción de la autora de la tesis.

477 MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, Barcelona, 2004. pp. 280. p.92.



Fig. 414. **Peter Paul Rubens**, *Lady Arundel y su séquito*, 1620, Óleo sobre lienzo, 261 x 265 cm. Alte Pinakothek. Múnich. (Alemania).



Fig. 415. **Van Dyck**, *Phillippe le Roy*, 1630, Óleo sobre lienzo, 213 x 114 cm. Wallace Collection. Londres. (Inglaterra).

Encontramos una similitud en estas imágenes en las que la atención de estas figuras acompañantes (que son los perros) respecto a sus dueños es parecida (Figs. 414 y 415). Los dos animales apelan a su amo a través de sus miradas, a quienes van dirigidas en actitud sumisa, rogando atención y asegurando fidelidad. Estos son unos de los matices que llegan a sugerir además del prestigio de su rango.

Sin embargo, los significados de esta figura de sentido se amplían en otros ejemplos: La autora Martínez Artero nos habla de que el perro puede acompañar con su presencia a la mujer con otro fin, el de matizar el aspecto fiel que debe rebosar la mujer en sus representaciones. Se daba dentro de la exigencia de la sociedad en determinados momentos de aspecto ético y moral. Así destacaban a las mujeres que ante su entorno eran altamente valoradas en su reputación, intachable:

Pero la persistencia del perro como figura de sentido tiene otra variante. Esta vez dueño achicado y aparentemente integrado en otro regazo, el femenino, el perro aparece también en los retratos de mujeres, como sinónimo de fidelidad. En los emblemas de Alciato se representa la figura del perrito acompañando a la esposa como símbolo de fidelidad en el matrimonio. (Alciato (1531): *Emblemas*. Edición de Santiago Sebastián. Madrid, Akal, 1985). Esta misma consideración se recoge en las interpretaciones iconográficas canónicas de *El matrimonio Arnolfini* de Jean Van Eyck. En general, los retratos en compañía de un animal hacen referencia a la caracteriología basada en el símil de la fisiognómica). Sobre todo en el caso de los retratos de mujeres de considerada reputación social. Desde *El matrimonio Arnolfini* (1434) de van Eyck a *Dama de rojo* (1632-33) de Jacopo Pontormo o *Eleonora Gonzaga*, (1536-37) de Tiziano, la aparición de un animal pequeñito es recurrente aviso del compromiso conyugal como lo era de inocencia y juego en el caso de los niños.⁴⁷⁸

⁴⁷⁸ *Ibíd.* p. 93.



Fig. 416. **Jan van Eyck**, *El matrimonio Arnolfini*, 1434, Óleo sobre tabla, 82 x 60 cm. National Gallery de Londres. Londres. (Inglaterra).



Fig. 417. **Jacopo Pontormo**, *Retrato de dama con perro*, 1532-33, Óleo sobre tabla, 89 x 70 cm. Städelsches Kunstinstitut. Frankfurt am Main. (Alemania).



Fig. 418. **Tiziano**, *Retrato de Eleonora Gonzaga*, 1538, Óleo sobre tela, 114 x 102,2 cm. Galería Uffizi. Florencia. (Italia).

Aquí mostramos varias imágenes que se corresponden con estas definiciones de decoro (Figs. 416 a 418). En contraste con los anteriores canes, ahora estos son de menor tamaño que los galgos y cuentan con un aspecto más jovial y simpático, rozando casi el parecido de la figura acompañante de los niños aunque su pose no es tan inquieta, es más reposada y su mirada más serena. Es más acorde con la expresión de la figura femenina retratada.



Figs. 419 y 420. **Goya**, *La familia de los duques de Osuna*, 1788, Óleo sobre lienzo, 225 x 174 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

Pero incluso según aclara Martínez Artero, los complementos con los que se retrata a cada personaje van orientados a significar más allá de la apariencia, con el deseo de introducir nueva información que refuerce las miradas proyectadas por ellos mismos: por ejemplo la diferencia entre los sexos y sus feminidad o masculinidad (Figs. 419 a 421). A ello se le suma incluso la distribución y pose de los sujetos:

En *La familia de los duques de Osuna* (1788) de Goya, un perrito blanco quiere jugar con una de las niñas mientras que los objetos de los niños aluden a la actividad masculina, un bastón usada de caballito y un carruaje tirado por un hilo. Federico de Madrazo los sugiere de nuevo en el triple retrato de *Luisa, Rosa, y Raimundo de Madrazo, hijos del pintor* (1845) recuperando la tradicional enseñanza académica. El correlato de atribuciones educativas se deja ver en la distribución de niñas, niño, perro y demás elementos de la composición, así como en el modo de unir el nombre del niño al apellido en el título.⁴⁷⁹



Fig. 421. **Federico de Madrazo**, *Luisa, Rosa y Raimundo, hijos del pintor*, 1845.

⁴⁷⁹ *Ibíd.* p. 93.



Figs. 422 y 423. **Goya**, *Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, XIII Duquesa de Alba*, 1795, Óleo sobre lienzo, 194 x 130 cm. Palacio de Lidia, Fundación Casa de Alba. Madrid. (España).

Para la misma autora, en ocasiones tan solo se añade una figura de compañía pensando en resaltar alguna de las cualidades que pueda poseer la figura principal retratada: en este caso de la XIII Duquesa de Alba (Figs. 422 y 423), podría reforzar el aspecto de la superficie del vestido y su apariencia, casi a modo de rima o eco. También puede servir para crear un contraste dimensional de las figuras y sus proporciones:

La hermosura del tema del perrito como *figura de compañía* tiene, sin embargo, otros significados menos sutiles. El efecto más chirriante lo constituye el *Retrato de María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo, XIII Duquesa de Alba* (1795), que realizó Goya en la década llamada de los caprichos (1792-1804). En él, la señora está acompañada de un perrito cuya apariencia es semejante a la textura del vestido, con adorno de lazo rojo incluido. Confluyen el ridículo tamaño de los pies, los vestidos que rozan el suelo y el perrito de compañía.⁴⁸⁰



Figs. 424 y 425. **Francisco de Goya**, *La Marquesa de Pontejos*, 1786, Óleo sobre lienzo, 210,3 x 127 cm. Andrew W. Mellon Collection. National Gallery of Art. Washington D-C. (EE.UU.).

⁴⁸⁰ *Ibíd.* p. 93.

Pero, Sandoval de la Reina defiende que en las representaciones de mujeres de Goya llegan a captar cada expresión de la mujer y su forma de mirar lograba desvelar el vínculo que le unía con el pintor (Figs 424 y 425). Éste también capta con la representación de las miradas el carácter del retratado y el perro los matiza: Con la figura de sentido que supone la inclusión de pequeños perros en estos casos, también se podrá reforzar su carácter en comparación con el animal, otro complemento o rasgo característico que desarrolla en los retratos de mujeres en la época que nos ocupa:

Si se observan detenidamente los cuadros de este pintor, se pueden descubrir innumerables detalles que desvelan la naturaleza de los que posaron para él, así como la relación que mantenía con ellos. Pero es en los retratos femeninos donde Goya demuestra una mayor consideración y sensibilidad, y donde consigue reflejar mejor el carácter de sus protagonistas.⁴⁸¹



Fig. 426. **Goya**, *María Teresa de Borbón y Villabriga*, 1783, Óleo sobre lienzo, 132,3 x 116,7 cm. National Gallery of Art. Washington. (EE.UU.).



Fig. 427. **Goya**, *Doña Leocadia Zorrilla*, 1802-04, Óleo sobre lienzo, 169 x 118,3 cm. Museo de Bellas Artes de Valencia. Valencia. (España).

Por tanto, a través de diversas representaciones podemos observar que la inclusión de los pequeños perros dentro de los retratos femeninos, se alza un signo de control sobre la mujer, con el deseo de que sea fiel al hombre (Figs. 426 y 427). Tal vez sea un medio para conseguir un fin, un deseo proyectado pensado por la mente de artistas masculinos que pueden dar idea de la sociedad de su tiempo:

En el retrato de *María Teresa de Borbón y Villabriga* (1783) y en el de *Leocadia Zorrilla* (1802-04) aparece el mismo perrito blanco. Si comparamos estos cuadros con el que hizo a la Duquesa de Alba (1797) señalando en el texto escrito a dedo en el suelo (“Sólo Goya”), podemos recalar en la continua presencia de signos de control de la fidelidad en el retrato femenino.⁴⁸²

481 http://www.sandovaldelareina.com/castellano/apellido/marquesa_de_pontejos.htm (En Línea) (2016-III-28)

482 MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, España, 2004. pp. 280. p. 93.



Fig. 428. **Holbein**, *Retrato de mujer con una ardilla y un cuervo*, 1526-28, Óleo y témpera sobre roble, 56 x 38,8 cm. National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Fig. 429. **Leonardo Da Vinci**, *La dama del armiño*, (1488-90) Óleo sobre tabla, 54,8 x 40,3 cm. Museo Czartoryski. Cracovia. (Polonia).

Según la idea de Martínez Artero, otros animales también pueden cumplir una función parecida a la desempeñada por el perro, un animal de compañía que aporta ciertos significados referentes a la vida social de las retratadas (Figs. 428 y 429):

La ardilla y el cuervo para *Unknown Lady with a squirrel and starling* (1528) de Hans Holbein y el armiño para Cecilia Gallernani, *La dama del armiño* (1488-90) de Leonardo da Vinci. El amante, escondido tras la escaramuza del armiño, emblema de su escudo, queda afirmado y hábilmente desmentido mientras que la mujer del retrato se *conforma* así dentro de unas pautas de conducta estructuradas.⁴⁸³



Figs. 430 y 431. **Alonso Sánchez Coello**, *Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz*, 1585, Óleo sobre lienzo, 207 x 129 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).

483 *Ibíd.* p. 93.

Si seguimos los comentarios de Rosa Martínez Artero, podemos entrever en la obra señalada de Sánchez Coello (Figs. 430 y 431), los casos en los que muchos de estos recursos se pueden aplicar articulados en la misma pintura:

...el compendio de las figuras de compañía, vieja, sirvienta, enano, calavera y animalito se reúne en el *Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruiz* (1585) de Alonso Sánchez Coello. La figura de una vieja, enana, sirvienta, con monos, es esta Magdalena Ruiz achicada bajo la mano que la infanta posa sobre su cabeza, a pesar de la enorme carga semántica que tiene.⁴⁸⁴

III. 17. 6. Niños, personas de menor estatura o animales de compañía.

Nos centramos en este punto en la inclusión de personas de talla pequeña que conceden a las escena un enaltecimiento dentro de la jerarquía que ello supone. Son el refuerzo a la nobleza del personaje junto al que se introduce, tal vez siendo sumisos al poder de su amo. A su vez ellos pueden acompañarse de otra figura inferior a los mismos, como por ejemplo, algún pequeño primate. Al mismo tiempo, pueden servirse de un perro sobre el que ejercen control.



Fig. 432. **Rodrigo de Villandandro**, *Felipe IV y el enano Soplillo*, 1620, Óleo sobre lienzo, 204 x 110 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).



Fig. 433. **Van Dyck**, *La reina Enriqueta María con Jeffrey Hudson y un mono*, 1633, Óleo sobre lienzo, 219,1 x 134,8 cm. Galería Nacional de Arte. Washington D.C. (EE.UU.).

En estos cuatro ejemplos destacados (Figs. 432 a 433), podemos observar diferentes modos de incluir esos refuerzos de la mirada, actitud y pose de los personajes retratados en busca de prestigio. Se da por la inclusión de niños, personas de menor estatura o de animales de compañía.

484 *Ibíd.* p. 94.



Fig. 434. **Taller de Velázquez**, *Enano con perro*, 1645-50, Óleo sobre lienzo, 142 x 107 cm. Museo del Prado. Madrid. (España).



Fig. 435. **Moro**, *El enano del cardenal de Granvele con un perro grande*, 1549-53, Óleo sobre tabla, 126 x 82 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

Vemos de nuevo gracias a Rosa Martínez Artero que las equivalencias que podemos observar a través de estas imágenes (Figs. 434 y 435), son un símil que desvela las proporciones por tamaños e incluso las jerarquías sociales. Así, los acompañamientos sirven para ensalzar, y lo hacen mediante la figura de menor tamaño o interés a la de mayor valor o magnitud.

Este orden es el siguiente: Persona noble o destacada, persona de talla pequeña y perro o mono. Se trata a la vez de una comparación que aporta nuevo significado por su perfil y de un complemento, un refuerzo del boato en relación proporcional. En ciertos casos en los que se den unos tamaños comparables entre el personaje retratado y su animal correspondiente sirve para equiparar la importancia de las figuras. El empleo de los monos acompañantes de personajes de talla pequeña, será proporcional a la de los nobles con los perros incluidos en la pintura:

El mono sería para esta mujer enana como el perro para el personaje regio (Fernando Marías se atreve a lanzar la hipótesis de que el “retrato con enano” pudiera ser una transformación del retrato del príncipe con perro”), (Marías, Fernando: “*El género de Las Meninas: los servicios de la familia*”, *Otras Meninas*. Madrid, Siruela, 1995, p.259.) y entonces la estructura repetitiva de sujeto principal con compañía constituye una escala visual de alturas humanas y animales tanto como atribuciones de valor. Princesa y enana, perro y mono y a cada cual por la comparación, sus enlaces fisiognómicos. El mono es por tanto, como mascota de alguien que es también una mascota, la figura más grotesca en su sentido universal.⁴⁸⁵

485 *Ibíd.* p. 94.

Hals capta a los personajes de una manera absolutamente informal. En estos hay una total inmediatez, enseguida se capta la atención del espectador.



Figs. 436 y 437. **Frans Hals**, *La Malle Babbe o La charlatana*, 1633-35, Óleo sobre lienzo, 75 x 64 cm. Gemäldegalerie. Berlín. (Alemania).

Según comenta el autor Luis Maté Moreno de Monroy, otro atributo empleado en este caso de Frans Hals en el que se condiciona la mirada o la expresión que potencia la locura es un búho (Figs. 436 y 437). Aquí se trata de un padecimiento alterado por la ingesta de bebida alcohólica. No se puede llegar a entender por completo sin el otro atributo, el de la jarra en su mano, la evidencia de su padecer que ayuda a comprender la escena. A la triste escena se le añade su inmersión en un espacio sombrío y al reflejo de la personalidad de la mujer bebida y casi sus palabras. Su mirada delata el estado ebrio en el que se encuentra:

Lo mismo en un tipo bien diferente del anterior, “La Malle Babbe”, *La charlatana*. Es una vieja mujer, seguramente acostumbrada a beber en demasía, es decir, casi siempre bebida, que frecuentaría las tabernas de Haarlem, en donde sería bien conocida, por la atrevida locuacidad producida por su excesiva ingesta de alcohol. Precisamente le haber dispuesto una jarra de cerveza en su mano, alude a su irresistible afición por la bebida. La lechuza que esta posada en su hombro alude a la locura, posiblemente causada por la bebida. De manera, que Hals sitúa a la “Mame Babbe” en ese ambiente en que sería muy conocida, la oscuridad de una taberna, en una instantánea en la que arrastrando las palabras, grita algo inconexo, difícil de entender. Justamente, la personalidad de la retratada es lo que Hals refleja perfectamente con esa capacidad que tiene el pintor para captar el modo de ser de los personajes retratados en una instantánea.⁴⁸⁶

486 <http://matemorenodemonroy.blogspot.com.es/> (En Línea).(2016-III-08)



Figs. 438 y 439. **Anton van Dyck**, *Sir James Stuart, duque de Richmond*. 1635, Óleo sobre lienzo, 215 x 127,6 cm. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. (EE.UU.).

Este es un ejemplo de un retrato de cuerpo entero o también con animal de compañía (Figs. 438 y 439). Las razones para recrear de esta forma la obra no resultan simplemente de matizar o insinuar el prestigio que supone incluir a un animal de compañía, con su presencia, sino que el fin es inmortalizar al animal como agradecimiento por su ayuda prestada que pudo salvar su vida:

Es un retrato de cuerpo entero, lo que se denomina, a veces, "retrato con animal de compañía". En este caso, es el Duque el que pide ser retratado con el noble mastín que salvó la vida de su dueño en una comprometida situación, razón por la que el dueño desea inmortalizarse con el animal.⁴⁸⁷

Esta obra parte de una previa de Tiziano en la que se incluía otro animal de compañía. En este caso de van Dyck podemos observar la relación establecida con el animal que acepta la caricia del dueño al que mira y orienta su cabeza en un gesto de fidelidad y sumisión:

En este retrato, van Dyck parte de Tiziano, de un retrato de juventud de Carlos V con un animal de compañía, perteneciente a la colección de Carlos I de Inglaterra, que a la muerte de este pasará a España. Partiendo de aquí, Van Dyck configura una obra en la que vemos al Duque acariciando al animal que estira la cabeza aceptando la caricia.⁴⁸⁸

A la sensación de elegancia del Duque contribuyen diversos recursos: También es la estilización lograda por la proporción exagerada en la relación cabeza y cuerpo que sugiere una mayor esbeltez. El perro con su posición estirada que como decíamos clava su mirada en el rostro de su dueño refuerza su distinción:

Acentúa la esbeltez de la figura del retratado cambiando la proporción entre la cabeza y el cuerpo, para crear la elegante pose del Duque. Además, la postura del mastín con el cuello estirado, clavando la dócil mirada en su dueño, también contribuye a la imagen elegantemente estilizada del Duque⁴⁸⁹

487 AA.VV. *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, Barcelona, 2000. pp. 304. p. 109.

488 *Ibíd.*

489 <http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/page.php?xPage=sectionlist.html&xSec=4275&page=2> (En Línea) (2014-IV-13)



Figs. 440 y 441. **Gainsborough**, *El señor y la señora Hallet, (El paseo matutino)*, c. 1785. Oleo sobre lienzo, 236 x 179 cm. National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Entendemos que gracias a Gainsborough en su obra *El señor y la señora Hallet* (Figs. 440 y 441) que la presencia del animal que introducimos para destacar una expresión debe concordar con la vestimenta, el ambiente de la escena o incluso con la mirada del retratado, con la misión de enfatizar alguno de los aspectos que el propio pintor pueda desear en cuanto a los intereses compositivos:

Esta obra de Gainsborough es una muestra más de su capacidad para hacer retratos de pareja enmarcados en un paisaje ciertamente bucólico, en una clara sintonía con los sentimientos de los personajes. La obra nos muestra un retrato formal de boda de William Hallet, de veintiún años, y su mujer Elizabeth, de tan sólo veinte años. El artista ha querido transformar dicho retrato en un paseo matutino, que representa el camino de la vida que van a iniciar juntos. El telón de fondo es un bosque frondoso, en el que los árboles poseen las mismas texturas sedosas de los vestidos de los retratados, sobre todo el de la mujer. Gainsborough resuelve con gran acierto el vestido de la señora Hallet, vaporoso y con una gama amplia de blancos, azules e incluso rojizos en su parte inferior. Él va vestido de forma más sencilla, y en este caso el artista no ha querido faltar a la tradición a la hora de representar la indumentaria del esposo. Es curioso que ambos desvíen la mirada hacia nuestra izquierda, como si quisieran fijarla en algún punto del horizonte; se trata de una mirada vaga y ciertamente perdida.⁴⁹⁰

La expresión del perro es atenta a su dueña, rogando la atención y mostrándose solícito. El cual coincide con su forma de vestir por su pelaje:

El perro, situado junto a la dama, reclama su atención mientras le dirige su mirada insistente. El animal, también blanco y vaporoso, está en clara sintonía con la dama.⁴⁹¹

490 AA.VV. *National Gallery, Londres. Museos del Mundo*. Espasa. Asesoría y estructura de la obra a cargo de la doctora Lourdes Cirlot, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona. Comentarios artísticos y documentación: Anna Pou, Mireia Arnau, Natalia Miranda, Sandra Miranda. Coordinación editorial: Mónica Monteys. Edición: Centro Editor PDA, S.L. Realización: Multiactiva Creación y Servicios Editoriales S.L. Pasa 2007. pp. 192. p. 179.

491 *Ibíd.*



Figs. 442 y 443. **Miguel Ángel Salgado**, *Retrato de Elena y Lisa*, 2005, Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm. Colección particular.

Finalmente en este otro caso de la representación de la dama retratada en la obra *Retrato de Elena y Lisa* (Figs. 442 y 443), vemos cómo funciona la introducción de la mascota que se debe al aprecio que le procesaba, en forma de homenaje y de recordatorio puesto que se pintara un tiempo después de que pereciera por enfermedad.

Sin embargo, el papel de la coneja “Lisa” llega más lejos, ya que se comporta como un elemento propio para el efecto pistón con su oreja alzada, que señala a otra de contenido simbólico en la montaña de la costa cántabra. A pesar de que este animal no sea de los considerados nobles, como un perro o un caballo, la aportación de la mirada de la hembra de lépodo muestra una expresión atenta y de una dignidad destacada, fiel a su dueña.

Desde el punto de vista que tuviera el pintor, el color blanco de la piel de la coneja también puede funcionar como signo de pureza, que como veíamos en una obra previa, hace juego con la vestimenta de los personajes retratados.

La expresión de la mujer por su pose adecuada a otro modelo queda idealizada, pues no se refleja totalmente la fisonomía real: por un lado se reprodujo su rostro y los brazos o manos, y por otro el vestido y la pose que se eligiera en su momento.

III. 18. Representación naturalista.

En este capítulo nos centramos en aspectos más concretos que podamos aplicar a la creación pictórica del retrato. Aquí extraeremos esas nociones que ayudan a concretar los medios a tener presentes para decidir qué enfoque podemos asignar a cada obra, ampliando las posibilidades creativas que otros artistas nos han mostrado.

En este punto vemos las diversas opciones por las que pueden optar los distintos artistas según los intereses buscados por cada uno, reflejados en nuestro estudio por el que analizamos este proceso.

III. 18. 1. Realismo e idealización de los rasgos.

Atendiendo a la búsqueda del realismo y a la capacidad de idealización de la mirada del retrato, se producen cambios más o menos deseados, o al menos esperados, que matizan levemente los resultados. Este aspecto puede afectar a la representación de la mirada y a la percepción que recoge el espectador gracias a la obra pictórica.



Fig. 444. **Jan van Eyck**, *Retrato del cardenal Nicola Albergati*, c. 1431, Punta de plata, 21,2 x 18 cm. Kunsthistorisches Museum. Viena. (Austria).



Fig. 445. **Jan van Eyck**, *Retrato del cardenal Albergati*, 1431-32, Panel, 34,1 x 27,3 cm. Kunsthistorisches Museum. Viena. (Austria).

En ocasiones, el uso de referencias para retratar a los personajes, puede ofrecer posibles cambios del paso del dibujo a la pintura. A pesar de la intención de la fidelidad con respecto al referente, los dibujos eran vueltos a interpretar en pintura tras el abocetado en el a veces escaso contacto con el retratado (Figs. 444 y 445):

El encuentro entre el maestro y el comitente, en el caso de un retrato, proporcionaba la oportunidad de realizar un retrato del natural, lo más exacto y realista posible, que después era reinterpretado en la trasposición en pintura. Esos apuntes gráficos son, por desgracia, muy raros, ya que, después de su uso, los pintores solían deshacerse de ellos. Los pocos ejemplares que han llegado hasta nosotros son de una extraordinaria belleza, están llenos de vida y personalidad.⁴⁹²

Gracias a las mismas fuentes consultadas del libro de autores varios, podemos atender al deseo equiparable de la apariencia de realismo y la mejora de los rasgos del modelo. Trata de significar una serie de ideas plasmadas en el propio retrato. Son rasgos que potencien los deseos de quien demanda la obra de cara a la visión de la sociedad que lo rodea:

492 AA.VV. *El retrato, Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, 2000, pp. 304. p. 12.

Gracias a los dibujos preliminares podemos comprender con gran claridad que el retrato pictórico del Renacimiento se basaba en un sutilísimo equilibrio entre búsqueda de realismo y capacidad de “idealizar” a los personajes mediante leves correcciones de los rasgos, la expresión el porte y las ropas. En el caso del retrato del cardenal Albergati, de Van Eyck, el paso del dibujo a tabla se traduce en una imagen de mayor severidad: el rostro se agiliza, desaparece el matiz de la bondad, el cuello se hace más derecho y altivo, la nariz adquiere dimensiones y formas más controladas. Lo que se pierde en espontaneidad se gana en solemnidad y autoridad moral.⁴⁹³



Figs. 446 y 447. **Jan van Eyck**, *La virgen del Canciller Rolin*, c.1434-35, Óleo sobre tabla, 66 x 62 cm. Museo del Louvre. París. (Francia).

Con los deseos de la idealización, la agudeza en la percepción visual permite alcanzar un alto nivel de detalle de la riqueza de los adornos que aparecen representados. Para lograrlo cabe analizar el valor de la materia, la luz y el ambiente en el que se sumerge la composición que rodea a las figuras. Las referencias simbólicas incluidas podrían abarcar más significados que en este momento no seríamos capaces de asimilar al completo. Nos lo explica la cita tomada del libro “El retrato, Obras maestras entre la historia y la eternidad” sobre los retratos de van Eyck (Figs. 446 y 447):

Los retratos de Van Eyck se basan en una aguda percepción visual: cualquier pequeño detalle es analizado y representado en sus valores de materia, luz y relación compositiva con el ambiente. Un microcosmos de objetos y de figuras, gracias al cual el pintor transmite con poesía una imagen precisa y particularizada de la realidad, así como una red de referencias simbólicas, que hoy día sólo estamos en condiciones de comprender parcialmente.⁴⁹⁴

En esta composición del Canciller Rolín, se refleja por la mirada dirigida a la Virgen la seguridad de dos diferentes modelos: tanto personal como social. Son probablemente los deseos demandados para esta composición. Y se aprecian en la factura de la obra distintos grados de idealización, marcada en el caso de la Virgen, por lo que el consejero se acerca más a la realidad y a sus facciones, su mirada:

493 *Ibíd.* p.12.

494 *Ibíd.* p. 13.

Nicolás Rolin, rico e influyente consejero del duque de Borgoña asume la postura habitual y aparece en devota oración ante la Virgen; no obstante, el traje suntuoso bordado de piel y reluciente brocado de oro, el reclinatorio revestido de refinados terciopelos y, sobre todo, la mirada dirigida sobre la Virgen manifiestan su seguridad personal y social. Como suele suceder en los retratos de devotos, es notable la diferencia entre la ejecución marcadamente realista del consejero y la idealizada presencia de la Virgen.⁴⁹⁵



Fig. 448. **Rafael**, *Retrato de Maddalena Strozzi*, 1505, Óleo sobre tabla, 65 x 45,8 cm. Palazzo Pitti. Florencia. (Italia).



Fig. 449. **Rafael**, *Retrato de joven mujer (la muda)*, 1507, Óleo sobre tabla, 64 x 48 cm. Galleria Nazionale delle Marche. Urbino. (Italia).

Refiriéndonos a la idealización en el caso de Rafael (Figs. 448 y 449), vemos que no sólo se dedica en este caso a copiar los artificios empleados por los seguidores de Leonardo. Él llega a captar el espíritu de la persona retratada gracias a su expresión fiel:

Ambos retratos femeninos, realizados por Rafael durante su estancia en Florencia, muestran la influencia de Leonardo, y en particular de *La Gioconda*. Mientras los llamados “leonardescos” lombardos se limitaban a retomar los aspectos exteriores de los retratos de Leonardo (peinados, rasgos, posturas), Rafael capta sobre todo su espíritu. Las figuras son vistas en su devenir humano, psicológico, ambiental.⁴⁹⁶

Así apreciamos al retrato como espejo del espíritu de una época y de muchos de los sentimientos que viven los sujetos retratados:

Y si el arte del retrato es el primero y más sintomático espejo del espíritu de una época y de los sentimientos de las personas, se puede observar cómo la evolución de la situación histórica se corresponde perfectamente con el dinamismo de las artes figurativas, con el florecimiento de una impresionante generación de genios absolutos, todos nacidos entre 1470 y 1490.⁴⁹⁷

Rafael se ha centrado claramente en el rostro de la dama y en la expresión que manifiesta, interesándose por sus ojos que se dirigen a un lateral. Las manos se convierten en otro importante foco de atención, conjugando calidades y expresividad para crear uno de sus mejores retratos.

495 *Ibíd.* p. 13.

496 *Ibíd.* p. 46.

497 *Ibíd.* p. 43.

III. 18. 2. Cambio en la noción representada.

Los intereses que participan en la elección de una orientación en el momento de describir una mirada de un personaje retratado, condicionan claramente el enfoque del pintor. Y en la idea del pintor reside la responsabilidad de tomar una decisión respecto a la muestra del prestigio del modelo. Este aspecto afecta a la elección de su pose, condicionante de la mirada.



Fig. 450. **Giovanni Battista Moroni**, *El sastre*, 1563-1566, Óleo sobre lienzo, 97 x 74 cm.

National Gallery. Londres. (Inglaterra).

Podemos observar el contraste entre las miradas reflejadas por Moroni y por Tiziano: La forma de retratar a los sujetos cambia desde los intereses del artista para mostrar el prestigio de cada uno. Por ello se distinguen las actitudes de los efigiados por Tiziano con aspecto altivo y las de Moroni que muestra la sencillez de la acomodada sencillez provinciana (Fig. 450). Por este pintor podemos contemplar unas personalidades sencillas y directas, sus miradas y personalidades que no se pretenden ocultar como en otros ámbitos más elevados:

El tono de los retratos de Moroni es muy diferente del de los personajes de Tiziano. Los comitentes del pintor bergamasco pertenecen a una acomodada sociedad provinciana, muy alejada de las ambiciones de poder impresas en los rostros, las miradas y los gestos de los retratos de Tiziano. Gracias a Moroni, entramos en el diálogo con personas de humanidad sencilla y directa, cuyo aspecto físico y características psicológicas del pintor nos desvela sin temor.⁴⁹⁸

Los intereses de Moroni no desean trascender más allá que de las ocupaciones diarias de sus retratados. No desea mostrar únicamente otras ideologías o preocupaciones reflejadas en el espejo de la pintura, tan sólo imágenes claras y transparentes con sus pensamientos:

Por otra parte, aún remitiéndose directamente a Lotto, Moroni no insiste demasiado en la búsqueda de eventuales inquietudes existenciales, ofreciéndonos a cambio una imagen intensamente verdadera y actual de los pensamientos y las ocupaciones de todos los días.⁴⁹⁹

498 *Ibíd.* p. 87.

499 *Ibíd.*

III. 19. Conclusiones parciales.

En este apartado sobre el capítulo III referido a los “Aspectos Específicos de la Representación de la Mirada en Pintura”, es donde reforzamos las nociones antes introducidas. Incluso se ha podido constatar otros factores que afectan al sujeto retratado porque, en primer lugar, en el retrato no únicamente se refleja la mirada del retratado, sino la mirada del pintor.

Centrándonos en las funciones narrativas y expresivas de los personajes que han sido introducidos en la obra, nos ha permitido clasificar su comportamiento teniendo en cuenta los aspectos que en esta investigación venimos analizando. Lo tratamos desde el ser humano concreto, el individuo particular, así como el ser humano con identidad dentro de la historia del retrato y el retrato contemporáneo.

Observábamos aquí lo que ocurre en el intercambio simbólico entre el “ser del sujeto = ser de su imagen” que, sin embargo, no se retrataba tal y como era por la razón de que el cliente del pintor exigía una buena parte de idealización.

Hemos sacado a la luz los factores que ayudan a transmitir la propia imagen como semejanza de la forma, la técnica adecuada, la pose más estudiada y la forma de la distribución del espacio. Todo ello para entender mejor la lectura del sujeto de cara al espectador. Sopesamos la idealización de los rostros y la repercusión en la naturalidad de las expresiones.

A lo largo de estas descripciones que ya asimilamos, vislumbrábamos el proceso por el cual el artista preferirá dejar su impronta por encima del parecido, más propio de la Modernidad, aunque se busque el parecido de la mirada o de la conducta, o los datos que sugieran la unidad de la figura representada, sus particularidades o elementos más comunes que definen los rostros.

En la etapa de los siglos XIV y XV, la inclusión de *la mirada del artista* se introduce por el medio del espejo en las composiciones donde por fin se atreve a introducirse a modo de conquista. Nace de los cambios en la sociedad que poco a poco ganaban reconocimiento y prestigio, del cambio de artesano a artista. Así el autorretrato comienza a considerarse otro género dentro de la pintura que facilita mostrar la propia personalidad.

A lo largo de este capítulo hemos analizado la importancia y dificultad en la representación del retrato y la mirada, por la lucha del logro del parecido con la realidad. Y hemos destacado la distinción entre “retratar” y “representar” gracias a los matices que nos aportaban los italianos al teorizar con ello.

La evolución del retrato no ha sido lineal por el comportamiento de las obras de un mismo artista, que se reflejaba en el retrato de poder con las innovaciones en la representación. En este sentido nacen nuevos recursos en el “retrato de aparato”, el “adrezzo”, como la puesta en escena o la escenografía dentro del retrato burgués con los aspectos que caracterizaban a la nobleza y a su posición social.

Por tanto, cambiaba la subjetividad del artista que se convierte en el “sujeto pensante” por lo que ganaba en importancia. Su doble interés se convertía por tanto el describir su manera de ser y de hacer pasar a la posteridad al retratado aunque interfiriera a la representación de la mirada.

En el caso de Francisco de Goya, se convierte en uno de los autores considerados “de tránsito”, por imitar al “retrato venatorio real” al insertar un paisaje en el retrato entre otros cambios, como el interés de reflejar el motivo pintando y el pintor mirando, cuya ideología afecta a los recursos plásticos: materia, gesto y escritura.

La expresividad del autor supera las ideas de la Academia, lo que poco a poco cambiará las premisas que se sucederán hasta el siglo XX en cuanto a la representación de la mirada. Esto es debido a que la expresividad en varios ámbitos se ha podido convertir en el gesto de la pincelada, el trazo suelto por el interés de reflejar el comportamiento anímico o las emociones. También se antepone la mirada por encima de la descripción de los rasgos.

Por otra parte, los cambios de los estereotipos surgen por la adopción de una posición subjetiva del artista con la ruptura con la fase previa. No obstante, respecto a la representación de la mirada dentro de los grupos, obtenemos varias respuestas: en primer lugar se necesita comprender las relaciones de similitud que se mantiene dentro de los grupos, o sin embargo la aportación equitativa donada para la posterior llamada de atención al espectador.

De la mano del autor está percibir el estado de ánimo de la figura retratada. Una opción recurrente perfila la alineación y la homogeneidad ante el espectador dentro de una acción conjunta. En este sentido, se dan ciertos recursos para la descripción del espacio sugerido, basado en cortinajes y a pesar del similar protagonismo de los comensales en estos retratos su predisposición difiere formando grupos, donde no se excluye la comunicación no verbal o gestual. Hemos visto los datos complementarios que sugieren el protagonismo. Como por ejemplo, el detalle de la niña de *Ronda de Noche* de Rembrandt en la que incide la luz.

En el cuadro se logra la apertura de la obra en dos sentidos con la inclusión del paisaje: dirigido al espectador o hasta el lejano fondo del interior del cuadro. En ello la lejanía sugiere el acercamiento hacia nosotros por los efectos de la perspectiva. Así lo logra con la cortina, un recurso teatral y la excusa para introducir un paisaje

Además, el uso del color puede establecer diferencias por la riqueza tonal y sus matices con la intención de destacar lo más importante. Se diferencian también las zonas más minuciosas en relación a las menos trabajadas. Observábamos incluso el hecho de la futura colocación de la obra, para prever el punto de visualización y el lugar donde se dirigen las miradas de cada retratado de cara al espectador.

En la representación de los miembros de la familia según sus miradas, requieren mostrar los sentimientos que los unen y sus vínculos, su vida en la sociedad a la que pertenecen y su espiritualidad.

En conclusión, la felicidad o el bienestar, la tranquilidad o la calma, van reflejadas en sus miradas. Pero también se requiere del uso de los complementos como el entorno, animales u otros elementos que matizan cómo entender el contenido.

La expresividad en la mirada también indica la muerte en ella. Aquí se aprecian los casos con un sentido más profundo y de mayor trascendencia. La forma de mirar del sujeto ya periculado puede ser triste, contar con lágrimas y con otros matices.

Así la insinuación de la muerte, puede mostrarse además a una persona durmiente, dulcificada por la fuerte impresión que puede sugerir. Se necesita introducir ternura, suavidad, u otros matices que

hagan referencia a lo doloroso o tétrico, como ocurre en el caso de los niños. O al contrario, puede cambiarse la posición yacente por una sedente. En ciertos momentos, es oportuna la representación del fallecido con los ojos abiertos con el fin de demostrar precisamente la vida con naturalidad por si se requiere disimular tal estado.

Se puede sugerir que se mire al vacío y no al espectador, pintar los labios pálidos o cabellos sutiles por demostrar patetismo o muerte. Por lo tanto los vestidos pasados de moda y la expresión de melancolía como una belleza artificial están pensados para potenciar ciertos estados. Los elementos que caracterizan al sujeto retratado potencian la percepción de su personalidad y de la época. Incluso quién y cómo preparó la obra, lo que hará eco de la mirada del retratado como una novedad del momento.

Adentrándonos ya en el siglo XIX, hemos visto en algunos casos que se destinaba a encontrar problemas de los sujetos ingresados en centros de enfermos mentales, en ciertos casos por representar sus patologías o alteraciones de la personalidad. Por ello se intentaba captar la expresión interna. Se acompañaban de diversos detalles, y en su rostro se evidenciaban las dolencias, como puede observarse en algunas obras de Géricault.

Descubrimos cómo era el ojo demiúrgico o creador de Picasso, ya que llega más lejos por introducir nuevas ideas relativas a la representación de la mirada. Se produce este caso porque se ha centrado con gran interés en ella y en su poder magnético. Lo lograba con el análisis detallado de la persona y no únicamente de sus rasgos. Podemos establecer por tanto dos aspectos importantes: que la personalidad del autor repercute en el retrato o que la forma de ser del sujeto representado se convierte en afín al artista, quien lo elige para ser representado. Es porque el artista puede expresarse gracias a los ojos de otros. Podemos relacionar el cubismo de Picasso con los retratos “triples”.

Los cambios en los rostros y personalidades de los personajes retratados se afectan de cada etapa de la historia evolucionando, como ocurre en el Renacimiento, el Barroco y la Modernidad. E incluso en la etapa actual.

En el Renacimiento los gustos de Italia repercuten en Europa aunque en decadencia. Muchos aspectos reflejan nuevas personalidades en la etapa que lo sucede: las facciones de los retratados se quedan en un segundo plano por el ideal de compostura aristocrático de la gente con poder, porque las obras de arte se reservaban para el público distinguido al que le gustaba la atemporalidad en las obras. En este intervalo, se sugería aparecer estilizado o idealizado, con menor carga de naturalidad, espontaneidad o de frescura. Autores como Botecelli y Perugino prefieren la “indefinición psicológica” y Pontormo muestra tendencia deliberada por superar la expresividad en los retratos.

En el caso de Van Dyck, la tendencia es reflejar con exactitud la personalidad de los retratados también con sus rasgos fisonómicos, pero llega a un punto intermedio con el retrato celebrativo aristocrático: los sujetos nobles cuentan asimismo con humanidad o transparencia. Lo que es debido a que se representan miradas amables, gestos y leves sonrisas. Gracias a la proyección de los artistas en poses y miradas, se refleja el estado anímico mediante la pose, la actitud, por mostrar sensaciones y vivencias o su gesticularidad.

Sobre la idea del sujeto representado por el retrato y la mirada, es éste el que debe perpetuarse con mucha dignidad en su semblante y a la vez guardar relación con la realidad. Se convierte en una construcción ilusoria con identidad en la mirada. Pero con un código que lo configura la superficie de soporte, el color, los trazos y las pinceladas.

También la apariencia externa de la obra debe mostrar más señas de identidad superando el nombre descrito. Por lo tanto, los dos modos que se estiman para que el pintor pueda elaborar un cuadro con semejanza al personaje retratado son, en primer lugar, con el sujeto retratado ante el artista. Y en segundo lugar, sin el propio sujeto pero con referentes directos como mascarillas de cera, cuadros de poses completas realistas y de distintos puntos de vista.

Con la ausencia del retrato referente se podrían reproducir similitudes, pensando en el nombre o en la biografía, donde no tengamos alcance a la figura humana. Supondría ser una construcción artificial que podría alcanzar un mayor realismo. Y es así porque los retratos pueden servir para expresar una identidad ajena con la usurpación de otro.

La idea de parecido, de la mimesis, era la principal intención del retrato en varios pintores, como una construcción simbólica que tomaba una referencia para crear otra. Esta verosimilitud marcaba las diferencias de estilo como ocurre en los trabajos de Cranach o de Holbein. Esta intención del logro de la verosimilitud llega hasta el siglo XX en muchos casos, donde cabe expresar el estado anímico, pasiones, espíritu y mirada. Y se convertía en la realidad y “verdad” sobre el sujeto real. Y la verdad puede superar a la figura del sujeto retratado, por proporcionar una respuesta lógica y creíble, acorde con el nombre y no tanto el reflejo del rostro, como paradójica. Para ello se necesita pensar que se pueden expresar infinitos aspectos que configuran el retrato.

Las tipologías y sus ideas para representar el retrato variaban si se requería retratar a alguien dentro de la categoría de dioses o de personas de otros linajes considerados inferiores. En estos últimos, precisamente el parecido con la realidad y su individualidad era mayor, con más carga emotiva en la mirada, al contrario del caso de los faraones. Este aspecto influye más en la singularidad del sujeto. Con los retratos de “sujetos comunes” en “El Faiyum” se percibía el cambio en la historia del arte donde se pretende adquirir el mayor naturalismo en las representaciones, o el paso de la figuración al realismo.

El *punctum* del reconocimiento queda pues definido por la búsqueda del parecido con el sujeto representado como el principal interés del artista en casos determinados. En el proceso de plasmar la mirada del sujeto pintando que estaba siendo observado como referente correlato de su apariencia concreta, se remite a una ausencia y alguien de cara al pintor, dos presencias en el cuadro por realizar. Por tanto, las circunstancias de la sociedad respondían a las necesidades y cambian con fuerza partiendo del S. XIV donde la búsqueda del parecido es importante, fiel a la realidad aunque se percibieran nuevas aportaciones para contentar al destinatario.

En el contrato primigenio está el equilibrio del artista que guarda relación con los elementos que sí se corresponden con la realidad, con los detalles que indican que se respeta la realidad o la imagen original. Con la pintura del personaje también se evidencia que no está, por lo que la persona queda sustituida por la imagen. El retrato, es entonces, el espejo que muestra la evolución histórica de los rasgos personales, las comunidades, la política y la cultura.

La manifestación de emociones humanas y la identidad de los sujetos, va en continua evolución y aprendizaje. Proyectamos aquí las emociones humanas por variables que configuran los rostros y promueven su expresividad en la comunicación no verbal. A la vez de perpetuar los rasgos que caracterizan a muchos individuos o facciones, se requieren más datos que aportan mucha más información. La obtención de riquezas o de poder se asociaba a el poder perpetuarse como legado de supervivencia de quien se lo podía permitir, incluyendo los datos que hacían referencia al ámbito social al que se pertenecía.

El retrato y la “verdad” o idea de “doble” perpetuado por la representación de la imagen del retratado era una metáfora de su ausencia que aportaba datos para la descripción ante el observador en su memoria. Por lo que la idea del doble requería asemejarse al individuo mucho con su singularidad para surtir efecto.

El uso de los estereotipos relacionados con la mirada cambia el sentido compositivo: trata de la repetición de los recursos modelo, dentro de una organización jerárquica de los sujetos. Las formas previas servían como precedentes para nuevas recreaciones. Surge el “retrato por apelativo” como referencias escritas sobre el personaje (nombre propio, fisionomía y la propia biografía).

En la etapa del Quattrocento se diversifican las poses con las que se retratan los sujetos que afectan a los retratos que se afrontan desde el perfil, a los tres cuartos y a la pose frontal. Y ya en el Cinquecento es cuando surge el retrato mitológico alegórico por la gente que pide al pintor retratar su propia efigie, con esa voluntad de destacar las cualidades en varios ámbitos, con matices que a veces no se distinguen por sí los rasgos pertenecen a la persona o al que alude con su personalidad, como aspecto que dependía de la imaginación del pintor.

Con cierta frecuencia, para describir la identidad de los retratados se incluyen pequeños objetos que aluden a quién pertenece la representación dentro de los retratos alegóricos. En ellos el pintor emplea todos los recursos que puede por definir la personalidad y los sentimientos o su trasfondo psicológico.

En el retrato alegórico se busca el parecido con un modelo que ya no existe. Y estas tres corrientes del siglo XVIII se distinguen el retrato de representación, el retrato realista y el arcádico-alegórico, donde los personajes nobles retratados quedan disfrazados como divinidades mitológicas. Se asocia la imagen del sujeto con los detalles mitológicos o los pertenecientes a la iconografía cristiana, como la personificación de un concepto o virtud. Se trata de perpetuar aquí los valores reconocidos universalmente.

A veces se podría decir que en la definición del estereotipo, lo singular se aplica a lo general. Es decir, que en su participación en las convenciones de la realidad, se dibuja con menores particularidades y con más rasgos comunes. La mirada del individuo representado (el propio sujeto) se subordina al estilo del pintor. Obtenemos al “retrato por apelativo” y a los cánones como modelos. Encontramos como paradoja que en determinados casos por favorecer la expresividad del retratado se deja como interés secundario el intento de que la mirada se parezca mucho más a la del sujeto representado porque se busca la expresividad en lugar de su mera apariencia.

La intención del artista de demostrar cambios que afectan al parecido repercute claramente en la representación de la mirada. Se alcanza así el “retrato de poder”. Y con el paso del tiempo se introduce al donante que podrá convertirse en el motivo principal y el protagonista de la escena, un aspecto que se refleja también en el título de la obra.

Por otro lado, los estereotipos de la mirada de Cristo nos muestran que en las épocas señaladas pueden coexistir miradas reservadas para cada personaje, dándose algunas excepciones. Para ello se necesita incluir algunos datos que nos ayudan a entender la personalidad del retratado. El señalado trata de aparecer de forma frontal, con serenidad y confianza como distintivos, por encima del parecido real con la referencia de la que no se dispone. Usar las características de un modelo para otro podría causar polémicas.

En ese sentido, los complementos ayudan a comprender la obra en la expresividad del retrato donde no basta con la mirada. Repercute en el contenido y el equilibrio en su lectura, sin exagerar aspectos relativos a ella, ya que se puede señalar a las figuras de interés en la obra e interviene la expresión corporal del conjunto con una gesticulación no excesiva. La expresividad del rostro matiza la personalidad y la personalidad moldea al rostro. Es aquí donde distinguimos el temperamento con la mirada. Es lo que el autor que se retrata logra capturar y dejar patente.

Por lograr los fines propagandísticos en la representación de la mirada descubrimos que se basa en la muestra de prestigio y en la exaltación del poder. Se unen dos conceptos por lograr la expresión deseada en el espectador: autoridad y espiritualidad en el caso de los papas. Intervienen aquí otros estereotipos.

En el caso de representación de los monarcas, se suceden varias características que los perfilan, definen y personalizan. Intentan reflejar cómo enfrentan a la vida o la muestra de seguridad. Para esa apariencia también se siguen metiendo distintivos, otros complementos que afectan a la expresión activa de la mirada. Aquí la fisonomía puede dejarse en un segundo plano de menor relevancia que afecta a hacer dudar de si su ánimo se representa fiel.

En los retratos con el interés de lograr el parecido también se requiere disimular los rasgos o defectos del retratado, intentando hacerlos pasar desapercibidos. Como el estrabismo o la falta de uno de los ojos por minimizar la sensación de rechazo. Por el tratamiento de las imperfecciones se dejan a un lado los sentimientos por promover una expresión más elegante. Si a veces se siguen las costumbres, puede que los defectos pasen más desapercibidos por la lógica que se sigue en su momento, y se disimula la imperfección.

En la ubicación de las obras se piensa cómo mostrarla en base a unos estereotipos de la época que regulaban cómo representar las actitudes, incluso de ambos sexos, que afecta también a la forma de mirar que se requiere: la mujer sumisa con unos ojos bastante cerrados por su párpado superior. Pues la disposición de las miradas se piensa para la futura colocación en un espacio, se puede pensar el punto de vista desde el que hipotéticamente se mirará por parte del espectador. Estas miradas pueden interactuar entre ellas a pesar de posicionarse separadas.

Por la tematización de los actores y objetos implicados en la obra se incluyen nuevos personajes y objetos, comenzando por el espejo. Es el objeto que permite al artista introducirse en la obra y que ayuda a cambiar la figura del artista dentro de su sociedad, donde se atreve a ganar protagonismo. Se favorece así la autorreflexión en una obra pictórica y se considera al uso del espejo como la representación de la imagen del alma. El espejo convexo alcanza un sentido mágico y mucho más íntimo. Además se puede lograr un sentido opuesto con los efectos que puedan dar la espalda al espectador, favorecer una ubicación espacial rara y artificiosa que obliga a replantearse la forma de disposición del cuadro. Puede afectar al matiz de la obra y al trasfondo conceptual que permite al espectador sentirse absorbido. Matiza al erotismo de la escena y se acerca a la anécdota con la apelación al espectador y a la identidad personal de quien pinta. Éste puede desdoblarse y acompaña la presencia del observador, como privilegiado o de la manera opuesta. Puede ser ambiguo. Y producir extrañamientos, paradojas o aspectos inquietantes ante el espectador. También los objetos ordinarios podrán usarse por lograr discordancias que causen esos extrañamientos.

Cabe destacar, por tanto, que entran en juego los aspectos que se quieren mostrar y los que no mediante la ocultación. Actores y objetos implicados en la obra se incluyen nuevos personajes y objetos, comenzando por el espejo. Puede afectar al matiz de la obra y al trasfondo conceptual que permite al espectador sentirse absorbido. Matiza al erotismo de la escena y se acerca a la anécdota

con la apelación al espectador y a la identidad personal de quien pinta. Éste puede desdoblarse y acompaña la presencia del observador.

Las cortinas, los fondos y los paisajes, incluso el humo, pueden proporcionar cierto sentido a la pintura como elementos visuales que causan matices dependiendo de cada caso. Una cortina puede manifestar la muerte del retratado con la ocultación parcial de la mirada; los cortinajes funcionan como elementos que ocultan o abren una escena o como excusas para introducir la profundidad de un paisaje. Estos elementos accesorios favorecen en el espectador cómo entender la composición.

En esta misma dirección, vemos los aspectos que se quieren mostrar y los que no mediante la ocultación. Por los fondos se comprende mejor la naturaleza del personaje pintado, que se basa en la introducción de motivos significativos. Es, por tanto, que los obstáculos visuales condicionan la forma de ver a través de ellos: espejos, ventanas o puertas. En ocasiones pueden impedir la lectura en profundidad, afectando a la luz y a los contornos.

En principio implicar la mirada del espectador en el cuadro debe comportarse la figura como si fuese real, por su actitud, su pose y atención a quien lo contempla. Para la elección del punto de vista influye la disposición de la figura, por marcar o definir la cercanía o la distancia según unos intereses claros. Se basa en esta proximidad que puede pretender una relación directa con el espectador o establecer un coloquio entre el retratado y él mismo.

Es por esto que surgen los cambios en la comunicación general de las miradas según los gestos de cada época, por modas o tendencias. Se dan otras nuevas barreras o elementos físicos visuales que pueden disponer el distanciamiento en la comunicación no verbal. Incluso la correcta iluminación afecta a potenciar la lectura del rostro y de la mirada, o lo destacable de ello en concreto.

En la Modernidad cambian las poses pasando por etapas previas y los cambios generacionales. Son alteraciones en las posturas y en la ambientación, pasando de fondos neutros a encuadramientos con edificios de acabado geométrico anterior al paso hacia los paisajes en la profundidad o el interior de la composición. Los cambios siguen desde la representación estática a nuevos modelos de mayor dinamismo y complejidad, con los personajes que desarrollan alguna acción. En definitiva, los cambios que se logran gracias a la mirada del representado que establece nuevos vínculos con el espectador por su situación nueva de los tres cuartos.

No siempre se ha pensado en ese diálogo sino en las modas. Nacen los recursos por la comunicación más efectiva del retratado con el espectador. Se pierde el gusto de la rigidez por la actividad que se realiza en la factura de la obra. O se ignora al espectador que la contempla, porque se mira a él mismo rompiendo ese diálogo. Cualquier sugerencia con respecto al punto de vista repercute en la apreciación del sentido de la obra, lo que deberá ser intencionado de acuerdo a los intereses del pintor: desde la expresión de la mirada y ubicación de los rostros, la posición del cuerpo o incluso la introducción de las monturas y de su punto de vista compositivo.

Las figuras o personajes tematizadoras de la mirada nos indican dentro de un segundo plano los valores de la época. Nos ayudan a entender qué sucede en la escena. A la vez contrastan en edad, apariencia o género. Con otra iluminación o nitidez que las esconde en un segundo plano. Son las figuras adyuvantes, las que aportan nuevos significados en combinación con la figura principal. Éstas indican los comportamientos femeninos con las figuras de compañía.

Suelen ser en estos casos de avanzada edad, y potencian la longevidad o el reflejo de la última etapa de la vida. La excusa del retrato de otro permite la representación de una misma como sujeto-

pintora, gracias a un intermediario como excusa para poder aparecer y destacar en la propia pintura indirectamente y con sutileza. Su fin es representar al artista como sujeto de prestigio. Esa representación en tercera persona como sujeto pintando lleva detrás una ideología, autonomía e independencia. Una deliberada posición ante la pintura con valor documental de su posición ante la vida o al rechazo de la condición femenina de su época.

Van acordes al modo de representar la mirada con determinadas actitudes que la mujer debía cumplir dentro de su tiempo, de mostrar su ideología y transmitir el decoro que se llevaba en su momento. Por ello existían varias personalidades a potenciar muy diferenciadas por imposición moral, con excepciones: bien la mujer atractiva a la vista o la vieja, que se incluye como imagen secundaria, como figura de sentido, que condiciona a la vez la forma de mirar a través de su presencia de cara al espectador.

La figura de enlace de sentido, como recurso clave va más allá del simple sujeto con otra intención. Queda integrado en la composición más desapercibido. También se incluye con la intención de la muestra de la pericia pictórica o promover el extrañamiento como una anamorfosis con sentido oculto. Las actitudes de los personajes principales y los secundarios aportan información diferenciada, bien por su semblante o posición corporal, sin la existencia de un único esquema para la exaltación de una identidad eclesiástica. Más que en la pose se diferencian las miradas con sus cruces, potenciando un cambio en el sentido entre el sujeto, el papa y el propio espectador.

En la función que describíamos, de mediar o mediadora, se incluía otro personaje más importante en apariencia, porque su destino es el de reforzar la idea principal de mayor prestigio y rango social. Éstas pueden dejarse en un segundo plano de menor protagonismo. En el caso de *Las Meninas* protegen con su presencia a la infanta en el espacio privilegiado. Cuentan con matices que las diferencian, relegadas a otra segunda posición. A la vez envuelven con sus miradas al motivo principal. Son múltiples, se emplazan en los laterales, son casi anónimas, más pequeñas y menos definidas.

En el caso especial de los animales, el gato puede convertirse en un símbolo con amplios significados, o considerarse simplemente un animal doméstico. Las intenciones de los artistas son las de aportar un mayor contenido con su presencia y expresión, distinguiendo que no todos los animales tienen el mismo interés por sus connotaciones. Se distinguen si tienen o no carácter religioso. Dentro de una obra, los elementos accesorios pueden suprimirse.

El animal puede considerarse mero espectador, volverse al espectador o ser ignorado. El papel simbólico del gato entra en la esfera del Bien o del Mal, donde el pintor lo incluye para matizar la obra. Su idea de identidad es relativa, presentado como un animal cualquiera. De diferente modo, a los perros y a los caballos se les ha concedido una mayor nobleza, ya que los gatos han guardado otros sentidos. También afecta la subjetividad del propio espectador. Algunos matices se destacan por la comparación gracias al contraste en la expresión de sujeto y animal, o al contrario, por la similitud entre ambos.

Además, las miradas de los animales y su presencia en la orientación del sentido, resultan muy enriquecedoras en los retratos de las personas. Bien por su actitud o su expresión, su forma y contenidos relativos a la moral de los personajes a los que acompañan. Tanto en los infantes, las damas o los caballeros a los que complementan. Incluso demandan la atención del espectador, y podían aparecer quietos o en movimiento.

En el caso de los niños, su intención es destacar cualidades domésticas por la naturaleza del animal de compañía o mascota. Por marcar el poderío en los varones, fuerza, nobleza y rango. Podían introducirse en los retratos venatorios por potenciar ciertas ideas gracias a los atributos coetáneos. En otras ocasiones, destaca su actitud sumisa, rogando su atención al espectador y su fidelidad. Sin embargo para la representación de la mujer, los matices son éticos y morales, por el interés de asegurar la reputación y el decoro que se exigía en su momento. Según el tipo de perro, se introduce en cada una de estas tipologías de los personajes por la sensación que se consigue. Se diferencian mucho la feminidad y la masculinidad. Refuerzan las apariencias de los objetos, como los vestidos, o consiguen lanzar contrastes dimensionales entre sus figuras y proporciones.

El perro se convierte en un matiz. Estas múltiples ideas surgen de las convenciones sociales de la época, pensadas por la mentalidad de los hombres artistas y se convierten en un signo de control, lo que nos aporta datos de la mentalidad de aquellos momentos. Además surgen nuevos animales para transmitir otros significados relativos a la vida social de las retratadas: ardillas, armiños, “monitos”, etc. Se dan muchos casos en los que se combinan los artilugios descritos con antelación, donde se mezclan distintos elementos significativos por la búsqueda del prestigio. Aquí también incluimos a los niños, a las personas de menor estatura o de animales de compañía por equivalencias o por las jerarquías sociales, por el fin de tratar de ensalzar con unas figuras otras de menor tamaño, valores o magnitudes.

El orden que siguen esas jerarquías se resume en la persona noble o destacada, la persona de talla pequeña y perro o mono como complemento y refuerzo del boato. Por otro lado, el búho muestra otras connotaciones, como el atributo de la locura entre otros rasgos que describen un deteriorado estado de embriaguez. Las intenciones también en los casos estudiados se resumen en la intención de perpetuar a un animal valioso y apreciado por su dueño por méritos propios o su comportamiento heroico. Y al propio perro se ha podido estilizar en sus proporciones para sugerir una mayor esbeltez o elegancia, que siempre intentará atender a su dueño mientras sea retratado.

IV. SELECCIÓN DE ARTISTAS RELEVANTES.

Abordamos en este capítulo el análisis de una selección de pintores que arrojan luz sobre nuestro tema de la tesis acerca del comportamiento de la mirada representada en pintura. Este grupo lo hemos dividido teniendo en cuenta su contexto moderno y contemporáneo, especialmente los recursos plásticos desde un enfoque de la pintura Moderna y desde la pintura Contemporánea en un total de 30 autores. Además se ha tenido en cuenta su peso y contribución en el contexto artístico al que pertenecen.

IV. 1. Recursos plásticos en la representación Moderna de la mirada.

Presentamos una selección de artistas que en ciertos casos han destacado por demostrar, en primer lugar, su impronta personal que vuelve a la obra de arte incluso más característica. Deja en segundo plano el parecido con la realidad y el gesto, expresión o mirada del personaje retratado. Sin embargo aún así puede entreverse algo de la personalidad de quien retrata, manteniendo en mayor o menor medida el *punctum* de reconocimiento. Aquí se percibe un paso más deliberadamente.

IV. 1. 1. Van Gogh.

Creemos oportuno introducir ejemplos visuales del recorrido que nos facilite entender las tendencias de los ismos en los siglos XIX, XX, a través de una selección de artistas en un recorrido sincrónico. En la tendencia de Van Gogh, se presenta una gran carga emotiva ante su propia representación con el medio del espejo.

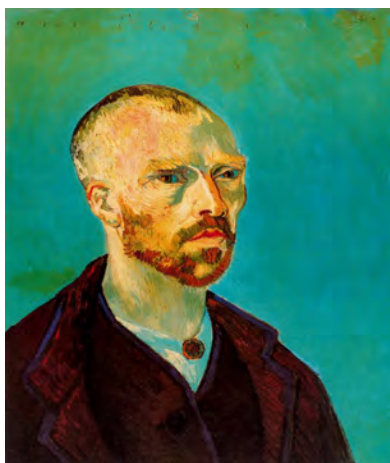


Fig. 451. **Van Gogh**, *Autorretrato, dedicado a Paul Gauguin*, 1888, Óleo sobre lienzo, 62 x 52 cm. Harvard University. Fogg Art Museum. Cambridge (MA). (EE.UU.).

Rosa Martínez Artero opina que la mirada que Van Gogh refleja en sus autorretratos es deliberada. Comienza por la posición repetida de la cabeza y de su rostro ante el espejo. Su intención más o menos consciente es mostrar su inadaptación a través de un aspecto de rechazo contra la idea del sujeto que él rebosaba. Así se aprecia en los tres ejemplos (Figs. 451 - 453):

En sus autorretratos [...] se muestra reiteradamente en la pose habitual de quien se mira en un espejo situado perpendicularmente al caballete, volviendo ligeramente el rostro. A un siglo de distancia vemos un signo irónico en la similitud con el esquema de nuestra actual y obligada pose de reconocimiento oficial. En aquellos cuadros en “tres cuartos” con la oreja cortada [...] repite la fórmula que es exigencia del DNI actual y nos devuelve, por inadaptación desesperada y con el lenguaje de la pintura, una imagen de rechazo claro contra la idea de sujeto.⁵⁰⁰

500 *Ibíd.* p. 43



Fig. 452. **Van Gogh**, *Autorretrato con la oreja cortada*, 1889, Óleo sobre lienzo, 60 x 49 cm. Courtauld Instituto de Arte. Londres. (Inglaterra).

La mirada que Van Gogh presenta llega a captar su personalidad al completo, la de un inadaptado como decíamos. En este sentido, el tratamiento de la pincelada y la técnica en sus aspectos plásticos es acorde con su mentalidad, y no hacen más que remarcar esta idea:

...Una vez recuperado de este trágico episodio pintó en varios lienzos su autorretrato con la oreja vendada. En esta versión, que se encuentra en Londres, el pintor se ha representado evitando la frontalidad y poniendo el acento en el vendaje. Su mirada, aburrida, rehuye el contacto directo con el espectador. La pincelada se deshace en pequeños trazos de dirección vertical y los colores empleados son fríos. Al fondo aparece una de las estampas japonesas que el artista había empezado a coleccionar en Auvers y que en el periodo de Arlés eran una de sus principales fuentes de inspiración. En este lienzo Vincent aparece irreconocible, el rostro está demacrado y la pincelada traza una línea accidentada, como si se detuviese a seguir cada hueso. La chaqueta abrochada y el gorro contribuyen a dar a la imagen un aspecto cerrado, introduciendo un elemento de distancia entre la figura y el ambiente.⁵⁰¹



Fig. 453. **Van Gogh**, *Autorretrato con la oreja cortada*, 1889, Óleo sobre lienzo, 51 x 45 cm. Colección Leigh B. Block. Chicago. (EE.UU.).

501 Ciudad Pintura. (En Línea) (2014-XI-28)

Según estas 5 citas encontradas en el libro de Antonin Artaud, la mirada explícita de Van Gogh en unos autorretratos llega a despertar diversas sensaciones. El aspecto penetrante de su mirada transmitía una gran y potente expresividad. Tales aspectos parecen interminables:

¿Un loco, van Gogh? Que quien alguna vez haya sabido contemplar un rostro humano contemple el autorretrato de van Gogh, me refiero a aquel del sombrerero flexible. Pintado por el van Gogh extralúcido, esa cara de carnicero pelirrojo que nos atisba e inspecciona, que asimismo nos escruta con mirada torva.⁵⁰²

No conozco a un solo psiquiatra capaz de escrutar un rostro humano con una fuerza tan aplastante, disecando su irrefragable psicología como un estilete. El ojo de van Gogh es el de un gran genio, pero por el modo como lo veo disecarme emergiendo de la profundidad de la tela, ya no es el genio del pintor en el que ese momento siento vivir en él, sino el de un cierto filósofo con el que nunca me tropecé en la vida...⁵⁰³

No, Sócrates no tenía esa mirada, quizá tan solo el desventurado Nietzsche tuvo antes que él esa mirada que desviste el alma, libera al cuerpo del alma, desnuda el cuerpo del alma, desnuda el cuerpo del hombre, lejos de los subterfugios del espíritu.⁵⁰⁴

La mirada de van Gogh está colgada, soldada, vitrificada detrás de sus escasos párrafos, de sus cejas finas y sin ceño. Es una mirada que penetra derecha, que taladra desde ese rostro tallado a golpes como un árbol cortado a escuadra.⁵⁰⁵

Pero van Gogh captó el momento en el que la pupila va a volcarse en el vacío, en que esa mirada, lanzada hacia nosotros como el proyectil de un meteoro, toma color inexpresivo del vacío y de lo inerte que lo llena. Mejor que cualquier psiquiatra del mundo, el gran van Gogh situó así su enfermedad.⁵⁰⁶

El estilo en la representación de las miradas puede deberse en una gran cantidad de casos a que se corresponden con las tendencias del momento. Dentro de las excepciones, las novedades o rupturas con la etapa anterior permiten evolucionar en ciertos sentidos se deben a las aportaciones destinadas a cambiar el rumbo. Su finalidad es en parte obtener nuevas respuestas. En ellas los artistas orientan cada cambio por su propia ideología.

IV. 1. 2. Pablo Picasso.

En un claro contraste con el tratamiento anterior, descubrimos en el libro sobre *El Retrato* de autores varios citado en tantos casos que Pablo Picasso cree en la idea de que se puede crear una obra pictórica alejada de la referencia de la que pudiera partir. Así su propia intuición sería suficiente para realizar sobre el soporte el retrato que ya no tiene por qué definir la fisonomía del sujeto o su mirada. O al menos de la misma forma que antes:

Convencido de la absoluta autonomía de los medios pictóricos respecto a cualquier referente externo a la pintura misma, Pablo Picasso (1881-1973) traslada sobre el soporte sensible de la tela su propia “intuición cognoscitiva” del modelo. Rostros, cuerpos y objetos son “viviseccionados” desde el interior y exhibidos en su esqueleto molecular.⁵⁰⁷

En este sentido, las nuevas interpretaciones que se obtienen gracias a las “lentes cubistas” cuestionan todos las teorías previas sobre la representación del retrato. Entre ellas los principios formales de la simetría y las leyes que permitían individualizar los rostros y las expresiones:

502 ARTAUD, Antonin: *Van Gogh: el suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*. Fundamentos, Madrid, 1999. pp. 310. p. 56.

503 *Ibíd.* p.57

504 *Ibíd.*

505 *Ibíd.*

506 *Ibíd.*

507 AA.VV. *El retrato. Obras maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, 2000. pp. 304. p. 201.

Si el rostro “es la más admirable síntesis estética de los principios formales de la simetría y la individualización” (Simmel), la interpretación cubista pone en tela de juicio los principios tradicionales en los que se fundamentaba la legitimidad de su representación.⁵⁰⁸

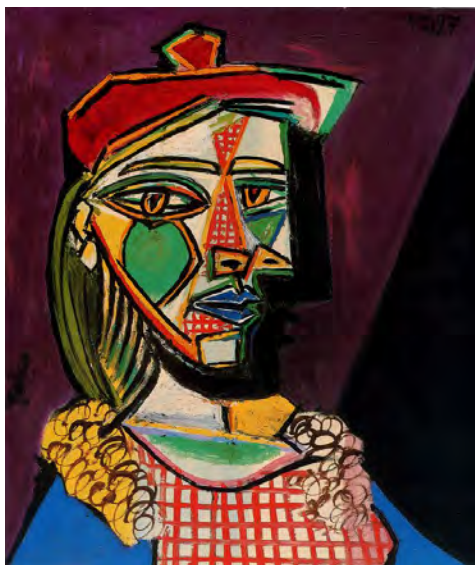


Fig. 454. **Pablo Picasso**, *Mujer con boina y vestido de cuadros*, 1937, Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm.

Anteriormente en Galerie Beyeler. Basilea. Colección particular.

Como percibimos gracias al libro citado en diversas ocasiones, en el caso que nos muestra Picasso (Fig. 454), la propia personalidad del artista está completamente ligada a la forma que tiene de pintar, a los resultados que consigue. Esa personalidad es la que los define. El pintor así demanda por parte del espectador que se implique en mayor grado para reconocer el motivo, aludiendo a su intuición que le permita reconocer la figura como personaje, en un diálogo:

En Picasso, además, no es posible separar la personalidad del artista, de su “humanidad”, del proceso de definición de la obra. La convicción de la autonomía del arte está sostenida por el reconocimiento de la voluntad cognoscitiva del hombre, sea éste artista o espectador. Esa convicción se inserta en el interior de un contexto dialogado, que ve la confrontación de la capacidad expresiva del pintor y la intuitiva del espectador.⁵⁰⁹

Así las nuevas interpretaciones del cubismo “pisotean” los rasgos de la fisonomía, que queda violentada y descompuesta. Repercuten en la distorsión de los rostros y de los cuerpos. Salvo en las pinturas del período neoclásico, en esa época se pedía al espectador que se esforzara por percibir y acostumbrarse a una nueva forma de reconocer el objeto de la pintura de Picasso como máximo exponente:

La personalidad del artista, sus particulares convicciones estéticas y compositivas se superponen, a partir de la primera elaboración de la pintura cubista, a la fisonomía de los personajes retratados, la violentan y la descomponen. Ese “afeamiento del rostro y del cuerpo” del hombre emergerá en toda su potencia creativa en la representación del universo femenino. Si se excluyen las pinturas del período neoclásico (1917-1924), en las que la estilización lineal de las figuras no menoscaba los rasgos somáticos de los personajes, los retratos de Picasso solicitan del espectador un esfuerzo perceptivo constante, con el fin de activar el mecanismo de reconocimiento perceptivo del objeto.⁵¹⁰

508 *Ibíd.*

509 *Ibíd.* p. 202.

510 *Ibíd.*

Pero sin embargo para ayudar a la comprensión de la obra pictórica en este caso se proporciona al espectador unas referencias tomadas de partes del cuerpo, los ropajes y otros elementos que se extraen de la realidad. Estos aspectos permiten la lectura a nivel conceptual de la representación:

En esta trayectoria cognoscitiva se ofrece al lector de la obra una serie de indicaciones clave (partes del cuerpo, trazos de ropas, elementos extraídos de la realidad cotidiana como papel de periódico o de empapelar, armazones, letras y signos gráficos) que tienen la función de garantizar la recomposición conceptual del motivo.⁵¹¹



Fig. 455. **Pablo Picasso**, *Mujer que llora (Retrato de Dora Maar)*, 1937, Óleo sobre lienzo, 61 x 50 cm.

Tate Britain. Londres. (Inglaterra).

Sin embargo las representaciones de la mirada en este tipo de pintura también cuentan con la carga expresiva o emotiva de los sujetos representados. Puede no parecerse con tanta intensidad a la efigie pintada (Fig. 455), pero puede obtener una sensación más impactante según los intereses representacionales del propio autor.

De esta forma las nuevas interpretaciones del dolor desgarrador en figuras suplicantes cambian por completo su dirección. Ahora estos gestos de dolor se representan con Picasso con las deformaciones muy exageradas de los elementos del rostro y del cuerpo, específicamente de las manos, que desfiguran a los personajes o sujetos que sufren por los acontecimientos que tuvieron que vivir:

511 *Ibíd.*

En la interpretación moderna del tema clásico de la suplicante, el dolor desgarrador experimentado por el pueblo vasco frente a la inhumana gratuidad de la violencia parece conducir el ojo y la mano del pintor a una desconcertante celebración del motivo de lo monstruoso y lo deforme. Como reza el un homenaje de Frenaud a Guernica: “La mujer había visto la sangre con tanta violencia que se quedó sin lágrimas y su ojos se encontraron de golpe desposeídos, y los senos y la nariz y las manos adoptaron una deformidad calamitosa.”⁵¹²



Fig. 456. **Pablo Picasso**, *Retrato de Ambroise Vollard*, 1910, Óleo sobre lienzo, 93 x 66 cm.
Museo de Moscú Push Kin. Moscú. (Rusia).

Como advertíamos gracias al mismo libro, las deformaciones producidas por los artistas de esta etapa del siglo XX en ocasiones respetan algunos de los rasgos distintivos del representado, al que someten a su estilización. Se consideran los elementos conceptuales esenciales que a la vez buscan una semejanza más intensa que la propia realidad a la hora de parecerse al sujeto (Fig. 456):

Aunque los rasgos distintivos del rostro son mantenidos y en cierto sentido acentuados mediante la caracterización conceptual de los elementos esenciales, los ojos cerrados de Vollard parecen mostrar la absoluta extrañeza del hombre frente a la organización geométrica de la imagen cubista. “Tiendo a la semejanza -dirá Picasso en 1945-, a una semejanza más profunda, más real que la realidad.”⁵¹³

La evolución se desarrolla incluso por las vivencias, porque las intenciones de muchos artistas de la época del siglo citado cambian según las penurias que padecen. Se renuevan los intereses del retrato por los cambios en el pensamiento. El retrato ya no requiere asemejarse a su modelo, sino crear una “atmósfera” que lo defina:

512 *Ibíd.*

513 *Ibíd.* p. 200.

También la postura de los pintores frente al género del retrato cambia profundamente en el curso del siglo, reflejando los contenidos de las diversas escuelas de pensamiento y confrontándose con lo trágicos acontecimientos de su tiempo. En el primer manifiesto de la pintura futurista Huberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrá, Luigi Russolo y Gino Severini exponen un credo representativo capaz de caracterizar la pintura del siglo XX: “El retrato, por ser una obra de arte, no puede y no debe asemejarse a su modelo [...]”. Para pintar una figura no es necesario “crearla”: es necesario crear “la atmósfera”.⁵¹⁴

Pero como vemos en el libro de autores varios ya citado, se pueden distinguir varias tendencias en los momentos señalados dentro de las vanguardias históricas. Con el arte abstracto se niega la dimensión subjetiva: la fisonomía del sujeto es un elemento perturbador dentro de la conformación del origen de las formas en las obras. Se distingue del surrealismo que presta una destacada atención a la identidad personal, que se refleja en las obstinaciones de los artistas como paranoias:

Si casi todas las vanguardias históricas ofrecen una interpretación original de la poética del retrato, radicalizando de manera diversificada el tema de la disgregación del yo o ironizando sobre la mitificación del papel del artista en la génesis de la obra, el arte abstracto lleva a una negación absoluta de la dimensión subjetiva, considerando la fisonomía del motivo un peligroso elemento perturbador en la manifestación de la morfogénesis de la obra. El surrealismo, por el contrario, parece proponer una dilatación extrema de la identidad personal, dando cuerpo, a través de imágenes pictóricas, a las obsesiones paranoicas de los artistas.⁵¹⁵



Fig. 457. **Pablo Picasso**, *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, 1910, Óleo sobre lienzo, 100,6 x 72,8 cm. Instituto de Arte de Chicago. Chicago. (EE.UU.).

En oposición con respecto la tónica anterior del intento de lograr el mayor parecido posible, Rosa Martínez Artero declara que en ciertos casos (Fig. 457) los recursos plásticos cobran un mayor protagonismo que el parecido con el modelo, la mirada, sus proporciones o texturas, pensados como la esencia de la pintura. Se trata en algunos de ellos la representación de la ausencia del personaje. A veces tan solo queda el nombre del individuo para poderlo identificar. En estas representaciones pueden destacar los rasgos permanentes, la intención de que se parezca algo al referente, aunque cueste lograr la plasmación de la mirada y del rostro a través de ellos:

514 *Ibíd.* p. 193.

515 *Ibíd.*

En el famoso *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910) de Pablo Picasso, ejemplo de disolución de formas, que no de nombre, se constata que los indicios y las superposiciones, las verdades y los engaños, son siempre la esencia de la pintura y mayormente por tratarse en cualquiera de los casos de la representación de la ausencia. [...] Sus trazos interrumpidos y desplazados deshacen la unidad de textura y apariencia regulares de un rostro aunque no tanto como para no ensamblarlos según unas proporciones en las que percibimos la concreción de una individualidad y no un tipo genérico. Sentimos un retrato, leemos la intención de su autor y hasta podemos permitirnos compararlo con una fotografía del retratado y hallar los rasgos permanentes. Es el *Retrato de Daniel-Henry Kahnweiler*, al que no conoceríamos nunca por la calle.⁵¹⁶

IV. 1. 3. Paul Klee.



Fig. 458. **Paul Klee**, *Muchacha poseída*, 1931, Fundación Beyeler. Basilea. (Suiza).

Vemos en el mismo libro que Klee es uno de estos artistas que da otro sentido a la forma de retratar al sujeto (Fig. 458). Se desprende del parecido con la fisonomía y de su identidad. Cambia la mirada del propio pintor, que ya se fija en los fundamentos de las formas compositivas de otra manera. En *Muchacha poseída*, se da un ejemplo del interés por las formas y no por la fisonomía y la mirada de la mujer:

516 *Ibíd.* p. 21.

También el pintor sufre una descarnadura radical de la propia fisonomía física y de la propia identidad personal para convertirse en un “ojo que roe” (Klee), en un instrumento para sondear en profundidad los secretos de la génesis de las formas y los misterios de la manifestación de lo visible. La distinción entre el yo y las cosas es definitivamente superada, dentro de una concepción animístico-energética del mundo.⁵¹⁷

IV. 1. 4. Jean Dubuffet.



Fig. 467. **Jean Dubuffet**, *Dhotel nuance d'abricot*, 1947, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

No obstante, el retrato para Dubuffet consistía en una representación de la figura a inmortalizar muy alejada de lo que entendemos comúnmente. Se alejaba de parecerse a la semejanza, al modelo que pudiera tener por breves momentos ante sus ojos. Se aferraba así a su propio “esquema universal” que parecía ser la plantilla de todas sus representaciones de este tipo (Fig. 467). Quería alejarse deliberadamente de una representación de efigies en el sentido tradicional, mediante la aplicación de su memoria en la realización de la obra. Sus cabezas son microscópicas, sus imágenes frontales y los rasgos aparecen exagerados con el fin de romper la tradición de la pintura:

Para Dubuffet, el retrato debe expresar el poder sensible de la obra más allá del principio de la semejanza. “Para que un retrato me salga verdaderamente bien -afirmará provocativamente- necesito que sea a penas un retrato. Que esté en el límite de no serlo en absoluto”. Contrario a las extenuantes sesiones de pose, Dubuffet pintaba a sus retratos de memoria, partiendo de un esquema universal de los personajes. Cabezas microscópicas, imágenes frontales y esquemáticas como en dibujos infantiles y rasgos somáticos agigantados son utilizados para quebrar el carácter áulico de la pintura.⁵¹⁸

517 *Ibíd.* p. 216.

518 *Ibíd.* p. 216.

Poco a poco se acentúan en el arte abstracto nuevos cambios que dejan en una posición relegada la intención de representar al individuo tal y como es. Se desprende de la realidad y se potencia la expresividad no de los rostros y las miradas, sino de los aspectos plásticos que producen otras sensaciones gracias a un nuevo empleo del color o de la composición. Así rechazan a la tradición de Occidente en la pintura:

En la poética pictórica del arte abstracto, el hombre y la figura humana sufren una marginación sin precedentes en el dominio de la representación. La negación del valor representativo de la pintura y la confianza en la función cognoscitiva del arte para revelar la dimensión espiritual de la realidad, llevan a los pintores abstractos a abandonar los géneros clásicos de la tradición pictórica occidental para concentrarse en la exhibición de las puras energías cromáticas y compositivas del cuadro. En las raras representaciones fisonómicas, el rostro es reducido a lo esencial y termina por perder cualquier relación con la realidad, transformándose en un simple juego de líneas y colores.⁵¹⁹

IV. 1. 5. Francis Bacon.



Fig. 468. **Francis Bacon**, *El papa Inocencio X (estudio de Velázquez)*, 1950, Óleo sobre lienzo, 198,12 x 137,16 cm.

Tony Shafrazi Gallery. Nueva York. (EE.UU.).

519 *Ibíd.* p. 216.

Varios artistas tales como Leonardo, Sofonisba Anguissola, Guido Reni o Rembrandt suponen para Bacon una inspiración desde el siglo XVI. Con las obras descritas a continuación, se hacen referencias a las cualidad estéticas que tratan el dolor y la deformidad en los rostros y las miradas que puedan motivar a Bacon (Fig. 468):

En la serie dedicada al papa Inocencio X, el artista irlandés aúna una personal interpretación de la pintura de Velázquez con la consideración histórica del tema de las “bocas aullantes”, que tienen su origen en el siglo XVI. A partir del estudio para la *Batalla de Anghiari* de Leonardo, la pintura occidental se ha ocupado varias veces de la representación de la descomposición del rostro. El *Muchacho mordido por un lagarto* de Sofonisba Anguissola, el *Muchacho mordido por un lagarto* de Caravaggio, la *Boca aullante* de Guido Reni y el *Autorretrato con boca abierta* de Rembrandt son algunas de las expresiones más significativas de la atención dirigida a las “cualidades estéticas” del dolor y la deformidad.⁵²⁰



Fig. 469. **Francis Bacon**, *Estudio para el retrato de George Dyer*, 1971, Óleo sobre tela, Colección particular.

520 *Ibíd.* p. 217.

En un sentido totalmente opuesto a la hora de retratar al sujeto, Francis Bacon (Fig. 469) decide reflejar una deformación de los rasgos fisonómicos personales debidos a una ideología determinada y particular suya, propia de las obras en las que deliberadamente deforma a los personajes. Esta idea se convierte en su discurso personal. Su deseo es emborronar violentamente la expresividad en los rostros y las miradas, aquello que pueda sugerir su personalidad en su efigie. Así es su poética:

La desfiguración es la característica principal de la poética pictórica de Bacon. Convencido de la existencia de fuerzas espirituales ocultas, capaces de modificar la fisonomía exterior de hombres y cosas, el pintor irlandés opera una deformación de los rasgos personales, borrando con violencia expresiva las características somáticas de los individuos.⁵²¹

Entendemos gracias al documento citado que el pintor destruye el parecido con la realidad con sus obras, pero con la preocupación de transmitir la fuerza expresiva del rostro, de gran vitalidad aunque destruya la personalidad del rostro ajeno:

Al abolir el principio de semejanza con la realidad, el pintor se propone la difícilísima tarea de llevar sobre la tela la intensidad expresiva del rostro retratado, la vitalidad arrolladora y despersonalizante de la mirada del otro.⁵²²

Francis Bacon era consciente de los estudios realizados de las expresiones de rostro. Su decisión es la de llevar al límite en el que desaparece el cuerpo y el rostro:

Atento conocedor de la fisonomía, la ciencia leonardesca del estudio de las expresiones del rostro, Francis Bacon (1909-1992) lleva la representación pictórica al límite extremo de la desaparición del cuerpo. Según el filósofo Gilles Deleuze: "Bacon se propone [...] realizar un proyecto muy especial: deshacer el rostro para redescubrir o hacer emerger la cabeza que oculta. [...] El cuerpo consigue revelarse a sí mismo en el momento en que deja de ser sostenido por los huesos y éstos no están ya recubiertos de carne."⁵²³

IV. 1. 6. Franz Auerbach.

De nuevo la escritora Matínez Artero nos muestra que para hallar los *rasgos permanentes* se pueden realizar comparaciones a través de un medio como la fotografía. En el caso de de Franz Auerbach en su Retrato de J.Y.M. III (Fig. 470), se pone en cuestión si alguna de las dos partes se altera: Son el cuerpo o las señas de identidad. Si no se da el parecido con el referente representado se puede dudar que se trate claramente de un retrato. Su fin principal es plasmar la información fisiognómica en mayor o menor grado:

Pero un paso más allá Franz Auerbach nos enfrenta al cuadro *Retrato de J.Y.M. III* (1984). ¿Percibimos en él un retrato? Ahí surge y ahí queda la duda, el retrato se pone seriamente en cuestión si alguna de las dos partes del dúo *cuerpo-señas de identidad* se altera. Puede remodelarse el rostro hacia un ideal alejándose mucho de su semejanza real con el sujeto retratado y seguir considerándose un retrato, pero si se disuelve la apariencia física en una mancha roja entra en crisis.⁵²⁴

521 *Ibíd.* p. 214.

522 *Ibíd.* p. 215.

523 *Ibíd.* p. 217.

524 *Ibíd.* p. 21.



Fig. 470. **Franz Auerbach**, *Retrato de J.Y.M.III*, 1978, Óleo sobre lienzo, 61 x 66 cm. Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid. (España).

Tal y como decía Martínez Artero, ante la obra de Auerbach podemos cuestionar hasta qué grado puede considerarse un retrato partiendo de diferentes grados de iconicidad del mismo. Se plantea a la vez el cambio de nombres del retratado, su desaparición, si se conserva una apariencia física naturalista ante un sujeto anónimo:

Si se cambia un nombre por otro aún se habla de un retrato, si desaparece el nombre y conserva una apariencia física naturalista se tratará de un retrato de un sujeto anónimo, pero con la desaparición del nombre y la disolución de la forma reconocible ¿hay retrato?, ¿unas iniciales y tres puntos en disposición triangular bastan?⁵²⁵

Franz Auerbach retrata a los personajes en agitación a modo de metáfora. El trazo empastado y en muchos casos inclinados refuerzan este efecto. Al retratar a una persona concreta tal vez quiera representar la intensidad existencial del ser humano en general y no del personaje concreto. Nos preguntamos, ¿Hasta qué punto el retrato sirve para mostrar la identidad concreta de una persona o se utiliza a la persona para plantear una tipología humana, o incluso aspectos esenciales del ser humano en general?

525 *Ibíd.*

IV. 1. 7. Otto Dix.

Entendemos a la realización de la pintura de Otto Dix como el reflejo de una primera impresión en la que se ve el aspecto externo y deja de lado los entresijos de la personalidad propia. Se fija en principio en la apariencia del sujeto que retrata:

“... La primera impresión es la verdadera, y debe conservar todo su frescor. Yo quiero ver solamente lo externo, lo interior se da por sí mismo” Dix hablaba, pues, de las cualidades de expresión de la forma como referencia a su contenido. Con su postura consecuente y total, abierta e imparcial, a la que permaneció fiel en todas sus fases de evolución, Dix se convirtió en un marginado dentro del grupo de los artistas neo-objetivistas.⁵²⁶



Fig. 471. **Otto Dix**, *Madre y Eva*, (Louise Dix y nieta Eva Kolberg) 1935. Técnica mixta sobre tabla contrachapada, 80,4 x 70 cm. Museum Folkwang, Essen, (Alemania).

En esta primera obra de Otto Dix (Fig. 471), las miradas de las familiares no se cruzan a pesar de que se orienten en direcciones encontradas. Ambas miran a un vacío fuera del cuadro, como perdidas en la nada.

526 KARCHER, Eva, *Dix*, Taschen, 2002. pp. 216. p. 10.



Fig. 472. **Otto Dix**, *Triunfo de la muerte*, 1934, Técnica mixta sobre tabla contrachapada, 80,4 x 70 cm. Museum Folkwang. Essen. (Alemania).

En esta descripción del Triunfo de la muerte (Fig. 472) observamos el tratamiento de las figuras que se comportan de una forma común. Pero algunas de las citadas con su mirada especialmente dirigida a lo alto, son las únicas que no permanecen ajenas al acontecimiento:

El *Triunfo de la muerte* (...) es una elegía pictórica a aquel tiempo trastornado que trajo consigo la vorágine del poder. Ante un escenario paisajístico al estilo antigua alemán, de un carácter romántico, se reúne un grupo de personas totalmente heterogéneas. En la hierba gatea un niño pintado al estilo de Runge, rodeado de flores. Una vieja se inclina hacia él. Un joven y “bella” pareja, ella desnuda, posa amartelada ante una pared. Tras ella, un hombre gordo sentado, con rostro hinchado, ante el que un pequeño perro enseña los dientes. Ambos clavan la mirada hacia arriba, donde brama el horrible esqueleto de la muerte, con la capa al viento, blandiendo una enorme guadaña, la cabeza tocada con una tiara resplandeciente. Las demás figuras permanecen ajenas a la monstruosa fantasmagoría, también el soldado de pie junto a un árbol, mirando hacia delante, con casco de acero y el arma montada.⁵²⁷

527 *Ibíd.* p. 170.

IV. 1. 8. Támara de Lempicka.

Mostramos brevemente en una selección de tres obras de Tamara de Lempicka las composiciones cuyo motivo principal expresivo se trata de la mirada, aunque las manos y su delicadeza refuerzan una sensación de contenido piadoso, simulando el aspecto de miradas virginales que se aprecian.



Fig. 473. **T. de Lempicka**, *La niña polaca*, 1933. Óleo sobre tabla, 35 x 27 cm. Colección privada.



Fig. 474. **T. de Lempicka**, *Niña campesina rezando*, c. 1937. Óleo sobre lienzo, 25 x 15 cm. Colección particular.

El tratamiento de los volúmenes que constituyen los rostros y las expresiones es especialmente llamativo y conseguido en las obras de Támara de Lempicka (Figs. 473 y 474). Pueden observarse estos ejemplos que se constituyen a base de fundidos en las transiciones de color.

Apreciamos en estas dos obras que se repiten los esquemas en cuanto a la distribución espacial, el giro leve de la cabeza, los mismos ojos en la misma dirección y otros detalles de la mirada. Pero en ellos podemos distinguir que se basa en el mismo estereotipo que se usa en las representaciones de vírgenes cuando claman al cielo.



Fig. 475. **Támara de Lempicka**, *Niña campesina con cántaro*, c. 1937. Óleo sobre tabla, 35 x 27 cm.
Colección privada.

En esta otra pintura de De Lempicka (Fig. 475), volvemos a ver el uso de la mirada que se utilizaba para las vírgenes, en esta ocasión con la mirada dirigida dulcemente al cántaro que tiene entre sus brazos pero sin embargo no se introduce la presencia ni la mirada de un infante que pueda asemejarse a la idea del niño Jesús.

Del mismo modo la cara inclinada expresa afectación inspirada por el cántaro como si intentara ver que está colmado de agua o de otro líquido. Podemos pensar en que las intenciones expresivas de Tamara de Lempicka en estas obras eran realmente conscientes de que se asemejan por sus esquemas a las representaciones divinas enfocadas desde la representación de las miradas.

IV. 1. 9. Frida Kahlo.

Por las circunstancias de su momento y de su vida Frida Kahlo sintió la necesidad de pintarse a ella misma, dando lugar a una larga serie de retratos. Su principal interés era escapar de sus tragedias a través de la muestra constante de su ánimo (Figs. 476 a 483):

Más de la mitad de los retratos de Frida Kahlo son autorretratos. Especialmente durante la separación y divorcio de su marido en 1939, se pinta exclusivamente a sí misma. En todos los retratos intenta expresar el estado de ánimo correspondiente.⁵²⁸

Ella afirma lo siguiente: Me retrato a mi misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco.⁵²⁹



Fig. 476. **Frida Kahlo**, *Autorretrato*, hacia 1923.
Fresco, 62,8 x 48,2 cm.



Fig. 477. **Frida Kahlo**, *El tiempo vuela*, 1929.
Óleo sobre madera prensada, 86 x 68 cm.
Colección de Antony Bryan.



Fig. 478. **Frida Kahlo**, *Autorretrato*, 1930.
Óleo sobre lienzo, 65 x 55 cm.
Cortesía del Museo de Bellas Artes.
Préstamo anónimo. Boston.



Fig. 479. **Frida Kahlo**, *Autorretrato con collar de espinas*, 1930.
Óleo sobre lienzo, 63,5 x 49,5 cm.
Harry Ransom Humanities Research Center Art Collection,
The University of Texas. Austin. Texas. (EE.UU.).

528 KETTENMANN, Andrea, *Kahlo*, Taschen, Madrid, 2003. Traducción: María Ordóñez-Rey, Kiel. pp. 96. p. 27.

529 *Ibíd.* p. 27.



Fig. 480. **Frida Kahlo**, *Autorretrato con mono*, 1940.
 Óleo sobre madera prensada, 55,2 x 43,5 cm.
 Diego Rivera & Frida Kahlo Museums. México D.F. (México).



Fig. 481. **Frida Kahlo**, *Autorretrato con Changuito*, 1945.



Fig. 482. **Frida Kahlo**, *Autorretrato con pelo suelto*, 1947.
 Óleo sobre madera prensada, 61 x 45 cm.
 Colección Privada.



Fig. 483. **Frida Kahlo**, *Autorretrato*, hacia 1948.
 Óleo sobre madera prensada, 76 x 61 cm.
 Colección Privada.

Frida Kahlo mantenía siempre una misma expresión adolecida. Sin embargo la acompañaba con otros motivos que orientaban el sentido compositivo. Se acompañaba con lágrimas, animales y otros elementos que completaban y complementaban como la vegetación y nuevos detalles.

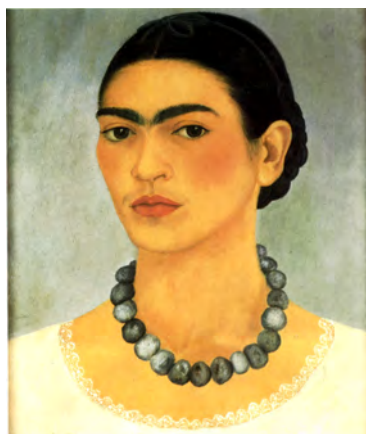
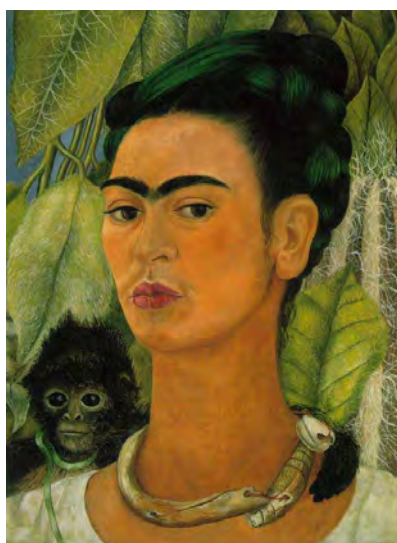


Fig. 484. **Frida Kahlo**, *Autorretrato con collar*, 1933. Óleo sobre metal, 34,5 x 29,5 cm. Colección de Jacques y Natasha Gelman. Ciudad de México. (México).

Con el cambio del estado anímico observamos cómo se ha reflejado en la mirada de Frida Kahlo y cómo se acerca al estilo de sus primeras obras donde se encontrara animada, o incluso en su atuendo. Muestra en ello una mirada de autoconfianza a pesar de no esbozar una sonrisa (Fig. 484):

Ya en Detroit consigue superar la tristeza por el aborto y mirar de nuevo a la vida. En esta autorrepresentación lleva puesto un collar de perlas de jade precolombinas. Aparece fresca y hermosa y muestra nuevamente una gran seguridad en sí misma, como en los autorretratos de 1929 y 1930.⁵³⁰



Figs. 485 y 486. **Frida Kahlo**, *Autorretrato con mono*, 1938. Óleo sobre metal, 34,5 x 29,5 cm. Galería de Arte Albright-Knox de Buffalo. Nueva York. (EE.UU.).

En su propia interpretación mediante otro autorretrato (Figs. 485 y 486), introduce un elemento que nos sugiere diversos aspectos: con su compañía aporta una expresión en el mono amable, vital, etc. y una connotación simbólica dentro de la iconografía mejicana de su época sobre la danza o lo lascivo:

En la mitología mexicana, el mono es el patrón de la danza, pero también un símbolo de lascivia. La artista ha representado al animal de tal forma, que se convierte en el único ser realmente vivo, cariñoso y animado, que, protector, enlaza con su brazo a la pintora.

⁵³⁰ *Ibíd.* p. 17.



Fig. 487. **Frida Kahlo**, *Autorretrato con pelo cortado*, 1940. Óleo sobre lienzo, 40 x 28 cm. Museo de Arte Moderno. Nueva York. (EE.UU.).

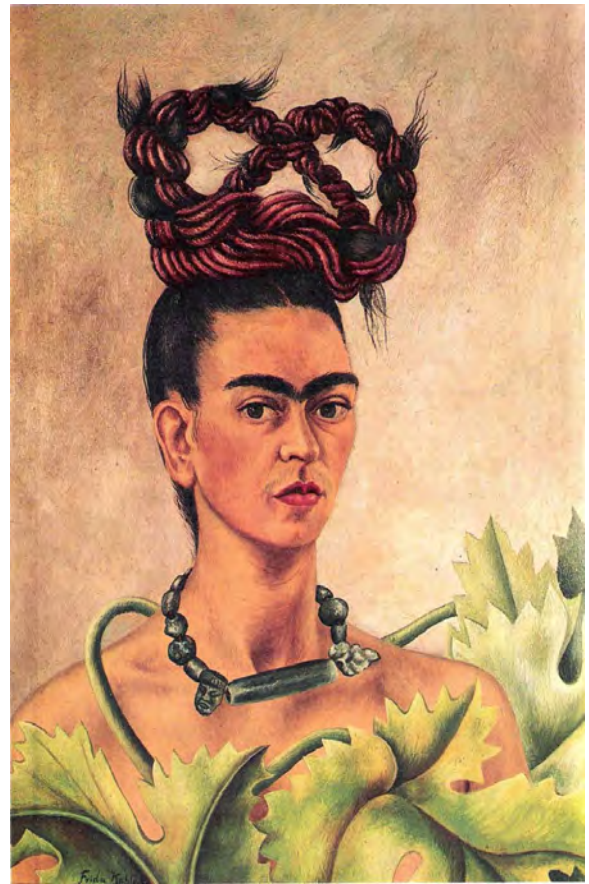


Fig. 488. **Frida Kahlo**, *Autorretrato con trenza*, 1941. Óleo sobre madera prensada, 51 x 38,5 cm. Collection Natasha Gelman. Ciudad de México. (México).

Otra forma de expresar los sentimientos y las emociones de una persona es mediante su peinado (Figs. 487 y 488), su corte de pelo o la dicotomía del pelo corto o el largo, ya que asociamos la feminidad principalmente al segundo. Puede estar acorde la forma de sentir y cómo se arregla alguien el pelo. Frida Kahlo lo empleaba como un medio más para expresar su dolor y protesta:

Con el acto de cortarse el pelo no sólo había expresado el dolor por la separación de Rivera. Aquí tenemos de nuevo el pelo como elemento de expresión de los sentimientos de la artista, esta vez en relación con el nuevo matrimonio con Rivera en Diciembre de 1940. Los cabellos que en el otro cuadro aparecían cortados, parecen haber sido recogidos y peinados en una trenza. De este modo retomó Frida Kahlo la feminidad que un año antes, en 1940, había desechado y simbólicamente depuesto.⁵³¹

531 *Ibíd.* p. 61.

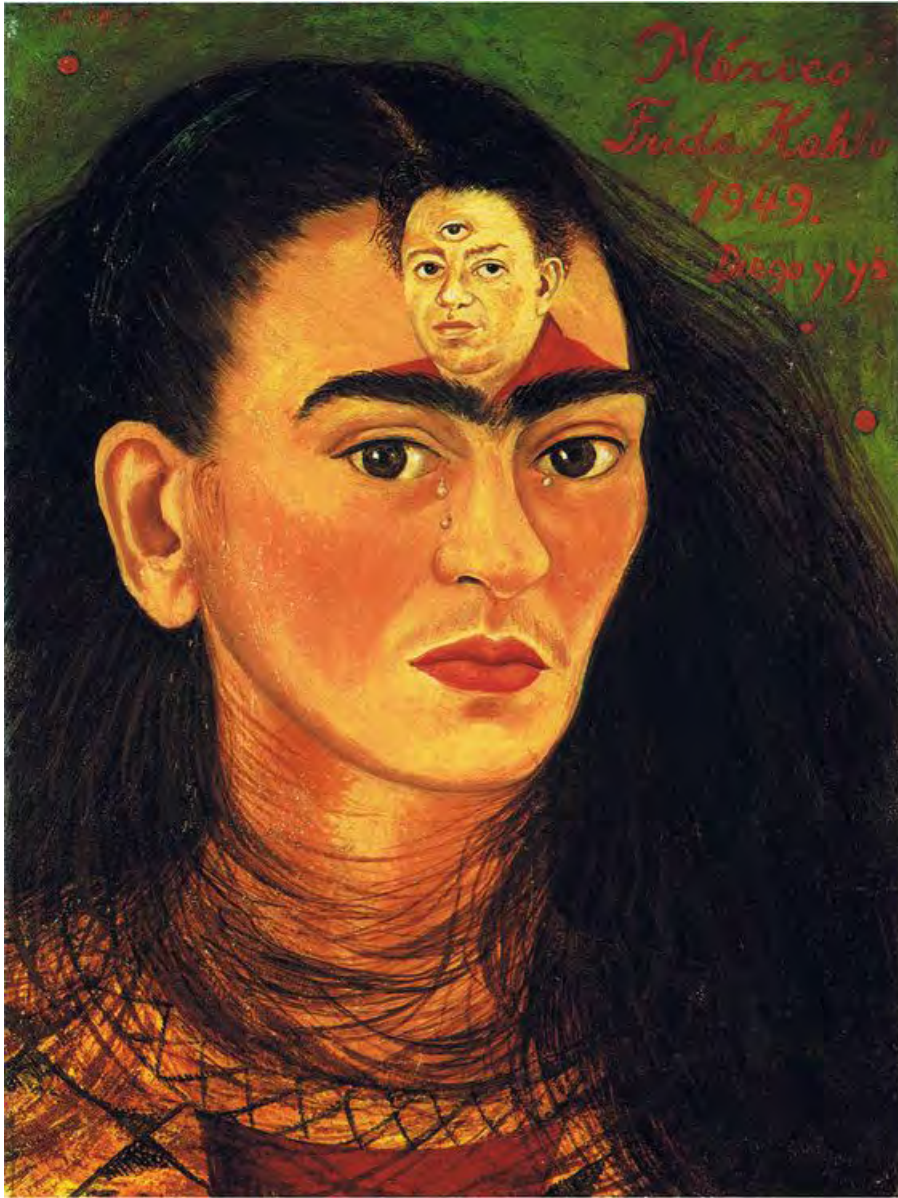


Fig. 489. **Frida Kahlo**, *Diego y yo*, 1949, Óleo sobre lienzo, 50 x 41,5 cm.
Mary Anne Martin Fine Art. Nueva York. (EE.UU.).

Las emociones más intensas se acompañan con más elementos que condicionan la forma de ver del espectador por la fuerte expresividad con las que se configuran. Como la sugerencia de estar siendo ahogada por el propio pelo, una sensación extrema de penuria y malestar (Fig. 489):

Frida Kahlo pintó este autorretrato por la época en que Rivera tuvo una relación amorosa (...). El rostro representado mira al espectador con mirada triste. Los largos cabellos se han enredado en su cuello y amenazan con estrangularla. Una vez más, los cabellos son el medio expresivo del dolor del alma.⁵³²

532 *Ibíd.* p. 79.



Fig. 490. **Frida Kahlo**, *Pensando en la muerte*, 1943, Óleo sobre lienzo, 44,5 x 36,3 cm. Colección de Dolores Olmedo Patiño. Ciudad de México. (México).

Vemos en esta obra (Fig. 490) la orientación de sentido constituida principalmente por el sello como atributo que se conforma con una calavera. Sin embargo pueden destacar las ramas espinosas que crean el fondo compositivo, dejando en un segundo lugar el pensamiento que destila su rostro y su expresión, impasible o triste como en muchas otras ocasiones. Pero su sentimiento no es del todo negativo por las connotaciones de la mitología prehispana de renacimiento y vida después de la muerte, como aquí se explica:

La muerte, en la vieja acepción mexicana, significa también renacimiento y vida. Así, la muerte está representada en este autorretrato ante un fondo de ramas espinosas expuestas con todo detalle. Con este símbolo de la mitología prehispana alude a la pintora al renacimiento que sigue a la muerte. Pues la muerte es entendida como un camino o transición hacia una vida diferente.⁵³³

533 *Ibíd.* p. 62.

IV. 1. 10. Alice Neel.

En las composiciones relativas a la mirada de Alice Neel se concede una importancia diferente a los rostros, en los que distingue su motivo de mayor importancia por la cantidad de trabajo que cada uno requiere.



Fig. 491. Alice Neel, *Mother and Child, (Nancy and Olivia)*, 1967, Óleo sobre lienzo, 99,7 x 91,4 cm.

Collection of Diane and David Goldsmith.

Podemos ver en la forma de retratar de Alice Neel (Fig. 491) que no se aferra a los convencionalismos que observa en otros autores, con una dulce idealización de las expresiones con el retrato de una madre con su hijo, sin dejar a un lado los cariños y cuidados que una madre primeriza puede tener:

This double portrait of Neel's first grandchild, Olivia, and Nancy Neel, the first wife of Alice Neel's older son, Richard, has justly been hailed as an icon for the first wave of feminism in the United States. Having borne four children herself, Neel rejected the rather sticky mother-and-child idealization of such artist as Mary Cassatt, who was not only without issue but also lived in a privileged world in which mothers interacted with their children after they had been bathed and dressed by a nurse who handled such messy inconveniences as changing diapers. Here Nancy, as a first-time mother, is clearly intimidated by her three-month-old daughter and dazed by the full-time responsibility of caring for a helpless but demanding and energetic infant. This painting is one of the few instances of Neel combining portraiture and still life, with the pitcher-an obvious womb symbol -on the rickety high table a metaphor for the delicate and sometimes dangerous balancing act of motherhood.⁵³⁴

534 LEWISON, Jeremy, *Alice Neel: Painted Truths*, Museum of Fine Arts, Houston, 2010, pp. 296. p. 222.

(Este doble retrato del primer nieto de Neel, Olivia, y Nancy Neel, la primera esposa del hijo mayor de Alice Neel, Richard, ha sido justamente aclamado como un icono de la primera ola del feminismo en los Estados Unidos. Después de haber tenido cuatro hijos, Neel rechazó la más pegajosa idealización de madre e hijo de tal artista como Mary Cassatt, en un mundo privilegiado, en el que las madres interactúan con sus hijos después de haber sido bañados y atendidos por una enfermera que maneja este tipo de inconvenientes desagradables como cambiar los pañales. Aquí Nancy, como una madre primeriza, está claramente intimidada por su hijo de tres meses de edad aturdido por la responsabilidad de tiempo completo de cuidar a un indefenso pero exigente e infantil enérgico. Esta pintura es uno de los pocos casos de Neel combinando el retrato y la naturaleza muerta, con la jarra-útero obvio símbolo de la alta mesa coja con una metáfora para la delicada y a veces peligroso acto de equilibrio de la maternidad).⁵³⁵



Fig. 492. **Alice Neel**, *Ginny and Elizabeth*, 1976, Óleo sobre lienzo, 112,1 x 81,8 cm.
State of Alice Neel.

En la forma de retratar de Neel, consigue dar un mayor protagonismo en la representación de un familiar menos cercano, y sitúa muy céntrica su cabeza a la vez que ilumina con mayor carga de luz en su rostro. La mirada de ese niño se convierte en la protagonista, por el contraste en su forma plástica de pintar al otro rostro más sombrío y su cabeza correspondiente abatida con el gesto que la tuerce. Por el lado formal de la imagen puede basarse en un esquema utilizado para las representaciones sagradas de la Virgen con el niño:

535 Traducción de la autora de la tesis.

Neel came closest to a classic Madonna-and-Child image in this double portrait of her daughter-in-law Ginny with Ginny's first child, although she reserved the traditional point of view by posing them on the floor rather than in an elevated position. The abundant natural light at Ginny and Hartley's farmhouse in Stowe, Vermont, creates complex geometric patterns that Neel obviously took considerable pleasure in replicating. The V shape formed by Ginny's spread legs provides a comforting environment for year-old Elizabeth, whose extended right leg Neel rhymes with Ginny's lower left leg. Unlike *Mother and Child (Nancy and Olivia) (1967)* (plate 53), in which Neel lavished far more attention on her other daughter-in-law than on her grandchild, here the focus is on the child, who occupies the center of the canvas and is bathed in light, while Ginny, with her downcast, shadowed head, seems more of a generic, watchful figure.⁵³⁶

(Neel estuvo más cerca de una imagen de Madona y Niño clásico en este doble retrato de su hija política Ginny con el primer hijo de Ginny, aunque se reservó el punto de vista tradicional que presenta en el suelo en lugar de en una posición elevada. La abundante luz natural a Ginny y de Hartley granja en Stowe, Vermont, crea patrones geométricos complejos que Neel, obviamente, tuvo un placer considerable en replicar. La forma de V formada por las piernas abiertas de Ginny proporciona un entorno confortable para la niña de un año de edad, Elizabeth, cuya pierna extendida derecha de Neel rima con la pierna izquierda de Ginny. A diferencia de la *Madre y el Niño (Nancy y Olivia) (1967)* (placa 53), en el que Neel prodigó mucho más la atención en su otra hija política que en su nieto, aquí la atención se centra en el niño, que ocupa el centro del lienzo y está bañado por la luz, mientras que Ginny, con su abatida cabeza, sombreada, parece más de una figura genérica, vigilante).⁵³⁷



Fig. 493. Alice Neel, *Detalle*.

La obra de Alice Neel muestra mucho de su personalidad, y se proyecta a través de sus modelos. Sus pinturas destacan por su uso expresionista de la línea y del color, profundidad psicológica e intensidad emocional (Fig. 493):

*The 5th of September 2008 I attended the opening of a small exhibition by Alice Neel, an American painter with a very special expressionistic style portraying people around here during most of the 20th century. "Collector of Souls" is the name of the exhibition. Alice had an extremely difficult life, with two lost children, broken marriages and relationships during her life. It shows in a very dramatic way through her painted models. They express themselves of course but in the same time a lot of Alice Neel. Very powerful paintings.*⁵³⁸

(El 5 de septiembre 2008 asistí a la apertura de una pequeña exposición de Alice Neel, una pintora estadounidense con un muy especial estilo expresionista retratando gente por aquí durante la mayor parte del siglo XX. "Colector de las almas" es el nombre de la exposición. Alice tenía una vida extremadamente difícil, con dos niños perdidos, matrimonios rotos y diversas relaciones durante su vida. Muestra de una manera muy dramática a través de sus modelos pintados. Se expresan, por supuesto, pero en el mismo tiempo una gran cantidad de Alice Neel. Muy potentes pinturas.)⁵³⁹

536 *Ibíd.* 228.

537 Traducción de la autora de la tesis.

538 <https://sevenoceans.wordpress.com/alice-neel-at-the-modern-art-museum/> (En Línea) (2016-IV-2)

539 Traducción de la autora de la tesis.

IV. 1. 11. Philip Guston.



Fig. 494. **Philip Guston**, *Jonas Wood*, 2006, Collection of Tim Blum.

Presentamos una excepción en este ejemplo de Philip Guston (Fig. 494) en el que presenta un retrato sometido a su estilo personal, un caso particular dentro de sus representaciones que no describen ninguna fisonomía. Aquí, al contrario, podemos distinguir cómo era su mirada en el momento de que se pintara. Parece atender con sus ojos a un espejo pero en realidad mira al propio Guston. Se ha solucionado la efigie con pequeños planos de color que definen los volúmenes con los que se compone el rostro, a su vez muy sintetizado. En cuanto a su uso del color, podemos afirmar que emplea también las gamas cromáticas a las que acostumbra en sus otras obras menos representacionales con otros motivos más deformados fuera de la realidad, porque en este retrato el color está especialmente exagerado y saturado.

IV. 1. 12. Maruja Mallo.



Fig. 495. **Maruja Mallo**, *Cabeza de mujer negra*, c. 1946, Óleo sobre lienzo, 65,5 x 46,5 cm.
Museo de Pontevedra. Pontevedra. (España).

En la resolución de los rostros de Maruja Mallo que aquí ejemplificamos (Figs. 495 y 496) parecen atender a una resolución de los volúmenes un tanto escultórica, algo rígida y estática como realizada en piedra y después coloreada.



Fig. 496. **Maruja Mallo**, *Gold*, c. 1951, Óleo sobre lienzo, 51 x 40 cm.
Museo Patio Herreriano. Valladolid. (España).

IV. 1. 13. Max Beckmann.



Fig. 497. **Max Beckmann**, *Retrato de Minna Beckmann-Tube*, 1924, Óleo sobre lienzo.

Al tratar la forma de retratar de Max Beckmann con su *Retrato de Minna Beckmann-Tube* (Fig. 497), observamos un ensimismamiento de la figura femenina a la que retrata porque mira hacia fuera del soporte hacia otra parte de la habitación. En ella muestra la serenidad que podría definir a la mujer un tanto estilizada e incluso sintetizada en los detalles del rostro a la hora de definir sus volúmenes.



Fig. 498. **Max Beckmann**, *El pequeño pez*, 1933. Óleo sobre lienzo.

Y en este otro ejemplo del mismo autor (Fig. 498), el uso de la línea más evidente como ocurre en muchas otras obras de Beckmann, el trazo cobra presencia y endurece la apariencia de las miradas más sombrías y toscas, a la vez con mucha carga expresiva.

IV. 1. 14. Giorgio de Chirico.

Resulta peculiar la representación de un autorretrato en el que el pintor no se plasma mirándose a él mismo y de forma frontal. Se trata de un aspecto que impide clarificar cómo pudo contemplarse salvo que se utilizase una fotografía u otro juego de espejos.

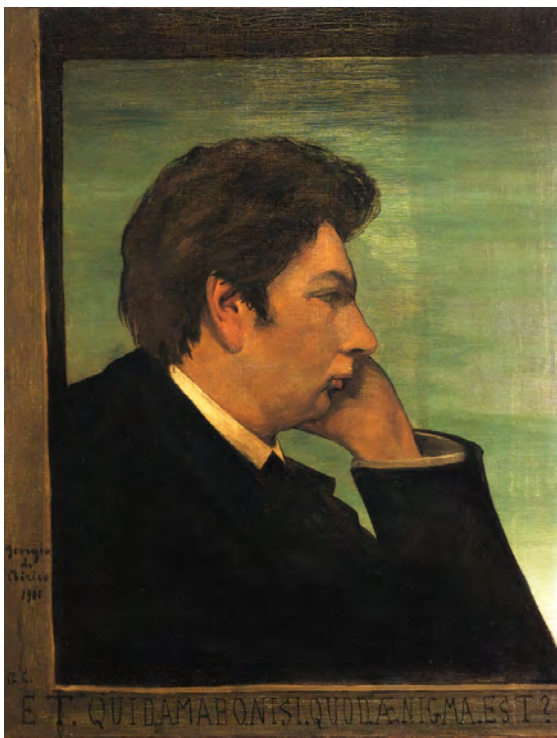


Fig. 499. **De Chirico**, *Retrato del artista por él mismo*, (Autorretrato). 1911, Óleo sobre tela, 72,5 x 55 cm. Colección privada. Lugano. (Suiza).



Fig. 500. **De Chirico**, *Retrato del artista*, (Autorretrato), 1913, Óleo sobre tela, 87,3 x 70 cm. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York. (EE.UU.)

Giorgio de Chirico parece repetir las escenas en las que se autorretrata y retrata a los demás. En estos dos ejemplos de diferentes años (Figs. 499 y 500), utiliza unos fondos verdosos que sugieren un cielo abierto de tal color, lo que consigue al mismo tiempo recortar sus figuras de perfil de un modo que ignoran al espectador desviando su atención. Podemos ver su mirada seria y de concentración en un perfil de nariz grande y boca retraída, con unos labios finos que describen de forma naturalista cómo era su mirada.

Su paisaje un tanto sombrío representa su personalidad un tanto oscura, donde en ese cielo construido con un degradado que se potencia con los gradientes ofrece una apertura hacia el fondo de la composición.



Fig. 501. **Giorgio de Chirico**, *Retrato de la madre*, 1911, Óleo sobre tela, 85,5 x 62 cm. Galería Nacional de Arte Moderno, Roma, (Italia).



Fig. 502. **Giorgio de Chirico**, *Retrato de Madame L. Gartzten*, 1913, Óleo sobre tela, 72,5 x 60 cm. Colección privada.

En esos años reproduce esos mismos esquemas del fondo y de la representación del perfil, pero en el caso de las mujeres (Figs. 501 y 502), emplea la gesticulación de las manos para describir el estado del ánimo. El retrato de la madre, se identifica la serenidad que también se ve en su cara atenta al vacío que se sitúa fuera de la composición casi con una mirada perdida en la nada. Es seria e imperturbable.

Del mismo modo en el siguiente retrato realizado dos años después de este otro, su expresión tiene una carga mayor de sentimiento cercano a la perversión, probablemente perfectamente captada por el pintor que suele ser hermético en sus miradas en las que los sentimientos no afloran con facilidad aunque se pinte su mirada.

IV. 1. 15. Francis Picabia.

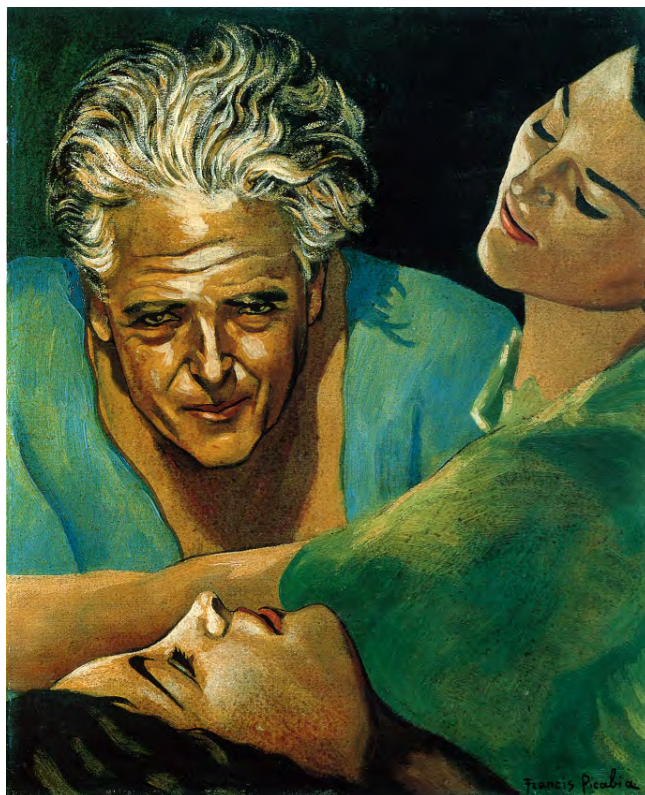


Fig. 503. **Juan-les-Pins**, Fotografía de Francis Picabia, 1931. Fig. 504. **Francis Picabia**, Autorretrato, 1941-1942. Óleo sobre cartón, 57 x 45 cm. Colección particular, Milán.

Atendemos al proceso que Francis Picabia utilizaba para realizar sus trabajos de retratos. Lo vemos en el propio ejemplo de su imagen reflejada por él mismo. Su medio principal era la fotografía en blanco y negro de la época (Fig. 503). El esquema que el repite guarda una atmósfera característica, la luz intensa y colores ocres. Y como detalles característicos realiza unas composiciones compuestas por detalles ajenos a la primera fotografía, dando mayor importancia a su propia apariencia (Fig. 504):

Déjà pendant la guerre, les critiques avaient noté l'influence de la photographie sur le peinture de Picabia. Maria Lluïsa Borràs a démontré que Picabia s'est inspiré de photographies personnelles pour peindre les deux autoportraits de cette époque. Autoportrait présente plusieurs caractéristiques communes aux autres tableaux peints pendant la guerre: l'atmosphère équivoque, la lumière crue et les couleurs âcres. Encore une fois, la composition est construite à partir d'un assemblage d'éléments hétéroclites. Par sa taille et sa position, l'image de Picabia domine le tableau et les deux personnages féminins qui semblent lui rendre hommage.⁵⁴⁰

(Ya durante la guerra, los críticos han señalado la influencia de la fotografía en la pintura de Picabia. Maria Lluïsa Borràs demostró que Picabia se inspiró en fotografías personales para pintar dos autorretratos de esta época. *Autorretrato* tiene varias características comunes con otras obras pintadas durante la guerra: la atmósfera equívoca, la intensa luz y colores acres. Una vez más, la composición se construye a partir de un conjunto de elementos dispares. Por su tamaño y posición, la imagen de Picabia domina la imagen y los dos personajes femeninos que parecen en su honor).⁵⁴¹

540 AA.VV. *Francis Picabia, les Nus et la méthode*, Musée de Grenoble et Réunion des musées nationaux, ADAGP, París, 1998. pp. 108. p. 55.

541 Traducción de la autora de la tesis.

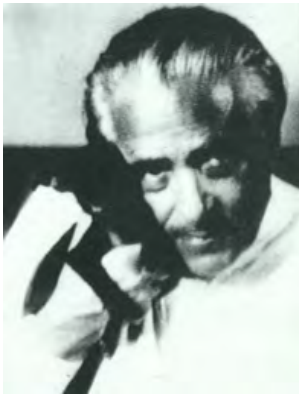


Fig. 505. **Francis Picabia**, *Fotografía de Francis Picabia*, 1940. Fig. 506. **Francis Picabia**, *Ninie*, hacia 1942.

Óleo sobre cartón, 55 x 46 cm. Colección particular.

Después de observar la fotografía (Fig. 505) podemos descubrir, en la representación de su propia efigie, la estilización dentro de un retrato figurativo en el que inventa los tonos de la piel o ciertos detalles que no aparecen claros en la referencia fotográfica, como suele hacer en sus pinturas.

La expresión del rostro es parcialmente inventada (Fig. 506) con una mayor descripción de los detalles que en los datos ofrecidos por la fotografía de baja definición, así que funciona la imaginación del pintor y la idea que tiene de él mismo.

Su retrato con su perro favorito cuenta con una menor carga de la definición de los volúmenes con poco contraste de luces y sombras en su cara, y especialmente plano queda la descripción de su camisa en prácticamente un tono de azul, trabajado aún con menos detalle que su cara y la del pequeño perro, por lo que puede otorgar mayor relevancia a la expresión plasmada por su rostro.

IV. 1. 16. Alexander Alexandrovich Deineka.



Fig. 507. **Alexander Alexandrovich Deineka**, *Mujer de rojo*, 1939.

Observamos en este retrato de *Mujer de rojo* (Fig. 507) que detalla con mayor precisión el rostro con su maquillaje y el pelo, algo propio de los intentos que se procuran para estas representaciones en numerosos casos. Pero aquí observamos el sentido que pueda tener el hecho de que no se detalle tanto una de sus manos, la que puede aparecer en la composición:

*An unusual portrait with great attention paid to her face, hair and makeup. Too bad he avoided an attempt on her left hand, which could have been a welcome addition and helped create a feeling for having been there for the sitting.*⁵⁴²

(Un retrato inusual con gran atención que se presta a la cara, el pelo y el maquillaje. Lo malo es que se evita un intento en su mano izquierda, lo que podría haber sido una adición bienvenida y ayudó a crear una sensación de haber estado allí durante la sesión).⁵⁴³

542 http://giam.typepad.com/100_years_of_illustration/2011/06/ (En Línea) (2016-III-21)

543 Traducción de la autora de la tesis.

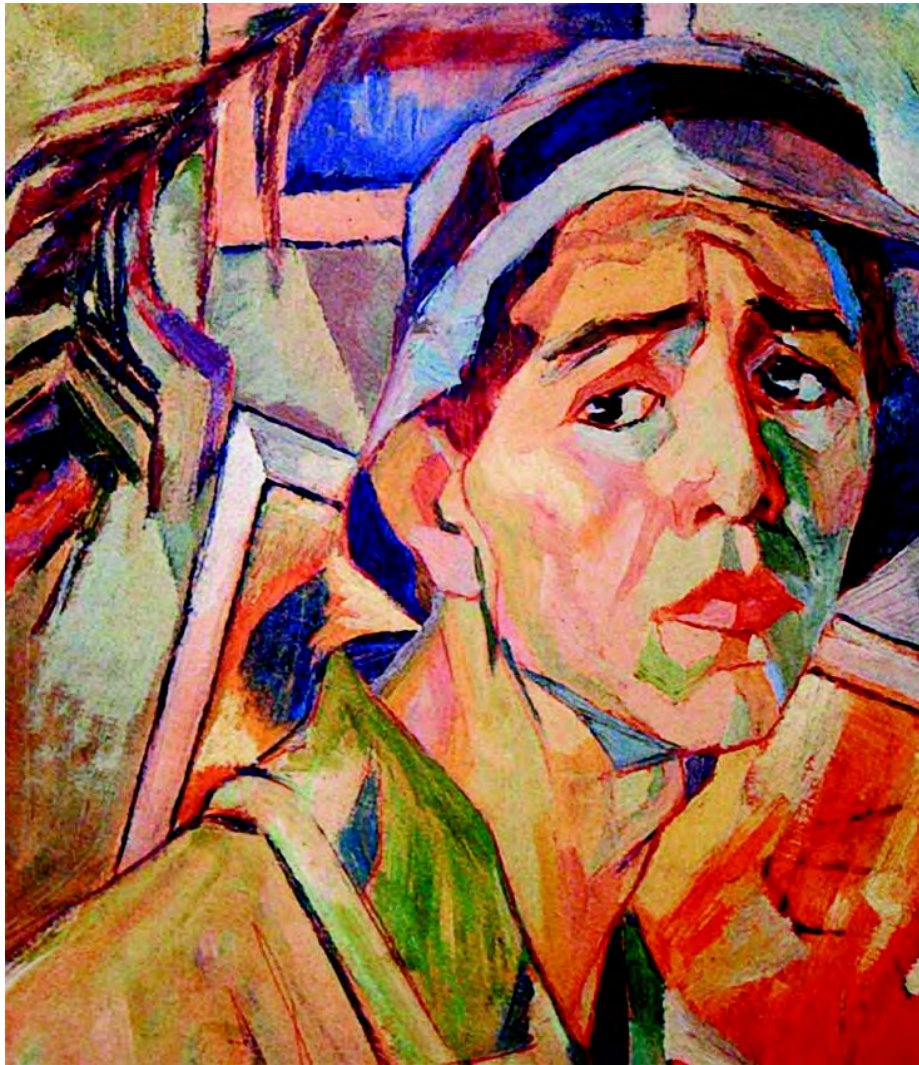


Fig. 508. **Alexander Alexandrovich Deineka**, *Autorretrato en el Panama*, 1920-1930, Óleo sobre tabla, 38 x 32 cm.

Kursk picture gallery of a name of A.A. Deineka. Kursk. (Rusia).

Probablemente se diera un estilo propio de la etapa en la que nos desenvolvemos ahora con estas obras. Incluso puede diferenciarse en se factura de las obras anteriores en la representación de la mirada según la línea que llevaba el pintor Deineka (Fig. 508):

*This technique, on the other hand, reminds us of better known (to us) painters of those two decades between wars.*⁵⁴⁴

(Esta técnica, por el contrario, nos recuerda mejor conocida (para nosotros) a los pintores de aquellas dos décadas entre las guerras).⁵⁴⁵

544 http://giam.typepad.com/100_years_of_illustration/2011/06/ (En Línea) (2016-III-21)

545 Traducción de la autora de la tesis.



Fig. 509. **Alexander Alexandrovich Deineka**, *Chica con un libro*, 1934, Óleo sobre lienzo.
The Russian Museum. San Petersburgo. (Rusia).

Por encima de las decisiones de la posible aplicación de una pintura, un boceto o una ilustración están los intereses representacionales de una mirada, que puede seducir simplemente un estado anímico y la forma de mirar concentrada, convirtiéndose en secundarios. De hecho podemos comprobar que el detalle más trabajado permite que el espectador lo diferencie del resto para conocer los intereses que el autor tenía para dirigir esa atención (Fig. 509):

*I was drawn to this at first but then I had to decide if this is a painting, or a sketch for a painting, or simply an illustration. The fingers of the right hand make me uneasy, and then the left hand doesn't look all that much better. I guess it was the mood and her concentration that appealed to me.*⁵⁴⁶

(Me sentí atraído por esto al principio, pero luego tuve que decidir si se trata de una pintura, o un boceto para un cuadro, o simplemente una ilustración. Los dedos de la mano derecha me hacen sentir incómodo, y luego la mano izquierda no se ve mucho mejor. Supongo que era el estado de ánimo y la concentración que me atrajo).⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ http://giam.typepad.com/100_years_of_illustration/deineka-alexander-alexandrovich-1899-1969/ (En Línea) (2016-
MMM)01;

⁵⁴⁷ Traducción de la autora de la tesis.

IV. 1. 17. Paul Delvaux.

Entendemos la mirada hacia uno mismo como una mirada de introspección que se aísla de su entorno y queda ensimismada dentro de la composición. No mira directamente hacia ningún detalle o elemento, o directamente atiende al vacío.



Fig. 510. **Paul Delvaux**, *Pompeya*, 1970, Óleo sobre tela, 160 x 260 cm.
Fundación Paul Delvaux. Sint-Idesbald. (Bélgica).

La representación de las miradas que ofrece Paul Delvaux se corresponde con un esquema muchas veces repetido. Destacamos entre estos aspectos la idea de que las propias figuras femeninas se “autocontemplan”, en el sentido de que no prestan ninguna atención al espectador ni a otros motivos de la composición (Fig. 510). Es decir, se trata de miradas lanzadas al vacío y no a los personajes articulados dentro del cuadro, siendo aisladas a pesar de que en realidad se acompañan. Esta forma de representar refuerza al sentido onírico de sus obras, atemporales. De estos aspectos de la representación de la mirada, obtenemos un trasfondo que proporciona un contenido narrativo respecto a la sexualidad, articulada con cuerpos desnudos o semidesnudos:

Las mujeres se mueven en el vacío. Frente a la temporalidad del hombre ellas permanecen fuera del tiempo, en hierática espera, en silencio, en espacios intangibles, inconcretos, espacios oníricos donde yacen ajenas al mundo finito. Ellas representan lo absoluto de la corporeidad, son carnales, eróticamente intensas, mostrando su esencia más sensual, más sexual. Sus cuerpos transmitiendo una luz que ilumina el cuadro, pero también nuestros deseos, nuestros sueños. Ellas caminan o permanecen en la más pura quietud, casi inertes, incapaces de alcanzar el deseo, incapaces de cualquier comunicación, la soledad las envuelve, las hace ajenas a cualquier posibilidad de culminar con el deseo sexual que nos ofrecen. La mujer sin objetivo, sin camino hacia ninguna parte sin finalidad más que autocontemplarse, impotente ante esa soledad que sigue arrebatándolas la posibilidad de culminar su goce. El más puro vacío donde todo se agota y se muere, donde la inutilidad de cualquier acción es la única posibilidad. Los hombres y las mujeres siempre en ausencia, siempre en la imposibilidad de una unión satisfactoria. La soledad como culminación de ese gran vacío.⁵⁴⁸

548 <http://elultimovinilo.wordpress.com/2012/09/22/el-absoluto-femenino/> (En Línea) (2012-IX-22)



Fig. 511. **Paul Delvaux**, *The Way to Rome*, 1979.
Fundación Paul Delvaux. Sint-Idesbald. (Bélgica).

Las miradas de Paul Delvaux repiten en su obra un sentido hipnótico que perfila a través de las miradas perdidas, sin ser enfocadas a ningún punto en especial. Así este pintor logra describir sus paisajes de ensoñaciones a través de las miradas. Caben en su espacio lleno de serenidad y extrañeza, con personajes que gracias a su forma de mirar parecen sonámbulos. Aunque comparten una misma escena no se contemplan entre ellos (Fig. 511). Muestran una “no mirada” en la que se aprecian los personajes abstraídos en su conjunto:

Belgian surrealist painter Paul Delvaux (1897-1994) was a creator of hybrid worlds. His dreamscapes reference both the past and present, juxtaposing symbols of industrialism next to classical iconography. There is an innocence here; while the sexualized female demi-Goddess figure appears in almost all of his works, one cannot help but feel like they too are affected by industrialization. They are slow-moving mechanized hypnotics in Delvaux’s serene and strange world.

(El pintor surrealista belga Paul Delvaux (1897-1994) fue un creador de mundos híbridos. Sus paisajes oníricos hacen referencia tanto el pasado y el presente, la yuxtaposición de los símbolos de la industrialización junto a la iconografía clásica. Hay una inocencia aquí, mientras que la cifra semi-diosa sexualizada femenina aparece en casi todas sus obras, uno no puede evitar sentir que ellos también se ven afectados por la industrialización. Son de movimiento lento hipnóticos mecanizadas en el mundo sereno y extraño de Delvaux).⁵⁴⁹

549 Traducción de la autora de la tesis.



Fig. 512. **Paul Delvaux**, *El vestido de novia*, 1976, Óleo sobre tela.
Fundación Paul Delvaux. Sint-Idesbald, (Bélgica).

En este ejemplo de la representación del estilo de la mirada que Paul Delvaux (Fig. 512) utiliza o aplica en sus composiciones de carácter onírico, el personaje principal refleja su expresión. Se representa ensimismada y de espaldas al tranvía que no mira directamente. Mediante esta disposición espacial y de la cara de la figura femenina se insinúa una espera ambigua, como si llegara o partiera, una espera a lo que viene o se va, en un sentido ambiguo. No hace falta que lo mire directamente, su cabeza ya apela al tranvía con su leve giro y la colocación de su eje.



Fig. 513. **Paul Delvaux**, *El retiro*, 1973, Óleo sobre lienzo, 85 x 119 cm.
Colección privada.

Aquí también se preocupa por las dos orientaciones hacia el fondo de la escena y hacia el fondo de detrás del espectador (Fig. 513). Así simula espacialmente otra dimensión. Sin embargo esta mirada de la mujer del primer plano no mira al espectador sino a la nada detrás de él. Así sucede en otros casos.



Fig. 514. **Paul Delvaux**, *En la puerta*, Óleo sobre lienzo.

Aquí repetimos la idea anterior respecto a cómo sugerimos la profundidad de los espacios gracias a distinguir a dónde se proyectan las miradas. En este ejemplo (Fig. 514) la persona que mira hacia dentro de la obra se sitúa un paso por delante de quien mira detrás de nosotros con la mirada perdida, apunto de cruzarse.



Fig. 515. **Delvaux**, *Les vestales*, 1972. Óleo sobre lienzo. 140 x 190 cm.

La dirección de la mirada de cada personaje se proyecta por el enfoque que supone su rostro y su cabeza, así como su posición corporal en el caso que su orientación concuerde. Se trata aquí (Fig. 515) de orientar al cuerpo de la misma forma que puede lanzarse su mirada a la nada, en sus casos siempre inocentes e ingenuas a pesar de la desnudez en muchas otras obras.

IV. 2. Recursos plásticos en la representación Contemporánea de la mirada.

Este capítulo aborda los recursos plásticos en la representación de la mirada con marcado un enfoque contemporáneo, un que a veces dificulta el acceso a los datos en el caso de las obras que no aparezcan en catálogos o en libros monográficos.

Ello nos facilitará entender los intereses compositivos de los trabajos pictóricos de nuestros días para introducirnos posteriormente en el análisis de los Estudios de las Tipologías de Miradas con sus Acepciones de las Funciones Expresivas que también describen cómo se articulan en el análisis de sus rasgos.

Estos recursos plásticos en la representación contemporánea también permiten entender mejor otra serie de pintores consagrados pero en menor grado que aparecen los grandes maestros de la Historia de la Pintura, pero probablemente podrán superar técnicamente a esos 39 ejemplos de arte popular que también queremos dar cabida en nuestra tesis.

Resulta este apartado un complemento al anterior. Esta clasificación ayuda a concretar un tratamiento de la mirada muy amplio, el aspecto en el que nos basaremos para explicar todos y cada uno de esos ejemplos, no exclusivamente tratando la forma de retratar que puede tener cada autor en sus trabajos pictóricos.

Trataremos a un corpus representativo de artistas como Chuck Close, David Hokney, Paula Rego, Lucian Freud, Rafal Olbiski, Luc Tuymans, Michaël Borremans, Marlene Dumas, Elizabeth Peyton, Francesco Clemente, David Salle, Janny Saville y Toni Oursler.

Las fuentes de las que obtendremos la información proceden de catálogos o libros dedicados a estos artistas o podremos consultar en algún caso publicaciones en la Red. Intentaremos ilustrar cómo aborda cada uno sus medios para la representación.

IV. 2. 1. Chuk Close.



Fig. 516. **Chuck Close**, *Susan*, Acrílico sobre lienzo, 1971, 254 x 228,6 cm.
Morton G. Newmann Family Collection.

Los intereses representacionales de Chuck Close dentro de su total uso del realismo parecen pretender orientarse para destacar sus habilidades técnicas y formales. Simplemente elige a sus modelos con su rostro particular serio a partir de una imagen fotográfica que desenfoca otras partes de la cabeza. Simplemente representa personas frontales al máximo detalle definiendo cada poro de la piel sin una construcción del retrato tradicional en la que acompaña de más signos para hacer entender al espectador de cómo es el sujeto pintado, aquí interpretados con pintura acrílica sobre lienzo (Figs. 516 y 517).



Fig. 517. **Chuck Close**, *John*, Acrílico sobre lienzo, 1971-72, 254 x 228,6 cm.
Colección de la señora Beatrice Cummings, Mayer, cedido al Instituto de Arte de Chicago de la colección de préstamo Memorial Robert B. Mayer.

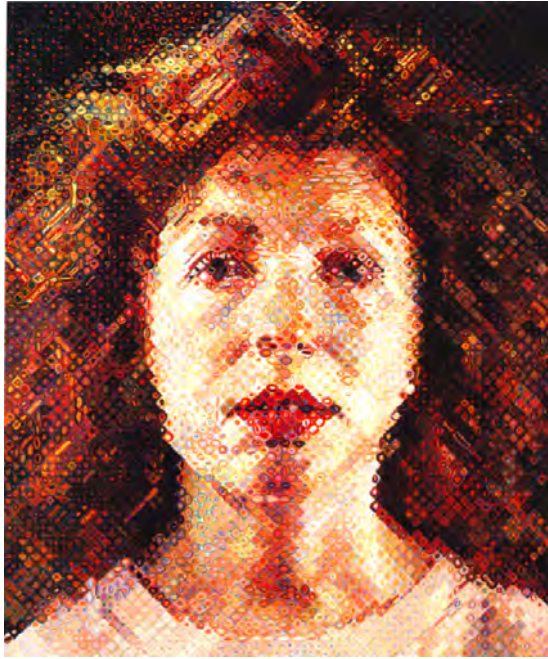


Fig. 518. **Chuck Close**, *April*, Óleo sobre lienzo, 1971, 254 x 231,4 cm.
The Eli and Edythe L. Broad Collection. Los Ángeles. (EE.UU.).

Después de los anteriores ejemplos que hemos mostrado del mismo Chuck Close, observamos que complica su trabajo al descomponer sus modelos (Figs. 518 y 519). Están tomados de fotografías en porciones de cuadraditos, a los que dota de matices para asemejarlos y traducirlos a su lenguaje más particular. Es una estilización en la que la pintura pretende que se reconozca su propio trabajo incluso por encima del interés previo de ser fiel a la fotografía. Se traduce a una trama que incluso respeta las zonas de luz y de sombra y es capaz incluso de que se perciba la mirada algo condicionada por su lenguaje.

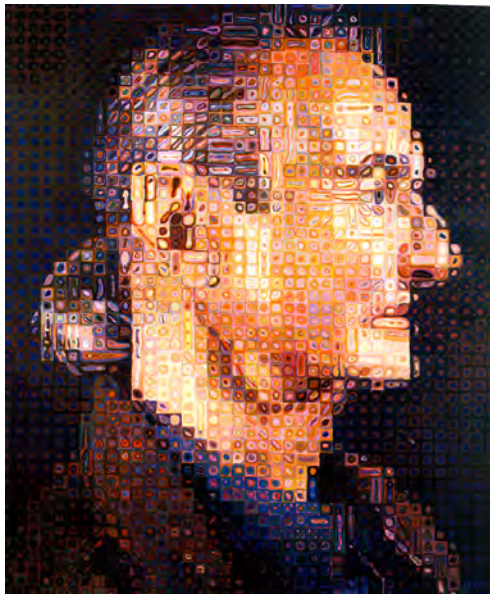


Fig. 519. **Chuck Close**, *Roy*, Óleo lienzo, 1994, 259,1 x 213,4 cm. Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
Smithsonian Institution. Washington DC. Regents Collections Acquisition Program.

IV. 2. 2. David Hockney.

En pocas ocasiones David Hockney representa las miradas de los personajes dentro de sus trabajos. Aquí rescatamos una de esas pocas veces con una obra que no se llegó a finalizar.



Fig. 520. **David Hockney**, *George Lawson y Wayne Sleep (inacabada)*, 1972-1975.

En esta representación de David Hockney (Fig. 520) observamos el intento por crear una obra de carácter naturalista también para la representación de la mirada de los dos sujetos a medio pintar. Pero sin embargo, su rostro está perfilado a diferencia del tratamiento de muchas de sus otras obras. Aún a medio esbozar pueden guardar una expresión en sus caras un tanto anodina. Deja a la imaginación que entre ellos se mantenga la mirada:

Nunca llegué a terminar esta pintura, pese que estuve trabajando en ella durante años, modificándola y repitiéndola. Más tarde me di cuenta de que la lucha que había mantenido con ella era una lucha con el naturalismo. No podía resolver los problemas que el naturalismo me planteaba.⁵⁵⁰

550 HOCKNEY, David, *Así lo veo yo*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994, Edición a cargo de Nikos Stangos. Traducción de Adolfo Gómez Cedillo. pp. 309. p. 18.



Fig. 521. **David Hockney**, *My parents*, 1977, Óleo sobre lienzo, 182,9 x 182, 9 cm.
Tate Gallery. Londres. (Inglaterra).

Avanzando en el tiempo David Hockney desarrolla su estilo un tanto más detallado que el anterior y por ello puede plasmar mejor las conductas humanas y sus comportamientos, con lo que podemos considerar que incrementa la definición del acabado de los rostros y de las miradas que no se dejan de lado (Fig. 521). Gracias a esto son más fáciles de interpretar:

*In this work, painted a year before his father's death, Hockney's style has shifted towards a closer study of human behaviour. His mother poses, attentive and graceful, while his father, who fidgeted during sittings, was painted reading Aaron Scharf's book *Art and Photography*. A book on Chardin draws a parallel with intimate domestic scenes of the past, as do the volumes of Proust's *Remembrance of Things Past* visible on the shelf. Piero della Francesca's *Baptism of Christ* (now in the National Gallery; see below) is reflected in the mirror, forming a [triptych](#) with the two figures.*⁵⁵¹

(En este trabajo, pintado un año antes de la muerte de su padre, el estilo de Hockney se ha desplazado hacia un estudio más detallado de la conducta humana. Su madre posa, atenta y elegante, mientras que su padre, que se removió durante las sesiones, fue pintado leyendo el libro de Aaron Scharf *El arte y la fotografía*. Un libro sobre Chardin suscita un paralelismo con escenas domésticas íntimas del pasado, al igual que los volúmenes de *En busca del tiempo pasado* de Proust visibles en el estante. El *Bautismo* de Piero della Francesca de Cristo (ahora en la Galería Nacional), se refleja en el espejo, formando un tríptico con las dos figuras).⁵⁵²

551 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-my-parents-t03255> (En Línea) (2016-III-18).

552 Traducción de la autora de la tesis.

IV. 2. 3. Paula Rego.

La violencia en la representación de la mirada y de los gestos se nutre de algunos matices para significarse. Estos dos aspectos citados no pueden ir por distinta trayectoria, sino que deben articularse a la vez. El empleo del color y de las expresiones faciales y corporales también se orientan en el mismo sentido. Aquí las gamas cromáticas aparecen ensuciadas con grises.



Fig. 522. **Paula Rego**, *The Maids*, 1987, Acrílico en papel sobre bastidor, 213,4 x 243,9 cm. Saatchi Collection. Londres. (Inglaterra).

La tensión de una obra puede ser creada por los gestos faciales, tanto como los corporales o los colores chirriantes o contrastados que se emplean. Observamos en esta obra de Rego (Fig. 522) que también el color de los rostros puede suscitar la sensación de malicia o violencia que se ejerce en otras figuras.



Fig. 523. **Paula Rego**, *The Fitting*, 1989, Acrílico sobre papel montado en lienzo, 132 x 183 cm. Museo Paula Rego en Cascais. Cascais. (Portugal).

El hecho de que se destaquen unos elementos que llaman la atención principal y la mirada de la obra puede dejar en segundo plano tan lejano a las siguientes menos destacadas que parecen desaparecer (Fig. 523). Es el caso de las otras figuras del segundo y tercer plano. Sobre todo estas últimas del fondo de la escena se pierden sin recibir prácticamente la mirada del espectador.



Fig. 524. **Paula Rego**, *Blancanieves y su madrastra*, 1995, Pastel sobre papel montado en aluminio. 170 x 150 cm. The Whitworth art Gallery. University of Manchester. (Inglaterra).

La agresividad que se refleja en la mirada puede ser correspondida con la tensión muscular de la escena (Fig. 524). Aquí los músculos de las dos figuras están tensos y los cuerpos son angulosos. También las posturas aparecen forzadas y llenas de esquinas.



Fig. 525. **Paula Rego**, *Blancanieves tragando la manzana envenenada*, 1995, Pastel sobre papel montado en aluminio, 178 x 150 cm. Saatchi Collection. Londres. (Inglaterra).

Para seguir reforzando esa tensión que se respira en la obra de Paula Rego de *Blancanieves tragando la manzana envenenada* (Fig. 525), los giros del cuerpo y de la cabeza son muy pronunciados. Hasta el punto de representarse al revés dentro de una escena trágica y dolorosa.

IV. 2. 4. Lucian Freud.



Fig. 526. **Lucian Freud**, *Retrato de la reina Elizabeth II*, Óleo sobre lienzo, Medidas desconocidas. 2001.

Para la autora Rosa Martínez Artero, existen excepciones en la modernidad de las representaciones, en los que la idealización surge del pincel del artista como genio que se proyecta en el retrato, como después ampliaremos. Es el caso de Lucian Freud con el “Retrato del la reina Elizabeth II” (Fig. 526), caso en el que la reina de Inglaterra acepta que un genial artista le retrate en absoluto idealizada, porque le confiere el prestigio del artista.

Con el transcurso de los años, se sucede un cambio en el retrato contemporáneo, diferente a la definición originaria que se tenía del retrato, en el que el parecido al referente se vuelve relativo, lejos de ser susceptible de parecerse, debido al cambio de los intereses de los artistas:

...el retrato contemporáneo excede los límites de la definición originaria. Para que ésta competa al tema en su conjunto al tema en su conjunto se propone [...] desprender del término “retrato” la idea de que el retratado tiene que aparecer siempre como alguien físicamente reconocible.⁵⁵³

Como la misma autora apunta, para lograr el reflejo de la mirada, el retrato es al fin y al cabo el contrato hipotético entre dos sujetos: entre el pintor y el modelo. Cada uno se sitúa en una determinada posición ante el acto de pintar, sea cual sea el nivel de iconicidad o parecido con la referencia en el caso que nos ocupa. Este deseo de lograr el parecido que relaciona señas de identidad y cuerpo, comparables a el nombre y el rostro:

Aceptar esto no implica romper con la “verdad” depositada en el retrato, por la que se presupone un contrato entre dos sujetos, pintor y modelo, uno a cada lado de un lienzo, y un cuadro -aunque éste muestre una mancha roja-, como el *Autorretrato* (1998) de Gottfried Helnwein. No, si seguimos dispuestos a reconocer un acuerdo de correspondencia entre dos elementos que se enlazan de algún modo en el cuadro: señas de identidad y cuerpo, lo que para el retrato tradicional eran el nombre y el rostro.⁵⁵⁴

553 MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, Barcelona. 2004. pp.280. p. 12.

554 *Ibíd.*

IV. 2. 5. Rafal Olbinski.

Otras nuevas aportaciones repercuten en la evolución de la pintura en cuanto a la creatividad. Poco a poco cambian los intereses que dan lugar a nuevas respuestas pictóricas. De este modo crece la riqueza. Se ha podido extrapolar la esencia de la mirada guardada en la mirada en la representación de las partes de la cara, principalmente con los ojos extraña a esquemas anteriores. Dado que no surge el puro retrato por plasmar una mirada concreta, en la búsqueda de nuevos significados en expresivos. Surgen las alteraciones en la realidad que la supera. Pero a veces mantiene un tratamiento figurativo o naturalista del ojo. Las posibles incoherencias que pueden surgir al mezclar los rasgos de diferentes fuentes también podría buscar el extrañamiento y la originalidad.



Fig. 527. **Rafal Olbinski.** Óleo sobre lienzo, Título desconocido. ⁵⁵⁵

En esta obra de Rafal Olbinski se recrea una mirada constituida por tres fragmentos de rostros con diferentes características y de distintas etnias, culturas, e incluso sexo (Fig. 527). Sin embargo configuran una expresión razonable en cuanto a que el espectador puede quedar extrañado al distinguir cómo se compone tal expresión.



Fig. 528. **Rafal Olbinski.** Óleo sobre lienzo, Título desconocido.

⁵⁵⁵ Se ha intentado contactar con el artista Rafal Olbinski para ampliar la información y los datos formales de algunas de sus obras sin éxito.

Nuevamente en otra obra (Fig. 528) se consigue, a través de un tropo, colocar en la figura de un cisne un ojo que a su vez se refleja en el agua. De esta forma, el ojo ocupa el lugar de su cuerpo y deja la posición de su ala como las cejas e incluso de sus pestañas. A su vez se integra este motivo por el color armónico a juego con el paisaje. Aquí integramos la expresión de una mirada con determinadas características: se cubre la parte superior del iris y la pupila, el blanco de la esclerótica es total y se remarca con un tono oscuro que simula las pestañas.



Fig. 529. **Rafal Olbinski**, Óleo sobre lienzo, Título desconocido.

En esta composición de Olbinski (Fig. 529) se asocia el ojo abierto al aspecto del día, así como el ojo cerrado hace referencia a la noche. Juega también con el ojo tapado que a pesar de ello traspasa la mano que lo cubre. O sin embargo puede aparecer pintado. Además derrama una lágrima dentro de una posición serena y reposada y la gesticulación de sus facciones es prácticamente inexistente. Incluso señala un aspecto introspectivo o de relajación como si meditara para lograr conocer mejor cómo es interiormente, gracias a sus ojos que en realidad tiene cerrados mirado subjetivamente aunque no podemos afirmarlo con total rotundidad. Rafal Olbinski en esta obra de título desconocido sitúa a ese tercer ojo pintado en su propia mano derecha, por lo que la convierte en un objeto de ocultación.



Fig. 530. **Rafal Olbinski**, Óleo sobre lienzo, *Opera Wroctawska*, 2009.

Es la composición señalada (Fig. 530), se destaca la mirada predominante con varios recursos: El centralizarla, enmarcarla con un elemento arquitectónico que reserva un hueco para ella arqueado y el permitir para esta zona una mayor luminosidad con tonalidades algo más cálidas, sin contar el tamaño. Con estos detalles podemos lograr destacar el protagonismo de una expresión conseguida con los elementos constituyentes de la cara y por tanto, la mirada.



Fig. 530. **Rafal Olbinski**, Óleo sobre lienzo, Título desconocido.

Rafal Olbinski presenta otro tropo (Fig. 530), por introducir en un ojo una figura en miniatura de un hombre que se esfuerza por retener el iris y la pupila desmesurada para su tamaño.

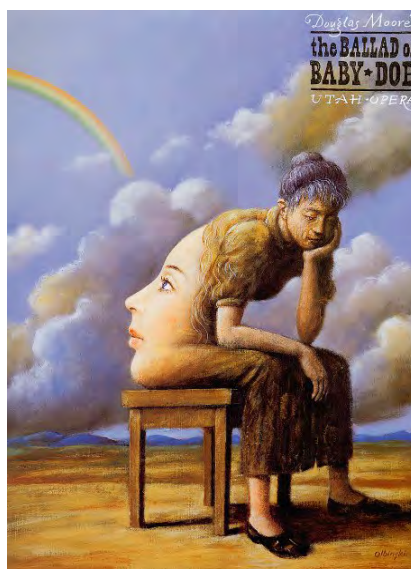


Fig. 531. **Rafal Olbinski**, Óleo sobre lienzo, Título desconocido.

Aquí (Fig. 531) repite este recurso de sustituir con un tropo la espalda de una mujer anciana y triste, decaída, que atiende a un paisaje lago ensombrecido, con otra cara más alegre y esperanzadora que puede ver el sol detrás de las nubes y un arcoiris.

IV. 2. 6. Luc Tuymans.



Fig. 532. **Luc Tuymans**, *Retrato*, 2000, Óleo sobre lienzo, 57 x 30cm.

Tuymans a veces toma las referencias de esquelas como recordatorios funerarios, algo que afecta a la apariencia de la melancolía y la palidez que sirven para conmemorar que se vivió (Fig. 532):

*Ritual and tradition play a large part in Luc Tuymans's work, drawing on the solace in repetition, the blind faith of unquestioned custom. Taken from a funerary tribute photo, the type of memento circulated to grieving loved ones in Luc Tuymans's native Belgium, Portrait is an image of both commemoration and in consequence. The woman's melancholic expression and sickly pallor serve less as a reminder of a vibrant life, than a lingering forbearance of death; her cherished memory a mere ghost - faded and shrinking, as if she never was. Only her black dress and glasses remain, sinister and anonymous props, lonely relics without sentiment or intimacy.*⁵⁵⁶

(El ritual y la tradición juegan un papel importante en la obra de Luc Tuymans, se deleita en la repetición, la fe ciega de la costumbre incuestionable. Tomado de un recordatorio funerario, el tipo de recuerdo distribuyó a los afligidos deudos en Bélgica nativa de Luc Tuymans, *Retrato* es una imagen como de la conmemoración y la inconsecuencia. La expresión melancólica de la mujer y la palidez enfermiza sirven menos como un recordatorio de una vida vibrante, de una indulgencia persistente de la muerte; su preciado recuerdo es un mero fantasma que se desvaneció y redujo, como si nunca se fue. Sólo su vestido negro y gafas siguen siendo, los apoyos siniestros y anónimas, reliquias solitarios y sin sentimiento o intimidad).⁵⁵⁷

556 http://www.saatchigallery.com/artists/luc_tuymans.htm (En Línea) (2016-III-21)

557 Traducción de la autora de la tesis.



Fig. 533. **Luc Tuymans**, *La Secretaria de Estado*, 2005, Óleo sobre lienzo, 45,5 x 6,5 cm.
Museo de Arte Moderno, Regalo prometido de David y Mónica Zwimer.

En la siguiente obra seleccionada de Luc Tuymans sobre *La Secretaria de Estado* (Fig. 533), resulta ser un retrato que en un primer plano sin embargo prohíbe la intimidad y niega la penetración psicológica. Esta composición es hermética pudiendo transmitir sobre la mujer mediática su imperturbabilidad:

*In 2005 Condoleezza Rice left her position as national security advisor to replace Colin Powell as United States secretary of state. That same year, for the second time, Forbes magazine ranked her the most powerful woman in the world. In this painting Rice's likeness is heavily cropped and faded in color, as if she has already been relegated to history, but her formidable presence is undiminished. The immediacy is further amplified by the close-up view, which at the same time proscribes intimacy, denies psychological insight, and holds back communication on issues of gender and race. Rice's averted eyes and focused grimace communicate nothing. In Tuymans's painting this immensely powerful woman, appointed to negotiate controversial wars and world conflicts, remains a public figure—a media image.*⁵⁵⁸

(En 2005, Condoleezza Rice dejó su posición como asesora de seguridad nacional para reemplazar a Colin Powell como secretaria de Estado de los Estados Unidos. Ese mismo año, por segunda vez, la revista Forbes la clasificó como la mujer más poderosa del mundo. En esta pintura semejanza de Rice está fuertemente recortada y se desvaneció en el color, como si ya se ha visto relegado a la historia, pero su formidable presencia no ha disminuido. La inmediatez se amplifica aún más por la vista de primer plano, que al mismo tiempo prohíbe la intimidad, niega penetración psicológica, y contiene la comunicación sobre cuestiones de género y raza. Los ojos apartados de Rice y la mueca centrada no comunican nada. En la pintura de Tuymans esta inmensamente poderosa mujer, designada para negociar guerras polémicas y conflictos del mundo, sigue siendo una figura, una imagen mediática).⁵⁵⁹

558 <http://www.moma.org/collection/works/102057> (En Línea) (2016-III-21).

559 Traducción de la autora de la tesis.



Fig. 534. **Luc Tuymans**, *El Diagnóstico Ver V*, 1992.

Fotografía de Ben Blackwell, Cortesía de David Zwirner. Nueva York. Colección privada.

Después observamos que su mirada no puede ser tan penetrante como si estuviera más contrastada. La tónica de Luc Tuymans en sus retratos puede ser agradables dentro de una tendencia expresionista, de tonalidades poco saturadas o tenues, y cuentan con una aparente pantalla que los cubre velándolos, por lo que sus colores no son llamativos (Fig. 534):

Went to see this show after seeing this portrait on the exhibit advertising (above). This image hooked me in. I was kinda disappointed because the exhibit was spotty. His portraits were very nice, with a clean kinda' vague feel to them, expressionist tendencies and a very subdued palette. Almost as if there was a haze over the canvas. But his other works seemed pedestrian and I felt they didn't belong in a major museum exhibition. These were boring still lifes and landscapes, (...) which I feature below. Worth seeing- for the nicely rendered, confrontational portrait works.⁵⁶⁰

(Fuimos a ver este espectáculo después de ver este retrato de la publicidad de exposiciones (arriba). Esta imagen me enganchó. Yo estaba un poco decepcionado porque la muestra era irregular. Sus retratos eran muy agradables, con una limpia sensación de vaguedad en ellos, las tendencias expresionistas y una paleta muy tenue. Casi como si hubiera una neblina sobre el lienzo. Pero sus otras obras parecían vulgares y sentí que no pertenecen a una gran exposición del museo. Estos eran aburridos bodegones y paisajes, sólo uno era bueno, que destaco a continuación. Vale la pena ver las obras, retratos de confrontación muy bien reproducidos).⁵⁶¹

560 <https://sfbayarts.wordpress.com/2010/05/06/luc-tuymansrt-exhibit-at-the-sf-moma/-a> (En Línea) (20016-III-21)

561 Traducción de la autora de la tesis.

IV. 2. 7. Michaël Borremans.



Fig. 535. **Michaël Borremans**, *Mujer china*, 2008,
Óleo sobre lienzo, 29,8 x 24,1 cm.



Fig. 536. **Michaël Borremans**, *Retrato*, 2005,
Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm.

En estos dos ejemplos de Michaël Borremans, de una mujer y un hombre, realizados en un intervalo de tres años podemos, podemos distinguir dos niveles de acabados de las dos obras “Mujer china” y “Retrato” (Figs. 535 y 536). Éso nos permite observar cómo es su método de trabajo para alcanzar un nivel más acercado a la realidad que pretende trabajar de una forma muy naturalista que describe rasgos con mucho detalle. Pero para ello vemos que comienza con manchas que van definiendo los volúmenes y las partes donde se empieza a vislumbrar el claroscuro marcado por la luz.

Probablemente la intención con su modo de pintar es la de mantener la expresión relajada y seria cuya mirada se pierde en el vacío sin que el sujeto atienda al espectador, aparentemente ajeno a él. Por lo que no se percibe la sensación de que existe un pintor que los mira para pintarlos.



Fig. 537. **Michaël Borremans**, *La Cinta*, 2010, Óleo sobre lienzo, 200 x 161 cm.

Cuando las dimensiones de la obra son mayores, parece que ese acabado del que hablamos permite resolver más detalles alcanzando un mayor realismo o la naturalidad porque se facilita de este modo el procedimiento en la pintura.

En su pose estática en la obra “La Cinta” (The Tape) (Fig. 537), vuelve a describir a su sujeto representado tomado en las sesiones trabajadas del natural. Y distingue los detalles del individuo mucho más definidos que lo destacan por un fondo oscuro y neutro que armoniza con los ropajes.

Respecto a su mirada vuelve a repetir esa forma de atender al vacío por la que se expresa el retratado y el propio pintor, que probablemente se proyecte en la forma con la que repite sus retratos con diferentes individuos con la mirada reproducida que sin embargo parece rechazar cualquier alteración del ánimo, similar a los momentos de la historia de la fotografía en los que la exposición al negativo era más prolongada y requería mantener un mismo gesto.

IV. 2. 8. Marlene Dumas.



Fig. 538. **Marlene Dumas**, *Naomi*, 1995, Óleo sobre lienzo, 130 x 110 cm.
Colección de De Heus-Zomer, Foto de Peter Cox.

La mirada de esta *Naomi* de Marlene Dumas (Fig. 538), resulta ambigua, entre la atracción y la timidez. Y lo representa con unos párpados bajos que subordinan al espectador a esa imagen que lo mira:

Naomi (1995) is an intriguing painting, half beckoning, half shy. It has the screen-print look and pop culture reference of an Andy Warhol. It does not stare at you with the sultry come-hither of his *'Marilyn Diptych'* (1962) however, nor the vacant smiles of his other prints. This woman meets our gaze, but cautiously from under lowered lids. As viewers, it makes us a little more subservient to the image, a little less able to take charge of what we look at. Its vivid coloring, so similar to *'Marilyn'*, takes Warhol back to the paintbrush and suggests the work of artistry that goes into creating a painting and the making of a cultural icon.⁵⁶²

(*Naomi* (1995) es una pintura intrigante, medio atractiva, medio tímida. Tiene la mirada de la serigrafía y de referencia de la cultura pop de un Andy Warhol. No te mira con la sensualidad insinuante de su "Díptico de Marilyn" (1962), sin embargo, ni las sonrisas vagas de sus otros grabados. Esta mujer encuentra nuestra mirada, pero cuidadosamente por debajo de los párpados bajos. Como espectadores, nos hace un poco más subordinados a la imagen, un poco menos capaces de hacernos cargo de lo que miramos. Su coloración viva, tan similar a "Marilyn", lleva a Warhol de nuevo al pincel e insinúa un trabajo artístico que se dedica a la creación de una pintura y la realización de un icono cultural).⁵⁶³

El trabajo de Marlene Dumas atiende a sopesar el significado de lo que implica percibir a la gente desde la mirada que parte desde el cuadro desde diferentes facetas: desde pintar un modelo; mirar un cuadro de otra persona; pintándolo; mostrándolo; mirando hacia atrás de una pintura; la mirada a una foto de una pintura de un individuo o para pintar a partir de una imagen de una pintura de una persona. Son aspectos que ella tiene presentes para crear sus composiciones, que lanzan una pregunta sobre las responsabilidades de tales relaciones:

562 <http://theculturetrip.com/africa/south-africa/articles/paintings-of-marlene-dumas-portrait-of-an-artist/> (En Línea) (2016-III-21)

563 Traducción de la autora de la tesis.

In works like 'Naomi', with insouciance and delicacy, depth and flippancy, Dumas's work explores what it means to look at people in pictures – to paint a model, to look at a painting of a person, to model, to be painted, to show, to stare back from a painting, to look at a picture of a painting of a person, to paint from a picture of a painting of a person – somehow to connect with that person at whatever remove they are in the specificity of their situation and ours, or not, and the distortions, subversions, fictions and beliefs these induce. As viewer, artist, intentional or unintentional model, Marlene Dumas asks, how do we feel the weights and responsibilities of these relations?⁵⁶⁴

(En obras como “Naomi,” con despreocupación y delicadeza, profundidad y ligereza, el trabajo de Dumas explora lo que significa mirar a la gente en imágenes - posar un modelo, al mirar un cuadro de una persona, para modelar, para ser pintado, para mostrar, para mirar hacia atrás de una pintura, al mirar una foto de una pintura de una persona, para pintar a partir de una imagen de una pintura de una persona - de alguna manera de conectar con esa persona en cualquier cosa que los extraiga de la especificidad de su situación y la nuestra, o no, y las distorsiones, subversiones, ficciones y creencias éstas inducen. Como espectador, artista, intencional o no intencional modelo, Marlene Dumas le pregunta, ¿cómo nos sentimos los pesos y las responsabilidades de estas relaciones ?)⁵⁶⁵



Fig. 539. **Marlene Dumas**, *Moshekwa*, 2006, Óleo sobre lienzo, 130 x 110 cm. Cortesía de Zeno X. Gallery. Foto de Peter Cox. Colección privada. Bruselas. (Bélgica).

Los trabajos de Marlene Dumas (Fig. 539) se enfocan especialmente en la expresión de las emociones. Y por su temática, en la que muchas veces representa cuerpos desnudos obtenidos a partir del medio fotográfico:

Her figurative paintings often depict nude bodies engaged in amorous acts, some of them erotic, some disconcerting. By playing with perspective and the proportionality of these figures, Dumas highlights only what is most important—the expression, the point of contact, the epicenter of emotion. Using as her starting point photographs from her personal collection and the print media, Dumas recreates them in greys and browns, a palette well suited for her 2010 exhibition "Against the Wall" at David Zwirner, in which she captures with characteristic starkness the Israeli-Palestinian conflict.⁵⁶⁶

564 *Ibíd.*

565 Traducción de la autora de la tesis.

566 <https://www.artsy.net/artwork/marlene-dumas-moshekwa> (En Línea) (2016-III-21)

(Sus pinturas figurativas a menudo representan cuerpos desnudos que participan en actos amorosos, algunos de ellos eróticos, algunos desconcertantes. Al jugar con la perspectiva y la proporcionalidad de estas cifras, Dumas sólo mencione lo que es más importante, la expresión, el punto de contacto, el epicentro de la emoción. Utilizando como sus fotografías con indicación de partida de su colección personal y el material de impresión, Dumas las recrea en grises y marrones, una paleta muy adecuada para su exposición de 2010 "Contra la pared" en David Zwirner, en la que capta con crudeza los característicos conflictos israelí y palestino).

IV. 2. 9. Elisabeth Peyton.



Fig. 540. **Elisabeth Peyton, John Lydon**, 1995, Óleo sobre tabla, 35,6 x 27,9 cm. Adquirido en 1997.



Fig. 541. **Elisabeth Peyton, Burkhard Riemschneider**, 1995, Óleo sobre tabla, 35,6 x 27,9 cm. Adquirido en 1997.

Elisabeth Peyton cuenta con un mismo tratamiento de las personas que retrata, bien sean personas famosas o desconocidas en general, y lo hace de una forma particular que no roza el naturalismo en sus rasgos, pero aborda las expresiones con las que sin duda capta en la mirada (Figs. 540 y 541):

*Elisabeth Peyton is another contemporary artist I admire as I love her portraits and her use of brilliant transparent colours. Her representation of people often comes across as strange and unreal, even with her portraits of famous names with whom we may be familiar. She paints historical figures, rock stars, people in the news as well as friends.*⁵⁶⁷

(Elisabeth Peyton es otra artista contemporánea que admiro como amo sus retratos y su uso de colores brillantes transparentes. Su representación de la gente a menudo viene a ser tan extraña e irreal, incluso con sus retratos de famosos nombres con los que puede estar familiarizada. Ella pinta figuras históricas, estrellas de rock, personajes de actualidad, así como amigos.)⁵⁶⁸

567 http://katysylvi.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html (En Línea) (2016-III-219)

568 Traducción de la autora de la tesis.

IV. 2. 10. Francesco Clemente.



Fig. 542. **Francesco Clemente**, *Autorretrato a grisalla*, 1998, 43 x 40 cm.

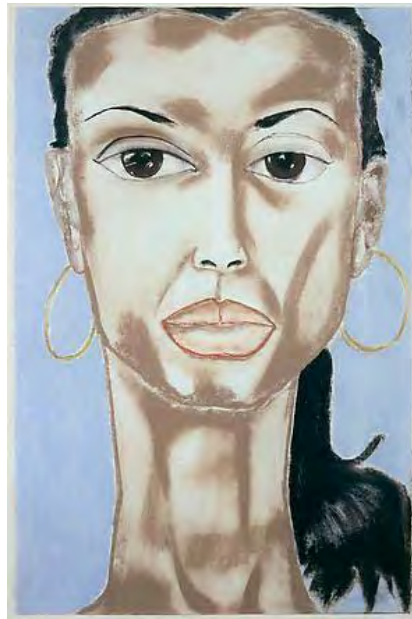


Fig. 543. **Francesco Clemente**, *Musas de Nueva York*, Pastel sobre papel, 1995.

Francesco Clemente absorbe una numerosa cantidad de motivos iconográficos para apropiarse de ellos y plantear su propia respuesta estilizada, por ambiguos que fueran. Los extrae de sus contextos y a su vez aísla, pudiendo presentar a los retratos sin su entorno y otros factores que dicen incluso más del sujeto pintado (Figs. 542 y 543):

Una exposición que de nuevo pone de relieve la 'obsesión' de Francesco Clemente de buscar lo eterno en lo contemporáneo. Esa continua ambigüedad entre tradición e imaginación, antigüedad y modernidad, oriente y occidente o espiritualidad y sensualidad. Esa forma, en la que el artista italiano, hace suyos y actualiza los motivos iconográficos de diferentes tradiciones culturales para, después, descontextualizarlos y darles el significado de su propia imaginaria artística.⁵⁶⁹

569 <http://es.paperblog.com/20-anos-de-la-pintura-de-francesco-clemente-jk-s-walk-738062/> (En Línea) (2016-III-21)

IV. 2. 11. David Salle.

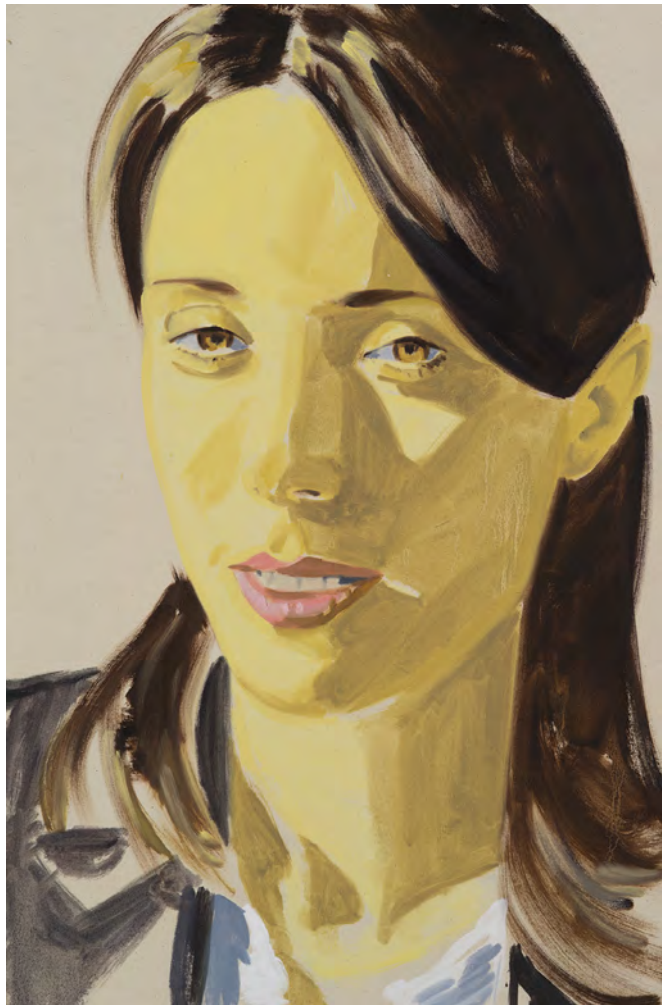


Fig. 544. **David Salle**, *Retrato encargado por David Salle*, Óleo sobre lienzo, 76,2 x 50,8 cm. Único Cortesía del artista y Skarstedt, Nueva York, firmado.

Planteamos en primer lugar la forma de proceder de David Salle (Fig. 544), en la que se muestra un primer apunte que realiza con presteza en un intervalo de treinta minutos. Se reúne con la modelo con la idea de emplear la imagen tomada del natural y resulta ser muy sintética:

*Whoever buys the commission will visit the artist's New York studio to sit for a photograph. This session would take no more than 30 minutes. Once this session is complete the artist will use the photograph to create the portrait.*⁵⁷⁰

(Quien compre la comisión visitará estudio de Nueva York del artista para sentarse para una fotografía. Esta reunión se llevará más de 30 minutos. Una vez que esta sesión se ha completado el artista utiliza la fotografía para crear el retrato).⁵⁷¹

⁵⁷⁰ <https://paddle8.com/work/david-salle/30646-commissioned-portrait-by-david-salle> (En Línea) (2016-III-20)

⁵⁷¹ Traducción de la autora de la tesis.



Fig. 545. **David Salle**, *Spinning, Tango*, hacia 2013, 195,58 x 165,1 cm.
Óleo sobre lienzo, acrílico y tinta serigráfica sobre metal con objeto de cerámica arrojados mano.

Analizando la forma de crear su estilo, David Salle se perfila como un pintor americano que articula la figuración con otros aspectos diferentes del arte (Fig. 545). Él mismo emplea el collage para crear obras con superposiciones como su sello principal, algo llamado como “pastiche” que configura la tendencia de la “sensibilidad posmoderna.” Mezcla modos de representación dispares, juntando la figuración y la abstracción en las obras que mostraremos como ejemplos:

*David Salle (American, b. 1952) lives and works in Brooklyn, New York. Salle is an American painter who helped define postmodern sensibility by combining figuration with a varied pictorial language of multi-imagery. His earliest work involved the strategy of overlaying images, and this quickly became his signature style. Salle's paintings reflect a collage aesthetic, whereby he takes images out of their original context and re-contextualizes them into complex ensembles. Salle is known for mixing modes of representation and appropriated ready-made motifs in a single canvas, suggesting but defying any legible narrative. Employing the postmodern technique of pastiche, where the close display of disparate images and styles tends to reduce everything to equivalent signs, Salle's paintings function as metaphors for the dizzying onslaught of media culture.*⁵⁷²

572 *Ibíd.*

(David Salle (estadounidense, n. 1952) vive y trabaja en Brooklyn, Nueva York. Salle es un pintor americano que ayudó a definir la sensibilidad posmoderna mediante la combinación de la figuración con un lenguaje pictórico variada de múltiples imágenes. Su primer trabajo consistió en la estrategia de imágenes superpuestas, y esto rápidamente se convirtió en su estilo de la firma. Las pinturas de Salle reflejan una estética del collage, con lo que toma imágenes fuera de su contexto original y los recontextualiza en conjuntos complejos. Salle es conocido por mezclar los modos de representación y motivos ya hechos consignados en un solo lienzo, lo que sugiere, pero que desafía cualquier narrativa legible. El empleo de la técnica posmoderna del pastiche, donde el cierre de visualización de imágenes y estilos dispares tiende a reducir todo a signos equivalentes, las pinturas de Salle funcionan como metáforas para el ataque vertiginoso de la cultura mediática).⁵⁷³

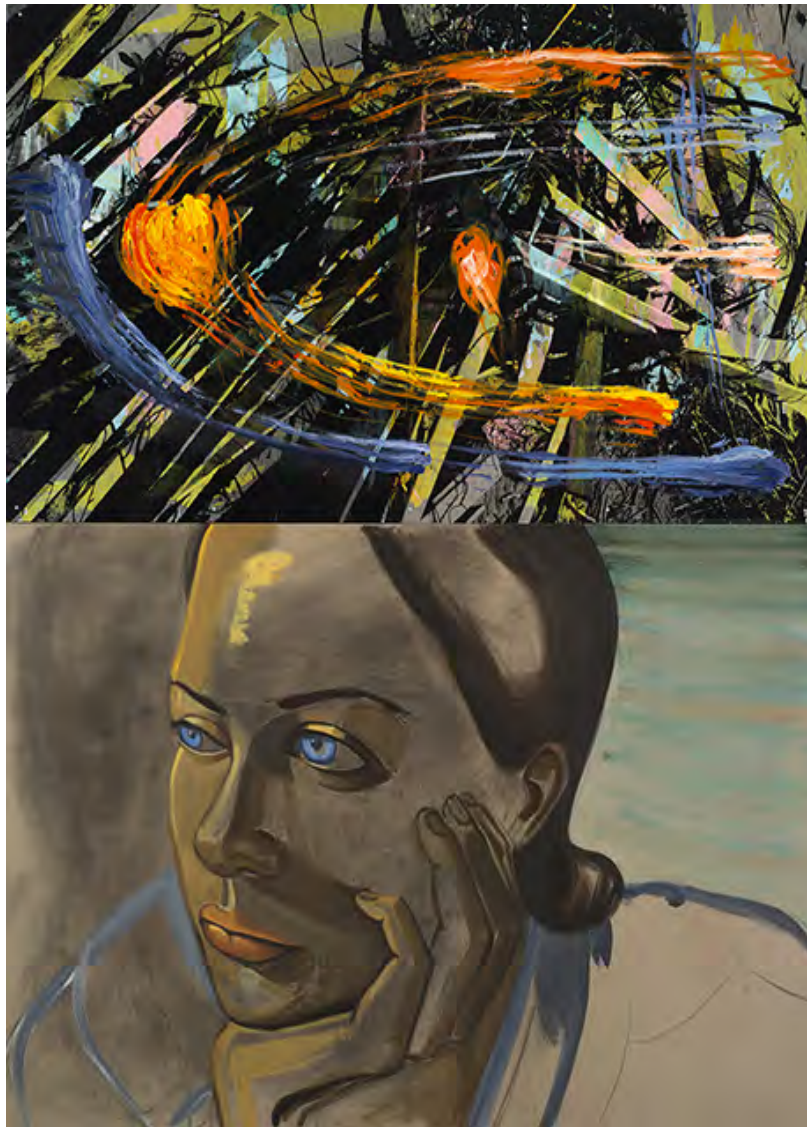


Fig. 546. **Salle**, *Sistema Solar*, 2013, Óleo sobre lienzo, acrílico y tinta serigráfica sobre metal, 198,12 x 152,4 cm.

Nosotros nos planteamos si las miradas que David Salle utiliza (Fig. 546) sirven para inspirar otra respuesta similar abstracta, o si por el contrario, después de crear ese motivo expresivo no representacional le pueda sugerir una forma para que mire a juego el rostro que define más figurativamente.

573 Traducción de la autora de la tesis.

IV. 2. 12. Jenny Saville.



Fig. 547. **Jenny Saville**, *Reverse*, Óleo sobre lienzo, 2003, Expuesto en Oxford.

Jenny Saville presenta un enfoque particular para la representación de la figura humana, y concretamente los retratos. Lo que ellos transmiten trabajan una expresividad muy fuerte, porque los acompaña en extremo con colores rojizos que pretenden estremecer al espectador, con la exageración de los rostros muy maltratados, con miradas doloridas y sufrientes (Fig. 547):

Pese a que hago lo que se considera pintura tradicional, creo que mi trabajo se encamina hacia una especie de medio camino, como una imagen “entre la vida y la muerte”, dice Saville sobre sus retratos de gran intensidad que con frecuencia representan a mujeres obesas, sin rasgos faciales o, al contrario, con la piel en primerísima presencia y herida, mancillada por rasguños o quemaduras.⁵⁷⁴

574 <http://www.20minutos.es/noticia/1521306/0/jenny-saville/retratos/vida-muerte/> (En Línea) (2016-III-20)



Fig. 548. Jenny Saville, Detalle,

A pesar del tratamiento de los cuerpos, de la cara y de otras características que los configuran, muy agresivas y dañadas, la forma de perfilar los ojos, al menos en este ejemplo, los ojos transmiten otra gracilidad, siendo comparables a espejos, son suaves y apacibles y encima describen el propio reflejo del estudio (Fig. 548).

Por otro lado, la forma de observar a esos ojos pintados por Janny Saville, que necesitan un mayor acercamiento para poder ser disfrutados, tampoco es comparable a la forma de detectar la pintura del cuerpo completo:

However, something I haven't noticed mentioned, and to which I feel connected, is the treatment of the subject's eyes. It's an entirely different approach. The body, face and other facial features are a riot of brush marks and blocks of colour, whereas the eyes are more gracefully rendered. With the whole painting, given its size, you have to stand well back but the eyes require closer inspection. They are like soft and gentle mirrors, recording and reflecting back the studio. Albeit, possibly stylised. But the eyes mean something else, demand special attention, it appears, and it's how I approach a portrait myself. Though nowhere near as good as her, obviously.

(Sin embargo, no he notado que se haya mencionado algo, y a lo que me siento conectado, es el tratamiento de los ojos del sujeto. Es un enfoque totalmente diferente. El cuerpo, la cara y otras características faciales son un derroche de marcas descaradas y bloques de color, mientras que los ojos se vuelven más graciosos. Con toda la pintura, dado su tamaño, uno tiene que ponerse bien atrás, pero para los ojos se requiere una inspección más cercana. Son como espejos suaves y apacibles, la grabación y el reflejo de nuevo el estudio. Aunque, posiblemente estilizado. Pero los ojos significan otra cosa, exigen una atención especial, lo que parece, y así es como me acerco a un retrato de mí mismo. Aunque lejos de ser tan buena como ella, obviamente).⁵⁷⁵

575 <https://transientgrace.wordpress.com/2012/09/09/jenny-saville-at-mao-ashmolean/> (En Línea) (2016-III-20)

IV. 2. 13. Toni Oursler.



Fig. 549. **Tony Oursler**, *Fotografía Parlante*, Fotografía montada en bastidor de plástico con la grabación de audio en la caja de encargo, 1996, 15,2 x 17,8 x 1,3 cm. Edición de 100 copias, firmadas y numeradas por el artista.

El uso de la mirada inquietante que el autor Toni Oursler en la *Fotografía Parlante* (Fig. 549) que se representa por medio de una fotografía queda acompañada de otra banda sonora que añade una carga emotiva muy fuerte para potenciar el sentimiento que el artista busca:

*Tony Oursler's Untitled (Talking Photograph) is a disturbing still of a woman lying on the side of her head, her eyes open and slightly rolled back, her mouth relaxed and open as if she were unconscious. The dark shadow from above is juxtaposed with the bright white fabric on which her head is resting, and on her cheek is the imprint of a second female face, alert as if ready to say something, glowing in a demonic, bright red and orange light. Mysterious and dark, the image, accompanied by a soundtrack, has a disturbingly intriguing sadistic touch.*⁵⁷⁶

(Tony Oursler sin título (Fotografía Parlante) es una preocupante foto de una mujer todavía tendida en el lado de la cabeza, con los ojos abiertos y visiblemente retraídos, con la boca abierta y relajada como si estuviera inconsciente. La sombra oscura de arriba se yuxtapone con la brillante tela blanca en la que la cabeza está descansando, y en la mejilla está la impronta de una segunda cara de mujer, alerta como si fuera a decir algo, brillando en una demoníaca luz roja y naranja. Misteriosa y oscura, la imagen, acompañada por una banda sonora, tiene un toque sádico perturbadoramente intrigante).⁵⁷⁷

⁵⁷⁶ http://www.artspace.com/tony_oursler/untitled_talking_photograph (En Línea) (2016-III-20)

⁵⁷⁷ Traducción de la autora de la tesis.

IV. 3. Conclusiones parciales.

En este capítulo hemos abordado un análisis basado en la forma y en el tratamiento que recibe la mirada de los sujetos representados mediante retratos y otras manifestaciones significativas. En primer lugar, se ha descrito los aspectos relativos a la mirada, la forma que tenía cada autor de plasmar la figura humana, con sus intereses y los resultados contrastados a base de citas, así como el proceder plástico en la pintura para transmitir sentimientos, sensaciones, o estados de ánimo. También las vivencias, de cómo se hicieron para poder obtener algunos conocimientos y ampliar nuestro sentido didáctico de la investigación.

En el caso de Van Gogh se da una deliberada forma de retratarse visualizada por una repetición en sus retratos tomados a partir del reflejo de su rostro a través del espejo, con la intención menos consciente de reivindicar su inadaptación mediante el autorretrato. Su mirada capta la personalidad al completo. En su procedimiento pictórico, se suman su modo de trabajar la pincelada.

Vemos en Picasso, cuya idea rompedora establece que se puede crear una pintura sin acercarse formalmente a la referencia o del modelo del que podemos partir, simplemente con una intuición que ya no tiene que definir la fisonomía del sujeto o menos la mirada. Picasso cuestiona las teorías previas sobre la representación del retrato. Para Picasso, la personalidad del artista está íntimamente ligada a la forma y a los resultados que logra en la pintura, lo que implica que el espectador ponga de su esfuerzo para entender el motivo como un diálogo. En cualquier caso, mantiene ciertas constantes del individuo para que pueda ser reconocido, con la carga expresiva de los sujetos representados. Podemos considerarlos como estilizaciones dentro del contexto del siglos XX, algo propio de los cambios del pensamiento en una época convulsa. De esta manera los recursos plásticos ganan protagonismo.

Sobre Paul Klee, continuamos las observaciones que se orientan en un sentido parecido al caso previo de Picasso, que se desprende incluso en un mayor grado de la fisonomía o de la identidad de quien “interpreta”. Primero cambia la idea del pintor que se fija en diversos fundamentos en la composición, primando las formas y no las características de la fisonomía, o la mirada de la propia figura pintada.

Jean Dubuffet entendía al retrato como una figura a inmortalizar muy lejana a lo que se entiende comúnmente, alejándose del parecido y de la semejanza, por su “esquema universal” como una plantilla para sus representaciones, en las que utiliza su memoria para la realización de la obra. Son cabezas minúsculas, imágenes frontales o rasgos exagerados, por romper la tradición pictórica, siendo los intereses más parecidos al arte abstracto para potenciar las sensaciones que causan los aspectos plásticos y no las miradas.

En el caso de Francis Bacon aporta una visión particular en la representación de la mirada con un estilo que recibe influencia del siglo XVI, empleando temas como fuente de expresión. Se basa en el dolor y la deformidad de los rostros y de las miradas. Emborrona la expresividad de los rostros o de los detalles que impiden que se reconozcan. De esta manera, el gesto pictórico dota a sus personajes de una nueva expresividad.

Franz Auerbach, para quien la representación de la mirada se altera, y pone en cuestión sobre si el retrato sin el parecido con la realidad sea propiamente un retrato, según el grado de iconicidad.

Para Otto Dix lo importante en la representación de la figura es mostrar su apariencia externa, y deja en segundo lugar al aspecto intelectual que viene dado por la primera noción.

En el caso de Támara de Lempicka el tratamiento de los rostros y de sus volúmenes son muy característicos y se solucionan con perfectos fundidos en las transiciones de color, y repite sus estereotipos que hacen semejantes a muchas de sus composiciones.

La tendencia de Frida Kahlo es la de repetir constantemente su propia imagen acompañada de otros motivos que potencian el sentido y su expresividad, mantenida muchas veces con los mismos semblantes doloridos o marcados por el dolor, en los que uno a uno muestra su estado anímico. Lo consigue aportando nuevos detalles incluyendo cómo se peina o presenta su pelo, su ropa y otros animales y vegetación como ejemplos.

Por otro lado, Alice Neel atribuye diferentes sentidos a los retratos en cuanto a la importancia que aporta a los sujetos por la cantidad de trabajo que emplea, para distinguir los aspectos más relevantes definidos por más detalles. Ella idealiza sus expresiones en los retratos, por lo que se aprecia su estilización de los motivos a la hora de pintar.

El caso de Maruja Mallo también reviste de cierta importancia ya que resuelve los volúmenes tratados como los propios de una escultura para definir los rostros, sus expresiones o sus miradas, dentro de unos rasgos definidos muy estáticos.

Philip Guston demuestra en un caso excepcional del retrato su proceder particular en el ejemplo presentado, que emplea el color como en otras obras no tan figurativas. En ello define relativamente una mayor descripción de la fisonomía con más detalles, donde se presenta una marcada estilización. En parte sintetiza sus detalles en un retrato sintetizado en pequeños planos de color con tonos saturados con los que se recrea su obra y se acerca más a la figuración dentro de su estilo.

En Max Beckmann, distinguimos sus tipos de obras, con distintos niveles de parecido a la realidad. En el primero, de un retrato, la figura femenina es tratada de forma naturalista pero ligeramente algo estilizada, mientras que en la segunda imagen predomina la línea negra que endurece los rostros, también trabajados con sombras que afectan a la expresión más sombría y apagada.

Giorgio de Chirico parece proceder en base a un mismo patrón para reproducir sus retratos, basados en las mismas composiciones con fondos del color que predomina. Trabaja a las figuras del mismo modo con algún matiz como la inclusión de las manos y su expresividad particular y repite la imagen del retrato de perfil. Sus miradas parecen herméticas e inexpresivas sin el ánimo alterado.

En la forma de autorretratarse, Francis Picabia ofrece rasgos particulares en el tratamiento de la imagen fotográfica en la que siempre se basaba. Pero, a su vez, aporta nuevos detalles en sus composiciones que complementan el significado de su obra. Sin embargo en esa manipulación de la imagen se sintetiza mucho la información visual, donde trabaja una atmósfera determinada, la luz es intensa y los colores predominan en los ocres para definir los rostros y miradas.

Para el autor Alexander Alexandrovich Deineka, el tratamiento de los rostros prima sobre la definición de otros detalles menos relevantes. Pueden ser secundarios el estado anímico y la forma de mirar por debajo del atractivo.

Las miradas de Paul Delvaux suponen en cada personaje representado una introspección que lo aísla de su entorno y nunca mira a ningún elemento al completo, mira al vacío y su esquema se repite con asiduidad, porque no prestan atención al espectador. Repetidamente representa una “no mirada”, y a la vez juega con el espacio en el momento de orientar las caras, cuerpos y miradas.

Vemos que Chuck Close destaca dentro de su total respeto por la realidad las habilidades técnicas y formales por encima de la expresividad de las miradas, fieles a las fotografías de las que parte.

David Hockney muestra un acercamiento a la representación de las miradas, sujetos retratados naturalistas. Trata de plasmar las conductas humanas y deja de lado el acabado.

En la obra de Paula Rego hemos visto un visible tratamiento de la representación de la mirada agresiva, con cierta violencia en rostros y gestos, expresiones faciales y el empleo del color turbio.

Por otro lado Lucian Freud ofrece en la imagen de sus retratos la marcada no idealización en la representación de la mirada y de las facciones. Pero cambia la definición en sus retratos en los que el parecido al referente se vuelve relativa.

En las obras de Rafal Olbiski nos hemos acercado a un tratamiento surrealista en la representación de ojos, caras y otras partes del rostro, y se ven integrados en nuevos entornos, paisajes, o el juego de las metáforas.

Luc Tuymans aporta su visión a veces basada en la toma de referencias de esquelas, su estética es pálida y la apariencia melancólica, que puede negar en sus obras un acceso a la intimidad del retratado y a su penetración psicológica.

A su vez Michaël Borremans nos muestra su método de trabajo con el fin de lograr el mayor parecido por la realidad muy creíble, con unos rostros descritos con absoluta definición de los rasgos y las facciones sin alteración, reflejados por semblantes serios y relajados.

El enfoque de Marlene Dumas, intenta subordinar con la mirada al espectador. Sopesa el significado de la percepción a la gente desde la mirada en diferentes facetas: el hecho de pintar un modelo, mirar un cuadro de otra persona, pintarlo, mostrarlo y otros aspectos similares que tiene presentes.

La tendencia de Elizabeth Peyton es homogénea en el tratamiento de las personas que retrata, de una forma particular que no se asemeja formalmente al completo naturalismo de las caras de las que sí obtiene el parecido captado en la mirada.

El pintor Francesco Clemente aborda numerosos motivos iconográficos para mostrar en ellos su estilización de las imágenes a las que aísla y extrae de su propio contexto, y a sus retratos no se presentan con el entorno u otras cualidades que nos hablan del sujeto.

Para David Salle su proceder se basa en un primer apunte al reunirse con el modelo, la imagen tomada del natural y a la vez sintética. Pero sobre todo articula la figuración con otros aspectos del arte, la abstracción que queda complementada con la primera.

Jenny Saville potencia la expresividad del rostro basado en el empleo agresivo del color por demostrar la crudeza de los rostros. Tiene una forma particular para representar los ojos en sus recursos plásticos con otra gracilidad y apariencia comparable al comportamiento de los espejos, con ojos vítreos o con el propio reflejo en ellos del entorno donde se retrataron.

Y por fin Tony Oursler, nos ha presentado cómo acompañaba a una fotografía de un rostro con una banda sonora que añade otra carga emotiva para potenciar el sentimiento que busca despertar.

V. EL ESTUDIO DE LAS TIPOLOGÍAS DE MIRADAS.

En *El estudio de las tipologías de miradas* desglosamos la información de modo que facilite clasificar diversas variantes agrupadas. De esta manera aportamos seis ejemplos según cada uno en su selección tomada de artistas contemporáneos cuyos datos desconocemos.

Nos servirán de ejemplos a seguir de cara la experimentación en el tema que nos ocupa. También para describir sus características y destacar esas formas de significarse en obras del mismo autor por cada una presentada.

La selección de esas imágenes supone obviar muchos otros ejemplos que han quedado a un lado por elegir los que mejor se ajustan según nuestros intereses en la investigación. Intentamos con ello presentar nuestra más particular aportación al estudio que nos ocupa, al elaborar una rejilla de análisis que nace de todas las observaciones y el aprendizaje obtenido del contenido previo de esta tesis.

V. 1. Análisis funcional de las tipologías de miradas.

En este apartado sobre el análisis de las variables icónicas que presentan las tipologías de las miradas hemos creado un sistema de análisis que se adecúa a la clasificación de las miradas en relación a uno mismo y en relación a los demás. Se trata de un método que no es cerrado en cuanto que es flexible y válido para otras investigaciones. Siguiendo esta rejilla de análisis se podría reproducir cada tipología de las miradas comenzando en el esbozo de la posición de la cabeza mediante un eje vertical que define la posición de la nariz y el tabique nasal y otro horizontal que define la de los ojos. Estas dos direcciones que se insertan en el óvalo facial pueden definir cómo se posiciona cada cabeza. En ellos se incrustan adaptándose a la perspectiva de la cara que con los giros acorta tanto el ojo como la ceja, etc. En el orden de los elementos de la tabla de análisis se puede reproducir cada agrupación de seis obras de un mismo autor que proyecta en ellas un mismo sentimiento. Son un total de 40 análisis y cada uno cuenta con determinadas variables que no escapan de la misma expresión descrita.

En segundo lugar pensamos en la apertura de los ojos que se adapta a los ejes descritos. Además vemos la dirección de la mirada reflejada con flechas hacia los lados o las mismas frontales dibujadas con cuadrados que muestran esas flechas en escorzo. En el mismo apartado de la tabla analizamos el grado en el que se posiciona el ojo del personaje para atender al motivo al que proyecta su mirada. Para ello dibujamos un arco al que se añade la posición del iris y pupila hasta en tres posiciones principalmente: ladeada hacia la izquierda, frontal, o ladeada a la derecha. Así observamos si se apela al espectador involucrándolo o se mira hacia fuera de la obra ignorándolo.

Por otro lado, nos dedicamos a atender el color de los párpados, el color de las pestañas en las que predominan todas el negro, y el tono al que se aproxima la esclerótica, la parte que muchas veces consideramos blanca. Esta se exagera acorde a la expresividad. También analizamos las ojeras en el color tomado de la zona situada bajo el párpado inferior.

En otro apartado describimos la presencia de humedad en los ojos y de sus lágrimas, generalmente oscurecidas en los casos más destacados por el maquillaje que aporta la expresividad a cada mirada. También estudiamos la posición en la que se dibujan las cejas de forma más generalizada. Luego descubrimos la apertura y otras características de la boca, con su disposición respecto al giro de las cabezas.

A continuación se toma el color predominante del rostro obtenido del punto específico de la frente en su parte más luminosa, para captar los matices predominantes. Y por último rescatamos el color del iris de cada ojo del personaje retratado. Para la obtención de cada color que analizamos, hemos ampliado la imagen hasta el punto de verla pixelizada y obtener de ese píxel más luminoso el resultado.

V. 1. 1. Acepciones de las funciones expresivas en relación a sí mismo.

Diferenciamos las Acepciones de las Funciones Expresivas en Relación a uno Mismo (Fig. 489) por organizar la información de una forma reglada bajo nuestro punto de vista. Estas primeras se basan en el ánimo y no en la conducta. Así describimos las consideradas vitales, las lúdicas y las autodestructivas.

Comenzamos en el primer grupo de las vitales por la alegre, por la serena y por la confiada. Dentro de las lúdicas, por la dulce, la golosa, la artificiosa, la onirista, la inocente, la curiosa y la traviesa. Y ya en las destructivas la decaída, la apática, la cohibida, la melancólica, la consternada, la deprimida, la traumatizada, la depresiva y por último la enfermiza.

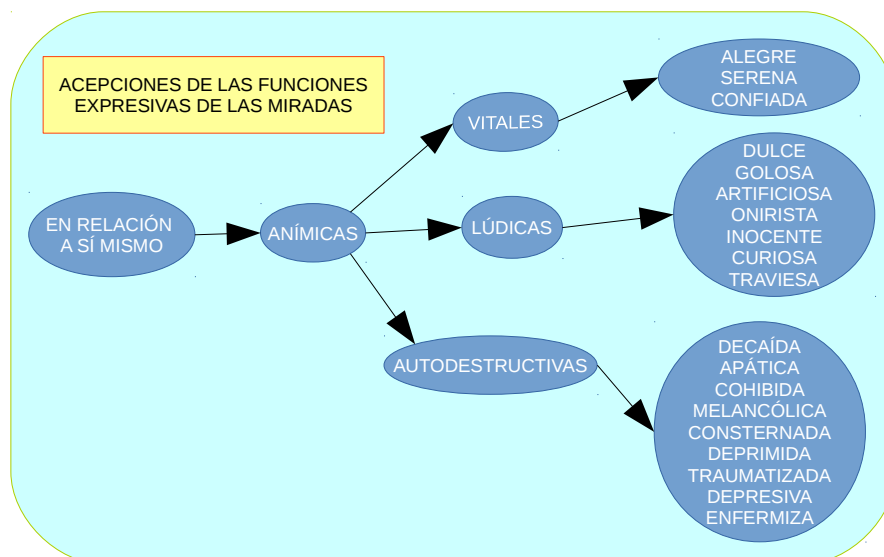


Fig. 550. *Análisis de las funciones expresivas en relación a sí mismo.*

Algunas de estas acepciones pueden ser similares a otras de la otra agrupación, pero así ambos quedan compensados. Se observa una progresión de los tipos de miradas que parten desde las más amables a las más desgarradoras e inquietantes, pasando por sus puntos intermedios. Analizamos por consiguiente las formas que diversos artistas desarrollan para significar sus intereses expresivos. Como hemos reflejado anteriormente, los autores también se proyectan en la factura de sus obras al menos en el estado de ánimo y su emotividad.

Descubrimos en las acepciones de las funciones expresivas de las miradas relativas a las denominadas “en relación a sí mismo” (Fig. 550), por describir las anímicas, en el primer grupo de las vitales, son aquellas que denotan y cuentan con un estado anímico positivo y optimista. Así abarca la alegre con Tatiana Doronina (Figs. 551 a 556), la serena con David Gray (Figs. 557 a 562), y la confiada con Ennio Montariello (Figs. 563 a 568).

Respecto a las lúdicas, determinamos las acepciones que describen los sentimientos con otro ánimo más jovial y distendido. Así descubrimos cómo se comportan las miradas dulces con Maria Ilieva (Figs. 569 a 574), la golosa con Yang Ma (Figs. 575 a 580), la artificiosa con Italia Routuolo (Figs. 581 a 586), la onirista con Jeremiah Ketner (Figs. 587 a 592), la inocente con Vladimír Volegov (Figs. 593 a 598), la curiosa con Tatiana Deriy (Figs. 599 a 604) y la traviesa con Dani Torrent (Figs. 605 a 610).

Aquí llegamos al punto de inflexión que nos acerca al polo opuesto de acepciones. Estas pueden contar con una carga mayor de colorido, luminosidad, y se convierten en positivas de un modo más comedido que las anteriores que son muy amables. Así son las miradas dulces, las golosas, las artificiosas, las oniristas, las inocentes, las curiosas o las traviesas. No causan daño ni hieren al espectador, sino que afectan a ellos mismos de un modo poco agresivo. Y de otro modo las próximas acepciones ocurren con las que producen en el propio individuo los daños, las penurias o las enfermedades y la depresión. Son sentimientos que describimos en las acepciones de las miradas autodestructivas, que guardan el peso más negativo sobre los daños que residen en la propia persona, todo lo que se pueda padecer reflejado en las miradas y en su forma de presentarse en el propio cuadro.

Aquí gracias a esas miradas se transmiten las sensaciones más tremendas y dañinas para el espíritu propio del retratado. Sin embargo, también hieren a la sensibilidad y crean congoja del espectador. Tratamos el decaimiento con Lori Earley (Figs. 611 a 616), la apatía con Jennifer Springman (Figs. 617 a 622), la cohibición con Nicoletta Ceccoli (Figs. 623 a 646), la melancolía con Eugenio Recuenco (Figs. 647 a 652), la consternación con Dino Valls (Figs. 653 a 658), la depresión con Kris Lewis (Figs. 659 a 664), los traumas con Kwon Kyung Yup (Figs. 665 a 670), la depresión con Jenny Bird Alcántara (Figs. 671 a 676) y lo enfermizo con Leslie Ditto (Figs. 677 a 682).

Estos ejemplos surgen de una búsqueda de algunos de los términos susceptibles de representarse relativos a la mirada en el diccionario citado de uso del Español de María Moliner, en su edición abreviada. Uno a uno se han podido localizar seis ejemplos por cada autor dentro de artistas contemporáneos de este siglo XXI. Son principalmente ilustradores. La razón de su citación es porque su mirada es muy importante dentro del arte popular, lo que complementa a la serie de autores de otras épocas que encontraron su reconocimiento como pintores elitistas en su momento.

Se han localizado mediante la Red, ya que son escasos los documentos escritos como libros o catálogos. Pueden pertenecer al arte comercial o no pertenece a esa pintura de élite que aunque sea así puede ilustrar alguna de las formas en las que se explican esas miradas que hemos clasificado intentando explicar las acepciones buscadas como referentes de cada una.

Esos ejemplos son considerados relevantes porque ofrecen cierta riqueza y son genuinas dentro de su acepción. Y se dan porque guardan algunas características que se repiten en ello en el mismo sentido y dan una sensación predominante que se especifica con un tipo de mirada. En esta forma de expresión de cada autor, en la que proyecta sus sentimientos, vislumbramos una respuesta a estas premisas que nos ayudan a buscar cada tipo.

Tal selección y sus ejemplos pueden ser discutibles, ya que corresponden a una selección personal de sentimientos reflejados en las miradas y un tanto subjetivos a pesar de nuestro intento de objetividad para tratarlos. Igual que la expresión de sentimientos a través de las miradas nunca será un tema en el que todos estén de acuerdo por su forma de pensar o de percibir. Entre esas imágenes se han localizado los rasgos más significativos dentro de cada tipología tratada.

V. 1. 1. Tatiana Doronina – Alegre.



Fig. 551



Fig. 552



Fig. 553



Fig. 554



Fig. 555



Fig. 556

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / VITALES / ALEGRE

TATIANA DORONINA	Fig. 551	Fig. 552	Fig. 553	Fig. 554	Fig. 555	Fig. 556
INCLINACIÓN DE LA CABEZA / ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS / TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS / BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 2. David Gray – Serena.



Fig. 557



Fig. 558



Fig. 559



Fig. 560



Fig. 561



Fig. 562

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / VITALES / SERENA

DAVID GRAY	Fig. 557	Fig. 558	Fig. 559	Fig. 560	Fig. 561	Fig. 562
INCLINACIÓN DE LA CABEZA / ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS / TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS / BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 3. Ennio Montariello – Confiada.



Fig. 563



Fig. 564



Fig. 565

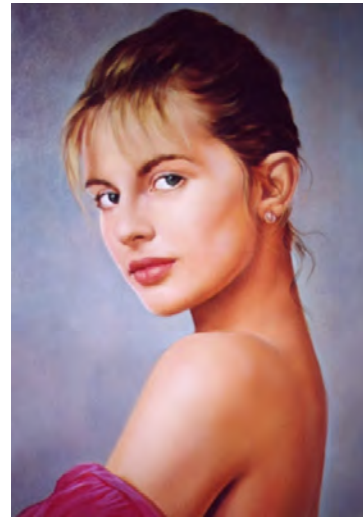


Fig. 566



Fig. 567

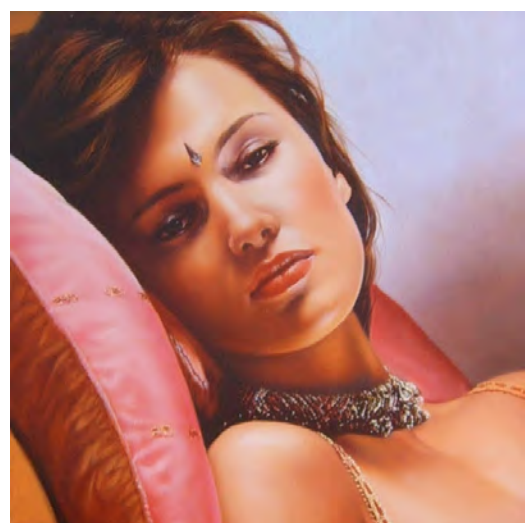

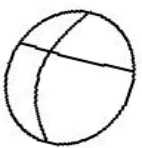
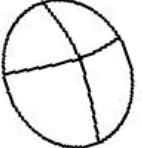
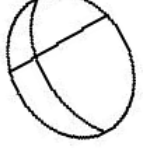
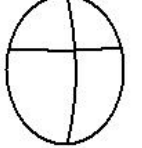
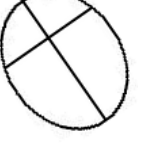






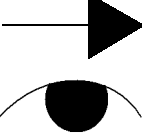
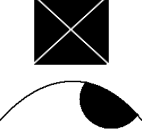
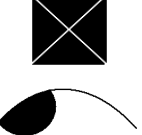
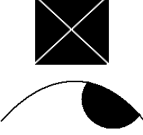
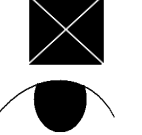













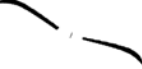
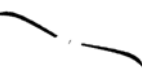
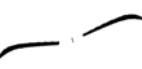
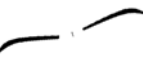
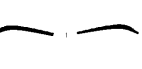
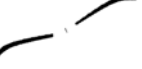




















Fig. 568

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / VITALES / CONFIADA

ENNIO MONTARIELLO	Fig. 563	Fig. 564	Fig. 565	Fig. 566	Fig. 567	Fig. 568
INCLINACIÓN DE LA CABEZA / ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD OJERAS / TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS / BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 4. Maria Ilieva – Dulce.



Fig. 569



Fig. 570



Fig. 571



Fig. 572



Fig. 573



Fig. 574

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / LÚDICAS / DULCE

MARIA ILIEVA	Fig. 569	Fig. 570	Fig. 571	Fig. 572	Fig. 573	Fig. 574
INCLINACIÓN DE LA CABEZA / ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD OJERAS / TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS / BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 5. Yang Ma –Golosa.



Fig. 575

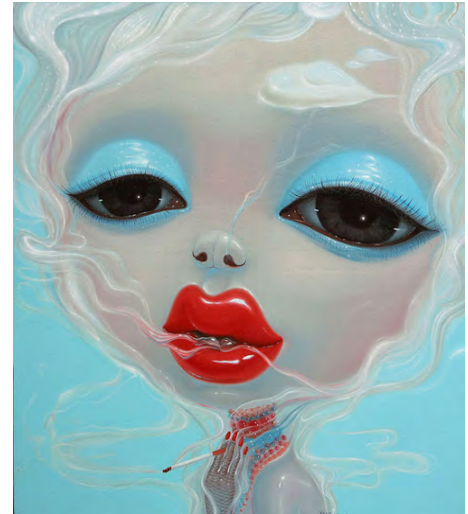


Fig. 576



Fig. 577



Fig. 578

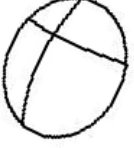
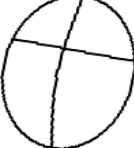
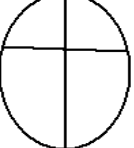
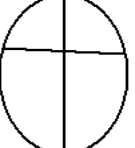
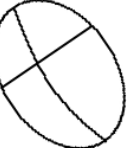






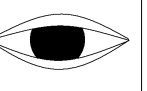

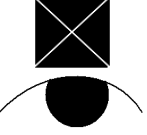
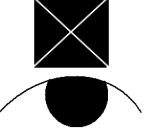

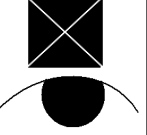
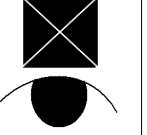

















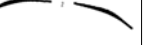










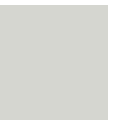









Fig. 579



Fig. 580

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / LÚDICAS / GOLOSA

YANG MA	Fig. 575	Fig. 576	Fig. 577	Fig. 578	Fig. 579	Fig. 580
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/ TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 6. Italia Routuolo – Artificiosa.



Fig. 581



Fig. 582

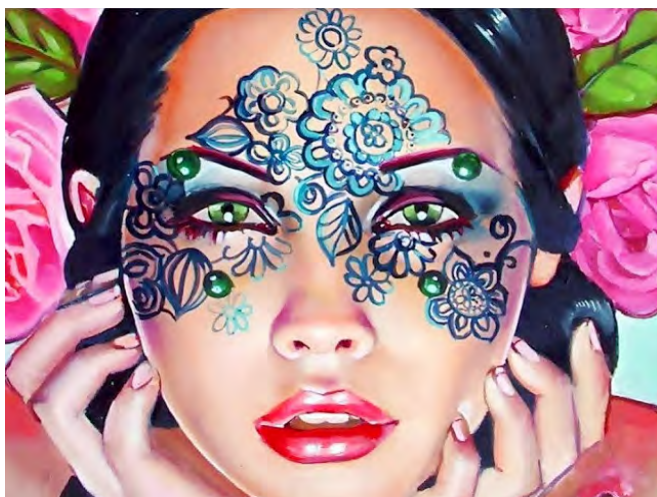


Fig. 583



Fig. 584

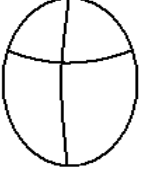
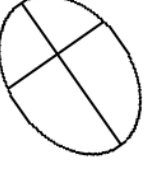
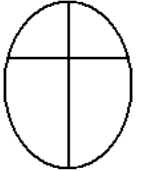
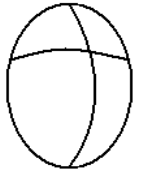

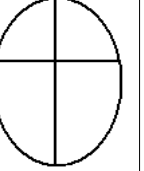

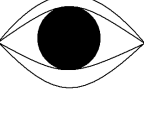


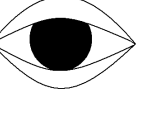
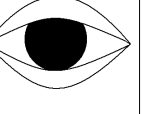
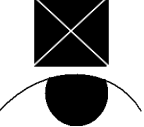

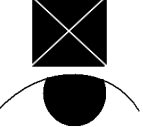

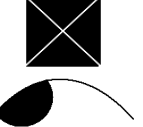













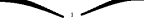


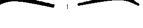

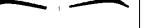









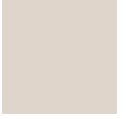










Fig. 585



Fig. 586

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / LÚDICAS / ARTIFICIOSA

ITALIA ROUTUOLO	Fig. 581	Fig. 582	Fig. 583	Fig. 584	Fig. 585	Fig. 586
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 7. Jeremiah Ketner – Onirista.



Fig. 587



Fig. 588



Fig. 589



Fig. 590

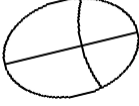
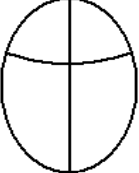


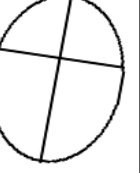
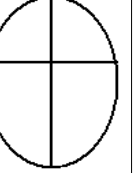












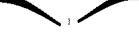


















Fig. 591



Fig. 592

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / LÚDICAS / ONIRISTA

JEREMIAH KETNER	Fig. 587	Fig. 588	Fig. 589	Fig. 590	Fig. 591	Fig. 592
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/ ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 8. Vladimir Volegov – Inocente.



Fig. 593



Fig. 494



Fig. 595



Fig. 596

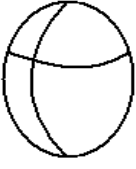
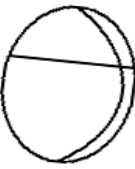


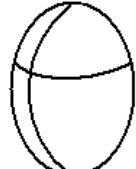
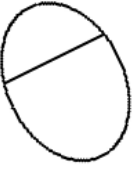






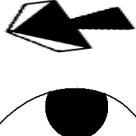
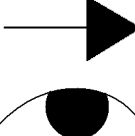
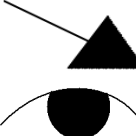
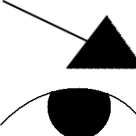
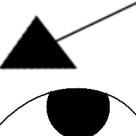







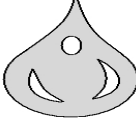
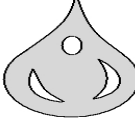
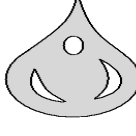
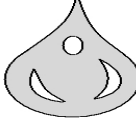























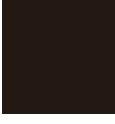




Fig. 597



Fig. 598

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / LÚDICAS / INOCENTE

VLADIMIR VOLEGOV	Fig. 593	Fig. 594	Fig. 595	Fig. 596	Fig. 597	Fig. 598
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 9. Tatiana Deriy – Curiosa.



Fig. 599



Fig. 600



Fig. 601



Fig. 602



Fig. 603



Fig. 604

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / LÚDICAS / CURIOSA

TATIANA DERIY	Fig. 599	Fig. 600	Fig. 601	Fig. 602	Fig. 603	Fig. 604
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 10. Dani Torrent – Traviesa.



Fig. 605



Fig. 606



Fig. 607



Fig. 608

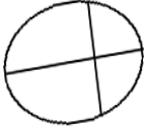
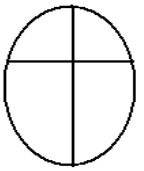
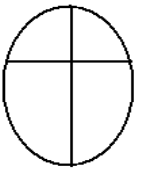
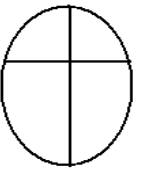
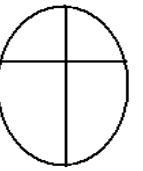
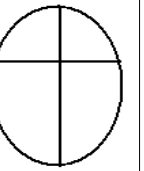
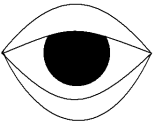
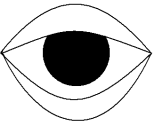
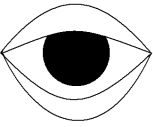
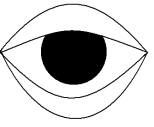
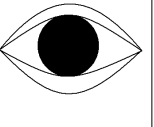
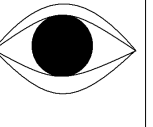
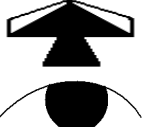


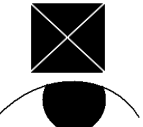
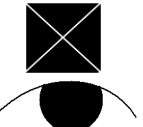






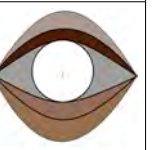




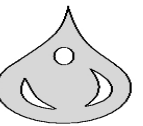



























Fig. 609



Fig. 610

EN RELACIÓN A SI MISMO / ANÍMICAS / LÚDICAS / TRAVIESA

DANI TORRENT	Fig. 605	Fig. 606	Fig. 607	Fig. 608	Fig. 609	Fig. 610
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 11. Lori Earley – Decaída.



Fig. 611



Fig. 612



Fig. 613

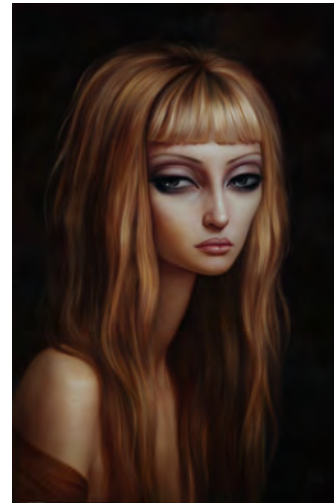


Fig. 614



Fig. 615



Fig. 616

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / AUTODESTRUCTIVAS / DECAÍDA

LORI EARLEY	Fig. 611	Fig. 612	Fig. 613	Fig. 614	Fig. 615	Fig. 616
INCLINACIÓN DE LA CABEZA						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 12. Jennifer Springman – Apática.



Fig. 617



Fig. 618



Fig. 619



Fig. 620



Fig. 621



Fig. 622

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / AUTODESTRUCTIVAS / APÁTICA

JENNIFER SPRINGMAN	Fig. 617	Fig. 618	Fig. 619	Fig. 620	Fig. 621	Fig. 622
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 13. Nicoletta Ceccoli – Cohibida.



Fig. 623



Fig. 624



Fig. 625



Fig. 626

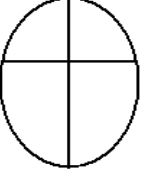
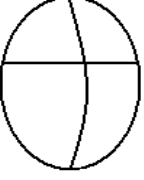
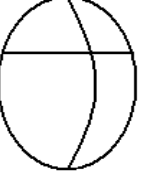
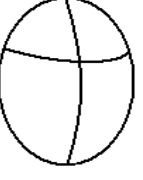
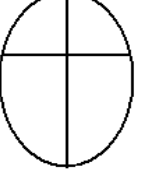
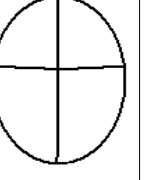





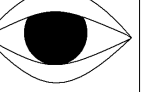
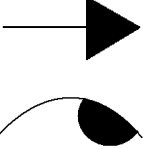
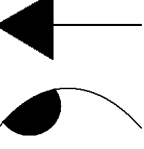
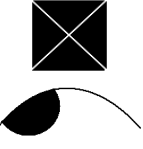
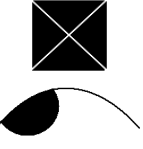
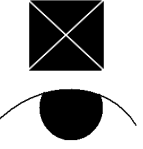
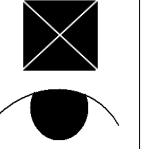






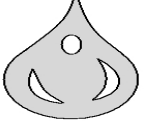
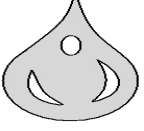
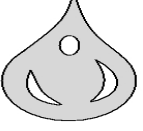
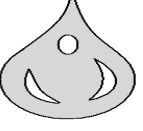

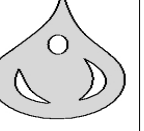

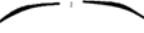
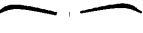
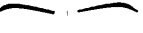
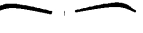
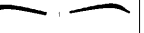






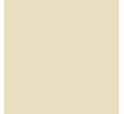

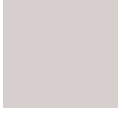











Fig. 627



Fig. 628

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / AUTODESTRUCTIVAS / COHIBIDA

NICOLETTA CECCOLI	Fig. 623	Fig. 624	Fig. 625	Fig. 626	Fig. 627	Fig. 628
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 14. Eugenio Recuenco – Melancólica.



Fig. 629



Fig. 630



Fig. 631



Fig. 632


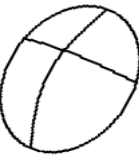



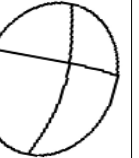






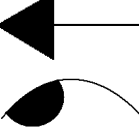

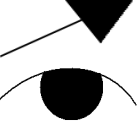
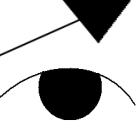

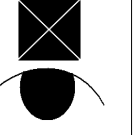












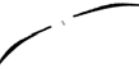
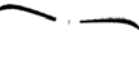

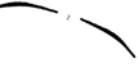
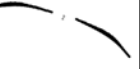
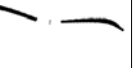












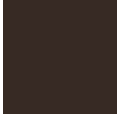







Fig. 633



Fig. 634

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / AUTODESTRUCTIVAS / MELANCÓLICA

EUGENIO RECUENCO	Fig. 629	Fig. 630	Fig. 631	Fig. 632	Fig. 633	Fig. 634
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 15. Dino Valls – Consternada.



Fig. 635

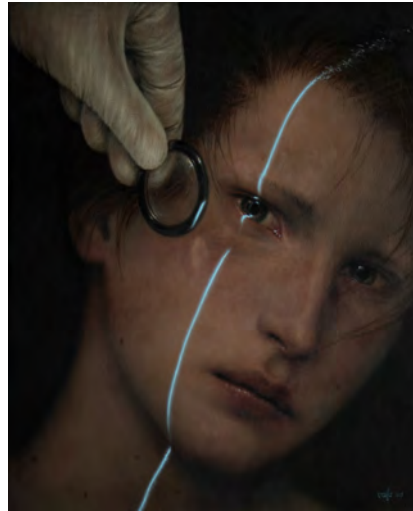


Fig. 636



Fig 637



Fig. 638



Fig. 639



Fig. 640

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / AUTODESTRUCTIVAS / CONSTERNADA

DINO VALLS	Fig. 635	Fig. 636	Fig. 637	Fig. 638	Fig. 639	Fig. 640
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 16. Kris Lewis – Deprimida.



Fig. 641



Fig. 642



Fig. 643

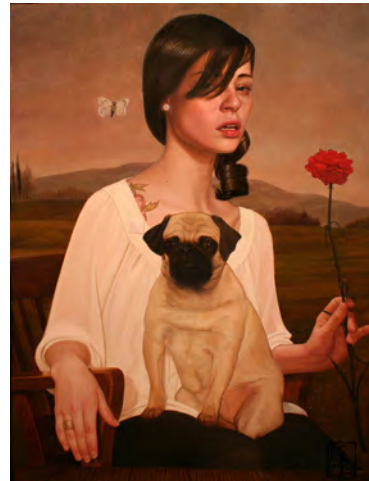


Fig. 644

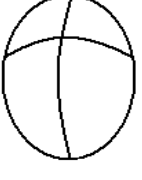
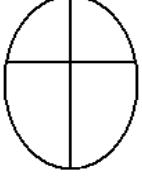
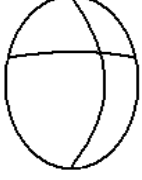
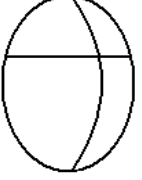
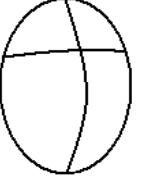







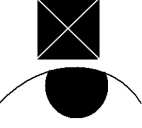
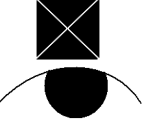
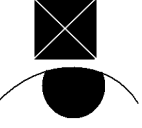

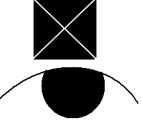
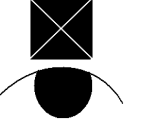






































Fig. 645



Fig. 546

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / AUTODESTRUCTIVAS / DEPRIMIDA

KRIS LEWIS	Fig. 641	Fig. 642	Fig. 643	Fig. 644	Fig. 645	Fig. 646
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 17. Kwon Kyung Yup – Traumatizada.



Fig. 647



Fig. 648



Fig. 649



Fig. 650



Fig. 651



Fig. 652

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / AUTODESTRUCTIVAS / TRAUMATIZADA

KWON KYUNG YUP	Fig. 647	Fig. 648	Fig. 649	Fig. 650	Fig. 651	Fig. 652
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 18. Jenny Bird Alcántara – Depresiva.



Fig. 653



Fig. 654



Fig. 655



Fig. 656



Fig. 657

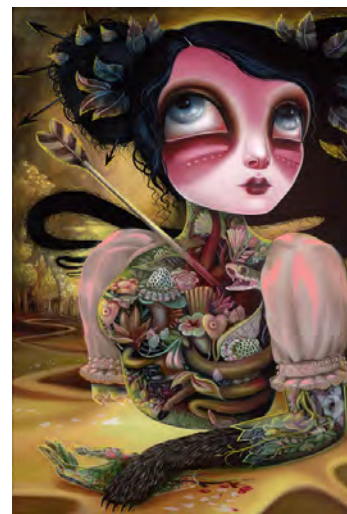
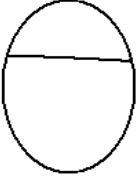

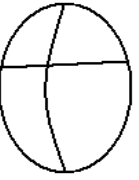
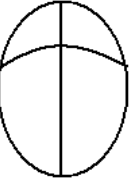
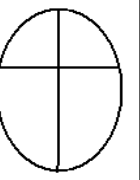
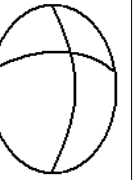
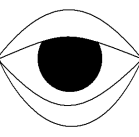
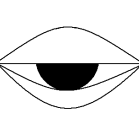
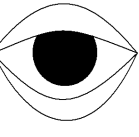
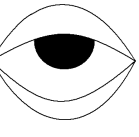
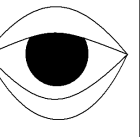
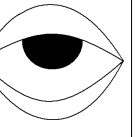
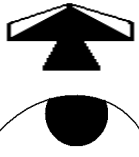
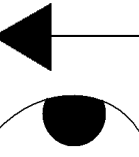
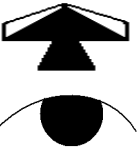
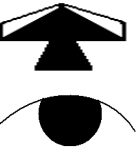
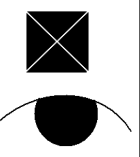
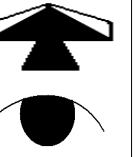
















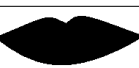
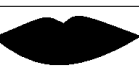
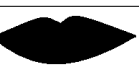
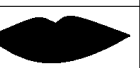
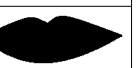

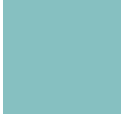

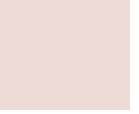










Fig. 658

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / AUTODESTRUCTIVAS / DEPRESIVA

JENNY BIRD ALCÁNTARA	Fig. 653	Fig. 654	Fig. 655	Fig. 656	Fig. 657	Fig. 658
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 1. 19. Leslie Ditto – Enfermiza.



Fig. 659



Fig. 660



Fig. 662



Fig. 661

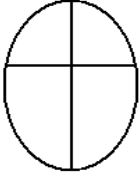
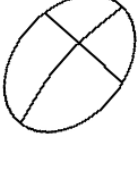

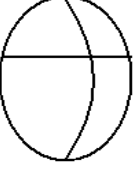

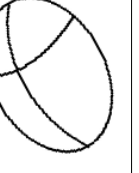
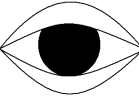

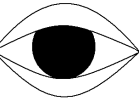

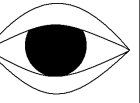

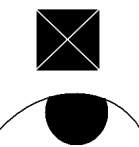
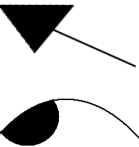
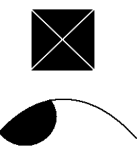
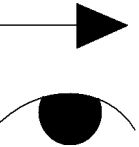
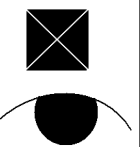
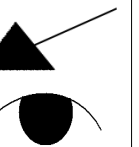






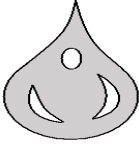
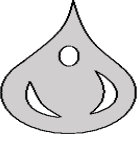


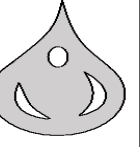
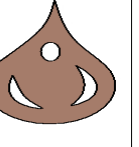













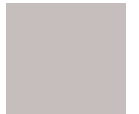
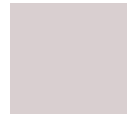











Fig. 663



Fig. 664

EN RELACIÓN A SÍ MISMO / ANÍMICAS / AUTODESTRUCTIVAS / ENFERMIZA

LESLIE DITTO	Fig. 659	Fig. 660	Fig. 661	Fig. 662	Fig. 663	Fig. 664
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. Acepciones de las funciones expresivas en relación al otro.

Continuamos con las Acepciones de las Funciones Expresivas en Relación al Otro (Fig. 604). Aquí se trabaja el estudio sobre las conductas que demuestran sus actitudes ante la vida según su comportamiento. Estos aspectos conductuales se dividen en cuatro tipologías: las admirativas, las inquisitivas, las sexuales y las aversivas.

Ya dentro de la primera de las admirativas, desglosamos la bondadosa, la angelical y la virginal. Dentro de la segunda, las adquisitivas, entran la sobrecohedora, la arrogante y la soberbia. En el grupo de las sexuales, la sensual, la provocativa, la erótica, la reposada y la voyeurista. Y por último en el grupo de las aversivas, atendemos a la malvada, la huraña, la agresiva, la siniestra, la visceral, la diabólica, la maléfica, la belicosa, la funesta y la monstruosa.

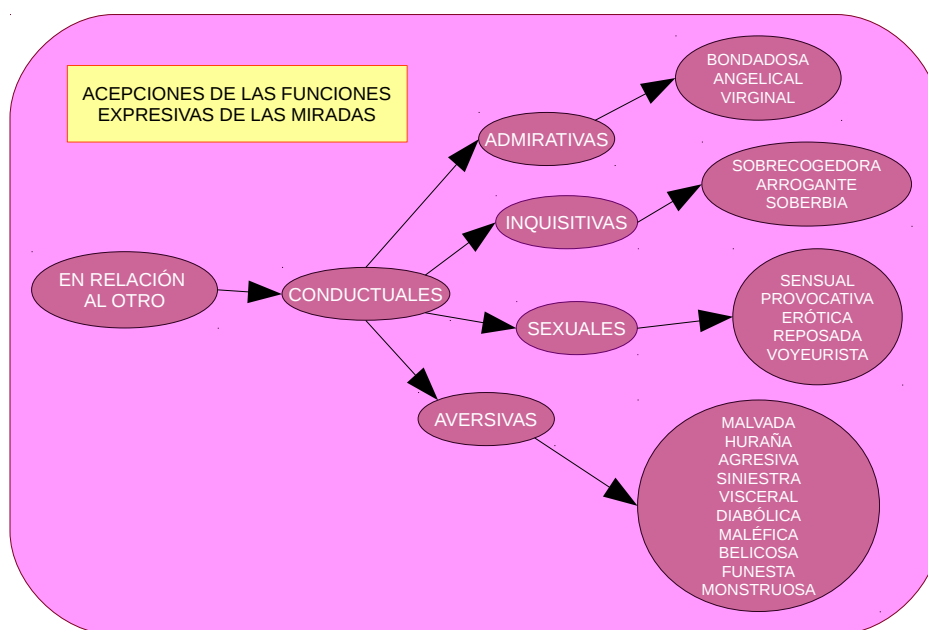


Fig. 665. *Análisis de las funciones expresivas en relación al otro.*

En este caso la progresión de los contenidos se asemeja a la anterior, partiendo de lo más amable a lo más cruel, pasando a la vez por las inquisitivas y las sexuales. Suman un total de 20 acepciones que hemos podido descubrir e ilustrar a la vez como ejemplos que resuelven cada tipo (Fig. 665).

Guardan una relación en cuanto a la conducta donde las admirativas reflejan sensaciones agradables y de buenas vibraciones, con las que sugerimos los aspectos más destacados de la buena conducta y de la belleza de los rasgos, o se transmite el candor en tres formas diferenciadas. Tratamos como finalidad en el listado destacando la mirada bondadosa con Mark Ryden (Figs. 666 a 671), la angelical con Josie McCoy (Figs. 672 a 677) y la virginal con Michelle Mía Araujo (Figs. 678 a 683).

Estas tres miradas pueden destinarse a despertar en el espectador unos sentimientos concretos que invitan a sentir afecto y devoción por la forma de la resolución de sus rasgos bellos y de sus facciones, su pose y actitud, al contar con una marcada belleza y finura.

Refiriéndonos a las acepciones inquisitivas, prestamos principal interés a las miradas que pueden ofender al espectador en lugar de contentarlo con los rasgos y expresiones amables. Tratan al espectador como a una figura inferior al que se maltrata e infravalora: se resume en las miradas que sobrecogen con John Brophy (Figs. 684 a 689), muestran arrogancia con Ray Caesar (Figs. 690 a 695) y soberbia con Sylvia Ji (Figs. 696 a 701). Ilustraremos esos apartados con algunos ejemplos.

Por otro lado, respecto a las acepciones sexuales trabajamos en aquellas miradas con las cuales introducimos una carga de erotismo mayor o adicional que las anteriores. Asemejándose a alguna de las anteriores del primer bloque, se destinan en mayor grado a incidir en el espectador, por despertar deseo, por involucrarlo como un observador furtivo. Así en las sexuales, trabajamos con la mirada sensual con Tatí Suárez (Figs. 702 a 707), la provocativa con Anja van Herle (Figs. 708 a 713), la erótica con Alexander Shubin (Figs. 714 a 719), la reposada con Paul Brown (Figs. 720 a 725), o la voyeurista con Alexandre Montoya (Figs. 726 a 731).

Y dentro de las miradas aversivas (las que causan aversión) pretenden incidir en lo reprochable, lo malvado, lo violento, gracias a los ejemplos que trabajamos para las miradas pérfidas con Jacqueline Gallagher (Figs. 732 a 737), las hurañas con Loic Zimmermann (Figs. 738 a 743), las agresivas con Ron English (Figs. 744 a 749), las siniestras con Mark Ryden (Figs. 750 a 755), las viscerales con Adrián Borda (Figs. 756 a 761), las diabólicas con Michael Hussar (Figs. 762 a 767), las maléficas con Dan Quintana (Figs. 768 a 773), las belicosas con Brian M. Viveros (Figs. 774 a 779), las funestas con Rick Dienzo (Figs. 780 a 785) o las monstruosas con Travis Louie (Figs. 786 a 791). Alcanzamos en el proceso la fase de las acepciones que atacan al espectador con amenazas a su seguridad, gracias a sensaciones que lo vulneran de carácter muy agresivo.

V. 1. 2. 1. Mark Ryden - Bondadosa.



Fig. 666



Fig. 667



Fig. 668



Fig. 669



Fig. 670



Fig. 671

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / ADMIRATIVAS / BONDADOSA

MARK RYDEN	Fig. 666	Fig. 667	Fig. 668	Fig. 669	Fig. 670	Fig. 671
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN Y POSICIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/ SOMBRAS						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS / OJOS VIDRIOSOS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / POSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 2. Josie McCoy – Angelical.



Fig. 672



Fig. 673



Fig. 674



Fig. 675



Fig. 676



Fig. 677

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / ADMIRATIVAS / ANGELICAL

JOSIE MCCOY	Fig. 672	Fig. 673	Fig. 674	Fig. 675	Fig. 676	Fig. 677
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA	 INTERMEDIO	 	 	 	 	
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 3. Michelle Mía Araujo – Virginal.



Fig. 678



Fig. 679



Fig. 680



Fig. 681



Fig. 682



Fig. 683

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / ADMIRATIVAS / VIRGINAL

MICHELLE MÍA ARAUJO	Fig. 678	Fig. 679	Fig. 680	Fig. 681	Fig. 682	Fig. 683
INCLINACIÓN DE LA CABEZA						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 4. John Brophy – Sobrecogedora.



Fig. 684



Fig. 685



Fig. 686



Fig. 687



Fig. 688



Fig. 689

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / INQUISITIVAS / SOBRECOGEDORA

JOHN BROPHY	Fig. 684	Fig. 685	Fig. 686	Fig. 687	Fig. 688	Fig. 689
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA			INTERMEDIO			
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 5. Ray Caesar – Arrogante.



Fig. 690



Fig. 691



Fig. 692



Fig. 693



Fig. 694



Fig. 695

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / INQUISITIVAS / ARROGANTE

RAY CAESAR	Fig. 690	Fig. 691	Fig. 692	Fig. 693	Fig. 694	Fig. 695
INCLINACIÓN DE LA CABEZA / ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS / TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 6. Sylvia Ji – Soberbia.



Fig. 696

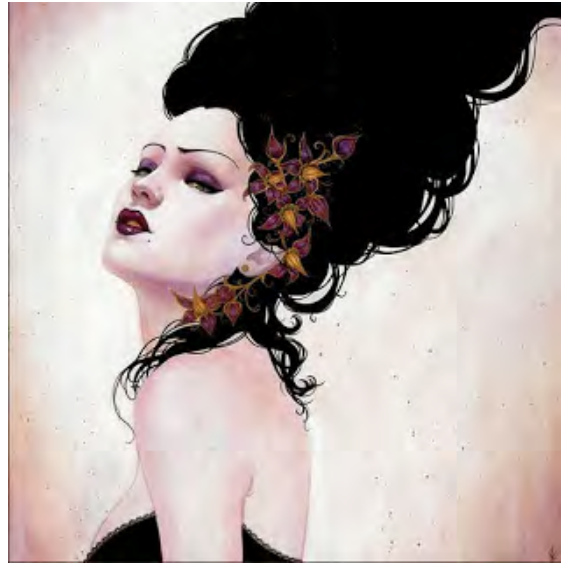


Fig. 697



Fig. 698



Fig. 699



Fig. 700



Fig. 701

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / INQUISITIVAS / SOBERBIA

SYLVIA JI	Fig. 696	Fig. 697	Fig. 698	Fig. 699	Fig. 700	Fig. 701
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/ TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2 . 7. Tati Suárez – Sensual.



Fig. 702



Fig. 703



Fig. 704



Fig. 705



Fig. 706

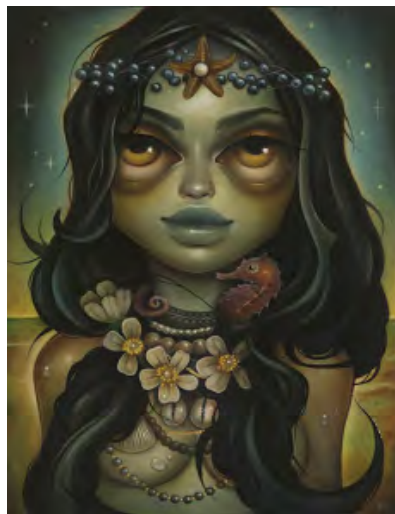
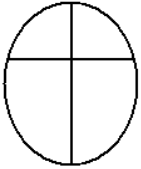


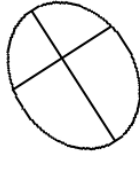
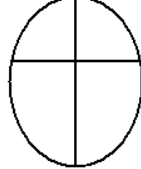
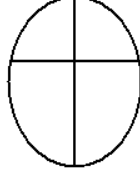
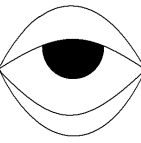
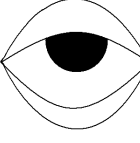
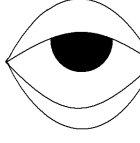
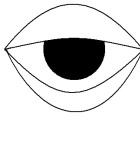
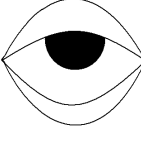
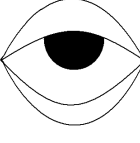
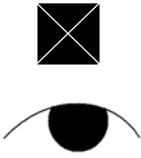

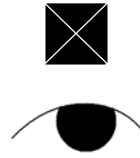
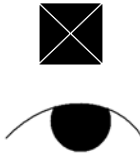
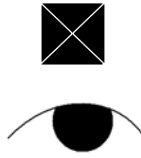
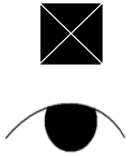






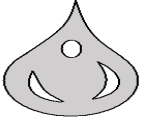
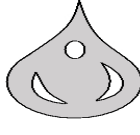
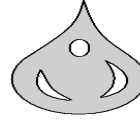
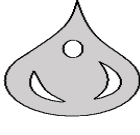
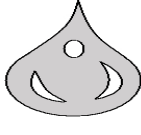
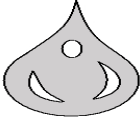

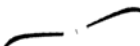
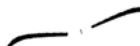























Fig. 707

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / SEXUALES / SENSUAL

TATI SUÁREZ	Fig. 702	Fig. 703	Fig. 704	Fig. 705	Fig. 706	Fig. 706
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA		 INTERME DIO				
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 8. Anja van Herle – Provocativa.



Fig. 708



Fig. 709



Fig. 710



Fig. 711



Fig. 712



Fig. 713

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / SEXUALES / PROVOCATIVA

ANJA VAN HERLE	Fig. 708	Fig. 709	Fig. 710	Fig. 711	Fig. 712	Fig. 713
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 9. Alexander Shubin – Erótica.



Fig. 714



Fig. 715



Fig. 716



Fig. 717



Fig. 718

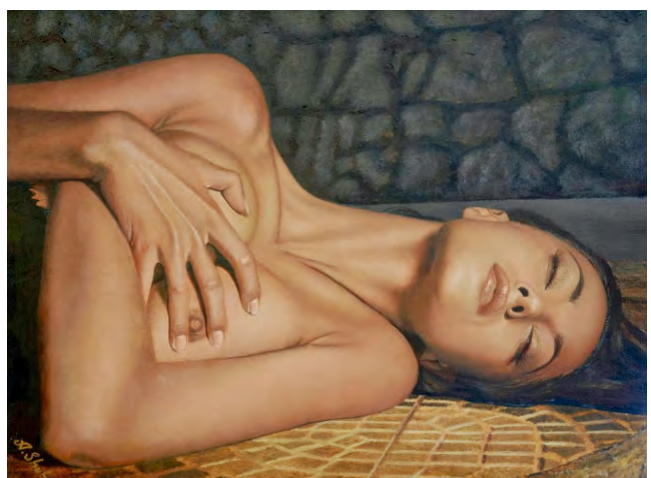
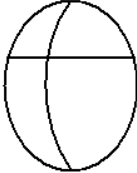
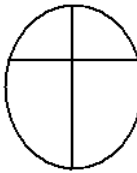




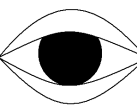
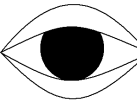
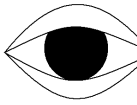

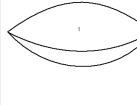

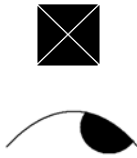
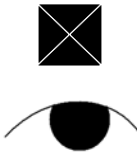
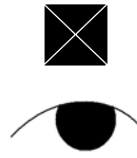


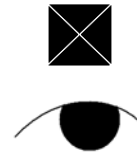




































Fig. 719

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / SEXUALES / ERÓTICA

ALEXANDER SHUBIN	Fig. 714	Fig. 715	Fig. 716	Fig. 717	Fig. 718	Fig. 719
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 10. Paul Brown – Reposada.



Fig. 720



Fig. 721



Fig. 722



Fig. 723



Fig. 724

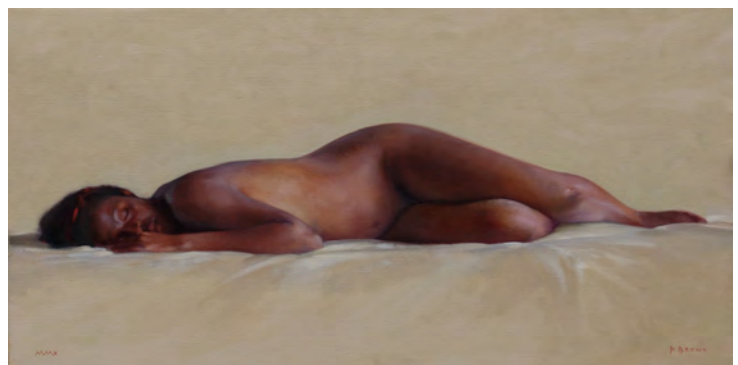


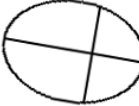
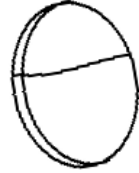
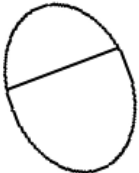
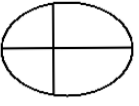



















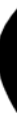



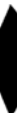








Fig. 725

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / SEXUALES / REPOPSADA

PAUL BROWN	Fig. 720	Fig. 721	Fig. 722	Fig. 723	Fig. 724	Fig. 725
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 11. Alexandre Montoya – Voyeurista.



Fig. 726



Fig. 727

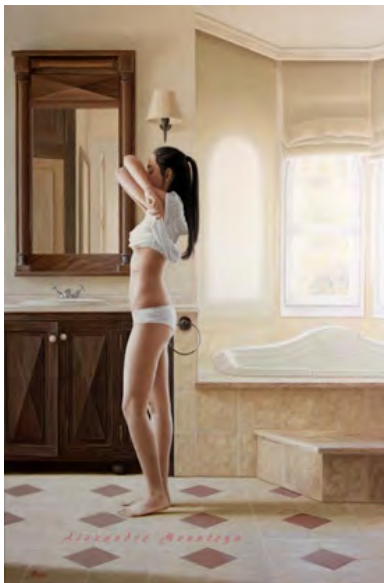


Fig. 728



Fig. 729

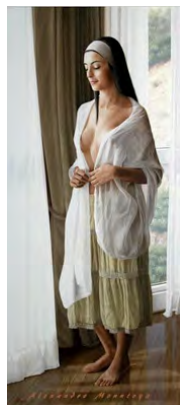

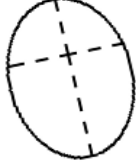
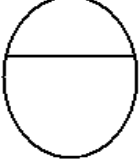

























Fig. 730



Fig. 731

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / SEXUALES / VOYEURISTA

ALEXANDRE MONTROYA	Fig. 726	Fig. 727	Fig. 728	Fig. 729	Fig. 730	Fig. 731
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 12. Jacqueline Gallagher – Pérfida.



Fig. 732



Fig. 733



Fig.734



Fig. 735



Fig. 736



Fig. 737

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / AVERSIVAS / PÉRFIDA

JACQUELINE GALLAGHER	Fig. 732	Fig. 733	Fig. 734	Fig. 735	Fig. 736	Fig. 737
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 13. Loic Zimmermann – Huraña.



Fig. 738



Fig. 739



Fig. 740

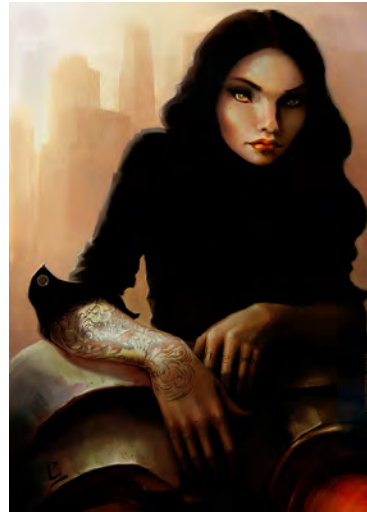


Fig. 741

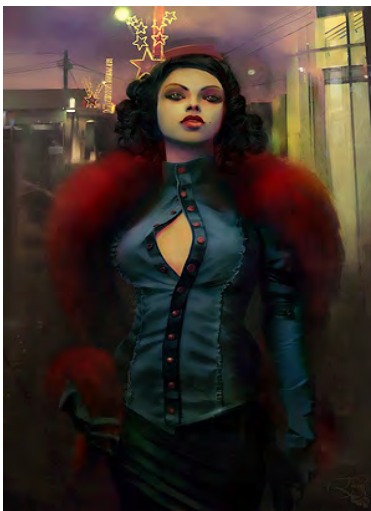
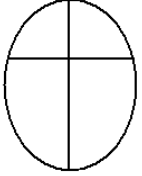




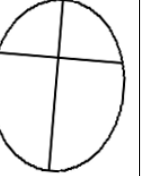





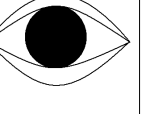

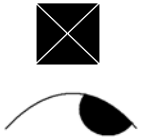
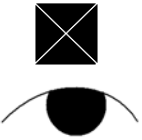
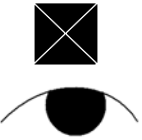
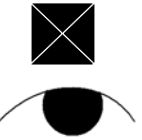
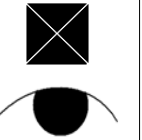






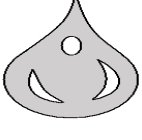

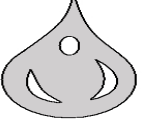


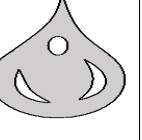

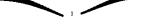
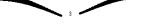
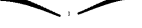






















Fig. 742



Fig. 743

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / AVERSIVAS / HURAÑA

LOIC ZIMMERMANN	Fig. 738	Fig. 739	Fig. 740	Fig. 741	Fig. 742	Fig. 743
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 14. Ron English – Agresiva.



Fig. 744



Fig. 745



Fig. 746



Fig. 747



Fig. 748



Fig. 749

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / AVERSIVAS / AGRESIVA

RON ENGLISH	Fig. 744	Fig. 745	Fig. 746	Fig. 747	Fig. 748	Fig. 749
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO Revisar sentido lágrimas						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA	Mueca horizontal	Labio semi-mordido horizontal				
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 15. Mark Ryden – Siniestra.



Fig. 750



Fig. 751



Fig. 752



Fig. 763



Fig. 754



Fig. 755

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / AVERSIVAS / SINIESTRA

MARK RYDEN	Fig. 750	Fig. 751	Fig. 752	Fig. 753	Fig. 754	Fig. 755
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 16. Adrián Borda – Visceral.



Fig. 756



Fig. 757



Fig. 758



Fig. 759



Fig. 760

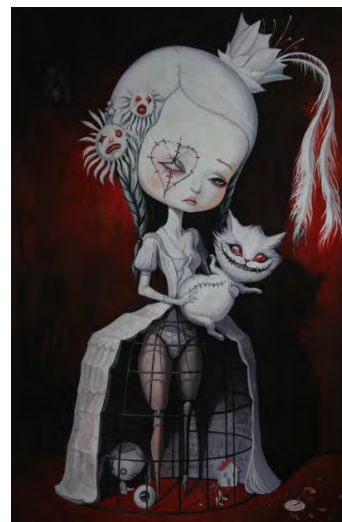

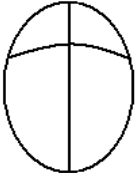

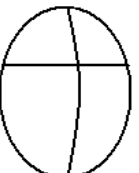
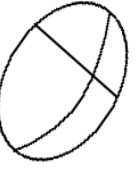
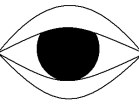

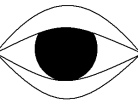
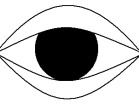
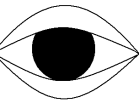




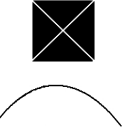














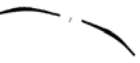











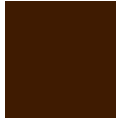





Fig. 761

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / AVERSIVAS / VISCERAL

ADRIÁN BORDA	Fig. 756	Fig. 757	Fig. 758	Fig. 759	Fig. 760	Fig. 761
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 17. Michael Hussar – Diabólica.

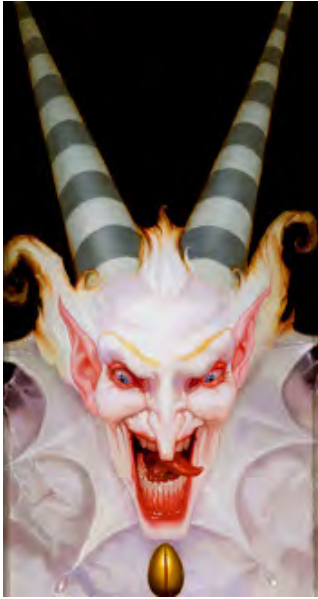


Fig. 762



Fig. 763



Fig. 764



Fig. 765

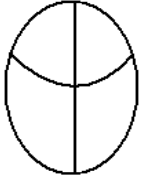

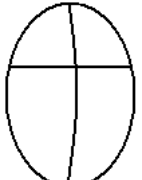
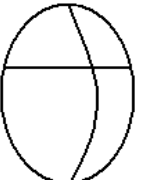











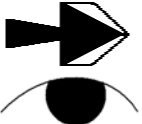

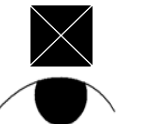






















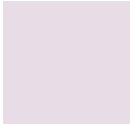

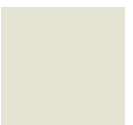











Fig. 766



Fig. 767

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / AVERSIVAS / DIABÓLICA

MICHAEL HUSSAR	Fig. 762	Fig. 763	Fig. 764	Fig. 765	Fig. 766	Fig. 767
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA					INTERMEDIO 	
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA	SONRISA MUY ABIERTA Y DENTADURA AFILADA. MUECA. 					
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 18. Dan Quintana – Maléfica.



Fig. 768



Fig. 769



Fig. 770



Fig. 771



Fig. 772

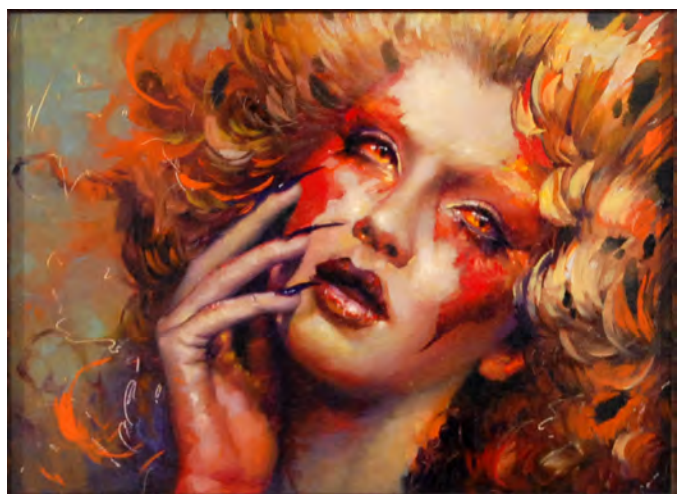


Fig. 773

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / AVERSIVAS / MALÉFICA

DAN QUINTANA	Fig. 768	Fig. 769	Fig. 770	Fig. 771	Fig. 772	Fig. 773
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 19. Brian M. Viveros – Belicosa.



Fig. 774



Fig. 775



Fig. 776



Fig. 777

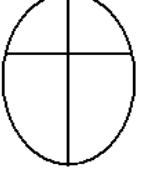
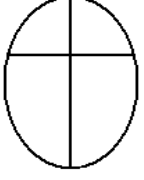
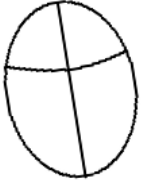

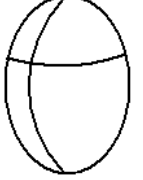
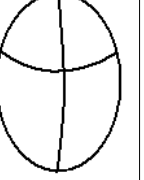






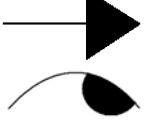
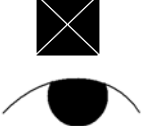
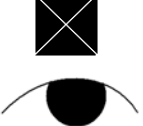
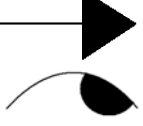
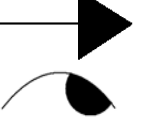









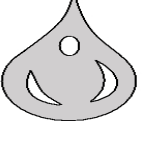

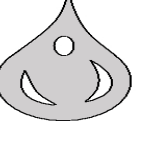
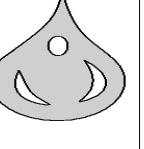

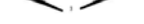
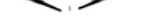
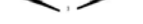






















Fig. 778



Fig. 779

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / AVERSIVAS / BELICOSA

BRIAN M. VIVEROS	Fig. 774	Fig. 775	Fig. 776	Fig. 777	Fig. 778	Fig. 779
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 20. Rick Dienzo – Funesta.



Fig. 780



Fig. 781



Fig. 782



Fig. 783



Fig. 784



Fig. 785

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / AVERSIVAS / FUNESTA

RICK DIENZO	Fig. 780	Fig. 781	Fig. 782	Fig. 783	Fig. 784	Fig. 785
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS/ BRILLO						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 1. 2. 21. Travis Louie – Monstruosa.

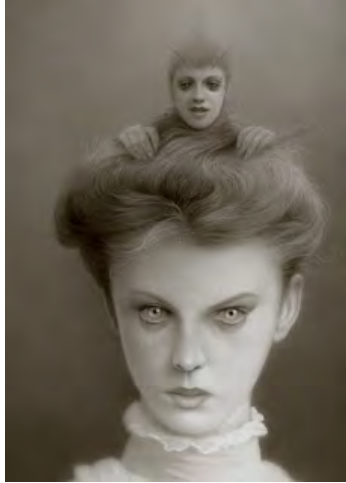


Fig. 786



Fig. 787



Fig. 788



Fig. 789



Fig. 790



Fig. 791

CONDUCTUALES / EN RELACIÓN AL OTRO / AVERSIVAS / MONSTRUOSA

TRAVIS LOUIE	Fig. 786	Fig. 787	Fig. 788	Fig. 789	Fig. 790	Fig. 791
INCLINACIÓN DE LA CABEZA/ ORIENTACIÓN						
APERTURA DE LOS OJOS						
DIRECCIÓN DE LA MIRADA						
INTENSIDAD DE OJERAS/TONO ESCLERÓTICA						
PRESENCIA DE LÁGRIMAS						
POSICIÓN DE LAS CEJAS						
APERTURA / DISPOSICIÓN DE LA BOCA						
TONO PREDOMINANTE DEL ROSTRO						
TONALIDAD DEL IRIS						

V. 2. Análisis formal-estructural de las tipologías de miradas.

En relación a las variables icónicas de la mirada que hemos mostrado en diversas tablas de análisis, sintetizamos a continuación los datos que proceden de ellas. Por lo tanto quedan organizadas las acepciones de las funciones expresivas de las miradas clasificadas en dos grupos: En relación a sí mismo por un lado y en relación a los demás.

V. 2. 1. Acepciones de las funciones expresivas en relación a sí mismo.

En las acepciones de las funciones expresivas de las miradas, vemos en relación a sí mismo a las que clasificamos como anímicas, que abarca las vitales (alegre, serena y confiada), las lúdicas (dulce, golosa, artificiosa, onirista, inocente, curiosa y traviesa) y las autodestructivas, (decaída, apática, cohibida, melancólica, consternada, deprimida, traumatizada, depresiva y enfermiza)

En relación a sí mismo / anímicas / vitales / alegre.

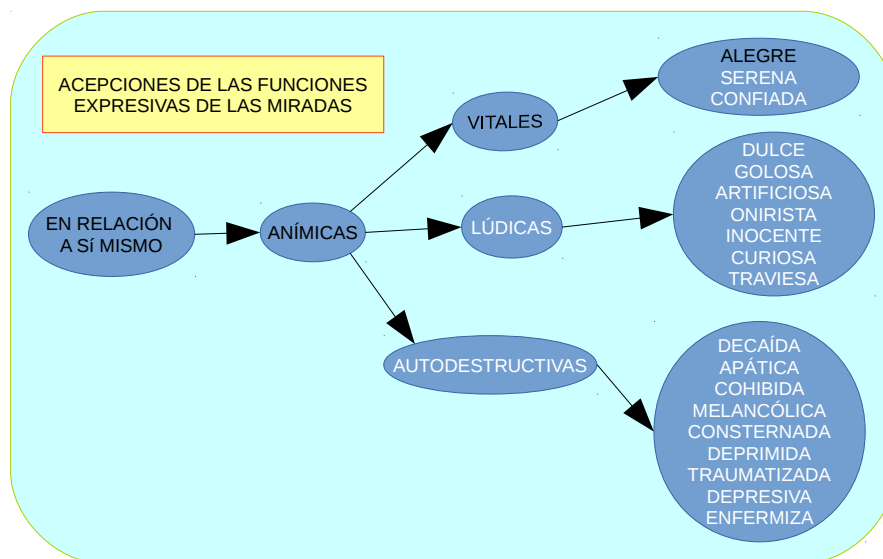


Fig. 792. En relación a sí mismo / anímicas / vitales / alegre.

Trasladamos la descripción de “ALEGRE” (Fig. 792) según aparece en el Diccionario de Uso del Español de María Moliner: “Se dice del que tiene alegría en el momento de que se trata. Se aplica también al gesto, la cara, la expresión, las palabras, etc., que demuestran alegría. (...) Se aplica al que tiene alegría habitualmente. (...) Se dice de lo que proporciona alegría.”⁵⁷⁸ Los datos predominantes son la inclinación de la cabeza al lado izquierdo dibujando una línea ascendente y frontal. La apertura de los ojos es normal en cuanto a que los párpados no cubren parte del iris ni dejan ver la esclerótica por encima o por debajo de ello.

Cuenta con múltiples direcciones de su mirada y no una única orientada al mismo punto, al espectador o fuera de la obra, incluso a otro motivo de la composición. Los tonos son claros o pálidos, tanto en párpados y la esclerótica. Destaca en ellos la ausencia de humedad en los ojos, la posición ascendente de las cejas adaptadas al eje horizontal de la cabeza. La sonrisa aparece destacada y abierta. También el tono predominante del rostro, como la de los párpados, es claro y luminoso. En cuanto a las tonalidades del iris son verdes y terrosas, castañas.

⁵⁷⁸ MOLINER, María. *Diccionario del uso del Español*. Edición abreviada por Editorial Gredos. Ed. Gredos, Madrid. 2000. pp. 1503. Pág. 58.

En relación a sí mismo / anímicas / vitales / serena.

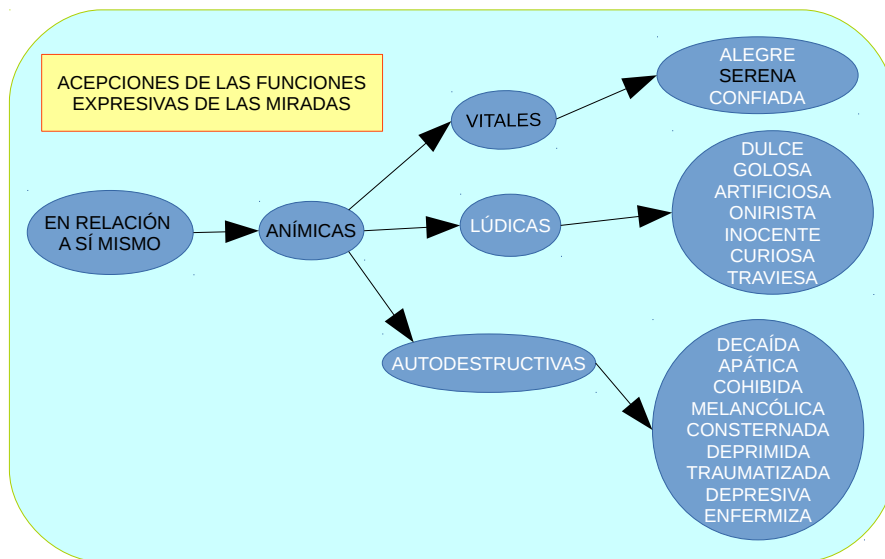


Fig. 793. **En relación a sí mismo / anímicas / vitales / serena.**

La idea de “SERENA” o “SERENIDAD” (Fig. 793), consultando la misma fuente, nos la describe como la “Cualidad o estado de sereno. (...) Estado de la persona no alterada por la ira u otra pasión, o por el miedo o estado de ánimo semejante. Tranquilidad.”⁵⁷⁹ No muestra ninguna inclinación de la cabeza forzada, aunque aparezca en diferentes orientaciones y no mire al espectador. Muestra los ojos entreabiertos y casi cerrados, con los párpados relajados. Cuenta con tonos neutros en la piel o castaños, pudiéndose apreciar únicamente el tono de los párpados y no tanto el color del iris. Las cejas siguen relajadas sin movimiento y las bocas permanecen selladas.

En relación a sí mismo / anímicas / vitales / confiada.

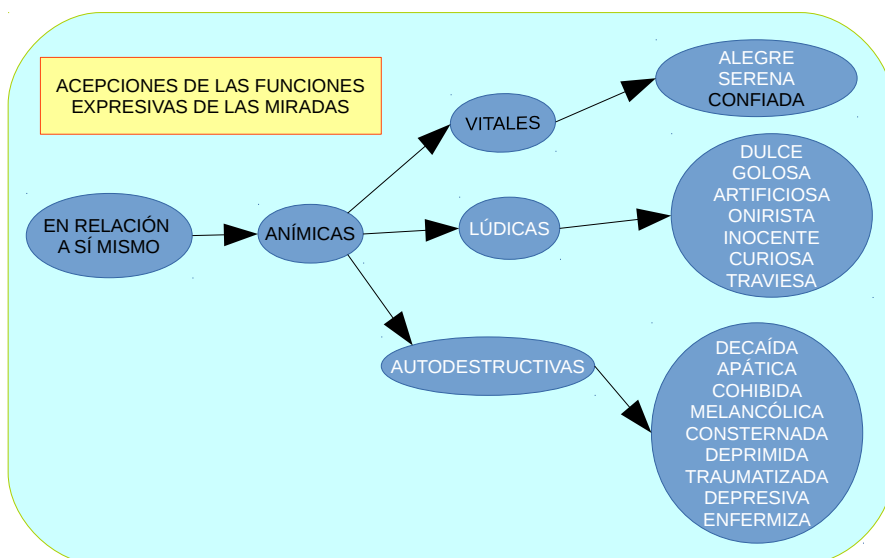


Fig. 794. **En relación a sí mismo / anímicas / vitales / confiada.**

579 *Ibíd.* p. 1273

El término de mirada “CONFIADA” (Fig. 794), se entiende como la: “Actitud o estado de confiado. (...). Actitud hacia alguien en el que se confía. (...) Manera natural de tratarse, propia de quien tiene parentesco, amistad o mucho trato.”⁵⁸⁰

Las cabezas muestran el relaxo al estar inclinadas preferentemente hacia los lados. A su vez la apertura de los ojos también muestra esa tranquilidad al no estar totalmente abiertos, ligeramente cerrados. La mirada puede orientarse al espectador, frontal o de reojo.

Predominan los tonos castaños en los rostros y párpados, algo bronceados por el sol, y las escleróticas son muy cristalinas. Las cejas se adaptan a la dirección propia de los ejes sin perturbar por ninguna otra emoción que los altere. Las bocas se presentan cerradas. Los tonos del iris son parduzcos o grisáceos poco luminosos.

En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / dulce.

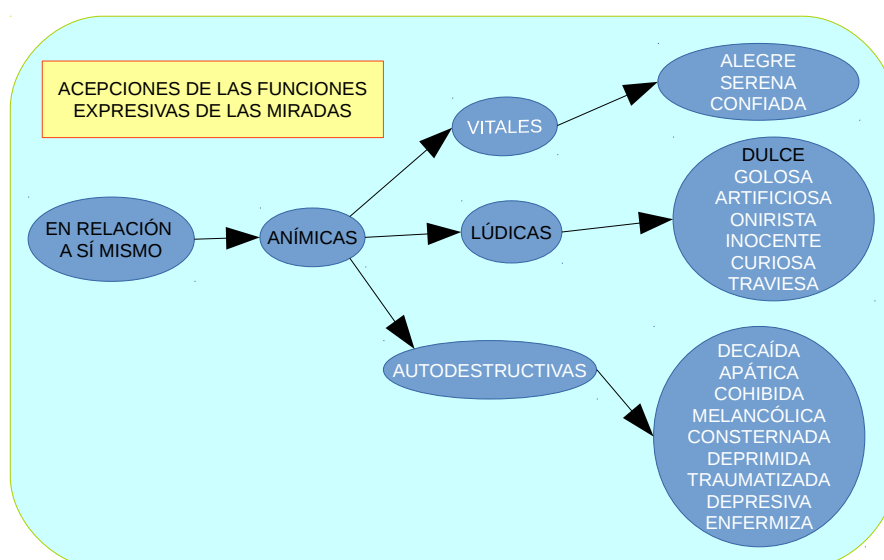


Fig. 795. En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / dulce.

La caracterización de “DULCE” (Fig. 795) que procede de la misma fuente ya citada, se explica de la siguiente forma: “Aplicado a emociones o a las cosas que las producen, apaciblemente grato o alegre. (...) Aplicado a personas y, correspondientemente a sus gestos, palabras, carácter etc., inclinado a sentir y mostrar cariño y buscar el de otras personas.”⁵⁸¹

El eje de la cabeza es predominantemente vertical. Además vemos la ligera apertura de los ojos que sólo esconden una pequeña parte del iris por el párpado móvil. Así la mirada al espectador es relativamente frontal. Cuenta con tonos ocres y neutros en los párpados sin lágrimas aparentes.

Por último la tendencia de las bocas es permanecer cerradas y los tonos en el rostro son rosáceos y un tanto apastelados. La esclerótica en casi completamente blanca y también los iris son castaños y grises.

580 *Ibíd.* p. 342.

581 *Ibíd.* p. 500.

En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / golosa.

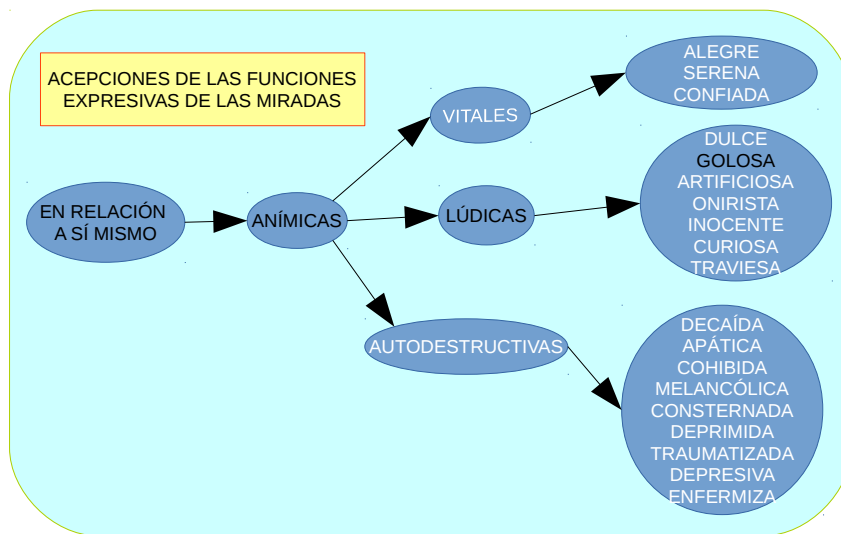


Fig. 796. **En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / golosa.**

El término “GOLOSO” (Fig. 796) es: “Aficionado a las cosas apetitosas. Particularmente, a las cosas dulces. Se aplican a las cosas que excitan deseo de comerlas o de comer más de ellas después de probarlas. También de las cosas que son deseadas por mucha gente.”⁵⁸² Presenta el eje de la cabeza con leve inclinación. Oculta el ojo hasta la mitad por el párpado móvil o casi cerrado con una mirada directa y frontal al espectador, tal vez algo perdida o ensimismada. Las tonalidades que aquí destacan sobre otras en cuanto a que los párpados son más llamativos, de diversos colores, mucho más saturados. Incluso con azules. No se presenta humedad en los ojos de largas pestañas. Las cejas se alzan entre el entrecejo y sus bocas son carnosas y jugosas por el brillo, entreabiertas. Los tonos predominantes del rostro son más vivos, rosas o violáceos. Los del iris son más variadas e intensas.

En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / artificiosa.

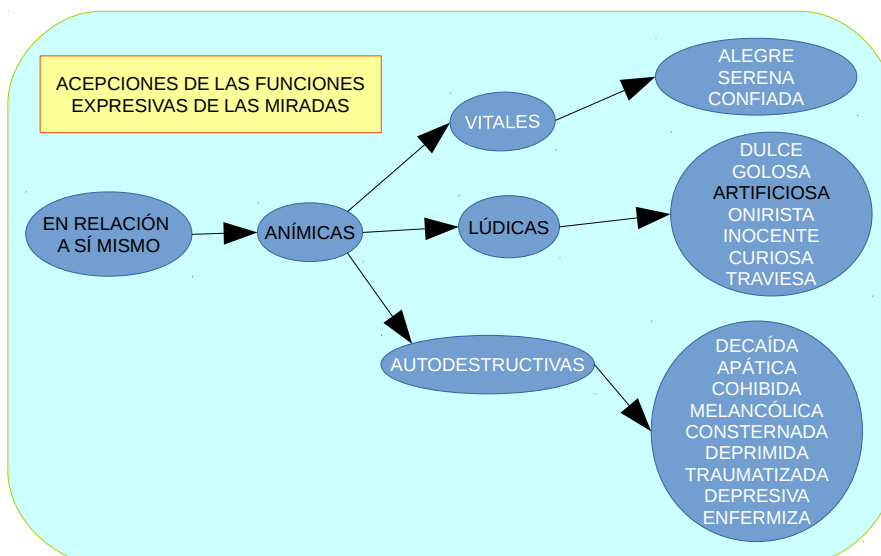


Fig. 797. **En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / artificiosa.**

582 *Ibíd.* p. 680.

Para definir la mirada “ARTIFICIOSA” (Fig. 797), buscamos el significado de Artificio. Se trata del: “Dispositivo o procedimiento ingenioso o hábil para conseguir cierto efecto o sustituir o simular una cosa. (...) Engaño o simulación: cosa con que se encubre o desfigura lo que es natural.”⁵⁸³

Muestra múltiples direcciones y orientaciones del rostro y de la mirada incluso hacia arriba. Los ojos aparecen muy abiertos con miradas tanto frontales como laterales. Es extremado el uso del color tanto en los párpados de tonalidades violáceos, verdosos, rosados, etc. Pero además aparecen maquilladas con ornamentos florales y otros detalles que proporcionan riqueza y variedad de motivos que potencian la hermosura de las figuras femeninas. El brillo de los ojos es el propio que aparece sin derramar una lágrima.

Sus escleróticas son muy claras y su mirada limpia y transparente. Las bocas están cerradas o semiabiertas según estos casos analizados. Sus rostros cuentan con tonos apastelados, rosas, naranjas o violáceos, a juego con los motivos dibujados en ellos. También sus iris son acordes a esta riqueza cromática. Aquí predomina turquesas muy saturados, los verdes y algún gris.

En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / onirista.

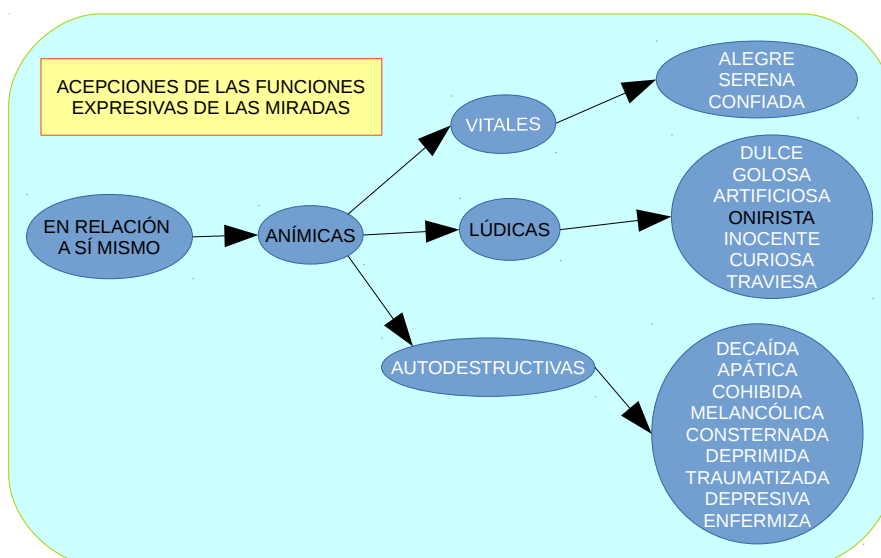


Fig. 798. En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / onirista.

La descripción de “ONIRISTA” (Fig. 798), se descubre en este diccionario de María Moliner bajo el término de onirismo. Es la “Alteración mental en el que el sujeto percibe imágenes propias del sueño cuando está despierto. Tendencia artística que representar imágenes e los sueños.”⁵⁸⁴

Esta representación de la plantea el eje de la cabeza inclinada, aquí hacia la derecha, adormecida. Por lo que los ojos se ven completamente cerrados y no permite ver su interior de cara a su análisis.

Los párpados y las faces reflejan un tono violáceo como el color del mundo de los sueños y su simbología asignada. Incluso tienen matices azulados. Y las cejas por tanto se adaptan a las posiciones de los ejes de cada cara, relajadas. Sus bocas se ven completamente cerradas.

583 *Ibíd.* p. 126.

584 *Ibíd.* p. 988.

En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / inocente.

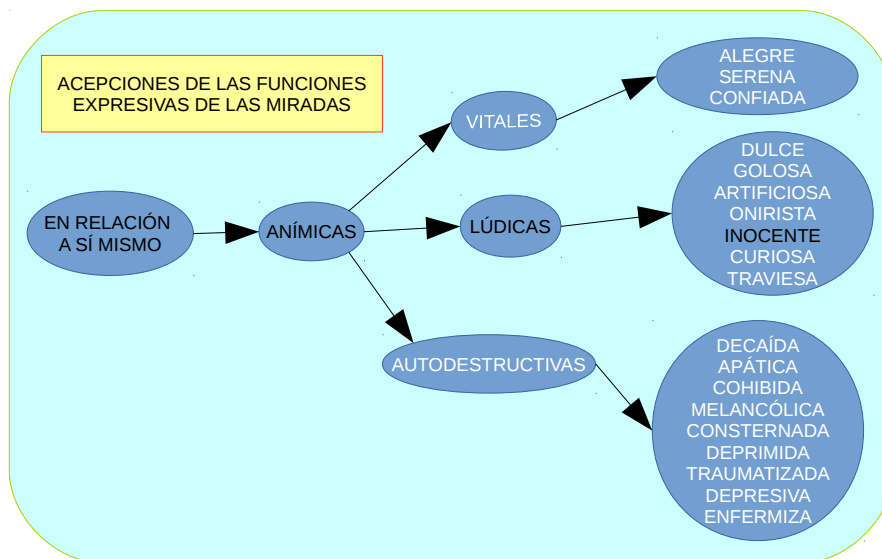


Fig. 799. En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / inocente.

Para el término de la mirada “INOCENTE” (Fig. 799), observamos en esta fuente que: “Se aplica a quien está libre de culpa o pecado. (...) Se aplica al que no ha cometido un delito o falta determinado. (...) Aplicado a personas y a acciones o dichos, falta de mala intención, malicia o picardía.”⁵⁸⁵ Esta tipología cuenta con la muestra de distintas posiciones de la cabeza y su mirada baja, gracias a los párpados entreabiertos próximos a cerrarse. No apela al espectador con su mirada, ni tampoco a otro motivo al que puede atender. Los colores predominantes de la piel de la cara son castaños o en el caso de los párpados neutros como grisáceos. No cuenta con lágrimas y sus cejas permanecen relajadas. La boca en este caso presenta varias aperturas sin gesticulación. Parecen esbozar los tonos castaños en el iris, pero no se aprecian con claridad.

En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / curiosa.

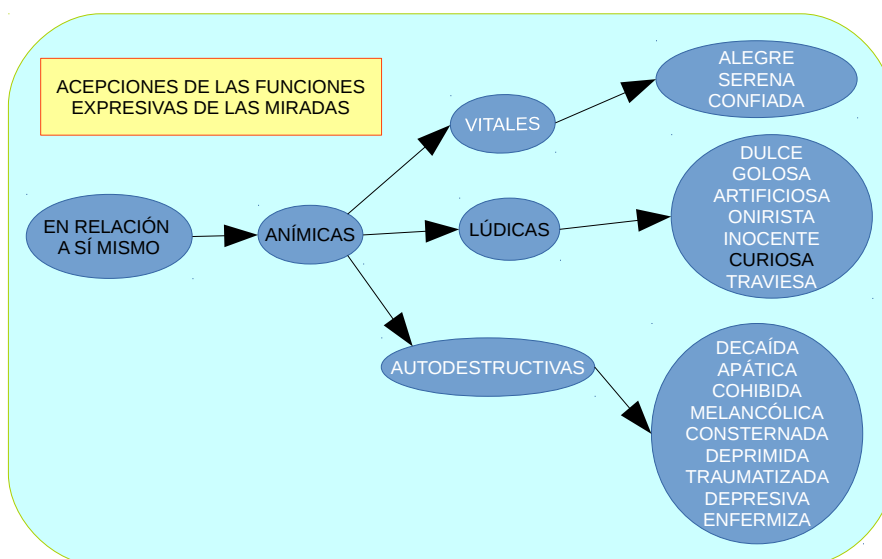


Fig. 800. En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / curiosa.

585 *Ibíd.* p. 770.

Se describe a la mirada “CURIOSA” (Fig. 800) con el adjetivo que plantea al sujeto como: “Preocupado por enterarse de los asuntos de otros. Interesado en saber de cierta materia; se aplica particularmente a “espíritu”. (...) Se aplica a lo que llama la atención o excita la curiosidad o el interés”⁵⁸⁶.

Presenta una serie de cabezas giradas respecto a su eje vertical. Sus ojos aparecen bastante abiertos y miran en distintas direcciones según el motivo que descubren, por lo que algunas sen muestran de reojo. Emplea tonos neutros en los ojos, tonos castaños y cejas alzadas. Su boca permanece cerrada y los tonos de la cara son naranjas luminosos, así como iris castaños y grises.

En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / traviesa.

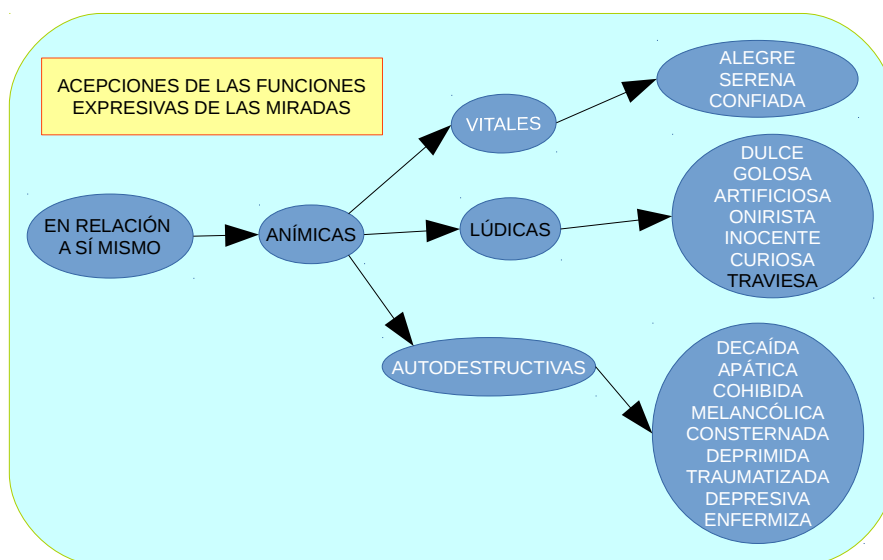


Fig. 801. En relación a sí mismo / anímicas / lúdicas / traviesa.

En la definición del adjetivo “TRAVIESO” (Fig. 801) descrito en el mismo diccionario: “Se dice del niño inquieto y revoltoso, que inventa o hace cosas con las que destruye, se expone a peligros, molesta a las personas mayores, etc. (...) Malicioso, sagaz o sutil y con ingenio.”⁵⁸⁷

Su eje de la cabeza aparece casi siempre completamente vertical, con unos ojos que muestran la esclerótica por debajo del iris. Esta mirada atiende de forma directa al espectador, totalmente frontal. En el color de sus iris el tono se hace más ácido, como ocurre en otras partes de la cara. Su boca permanece cerrada.

586 *Ibíd.* p. 405.
587 *Ibíd.* p. 1386.

En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / decaída.

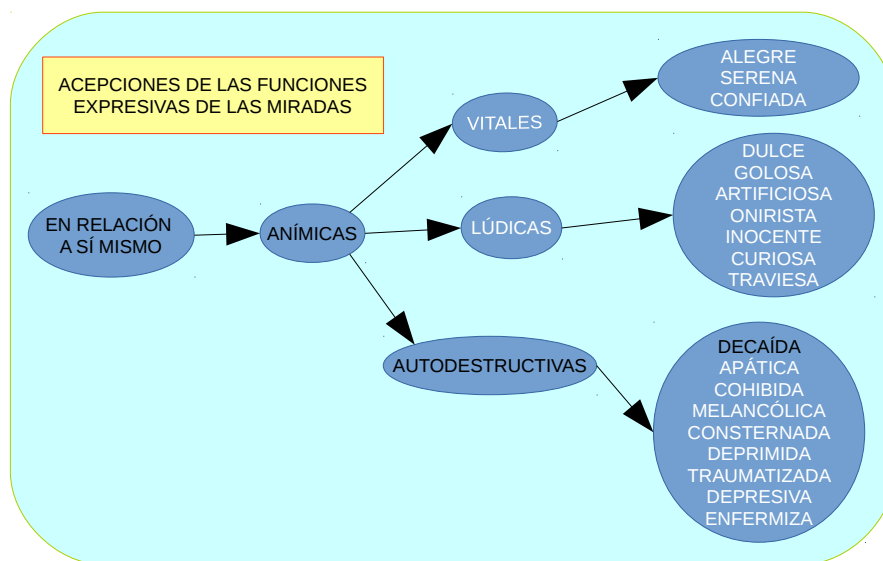


Fig. 802. En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / decaída.

El término “DECAER” (Fig. 802) trata de “Perder fuerza o intensidad una cosa o una cualidad. (...) Debilitarse, declinar. Perder una persona ánimo, fuerzas, energía, importancia u otras cualidades estimables”. Decaída: Debilitado físicamente, o sin ánimos.”⁵⁸⁸ Su eje aparece bastante vertical pero en otros casos se muestra inclinado. Los ojos se ven entreabiertos por el párpado móvil que se adentra en el iris cubierto parcialmente. Cuenta con tonos más oscuros en la esclerótica, y evita el contacto visual con el espectador. Orienta su mirada fuera del cuadro perdida. Sus ojeras quedan mucho más marcadas con tonos de piel oscuros o menos saturados. Sus cejas quedan inclinadas en el entrecejo, en posición horizontal o bien inclinadas en ambas posiciones. La boca está cerrada y predominan los tonos de su cara de gamas frías y grisáceas. Sus iris son azulados.

En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / apática.

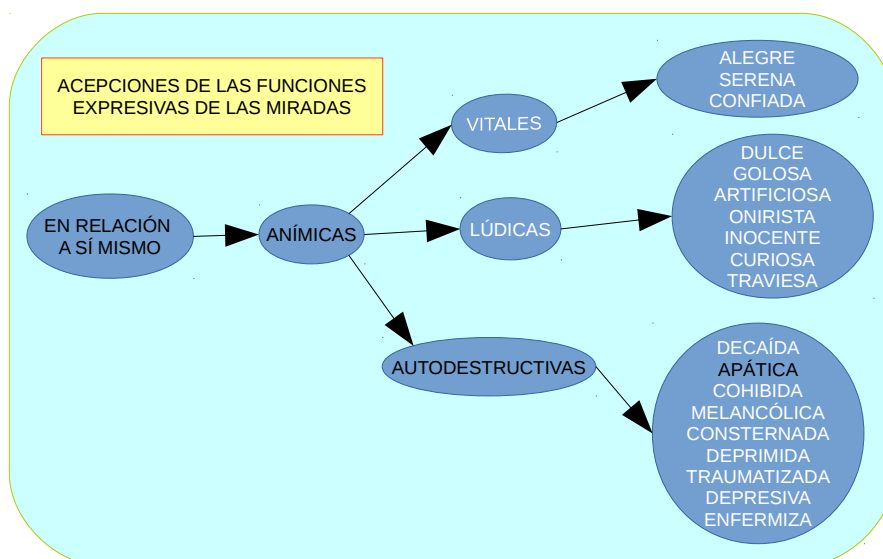


Fig. 803. En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / apática.

588 *Ibíd.* p. 413.

Respecto a la descripción de “APATÍA” (Fig. 803) la vemos como la “Cualidad del que difícilmente se entusiasma o enardece.. (...) Displícencia, impasibilidad, indiferencia. (...) Falta de actividad o impulso para trabajar o moverse. Abandono, dejadez, indolencia, inercia pereza”⁵⁸⁹.

Muestra su eje vertical de la cabeza no significativamente inclinado, o al menos girado con sutileza. Sus ojos permanecen cerrados hasta la mitad de la pupila, casi cerrados. Las orientaciones de los ojos son múltiples respecto a la atención al espectador. Los párpados reflejan mayor oscuridad entre grises y pardos que destacan en mayor grado.

Los rostros se muestran inexpresivos lejos de toda sensación de viveza. En un caso de los seleccionados aparece una lágrima turbia. Las cejas tienen diferentes formas y posturas,, adaptados a cada posición del rostro. Las bocas destacan por estar cerradas, sin gesticular. Los tonos predominantes de la cara tienen matices rosáceos, azulados y pardos, tonos neutros. La tonalidad del iris emplea colores muy oscuros de verdes y grises.

En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / cohibida.

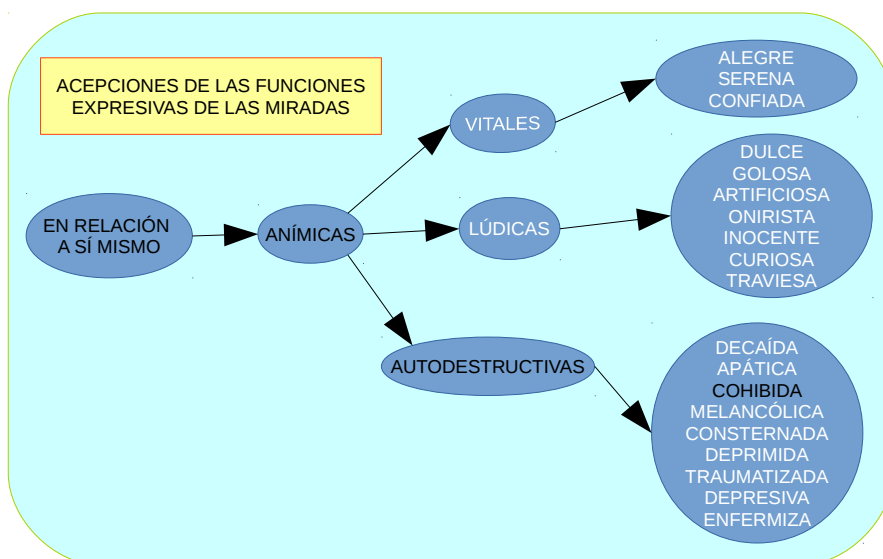


Fig. 804. En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / cohibida.

De cara a explicar la definición de “COHIBIR” (Fig. 804), es “Ser algo o alguien causa de que una persona no se desenvuelva con libertad. (...) Coartar, embarazar. Sentirse cohibido. Reprimir alguien sus deseos de hacer cierta cosa.”⁵⁹⁰

Se aprecian los ejes de la cabeza verticales en estos casos analizados, que cuentan con un leve giro del rostro que bien puede mirar al espectador o fuera de la obra de reojo ante la fuente del miedo que no está al alcance del espectador. Los ojos aparecen parcialmente abiertos sin dejar ver la esclerótica, con el iris tapado en parte por el párpado móvil. Este cuenta con colores poco saturados verdes y pardos. No producen lágrimas y su brillo es normal. Las cejas se comportan de diversos modos indicando temor o recelo del espectador. Sus bocas vienen cerradas, y los tonos que predominan en estas faces son apagados, pálidos y demacrados, casi sin color. Los iris van a juego con esta intensidad, con grises.

589 *Ibíd.* p. 100.

590 *Ibíd.* p. 315.

En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / melancólica.

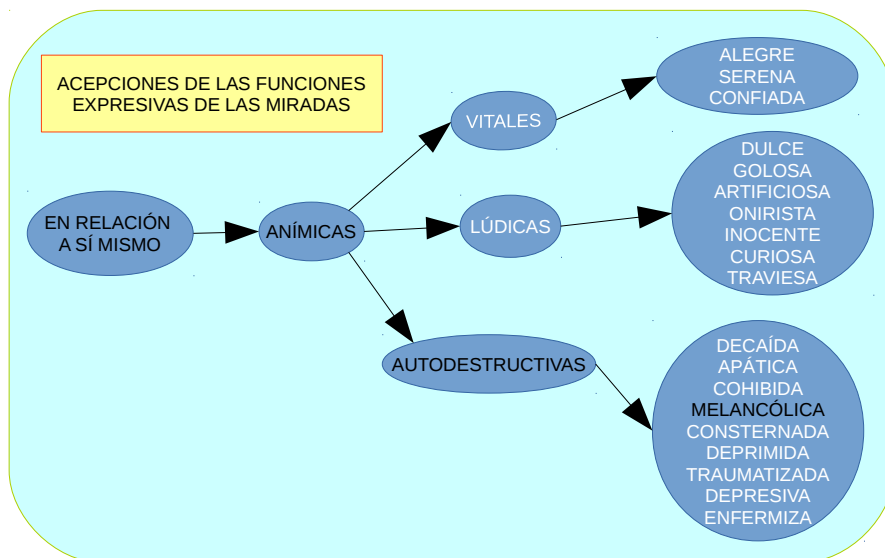


Fig. 805. **En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / melancólica.**

Describimos la mirada “MELANCÓLICA” (Fig. 805) con el término “Melancólico”, entendido como: “Dominado por la melancolía. Propenso a la melancolía. Se aplica específicamente al tipo psicossomático de esas características”. Melancolía: “Propensión, habitual o circunstancial, a la tristeza”⁵⁹¹. Transmite un gran dramatismo reflejado principalmente por el eje de la cabeza muy inclinado en todos sus casos. Tanto a la izquierda como a la derecha. Los ojos entreabiertos ignoran al espectador con las pupilas centradas. Sus párpados y ojeras son muy oscuros, casi totalmente negros. No aparecen lágrimas porque se encuentran contenidas. Las cejas aquí se muestran alzadas en el entrecejo sin gesto de malicia, y como siempre se adaptan a los movimientos propios de la cabeza. Las bocas se ven entreabiertas con una cara que refleja dolor. Los colores de la cara son anaranjados en sus partes más luminosas. Sus iris son oscuros dentro de una gama de grises.

En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / consternada.

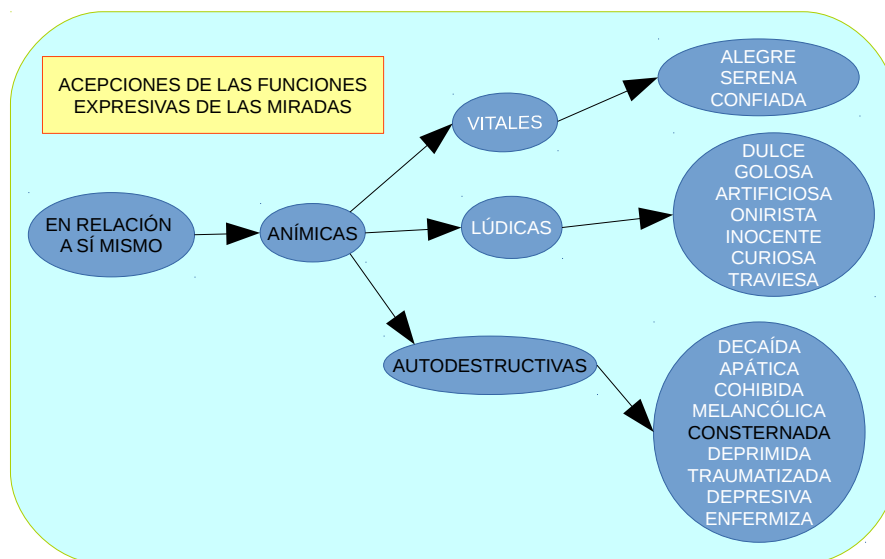


Fig. 806. **En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / consternada.**

591 *Ibíd.* p. 896.

El término “CONSTERNAR” (Fig. 806) se describe como: “Causar a alguien abatimiento, disgusto, pena o indignación, o una mezcla de estos sentimientos”⁵⁹². Sus ejes de la cabeza aparecen verticales con los ojos bastante abiertos. Sus miradas son directas y frontales hacia el espectador.

El color de estos párpados es más intenso en el móvil, resultando más oscuros que los inferiores. Los ojos se muestran húmedos. Sus cejas a penas se insinúan, casi inexistentes. El cierre de las bocas destaca. Los tonos de las caras son muy pálidos salvo los que se pierden en la penumbra que puede causar el mismo espectador, sugerido en ello en este aspecto. Sus iris aquí son neutros, pero dentro de los azules.

En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / deprimida.

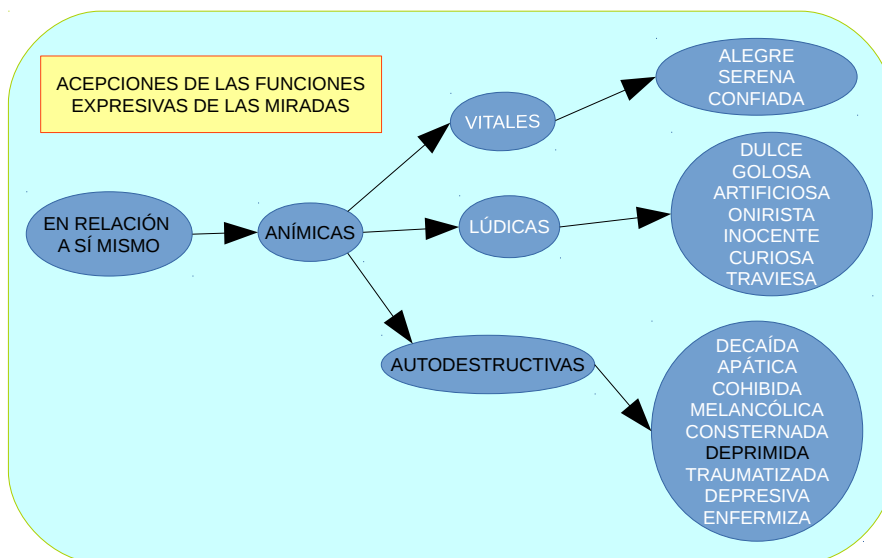


Fig. 807. En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / deprimida.

El término “DEPRIMIDO” (Fig. 807) se describe simplemente como: “Triste, abatido. Que sufre depresión.”⁵⁹³

En este ejemplo partimos del eje del rostro vertical parcialmente girado, pero con ojos entreabiertos que a pesar del giro miran al espectador de manera frontal. Los ojos a su vez aparecen enturbiados por lágrimas y tonos oscuros en los párpados y ojeras marcadas.

Su esclerótica va también en relación a este caso. Las cejas reproducen un leve alzamiento en el entrecejo pero casi sin alteración. Las bocas que describen esta tipología se presentan entreabiertas y con las mandíbulas relajadas o sin fuerzas, sin llegar a estar desencajadas. Los colores de las partes luminosas del rostro tienen cierta tendencia a la calidez en cuanto el tono, con los iris perfilados en tonos pardos y verdosos.

592 *Ibíd.* p. 352.

593 *Ibíd.* p. 429.

En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / traumatizada.

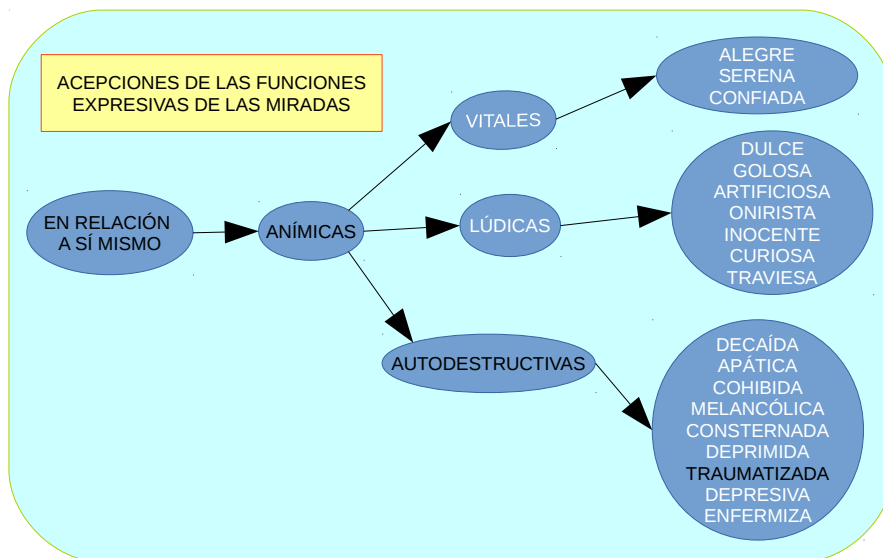


Fig. 808. En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / traumatizada.

La descripción de “TRAUMA” (Fig. 808) se define como: “Traumatismo. Choque o impresión afectiva que deja una huella profunda y duradera en la subconsciencia. Trauma psíquico.”⁵⁹⁴ Apreciamos una diversidad de posiciones de inclinaciones de las cabezas. Sus párpados relajados no son capaces de lograr una apertura mayor en ello. Tapan en ocasiones hasta la mitad del iris, o casi al completo. Sus ojos presentan direcciones múltiples con respecto al espectador al que sí mira con con dolor. Se dan en los párpados tonalidades frías, de violáceo pálido, así como en las ojeras, el rostro y el iris. Se incluyen lágrimas claras, sin llegar a ser turbias. En estos casos se reflejan las cejas tapadas por las vendas. Sus bocas son cerradas y sin gesticulación.

En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / depresiva.

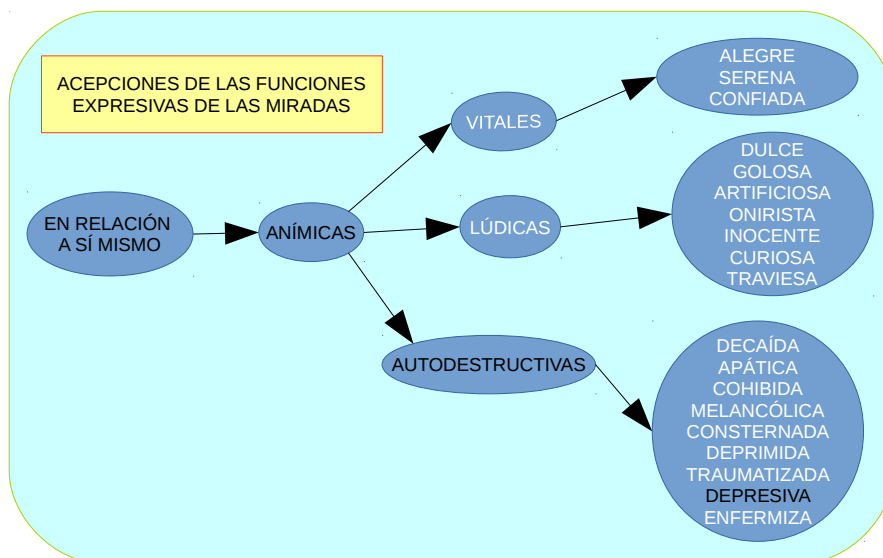


Fig. 809. En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / depresiva.

594 *Ibíd.* p. 1385.

Sencillamente describimos a lo DEPRESIVO (Fig. 809) como: “De depresión. Estado depresivo. Deprimente. Propenso a sufrir depresiones.”⁵⁹⁵ La inclinación y la orientación de la cabeza es vertical y en múltiples direcciones. Destaca en los ojos la muestra de la esclerótica por debajo del iris y la pupila, y por arriba se esconden por el párpado superior o móvil hasta su mitad. A pesar de mostrar los ojos frontales no miran al espectador. Se orienta hacia arriba. Los colores de estos párpados quedan muy marcados por la oscuridad que recogen. Emplea juegos tonales de colores fríos principalmente.

En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / enfermiza.

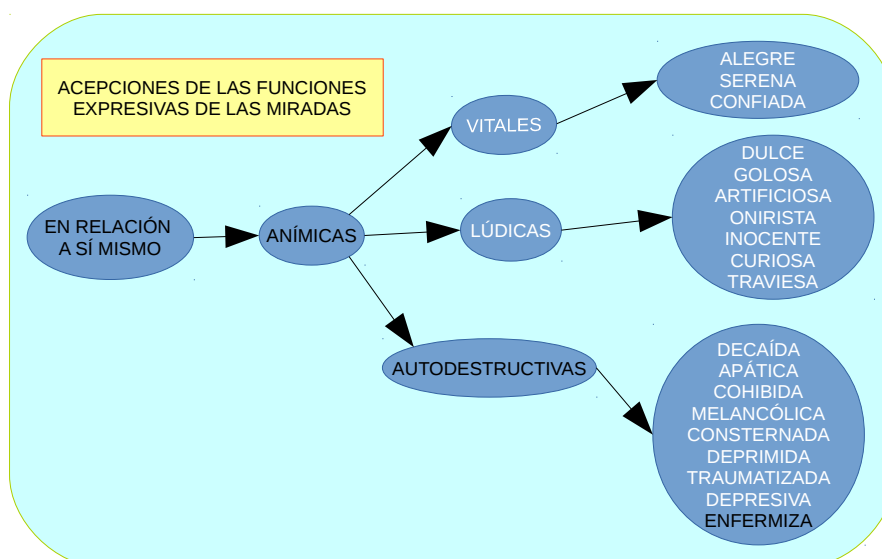


Fig. 810. En relación a sí mismo / anímicas / autodestructivas / enfermiza.

El término “ENFERMIZO” (Fig. 810) se describe así: “Se dice del organismo con poca fortaleza física y con predisposición a enfermar. Capaz de producir enfermedades.”⁵⁹⁶

Los ejes de la cabeza son extremadamente exagerados en su posición. Aparecen incluso giros del revés. La apertura de los ojos es mínima, sobre todo cubiertos por el párpado móvil hasta la mitad de la pupila. Al menos la parte superior del iris. Y dejan a la vista de la esclerótica bajo ello.

Así mismo, las miradas quedan perdidas lanzadas hacia fuera del cuadro e incluso frontales que no atienden al espectador dada su posición que lo ignora. Apreciamos mucha oscuridad y oscuridad en estos párpados, escleróticas y la presencia de lágrimas convertidas en turbias dado lo exagerado del maquillaje.

La posición de las cejas es bastante relajada por impasibilidad. Sus bocas están cerradas y algunas del revés dado el giro brusco de la cabeza. Los tonos que predominan en las caras son grises, entre azules y pardos. Las gamas del iris tampoco cuentan con calidez.

595 *Ibíd.* p. 429.

596 *Ibíd.* p. 536.

V. 2. 2. Acepciones de las funciones expresivas en relación al otro.

Respecto a las acepciones de las funciones expresivas en relación al otro, atendemos a las que se refieren a la conducta con respecto al trato con otras personas que condicionan su forma de ser y su comportamiento a través de su relación. Según esta conducta de la que hablamos, se pueden dividir en admirativas de cara a que causen una sensación positiva y amable. Englobamos aquí la mirada bondadosa, la angelical y virginal.

Respecto a las miradas del grupo de las inquisitivas, son las relativas a las que proyectan una carga de amenaza a la persona a la que miran pero de una forma más moderada que otras: Se trata de la mirada sobrecogedora, la arrogante y la soberbia. De cara a describir las sexuales, incluimos en la agrupación a la sensual, la provocativa, la erótica, la reposada y la voyeurista. Agrupamos aquí las que se expresan acompañadas de los desnudos para su orientación que configura y matizan este aspecto. La carga de erotismo y sensualidad varía en estos casos según la expresión corporal que se proyecta. Y por último las aversivas, como la malvada, la huraña, la agresiva, la siniestra, la visceral, la diabólica la maléfica, la belicosa, la funesta y la monstruosa, suponen una amenaza más intensa al espectador a quien miran con mayor violencia, al que pueden causar daño o inseguridad.

Conductuales / en relación al otro / admirativas / bondadosa.

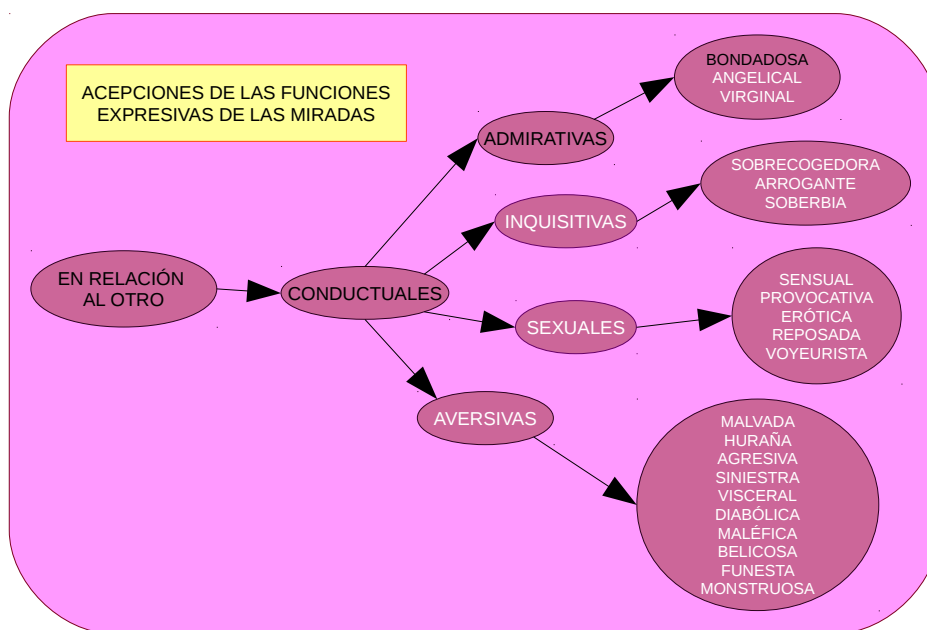


Fig. 811. Conductuales / en relación al otro / admirativas / bondadosa.

Definimos a la mirada “BONDADOSA” como: “Bueno y amable con otras personas.”⁵⁹⁷ Así describimos esta acepción de la mirada dentro de las conductuales, en relación al otro y admirativas (Fig. 811). Aquí los ejes de la cabeza muestran múltiples posiciones y no una determinada. Los ojos presentan un ligero relajo con los párpados superiores algo caídos. Sus ojos y las pupilas no siempre atienden al espectador y no miran a nada en concreto. Los tonos de los iris son castaños, pardos o grisáceos, colores de baja saturación. No se aprecia la presencia de lágrimas y su brillo no destaca: Las cejas tienden a alzarse en el entrecejo. Sus pequeñas bocas permanecen cerradas y en los rostros el color es claro y luminoso.

597 *Ibíd.* p.192.

Conductuales / en relación al otro / admirativas / angelical.

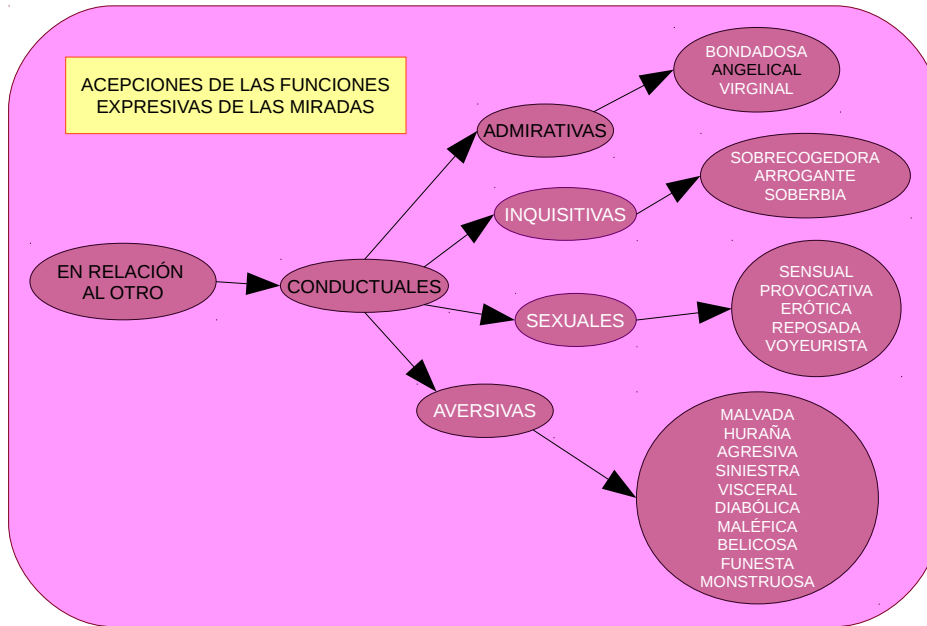


Fig. 812. Conductuales / en relación al otro / admirativas / angelical.

“ANGELICAL” (Fig. 812) significa: “Como de ángel. Espíritu celeste al servicio de Dios. Mezcla de gracia y simpatía que, hace atractiva a una persona, particularmente a una mujer o un niño.”⁵⁹⁸ Vemos en ellas los ejes de la cabeza en posición vertical. Los ojos son abiertos con normalidad con la parte móvil que sólo tapa el área superior del iris. Los ojos permanecen centrados aunque no siempre atiendan al espectador. Predominan en todos los detalles relativos al color los violáceos pálidos tanto en iris, párpados y cara. No se observa la presencia de lágrimas, pero con brillo en los ojos y las cejas sin alteración y relajadas.

Conductuales / en relación al otro / admirativas / virginal.

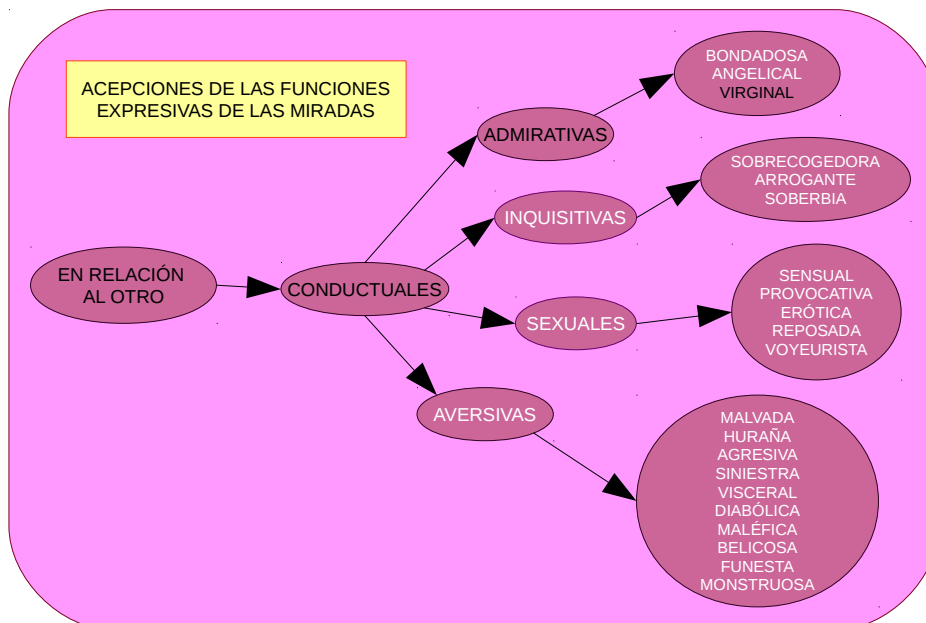


Fig. 813. Conductuales / en relación al otro / admirativas / virginal.

598 *Ibíd.* p. 84.

Para distinguir la mirada “VIRGINAL” (Fig. 813) buscamos la siguiente definición del mismo término: “De [o como de] Virgen. De la Virgen. Puro o intacto.”⁵⁹⁹ Vemos la posición de las cabezas inclinados a distintos lados. En algún caso se orientan los ejes horizontales de arriba a abajo desde la parte izquierda a la derecha en posición ascendente con positividad.

Pero la apertura de los ojos es mínima, con el párpado móvil tan relajado que llega hasta la mitad del ojo, una de las características principales de esta tipología. Vemos a veces la mirada al espectador o también cómo se le ignora o simplemente no es consciente de ello. El maquillaje de los párpados se muestra saturado con tonos oscuros.

La esclerótica también va acorde en cuanto a este sentido. La sensación de afectación parece que están próximas al llanto. Las cejas muestran mayor grosor en el entrecejo, terminado en forma curva y un tanto alzado. Las bocas se ven principalmente cerradas. Los tonos del rostro son rosados pálidos. Los iris verdes así como castaños o en algún caso de algún grises.

Conductuales / en relación al otro / inquisitivas / sobrecogedora.

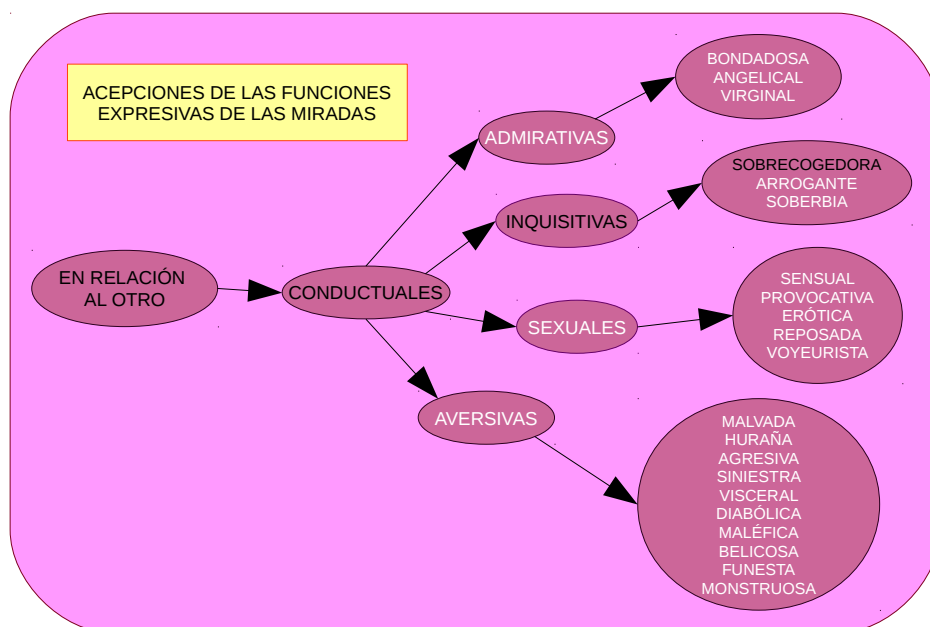


Fig. 814. Conductuales / en relación al otro / inquisitivas / sobrecogedora.

La palabra “SOBRECoger” (Fig. 814) se define como: “Causar mucho miedo o asustar mucho. [...] Asustar, aterrar, espantar.”⁶⁰⁰

Los ejes de la cabeza pueden aparecer con sutileza girados en ciertos casos. En algunos se fuerza la dirección de la mirada en contraposición de la dirección del rostro. O se alza la mirada cuando se baja el rostro. Los ojos principalmente se tienen abiertos, pero en alguno de los casos no cuentan con el iris y la pupila (todo ello es esclerótica), como un matiz que pueda resultar desagradable al espectador, o cierta repulsión.

599 *Ibíd.* p. 1440.

600 *Ibíd.* p. 1292.

Se apela a éste del mismo modo que se mira fuera del marco de la obra. Cuando le mira lo hace con malicia apelándolo con el fin de asustarlo o contrariarlo. Los párpados y ojeras son negruzcos y en algún caso con lágrimas enturbiadas por el maquillaje corrido. Las posiciones de las cejas son múltiples. Las bocas están entreabiertas o cerradas.

Conductuales / en relación al otro / inquisitivas / arrogante.

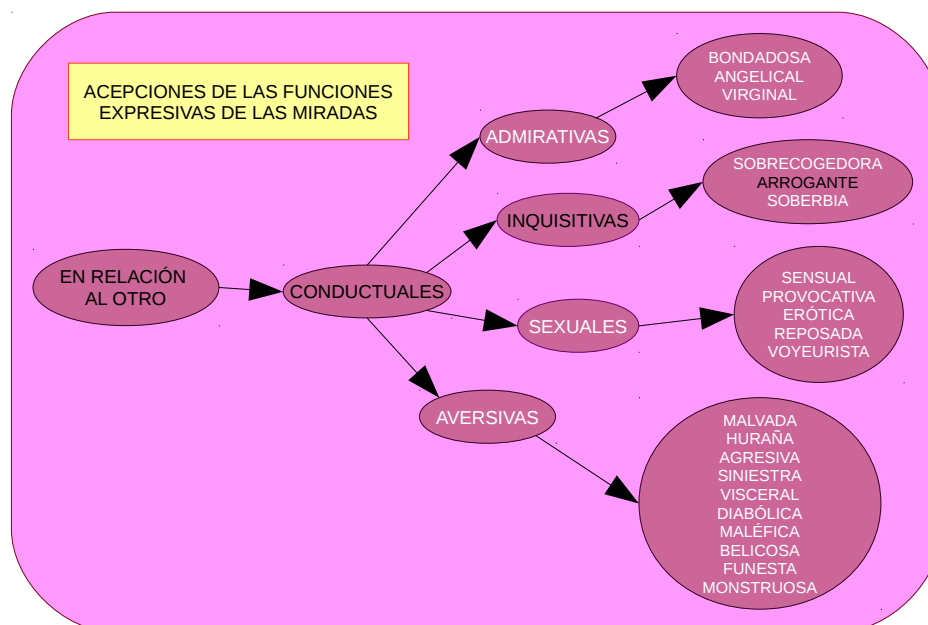


Fig. 815. **Conductuales / en relación al otro / inquisitivas / arrogante.**

“ARROGANTE” (Fig. 815) significa “Orgullosa o insolente. De elevada estatura y hermosa presencia.”⁶⁰¹

En este caso el eje de la cabeza completamente vertical es muestra de la no afectación ni perturbación que experimenta el sujeto, en cuanto a su no vulnerabilidad y orgullo, ni a su preocupación por los demás, aunque se oriente en diferentes direcciones dentro de la horizontalidad de este otro eje que describe la posición de la cabeza.

Los iris y las pupilas se cierran por párpados que se comportan del mismo modo, tanto por arriba como por abajo, siendo más que tangentes a ellos por lo que les cubre con sutileza. Algunas son miradas al espectador frontales en algunos casos y de reojo en otros.

El color de los párpados es parduzco y castaño. No hay presencia de lágrimas y las cejas aparecen convergentes y descendentes en la zona del tabique nasal, levantadas hacia las sienas. Sus bocas están selladas. Los tonos del rostro son algo anaranjados y los iris predominantemente verdes más que castaños.

601 *Ibíd.* p. 122.

Conductuales / en relación al otro / inquisitivas / soberbia.

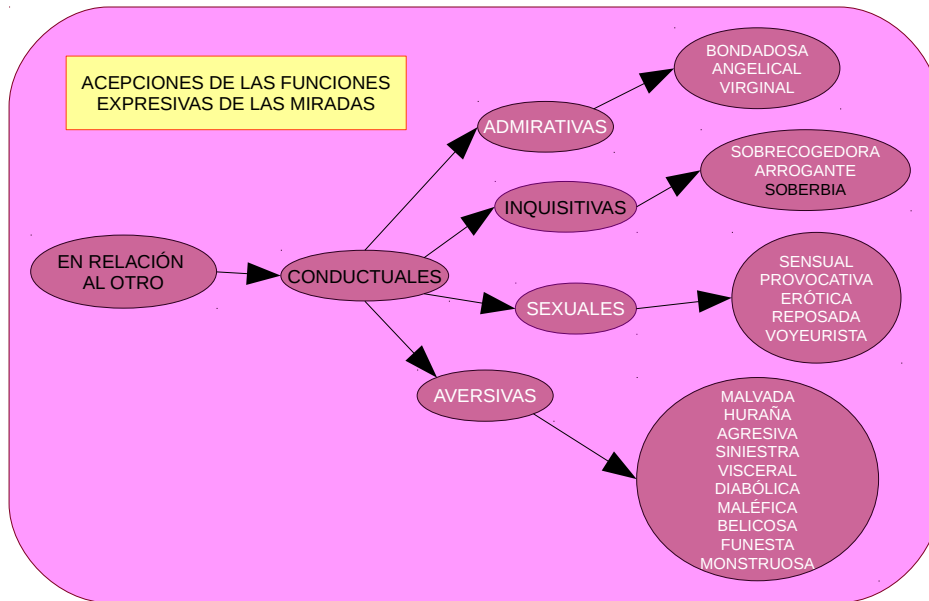


Fig. 816. **Conductuales / en relación al otro / inquisitivas / soberbia.**

“SOBERBIA” (Fig. 816) es la “Cualidad o actitud que de la persona que se tiene por superior a las que le rodean, por su riqueza, por su posición social o por otra cualidad o circunstancia, y desprecia y humilla a las que considera inferiores. [...] que está demasiado convencido de la superioridad de su criterio y no toleran que le contradigan.”⁶⁰² Destaca el giro de la cabeza hacia atrás con la mirada por encima del hombro inclinada en esta dirección, con el cuello estirado. Los ojos quedan entreabiertos, de reajo, que apelan al espectador desde fuera. Párpados y ojeras son verdes y grises. No se ven lágrimas. Sus cejas están en múltiples posiciones y las bocas se muestran entreabiertas, casi cerradas. Los tonos del rostro son muy pálidos. En el iris se ven tonos verdes o castaños.

Conductuales / en relación al otro / sexuales / sensual.

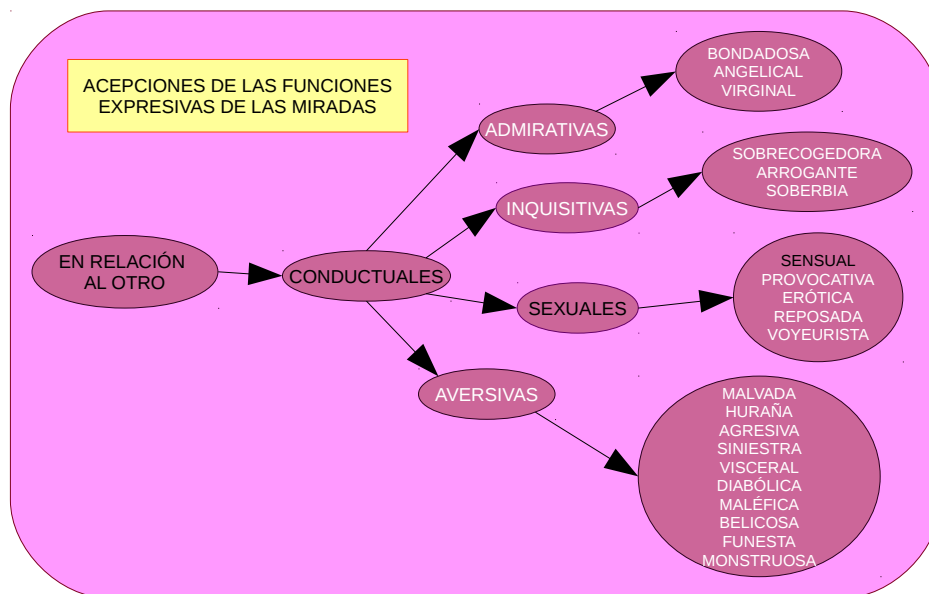


Fig. 817. **Conductuales / en relación al otro / sexuales / sensual.**

602 *Ibíd.* p. 1291.

La mirada “SENSUAL” (Fig. 817) “se aplica a las cosas que, al ser percibidas por los sentidos, causan placer, a los placeres causados por ellas y a las personas muy sensibles a ellos o dominadas por ellos. Particularmente, en el aspecto sexual. También se aplica a la persona que despierta deseo sexual.”⁶⁰³

Estos ejes verticales de la cabeza se disponen tanto erguidos como inclinados a la izquierda, por lo que esbozan una dirección ascendente del eje horizontal. Destaca en estos ojos la muestra de la esclerótica justo por debajo del iris y la pupila.

Se compone de miradas que apelan al espectador. Se aprecia un énfasis en la expresión exagerada de belleza con el maquillaje, más llamativo. Subraya el ojo por sombras oscuras o de baja saturación. No cuenta con humedad en los ojos. Cuenta con bocas que dejan una ligera apertura en ellas. Las cejas son finas y delicadas, más anchas por el entrecejo. Son similares a las de otra tipología de la mirada virginal. Los tonos que predominan en el rostro son apastelados y multicolores. Los tonos de iris son particularmente rosados, arcillosos y verdes neutros.

Conductuales / en relación al otro / sexuales / provocativa.

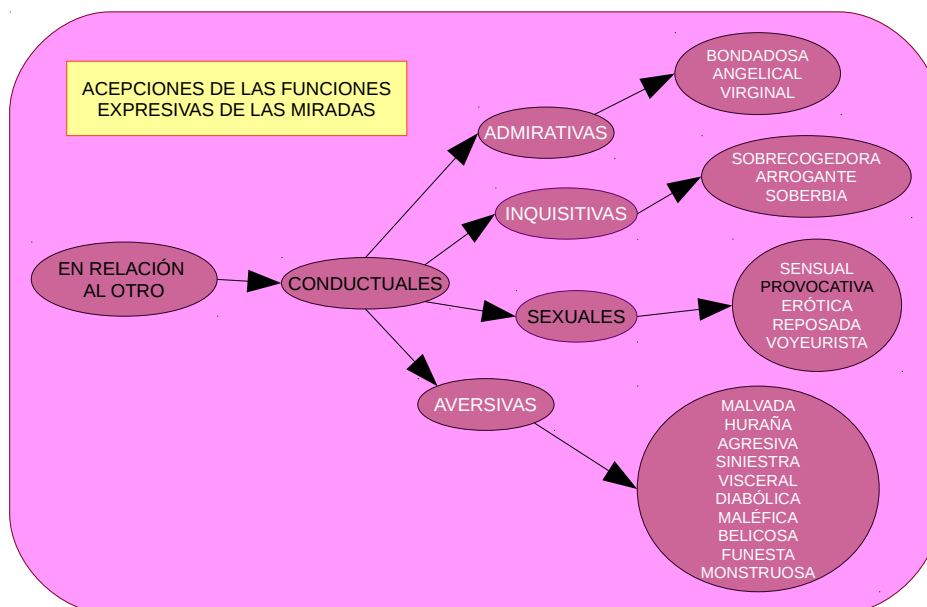


Fig. 818. Conductuales / en relación al otro / sexuales / provocativa.

Describimos a “PROVOCATIVO” (Fig. 818) como “Provocador. Se aplica a la persona que provoca sexualmente a otras con gestos, actitudes, etc., o con su aspecto físico, o a los mismos gestos, actitudes, etc.”⁶⁰⁴ Aparecen estos ejes verticales a pesar de los giros en relación al cuello. Estos ojos se abren hasta su mitad. Algunas miradas son directas al espectador con esta rotación del cuello. También caben las miradas que se dirigen al exterior de la obra. El maquillaje es más intenso con tonos completamente negros y ahumados. Las cejas son muy finas y alzadas en los casos en los que se asombra con algún estímulo con ingenuidad. Esta tipología refleja la apertura de la boca más destacada que en anteriores ejemplos. Los colores de la cara son pálidos. Los de los iris son colores grisáceos y azulados.

603 *Ibíd.* p. 1267.

604 *Ibíd.* p. 1138.

Conductuales / en relación al otro / sexuales / erótica.

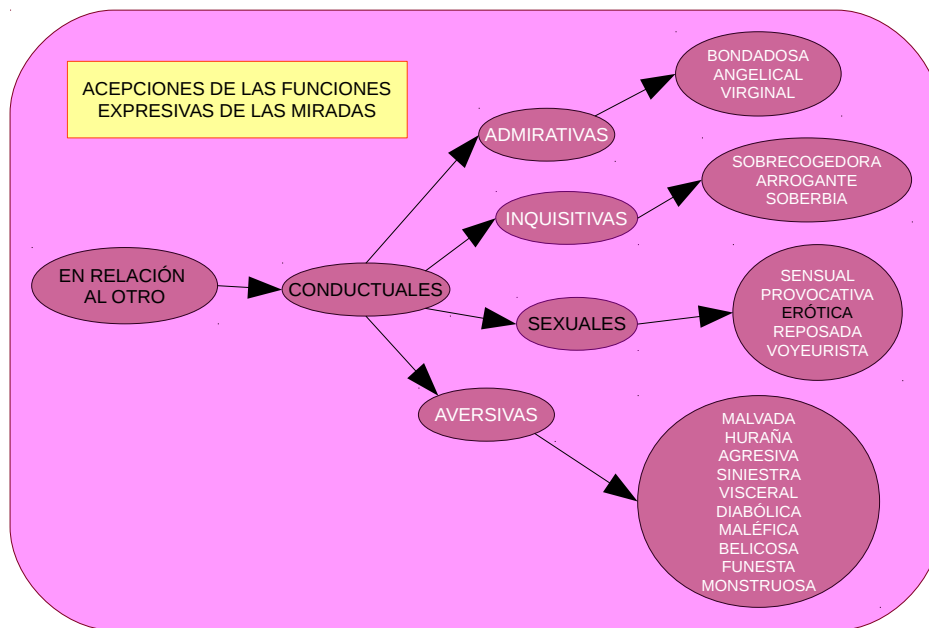


Fig. 819. Conductuales / en relación al otro / sexuales / erótica.

La mirada “EROTICA” (Fig. 819) es “De [o del] amor sexual.(...) puede implicar atención especial al aspecto sexual.”⁶⁰⁵ Vemos los giros el eje de la cabeza, adaptados a un cuerpo que se ofrece al espectador desnudo. Los ojos están se abren bastante poco, placenteros. O miran al espectador desde varias posturas. Los tonos de estos párpados resultan ser castaños y pardos. No hay ningún rasgo de lágrimas. Las cejas están relajadas. Alguna de las bocas tienen los labios despegados o simplemente cerrados. La piel del rostro es de colores terrosos y los iris oscuros o casi negros.

Conductuales / en relación al otro / sexuales / reposada.

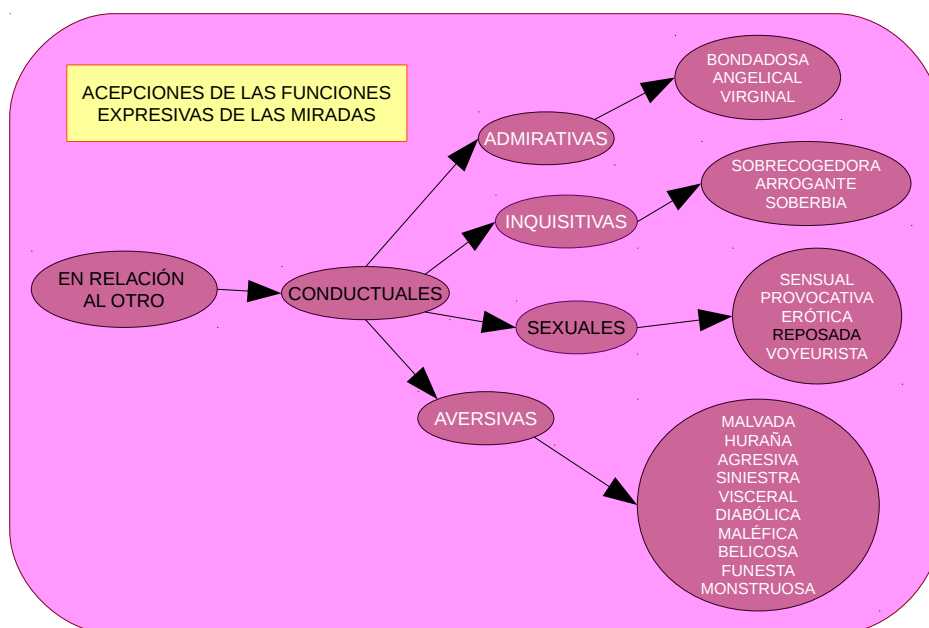


Fig. 820 Conductuales / en relación al otro / sexuales / reposada.

605 *Ibíd.* p. 559.

Distinguimos el estado de “REPOSADO” (Fig. 820) como “Aplicado a personas, tranquilo. (...) Sentado: no irreflexivo. (...) Apacible, quieto, sosegado, tranquilo. Se dice también del movimiento o de la actividad que se sin prisa o agitación. Pausado.”⁶⁰⁶

Se da en la posición de la cabeza adaptada a una serie de posiciones corporales relajadas que condicionan en alto grado esta tipología. La apertura de los ojos es mínima. Aparecen cerrados. No dirige en ningún caso la mirada al espectador porque se ve ensimismado en uno mismo.

Sólo podemos distinguir los giros de la cabeza imaginando hacia dónde mirarían según esta posición. Las cejas se ven relajadas y adaptadas a cada cabeza como es natural. Estas bocas permanecen cerradas y sólo podemos observar los tonos de la piel que en este caso depende de las distintas razas de las figuras que rescatamos como ejemplos. En este sentido, cada iris del personaje pintado irá acorde.

Conductuales / en relación al otro / sexuales / voyeurista.



Fig. 821. Conductuales / en relación al otro / sexuales / voyeurista.

El término “VOYEURISTA” (Fig. 821) se resume como la “Práctica de buscar la excitación personal observando a otros en situaciones eróticas.”⁶⁰⁷

Este caso destaca por que el giro de las cabezas se vuelve hacia el fondo de la imagen o al menos siempre ignora que es mirada. Deja al espectador en un lugar comprometido. No conocen de su presencia. En otras ocasiones se puede ver parte de los rostros girados.

Estos ojos son difíciles de describir porque no atienden a quien mira. Los párpados móviles cubren casi al completo estos ojos con tonos castaños, pero no muestran tanto iris como esclerótica. Tampoco vemos la humedad en los ojos o la presencia de lágrimas. Sus cejas aparecen relajados y las bocas cerradas. En el rostro cuenta con tonos castaños y grises.

606 *Ibíd.* p. 1206.

607 *Ibíd.* p. 1451.

Conductuales / en relación al otro / aversivas / malvada.

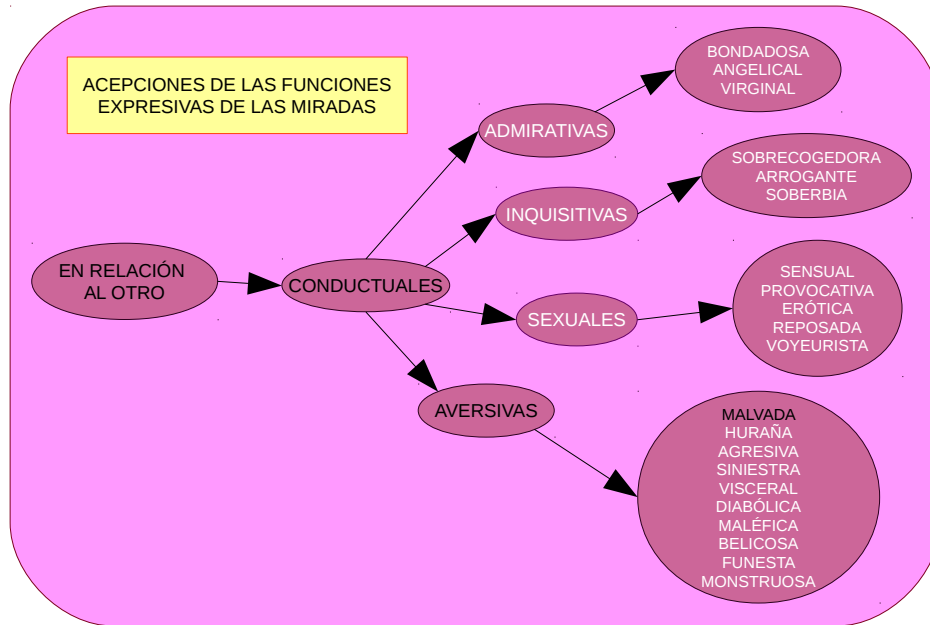


Fig. 822. Conductuales / en relación al otro / aversivas / malvada.

“MALVADA” (Fig. 822) es “...persona capaz de cometer crímenes o causar mucho daño a otros.”⁶⁰⁸ La cabeza se muestra al borde del perfil. La apertura de los ojos es irregular o no se muestra el iris sino la esclerótica al completo. Miran al espectador o a la nada fuera del cuadro. Los párpados son granates y rojizos, grises, azules y terrosos, muy saturados. Las escleróticas son turbias sin lágrimas. La posición de las cejas está forzada, fruncidas en el entrecejo. Las bocas se perfilan abiertas y cerradas. Las caras, gamas frías de azules y grises. Incluso es exagerado el color de los iris. Son granates, rosas o azulados muy pálidos, propios de la esclerótica que deja el ojo en blanco.

Conductuales / en relación al otro / aversivas / huraña.

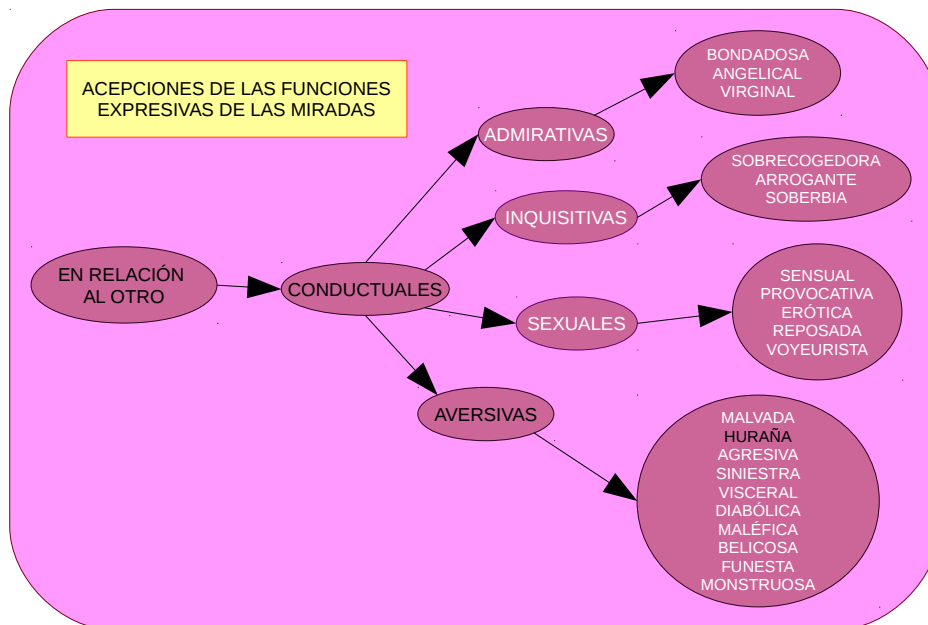


Fig. 823. Conductuales / en relación al otro / aversivas / huraña.

608 *Ibíd.* p. 865.

El término de “URAÑA” (Fig. 823) “Se aplica a las personas que rehuyen el trato o la conversación con otras. Arisco.”⁶⁰⁹

Sus rostros se posicionan ladeados principalmente verticales. Las miradas en estos ejemplos atienden al espectador pero con repulsión o rechazo. Se representa con cierta separación entre el párpado inmóvil y el iris dejando ver por aquí la esclerótica. Estos párpados se pintan muy oscuros en tonos negros y destacan la presencia de ojeras marcadas.

No presenta lágrimas o humedad. Las cejas se fruncen en el entrecejo para la muestra de sensaciones negativas. Sus bocas están selladas. Los rostros tienen diversidad de verdes, azules o incluso amarillo nápoles o rojizos cremosos. Por último los iris se perfilan en verdes y ocres amarillentos.

Conductuales / en relación al otro / aversivas / agresiva.

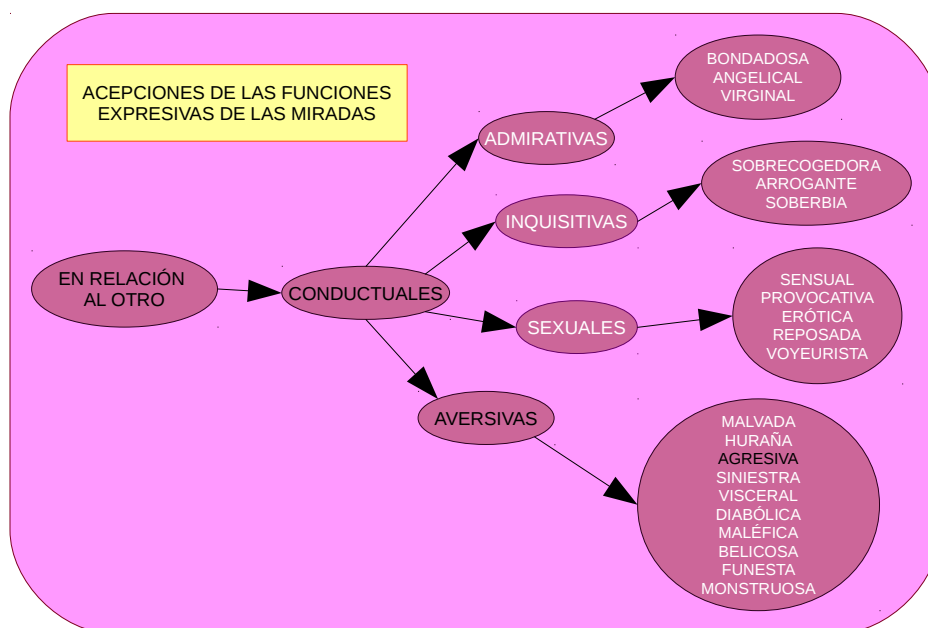


Fig. 824. Conductuales / en relación al otro / aversivas / agresiva.

La definición de “AGRESIVO” (Fig. 824) se resume en dos puntos: “Aplicado a personas y animales, propenso a agredir o atacar físicamente. Aplicado a palabras o actitudes, se dice de lo que contienen violencia o ataque.”⁶¹⁰

Se trata de una disposición frontal del rostro sin girar ninguno de sus ejes. Aparece totalmente vertical. Apreciamos diversas aperturas de los ojos, bien muy abiertos y alternados incluso en la misma cara que los combina. Este caso rompe la simetría en la mirada. Este enfrenta al espectador retándolo y amenazándolo. El empleo de las tonalidades distintas del rostro muy saturadas y contrastadas en color. Combina tonos complementarios. Junto tonos fríos y cálidos con el mismo protagonismo a partes iguales. Las cajas aparecen especialmente fruncidos y alterados por los músculos faciales muy tensos. Sus bocas esbozan claramente muecas y dejan entrever unos dientes apretados.

609 *Ibíd.* p. 735.

610 *Ibíd.* p. 44.

Conductuales / en relación al otro / aversivas / siniestra.

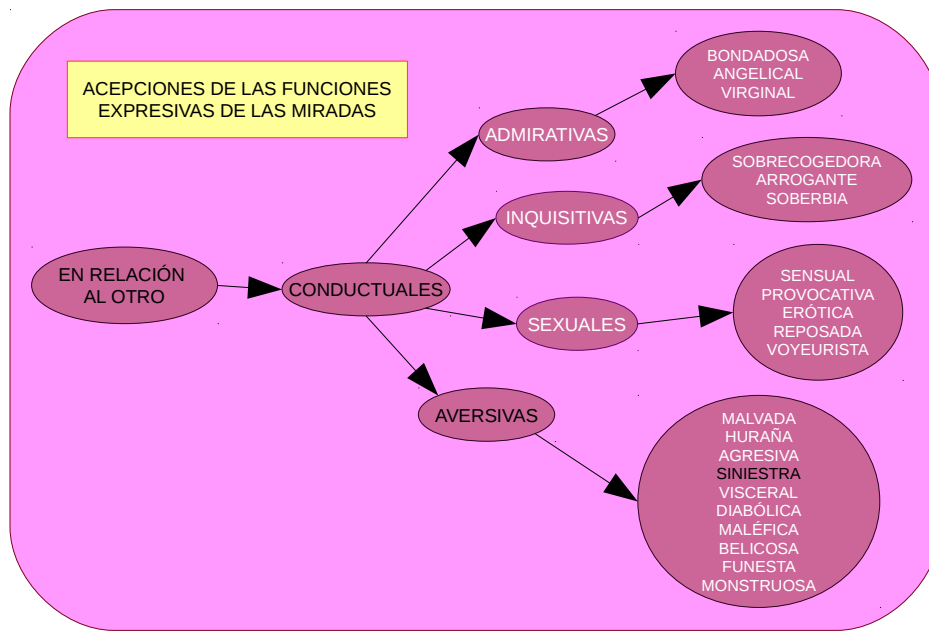


Fig. 825. Conductuales / en relación al otro / aversivas / siniestra.

“SINIESTRO” (Fig. 825) significa “Malintencionado o maligno. (...) causante o acompañado de desgracias. Funesto, desgraciado.”⁶¹¹ La posición del rostro, ligeramente inclinado, es bastante frontal. La apertura de los ojos es escasa por el párpado superior relajado. Se dirige al espectador a pesar de los ligeros giros. Predominan tonos grisáceos o parduzcos. El brillo de los ojos no evidencia humedad. La posición de las cejas es relajada, adecuada al giro del rostro. Las bocas están selladas. Los tonos fríos priman en su cara, pálidas y enfermizas. Los iris pertenecen a esta gama.

Conductuales / en relación al otro / aversivas / visceral.

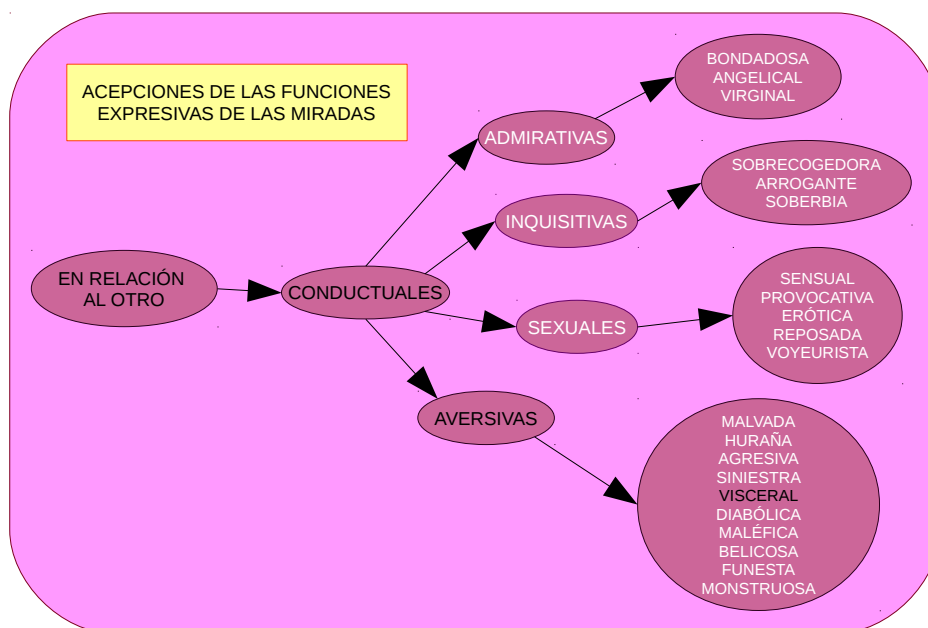


Fig. 826. Conductuales / en relación al otro / aversivas / visceral.

611 *Ibíd.* p. 1287.

La palabra “VISCERAL” (Fig. 826) trata “De [las] vísceras. Se aplica a un sentimiento intenso y arraigado. También a la persona vehemente que se deja llevar por este tipo de sentimientos.”⁶¹²

Aquí los ejes del rostro se disponen en múltiples posiciones, giros y orientaciones. Los ojos, que casi esconden al completo el iris con el párpado superior también deja ver la esclerótica bajo ello. La mirada que se proyecta al espectador tiene los párpados rojizos y tonos muy exagerados. Estos tonos pueden llegar a tener matices de ocre amarillo.

Destaca la presencia de lágrimas en ellos de los tonos que envuelven su mirada. Las cejas siguen múltiples posiciones, todas ellas muy forzadas. A veces son contradictorias. Las bocas muestran tres tipos de posiciones: desde cerradas, entreabiertas o muy abiertas, debido a que se introducen objetos que potencian una sensación repulsiva.

Conductuales / en relación al otro / aversivas / diabólica.

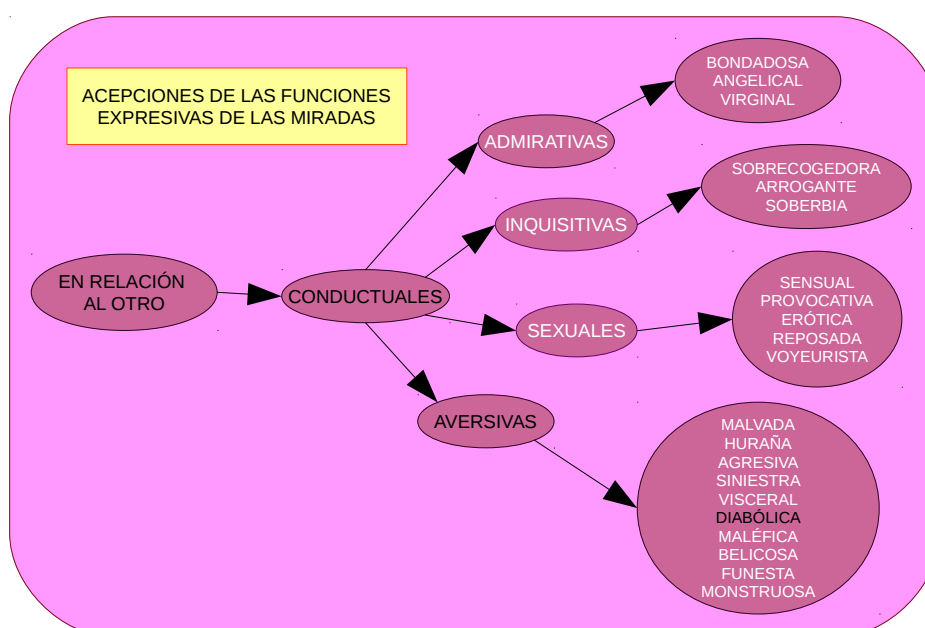


Fig. 827. Conductuales / en relación al otro / aversivas / diabólica.

“DIABÓLICO” (Fig. 827) es lo que “Aplicado a personas y, correspondientemente, a sus acciones, etc., como inspirado por el diablo: perverso, y astuto o inteligente.”⁶¹³

Los ejes de esta cabeza están desencajados, forzados en múltiples posiciones. También quedan ladeados sus ojos que miran al espectador apelando con malicia y perversión. Estos párpados son rojizos con alta saturación, tal y como sucede con este tipo de esclerótica.

Las lágrimas contienen el mismo color intenso. La posición de las cejas es ceñuda y en algún caso no se muestran. La apertura de los ojos es exagerada o con muecas. Los tonos del rostro son blanquecinos y fríos. Las tonalidades del iris son múltiples y llamativas en gamas frías, tales como verdes y azules.

612 *Ibíd.* p. 1141.

613 *Ibíd.* p. 472.

Conductuales / en relación al otro / aversivas / maléfica.

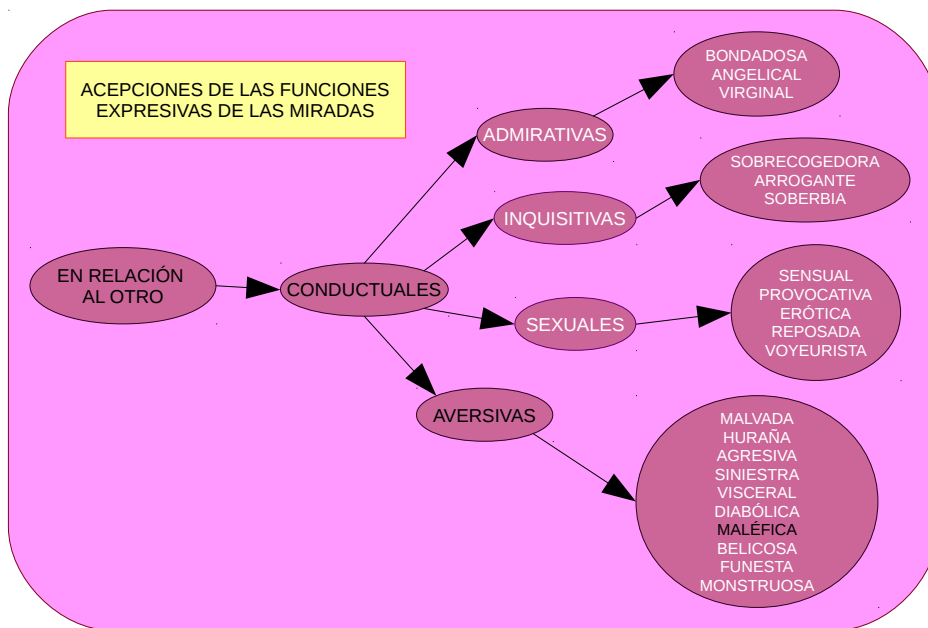


Fig. 828. Conductuales / en relación al otro / aversivas / maléfica.

El término de “MALÉFICO” (Fig. 828) se describe así: “Aplicado generalmente a cosas, se dice de lo que influye de manera perjudicial sobre alguien o algo. O que ejerce un maleficio sobre alguien.”⁶¹⁴

Las miradas al espectador cuentan con diferentes inclinaciones del rostro, aquí hacia la derecha, bastantes frontales. La apertura de los ojos tiene variables. La primera muestra la esclerótica por la parte inferior del iris.

Otros ejemplos de este caso se reflejan en los párpados superiores plegados hasta la mitad de la pupila y la mitad del iris. Los tonos de los párpados y la esclerótica destacan por su saturación de azules y rojizos.

A pesar de lo trágico no se aprecian lágrimas en sus ojos. Las cejas resultan muy expresivas. Las bocas son pequeñas, alguna con un esbozo de sonrisa que contrasta con la negatividad de la escena.

Aparecen o cerradas al completo o entreabiertas. Los rostros se tinte de colores azules, rosados o anaranjados muy pálidos. Los iris son de múltiples tonos, comenzando por azules, grises o algún amarillo muy brillante.

614 *Ibíd.* p. 862.

Conductuales / en relación al otro / aversivas / belicosa.

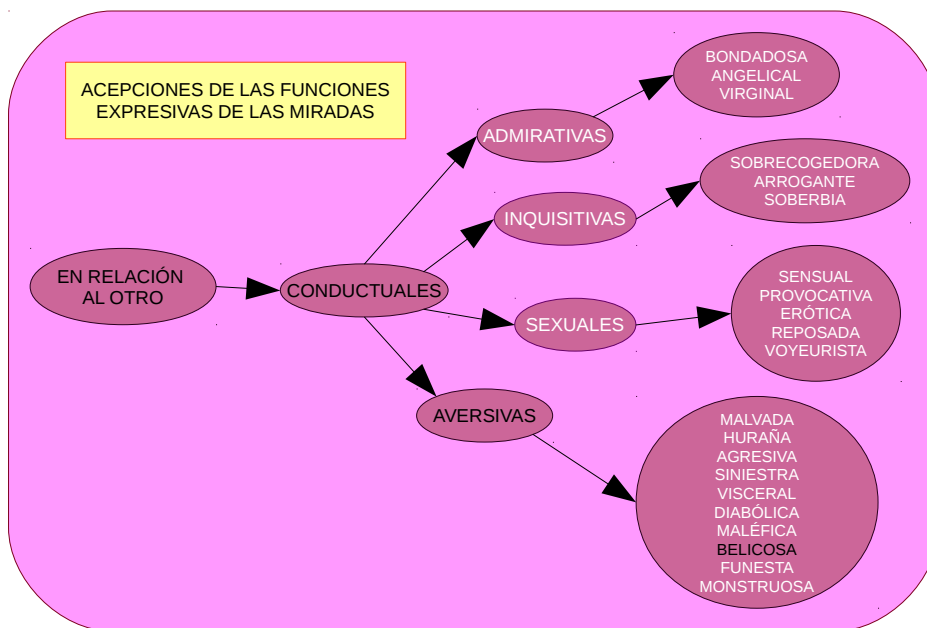


Fig. 829. Conductuales / en relación al otro / aversivas / belicosa.

“BELICOSO” (Fig. 829), es “Inclinado a la guerra, a entablar discusiones o riñas.”⁶¹⁵ Eje vertical de la cabeza salvo en un caso. Los párpados se tensan, por encima y por debajo, cubriendo el iris desde estas dos zonas, pues el párpado inferior esboza un ligero movimiento. Los ojos, casi entreabiertos, en dirección al espectador o ladeados. Párpados y ojeras son con intensidad negruzcos. Sus lágrimas oscuras y turbias desvirtúan el maquillaje. Los ceños están fruncidos. Sus bocas, cerradas o semiabiertas. Priman los anaranjados no muy pálidos y los del iris pardos y verdosos.

Conductuales / en relación al otro / aversivas / funesta.

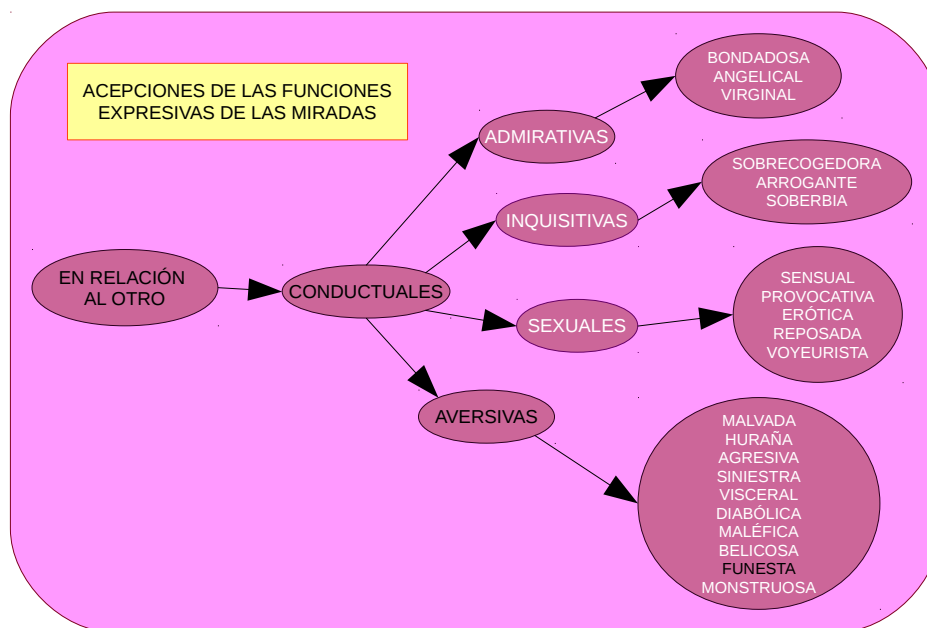


Fig. 830. Conductuales / en relación al otro / aversivas / funesta.

615 *Ibíd.* p. 175.

“FUNESTA”, (Fig. 830) “Se aplica a lo que es causa de desgracia, va acompañado de ella o la constituye. (...) Aciago, desgraciado, nefasto.”⁶¹⁶ Refleja múltiples posiciones de la cabeza. En ciertos casos se alza la cabeza y se orienta al cielo o la baja mirando al espectador. En todos estos casos deja entrever la esclerótica bajo el iris. Las miradas se proyectan al espectador, también al aire o fuera de la obra en la excepción. Los tonos de los párpados y la esclerótica se muestran ennegrecidos. En varios casos las lágrimas destiñen el maquillaje, y llegan a aumentar el patetismo. Las cejas, salvo una excepción, se hunden en el entrecejo. Es uno de los datos que destacan sobre cualquier otro modelo de esquema. En el rostro predominan colores en gamas grises con exclusividad pero con múltiples intensidades. Estos iris tienen colores granates y en la excepción de un color azul celeste.

Conductuales / en relación al otro / aversivas / monstruosa.

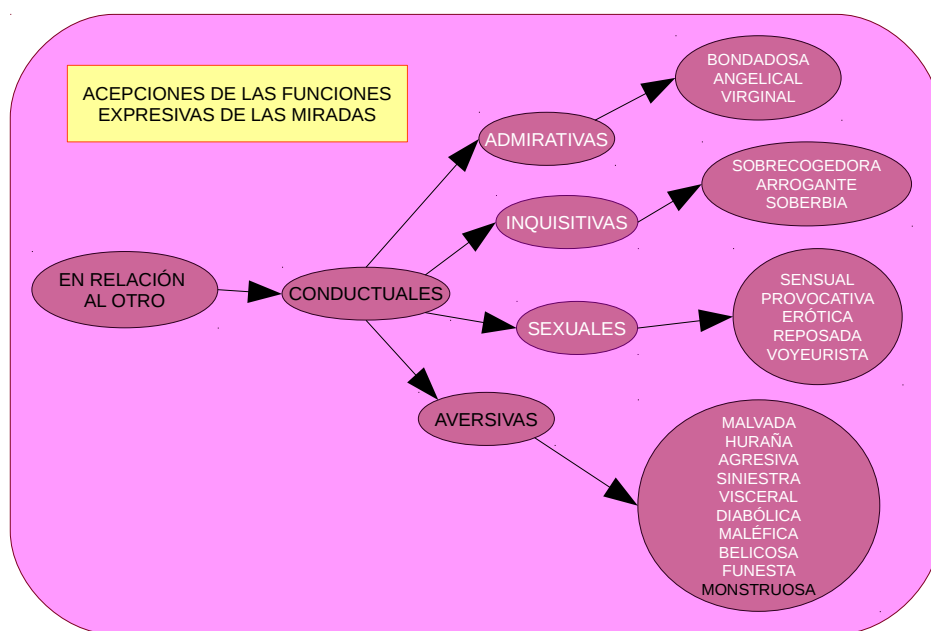


Fig. 831. **Conductuales / en relación al otro / aversivas / monstruosa.**

“MONSTRUOSO” (Fig. 831) significa lo “Afectado de alguna monstruosidad. (...) Abominable o cruel.”⁶¹⁷ El eje de la cabeza principal permanece al completo vertical, no se inclina por ninguna afectación. La apertura de los ojos se dibuja al extremo abierta. Y en pocos de estos casos pueden cubrirse de modo sutil por el párpado superior. En estos primeros casos citados, dejan entrever la esclerótica por alrededor del iris, por encima y por debajo de ello. O sino por la parte inferior. Las miradas se presentan directas al espectador al que llama su atención. Aquí varía incluso el número de ojos que porta cada personaje, distinta a la normal en la naturaleza humana. Pueden aparecer un total de cuatro en un mismo sujeto, tres o sencillamente uno. En estas imágenes de las que obtenemos este análisis, priman para sus párpados, escleróticas, o demás partes, tonos grises que se acercan al verde oliva, como tonos neutros. No se da la presencia de lágrimas dentro de su brillo relativo. Las cejas se adaptan a cada sujeto según la disposición de cada modelo de ojos. La apertura de las bocas tiene formas exageradas, bien en dimensiones o en formas, con muecas y expresiones detestables o alteradas. La imagen tiene como principal coloración los grises verdosos que sí juegan con su potencia y juego dentro de este intervalo de color, también para iris, rostro y demás.

616 *Ibíd.* p. 658.

617 *Ibíd.* p. 929.

V. 3. Conclusiones parciales.

En este apartado hemos analizado punto a punto las seis figuras seleccionadas de un total de 39 autores con la intención de clasificarlas y obtener unos resultados claros que nos permitan comprender cómo reproducirlas en los casos en los que nos sea necesario.

Al haber analizado minuciosamente hasta nueve puntos distintos de cada una, consideramos que pueden reproducirse fielmente en otro contexto. Tras analizar esta problemática, consideramos necesario adaptar a cada elemento a la posición de giro que cada una pueda tener por los acortamientos de ojos, cejas y bocas.

Se trata de un método abierto que no excluye otras posibles respuestas por las intenciones de trabajar a cada tipo de mirada de las que incluimos, pero el listado de las tipologías de miradas es infinito, tanto como la existencia de los adjetivos aplicables a la mirada. Nosotros tan sólo hemos centrado nuestro esfuerzo en clasificar algunos de ellos, porque amplían la colección a otros aspectos menos recurrentes.

Estos análisis que han dado pie a interpretaciones de los aspectos más significativos de forma escrita, han servido para describir de forma muy escueta cómo se comporta cada mirada pensada con un fin didáctico. Por éso, en todo momento hemos ubicado en qué punto se sucede la doble clasificación en la que nos basamos, en relación a sí mismo y en relación al otro con la conducta.

El método a seguir para representar cada tipo de mirada parte de un procedimiento lógico, pero sin ser el exclusivo. En nuestro caso, hemos planteado el comienzo por el dibujo de la posición del óvalo facial con los dos ejes que posicionan los dos ojos y la nariz; se continua por esa colocación de los ojos y su apertura, la dirección a la que miran.

Sin embargo se puede esperar al encajado de las cejas y la posición de la boca con su apertura para poder aplicar el color a los elementos como los ojos y párpados, o la propia esclerótica. Porque en la última posición se aplica el color en las facciones o el propio iris.

En estas descripciones de los análisis de los colores se ha buscado lograr el tono predominante del rostro tomando una muestra de color de la frente, lo que nos ha permitido distinguir ésta el comportamiento cromático de cada rostro, sin olvidar que contiene muchos matices y no son colores planos. Lo mismo nos ha sido posible con la ampliación de las partes de los iris más luminosas, el tono de las escleróticas, las pestañas y las ojeras. O el color interior de una parte superior del párpado inmóvil que también se llama surco palpebral.

Con el análisis de la humedad de los ojos hemos destacado los aspectos donde intervenía la lágrima derramada y también el rastro de la suciedad que puede desprender el ojo por su maquillaje, lo que exagera el aspecto trágico o triste.

No ha sido posible incluir los títulos de algunas de estas obras, sólo pudimos encontrar los autores por lo reciente de estas imágenes contemporáneas, como aportación a las tendencias actuales en la pintura a la expresividad de la mirada. En cualquier caso nos sirven para ilustrar aquellas relaciones y clasificaciones con las que venimos trabajando en esta investigación.

VI. DESARROLLO EXPERIMENTAL.

VI. 1. Introducción.

Este capítulo se centra en la elección más personal de nuestro trabajo de investigación: La técnica pictórica. No pretendemos que se perciba como un único modo de proceder en el tema abordado, sino como una propuesta práctica abierta.

Para llevar a cabo la resolución de las obras hemos trabajado con técnicas pictóricas tradicionales en la composición y materiales, a partir de la búsqueda de referentes, la factura de collages y de bocetos preparatorios adaptados a cada tema que nos ocupa. Tenemos en cuenta a su vez que todos los cuadros están interrelacionados en torno a las miradas que tratamos de desarrollar. Este aspecto supera a las simples tipologías más representativas de la mirada.

Además, queremos dejar claro que nuestro enfoque, se caracteriza por situarse desde el punto de vista de una pintora, haciendo especial hincapié en los procesos de elaboración, composición y empleo de las diferentes fuentes de que dispone para realizar una propuesta coherente de obras.

Por tanto, no adoptaremos un planteamiento normativo sobre cómo desarrollar una obra con un determinado tipo de mirada, sino que exploraremos una serie de posibilidades expresivas que nos permitan obtener, analizar y clasificar unos determinados resultados.

El principal interés del desarrollo experimental es el de articular las nociones adquiridas en la propia experimentación pictórica, de la teoría y la práctica. De esta forma se ampliarán los conocimientos, logrando como defendemos la nueva versión analítica después del apartado práctico y experimental. Mediante esta propuesta, intentaremos también exponer la información que de manera más o menos evidente aproxima y aúna nuestros conocimientos a los de artistas previos estudiados. Estos trabajos personales se orientarán a conseguir una respuesta particular.

VI. 2. Acotación del plan de trabajo.

Esta tesis ha supuesto una labor de investigación y experimentación pictórica extensa en el tiempo y, en consecuencia, he delimitado nuestro plan de trabajo estableciendo un orden de realización de tareas que comprendan desde la recopilación y clasificación de referentes visuales, que ordenan de una manera coherente los principales aspectos de mi hipótesis inicial, hasta la realización de la pintura en el soporte lienzo.

He elegido estos temas de interiores por encima de otros porque, en los cuadros desarrollados dentro de la experimentación, abarco un abanico de propuestas dentro de pequeños espacios cerrados, unificando las posibles respuestas para lograr la cohesión buscada.

En las obras, los interiores representados se corresponden con varios tipos de estos espacios, bien como salas de estar, comedores, dormitorios o baños dentro de mi repertorio. En mi investigación, relaciono unas imágenes con otras mediante la selección, en primer lugar. Y en segundo lugar, porque me permita intervenir en ellas con nuestros medios e intereses comunicativos, dentro de la particular visión. Así, esas actuaciones en las referencias mediante el collage unifican el sentido y la inclusión de elementos similares.

VI. 3. Método de trabajo.

Nuestro método de trabajo comienza en la búsqueda de referentes para su articulación y disposición dentro de una obra. La primera opción por la que nos hemos decantado en nuestro estudio es la recopilación de interiores o rostros obtenidos de distintas fuentes iconográficas a los que se somete a alteraciones de la realidad. Se pueden resumir en desproporciones, o datos visuales que provocan extrañeza en mayor o menor grado, siempre basándonos en nuestros intereses con respecto al empleo y la articulación de la mirada en pintura.

Así, empleamos el recorte como una herramienta al servicio de la representación y como obras narrativas independientes. Además, las abordamos como intermediarias en la búsqueda de un motivo de inspiración, para la realización de la experimentación que nos ayude a obtener también nuevos datos relevantes.

Al adoptar este sistema de trabajo, también mostramos el desarrollo pictórico personal, la manera de proceder en la realización de la obra. Nos serviremos de conceptos estudiados que incluso automáticamente se aplican a la realización, tanto intuitivos como conscientes. Explicaremos los análisis de las técnicas empleadas, los procedimientos, los procesos y las fases de la realización, o el uso de soportes, mostrados a través de pasos.

A la hora de tomar referentes para la creación de una obra hemos optado por buscar, recopilar y organizar imágenes que contengan determinados patrones relativos a nuevos resultados basados en las intervenciones sobre las miradas, aparte de las que fueron analizadas en esta tesis. Por esta razón, se han aplicado también los resultados de estas distintas síntesis de los contenidos principales, con la mirada como elemento clave en la narrativa pictórica.

Con la recopilación de imágenes, manipuladas o no, se han seleccionado los interiores de mayor interés dentro de una notable cantidad de fuentes consultadas, como publicaciones de revistas de distintos tipos. Y se toma también como referencia de las figuras modelos publicitarios que favorecen la expresividad dentro de la composición. Incluso pueden crear por ellos mismos cierto sentido por su propia expresividad. Sin embargo, nosotros podemos cambiar su orientación.

En primer lugar se seleccionan los interiores que permiten ser alterados o manipulados. En segundo lugar, se añadirá posteriormente las figuras elegidas acordes con los propios intereses. Estas fuentes permiten ser sintetizadas con la información visual más relevante y destacar otros aspectos de nuestro desarrollo en la práctica experimental de la pintura.

VI. 3. 1. Recopilación de referentes.

A continuación vamos a exponer algunos de los aspectos que hemos tenido en cuenta a la hora de seleccionar y organizar los referentes con los que hemos investigado nuestra hipótesis inicial. Las imágenes que elegimos tienen dos dimensiones, en el sentido de que nos interesa su carácter conceptual y el técnico. Así me ayudo de los referentes como fuentes y de su copia pictórica con alguna alteración. Se trata de pinturas y fotografías propias, de revistas o de imágenes de Internet.

Preparamos el estudio de miradas o actitudes de personas en las que la mirada juega un papel relevante. Porque estos aspectos deben ser tenidos presentes para trabajar la expresión o la expresividad de la mirada en todas las figuras introducidas. Nuestro método de trabajo abarca la recopilación de estos referentes pictóricos que traducir a la pintura. El collage, las modificaciones y alteraciones de las muestras y la simplificación de los elementos del cuadro en lo accesorio.

Respecto a la manera de cómo me han servido las imágenes que he manipulado, hemos tratado de descomponer, tantear, y componer los elementos narrativos al servicio de la representación de la mirada según las relaciones interpersonales en los cruces de miradas y vivencias personales.

Dentro de esas relaciones interpersonales, en el querer cabe el deseo, el afecto, el odio, indecisión, recelo, desconfianza e indiferencia. Dentro del saber, el espía y el *voyeur*. Del poder, la dominancia y la sumisión. Y ya en el campo de las vivencias personales, tratamos la ensoñación, la preocupación, la introspección, la dejadez y la extrañeza.

En la elección del soporte adecuado a nuestras necesidades por la forma de pintar, presentamos también una preferencia por preparar la imprimación del lienzo de modo que se facilite el aspecto del fundido de forma primordial en los casos en los que el lienzo lo requiera para cubrir sus poros. En esos soportes de mayor porosidad, recubrimos con pintura acrílica blanca la tela del cuadro. En algunos casos con rodillo o con paletina.

Hemos desarrollado la influencia de los referentes en la experimentación pictórica de acuerdo a las imágenes susceptibles de cambiarse con algunos matices más o menos notables. En ellos, la expresividad de la mirada permite significar dentro del contenido, dando a entender una serie de ideas que explicamos y aclaramos en nuestro análisis posterior.

Los rostros que incluimos para representar sus miradas se complementan, compensándose unos con otros, de manera que la articulación de las imágenes una se coloca incluida en función de la otra, logrando así ser coordinado y complementarse. Son al menos dos rostros los que aparecen en las relaciones interpersonales, pero exclusivamente uno en las vivencias personales que nosotros tratamos en los trabajos para ser estudiados y analizados.

Desde un punto de vista figurativo, nuestro criterio de selección de referentes y de las intervenciones realizadas en cada composición, que se destina a adaptarlas a una experimentación propia, se basa en una particular visión de mujer y en la correspondiente identidad.

También todo nuestro enfoque se sitúa desde la mirada de una creadora plástica, es decir, que hacemos especial hincapié en los procedimientos y procesos del empleo de los diferentes referentes de que disponemos para realizar nuestra propuesta de la experimentación. Nuestro trabajo posee una finalidad creativa que se concreta con la planificación, composición y elaboración con una serie de obras que tiene por objeto la búsqueda de una serie de posibilidades expresivas con la mirada.

Este enfoque personal repercute en la elección de cada imagen, facilitada por las fuentes consultadas de publicaciones que ofrecen esta gama de fotografías. Tampoco pretendemos centrarnos únicamente en la representación exclusiva de la imagen femenina, aunque predomine en este aspecto. Por ello, por motivos prácticos mostramos el predominio de la figura femenina, ya que se ofrece una mayor gama de rostros mostrados en promociones.

Se da gracias a la abundancia de anuncios, en los que se muestran primeros planos que resultan ser susceptibles de articularse con otros elementos como los espacios arquitectónicos de interiores que recogemos de otras fuentes. Incluso el desarrollo pictórico implica una reflexión teórica que ejerce influencia sobre la propuesta experimental.

VI. 3. 2. Manipulación de referentes fotográficos.

Partimos de la idea de la búsqueda de referencias en las que intervenimos para representar los motivos que nos ayudan a comprender unas nociones organizadas en un esquema. Los cambios a los que se someterán esas obras modifican la imagen original al convertirla en otra personalizada. Se trabaja a través de secciones, cortes, superposiciones, el pegado de elementos de múltiples fuentes.

VI. 3. 3. Selección de collages.

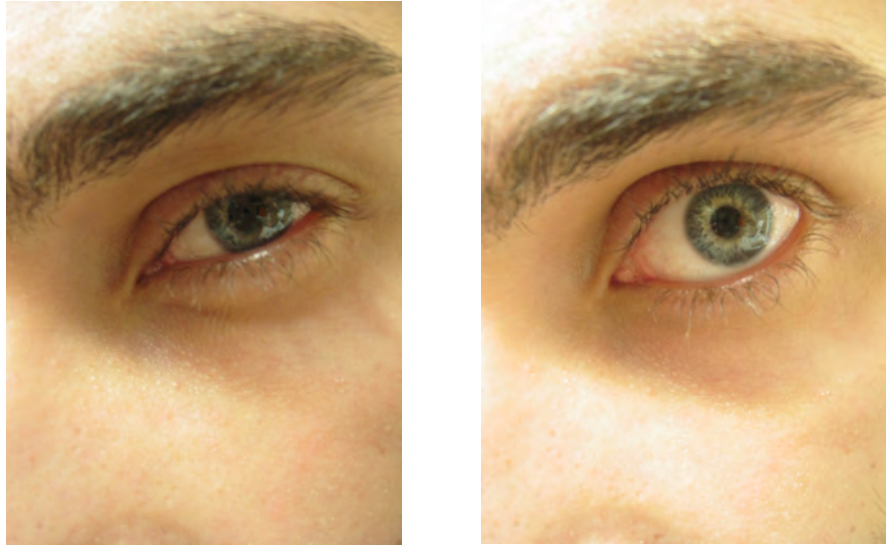
De entre todas las referencias obtenidas durante un intervalo amplio, hemos ido filtrando aquellas que permiten adentrarnos en nuestra investigación para tal apartado experimental sobre la tematización de la mirada. Por lo que hemos dejado de lado otras opciones. Y para este fin, trasladamos a la pintura las más significativas.



Figs. 832 y 833. Bocetos-collage del Autorretrato con objeto de deseo. 2008. 17 x 17 cm.

En el proceso de realización de este recorte (Figs. 832 y 833), añadimos cuatro elementos nuevos: La caracola, la figura del ojo masculino, la fotografía del rostro de la autora y la joya de piedras preciosas con una perla que actúa como símbolo. A pesar de que los objetos son extraños a la estancia, pretendemos sumergirlos en ella la más naturalmente posible. Así el espectador deberá dudar de si lo que se sitúa en la habitación existía en el comienzo o no, por lo que puede causar un extrañamiento.

Por lo tanto en este *Autorretrato con objeto de deseo* el rostro particular de la autora debía incluirse de algún modo. Así decidimos emplear este segundo elemento citado que contenga una fotografía tomada con anterioridad y que oriente su mirada hacia el punto necesario. La expresión de su rostro debe transmitir admiración hacia el elemento observado.



Figs. 834 y 835. *Fotografías de la imagen del ojo elegido para el Autorretrato con objeto de deseo*, 2008, 18 x 13 cm.

Tenemos presentes dos fotografías (Figs. 834 y 835) como opciones para incluir en esta obra que se corresponden a alguien cercano y apreciado por a la autora que cierran el sentido en cuanto la admiración que procesa. La elección se debe a cuál representa mejor la actitud del personaje que introduciremos, eligiendo la primera fotografía.



Fig. 836. Paso I. *Collage de Cupido y Psique*, 2013, 21,3 x 17,5 cm.

Procedemos a la preparación del boceto con el collage (Fig. 836), que se interviene en un doble sentido: se fotocopia y recorta la figura de la mujer tanto como para desplazarla delante del angelito, como para colocarla en una posición más baja que en la fotografía original. El propio ángel se incorpora a la composición, pero detrás de la silueta. Prescindimos de la otra mano del pequeño ángel tallado que no cabe en la imagen.



Fig. 837. Paso I. *Boceto- Collage de El juicio de Paris*, 2009, 24 x 17 cm.

En la composición de este recorte preliminar destinado a reflejar la indecisión del personaje a cerca de la elección del matrimonio o el compromiso (Fig. 837), destacamos el juego de la mirada de las tres mujeres articuladas con la del hombre. En esta composición se incorporan al fondo marino una serie de 6 elementos: se trata de integrar en ello cuatro figuras de distintas dimensiones, (que insinuarán la profundidad o el efecto estereoscópico), otro objeto como el anillo y el galápagos que contextualiza el entorno submarino. Para este fin de insinuar el espacio, también se superponen.



Fig. 838. Paso I. *Collage de Espacio Crítico*, 2013, 36 x 26,5 cm.

Para la creación de “Espacio Crítico” partimos de la composición descrita. Sencillamente articulamos en este interior a la mujer procedente de otra fuente (Fig. 838). Intentamos se logre la sensación de que la figura pertenecía a su entorno, ya que carece de sombra. Además necesitaremos adaptar esta imagen a un nuevo formato cuadrado.



Figs. 839 y 840. Paso I. Boceto- Collage de *La entrega de la Flor, Oscuridad*, 2011, 24 x 17 cm.

Las principales intervenciones en este collage (Figs. 839 y 840) son la alteración del formato, la supresión de la mano portando una pistola y la inmersión en la imagen de la dama que ofrece un objeto sagrado a la figura de dimensiones desproporcionadas con respecto a ella. Nosotros cambiaremos la forma para incluir una flor y potenciar nuestra idea preliminar. Del rostro del joven extraeremos su expresión oscura y turbia. Dirige su mirada al espectador como pregunta sobre qué deberá hacer.



Fig. 841. Paso I. Boceto-Collage de *La mirada interminable*, 2010, 24 x 15 cm.

Para la preparación del recorte (Fig. 841) contamos con tres fuentes distintas: El espejo apoyado en la pared, la mujer de pelo rubio y el joven vestido de negro. Se realiza de forma intuitiva y totalmente experimental, tras esta selección de imágenes susceptibles de emplearse en la composición que articule un juego de miradas propio para el tema. Recortamos las siluetas de la pareja de jóvenes y practicamos tres secciones en la imagen. Dos a la altura del marco verticales y otra en el braceró del sillón.

Ubicamos los recortes ocultos detrás del marco del espejo, dejando visible la zona que sí queremos pintar sin prescindir de su otras ocultas. En ello se basa el atractivo de la composición, con el extrañamiento del juego que coloca al joven en dos espacios distintos, dentro y fuera.

Planteamos el hecho de desplazar en el soporte lienzo la composición ligeramente a la derecha con la intención de permitir que respire por el lateral izquierdo.

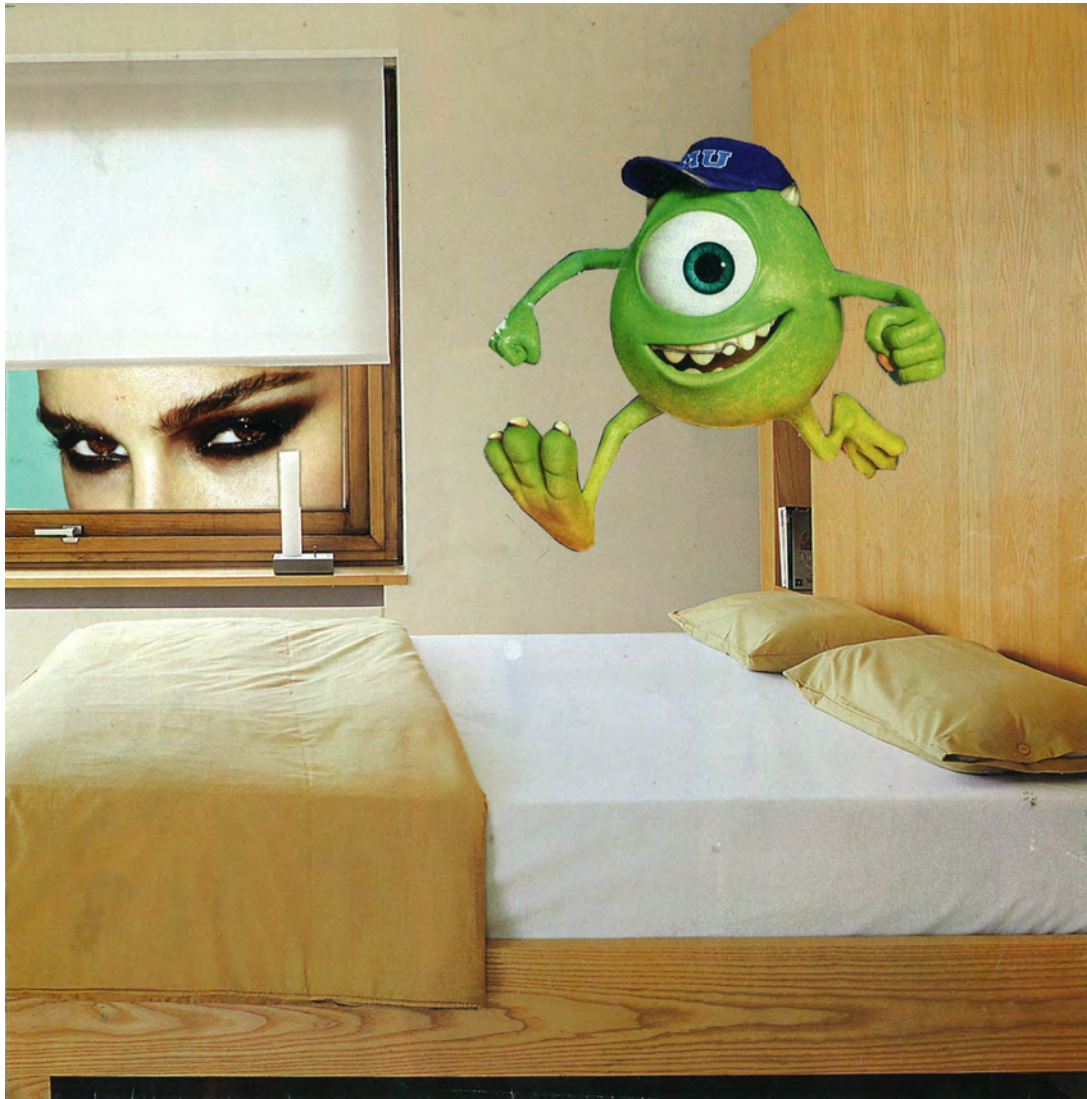


Fig. 842. Paso I. *Collage de Espacio Divertido*, 2013, 20,5 x 20,5 cm.

Es un collage al que se alteró la imagen del fondo a través de la ventana abierta por la que se ven los ojos maquillados y malhumorados de una mujer (Fig. 842). Así como se añadió el monstruito verde de un único ojo.

Nuestro interés lo centramos en esta última figura que ignora el peligro que le acecha. También pensamos que se podrá reforzar una parte algo más ridícula se convertimos al “bicho” otra estética más amanerada, mediante un cambio a tonalidades magentas y una falda y pamelas violáceas.

Posteriormente a la intervención sobre papel, realizada sencillamente por dos elementos tales como la apertura del hueco de la ventana retirando esa parte del recorte y la inclusión de una figura conocida de animación, consideramos oportuno cambiar el aspecto del pequeño monstruo para matizar su significado dentro del collage.

Tratábamos en este boceto de contrastar dos aspectos distintos: el de la ingenuidad del monstruito con la malicia de quien mira por la ventana acechando si él saberlo, ajeno al peligro.

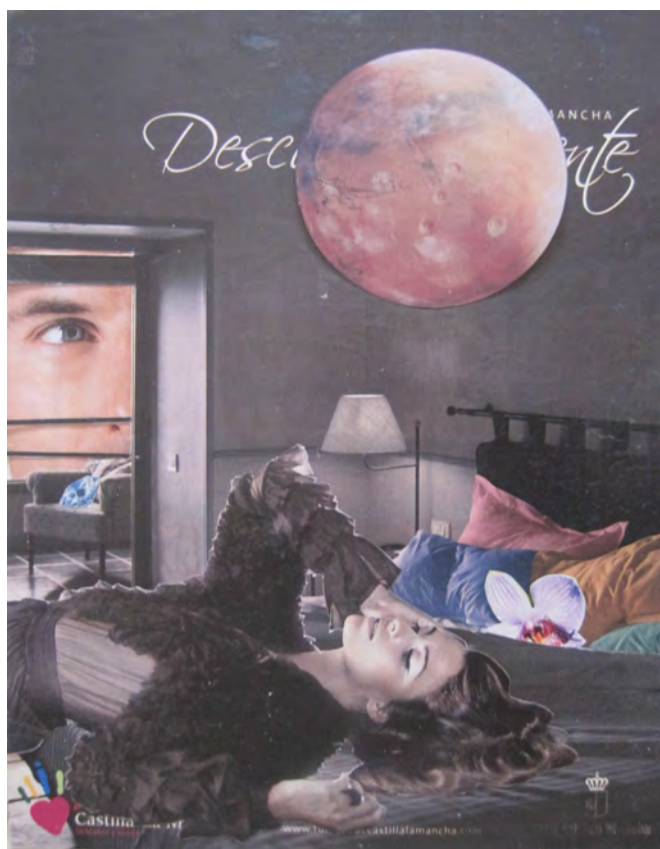


Fig. 843. Paso I. Collage *Hellen waiting*, 2007, 25 x 17 cm.

Respecto al contenido simbólico, añadimos a la escena en esa parte un diamante desmesurado en sus proporciones que hace juego con el ojo y establece una relación con ello (Fig. 843). Tratamos que se relacione con el compromiso que podría sugerir que el matrimonio se asienta en este aspecto.

Introducimos motivos simbólicos para potenciar los intereses de la comunicación. Por ejemplo a la figura principal de la mujer en una posición sensual como muestra de placer en su mirada y actitud, que resulta ser observada a través del dintel de la terraza, se le añade la pequeña flor recostada en la cama se convierte en el símbolo de la fertilidad.



Fig. 844. Paso II. Planeta Venus, 17 cm. Diámetro.

Con el planeta introducido en un comienzo, planteamos otro cambio por al estudio de su simbología: Marte, el planeta símbolo de la guerra, no cuenta con alguna aportación a nuestra composición. Sin embargo este motivo nos sugiere que se puede introducir en la imagen otro planeta, como el de Venus (Fig. 844), símbolo del amor en este caso entre la pareja.



Fig. 845. Paso I. *Boceto-Collage de Pasado esplendor*, 2009, 20 x 20 cm.

Partimos de la imagen que originalmente se compone por una bañera antigua y a la vez deteriorada por el paso del tiempo (Fig. 845). En ella no se incluía ni la figura del joven de camisa blanca, ni un sol de rayos dorados. Y tampoco la imagen de la tercera figura que resulta enmarcada en el fondo de la estancia. Nosotros prescindimos de la planta obviándola en la configuración de la obra. Respecto al título de la misma, mantenemos el titular que acompañaba a la fotografía de la revista elegida. Para la realización de este recorte, trazamos una incisión en la bañera para introducir al joven de camisa blanca. Así se aporta a la composición simbólica la idea de que se representa lo benigno, así como el joven de camisa negra lo maligno. Su mirada se debe corresponder con este motivo, necesario para guiar el aspecto narrativo con el que cuenta pintura.



Fig. 846. Paso I. *Collage de Espacio Intimidante*, 2014, 20,5 x 20,5 cm.

En el primer paso para la creación del recorte (Fig. 846) partimos de un interior fotografiado en formato vertical, al que nosotros convertimos en una referencia cuadrada. Así es plegado por la parte superior en mayor medida y ligeramente por la parte inferior.

En la preparación de la referencia a base de este collage que ahora explicamos, tratamos de insertar en la estancia elegida, (susceptible de una intervención según nuestros intereses), dos elementos extraños a ella. Para integrar a la figura de mayor tamaño, seccionamos la parte que ocupa toda la ventana. De esta forma retiramos el fondo de la imagen del jardín y lo remplazamos por un rostro con una expresión lasciva o provocadora, incluso intimidatoria.



Fig. 847. Paso I. *Boceto - Collage de Espacio Naranja, Amanecer*, 2010, 24 x 17 cm.

En este punto preparamos el collage (Fig. 847), en el que se transforma el formato de la imagen para adaptarlo al soporte lienzo, como se aprecia en el plegado en su parte superior. En el proceso de transformación se introduce la figura femenina recortada y sentada que atiende al motivo principal, un rostro de hombre, mediante su mirada y la posición de su busto expectante.



Figs. 848 y 849. Paso I. Boceto – *Collage de Espacio Perlado, Anochecer*, 2010, 21 x 17 cm.

En este recorte sobre el “Espacio Perlado, Atardecer” (Figs. 848 y 849), intervenimos en un interior con una ventana abierta con la figura de una mujer de pie. Como planteamiento inicial añadimos una joya de la que luego vamos a prescindir. Sin embargo los cambios en los elementos de la obra surgirán poco a poco. Reservamos ciertas áreas para intervenir al finalizar los mayores planos del color. En la configuración de la imagen como referente aplicamos de nuevo un cambio en el formato, de figura a cuadrado. Sabemos también que se sintetizarán los objetos o se prescindirá de lo accesorio.



Fig. 850. Paso I. Boceto – *Collage de Espacio rosado, Felicidad*, 2011, 17 x 17 cm.

Para la composición de este recorte (Fig. 850), únicamente incluimos en la bañera la cabeza de una joven en actitud reposada y de bienestar. Se convierte así en el principal atractivo de la imagen en la expresión de su rostro sereno. Necesitamos que este aspecto se destaque y no que la joven parezca yacer muerta en el interior de un cuarto de baño. Podría resultar un tanto ambiguo, pero confiamos en que el empleo del color rosado sugiera la felicidad en lugar de la penuria.



Fig. 851. Paso I. *Collage de Espacio azulado. Sensualidad*, 2013, 21,3 x 17,5 cm.

La intervención en este referente se resume simplemente en el estampado de los cojines, el dibujo de la alfombra con amebas y el motivo de un cuadro central (Fig. 851). Estos cambios se aplicarán a lo largo del proceso de factura de la obra y no en un primer momento. En este paso particular de estilización de nuestra obra también pensamos en la adaptación a un nuevo formato cuadrado.



Figs. 852, 853 y 854. Paso I. *Collage de "Deformidad"*, 2011, 27 x 20,5 cm.

Describimos la intervención sobre la imagen original que actúa como soporte de dos cambios en busca del extrañamiento (Figs. 852 a 854). Se altera mediante el ojo exagerado derecho, tapando al original y fundiéndose en un rostro ajeno. Y sobre los labios jugosos, también pertenecen a otra referencia de la que se extraen, con dimensiones desproporcionadas.



Fig. 855. Paso I. *Collage de "Dicotomía"*, 2013, 20,5 x 20,5 cm.

Presentamos la composición del collage (Fig. 855) que incluye una adaptación y un cambio, pretendiendo un extrañamiento o un choque visual. Se ha buscado para ello una imagen que permita mantener la posición del rostro en relación al modelo masculino principal. Prescindimos por tanto del reflejo propio de las gafas del anuncio publicitario de este tipo mediante dos secciones con bisturí. Para lograr este impacto conseguimos los ojos de una modelo de publicidad con rasgos femeninos muy marcados y de pestañas largas.

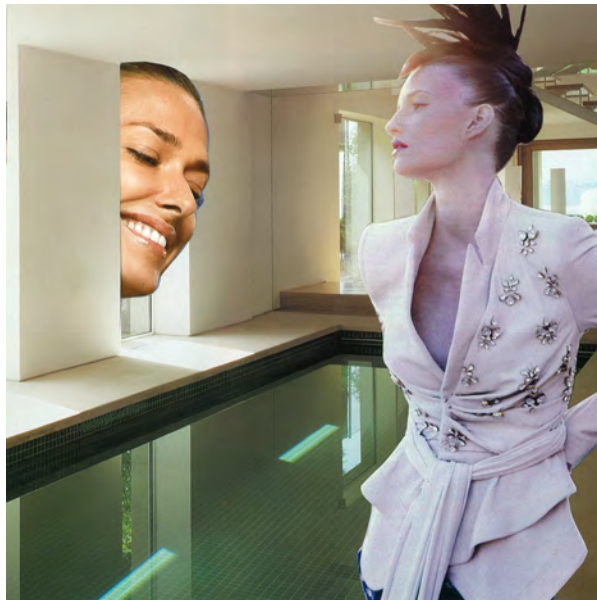


Fig. 856. *Collage de Espacio vulnerado*, 2015, 20,5 x 20,5 cm.

Observamos como un intruso se adentra en un lugar privado como puede resultar una piscina interior (Fig. 856). Se inmiscuye a través de la ventana y parece burlarse de la dueña del espacio, ubicada en el primer plano. Se produce un cruce de miradas situadas en otros dos planos diferentes que se dirigen a la misma dirección.



Fig. 857. *Collage Intromisión en la intimidad del espacio*, 2015, 20,5 x 20,5 cm.

En este otro caso en el que volvemos a articular la figura del pequeño monstruo, el sentido es similar (Fig. 857). Pero aquí esta figura parece entrar por la ventana bajo la atención de otra mujer que mira al espectador y al resto de la escena que presencia. Sin embargo no supone una amenaza para él por su forma de mirar inocente o bondadosa. Tan sólo se comporta como el testigo de la escena de allanar un espacio que no le pertenece. Sin embargo, el monstruo es ajeno a su presencia, por lo que ignora que es visto y sonrío sin temor alguno.



Fig. 858. *Collage de Contraste de la inocencia*, 2015, 20,5 x 20,5 cm.

Con estos recortes reforzamos la misma idea anterior del empleo de las manos para acompañar el sentido de las miradas de cara a la representación de la inocencia (Fig. 858). También representa la actitud del personaje. Van acordes en su articulación con la mirada. En esta referencia en la que añadimos al entorno un gran rostro de una figura adulta contrastadas con la inocencia y juventud de la niña de corta edad, que también juega con sus palmas en el interior que envolvía otra escena.



Fig. 859. *Collage de Espacio avergonzado*, 2015, 20,5 x 20,5 cm.

Nuestra particular intervención es una de las más sencillas (Fig. 859). Practicamos una incisión recta y vertical bajo la que escondemos la imagen antes también incluida al otro lado de una ventana. Esta vez el interior es un cuarto de baño lujoso. En este contexto, destacamos la timidez de la joven que mira al espectador con reparo. Se convierte en el motivo principal de la obra, en la que juega con un tamaño que no se corresponde con el lógico, a una mayor escala de la natural.



Fig. 860. *Collage de Espacio decepcionado*, 2015, 20,5 x 20,5 cm.

Exclusivamente en esta escena (Fig. 860) intervenimos en el marco de uno de los dos cuadros apoyados en la pared y sin colgar, como retirados del altar en el que deberían estar, insinuando ser rechazados en el ámbito amoroso. Gracias a este aspecto, nos permite incluir en la escena un rostro apenado, al que añadiremos una lágrima que nos ayude a entender mejor este sentido. Gracias a las repeticiones de las figuras y rostros o simplemente ojos como las imágenes que sumergimos en distintos entornos, obtenemos como conclusión que éstas cambian por completo de significado de las mismas referencias. Nos cambia el sentido, por tanto, de la mirada de cada uno de ellas.

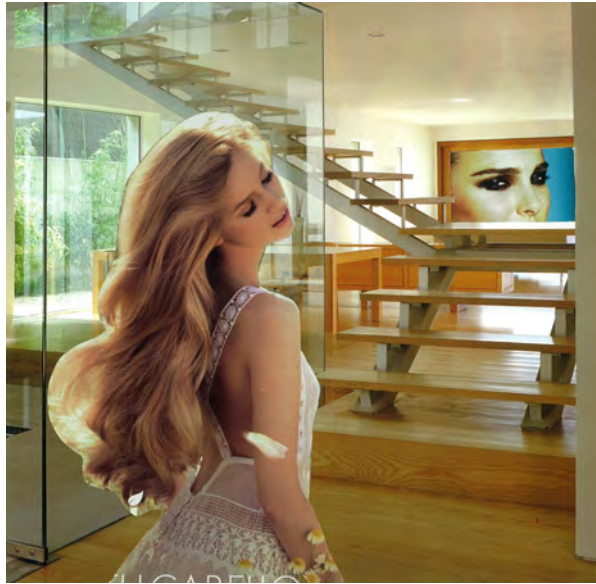


Fig. 861. *Collage de Espacio receloso*, 2015, 20,5 x 20,5 cm.

Intervenimos en la imagen (Fig. 861) con dos aportaciones: Con la figura del primer plano de cuerpo casi completo y la imagen femenina del fondo, en la que exclusivamente aparecen sus ojos mirando prácticamente de perfil a la figura principal, escéptica. Este aspecto refleja un sentimiento de recelo ante la mujer rubia de mayor relevancia que parece gozar de su hermoso aspecto en el que se recrea.



Fig. 862. *Collage de Espacio curioso*, 2015, 20,5 x 20,5 cm.

Seguimos la tendencia de articular grandes rostros en ventanales y otras imágenes de menor tamaño, proporción y relevancia (Fig. 862). Aún así, juegan un papel importante y necesario en el recorte preparado. Este aspecto facilita la coherencia y cohesión del discurso con el que trabajamos la mirada en cada obra de nuestra serie. Así creamos una composición donde articulamos dos elementos en un habitáculo con expresiones de curiosidad. El motivo que ocupa una mayor superficie y relevancia atiende con expectación a la otra figura intrusa en la recámara. La primera puede cuestionarse la presencia de quien no obra con transparencia.



Fig. 863. *Collage de Espacio envidioso*, 2015, 27 x 23 cm.

Observamos en las relaciones interpersonales el odio, como sentimiento violento de repulsión hacia alguien, que aparece acompañado de deseo de causarle o que le ocurra algún daño (Fig. 863).

En el caso reflejado, puede nacer de la envidia ante un hecho que la otra persona no puede lograr. Para expresarlo mediante la mirada, empleamos la figura ya utilizada en el *Espacio Crítico* que ofrece un rostro afectado por este sentimiento.

Consiste en el ceño fruncido, cejas más aproximadas a los ojos y la seriedad como muestra de desafecto. Su gesto se acompaña de la inclinación del eje de la cabeza que implica la sensación de que padece un sentimiento ya descrito muy intenso.



Fig. 864. *Collage de Espacio de belleza*, 2015, 27 x 20,5 cm.

Reflejamos en este collage (Fig. 864) en el que sólo se inserta una figura femenina en un espacio de interior, el sentimiento consciente de la mujer a cerca de su belleza en su mirada y en su actitud. Consiste en una sensación de autoconfianza, alegría y placer por sentirse agraciada. Así condiciona la forma de mirar del propio espectador con una sonrisa amable en su pose seductora de atusar su pelo y decidida a la vez hacia el observador de la escena.

Por estos motivos su mirada puede convertirse en pícara. Y posiciona al espectador a modo de voyeur pudiendo gozar de la belleza de la imagen de la modelo que en este caso es consciente de que la miran u observan por su seducción al admirar su atractivo.

VI. 3. 4. Metáforas – tropos – interpelaciones – comparaciones - tropos proyectados.

Visto desde el enfoque de la publicidad, donde todos los rostros deben ser bellos, producimos de forma consciente y como reivindicación alteraciones en el rostro que destruyen la armonía que pudiera despertar en el espectador. Son imágenes susceptibles de una crítica que no permite imperfecciones relativas a la mirada o a un canon que en cada momento existe. Producimos una ironía que sin embargo cuenta con unos rasgos con los que intervenir de un modo sutil pero interesante por nuestros propósitos citados. (Figs. 865 a 875).



Fig. 865



Fig. 866



Fig. 867



Fig. 868



Fig. 869

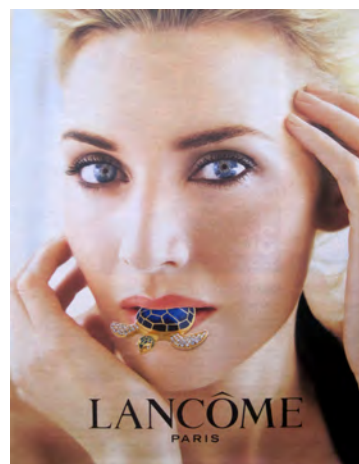


Fig. 870



Fig. 871



Fig. 872



Fig. 873

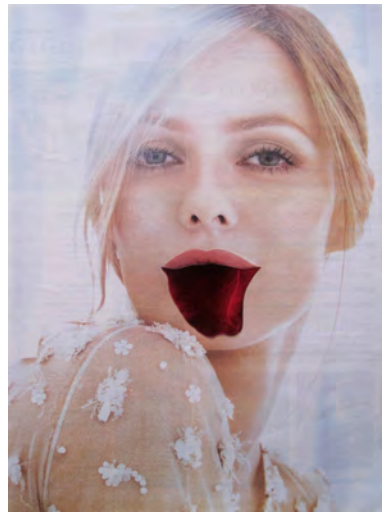


Fig. 874



Fig. 875

VI. 3. 5. Extrañamientos-intervenciones.

Estas imágenes sufren un leve ataque en su armonía y belleza como crítica a los estereotipos de la publicidad (Figs. 876 a 887).



Fig. 876



Fig. 877



Fig. 878



Fig. 879



Fig. 880



Fig. 881



Fig. 882

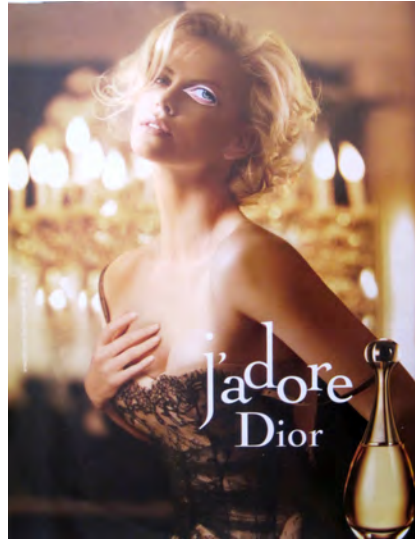


Fig. 883



Fig. 884



Fig. 885



Fig. 886



Fig. 887

VI. 4. Desarrollo pictórico.

Esta experimentación, trata de un trabajo en el que se pretende tematizar sobre la mirada en dos sentidos: En primer lugar, se busca plantear las relaciones entre realidad y ficción, realidad y fantasía, mirada hacia lo real y ensoñación. En segundo lugar se propone una reflexión sobre las relaciones interpersonales, que se manifiestan a través de cruces de miradas.

V. 4. 1. Relaciones interpersonales y vivencias personales.

En este sentido de las relaciones interpersonales y las vivencias personales, el mirar manifiesta las interrelaciones de afecto, poder y saber que se dan entre las personas. Cuando una persona mira a otra o se miran entre ellas, se manifiestan vínculos referidos al querer (u odiar, recelar, etc.) al saber (el espía, el voyeur desea saber algo sobre el otro, su intimidad principalmente, cuando te miran te desnudas en sentido figurado, enseñas cómo eres) y del poder (quien mira a otro de alguna manera ejerce cierto poder sobre él al desvelar su intimidad, además existen miradas dominantes o sumisas...)

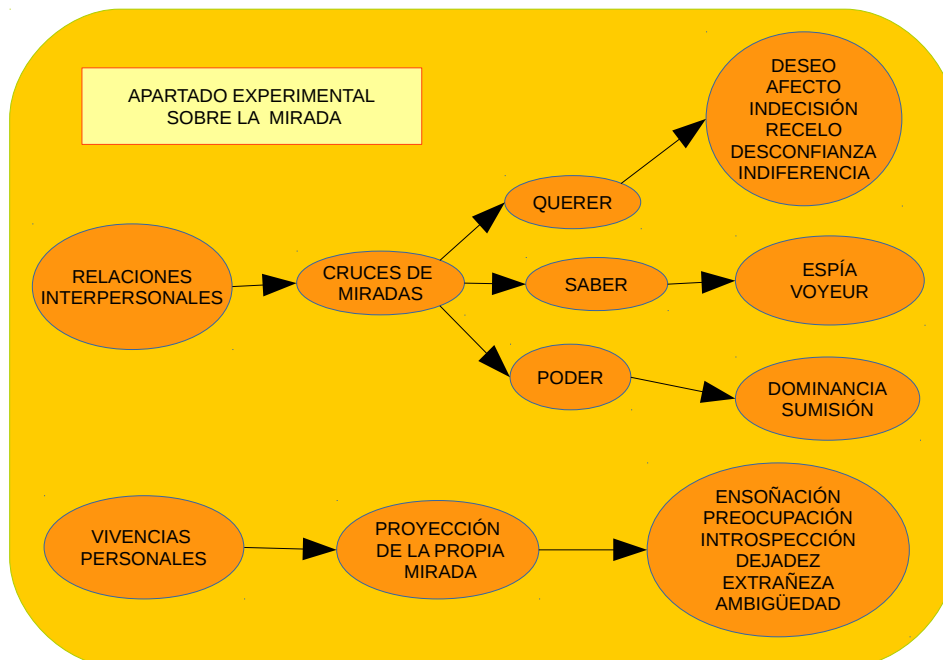


Fig. 888. Apartado experimental sobre la mirada.

En ese apartado experimental sobre la mirada (Fig. 888), en las Relaciones Interpersonales, aparecen los Cruces e Miradas, tanto del querer (con el deseo, el afecto, la indecisión, el recelo, la desconfianza y la indiferencia), del Saber (con el espía o el voyeur) y el Poder (con la dominancia y la sumisión). Y de las Vivencias Personales, la proyección de la propia mirada, (la ensoñación, la preocupación, la introspección, la dejadez, la extrañeza y la ambigüedad).

Los cuadros en los que aparece una sola persona, en relación a puertas, ventanas y cuadros, manifiesta claramente la primera temática. Los cuadros en los que aparecen dos personas o una y la mirada de otra, se refieren a la segunda temática. En algunos casos se fusionan las dos ideas, como en *La Mirada Interminable*.

Relaciones interpersonales: Cruces de miradas. Esfera del querer, el deseo.



Fig. 889 *Autorretrato con objeto de deseo*, 2008, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Planteamos dentro de las relaciones interpersonales, en el cruce de miradas y en la esfera del querer, el deseo (Fig. 889). Desear significa “Tender con el pensamiento al logro de la posesión o realización de algo que proporcionaría alegría o pondría fin a un padecimiento o malestar”⁶¹⁸ En la reciprocidad de las miradas, una de ellas muestra el objeto de su admiración. Aquí queda destacado por la jamba que une dos espacios diferentes, enmarcándolo y destacando uno de los dos motivos esenciales en la composición. La actitud de quien mira con tal ansia deberá mostrar afectación ante la presencia del personaje que ocupa el mayor espacio y por tanto de principal relevancia. Por lo tanto queda el objeto del deseo por encima de quien admira con tanto fervor.

618 MOLINER, María. *Diccionario del uso del español, Edición abreviada por la Editorial Gredos*, Ed. Gredos. Madrid, 2000. pp.1503 .p. 445.

Se trata de disponer los elementos de la estancia que salpican la superficie del cuadro y desarrollan un recorrido visual para guiar por ella al espectador. Con la caracola, de la que sale el retrato de la pintora, configuramos la experimentación originando un efecto pistón que sirve también para guiar ese trayecto. Utilizamos la mirada orientada a la parte superior del rostro a modo de plegaria y muestra de admiración.



Fig. 890. *Proceso del Autorretrato con objeto de deseo*, 2008, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

1°. Antes de comenzar con el trazado del dibujo del “Autorretrato con objeto de deseo” (Fig. 890), tratamos el soporte del lienzo de bastidor de cuatro centímetros de grosor con una base acrílica blanca que permita cerrar los poros y aprovechar mejor la pintura. Facilitaremos la cobertura del cuadro que no requerirá más de una pasada para que su piel sea uniforme.

2°. En este caso recurrimos al encajado mediante un proyector de opacos que nos permite ampliar una imagen cuadrada de 15 cm. a 100 x 100 cm., un formato mayor manteniendo las proporciones y la escala. Facilita el trazado de líneas rectas prescindiendo de otros cálculos más aparatosos. Requiere de habilidad para no hacerse sombra mientras se proyecta. Sin embargo a veces no se dispone de este medio que puede ahorrar tiempo.

3°. Dibujado el motivo, reservamos con cinta de carroceros las superficies de mayor tamaño. Así empezamos con las mayores masas de color, como son la pared de azul índigo mezclado con verde oliva. Y el suelo, que incluye la sombra violácea proyectada de las patas de la mesa. Debe sugerir cómo es la entrada de la luz en el interior. Son planos de color modulados según las luces y reflejos que el boceto-collage sugiere, pero quedan multiplicados según la escala.

4°. A la hora de mejorar los fundidos de estos planos de color, mezclamos el óleo con un médium que retarda el secado y que aporta un cuerpo más cremoso: el aceite de adormidera. Confiere a la obra un acabado con más brillo.

5°. El paso que sigue se explica con un juego de tonalidades de verde que insinúan las butacas a las que se aplican sus volúmenes. También se reducen a verdes olivas mezclados con índigo y un punto de amarillo. Reflejan la luz de la lámpara del fondo, por lo que se amarillean en los planos más cercanos a ella.

6°. Para la realización de la mesita, utilizamos el tiento metálico, que destaca porque permite realizar líneas rectas más fluidas en distintas direcciones, sobre todo verticales. Antes hemos preparado las reservas que ayudan a preservar su superficie hasta los límites que le corresponden. Seguimos una aplicación del color yuxtaponiéndolo.

7°. A la vez que se aplica el color de la mesa se crea la sombra inventada que produce la concha, así como la de la propia cascaveta. Intentamos con ella que se cree cierta atmósfera, porque su contorno aparece semi-difuminado y no totalmente recortado en sus bordes.

8°. Continuamos con las reservas y su correspondiente retirado, poco a poco acabando con los detalles que se mantienen hasta el final. Asimismo, posponemos incluir los dos motivos de principal importancia y complejidad: El rostro del ser amado y el propio retrato, para lo que también se protegerán sus zonas intentando que no aparezcan cortes ni los límites del pincel llegando a los bordes. Debemos intentar en este sentido que no se aprecien escalones en la piel del lienzo con los fundidos necesarios.

Relaciones interpersonales: Cruces de miradas. Esfera del querer, el afecto.

Dentro de las relaciones interpersonales, los cruces de miradas y la esfera del querer, vemos el afecto. Se entiende como un sentimiento estado de ánimo que consiste en alegrarse o entristecerse, amar u odiar, un sentimiento intermedio entre la simpatía y el cariño, por el cual el que lo experimenta desea la comunicación con la persona que es objeto de él y se alegra de lo que es bueno para ella, pero sin apasionamiento o inquietud.⁶¹⁹



Fig. 891. *Cupido y Psique*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Encontramos esta ejemplificación gracias a una composición en la que un angelito al que llamamos Cupido (Fig. 891) siente piedad ante la figura a la cual mira con ternura. En esta mirada, desvela sus sentimientos hacia quien sufre, conmovido. Este afecto se destaca con los ojos irritados y las lágrimas que desprenden.

⁶¹⁹ *Ibíd.* p. 36.

En estas dos expresiones podemos ver dos manifestaciones del dolor. El físico, creado por las dos flechas que atraviesan el pecho de la mujer, y por otro lado, el psicológico, que es el sufrimiento destacado del ángel. Estos dos puntos se refuerzan mediante el lenguaje corporal que acompaña a la imagen. Además de estos aspectos, destacamos el sentimiento de protección del angelito que envuelve a la otra figura sufriente para arroparla.



Fig. 892. Paso II. *Cupido y Psique*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

En primer lugar adaptamos un formato figura a otro formato cuadrado, comenzando por el centrado del dibujo (Fig. 892). Lo adecuamos gracias a que dejamos un menor espacio a la altura de la mano del angelito respecto al lateral derecho. En esta composición el ángel debe convertirse de una talla en madera a un niño de corta edad, una persona. Para ello partimos de un aspecto fiel a la figura para personalizar a esta imagen, y lograr que el niño se adapte y evolucione poco a poco hasta alcanzar el resultado final de su expresión que pretendemos.

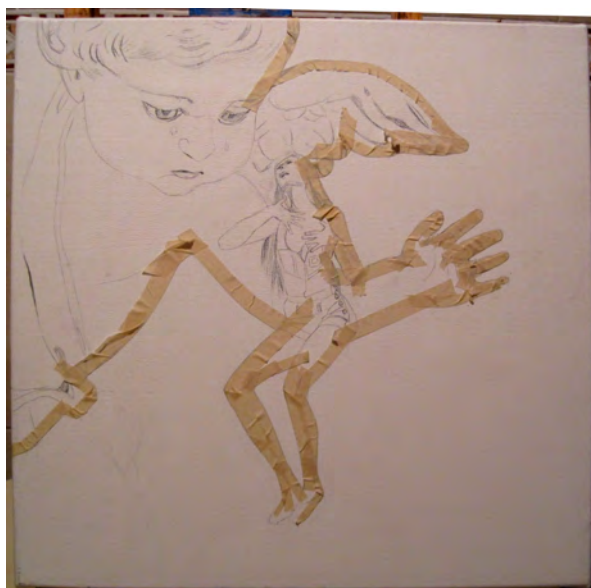


Fig. 893. Paso III. *Cupido y Psique*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

A continuación volvemos a aplicar reservas adaptadas al contorno de las dos figuras para aislar ciertas zonas (Fig. 893). Conseguimos planos de color fundidos sin sobrepasar el límite. Así garantizamos en parte la limpieza de estas zonas. Otra opción es la de invadir estos contornos para evitar escalones que pueden aparecer si en estas superficies no se funden inmediatamente al retirado de las reservas.



Fig. 894. Paso IV. *Cupido y Psique*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Mostramos la aplicación del color realizada con una paletina de pequeño tamaño, mediante la cual fundimos varios tonos de azules: desde el índigo para las zonas más oscuras, azul celeste, azul real y por último blanco (Fig. 943). Lo aplicamos en este orden. Como médium que facilite el fundido también empleamos aceite de adormidera, que retarde el secado y convierta el cuerpo de la pintura en más cremoso rico y brillante.



Fig. 895. Paso V. *Cupido y Psique*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Observamos el resultado de la retirada de las reservas (Fig. 895) Después de preparar el fondo, perfilaremos la figura que se destacará, diferenciándose de este plano de color fundido. Y se necesitará como adelantábamos preparar el contorno de las dos figuras para crear la relación deseada con la yuxtaposición del color.



Fig. 896. Paso VI. *Cupido y Psique*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

En este punto (Fig. 896) vemos la adelantada primera aplicación del color de las carnaciones de las dos figuras y su avance. Primero comenzamos con la figura sobre la que se superpondrá la silueta de la mujer sufriendo. Es relevante mantener este orden para crear la sensación de profundidad sencillamente en tres planos. Respecto a la realización de las facciones de su rostro tan solo preparamos sus volúmenes, y la mirada se tratará en segundo lugar después de que se cubra toda la superficie.



Fig. 897. Paso VII. *Cupido y Psique*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Dedicándonos a perfeccionar el aspecto de la talla de madera convertida en un niño alado, cambiamos la configuración del pelo del mismo (Fig. 897). Intentamos definir los mechones rubios y la honda del pelo que cubre la fuente. Así nos despegamos en parte de la referencia original. Se embellece el aspecto del niño, adaptando el gusto del niño barroco al canon del niño actual.

En este paso completamos toda la superficie del lienzo con la aplicación del color, de cara a seguir ópticamente la superposición de la figura pintada sobre el soporte. Insistiremos pintando sobre un plano creado con antelación. Así aumentaremos el grado de los detalles y la definición de formas. En los ojos aclaramos el tono del iris, aspecto que permite definir también la pupila. Introducimos asimismo las lágrimas aplicadas a los volúmenes del rostro: antes definimos la redondez de las mejillas, la forma de la nariz y marcamos las comisuras de la boca.

Añadimos los detalles que comentábamos. Incluimos así las pequeñas plumas de la talla del ala del angelito. Se basan principalmente en el trazado de líneas que insinúan su forma. Y seguimos con los dibujos sutiles de la banda en tonos dorados realizados con varios tonos de ocre. Sobre potenciar el dramatismo de la figura del ángel, aplicamos cierta irritación en los ojos como signo de preocupación y pena por la escena que éste visualiza. Aquí añadimos las últimas partes de la figura femenina, comenzando a definir los brazos que no lograrán su aspecto final hasta otras sesiones.



Fig. 898. Paso VIII. *Cupido y Psique*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Observamos en el resultado final todos los cambios que ha sufrido la composición en las distintas sesiones (Fig. 898). En lo relativo al tratamiento de la luz, coincide la penumbra del angelito con la sombra del cuello de la mujer en la misma dirección.

Relaciones interpersonales. Cruces de miradas. Esfera del querer, indecisión.

Dentro de las relaciones interpersonales, los cruces de miradas y en la esfera del querer, tratamos la indecisión. Se caracteriza por un “Estado de duda ante la posibilidad de elegir entre varias opciones de carácter trascendente”.⁶²⁰ Aquí (Fig. 899) se configura con un cruce de múltiples miradas. En concreto, la presencia de la figura principal, muestra confusión al tener que decidir entre ellas. Su expresión se basa en un ceño fruncido y su boca entreabierta, una cara seria y preocupada. Estas miradas, risueñas y serias dos a dos, configuran un aspa que se cruza en uno de los motivos principales, como lo es el anillo de compromiso.

620 *Ibíd.* p. 756.



Fig. 899. *El juicio de Paris*, 2009, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.



Fig. 900. Paso II *Proceso de El juicio de Paris*, 2009, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

1º. Realización del collage (Fig. 837) a cerca de la idea del compromiso donde como decíamos se añaden 6 elementos ajenos a la imagen del fondo marino intervenida: hombre joven en primer plano, mujer rubia de menor tamaño, mujer de vestido blanco como centro de la imagen sobre la que se superpone un anillo y una anguila sobre el paño, una mujer lejana y un galápago que se dirige a la superficie.

2º. Después de encajar con el dibujo las figuras según la composición del collage se valorará la posibilidad de introducir nuevos atributos que potencien el sentido de las mujeres que se disputan el compromiso. Estos pequeños datos servirán para orientar con sutileza cómo proyectan su mirada al espectador, porque no se dirigen a la figura masculina (Fig. 900).

3º El primero de esos elementos introducidos que llegan a caracterizar a sus personajes son: el tatuaje de la figura de menores dimensiones con el símbolo del Dólar o el dinero, junto con un vestido verde, otorga un sentido de soberbia a la mujer. Pero por lo relativo a la mirada, se proyecta por encima de su hombro, con un rostro serio y directo al espectador.

4º. En segunda posición, la manzana en la mano de la figura de pelo rubio insinúa a la malicia, como símbolo que resume los intereses de la segunda mujer (Fig. 840), si comenzamos la lectura desde la izquierda de la obra. Esboza una sonrisa maliciosa y burlona que es consciente y sabedora de lo que guarda para ella.

5º Con el atributo de la joven de piel más oscura y el motivo central aunque de tamaño mediano, (el que tiene mayor protagonismo entre las tres mujeres), mostramos con su paño de tonos blanquecinos simbolizaría la pureza. Esta es una figura que no dirige la mirada al espectador si no al vacío, por lo que el nivel de atrevimiento, provocación y descaro es menor.

6º Destacamos en esta última su acercamiento respecto al anillo puede insinuar a quién pertenece en este caso. Así se convierte en la ganadora de los méritos del joven y de su admiración dentro de la duda a la que se le somete.

7º Con la joya que se solapa con la joven de vestimenta blanca, insinuamos al espectador la posible lectura o la interpretación de la obra. Incluso marcamos así los intereses de la propia artista, gracias a la inclusión de los atributos combinados con la expresión del rostro.

8º De forma más accesoria pero necesaria, introducimos la tortuga y otras anguilas que aportan la idea de pertenecer a un espacio submarino, Con estos detalles y el paño, sugerimos la corriente.

Relaciones interpersonales: Cruces de miradas. Esfera del querer, el recelo.

Dentro de las relaciones interpersonales, los cruces de miradas y dentro del querer, el recelo. Este recelo se comprende como: “La actitud de desconfianza ante cierta cosa que se sospecha que puede ocultar algún peligro o inconveniente hacia cierta persona de la que se teme que puede guardar malas intenciones”.⁶²¹



Fig. 901. *Espacio crítico*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

621 *Ibíd.* p. 1178.

Volvemos a presentar una figura que recibe la amenaza de otras que le miran de soslayo (Fig. 901). Estas quedan en un segundo plano.

Así en esta obra planteamos un interior en el que tres figuras tienen protagonismo pero en grados diferentes. Mostramos una principal que recibe la atención del espectador de forma destacada. Muestra una posición de autoconfianza.

Es un hecho que combina la actitud del cuerpo y su mirada, ladeada pero dirigida al frente y una ceja claramente alzada. Parece preguntar al espectador o cuestionar lo que ella debe pensar, siendo a la vez consciente de ser observada por él.

O tal vez lo que él mismo debe creer respecto a la amenaza que supone la expresión de las otras dos mujeres que se asoman a través de los marcos. Estas se introducen en la composición convertidas en retratos, en dos pinturas. A través de su forma de mirar despectiva y maliciosa, sugerimos que tienen una sutil perversidad enfocada a menospreciar a la figura principal susceptible de envidias.



Figs. 902, 903 y 904. Paso II. *Elementos de Espacio Crítico*, 2013.

En el proceso del encajado del dibujo de la imagen comenzamos por los trazos que se convertirán en las referencias de los otros accesorios, los que definen los generales: las líneas horizontales que componen el collage.

Son las que definen el final de la alfombra, el suelo y el rodapié blanco. Pero para el trazado de otros elementos que sugieren la perspectiva de la estancia, como los elementos del mobiliario y a la figura femenina (Figs. 902 a 904), preparamos varias plantillas según el tamaño proporcional.



Figs. 905, 906 y 907. Paso III. *Motivos de Espacio Crítico*, 2013.

Encajado el dibujo se aplicará la pintura. Pero antes incluíamos nuevos detalles que personalizan la composición de este interior de tonos azulados (Figs. 905 a 907). Respetamos en este proceso la ubicación del cuadro del lienzo central que nos inspiró en el comienzo.

Al espacio le añadimos dos nuevos cuadros en posición simétrica en la sala. Este es el punto en el que pensamos el sentido que la obra tendrá al realizarse. Estos cuadros se convierten en la escusa perfecta para añadir dos figuras de dos rostros femeninos que miran al motivo principal. Mostramos estas referencias que nos sugerirán otros resultados que no aparecían el principio.



Figs. 908 y 909. Paso IV. *Detalles de Espacio Crítico*, 2013.

En el siguiente paso después de cubrir las mayores superficies de color, (las paredes del fondo), procedemos a pintar con témpera dorada las partes del trazado del lápiz (Fig. 908 y 909). Tan sólo las rayas negras del vestido multicolor serán respetadas. La idea de la aplicación del dorado facilitará que la imagen de la figura guarde una mayor relación con el espacio en el que se sumerge junto con las molduras.

Necesitaremos varias sesiones para lograr que esta pintura al agua cubra con homogeneidad la tela del lienzo. Después podremos añadir con óleo negro las zonas delimitadas para este color mediante nuestro dibujo. Sirve para delimitar el vestido con mayor precisión. De momento el traje queda sin volumen y plano.

Decidimos intervenir en la tapicería de las dos sillas con una ameba, como motivo que sirve para relacionarse con el cuadro central. En este sentido, también guardarán relación las molduras con el vestido, tratados mediante el mismo procedimiento.



Fig. 910. Paso V. *Espacio Crítico*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Tras comenzar a tratar la pintura con betún de judea por la superficie del vestido (Fig. 910), aplicamos el color de los rostros de otras dos figuras femeninas que añadimos a las referencias. Quedan adaptadas a nuestros intereses sobre la mirada a cerca del recelo, sin guardar tanto un parecido real con las nuevas fuentes que usamos que aquí queda en segundo lugar. Reservamos la parte de los cuadros con cinta de carroceros para llegar hasta el límite de su superficie sin invadir el marco. Tratamos con los cuadros que la lectura del “Espacio crítico” cobre sentido y expresividad. Y que al mismo tiempo la primera figura del cuadro de moldura dorada tenga una mirada más amenazante que la tomada de la revista. Intentamos que estas dos figuras miren de reojo al motivo central de la figura de cuerpo entero. Queremos que la protagonista del vestido dorado cuestione al espectador cómo afrontar su situación ante la crítica ajena gracias a su mirada.



Fig. 911. Paso VI. *Dibujo a pastel en papel artesanal*, 2008, 39 x 55 cm.

El siguiente paso incluye el cromatismo de una obra personal creada con anterioridad (Fig. 911) que data del año 2008, realizada con pintura de pastel mediante el trazado de líneas orgánicas curvilíneas. Su inclusión se destina a enmarcar el rostro y remarcar la atención en la figura principal. Supone la mayor carga de colorido que aporta luz a la escena. Intenta sugerir la creatividad y alegría y se convierte en el mayor punto de riqueza con tonos cálidos que destaca el elemento primordial. A la vez enmarca el motivo principal, que es el rostro de la mujer del cuerpo en posición levantada. Incluso describimos otro sentido: el de sugerir que la mujer, en su mundo interior, tiene un valor añadido. Significaría el detalle que transmite la creatividad que otras envidian. O simplemente aporta la alegría que supone el colorido y la viveza de la obra y refuerza el significado global de la obra.



Fig. 912. Paso VII. *Espacio Crítico*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Como el resultado de levantar las reservas que protegían las molduras pintadas con la tempera dorada, la cinta de carroceros resultó muy agresiva sobre la superficie que reservamos y levantó después parte (Fig. 912). Necesitamos volver a cubrir las lagunas que hemos dejado y se necesita además volver a aplicar el betún de Judea con el pincel seco rozando en el soporte.



Fig. 913. Paso VIII. *Espacio Crítico*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Al final del proceso, únicamente requerimos perfilar con mayor precisión los bordes de las molduras que yuxtaponemos con las paredes, sobre las que proyectan una leve sombra como halo que las rodean (Fig. 913). Respecto a la mirada de la protagonista empleamos el maquillaje para potenciar una mirada intensa de ojos almendrados. Estos miran de reojo al espectador, siendo consciente de que a su vez es observada.

Relaciones interpersonales. Cruces de miradas. Esfera del querer, la desconfianza.

Con las relaciones interpersonales y los cruces de miradas, en la esfera del querer, la desconfianza, vemos al individuo que duda de lo que se le ofrece. En la desconfianza se plantea una inseguridad personal que no ve con buenos ojos las buenas acciones, o por el contrario teme las malas. Se traduce en que se frunce el ceño y mira al espectador para obtener respuesta con el conflicto.



Fig. 914. *La entrega de la Flor, Oscuridad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

En esta obra se ha optado por crear un efecto paradójico en la función de los personajes (Fig. 914). En primer lugar, se trata de un seductor en posición de auto-confianza, con un inicio del desnudo y una joven tímida. Podría querer provocar al joven representado con la paradoja de su dulzura. Se destina a suscitar cierto misterio mediante la mirada ojerosa y oscura, concretamente en los párpados inferiores de la figura masculina. También influye en parte en el extrañamiento con el juego desmesurado de las proporciones el hecho de no permitir ver lo que porta en sus manos. Este aspecto potencia la inquietud hacerse cuestionar al espectador. La expresividad de ambas miradas caracteriza así los personajes.



Fig. 915. Paso II. Trazado de líneas guía de *La entrega de la Flor, Oscuridad*, 2011, Acetatos, 29 x 29 cm.

Para el encajado del dibujo nos ayudamos del trazado de líneas guía sobre acetatos con las proporciones correspondientes adaptadas a uno formato cuadrado de 40 cm. (Fig. 915).

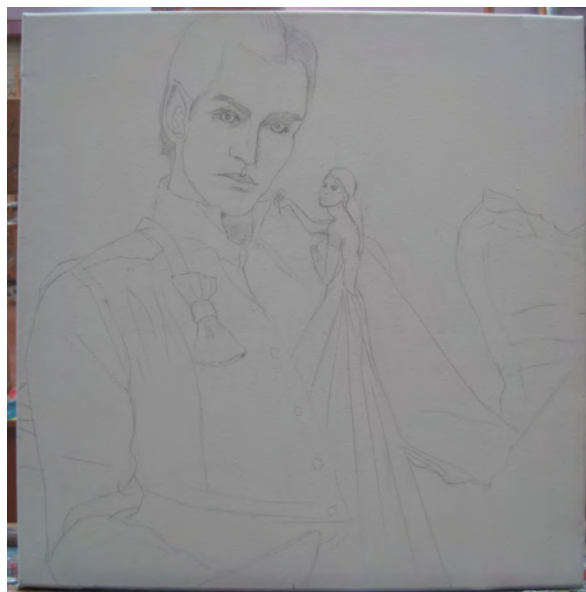


Fig. 916. Paso III. Trazado en el soporte de *La entrega de la Flor, Oscuridad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Mostramos en este paso el encaje del dibujo (Fig. 916) que también se comenzó con los trazos principales sintetizados sobre el collage. Así facilitamos que la referencia nos sirva para lograr nuestros intereses particulares. Sobre todo para lograr una expresión un tanto ambigua del joven la cual explicaremos al final de la realización de la pintura. Contrastamos entre las dos formas de mirar en una dicotomía, ya que la mirada de la figura femenina trata de ser dulce e inocente. Estas son las premisas que alcanzaremos cuando finalicemos su factura.

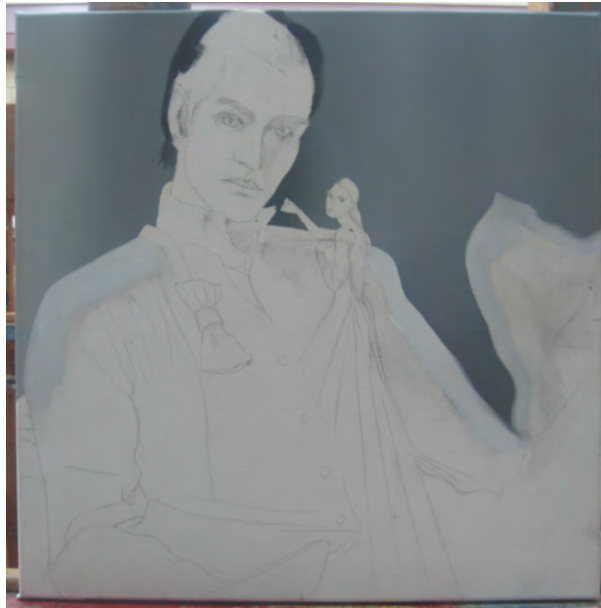


Fig. 917. Paso IV. *La entrega de la Flor, Oscuridad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Tras comenzar a cubrir las mayores superficies de color sobre el soporte, fundimos el fondo con la figura y el cojín (Fig. 917) porque el relieve que puede quedar en el límite de los planos si no se tratan según se pintan. Queremos que la relación entre los planos no quede recortada. Buscamos que los bordes queden en distintos grados difuminados con este fondo. Conseguir la sensación de que tiene una atmósfera oscura en la que envuelve la escena. Que en este sentido su cara se confunda con el fondo que poco a poco oscureceremos para aumentar la sensación de oscurantismo.



Fig. 918. Paso V. *La entrega de la Flor, Oscuridad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Continúa la aplicación de tonos de la escala de grises al blanco de los tejidos de la composición. Resolvemos con ello el drapeado de la camisa del joven y la parte gris del cojín apoyado en la pared (Fig. 918). Preparamos el pantalón del hombre y la caída del vestido de noche de la figura de la mujer, a través de los fundidos en los planos de color que se alternan para definir el claroscuro de las telas con aspecto de raso.



Fig. 919. Paso VI. *La entrega de la Flor*, *Oscuridad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Después de completar toda la superficie del cuadro ubicando los elementos que componen el rostro, empezamos a definir con mayor exactitud sus volúmenes (Fig. 919). En este punto prescindimos de la referencia para continuar la pintura según la hemos avanzado. Cambiamos el gesto que obtenemos buscando la expresión que al comienzo pretendimos. Se trata de reflejar la forma que interrogarse él mismo para decidir la aceptación ante lo que le ofrece la mujer.



Fig. 920. Paso VII. *La entrega de la Flor*, *Oscuridad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Tratamos los detalles de facciones de los rostros para definir cómo proyectan estas dos figuras su expresión ante el espectador (Fig. 920). En la configuración de este rostro masculino, reflejamos un atractivo que permita crear un sentimiento de admiración, a su vez en cierto modo perverso. Se logra la ambigüedad que supone que una figura atraiga y produzca reparo a la vez por el aspecto turbio de su mirada.



Fig. 921. Paso VIII. *La entrega de la Flor, Oscuridad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

En la obra acabada destacamos la ausencia de color que configura a la mayoría de la piel del cuadro (Fig. 921). Reforzamos el oscurantismo con el juego de la escala tonal de grises que empleamos. El único toque de color lo aporta la joven, a la que añadíamos esa rosa como metáfora de la entrega de la mujer a un hombre que se pregunta si debe tomarla: El rostro de la mujer y su posición refleja la ingenuidad, a la vez que aparenta ignorar la obscuridad de la mirada que decíamos turbia. Reforzábamos esta sensación con los párpados pintados con mayor intensidad, para envolver unos ojos penetrantes y seductores que se pierden en la penumbra en la parte izquierda de su faz.

Relaciones interpersonales. Cruces de miradas. Esfera del querer, la indiferencia.

En las relaciones interpersonales y los cruces de miradas, dentro de la esfera del querer, tratamos la indiferencia. “Indiferente”, “Expresa que la persona representada por el complemento de persona no tiene interés o afecto por la cosa a la que se aplica el adjetivo indiferente”. (...) Se aplica a cosas que no son ni buenas ni malas, que no agradan ni desagradan”⁶²²

Se resume en ignorar mediante la mirada al ser que reclama la atención. Pero a la vez se acompaña con una actitud corporal de dejadez y pasividad.

Aquí se practica una referencia al personaje ausente (Fig. 922), al reflejo de alguien al que en realidad no vemos. Supuestamente el joven dirige la mirada al frente, en una realidad ficticia al segundo personaje.

Aquí se trata de un artificio como un espejo, que representa la mirada entre la realidad y la ficción. A través de la metáfora del cuadro como espejo, en una crítica de la representación, se presenta la ambigüedad del joven por encontrarse en dos espacios diferentes.

622 *Ibíd.* p. 757.



Fig. 922. *La mirada interminable*, 2010, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

El extrañamiento que ello produce permite sugerir que la joven llega a dirigir su mirada directa al personaje que le corresponde mirando sin embargo en una dirección opuesta. Aunque también cabe imaginar que frente al reflejo del espejo podría estar la propia figura de la joven.



Figs. 923 y 924. Paso II. *Proceso de Encajado de La mirada interminable*, 2010, 29 x 23 cm.

1°. Trazamos en dos diferentes acetatos las líneas de fuga que marcan la doble perspectiva del interior de la habitación (Figs. 923 y 924). También la del reflejo de la imagen en ella. Se puede apreciar que no fugan en el mismo punto, desvirtuado por la refracción de la imagen en el espejo.

2°. Trasparamos los trazos del acetato con sus medidas proporcionales al soporte lienzo al que previamente se cubrió con imprimación acrílica para mejorarlo y facilitar su resolución con menor esfuerzo para cubrirlo.

3°. Aplicamos el color de forma yuxtapuesta y superpuesta en el caso de la figura del joven sobre el marco del espejo. Empezamos reservando la moldura para pintar la pared de tonos blanquecinos.

4°. También realizamos cada listón del suelo individualmente, pintando una primera capa fresca de un tono pardo. Sobre ello que se salpica con un cepillo otro tono más intenso que se difumina longitudinalmente con una pequeña brocha de pelo de cabra, una paletina muy suave. Así logramos la textura visual para dicha parte.

5°. Después de retirar las reservas, rellenamos las ranuras entre tablones con trazos de negro mientras aún estén frescas. Para el dorado de la moldura empleamos tonos ocre y negros.

6°. En la zona del interior del espejo comenzamos por el fondo para acercarnos progresivamente hacia los elementos más próximos al espectador.

7°. Casi en último lugar acabamos con el traje negro del joven preparando el límite de la moldura con reserva. Conviene mezclar aquí este tono para mejorar su capacidad de cobertura y secado que evite ser craquelado. Esto puede conseguirse con la mezcla de tonos complementarios junto con el negro. Acabamos con las expresiones que ambos sujetos deben transmitir.

8°. Plasmamos en la mujer una fijación en su mirada. Pasividad y seriedad en la expresión del chico.

Relaciones interpersonales. Cruces de miradas. Esfera del saber, el espía.

En lo relativo a las relaciones interpersonales, cruces de miradas y ya en la esfera del saber, el espía. El término “Espiar” consiste en “Observar algo o alguien con atención, con continuidad y con disimulo, con algún interés”⁶²³ Probablemente hecho por encargo de otra persona y para comunicar lo que ha observado.



Fig. 925. *Espacio divertido*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

En este “Espacio divertido” (Fig. 925) aplicamos la idea de una mirada indiscreta que amenaza al personaje principal con su presencia. Permanece apartada de la vista de quien le da la espalda y lo ignora. Incluso en esta parte de la experimentación aplicamos la idea de la mirada monstruosa, aunque dulcificada porque no produce miedo sino ternura o empatía. En ella sólo incluimos un ojo que pertenece al propio personaje del que tomamos la referencia.

Contrastamos dos tipos de miradas para componer la representación de nuestro recorte: Destacamos la felicidad del pequeño monstruo ajeno al peligro que ignora. Es la oposición a la ira de la mujer y su perversidad mediante sus ojos inyectados en sangre, un aspecto que en la referencia no aparece.

Deseamos transmitir con la figura del único ojo la felicidad fuera de todo complejo por su expresión afable y divertida. Ha sido susceptible de cambios que personalizan este elemento: bien con el cambio de color, de un tono más viril a otro más afeminado, o del paso del verde al magenta si nos

623 *Ibíd.* p. 578.

referimos a la psicología del color. También pasa de labios finos a labios más carnosos. De la añadidura de la falda y la pamelita. Pero se mantiene la esencia de la forma en la que mira esta figura que pertenece con claridad a la ficción.



Fig. 926. Paso II. *Espacio Divertido*, 2013, 40 x 40 cm.

En el encajado de la composición se introduce el cambio del que hablábamos (Fig. 926). También sirve para remarcar el sentido lúdico y divertido de la obra que perfilamos en este momento. Mostramos con ello que los cambios de los elementos principales ofrecen resultados de atractivo y que enriquecen a la propia obra con un nuevo sentido, acorde a nuestros intereses. En el dibujo, tanto como en el collage, las líneas de fuga apuntan a los ojos malvados de la mujer. Este aspecto afecta a la relevancia de esta figura, tan importante como el “bicho”.

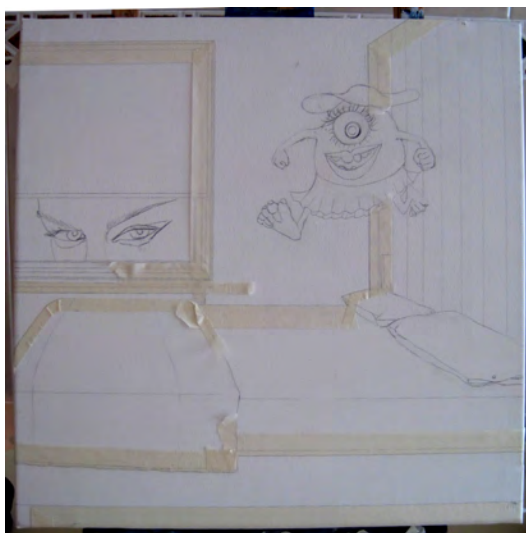


Fig. 867. Paso III. *Espacio Divertido*, Óleo sobre lienzo, 2013, 40 x 40 cm.

En el paso que sigue al encajado procedemos a la colocación de las reservas que nos pueden facilitar el logro de planos perfectos de color llegando con precisión a los límites perfectamente marcados (Fig. 867). En algunos casos resulta más fácil llegar a los contornos que utilizar reservas por la complicación del elemento a preservar, como podría ser el caso de la figura que salta sobre la cama en la habitación.



Fig. 928. Paso IV. *Espacio Divertido*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Siguen los pasos en la aplicación de los mayores planos de color (Fig. 928). Se trata en un principio de superficies planas, a los que después aplicaremos la información visual que nos sugieren las texturas de toda la factura de esta obra. Continuamos con ello el empleo de las reservas que nos ayudan a delimitar planos de color sin necesidad de remarcarlos con líneas.



Fig. 929. Paso V. *Espacio Divertido*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Observamos que se completa poco a poco la superficie (Fig. 929). Alternamos las láminas con las que definimos la pared derecha de madera. Para la realización perfecta de los fundidos, empleamos como médium aceite de adormidera. Nos facilita la cobertura del lienzo con un cuerpo de la pintura más cremoso que a la vez retarda el secado del óleo. A la vez permite que las zonas yuxtapuestas se puedan articular con mayor o menor definición y regulen la sensación de atmósfera al fundirse o no con el fondo o el plano contiguo.



Fig. 930. Paso VI. *Espacio Divertido*, Óleo sobre lienzo, 2013, 40 x 40 cm.

En el siguiente paso (Fig. 930) procedemos a completar la parte de la pared de madera con el uso de liquin, que permite realizar transparencias con una leve capa de pintura. Hasta lograr la total cobertura disponemos distintas capas que ayudan a definir el mueble de madera que actúa como pared.



Fig. 931. Paso VII. *Espacio Divertido*, Óleo sobre lienzo, 2013, 40 x 40 cm.

Remarcamos la mirada del fondo con las maderas de la ventana (Fig. 931). Definimos también las vetas de la madera del larguero de la cama. Y procedemos a aplicar el color en la figura que tornamos en rosa. Así completamos el cambio de la imagen personalizándola, cambiando y matizando de este modo el sentido cómico de la obra. Se introduce una pamelita y una falda corta al muñeco que se muestra feliz, disfrutando de su aparente soledad en la habitación.



Fig. 932. Paso VIII. *Espacio Divertido*, Óleo sobre lienzo, 2013, 40 x 40 cm.

Para finalizar la obra “Espacio Divertido” (Fig. 932) enrojecemos los ojos de la mujer, mostrándolos irritados como muestra de ira, odio o rencor hacia quien salta feliz sin imaginarse la situación real a la que se enfrenta y ajeno a ella. A la vez incorporamos las pestañas en el único ojo al pequeño monstruo.

Relaciones interpersonales. Cruces de miradas. Esfera del saber, el voyeur.

Dentro de las relaciones interpersonales, los cruces de miradas y la esfera del saber, el voyeur se perfila como un personaje que se oculta para mirar lo que de forma explícita no podría. Suele encontrarse observando una actividad prohibida o perteneciente a la intimidad. De modo que obtiene por esto una información sobre el sujeto al que observa de cara a obtener placer sexual. Según el diccionario de María Moliner, *voyeur* significa: “Persona a quien le gusta mirar a otras en situaciones eróticas para excitarse sexualmente”.⁶²⁴

En esta obra *Hellen waiting* (Fig. 933) la mirada del voyeur se convierte en el advocador de la escena. Se dispone en el último plano de ello y se convierte en el elemento significativo de la composición.

El voyeur aquí observa una mirada “hacia adentro”, sugerida con los ojos cerrados de la mujer al recrearse en su propio placer sublime. Ella también deja volar la imaginación a la espera de lo que algún día podría llegar procedente del exterior.

Sin embargo la expresividad del joven que atiende a la escena transmite una sensación afable ante la pose distendida de la mujer, y no se muestra como una amenaza real.

624 *Ibíd.* p. 1451.



Fig. 933. *Hellen waiting*, 2007, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.
Colección Hotel Carlton Bilbao.

Para la creación de este collage se parte de la premisa de una idea particular del matrimonio. Respecto al origen de la composición, partimos de un interior que es susceptible de nuestra intervención. Gracias a las secciones que practicamos al soporte papel, introducimos en el fondo parte de un rostro masculino que se asoma a través del balcón perteneciente a la imagen original.



Fig. 934. Paso III. *Hellen waiting*, 2007, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

Procedemos al trazado del dibujo con las principales rectas que definen la estancia, utilizando un listón de longitud suficiente para abarcarlo (Fig. 934). Hallamos dónde fugan los trazos en los bordes del cuadro mediante cálculos y el estudio de las proporciones. En este comienzo seleccionamos los primeros planos a intervenir con óleo, los de mayor superficie.

Para el planeta Venus, también preservamos los límites adaptándonos al círculo con pequeños pliegues en la cinta de carroceros, por convertirlo en la esfera a la que aplicar el volumen más adelante. Intentaremos utilizar la pintura de forma yuxtapuesta en todos los planos del color, salvo en la superficie circular reservada al planeta Venus, donde será superpuesta como después explicaremos.



Fig. 935. Paso IV. *Detalle de Hellen waiting*, 2007, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

El siguiente paso de terminar el dibujo con el rostro de la joven (Fig. 935), pensamos en su posición: al permanecer recostado, debe mantener sus facciones sin que se deformen. En este caso, giramos su posición del lienzo 90° a la izquierda para evitarla. En ocasiones, el giro de la obra permite detectar los errores. Incluso puede ser útil reflejar la pintura en un espejo, ya que el ojo puede haberse acostumbrado a la imagen que podría contener errores difíciles de encontrar.



Fig. 936. Paso V. *Detalle de Hellen waiting*, 2007, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

Comparamos la imagen obtenida de la revista con un rostro cercano parecido a la primera referencia (Fig. 936). La que con antelación incluimos en el *Autorretrato con Objeto de Deseo*. Intentamos lograr el mismo tono de piel que en el modelo que seguimos, pensando que resulte natural y creíble.

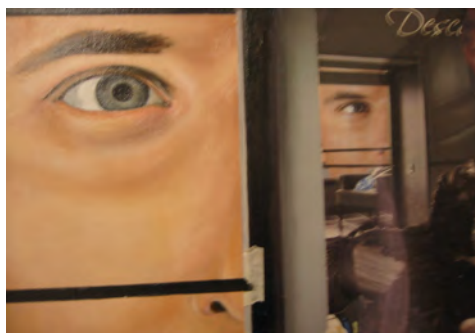


Fig. 937. Paso VI. *Detalle de Hellen waiting*, 2007, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

Queremos representar los volúmenes del rostro comprendidos en los párpados, el globo ocular y la parte de la nariz que introducimos (Fig 937). También es necesario tratar el gris de la esclerótica que queda modulado según la volumetría del ojo: no puede reducirse a un mismo tono de blanco y debe parecer vidrioso.



Fig. 938. Paso VII. *Hellen waiting*, 2007, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

Mostramos las preferencias para seguir un orden que nos facilite lograr los mejores resultados posibles. De manera que concentramos el trabajo dejando para el final las partes más complicadas, ya que en el proceso adquirimos mayor experiencia. Como decíamos, en el planeta de Venus se procede a superponer en un círculo modelado con tonos rojizos los detalles que nos acercaran a la finalización de la obra. Hemos dejado también libre el espacio de las carnaciones del rostro de la mujer que se recuesta sobre su cama (Fig. 938). Su expresión deberá reflejar un placer comedido.



Fig. 939. Paso VIII. *Hellen waiting*, 2007, Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.
Colección Hotel Carlton Bilbao.

En la resolución del planeta Venus (Fig. 939), manchamos en primer lugar las partes de tonalidades negras que se adapten al círculo al que necesitamos crear su esfericidad. Mantenemos el fondo rojizo, al que añadimos en el fundido las partes de amarillo también insinuando su curvatura. Abraza así al contorno del círculo. No deben aparecer recortadas, sino integrados en la atmósfera. Y en la tonalidad del rostro de la mujer empleamos un tono predominante de blanco perla, que insinúa un aspecto nacarado y atractivo, y digno de admiración por su pulcritud.

Relaciones interpersonales. Cruces de miradas. Esfera del poder, la dominancia.

En lo relativo a las relaciones interpersonales, el cruce de miradas y en la esfera del poder, la dominancia, observamos la presencia de un elemento que ejerce su presión y su influencia negativa que coarta la libertad del sujeto al que controla. Es el estado que somete a unos con la voluntad de otros. La “Dominancia” es la condición de dominante.



Fig. 940. *Pasado esplendor*, 2009, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Su gesto puede ser malicioso, pícaro o avisado. Y a la vez, necesitamos mostrar al individuo que recibe su mirada afectado por su situación en desventaja. Podría aparecer consternado y consciente de su inferioridad (Fig. 940). Esta última de la que hablamos está perdida al mirar al vacío. Y la primera se aproxima a la estética del voyeur. Aparece tras un impedimento visual gracias a los rayos del sol a modo de barrotes. Se orienta el sentido reprobatorio, y actúa como elemento inquietante al permanecer en segundo término. Queda acompañado de un fondo tenebroso, como sumido en la oscuridad.

La importancia del motivo negativo y malicioso que nos ocupa se subraya enmarcado por molduras verdes. Puede transmitir asimismo perversidad, en un gesto con una leve sonrisa y el eje de la cabeza inclinado hacia delante, que disminuye visualmente la distancia entre cejas y ojos. Trata de emplear elementos metafóricos en relación al ojo, como puede ser una barrera visual como reja que lo esconde.



Fig. 941. Paso II. *Detalle del proceso de Pasado esplendor*, 2009, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Los otros primeros pasos al encaje de la imagen, están basados en cálculos de cada línea de interés como los reflejados sobre el collage de “La Mirada Interminable”. Tras representar el dibujo previo sobre el lienzo, hemos continuado con el desarrollo de la obra mediante el empleo de reservas en los límites o siluetas de los detalles que dejaremos para más adelante. El siguiente proceder es el de cubrir los mayores planos de color (Fig. 941).

Intentamos que se aprecie una degradación tonal en el muro que cierra la pequeña estancia que representamos gracias a estos recortes de varias publicaciones. Para potenciar la sensación de esfericidad de esta estrella solar fantástica, sobre la tempera dorada extendemos betún de judea poco a poco hasta conseguirla en nuevas sesiones. Nos ayudamos para ello de un algodón que nos permita controlar con mayor facilidad este proceder.



Fig. 942. Paso III. *Detalle del proceso de Pasado esplendor*, 2009, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Avanzamos la obra completando toda la superficie o la piel del lienzo (Fig. 942). Damos por concluida la resolución de la camisa del joven, su piel y su pelo, sobre el que no se preparó reserva

para potenciar un mejor acabado con el que no debe parecer una peluca sin conexión el cuero cabelludo. No dibujamos pelo a pelo, sino que preparamos los mechones que lo componen. Es tan solo una decisión personal y podría depender del gusto del pintor para conseguir más detalles.



Fig. 943. Paso IV. *Pasado esplendor*, 2009, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Este es el aspecto de la obra sobre el que seguiremos trabajando y aumentando el nivel de detalles (Fig. 943). En ello observamos cómo la pared se funde con el suelo de la estancia por la penumbra, más marcada en el extremo sobre el que no incide tanta luz, es decir en el derecho. La luminosidad de la camisa, que procedía de otra fuente o foco, se integra con eficacia en el espacio, coincidiendo con el empleo de la luz realizado de un modo intuitivo.



Fig. 944. Paso V. *Detalle de Pasado esplendor*, 2009, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Aquí detallamos el rostro de la figura del fondo en el pequeño cuadro (Fig. 944). Su mirada, para lograr el resultado expresivo que buscamos, debe ser turbia o inquisitiva, como el contraste citado en las notas previas. Así empleamos la asociación de nuestra cultura del color con la dicotomía del bien y del mal, bondad o malicia.



Fig. 945. Paso VI. *Pasado esplendor*, 2009, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Trabajamos en mayor grado el detalle de la suciedad de la bañera (Fig. 945). Frotamos para ello un pincel de cerdas bastante seco, con tonos oscuros y negruzcos. Creemos personalmente que este detalle llega a embellecer o a aumentar el atractivo de la imagen, a pesar de que en un principio la idea de suciedad no resulta estética a los ojos en general.



Fig. 946. Paso VII. *Pasado esplendor*, 2009, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Continuamos resaltando el volumen de la esfera (Fig. 946). Una vez lograda la curvatura, creamos una única plantilla de cartulina en la que perfilamos los 36 rayos del sol que incluimos. Todos ellos son concéntricos y se dividen en dos tamaños. Quedan alternados en dimensión y en posición alternativamente. Para ello creamos los cálculos para situarlos equidistantes.

Para aplicar el color sobre cada uno de ellos, preparamos una base de tempera dorada sobre el plano verde de la pared. Los terminamos con un pincel que ocupa la mitad de los rayos y preparamos un trazo fluido a lo largo de cada destello. Ocupamos con el betún de judea la porción izquierda del conjunto de estas piezas.



Fig. 947. Paso VIII. *Pasado esplendor*, 2009, Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm.

Para aumentar el contraste, mejorar el aspecto y homogeneidad de los rayos, asemejándolos con la esfera dorada, en cada parte derecha de los destellos y a la altura de las ondas insistimos con el betún que citábamos (Fig. 947) Así envejecemos el aspecto del sol, potenciamos el brillo del color dorado y lo integramos con el entorno ya casi terminado en el que prima el ambiente de antiguo.

Llegados a esta fase final del desarrollo, apuramos el acabado de ciertos detalles como pueden ser las patas de la bañera. En esta fase de la obra, nos podemos desprender en cierta medida de la referencia para centrarnos en perfeccionar los aspectos que la obra requiera. Así queda acabada.

Relaciones interpersonales. Cruces de miradas. Esfera del poder, la sumisión.

En las relaciones interpersonales, los cruces de miradas y la esfera del poder, tratamos la sumisión. Ser sumiso, “Se aplica a la persona que, circunstancialmente o por carácter, se deja dirigir por otras, y su actitud, gesto, etc.”⁶²⁵ En nuestra aportación en el estudio con el “Espacio Intimidante” (Fig. 948), experimentamos el empleo de una mirada admonitoria o agresiva ante alguien vulnerable y frágil. Es decir, tratamos en ella la sensación por la expresión de la figura principal de una amenaza con respecto al débil o indefenso.

625 *Ibíd.* p. 1315.

En su descripción y en nuestro ejemplo, tiene en particular el aire de superioridad. Su boca entreabierta y su mano que se sitúa delante de ella rozando sus labios. Para complementar esta escena requerimos de otro personaje que reciba esa amenaza y que muestre por tanto otra sensación o expresión de sometimiento e inferioridad.



Fig. 948. *Espacio intimidante*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Insertamos en un espacio libre de la pared, en la derecha, la fotografía esa mujer que proyecta la inseguridad, precisamente por cómo tapa su rostro apenado. Trata de sugerir que no desea ser mirada de la forma que la primera mujer de mayores dimensiones mira.

Así pues, vemos el condicionamiento de las expresiones orientadas por cómo se acompañan con el lenguaje corporal, en concreto el uso de las manos. Aquí experimentamos uno de los modelos analizados para describir cómo se desglosa la mirada del tipo mencionado de la sumisión. Reflejamos así la boca entreabierta, la posición de la cabeza inclinada hacia la otra figura a la que mira amenazante en el interior de la estancia y el lenguaje corporal que señalamos.



Fig. 949. Paso II. *Espacio Intimidante*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Vemos en el siguiente paso el encajado del dibujo (Fig. 949). Aquí trazamos las líneas de fuga que convergen en el medio de la cara de la mujer de mayores proporciones. Se enfocan al motivo principal, consiguiendo dirigir la atención al mismo. Para el dibujo del suelo y de los muebles, se mantiene ese punto de fuga en la mejilla de la mujer donde apuntan estos trazos. Observamos que la figura quede enmarcada en un cuadrado casi perfecto. Además de las líneas que fugan como hemos explicado, la composición se conforma con trazos paralelos estrechados en la lejanía. Estos han sido calculados pensando en los márgenes que debían respetar.



Fig. 950. Paso III. *Espacio Intimidante*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

En el próximo paso describimos el uso de las reservas para cubrir las zonas que no queremos invadir en su límite (Fig. 950). También elegimos para pintar los mayores planos de color con algún degradado añadido sutil.



Fig. 951. Paso IV. *Espacio Intimidante*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Después del previo paso y de su secado, retiramos del lienzo las anteriores reservas para continuar con el motivo que destaca en la composición: el rostro de la primera mujer, que se perfila con planos de color yuxtapuestos que después serán fundidos (Fig. 951). Estos planos deberán permanecer frescos. Seguiremos con los muebles, la mesa y los adornos. Pero sintetizamos los posados en la mesa.



Fig. 952. Paso V. *Espacio Intimidante*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Comenzamos a fundir las facciones de la figura y a definir los volúmenes del rostro (Fig. 952). Tratamos de cubrir la mayor superficie posible en la sesión.



Fig. 953. Paso VI. *Espacio Intimidante*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Mostramos el resultado de lo pintado del suelo gracias a las reservas de cinta que recortamos con bisturí, finas, que separan cada madera del firme (Fig. 953). Marcan el punto de fuga y varían de grosor según se acerquen al fondo, en el que se vuelven más delgadas. El rostro y el pelo o la mano de la figura aparecen totalmente cubiertos. Intentamos aquí seguir la imagen referente, pero más adelante la idea será la de mejorar su apariencia.



Fig. 954. Paso VII. *Espacio Intimidante*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Unificamos el suelo, con la intención de mantener la entrada de la luz a la estancia (Fig. 954). Así cubrimos los espacios de las rayas del mismo que ahora simplemente quedan insinuados. Terminamos la mujer oscureciendo poco a poco su sombra de ojos para reforzar su mirada y convertirla en más intensa.

Del mismo modo oscurecemos parte de su cabello para subir el contraste y creamos otro claroscuro en su piel. Seguimos con el entonado de la piel de la figura de menor tamaño. Intensificamos el color de la mesa y vamos poco a poco aportando fuerza a la imagen. Nos olvidamos de la referencia y nos enfocamos en el acabado de la composición. Aquí cambiamos ligeramente la tonalidad del fondo de la pared y oscurecemos el marco de la ventana a diferencia del referente.



Fig. 955. Paso VIII. *Espacio Intimidante*, 2014, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Terminamos ciertos detalles para mejorar el acabado: son las sillas con sus correspondientes reflejos o sombras, el resto de los muebles y los detalles que tienen encima (Fig. 955). A éstos se les aplica el reflejo que producen sobre la superficie que los sustenta.

La imagen de la mujer del rostro semi-ocultado se convierte en un cuadro que a su vez proyecta sombra sobre la pared donde se sitúa colgado. Por otro lado, oscurecemos en parte el rostro de la figura principal y terminamos de cubrir la piel del cuadro de forma homogénea. De este modo, convertimos a esta mirada en una expresión más perversa y maliciosa, algo más parecido a una amenaza en relación a la mujer de carácter más frágil y quebradizo.

Vivencias personales: Ensoñación.

En las vivencias personales, la ensoñación se entiende como un estado psicológico de fantasía e ilusión ante una realidad alterada. En esta obra (Fig. 956), de la que partimos con una imagen concreta de una figura masculina central, decidimos cambiarla por un motivo no figurativo o abstracto.



Fig. 956. *Espacio naranja, Amanecer*, 2010, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.
Colección particular.

En ella asociamos dos detalles de líneas orgánicas a los que atribuimos estas connotaciones de irrealidad. Así condicionamos la mirada de la joven hacia estos dos elementos pictóricos como citas dentro de la misma obra. Para reforzar esta mirada, indicamos con su cuerpo que se orienta inclinado hacia las obras dentro de otra.

En este parte de la experimentación se trata de presentar la figura del observador interno, con la idea de transmitir la actitud al espectador tranquila, relajada y atenta ante su sueño vivido despierta. Se pretende hacer una conexión con la gama cromática de tonalidades anaranjadas. Así intentamos crear una armonía y la correspondiente sensación de bienestar y calidez.



Fig. 957. Paso II. *Trazado de líneas auxiliares de Espacio Naranja, Amanecer*, 2010, Acetatos, 29 x 29 cm.

Trazamos sobre dos acetatos las líneas que ayudarán a encajar el motivo con precisión (Fig. 957), manteniendo las proporciones y su propia posición en el lienzo de pequeña dimensión y formato cuadrado. Calculamos los datos numéricos que nos ayudarán a trasladar cada raya calculada.



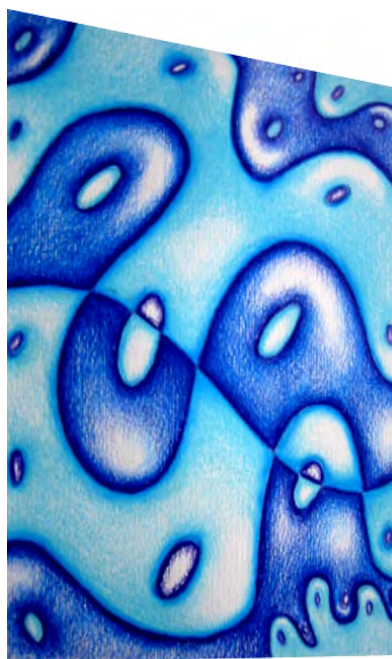
Fig. 958. Paso III. *Proceso de Espacio Naranja, Amanecer*, 2010, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Después del encajado del dibujo y la delimitación de los elementos preparados con reservas, se perfilan los elementos que se superponen en la composición, como resulta la figura expectante y la mesa, con el fin de lograr la distinción figura-fondo (Fig. 958). Decidimos en este proceso retirar la fotografía que antes incluíamos y que queda desechada por lo que pretendemos conseguir ahora.



Figs. 959 y 960. Paso IV. *Dibujos y elección de “psicoformas” de Espacio Naranja, Amanecer, 2010.*
Lápices sobre papel, 15 x 10 cm.

En un tercer paso estudiamos dos nuevas imágenes (Figs. 8959 y 960) de las cuales una se empleará como una cita visual dentro de la misma composición. Mediante esta incorporación, articulamos esta figuración con la abstracción. La entendemos como la aportación personal de “psicoformas.” Se trata de valorar dos obras en gamas cálidas y frías según mejor se integren en ella.



Figs. 961 y 962. Paso V. *Adaptación de motivos de Proceso de Espacio Naranja, Amanecer, 2010.*
Lápices sobre papel, 15 x 10 cm.

En el siguiente paso aplicamos a los dos motivos la opción de perspectiva (Figs. 961 y 962), después de convertirlos en una imagen digital como bocetos. Las transformaciones de este tipo servirán una vez impresos como plantillas adaptados al marco, ya preparado desde el comienzo mediante reservas.

En nuestra valoración pensamos que la elección de los tonos anaranjados facilita sumergir a esta obra en el entorno al que se destina. Para el pequeño cuadro que también se incluye, rescatamos uno propio, otra obra de lápices sobre papel que simplemente se gira y adapta al nuevo marco.



Figs. 963 y 964. Paso VI. Selección de “Viaje al Más Allá dorado” *Proceso de Espacio Naranja, Amanecer*, 2010. Lápices sobre papel, 50 x 65 cm.

Seleccionamos otra de las obras que introduciremos mediante su dibujo en la composición un atributo para ampliar su significado (Figs. 963 y 964). Para la adaptación al marco simplemente se gira 90° el motivo seleccionado.



Fig. 965. Paso VII. Adaptación del segundo motivo de *Proceso de Espacio Naranja, Amanecer*, 2010. Lápices sobre papel, 65 x 50 cm.

Transformada la perspectiva del dibujo (Fig. 965) nos valemos del mismo para utilizarlo como plantilla para el trazado que se incluye en la composición. Respecto a su tonalidad, se acentúa la gama de los amarillentos hacia los rojizos anaranjados para aumentar el contraste en la escena.



Fig. 966. Paso VIII. *Acabado del proceso de Espacio Naranja, Amanecer*, 2010, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm. Colección particular.

Finalmente se decide sobre la colocación de ciertos elementos, algunos de los que resultan accesorios, sintetizando detalles que simplifican la complejidad del boceto. Damos una mayor importancia a los ya reflejados en la pintura. Después de la inclusión de las pinturas dentro de la composición (Fig. 966), dibujamos el enmarcado de estas citas mediante molduras negras que lo separan y diferencian de la pared. Sobre ella, se proyectan las sombras correspondientes.

Vivencias personales: Preocupación.

En las vivencias personales, la preocupación, se entiende como una actitud de inquietud ante un evento trascendente y complicado, agobiante o tétrico. Para ilustrar este aspecto, preparamos un escenario en la obra con una habitación de tonalidades grises y apagadas. Incluso la temática abstracta que añadimos pretende insinuar sutilmente un estado cercano a la muerte. Así justificamos la inquietud, orientando a la vez la forma de visualización del espectador.

Su mirada aquí no es visible (Fig. 967), nos es escondida o arrebatada, por lo que su mirada es imaginada pero existente. Deseamos contrastar la posición de la figura de observador interno con la posición opuesta respecto a la anterior obra “Espacio Naranja, Amanecer”. El cambio en la actitud corporal y pose con la dirección a la que apunta la mirada orienta una particular forma de mirar, la primera relajada y la segunda más nerviosa.



Fig. 967. *Espacio perlado, Anochecer*, 2010, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Se sintetizaron los elementos hasta reducirlos a la mínima expresión, donde se suprimieron motivos como la alfombra de piel de cebra; el anillo introducido en los inicios; las dos lámparas, la que cuelga del techo y la que pende de su propio pie. En esa supresión del espejo, introducimos una obra no figurativa trabajada en perspectiva imitando a una tela de araña como símbolo del fin de la vida, que a su vez proyecta sobre la pared otra ligera sombra.

También suprimimos un asiento que pende del techo, pero respetamos la colocación de otros dos pequeños cuadros que se ubican a la espalda de la joven ajena en los comienzos. Los objetos de la mesa son considerados detalles sin importancia, pero podrían haber sido un tablero de ajedrez con carga simbólica aludiendo a la batalla interior que pudiera subrayar el estado de preocupación que se intenta transmitir. El diván podría convertirse en un signo de preocupación si se asemeja al mueble del que disponen los psicoanalistas por demostrar su inquietud o alteración del ánimo. Significa una reflexión sobre el fin de la vida como sucede en el ocaso.



Fig. 968. Paso II. Trazado de líneas proporcional de *Espacio Perlado, Anochecer*, 2010, Acetatos, 29 x 29 cm.

En la resolución del trazado del dibujo en el soporte lienzo preparamos el trazado de las líneas principales de rotulador sobre dos acetatos (Fig. 968), de modo que nos permita escribir las medidas proporcionales que deberán ser transcritas a este soporte lienzo ya preparado. Concretamente se trata de tela de algodón y de poliéster con imprimación alquídica para óleo sobre bastidor. Tomamos como referencias los cuatro laterales del lienzo para trazar cada línea de interés.



Figs. 969 y 970. Paso III. *Encajado del Espacio Perlado, Anochecer*, 2010, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Tan sólo añadimos en un comienzo la figura de la mujer levantada, hecha plantilla para facilitar que sea fiel a la referencia (Fig. 969). Acabado el dibujo comenzamos con las reservas (Fig. 970), que son cortadas con bisturí para apurar mejor su acabado en los límites más precisos. Bien colocadas, aseguramos que los planos de color sean uniformes hasta el límite que marcamos.



Fig. 971. Paso IV. *Aplicación del color del Espacio Perlado, Anochecer*, 2010, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Mostramos la intervención con la retirada de varias de esas reservas que definen el plano de la pared (Fig. 971). Aquí es importante fundir de inmediato los límites que se yuxtaponen a estas grandes superficies de color. Mientras esté fresca esta pintura, con la que se puede añadir como médium el aceite de adormidera, se hará más fácil decidir cómo se relaciona una parte con otra. Es decir, con otro pincel se repasa el reborde de los dos planos distintos de color para conseguir una mayor o menor nitidez o atmósfera en la zona.



Figs. 972 y 973. Paso V. *Drapeado del Espacio Perlado, Anochecer*, 2010, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

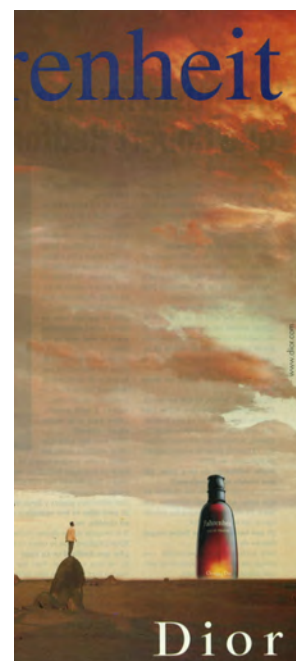
En esta sesión vemos avanzado el interior de “Espacio Perlado, Anochecer”. Optamos por representar cierta atmósfera creada por la luz que procede del ventanal abierto. Las patas de los muebles se sumergen con la suave y cálida alfombra (Fig. 972). Llenamos el interior de tonos luminosos y pálidos con sus respectivas sombras arrojadas. Sobre todo por las partes que supuestamente se acercan a la entrada de la luz. Respecto a la realización de la figura, empleamos tonos de azul índigo para las partes más oscuras del drapeado. Las claras de este tono se consiguen con varios puntos de blanco en las zonas de mayor luz. Por lo que completamos la superficie del vestido en los planos reservados para ello (Fig. 973).

Una vez pintados, queda por último fundir los bordes de cada plano de color con el de al lado, suavizando los límites de cada trazo. Tratamos de insinuar el claroscuro y de sugerir la entrada de la luz también sobre esta zona.



Figs. 974 y 975. Paso VI. Dibujo y adaptación del motivo del Espacio Perlado, Anochecer, 2010, 15 x 10 cm.

Preparamos con un dibujo uno de los motivos que refuerzan el significado de la obra que será adaptado al espacio reservado en el soporte lienzo (Figs. 974 y 975). Se le aplicará un cambio en la perspectiva para incluirse en el marco oblicuo de una de las paredes de la estancia. Actuará de plantilla después de su inmersión en ella. Este motivo representa una tela de araña, detalle en el que simbólicamente se pierde la vida, aunque otros la ganan. Se refuerza también por su cromatismo de la escala de grises.



Figs. 976, 977 y 978. Paso VII. Referencias para Espacio Perlado, Anochecer, 2010, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Con la excusa de la introducción del ventanal (Fig. 976) podemos incluir un paisaje que nos abre en el fondo de la estancia y nos aporta un mayor detalle que matiza la personalidad del sujeto representado por cómo pueden ser sus sentimientos o su estado psicológico aunque no se presente ante los ojos del espectador el rostro y su mirada. Gracias a ese paisaje aportamos una mayor amplitud a la estancia como un regalo a los ojos del espectador por facilitar su lectura, entendiendo a la escena del interior en el que predominan tonalidades frías como oposición y complemento a la otra obra que nos precedía.

Intentamos dirigir el sentido de esta obra con elementos de menor importancia y más accesorios. A la vez se intentan integrar armónicamente con su colorido, aquí de tonos fríos y poco saturados. Por lo que optamos por un fondo de paisaje de atardecer violáceo azulado (Fig. 977) y desechamos el de gamas rojizas (Fig. 978). La calidez de los tonos del cielo también deben considerarse como los que condicionan la luz del interior en el que se introducen con el reflejo de sus ondas visibles, sus rayos. Para ellos tenemos que asociar el tipo de luz con la calidez del ambiente.



Fig. 979. Paso VIII. *Aspecto final del proceso de Espacio Perlado, Anochecer*, 2010, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Antes de finalizar esta obra pensamos obviamente en completar toda la piel del lienzo con una misma textura y tratamiento del color (Fig. 979). Sin embargo también se debe reflejar cómo es el tacto de cada material con la sensación que trasmite. (Suavidad, blandura, dureza...) Aquí observamos los resultados y analizamos cómo se lograron. Vemos resueltos los tres cuadros dentro de la misma composición. Los dos de menor tamaño se realizaron directamente sobre el lienzo. En ellos se pretendía compensar visualmente el peso del cuadro de mayor tamaño y el principal.

Por otro lado, los elementos que introducimos pueden comportarse como elementos armónicos o, al contrario, que puedan causar un contraste. En este sentido, lo aplicamos con la inserción de otros dos motivos abstractos. Uno que armoniza con grises y otro contrasta con magentas, la única aportación tonal cálida. Lo ubicamos así para señalar la relevancia de la figura de la mujer como llamada de atención. Respecto al sentido del color que ya hemos detallado, pretendemos que actúe como sedante y transmisor de calma. En realidad carece de inquietante, resultando calmado aunque no tan reconfortante como la obra que lo precede. Por la tonalidad del conjunto se quiere sugerir la tranquilidad que pensamos puede acompañar al último trance de la vida.

Vivencias personales: Introspección.

Dentro de las vivencias personales, la introspección se comprende por mostrar una reflexión sobre uno mismo, que invita a meditar dentro de un entorno amable y relajado. Es la “Operación de observar uno sus propios actos o estados de ánimo o de conciencia.”⁶²⁶



Fig. 980. *Espacio rosado*, Felicidad, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.
Colección particular.

Se refleja por los párpados bajados y una boca entreabierta como representación de bienestar en un entorno o espacio placentero (Fig. 980). Decidimos situar esos ojos en el centro de la superficie del cuadro. Suprimimos el cuerpo y aumentamos de tamaño de la cabeza, datos que se utilizan como recursos de extrañamiento, capaces de provocar ambigüedad y ficción.

626 *Ibíd.* p. 783.



Fig. 981. Paso II. Trazado de líneas del Espacio rosado, Felicidad, 2011, Acetato, 29 x 24 cm.

Mostramos de nuevo el procedimiento con el que preparamos el dibujo del recorte (Fig. 981). Marcamos primero las líneas clave de la composición, con el punto de fuga de la estancia que se encuentra fuera del plano del cuadro. Decidimos los detalles que queremos eliminar. Son los que no incluimos dentro del trazado, con el fin de eliminar lo accesorio que pueda desviar la atención del tema.



Fig. 982. Paso III. Proceso del Espacio rosado, Felicidad, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Comenzamos a aplicar el color del fondo de la estancia con la ayuda de las reservas que delimitan los distintos planos (Fig. 982). Empleamos la paletina que facilita extender la pintura en este caso. Pretendemos aumentar la saturación del interior con tonos más pálidos.



Fig. 983. Paso IV. *Proceso del Espacio rosado, Felicidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Seguimos con la realización de las paredes del baño (Fig. 983). Empleamos dos sistemas para la trama del zócalo: Bien con tiento en la pared izquierda y con cinta de carroceros en la derecha. Se van aislando las zonas de menor superficie dejadas para los últimos momentos en el proceso. Asimismo reservamos la zona del rostro para el final, esperando que se despegue del fondo cuando se aplique su entonación.



Figs. 984 y 985. Paso V. *Plantilla y deformación del motivo de Espacio rosado, Felicidad*, 2011. Papel vegetal y lápiz, 15 x 10 cm.

Preparamos el dibujo de la estancia en la que reservamos cierto espacio en el lateral derecho para incluir una cita de otro cuadro dentro del cuadro, haciendo aún más particular o característica la obra como firma. Incluso se comporta como una aportación al sentido de la pintura por su aspecto psicodélico que precisamente se inserta detrás de la cabeza de la mujer en reposo. Podría insinuar incluso lo que piensa en su letargo (Fig. 984). El dibujo se debe someter a una transformación de la perspectiva (Fig. 985). Se da el acortamiento del largo de su parte izquierda y se acomoda a la posición en el muro.

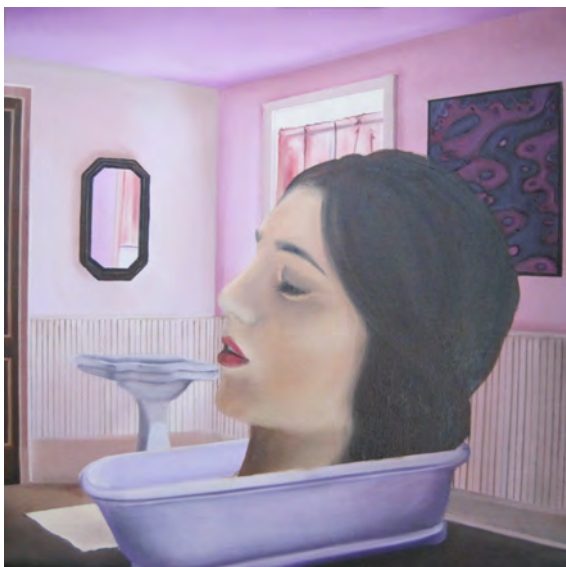


Fig. 986. Paso VI. *Proceso del Espacio rosado, Felicidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Terminamos de cubrir la superficie al completo para proceder con los detalles (algunos simplificados o no incluidos) para no desviar la atención con respecto al motivo principal, que es el rostro de la mujer en actitud de descanso y reposo (Fig. 986). Después de incluir algún detalle de la composición, se contrastan sus sombras. Creamos una leve sensación de claroscuro y luminosidad dentro de una atmósfera relajada. Así la luz que procede de la ventana tras el motivo del rostro proporciona una fuente difusa, tamizada por la cortina. Queda reflejada en el espejo que repite la imagen. Podría convertirse en otra obra abstracta.

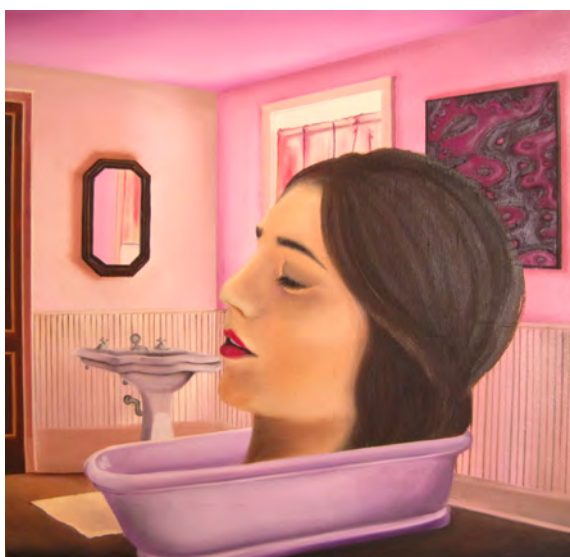


Fig. 987. Paso VII. *Proceso del Espacio rosado, Felicidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Nos desprendemos de la referencia al terminar el cuadro según lo que exige, pensando que nuestro interés reside en transmitir la serenidad en la expresión, la belleza del rostro calmado y la cabeza desproporcionada en su tamaño más que en la forma (Fig. 987). En ella presentábamos otra cita dentro de la obra, que armoniza con el espacio del baño también como un pequeño guiño a la diferente tendencia pictórica abstracta que citábamos. Se convierte pues en otro objeto de sentido.

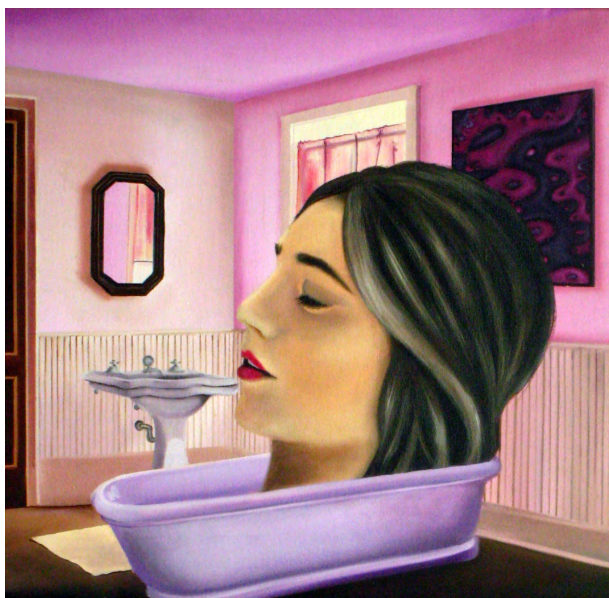


Fig. 988. Paso VIII. *Acabado del Espacio rosado, Felicidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm. Colección particular.

En el último paso (Fig. 988) hemos incidido en la representación volumétrica del cráneo de la joven, con el tratamiento de los mechones del pelo que componen la cabellera. Insinuamos cada uno con brillos que destacan ciertas zonas. Para permitir llegar al límite donde el pelo se pierde dentro de la bañera aislamos la zona con una reserva. El resultado del color de la estancia es más saturado y brillante que el de la primera referencia, pues nuestro fin era el de mantener la sensación de bienestar y sosiego del baño en el que aparece el interior.

Vivencias personales: Dejadedez.

Representamos la dejadedez en la mirada en las vivencias personales. La entendemos como la “Falta de cuidado en uno mismo, en sus cosas o en su trabajo. Similar al abandono. Falta de energía para actuar en cierto caso o en general.”⁶²⁷

Por lo tanto la actitud corporal en su representación debe acompañar a la mirada con más necesidad. Su expresión es serena y reposada, reflejando apatía o desdén (Fig. 989). Su mirada también increpa al espectador de forma directa, apelando a su propia mirada en una pose sugerente y sensual. Y al él se ofrece.

627 *Ibíd.* p. 421.



Fig. 989. *Espacio azulado, Sensualidad*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Las alteraciones de la obra con respecto al collage se basan especialmente en los aspectos de la decoración del entorno en el que la modelo aparece inmersa. La idea es la intervención en ellos de insertar motivos que personalizan la obra y la aportan un aspecto más particular como una reivindicación de elementos que se someten al estilo personal, por demostrar que tampoco se ha seguido la representación fiel al modelo predeterminado con la elección de la referencia. Y a la vez se convierte en una respuesta más personal, y servir para idear una línea de diseño de decoración.

El entorno de relajación en el que se inserta el personaje ayuda a sugerir esta vivencia: el diván, los cojines y los colores predominantes que sugieren el descanso. Sin embargo estos colores los contrastamos con tonos rojizos como principal toque de color.



Figs. 990 y 991. Paso II. *Espacio azulado*, *Sensualidad*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Hemos procedido al encajado de la obra. Es gracias a la plantilla con la que creamos el contorno de la figura sentada y recostada entre los cojines con estampados (Fig. 990). Procuramos la limpieza en el trazado lineal del dibujo a portaminas (Fig. 991). Continuamos con la inclusión de los motivos de los cojines y el diván evitando que se corten como ocurre en la imagen de referencia.



Fig. 992. Paso III. *Espacio azulado*, *Sensualidad*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Como siempre los primeros planos a cubrir en la composición son el fondo o las superficies que más extensión ocupan. Es decir, comenzamos con las zonas más amplias que en teoría requieren menor detalle (Fig. 992). Después de perfilar estas partes, fundimos con cuidado las zonas que se yuxtaponen. Lo podemos visualizar en los diferentes planos de color aplicados. En este paso también definimos los estampados en cojines y los motivos de la alfombra. Aplicamos diferentes tonos de blancos al vestido de la figura femenina con aspecto de perlado y de seda, resumido en fundidos con matices verdes y rojizos muy apastelados.



Fig. 993. Paso IV. *Espacio azulado, Sensualidad*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Aquí se ponen en evidencia mediante el color los detalles en los que incluyen “psicoformas” en forma de amebas (Fig. 993). Avanzamos en la cobertura de la piel de la obra que deberá contar con un tratamiento de la pintura uniforme, a la vez que sugiera sensaciones a través de las texturas.



Fig. 994. Paso V. *Espacio azulado, Sensualidad*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Seguimos definiendo los cojines con nuevas interpretaciones en el estampado (Fig. 994). Pretenderemos con ello que sugieran una sensación relativa de volúmenes y de atmósfera, que permita que estos se esfumen fundidos en cierto grado con las partes con las que insinuamos una mayor lejanía. Mantenemos la reserva de la obra que se incluirá en la última fase.



Fig. 995. Paso VI. *Espacio azulado, Sensualidad*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Después de valorar los resultados con la composición a estas alturas más definida, optaremos por decidir el color y la forma del cuadro presentado como una cita dentro del lienzo (Fig. 995). Por su color, se podrá relacionar con la alfombra, similar en la aplicación. Observamos que dentro de la pintura se equilibran los tonos azulados. Quedan compensados en forma de cruz por el contraste de las gamas de cálidos y fríos.



Fig. 996. Paso VII. *Espacio azulado, Sensualidad*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Como comentamos con anterioridad, en la resolución de la totalidad de los cojines que se han prolongado por la adaptación al nuevo formato, pretendemos también un juego de la luz basado en el empleo del claroscuro (Fig. 996). Surge también marcado por las sombras que recortan a estos volúmenes. Estos límites se solucionan difuminándose con el negro e índigo del último plano.

Afinamos la anatomía del brazo estilizando la figura para lograr un efecto más marcado de elegancia y sofisticación. Por otro lado, la preparación del rostro nos facilitará aplicar mayores detalles en la representación de la mirada, pospuesta hasta el final como culminación de la obra.



Fig. 997. Paso VIII. *Espacio azulado, Sensualidad*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Finalmente definimos los ojos, el pelo y los rasgos del rostro con los pinceles que nos permiten lograr un mayor grado de detalle de la expresión del rostro (Fig. 997). Debe corresponderse con la actitud corporal de pasividad, así como debe contener belleza en el rostro y atractivo. Sin embargo, la sensación de provocación es relativa. Se ofrece con la mirada al espectador como objeto de deseo.

Vivencias personales: Extrañeza.

La extrañeza se considera como “El efecto causado por una cosa extraña”.⁶²⁸ Dedicándonos a expresar las vivencias personales y dentro de ellas la extrañeza, la entendemos como el efecto causado por una cosa extraña (Fig. 998). Es algo muy distinto de lo acostumbrado, de lo corriente o de lo normal. Incluso lo extravagante.

En esta parte de la experimentación se ha trabajado para mostrar cómo la alteración de las constancias de tamaño repercuten en otro tipo de extrañamiento, el cual puede producir duda respecto a cuáles son los cambios producidos sobre el armazón que configura el rostro y sobre las alteraciones que encajan en mayor o menor medida dentro de la imagen.

628 *Ibíd.* p. 611.



Fig. 998. *Deformidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Como mostrábamos con anterioridad en las imágenes publicitarias que nosotros alterábamos como reivindicación a la exigencia de la belleza en la publicidad, utilizamos esas premisas para alterar otro rostro con elementos que son ajenos al mismo: un ojo más grande en comparación con el ojo original y otra boca jugosa de mayor tamaño. Así cambiamos las constancias que permiten que un rostro sea proporcionado. Ello nos proporciona como luego indicaremos una sensación contradictoria a cerca de la belleza que pudiera tener un rostro armónico. Su aspecto roza lo grotesco, y causa una duda al espectador, que plantea cuáles de sus rasgos son los propios de la modelo.

Se sopesó reproducir una línea que definía el recorte que en el collage aparecía alrededor del ojo mayor, del contorno del papel en la referencia.



Fig. 999. Paso II. *Deformidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

El comienzo de nuestra obra se basa en la cobertura general de la piel del cuadro (Fig. 999). A la vez ubicamos la disposición del color en los planos que le corresponde. Y el fundido de esta parte del rostro se acompaña con aceite de adormidera, que retrasa el secado y facilita el acabado de los volúmenes al ser pintado en húmedo.



Fig. 1000. Paso III. *Deformidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

En esta tercera sesión logramos hacer desaparecer el blanco del lienzo (Fig. 1000). Poco a poco aumentamos el detalle de cada zona, hasta lograr el grado de iconicidad que necesitamos al acabar la obra. Partimos de lo general a lo preciso.

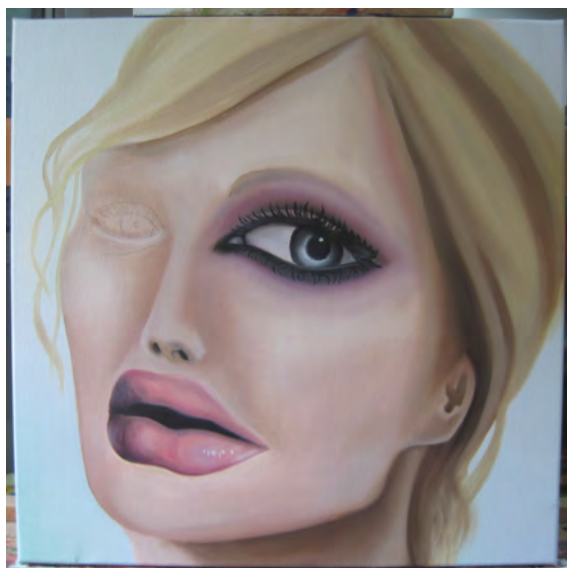


Fig. 1001. Paso IV. *Deformidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Pasamos a los detalles de los planos de color del pelo, en un principio con los mechones mediante planos de color de tonos ocres combinados con blanco o algún tierra (Fig. 1001). Aplicamos el dibujo de las pestañas exagerándolas. Insinuamos los orificios de la nariz que ya habíamos planteado. Respecto a los labios incluimos los brillos del maquillaje, y trazamos el ojo original de la composición para crear un claro contraste de tamaño con el “ojo invasor”. En la misma sesión aumentamos el detalle de la oreja, que por la posición alzada del rostro queda en una altura inferior.



Fig. 1002. Paso V. *Deformidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Aplicamos la pintura al ojo izquierdo, el original de la imagen tomada en un principio como referente (Fig. 1002). Disminuimos ligeramente su tamaño para resaltar la desproporción. Insistimos en el detalle del pelo progresivamente. Perfilamos las cejas de la figura con el mismo tono que alguno de los mechones del pelo. Decidimos si resaltamos o no el recorte del otro referente, que no se corresponde con el mismo tono de la piel. Llegamos a la conclusión de no remarcar la silueta que acompañaba al ojo agrandado. De este modo pensamos queda más integrado.



Fig. 1003. Paso VI. *Deformidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Próximo a finalizar la obra vemos el aspecto del pelo compuesto por mechones rubios (Fig.1003). Cada uno se funde en planos de color que queda más luminoso por la parte izquierda. Hay que tener presente que a su vez proyecta sombra sobre la frente y el ojo izquierdo queda parcialmente en penumbra. Y que el cabello se oscurece por donde recibe menos luz en la derecha. Vemos que la sombra del cuello también marca de dónde procede la luz y hasta dónde se dibuja la mandíbula.



Fig. 1004. Paso VII. *Deformidad*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Decidimos añadir las pestañas inferiores a la imagen y recortamos ligeramente la zona del pelo derecha, aumentando el plano de color blanco que conforma el fondo en el que se pierde (Fig. 1004). Aquí descubrimos que se crea una tensión al pensar qué ojo es el que verdaderamente corresponde a la figura representada, midiendo cuál guarda una mayor similitud con el rostro creado.

Respecto a la sensación que deseamos causar al espectador, puede quedar lograda. Queremos que este se pregunte qué elementos son los que no se corresponden con la imagen real, o cómo ésta ha sido modificada, alterada. Esta impresión se potencia con el cambio sobre un rostro proporcionado y armónico, incluso bello. Mira casi directamente al espectador, haciéndolo participe de lo que le ocurre en su rostro. Su expresión es seria.

Vivencias personales: Ambigüedad.

Al pensar sobre las vivencias personales y dentro de ellas a la ambigüedad, distinguimos que es una cualidad que se puede aplicar a lo que puede admitir más de una interpretación, y por tanto, carece de precisión. Se da un equívoco con el aspecto sexual.



Fig. 1005. *Dicotomía*, 2011, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

En esta otra variante (Fig. 1005) mostramos un efecto en el que se representan dos modelos de diferente género que se combinan con el fin de mostrar al espectador esa ambigüedad para reconocer la identidad de la figura representada de un rostro de hombre con rasgos viriles, articulados con los ojos destacados de una mujer de mirada dulce y sensual. Son estos aspectos opuestos los que potencian el contraste y la indeterminación de cara a la lectura del espectador, que puede reaccionar con rechazo y desconcierto.

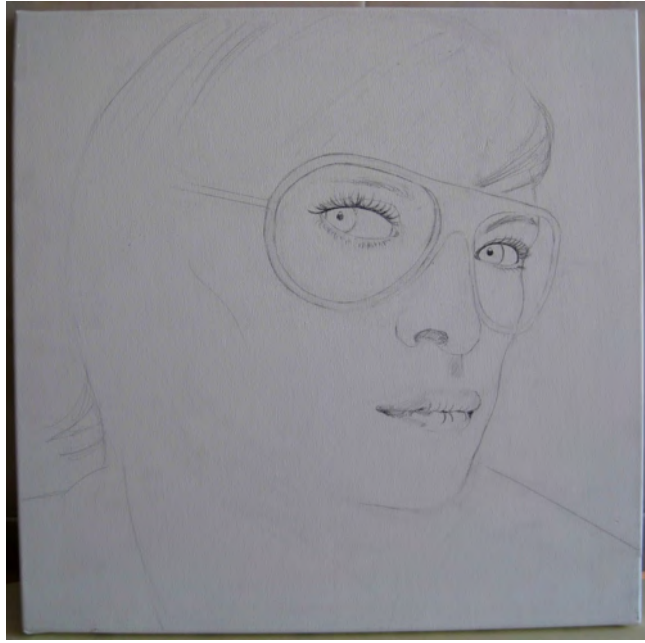


Fig. 1006. Paso II. *Dicotomía*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Encajamos el dibujo (Fig. 1006) basándonos en el modelo definido previamente. Es importante mantener la expresión del rostro y la forma de los ojos que quedan remarcados, enmarcados por la montura de las gafas como protagonistas de la imagen.



Fig. 1007. Paso III. *Dicotomía*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Al igual que en otras obras preparamos las reservas en algunas zonas en las que no se fundirá la imagen con el fondo (Fig. 1007). Se aplica en las superficies que delimitan con grandes planos de color cubiertos con una pequeña paletina y óleo mezclado con aceite de adormidera.



Fig. 1008. Paso IV. *Dicotomía*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Apreciamos el resultado de la aplicación del color de óleo (Fig. 1008). Observamos que en los hombros fundimos con el fondo la pintura para intentar lograr una cierta atmósfera y gracia, simplemente un detalle que permite destacar en el primer plano las partes que son más relevantes dentro de la composición. Nuestro siguiente paso es el de mantener la reserva de las gafas.



Fig. 1009. Paso V. *Dicotomía*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Durante el proceso de la cobertura de la superficie del cuadro, los mechones del pelo se han presentado de manera efectista (Fig. 1009). Por tanto no describimos cada pelo, sino que se reducen a pinceladas con varios tonos de tierra siena natural, negro y blanco, entre los principales tonos. Nos permitiremos insistir más adelante en esta superficie del cabello. Intentamos que la corta melena se adapte a la curvatura de la cabeza y permita conseguir una sensación de volumen.



Fig. 1010. Paso VI. *Dicotomía*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Después de preparar las reservas que aíslan la montura de las gafas, cubrimos la superficie de la piel clara de la mujer que también contrasta con la carnación del joven (Fig. 1010) que resalta el detalle al quedar enmarcado por las gafas, destacándose.



Fig. 1011. Paso VII. *Dicotomía*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Tras la retirada de la reserva antes citada perfilamos la montura negra (Fig. 1011). Perfeccionamos esta parte aplicando mediante fundido algunos brillos, que nos sugieren la forma de las gafas. Este aspecto ayuda a distinguir del pelo esta parte que a su vez recalca el motivo principal resumido en los ojos de la mujer extremadamente femeninos.



Fig. 1012. Paso VIII. *Dicotomía*, 2013, Óleo sobre lienzo, 40 x 40 cm.

Aquí hemos considerado oportuno desarrollar más la elaboración del flequillo con el fin de equipararla al resto del cabello (Fig. 1012). En este sentido, se necesita que el extremo del pelo que toca con la montura de las gafas llegue hasta el punto preciso. Supuestamente, el efecto causado es el de la superposición de los anteojos sobre el pelo y no al revés. Damos por concluida la obra.

VI. 4. 2. Retrato realista.

Dentro de nuestra experimentación pictórica planteamos también el comportamiento del retrato realista en una respuesta particular. Para ello nos valemos de dos modelos jóvenes que posan para la autora de la tesis. En este estudio se permite ver una pose sedente y otra alzada.

Ambas se destinarán para aprender a retratar del natural con las dificultades y facilidades que conlleva. En primer lugar, la pose que debe aguantar la modelo podría ser relajada. Se necesita mantener una luz constante en la sala. Pero sin embargo el trabajar del natural permite apreciar mejor los matices de su piel que en una foto quedarían no tan definidos por la naturalidad.

Así preparamos una pareja formada por una mujer y por un varón (Figs. 1013 y 1014). Su idea es la de aparecer acompañados en el mismo espacio y su colocación permitiría que ambos se miren fijamente. Así puede entenderse su expresión a pesar de permanecer exentos en dos soportes de lienzo distintos.

Uno cobra sentido gracias al otro, por demostrar mediante la mirada una posible relación íntima que les una. La expresión del joven obnubilado y absorto la de la mujer podría ser el hilo conductor de tales sentimientos que les envuelve. Y a continuación experimentamos nuestro propio retrato, basado en estudios previos realizados a pastel sobre cartón piedra. Así compondremos con distintos motivos una obra que los engloba.



Fig. 1013. *Retrato de joven I*, 2009, Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

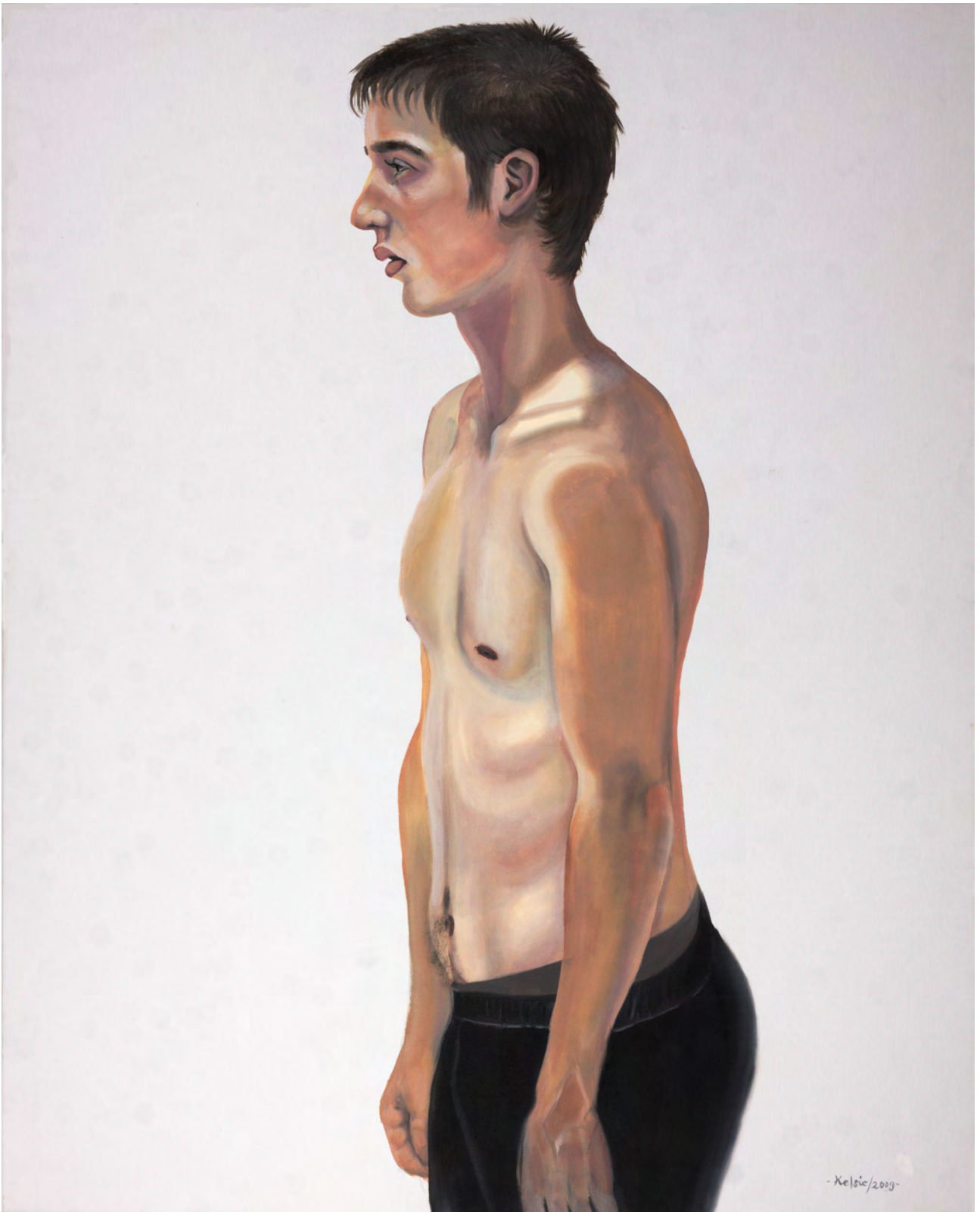


Fig. 1014. *Retrato de joven II*, 2009, Óleo sobre lienzo, 100 x 81 cm.

A continuación mostramos dos estudios realizados por la autora de la tesis que se realizaron con la técnica de pastel, los que preludiaron una obra final en la que se introdujeron elementos como el caballo que hace referencia a lo exótico (Fig. 1015), que guardará un sentido simbólico equivalente a la presencia de un varón que acompañará a mi propia figura idealizada. Introducimos un estudio de paisaje que abre la obra hacia el fondo ofreciendo que respire con su profundidad (Fig. 1016). Finalmente se realiza un esbozo con un autorretrato de mi persona obtenido a través de un espejo que devuelve la imagen del revés (Fig. 1017). Por vestir de un modo ostentoso, ajeno a mi vestuario, tomamos la pose del *Retrato de la princesa Pauline-Eléonore de Broglie* de Ingres (Fig. 1018).



Fig. 1015. *Caballo Árabe. Lo exótico*, 2009, Pastel sobre cartón piedra, 53 x 75 cm.



Fig. 1016. *Paisaje sintético de Carlos de Haes. Lo terruño*, 2009, Pastel sobre cartón piedra, 53 x 75 cm.



Fig. 1017. *Autorretrato. Lo personal*, 2009. Lápiz y pastel sobre cartón piedra, 75 x 53 cm.



Fig. 1018. **Ingres**, *Retrato de la princesa Pauline-Eléonore de Broglie*, 1853, Óleo sobre lienzo, 121,3 x 90,8 cm. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York. (EE.UU.).



Fig. 1019. *Dama y Unicornio*, 2015, Óleo sobre lienzo, 80,5 x 130 cm.

En el acabado de la obra “Dama y Unicornio” (Fig. 1019) vemos la resolución de los volúmenes.

VI. 4. 3. Retrato estilizado.

Abordamos en la experimentación la estilización que estudiábamos con anterioridad (Figs. 1020 a 1033). Así los rasgos pueden mantenerse pero el nivel de iconicidad es menor, enseñándonos una realidad alterada. De este modo, llevamos a la práctica esas nociones que después de experimentar con ellas nos permiten articularlas por buscar una serie de relaciones interpersonales según el contexto de cada una.



Fig. 1020. *Primer retrato imaginario*, 2008, Lápices sobre papel montado en bastidor, 30 x 30 cm.

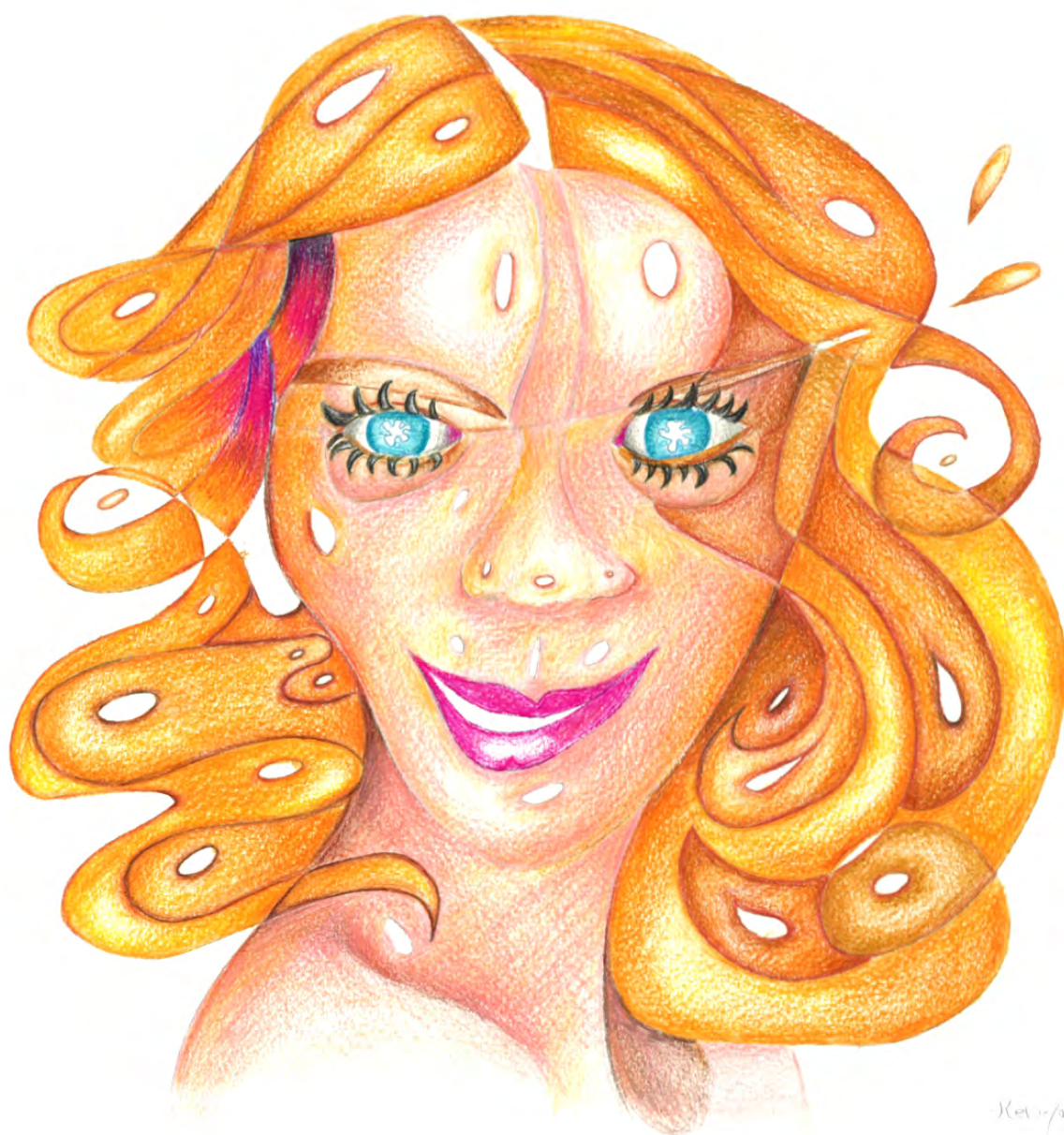


Fig. 1021. *Segundo retrato imaginario*, 2008, Lápices sobre papel montado en bastidor, 30 x 30 cm.



Fig. 1022. *Géminis*, 2008, Lápicos sobre papel, 32,5 x 50 cm.



Fig. 1023. *Te eché tanto en falta...*, 2008, Lápicos sobre papel, 32,5 x 50 cm.



Fig. 1024. *¿Qué es la felicidad?*, 2008, Lápices sobre papel, 32,5 x 50 cm.

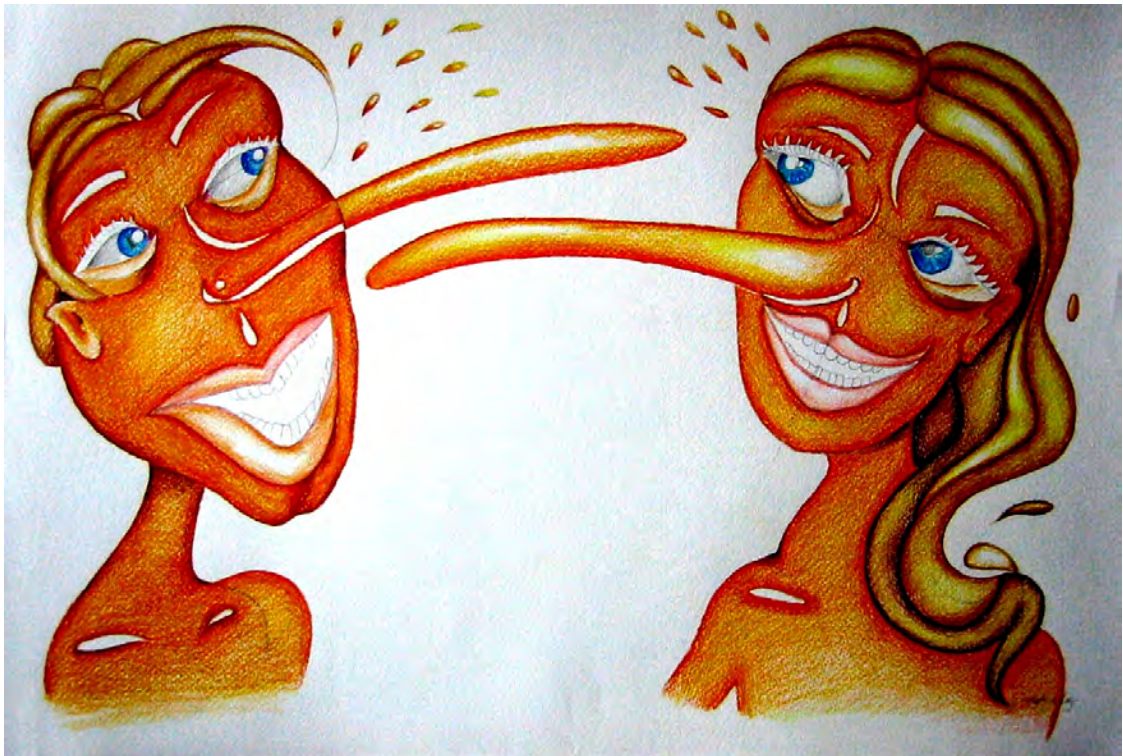


Fig. 1025. *Mentir no es malo, sólo es evidente...*, 2008, Lápices sobre papel, 32,5 x 50 cm.

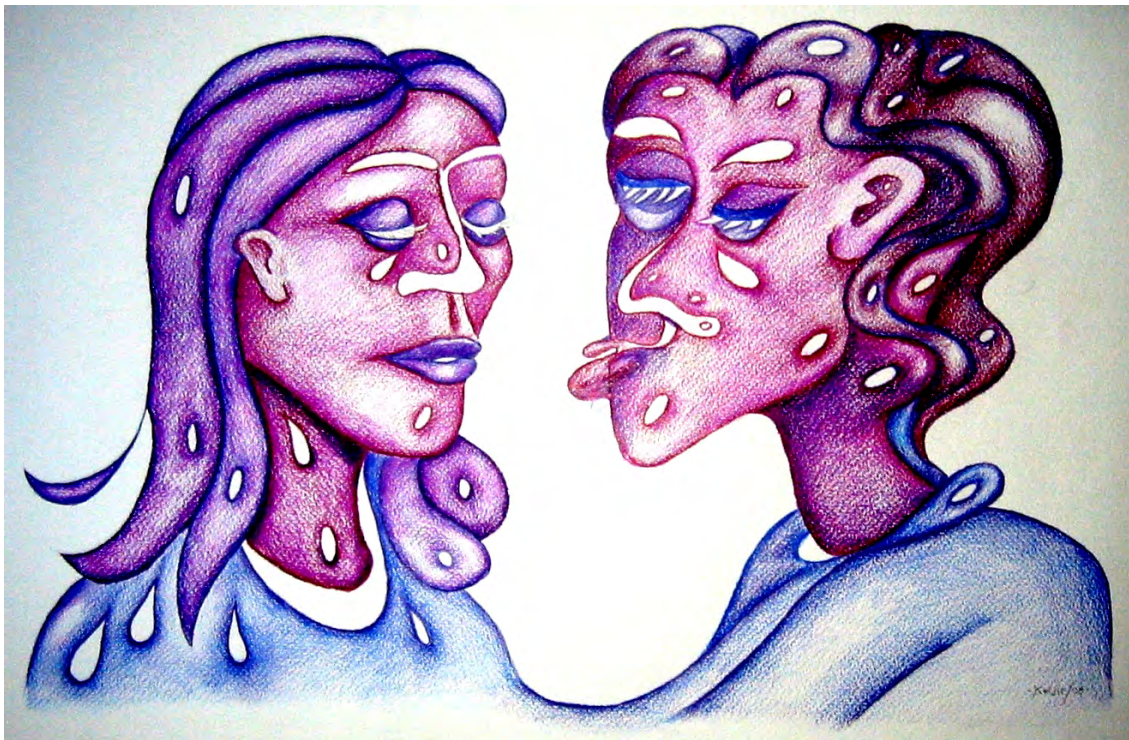


Fig. 1026. *Bésame*, 2008, Lápices sobre papel, 32,5 x 50 cm.



Fig. 1027. *Todavía vale mucho*, 2008, Lápices sobre papel, 32,5 x 50 cm.



Fig. 1028. *Hija y Mamá*, 2008, Lápices sobre papel, 32,5 x 50 cm.



Fig. 1029. *Niña triste y feliz*, 2010, Lápices sobre papel, 50 x 65 cm.



Fig. 1030. *Dolor*, 2010, Lápices sobre papel, 50 x 65 cm.



Fig. 1031. *Y vi en rosa*, 2010, Lápices sobre papel, 50 x 65 cm.

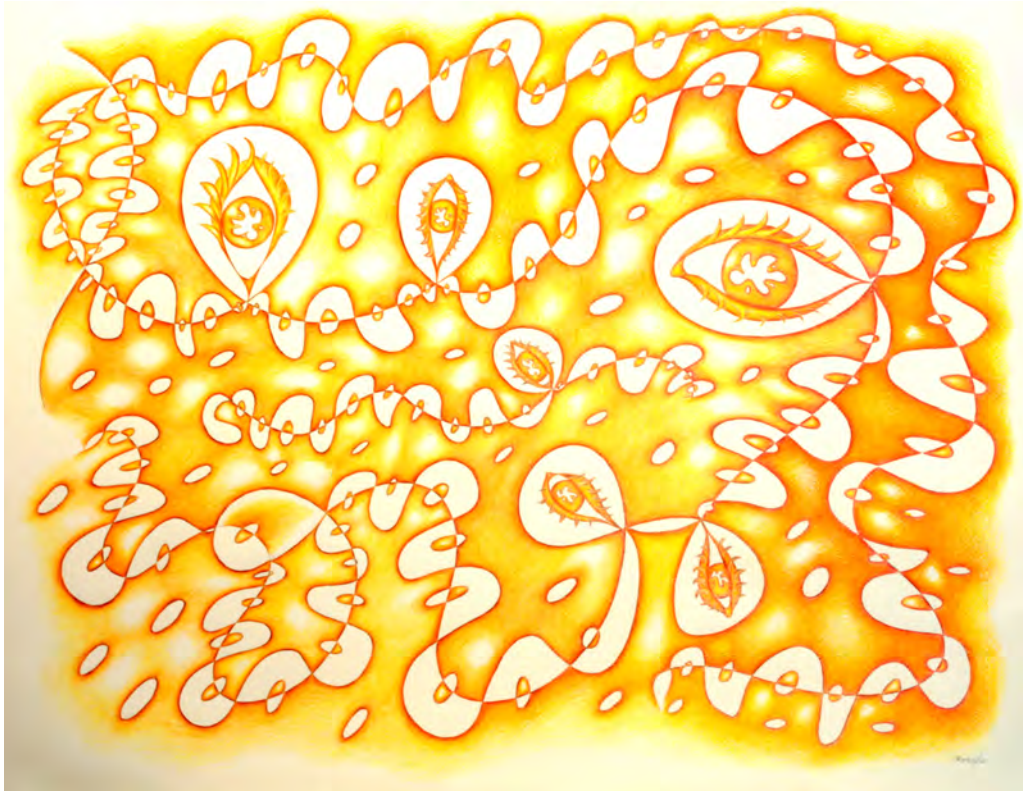


Fig. 1032. *Sentimiento de contemplación*, 2010, Lápices sobre papel, 50 x 65 cm.



Fig. 1033. *Despertar*, 2011, Lápices sobre papel, 50 x 65 cm.

VI. 5. Conclusiones parciales.

Sopesando la experimentación pictórica, hemos trabajado una serie de aspectos que consideramos interesantes en el estudio del tema que desarrolla esta tesis. Estos aspectos los hemos organizado a modo de conclusiones con el fin de arrojar luz a los interrogantes que planteaba la hipótesis inicial.

Se ha dividido este apartado de la experimentación en cuatro bloques: el primero el de la manipulación de referentes fotográficos y de la selección de collages; el segundo el del desarrollo pictórico con el análisis de los procedimientos creativos pictóricos en relación a la mirada; el tercero del retrato realista y el cuarto, sobre el retrato estilizado.

Es con la manipulación de referentes fotográficos de los que partimos para crear nuestra parte más importante de la experimentación. También de la obtención de respuestas personales adecuadas al esquema definido como guía en nuestra búsqueda, y preparamos alguna de los posibles resultados que se concretan con la elección de los collages que mejor ilustran los intereses particulares.

Al crear las intervenciones sobre los recortes a los que practicábamos ciertas alteraciones debidas a los intereses, conseguimos que la obra, tras estos cambios, se personalice.

Por esa selección de los recortes y de las nociones que asimilamos poco a poco, la investigación se convierte en más consciente, aunque se deja en gran parte espacio para la improvisación al permitir que fluyan nuevas conclusiones.

Tenemos una nueva fuente de imágenes intervenidas que de por sí ya tienen interés dentro de nuestra experimentación. Es un material suficiente para cerrar nuestra práctica pictórica tenga esa coherencia necesaria. En estos recortes también podemos entrever e imaginarnos sus posibles interpretaciones una vez traducidos a otra imagen con el código de la pintura.

A partir de esa improvisación ha surgido el uso de las metáforas, de los tropos proyectados, interpelaciones o comparaciones, así como los extrañamientos que puedan permitir la alteración de las imágenes en base a las posibles intenciones de quien lo pinta. Estos juegos de la manipulación de las imágenes se consiguen por ejemplo con la sustitución de una lágrima por una joya, creando una metáfora que aporta un valor adicional a la escena: a la vez comunica que cuenta con mayor valor al insinuar la preciosidad y riqueza que ella supone, lo que a la vez permite llamar la atención en ese punto y reflexionar sobre ella.

Ello nos ha motivado a plantear cómo introducir algo parecido a una lágrima con un elemento ajeno, con otro objeto como el cuentagotas.

En estos juegos cabe emplear otra joya que sustituya una parte del cuerpo como puedan ser los ojos: su significado sería el de incidir sobre su belleza por comparación. No se puede prescindir del extrañamiento que supone. Cada parte del rostro podrá alcanzar estas connotaciones como la boca.

Dentro de las metáforas, el ojo podría entenderse como un grifo que derrama una única gota, brotando del lagrimal sobre el que superpone. La comparación de un ojo con una joya o como el elemento que lo sustituye puede ser lo más recurrente. Pero sin olvidar que también afecta a una ilusión óptica que sugiera que ese otro objeto ajeno pueda leerse como tal, como una especie de ojo con su iris y pupila incluidos. Esas mismas joyas pueden convertirse gracias a las metáforas en adornos que hagan alusión al valor o prestigio de quien las porte. Otro pétalo de rosa se puede convertir en una lengua en una expresión simpática o amable. También esos juegos visuales que no

siguen la lógica de la física, como el diferente reflejo en dos lentes de las mismas gafas, plantean la llamada de atención y parte del extrañamiento que supone reflexionar cómo es la realidad que se describe frente a ello.

Respecto a los extrañamientos y las intervenciones, al alterar en los collages la apariencia de rostros armoniosos planteamos cómo descubrir un cambio de sentido de lo estético y de lo bello. En nuestra selección de doce referencias, unos elementos ajenos a las mismas con la intención de descubrir algunas sensaciones de extrañeza y de parte de incomodidad para su lectura, para que el espectador pueda cuestionar si el elemento que distorsiona a la imagen original gracias al hecho de percibir la belleza y la alteración a la vez de la mirada: es decir, si se pierde la simetría, los valores tonales, las constancias de tamaño, las diferentes aperturas de los ojos en la misma escena, su misma dirección como ocurre en las miradas con estrabismo, la inclinación del eje horizontal de los ojos alterada, desviada, la distinta hinchazón de los párpados o el diferente maquillaje, causan el impacto visual que se reconoce como extraño.

Otros rasgos exagerados en los rostros en los que en principio no se corresponden con la imagen, o pertenecen a facciones distintas, repercuten con la misma intensidad. Si uno de ellos se introdujera en otro rostro con diferente expresión (de tristeza o de felicidad), volvería a chocar ópticamente por una expresión que no puede existir o no sería naturalista, quedando artificial o difícil de creer.

Sobre los extrañamientos y las intervenciones, observamos cómo una leve alteración de las constancias de los ojos, bien de forma como de tamaño, cambian por completo el sentido y el semblante del rostro proyectado por la mirada. Y además, cómo con esa leve alteración podría producir un rechazo en quien mira.

Sucede que, mientras observamos a quien nos mira de un determinado modo, bajo ello la figura queda sometida. Puede ser mediante una forma a la que no estamos acostumbrados o lo que consideramos como carencias y defectos en una mirada sin defectos. Estos recortes nos permiten cuestionar cuál es el ojo o la parte del semblante que desentona, o cuál es el objeto de la deficiencia. Así tratamos el impacto visual al estudiar este aspecto, o incluso lo que causa cierto rechazo.

Hemos trabajado la tematización de la mirada en dos sentidos, planteamos las relaciones entre realidad y ficción, realidad o fantasía y la atención hacia lo real y la ensoñación, atendiendo a las relaciones interpersonales y vivencias personales.

Hemos visto por tanto que en los cruces de miradas se han envuelto la esfera del querer, del saber o del poder. En el primer caso, trabajábamos el deseo, el afecto, la indecisión, el recelo, la desconfianza y la indiferencia; en el segundo, el espía y el voyeur; y en el tercero del poder, la dominancia o la sumisión, ya que en las vivencias personales en la proyección de la propia mirada hemos trabajado en la ensoñación, la preocupación, la introspección, la dejadez, la extrañeza y la ambigüedad.

De este modo hemos obtenido una clasificación relativamente rigurosa para crear ejemplos visuales que completan los anteriores en el trascurso de la tesis. A través de los ocho pasos generales que desglosaban cómo se han hecho las obras, contando desde el recorte hasta su finalización, podemos entender a tales procesos como repetidos en algunos procedimientos y diversos formalmente.

Pero también estas obras han tratado planteamientos particulares, porque hemos desarrollado plásticamente algunos temas como el matrimonio, el autorretrato, lo vulnerable, el reposo y el bienestar o la crítica, lo perverso, lo lascivo, la inocencia y el miedo.

En otras obras de la experimentación el sentido de la mirada se generaba guiado por intuición, en busca de nuevas respuestas en la obra terminada. De este modo de explicar cómo se construyó cada obra, se extraen ciertos aspectos en común: en estos procesos, adaptamos a cada obra del formato figura a nuestro soporte cuadrado. Esto nos ha permitido potenciar la idea de serie en torno al cuál trabajamos.

Ha sido necesario obtener coherencia y cohesión. Fue el proceso de encajado del dibujo en muchos de los interiores. También hemos eliminado porciones de la referencia de la altura real del techo de la estancia o también de la parte inferior de la misma.

A partir de los resultados obtenidos, hemos reflejado nuestro interés por ilustrar los puntos marcados por encima del parecido real con la referencia que nos ha servido como punto de partida dentro de las imágenes que no se comportan como retratos, por lo que nos hemos permitido ciertas licencias dentro del lenguaje figurativo.

Por otra parte, ya dentro de los procedimientos que se han llevado a cabo para completar la factura de las obras, se ha procedido a un dibujo basado en el collage. Se manipula con bisturí para las secciones y tijeras para los elementos añadidos. Se sigue con el enmascarado de las zonas para la cobertura de las superficies de mayor tamaño.

Se deforman los motivos no figurativos de líneas orgánicas como citas dentro de las obras por insertarlos con la aplicación de la deforma de la perspectiva en el espacio en el que se precise. También se ha usado la cinta de carroceros en los casos donde se requieran trazos rectos muy definidos o en los planos de color que limitan en bordes duros.

Así mismo, vemos que los procedimientos personales pueden facilitar el manejo de un determinado lenguaje pictórico, pero con alguno de esos pasos que nosotros seguimos puede ralentizar la ejecución de la obra. Por ello pensamos que nuestra aportación es abierta, y que cada pintor puede seguir su proceso o proceder con otra técnica que por ejemplo evite el empleo de las reservas. En ciertos casos este sistema de aislar las zonas que queremos proteger, puede sustituirse por otro paso alternativo: el de sobrepasar el plano contiguo de las grandes zonas y el posterior trazado con tiento de líneas rectas.

En nuestro desarrollo, tampoco hemos dejado de lado a esta herramienta a la hora de difuminar los límites de los trazados y al crear alguna línea que lo necesite. Empleamos tiento y también plantillas que recortamos para trasladar el motivo al lienzo, acetatos para marcar las líneas de fuga de los trazados protegiendo la imagen de referente. Y como médium empleamos el aceite de adormidera.

Respecto al uso de esas obras abstractas que a menudo se han introducido han podido marcar la orientación de sentido como un guiño a otra tendencia personal marcada que surge de manera automática y que guarda un significado inconsciente hasta su acabado final.

Después, con la experimentación particular, basada en otras formas de crear los retratos, hemos comprobado los resultados de la utilización de los fondos o de su ausencia, lo que potencia la atención del espectador al dirigirla sólo al sujeto retratado y lo que como ocurre al contrario, pueda carecer de elementos que aporten una mayor información sobre cómo es ese personaje gracias a un entorno apropiado al mismo. Se trata por tanto de la decisión que el autor deberá tomar por sus fines en la representación, por describir mejor la personalidad del sujeto.

En el cuarto bloque, con la experimentación sobre el retrato estilizado, hemos ampliado nuestro imaginario mediante algunos dibujos que responden a la serie de las “psicoformas” aplicada a la

representación de rostros que incluyen un mayor grado de deformación o de la impronta por parte de la autora de la tesis en mayor medida. Son por tanto imágenes que proceden más de la imaginación que de la realidad.

Responden a la idealización de los rostros, donde en algunos casos interactúan dos en un mismo papel con el intercambio de las miradas como aportación más consciente de la tematización de la mirada. Sirven para la representación de sentimientos y de afectos gracias a estas representaciones imaginarias.

Habiendo trabajado con la estilización de los ojos en el dibujo, obtenemos la consciencia de que se pueden convertir en símbolos que cobran identidad. En ciertos momentos sus pestañas se vuelven elementos que sugieren cierta violencia por su acabado en forma de sierra. Es por esto que pueden producir sensaciones de profundidad gracias al dibujo de sus pupilas en varios planos. O de esos ojos pueden emanar emociones expresadas con lágrimas en varias direcciones por reflejar positividad o pesimismo. En algunos otros casos, los ojos se han podido convertir en aves gracias a las pestañas de plumas. Estos aspectos han podido acercarnos en cierto grado a imágenes surrealistas.

Las pinturas y los collages tienen muchas veces un interés equivalente, y nos ofrecen una gran cantidad de posibilidades abiertas para representarse. Porque cada recorte es susceptible de múltiples interpretaciones y desarrollos pictóricos, que podrían articularse con detalles distintos de los que hemos encontrado en relación a nuestros intereses en pintura.

VII. CONCLUSIONES GENERALES.

Después de desarrollar cada uno de los puntos tratados en esta tesis, podemos responder a algunos de los planteamientos de nuestra hipótesis. En primer lugar, la cuestión de si la expresión de la mirada era uno de los aspectos más complicados de configurar en la obra pictórica. Al menos la dificultad que ella envuelve cuenta con numerosos elementos que se requieren para otorgar el sentido de la misma.

Además de conseguir los rasgos que la perfilan, las variables que la configuran, y la definición de los volúmenes del rostro, se suma al intento del logro para el parecido. Conseguir estos aspectos en una única composición guarda gran complicación. Desarrollamos, por tanto, un método de análisis que nos facilita nuestra tarea de organizar y tipificar la representación pictórica de la mirada. Ello nos permite clarificar que a la mirada de los métodos que puede haber para facilitar tal tarea. Es por esto que a la mirada le acompañan diversos factores para acercarse al parecido del sujeto representado y de su “*punctum*” de reconocimiento.

En el caso de dibujar un rostro podemos seguir los pasos de su encajado. Lo podríamos configurar según se explican las tablas de análisis a modo de plantillas. En ellas se puede alterar algún caso su orden, a preferencia del autor. En ellos se adaptarán los elementos a los giros en la cabeza, con acortamientos o la ocultación parcial de los elementos que la definen. Incluso los elementos que componen la mirada deberán adaptarse a la forma y las facciones o los rasgos, no sólo a la posición de los mismos que nos han servido para definir algunas de las tipologías que hemos definido y descrito de un modo específico.

A pesar de *lo cotidiano* de interpretar las expresiones faciales y de la empatía que ellas producen, representar esas miradas requiere un alto grado de complejidad. El pintor al retratar a otra persona puede pensar con antelación cuál es el perfil al que se asemeja o su expresión en realidad. Elemento a elemento, debe adaptarse según los volúmenes al dibujo. Después de lograr representar la cabeza, se podrá introducir esos volúmenes de cada parte que la compone. Poco a poco el parecido saldrá a la luz como última finalidad.

Es probable que para poder representar la mirada se sienta previamente una emoción que desencadene otra sensación para trasladar a la pintura. Tal vez vivir un sentimiento sea el primer paso para reproducir lo que vemos antes de la experiencia de retratarlo, y al mismo tiempo pensar lo que necesitamos saber para que otros que la vieran pudieran percibir un sentimiento similar.

También el espectador podría pensar que el autor pudo utilizar alguna licencia para representarlo, porque pudo idealizarlo por los intereses que se perfilaban en cada época de la historia de la pintura de forma no lineal. Esos intereses acerca de la interpretación de la personalidad que el retratado quería destilar necesitaban ser conocidos por el autor.

A través de algunos ejemplos debidamente seleccionados, hemos visto que durante muchos años se buscaba la semejanza de los retratados de diferente forma. En los primeros momentos, cuando las intenciones de los que demandaran la obra se consideraban seres superiores, la estilización de los semblantes no permitía reconocerlos como sujetos, por la idealización de los rasgos en la búsqueda de la belleza. A la vez la representación de otras personas de menor rango social guardaba más el parecido con la realidad y se convertían en sujetos singulares, no sujetos comunes.

El fin principal de las representaciones de personas era ganar la perpetuidad. Poco a poco los intereses de las épocas quedaban patentes en los retratados, así como los de los pintores. Crecía la

intención de la búsqueda de la singularidad de cada uno. Las variaciones que repercutían en el arte también iban de la mano de los pintores y su lucha dentro de la sociedad.

Deseaban ganar en relevancia y en admiración o consideración. Y lo lograron introduciendo su efigie en la obra como reivindicación con el nuevo recurso de la época del espejo. Paulatinamente los intereses cambiaban del gusto por el máximo parecido y singularidad hasta los cambios sucesivos que llevan a que el pintor deseara dejar en segundo lugar el parecido del semblante y de la mirada: trata de dejar más constancia por perpetuar su particular estilo pintando. De ahí el cambio que aportaba a la pintura la estilización más definida. Hasta este punto llegaba la impronta más genuina. Por fin dejaba de ser necesario la representación fiel de los sujetos.

Ante la cuestión de si se puede seguir reconociendo la mirada o la expresión de estas pinturas con una estilización marcada, consideramos que en ello repercute el nivel de iconicidad que ella mantenga, pudiendo ser relativo: el autor puede ser consciente de ese nivel para ocultar quién es la figura a la que representa o prefiera disimular sus rasgos más característicos por lograr una mayor expresividad del gesto de la pintura y no el del sujeto que se retrata.

Incluso no se refleja la presencia del retratado, sino la impronta del autor. Por lo que es la decisión del pintor la que marca cada tipo de respuesta al conocer cómo se comporta cada forma de expresarse gracias a la pintura del retrato. Puede darse el equilibrio, entre la impronta del pintor y el de su objetivo genuino de perdurar la forma de mirar de quien es representado.

Hemos abordado una serie de artistas de los que hemos extraído diversas nociones de cómo afrontan sus propias representaciones de las miradas, o el tratamiento de los rostros según sus ideales artísticos o concepciones y aportaciones a la pintura. Algunos de ellos se aferran a la imagen naturalista del retrato o por el contrario se alejan del referente en sí. Son una serie de ideas rompedoras que a veces resultan novedosas en su ámbito. Advertimos de la forma de autorretratarse de Van Gogh, repetitiva en el reflejo de su rostro de un espejo por su reivindicación de inadaptado donde la pincelada cobra relevancia.

En Picasso o en Paul Klee, sus ideas novedosas se distanciaban de la referencia de forma consciente. Picasso plasmaba su personalidad ligada a la forma y a los resultados, lo que requeriría un esfuerzo por parte del espectador. Klee aún se distancia más. En el mismo sentido, Du Buffet se aleja más de la figura a inmortalizar, por su "Esquema Universal"; Bacon ofrece su visión particular de la representación de la mirada bajo la influencia del arte del Siglo XVI, como fuente de expresión basada en la deformidad. Franz Auerbach alteraba la mirada llegando al extremo. Seguimos viendo en la obra de Támara De Lempicka que reflejaba el tratamiento de los rostros a través de volúmenes muy marcados y característicos, similar a como lo hacía Maruja Mallo con su forma escultórica de solucionar tales facciones.

Estos autores nos han demostrado respetar cierto parecido con el referente, a diferencia de otros que lo harán en mayor grado sin renunciar a su estilo particular. Alice Neel diferenciaba en su trabajo a través de la distinta cantidad de detalles en el rostro y otros elementos de la obra. Frida Kahlo repetía sistemáticamente su imagen con otros atributos igual de trabajados donde plasmaba su estado anímico, por matices como su peinado, su ropa y animales o la propia vegetación.

Otros artistas mostraban sus excepciones dentro del retrato figurativo que hemos citado, en el que reflejan una figuración ajena a su obra más común, donde no tiene cabida la representación de la mirada. Así sucedía en el caso de Philip Guston. Por otro lado, Picasso perfila sus obras creadas a partir de la fotografía que emplea como referente. Manipulaba y sintetizaba la imagen según sus

intereses, con una atmósfera siempre definida y una luz intensa, o los ocres para definir los rostros y miradas. También Deineka suprimía los detalles secundarios, trabajándolos con menor precisión que las partes del rostro. Paul Delvaux aislaba a los personajes de su entorno por su forma de mirar ausente. Max Beckmann distinguía los parecidos con la realidad y De Chirico parecía repetir los mismos patrones en el retrato. Otto Dix mostraba la apariencia externa. Pero uno de los autores que en parte parecían respetar más el parecido con la mirada de la referencia en foto es Chuck Close, con su demostración de la habilidad técnica. Hockney se acercaba a la naturalidad y Paula Rego reflejaba la agresividad en rostros y gestos corporales. Freud ofrecía la no idealización” de la mirada que en cierto momento se vuelve relativa. Rafal Olbinski abordaba el tratamiento surrealista y Luc Tuymans presentaba su estética pálida tomada de esquelas melancólicas.

En Bórrmans advertimos su acercamiento al tratamiento muy naturalista en las expresiones sin alteración, y Marlene Dumas subordinaba la mirada del espectador sopesando el significado de la percepción a la gente desde diferentes facetas. Peyton trataba de forma homogénea las miradas que no se alejaban formalmente del sujeto representado, al contrario de lo que hacía Francesco Clemente con la estilización de las imágenes extraídas de su contexto. David Salle muestra su acercamiento al referente tomando su imagen del natural, sintética. Jenny Saville trataba el uso agresivo del color en la crudeza de los rostros, pero cambia su modo de proceder con los ojos de apariencia cristalina. Y Tony Oursler, su aportación de una banda sonora a una fotografía del rostro para promover el sentimiento que desea transmitir.

El *punctum* de reconocimiento es por tanto más reducido en estos casos. Y es donde el espectador puede percibir cuáles de los factores que aparecen en una pintura son reales y cuáles se reconocen como artificiales porque no pueden darse en la realidad.

En cualquier caso, hemos introducido unas premisas donde la Mirada se comporta como un tema principal. Así la mirada, como temática, constituye el punto de partida y conclusión de nuestra investigación. En torno a ello, hemos desarrollado y organizado las ideas recopiladas, según la estructura mostrada en el índice. De aquí es posible deducir que se ha dado prioridad a los elementos más generales que nos introducen en nuestra temática.

Con la intención de ampliarlas en un futuro cercano, pretendíamos centrarnos en uno de los aspectos que se han mostrado más interesantes: se tratará “La tematización pictórica de la mirada”, también desde el aspecto de las variables plásticas. Hemos centrado nuestro enfoque en el estudio concreto de esos cuadros en los que “la mirada” se convierte en el tema central de la obra. Casi siempre esta temática ha supuesto involucrar o vincular la mirada del espectador con la del autor y la de los personajes del cuadro.

Hemos seguido un orden sincrónico, lo que justifica cada salto en el tiempo en el caso de no ser lineal. Hemos clasificado una producción pictórica que comprende un intervalo temporal desde el Renacimiento a la actualidad basándonos en los intereses del comienzo acotados por el título del proyecto “Análisis y Desarrollo Experimental de los Procedimientos Creativos Pictóricos en la Representación de la Mirada”, donde hemos mostrado una serie de nociones que nos ayudan a comprender diversos comportamientos, el humano o el animal, que intervienen en la percepción del espectador en la lectura de la obra. Así la investigación desarrollada constituye una base de reflexión sobre el comportamiento de la mirada en cada obra significativa, en la que se puede corroborar la situación adecuada al contexto del trabajo.

Analizamos un corpus representativo de obras en las que *la mirada* juega un papel determinante para nuestros intereses iniciales, relacionados con la expresividad que ella conlleva.

La caracterización del personaje con su tipo de mirada puede depender de la decisión por parte del pintor de cómo se imaginaba la figura o el personaje, qué cualidades tiene y qué atributos, carencias o defectos. Pero tiene en cuenta cómo caracteriza su mirada para adaptarse a su idea o la idea de su sociedad sobre su carácter, y la posterior forma de cuestionar que suscita disponer a un personaje con una u otra personalidad tras los hechos vividos o hazañas realizadas.

Hemos ampliado el contenido de la información mediante el apartado experimental, donde damos salida a varios juegos con la mirada de los personajes para completar un esquema prefijado de las diferentes respuestas que buscamos acerca de la composición.

Por ello en este apartado de la práctica pictórica se aplican ciertos conceptos sustraídos de las obras analizadas y los textos incluidos, donde la última parte ha sido concebida de manera paralela al desarrollo teórico y analítico de las obras comprendidas entre las épocas marcadas principalmente del Renacimiento hasta la actualidad. Empleamos, por tanto, los recursos significativos en la representación al articular las nociones adquiridas, aquellas que puedan resultar útiles adecuadas a los intereses personales ante la realización de obra pictórica.

Hemos empleado medios pictóricos y gráficos para desarrollar el apartado experimental, y sin embargo no podemos olvidar la gran aportación del medio utilizado para crearla, gracias a los recortes que nos han servido de referencias para un gran bloque de obras pictóricas. Con respecto a los dibujos, estos han salido de mi propia imaginación como autora de la tesis sin referentes, en los que se experimentó cómo reproducir expresiones y sentimientos sin utilizar un alto grado de iconicidad en la representación de las facciones.

Somos conscientes de que nuestra obra pictórica posee una carga personal, algo normal en el mundo del arte. No obstante, los ejemplos visuales de los que nos hemos servido para clasificar las miradas proporcionan a la tesis el contenido más contemporáneo. Se han convertido en el foco más intenso de nuestro análisis mediante tablas que los perfilan. Sin embargo, no deben considerarse como respuestas cerradas, siendo meros ejemplos a los que recurrir en caso de duda según los intereses compositivos.

Los artistas que han constituido un importante punto de partida para nuestro trabajo han sido Francisco de Goya, Velázquez, Bouguereau, Caravaggio, Paul Delvaux e Ingres, así como Picasso, Tiziano y Anton van Dyck. En alguno de ellos existen correspondencias con la estilización de los dibujos pertenecientes a la serie de las “Psicoformas”, dentro de la factura de los retratos estilizados donde el autor deja una mayor impronta.

Ordenabamos la producción pictórica tal y como se refleja en parte en el índice: Hemos empezado por la recopilación de referentes, la manipulación de los mismos referentes fotográficos, con la selección de collages, la realización de metáforas visuales y los extrañamientos e intervenciones. Pero adentrándonos en el desarrollo pictórico, trabajamos las relaciones interpersonales y las vivencias personales. Continuaba el retrato realista y el estilizado. Se ha basado en las relaciones interpersonales, con los cruces de miradas, en la esfera del querer, del saber y del poder, desglosando de cada apartado lo siguiente: el querer, el deseo, el afecto, la indecisión, el recelo, la desconfianza y la indiferencia. En la esfera del saber, el espía y el voyeur. Dentro del poder, la dominancia y la sumisión. Dentro de las vivencias personales, sencillamente se aprecia la proyección de la propia mirada, la ensoñación, la preocupación, la introspección, la dejadez, la extrañeza y la ambigüedad. Se trata de un trabajo esclarecedor, donde recurrimos en numerosas ocasiones a citas textuales del mismo autor porque los razonamientos están perfectamente

conectados con la propuesta personal. Por ello Rosa Martínez Artero nos proporciona una gran aportación en nuestra tesis doctoral con su libro “El retrato. Del sujeto en el retrato”.

Por su parte, Enrique Torán, en su libro “El Espacio en la Imagen. De las Perspectivas Prácticas al Espacio Cinematográfico” (Barcelona 1985) también, es el autor que nos ha servido como punto de partida de la tesis. Hemos tratado una amplia cantidad ya que deseamos aportar un mayor rigor al estudio, en el que hemos preferido presentar las citas abreviadas, pero casi tal y como aparecían en los documentos que nos nutrían. Así mismo hemos analizado un número sustancial de obras que nos han ayudado a adentrarnos en los detalles de cada una. A la vez se han experimentado los procedimientos creativos que dan nombre a la tesis, donde hemos articulado un corpus representativo de obras tanto ajenas como producidas por la propia autora.

La mirada del espectador, la mirada del sujeto representado y su reflejo en la pintura mediante el retrato pueden contar con variadas connotaciones e interpretaciones, diversas sensaciones y respuestas en cuanto a la comunicación por el mensaje lanzado en cada faceta en la que nos hemos centrado. Podrían asemejarse a todas las caras que tiene un diamante. Hemos intentado al menos adentrarnos en esos entresijos con los que cuenta La Mirada, gracias a algunas clasificaciones que nos acercan al menos un poco a ese entendimiento. Nuestra tesis ha sido tan solo un acercamiento para entender varias de sus facetas de cara a un posible uso práctico en el minúsculo entendimiento de un tema resumido dentro de el “Análisis y Desarrollo Experimental de los Procedimientos Creativos Pictóricos en la Representación de la Mirada”. “La Mirada” ha podido convertirse en el principal sistema para la comunicación en Pintura.

En su evolución la tesis doctoral ha ido incrementándose paso a paso durante largos años hasta llegar a los resultados deseados por la investigación. Paralelamente, se ha creado una obra personal que convierte al apartado experimental en didáctico, y donde hemos reflejado en unos ocho pasos cada obra pictórica creada. Las principales dificultades han consistido en sacar adelante la tesis a pesar de que Julián Irujo Andueza, primer director, no pudiera seguir guiando el camino, por lo que agradezco la ayuda y entrega a Iñaki Bilbao Delgado.

Respecto a la continuación en un futuro, las obras conseguidas por estos procedimientos y nociones serán ampliadas de diversos modos: el primero, el del tratamiento de la figuración con matices surrealistas y simbolistas. El segundo, con la representación estilizada de elementos que configuran los rostros según el estilo empleado que destaca la personalidad del artista por encima del parecido. Y una tercera forma que combine las dos tendencias en las que nos hemos basado para configurar el apartado experimental con nuestra aportación.

Se inicia por un interés especial nacido de las vivencias personales, donde la mirada significaba el establecimiento de un vínculo afectivo entre quienes la sostienen. Podemos ver cómo una simple chispa enciende todo un trabajo de investigación que sacia los intereses por crecer como artista y como investigadora. Ha supuesto un complejo camino de investigación, una minuciosa clasificación que nos ha ayudado a comprender cómo la mirada interviene en el entendimiento de la obra de arte, a través de discernir el significado más profundo de la pintura. En conclusión, la mirada no es un simple recurso para expresar sentimientos. Ésta puede convertirse en el tema principal de una obra pictórica. No debemos olvidar que pintar supone mirar de cierta manera. Ella posee cierto carácter metalingüístico. Pero en realidad la tematización de la mirada es la tematización de la pintura. Deseamos mostrar cómo uno de los aspectos más significativos en el estudio de la mirada son los vínculos que se establecen entre el pintor, la realidad, la representación, el espacio del cuadro y el espectador. ¿Qué haríamos sin ella?

VIII. ÍNDICE ONOMÁSTICO.

- Alcántara, Jenny Bird. 426.
Anderson, Sophie Gengembre. 136.
Anguissola, Sofonisba. 219, 269, 270, 292.
Anónimo. 202, 215.
Araujo, Michelle. 436.
Auerbach, Franz. 322.
Bacon, Francis. 239, 330.
Balthus, Balthasar. 42, 74, 111.
Bekmann, Max. 348.
Borda, Adrián. 462.
Bellini, Giovanni. 242.
Borremans, Michaël. 374, 375.
Botticelli, Alessandro. 112, 113, 255, 261.
Bouguereau, William-Adolphe. 111, 118, 120, 122, 127, 128, 133, 134, 138, 140.
Bronzino, Agnolo di Cosimo. 33, 225, 232.
Brophy, John. 438.
Brown, Paul. 450.
Brueghel el Viejo, Pieter. 69.
Brunswik y Reiter. 41.
Cabanel, Alexandre. 130, 132, 140.
Caesar, Ray. 440.
Caillebotte, Gustave. 85, 87, 88.
Campin, Robert. 216.
Caravaggio, Michelangelo Merisi da. 109, 110, 115, 205, 217.
Carriera, Rosalba. 252.
Ceccoli, Nicoletta. 416.
Ceruti, Giacomo. 290.
Champaigne, Philippe de. 231, 264.
Chirico, Giorgio de. 349, 350.
Civardi, Giovanni. 38, 40, 62.
Clairin, Georges. 103.
Clemente, Francesco. 379.

Close, Chuck. 361, 362.
Collier, John. 126.
Courbet, Gustave. 72, 139.
Cranach el Viejo, Lucas. 217, 267.
Cruz, Dani. 43, 44, 45, 46, 47.
Da Vinci, Leonardo. 69, 119, 136, 188, 207, 215, 226, 257, 300.
Dalí, Salvador. 76, 245.
David, Jacques-Louis. 157.
Degas, Edgar. 83, 84, 107, 108, 181, 250.
Deineka, Alexandre Alexandrovich. 353, 354, 355.
Del Sarto, Andrea. 151.
Delacroix, Eugéne. 166.
Delaroche, Paul. 129.
Delvaux, Paul. 129, 356, 357, 358, 359.
Deregowski. 57.
Deriy, Tatiana. 408.
Descartes. 61.
Dienzo, Rick. 470.
Ditto, Leslie. 428.
Dix, Otto. 333, 334.
Doronina, Tatiana. 392.
Drost, Willem. 139.
Dubuffet, Jean. 328.
Dumas, Marlene. 376, 277.
Durán, Émile Auguste Carolus. 103, 131.
Durero, Alberto. 67, 190, 215.
Dyck, Anton van. 138, 183, 185, 194, 224, 264, 265, 294, 295, 301, 304.
Earley, Lori. 412.
English, Ron. 458.
Ernst, Max. 109.
Eyck, Jan van. 79, 213, 296, 307, 308.
Fischl, Eric. 115.
Flandes, Juan de. 196.
Fouquet, Jean. 233.

Francesca, Piero della. 214, 236.
Freud, Lucian. 75, 77, 367.
Gaisborough, Thomas. 158, 305.
Gallagher, Jacqueline. 454.
Gauguin, Eugène Henri Paul. 64.
Gentileschi, Orazio. 34.
Gentilleschi, Artemisa. 271.
Géricault, Théodore. 167, 189, 205, 212.
Ghirlandaio, Doménico. 119, 256, 261.
Giorgione, Giorgio Barbarelli. 199.
Godward, John William. 123.
Goes, Hugo Van der. 257.
Gogh, Vincent van. 192, 320, 321.
Goya, Francisco de. 160, 161, 162, 163, 164, 297, 298, 299.
Gozzoli, Benozzo. 153.
Gray, David. 394.
Greuze, Jean-Baptiste. 288.
Guercino, Giovan Francesco Barbieri. 133.
Gumpp, Johannes Anton. 239.
Guston, Philip. 346.
Gybsbrecht, Cornelius Norbertus. 273.
Hals, Frans. 168, 171, 262, 303.
Heimbach, Wolfgang. 100.
Herle, Anja van. 446.
Hokney, David. 363, 364.
Holbein el Joven, Hans. 206, 274, 300.
Hopper, Edward. 73.
Hussar, Michael. 464.
Ilieva, María. 398.
Ingres, Jean Auguste Dominique. 112, 113, 120, 122, 124, 141, 244.
Jalabert, Charles Françoise. 129.
Ji, Sylvia. 442.
Jordaens, Jacob. 185.
Kahlo, Frida. 337, 338, 339, 340, 341, 342.

Ketner, Jeremías. 404.
King, Haynes. 130.
Klee, Paul. 327.
Kyung Yup, Kwon. 424.
Le Brun, Charles. 36.
Lempicka, Támara de. 335, 336.
Lewis, Kris. 422.
Leyster, Judith. 285.
Liotard, Jean-Etienne. 253.
Lippi, Filippino. 154, 256.
Lopes Curval, Cathérine. 116.
López Polanco, Andrés. 292.
López, Antonio. 77.
Lotto, Lorenzo. 186, 223, 263, 282.
Louie, Travis. 472.
Ma, Yang. 400.
Madrazo, Federico de. 195, 297.
Maestro dell'Observanza. 86, 98.
Magritte, René. 246.
Mallo, Maruja. 347.
Man, Cornelis de. 286.
Manet, Édouard. 78, 81, 102, 103, 107, 135.
Mantegna, Andrea. 121, 137.
Marrero, Eddie. 62, 63.
Martín y Sicilia. 74.
Massys, Jan. 137.
Matteis, Paolo de. 31.
McCoy, Josie. 434.
Melozzo, Da Forlì. 259.
Memling, Hans. 255, 256.
Mercier, Philippe. 289.
Mesina, Antonello da. 260.
Molenaer, Jan Miense. 285.
Montariello, Ennio. 396.

Montoya, Alexandre. 452.
Morisot, Berthe. 85, 104.
Moro, Antonio. 302.
Moroni, Giovanni Battista. 234, 310.

Natier, Jean-Marc. 220.
Neel, Alice. 343, 344, 345.
Olbinski, Rafal. 368, 369, 370.
Oursler, Toni. 385.
Ouwater, Aelbert van. 89.
Parmigianino, Francesco Maria Mazzola. 238.
Perugino, Pietro. 114, 117, 254.
Peyton, Elisabeth. 378.
Picabia, Francis. 351, 352.
Picasso, Pablo Ruiz. 191, 323, 324, 325, 326.
Pisanello, Antonio Puccio Pisano. 233.
Pontormo, Jacopo. 155, 193, 296.
Poussin, Nicolás. 126, 127.
Quintana, Dan. 466.
Recuenco, Eugenio. 418.
Rego, Paula. 76, 105, 365, 366.
Rembrandt, (Rembrandt) Harmennsz van Rijn. 51, 52, 174, 175, 177, 178, 269.
Renoir, Pierre-Auguste. 70.
Reynolds, Joshua. 221.
Romano, Giulio. 283.
Rosa, Salvator. 222.
Routuolo, Italia. 402.
Rubens, Peter Paul. 172, 173, 182, 265, 295.
Runge, Phillip Otto. 166.
Ryden, Mark. 432, 460.
Salgado, Miguel Ángel. 64, 132, 306.
Salle, David. 380, 381, 382.
San Leocadio, Paolo. 212.
Sánchez Coello, Alonso. 123, 300.

Sanzio, Rafael. 141, 218, 227, 235, 275, 309.
Sassoferrato, Giovanni Battista Salvi. 131.
Saville, Jenny. 383, 384.
Savoldo, Giovan Gerolamo. 198.

Schiele, Egon. 71.
Scrots, William. 82.
Seguidor de Marinus Van Roymerswaele. 125.
Shubin, Alexander. 448.
Signorelli, Luca. 154, 261.
Soutin, Chiam. 75.
Springman, Jennifer. 414.
Suárez, Tati. 444.
Subleyras, Pierre. 287.
Tiziano. Vecellio di Gregorio. 197, 198, 228, 248, 251, 265, 275, 296.
Torrent, Dani. 410.
Toulmouche, Auguste. 124.
Tour, Maurice-Quentin de la. 49, 253.
Tuymans, Luc. 371, 372, 373.
Valls, Dino. 420.
Velázquez, (Taller de). 302.
Velázquez, Diego Rodríguez. 53, 54, 60, 78, 80, 114, 125, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 180, 204, 228, 229, 230, 231, 240, 241, 243, 266, 276, 277, 291, 293, 302.
Veronese, Paolo. 237.
Verrocchio, Andrea del. 275.
Villandandro, Rodrigo de. 301.
Viveros, Brian M. 468.
Volegov, Vladimir. 406.
Vos, Cornelis de. 184.
Winterhalter, Franz Xaver. 284.
Wtewael, Pieter. 284.
Wyeth, Andrew. 73.
Zier, Françoise Édouard. 135.
Zimmermann, Loic. 456.

IX. BIBLIOGRAFIA.

AA.VV. *Atlas ilustrado de Leonardo. Anatomía, el vuelo y las máquinas*. Traducción: Cristina García Ríos y Magdalena Olemda, Ed. Susaeta, Madrid, 2000, pp. 252.

AA.VV. *Cómo reconocer estilos*. Parramón Ediciones. Barcelona, 2004. pp. 96.

AA.VV. *Dalí. Enciclopedia de Arte*. Susaeta Ediciones, Tikal, Madrid, 2010. pp. 256.

AA.VV. *El retrato español. Del Greco a Picasso*, Museo Nacional del Prado, 2004. pp. 415.

AA.VV. *El Retrato, Obras Maestras entre la historia y la eternidad*, Electa, Barcelona, 2000. pp. 40.

AA.VV. *Francis Picabia, les Nus et la méthode*, Musée de Grenoble et Réunion des musées nationaux, ADAGP, París, 1998. pp. 108.

AA.VV. *Galería de los Uffizi, Florencia*, Museos del Mundo, Ed. Planeta de Agostini, 2005. pp. 312.

AA.VV. *Goya. Enciclopedia del Arte*, Susaeta Ediciones, Tikal, Madrid, 2010. pp. 256.

AA.VV. *Guía práctica de Dibujo. Atlas Ilustrado*, Susaeta Ediciones, Madrid, 2015. pp. 256.

AA.VV. *Historia del Arte Tomo IV. El mundo contemporáneo*, (Dirigida por Juan Antonio Ramírez), Alianza Editorial, Madrid, 2002. pp. 463.

AA.VV. *Historia del Arte. El Realismo. El Impresionismo*, Ed. Salvat, 2005. pp. 288.

AA.VV. *Miró. Enciclopedia del Arte*. Susaeta Ediciones, Tikal, Madrid, 2010. pp. 256.

AA.VV. *National Gallery, Londres. Museos del Mundo*. Edición: Centro Editor PDA, S.L. Realización: Multiactiva Creación y Servicios Editoriales S.L. Planeta de Agostini, 2005. pp. 312.

AA.VV. *Van Gogh. Enciclopedia del Arte*. Susaeta Ediciones, Tikal, Madrid, 2010. pp. 256.

AA.VV. *Velázquez. Los Grandes Genios del Arte*, Biblioteca El Mundo, Milán, 2004. pp. 189.

ABALIA, Andrea. *Lo siniestro femenino en la creación plástica contemporánea: Análisis y experimentación*. Dirigida por Julián Irujo Andueza, 2013. pp. 864. Tesis Doctoral. UPV/EHU.

AGAMBEN, Giorgio: *El hombre sin contenido*. Altera, Barcelona, 1998. pp. 102.

ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, 1983. pp. 273.

ARGAN, Giulio Carlo. *El Arte Moderno*. Sansoni, Florencia, 1970. (Fernando Torres, Editor. 1975, Valencia). pp. 320.

ARMSTRONG, Carol, *Odd Man Out. Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*, Chicago-Londres 1991, y FELIX BAUMANN, *Die frühe Selbstbildnisse, en FELIX BAUMANN/MARIANNE KARABELNIK (eds.), Degas, Die Portraits*, catálogo de la exposición, Zurich-Tubinga 1994-1995.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual: Psicología de la visión creadora*. Universidad de Buenos Aires, 1985, Traducción de Masera, Rubén. pp. 410.

ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Paidós, Barcelona, 1986. pp. 363.

- ARTAUD, Antonin, *Van Gogh: El suicidado de la sociedad y para acabar de una vez con el juicio de Dios*, Fundamentos, Madrid, 1999. pp. 380.
- AZARA, Pedro, *El ojo y la sombra: una mirada al retrato en occidente*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002. pp. 160.
- BARBE-GALL, Françoise, *Cómo mirar un cuadro*. Título original: *Comment regarder un tableau*. Traducción: Marta García García. Lunwerg S.L. 2010. Éditions EPA – Hachette-Livre. 2006. pp. 311.
- BARRAL I ALTET, Xavier, *Historia del Arte de España*, Lunwerg Editores, Barcelona, 1996. pp. 575.
- BELL, Julián, *¿Qué es la pintura?: Representación y arte moderno*. Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2001. pp. 300.
- BERGER, John, *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*, Traducción de Pilar Vázquez y Nacho Fernández, Ardora, Madrid, 1997. pp. 61.
- BERGER, John, *El sentido de la vista*, Traducción de Pilar Vázquez Álvarez, Alianza, 1990. pp. 278.
- BERGER, John, *Mirar*, Gustavo Gili, Barcelona, 2001. pp. 188.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002. 7ª Ed. pp. 176.
- BOOTH, Wayne. C. (1961*), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago. Edición en español: *La retórica de la ficción*, (notas y bibliografía de Santiago Gubern Garriga-Nogués) Chicago, University Press. Koldo Mitxelena. pp. 455.
- BORNAY, Erika, (1998*), *Mujeres de la Biblia en la Pintura del Barroco, Imágenes de la Ambigüedad*, Madrid, Cátedra, (Ensayos de Arte Cátedra, dir. Antonio Bonet Correa), pp. 218. Ch. F. Stuckey, W. P. Scott y Suzzane G. Lindsay, *Berthe Morisot Impressionist*, Nueva York, 1987.
- BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Título original: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Traductor de los textos griegos y latinos: Juan Antonio López Férez. Alianza Editorial, 2ª Ed. 2014. pp. 247.
- CHAMPSAUR, Felicien, “Édouard Manet”, *Les Contemporains*, 29. de. D. Riout. *Les Écrivains devant l'Impressionnisme*. París. 1989.
- CHASTEL, André, *El gesto en el arte*, Traducción de María Condor, Siruela, Madrid, 2004. pp. 99.
- CIVARDI, Giovanni, *El retrato. Cómo dibujar rostros y figuras. Curso de dibujo de la figura humana*, Editorial El Drac, S. L., Madrid, 2007. pp. 64 .
- CIVARDI, Giovanni, *Cómo retratar a los personajes de la vida cotidiana para uso de estudiantes de escuelas de arte y de artistas*. El Drac, S.L. Madrid, 2008. pp. 64.
- CIVARDI, Giovanni, *Dibujo de la anatomía y estudio del movimiento para uso de estudiantes de escuelas de arte y de artistas. (Curso de dibujo de la figura humana)*. Editorial Drac, Madrid, 2009. pp. 87.
- COHN, R. G. (1975) “Les fenêtrés de Mallarmè”, *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 27, (1975).
- CRARY, Jonathan, *Suspensiones de la percepción: atención, espectáculo y cultura moderna*, Akal, Madrid, 2008. pp. 359.
- CRUZ, Dani, *Cómo dibujar el cuerpo humano. El cuerpo masculino y femenino: anatomía, proporciones y volúmenes*, Ed. Ilusbooks, Versión Original: Amberes, 2000. pp. 160.

- CRUZ, Dani, *Cómo dibujar el cuerpo humano. Retratos, caricaturas, en reposo y en movimiento*. Ed. Ilusbooks. Madrid, 2011. pp. 159.
- DA VINCI, Leonardo, *Tratado de la pintura*, Espasa Calpe, Barcelona, 2005. pp. 246.
- DE SALDOVAL GUERRA, Álvaro. *Observar, interpretar, expresar. Manual de Educación Plástica y Visual*, Ediciones Sandoval S.L., Santander, 1995. pp. 55.
- DURANTI, Edmon, *La Nouvelle Peinture. A propos du groupe d'artistes qui expose dans les galeries Durand-Ruel*, París, 1876. (Existe una reedición moderna en Denys Riout) (e d.), *Les Écrivains devant l'Impressionisme*, París 1989.
- DURANTY, E. *La nouvelle Peinture* (1876) París, en RIOUT, D. (e d.) *Les Écrivains devant l'Impressionisme*, París 1989.
- DURANTY, E., 1876. (Véase SONJA MEHL). *Franz von Lenbach in der Städtischen Galerie mi Lenbachhaus München*, Múnich. 1980.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente*, Lumen, Barcelona, 1994. pp. 446.
- FOUCART-WALTER, Elisabeth y ROSENBERG, Pierre. *El Gato en el arte. El gato en la Pintura Occidental de los siglos XV al XX*. Título original: *Le Chat et la Palette*. Traducción: Francisco Ortiz Chaparro. 1987, Editions Adam Biro. París. 1988. Mondadori. España, S.A. para la edición española Avda.de Alfonso XIII, 50. Madrid. pp. 223.
- FRANCASTEL, Pier, *Sociología del arte*, Traducción de Susana Soba Rojo, Alianza, Madrid, 1975. pp. 20.
- GALLEGO, Julián, *El Cuadro dentro del Cuadro*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1984. pp. 188.
- GALLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Ensayos de Arte Cátedra, Madrid, 1991. pp. 290.
- GALIENE y PIERRE FRANCASTEL, *El retrato*, Traducción de Esther Alperín, Cátedra, Madrid, 1978. pp. 236.
- GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. *Dibujar la mirada. Fondos del Museo de Bellas Artes de Córdoba*, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y Caja de Burgos, Centro Cultural Casa del Cordón, 2006. pp. 235.
- GARCÍA GUAL, Carlos: *Rostros para la eternidad, El retrato en el Museo del Prado*. pp. 59.
- GOMBRICH, E. H. *Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, Londres, 1977. pp. 388.
- GOMBRICH, E. H. (1987*), *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, (trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz), (Ed. orig. (1982), *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*). Alianza (Alianza Forma), Madrid, pp. 302.
- GOMBRICH, E. H. *El legado de Apeles: Estudios sobre el Renacimiento*, Debate, 2000. pp. 250.
- GUICHARD-MEILI, Jean, *Cómo mirar la pintura*. Título original: *Regarder la peinture*. Traducción: Juan Eduardo Cirlot. Editions du seuil, París, Editorial Labor, Barcelona, 1970. pp. 225.
- HOCKNEY, David, *Así lo veo yo*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994, Edición a cargo de Nikos Stangos. Traducción de Adolfo Gómez Cedillo. pp. 309.

- IRUJO ANDUEZA, Julián, *Experimentación y análisis de los elementos materiales de la pintura en una práctica específica*. Dirigida por José Luis Tolosa Marín, 1989. pp. 634. Tesis Doctoral. UPV/EHU.
- KARCHER, Eva, *Dix*, Taschen, 2002. pp. 216.
- KETTENMANN, Andrea, *Kahlo*, Traducción: María Ordóñez-Rey, Kiel. Taschen, Madrid, 2003. pp. 96.
- LEWISON, Jeremy, *Alice Neel: Painted Truths*, Museum of Fine Arts, Houston, 2010. pp. 296.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *El Universo del Arte*, Aula Abierta Salvat, Salvat Editores, Barcelona, 1981. pp. 64.
- MARTÍNEZ ARTERO, Rosa, *El retrato. Del sujeto en el retrato*, Montesinos, España, 2004. pp.280.
- MOLINER, María. *Diccionario del uso del Español. Edición abreviada por Editorial Gredos*, Ed. Gredos, Madrid, 2000. pp. 1503.
- MORENO GUARDIOLA, Jesús. *Dibujo. Temario Volúmen I. Percepción, forma, color y diseño*. Editorial MAD. S.L. Segunda Edición, julio 2007. pp.657.
- ORTEGA MEDIAVILLA, Santiago, *Análisis de la estructura formal y de la relación fondo figura en modelos no representacionales de las vanguardias históricas*, Director: Julián Irujo Andueza, Bilbao, 1995. pp. 605. Tesis Doctoral. UPV/EHU.
- OUTRAM, Dorinda, *Panorama de la Ilustración*. Título original: *Panorama f the Enlightenment*, Traducción: Ramón Martínez Castellote. Art Blume, S.L. Barcelona, 2008. pp. 319.
- PANOFSKY, Enwin, (2004*), *El significado en las artes visuales*, (trad. Nicanor Ancochea), Madrid, Alianza (Alianza Forma), (Ed. Orig. (1979*), *Meaning in the Visual Arts*). Primera edición en Alianza Forma 1979, Primera edición en Ensayo 1998, segunda edición en Alianza Forma 2004. c 1995 Erwin Panofsky, c de. Cast. Alianza Editorial S A. Madrid 1979, Publicado por acuerdo con Doubleday & Company. pp. 386.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Traducción de Virginia Careaga, Tusquets, Barcelona, 1995. 7ª Ed. pp. 123.
- PARIS, Jean, (1967*) *El espacio y la mirada*, (trad. Eduardo Rincón), París, (Éditions du Seuil), (Ed. Orig. 1967*) *L'espace et le regard*, ([Taurus Ediciones] España.) pp. 379.
- PARRAMÓN, José M. *Así se pinta al óleo*, Parramón Ediciones, Barcelona, 1989. pp. 128.
- PARRAMÓN, José M. *La Línea y la Mancha en el Dibujo. Academia de dibujos*, Ed. Parramón, Badalona. 5ª Edición: 2013. pp. 95.
- PARRAMÓN, José M. *Pintura de figura humana. Un método sencillo y ameno para empezar a pintar. Guía para principiantes*, Ed. Parramón, Barcelona, 2008. pp. 64.
- PITA ANDRADE, José Manuel y BOROBIA GUERRERO, María del Mar. *Maestros Antiguos del Museo Yhyssen-Bornemisza*. Lunwerg Editores, 1994. pp. 813.
- PUELLES ROMERO, Luis, *Mirar al que mira. Teoría Estética y Sujeto Espectador*, Abada Editores, Lecturas de Estética, Madrid, 2011. pp. 343.
- RINGBOM, S. *Icon to Narrative*, (Abo, 1965) en GOMBRICH, E. H. *La imagen y el ojo*, Alianza Forma, Madrid, 1993. pp. 112.

- ROBERTSON, Janet, *Practical Problems of the Portrait Painter*, (Londres, 1962) en GOMBRICH, E. H. *La imagen y el ojo*. Alianza Forma, Madrid, 1993. pp. 112.
- RUBIO, Oliva María, *La mirada interior. El Surrealismo y la pintura*, Editorial Tecnos, Madrid, 1994. pp. 231.
- RUIZ TORRADO, Amagoia, *Efectos de la ambigüedad y agresión en el arte óptico*. Directores: Julián Irujo Andueza y Lourdes de la Villa Laso. Bilbao, 2015, pp. 1336. Tesis Doctoral. UPV/EHU.
- SACKS, Oliver, *Un antropólogo en Marte: siete relatos paradójicos*, Anagrama, Barcelona, 2006. 3ª Ed. pp. 404.
- SALGADO FUENTES, Miguel Ángel, *Análisis y desarrollo pictórico de los elementos formales y conceptuales en la pintura romántica de paisaje*, Leioa. 2012. pp. 1137. Tesis Doctoral. UPV/EHU.
- SCHMOLL, J.A. *Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei*, en *Beitrage zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, Munich 1970; P. Georgel y otros, *D'un espace à l'autre: la fenêtre*, Saint-Tropez 1978; C. Gottlieb, *The Window in Art*, Nueva York, 1981.
- SIMMEL, Georg: *La significación estética del rostro, El individuo y la libertad*, Península, Barcelona, 1998.
- STOICHITA, Víctor I., *Ver y no ver. La tematización de la mirada en la pintura impresionista*, Traducción de Anna María Coderch, Siruela, Madrid, 2005. pp. 98.
- STOICHITA, Víctor I., *L'instauration du tableau. Metapeinture à l'aube des temps Modernes*, Paris. 1993 Traducción Cast.: *La invención del cuadro, Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Ediciones Serbal, Barcelona, 2000.
- STOICHITA, Víctor I., *Der Quijote -Effekt. Bild und Wirklichkeit im 17. Jahrhundert unter besonderer Bertickschtigung von Murillos Oeuvre*, en H. Körner (ed.), *Die Trauben des Zeuxis*, Hildesheim-Zurich-Nueva York. pp. 301.
- SZUNYOGHY, András y FÉHER, György, *Escuela de dibujo de anatomía humana*, Título original: *Anatomy Drawing School – Human*. Ed. Tandem Verlag GmbH., Barcelona, 2011. pp. 167.
- SZUNYOGHY, András y FEHÉR, György. *Escuela de Dibujo de Anatomía, Humana, Animal, Comparada*. Könemann, 1996. pp. 603.
- TÖPFER, Rodolphe, *Essay de physiognomie*, (Ginebra, 1845), Traducción al inglés de E. Weise con el título de *Enter the Comics* (Lincoln, Neb., 1965)
- TORÁN, Enrique, (1985*) *El Espacio en la Imagen. De las Perspectivas Prácticas al Espacio Cinematográfico*. Barcelona. (Mitre, 17), (Colección Interdisciplinar, dir. Petra Mª Secanella, asesores L. Enrique Torán y Charo de Mateo). pp. 255.
- ULRICH, Gerhard, *El Placer de dibujar, Normas y técnicas para el arte del dibujo*, Círculo de Lectores, S.A. Barcelona, 1969. pp. 191.
- WOLFFLIN, Henrich, *Principios Fundamentales de la Historia el Arte*, 1915, (Edición francesa, París, 1952)
- WOLLHEIM, Richard, (1987*) *Painting as an Art*. Washington, D.C., The A. W. Mellon Lectures in Fine Arts, (National Gallery of Art), (Ed. orig. (1984*), (First publish in Great Britain in 1987 by Thames and Hudson Ltd, London. Published in the United States of America in Bollingen Series by Princeton University Press, Princeton.) pp. 384.
- ZOLA, É., *L'écran* (en carta a A. Valabregue, 1864), en Zola, É., *Correspondance*, B. H. Bakker (e d.), vol. I Montreal 1978.

X. INTERNET.

X. I. Direcciones generales.

<http://americanart.si.edu/> (Smithsonian American Art Museum, Washington D. C.)

<http://hirshhorn.si.edu> (Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington D.C.)

<http://risdmuseum.org/> (Risd Museum, New England.)

<http://whitney.org/> (Whitney Museum of American Art, Nueva York)

<http://www.albertina.at> (La Albertina, Austria)

<http://www.glasgowlife.org.uk> (Glasgow Museums, Glasgow)

<http://www.kunstmuseumbasel.ch> (Kunstmuseum Basel, Gegerwart)

<http://www.milan-museum.com> (Milan Museum, Milán)

<http://www.musee-orsay.fr> (Museo de Orsay, París)

<http://www.museothyssen.org> (Museo Thyssen-Bornemizsa, Madrid)

<http://www.sothebys.com> (Sothebys, Londres)

<https://www.bsb-muenchen.de> (Bayerische StaatsBibliothek, Múnich)

<https://www.hermitagemuseum.org> (The State Hermitage Museum, San Petersburgo)

<https://www.kimbellart.org> (Kimbell Art Museum, Texas)

<https://www.museobilbao.com> (Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao)

<https://www.museodelprado.es/> (Museo Nacional del Prado, Madrid)

<https://www.museum-folkwang.de/> (Museo Folkwang, Essen)

<https://www.nationalgalleries.org> (National Gelleries Scotland, Edimburgo)

<https://www.polomuseale.firenze.it> (Polo Museale Fiorentino, Florencia)

www.albrightknox.org (Albright-Knox Art Gallery, Búfalo)

www.ashmolean.org (The Ashmolean Museum, Oxford)

www.bellasartes.cult.cu (Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana)

www.boijmans.nl (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam)

www.brera.beniculturali.it (Pinacoteca di Brera, Milán)

www.britishmuseum.org (British Museum, Londres)

www.casadashistoriaspaularego.com/en/ (Casa das Histórias Paula Rego, Cascais)

www.chrysler.org (Chrysler Museum, Virginia)

www.columbusmuseum.org (Colombus Museum of Art, Columbus)

www.delvauxmuseum.com (Paul Delvaux Museum, Koksijde)

www.domainedechantilly.com (Domaine de Chantilly, Chantilly)

www.doriapamphilj.it (Palazzo Doria Pamphilj, Roma)

www.dulwichpicturegallery.org.uk (Dulwich Picture Gallery, Dulwich)

www.fine-arts-museum.be (Royal Museum of Fine Arts of Belgium, Bruselas)

www.franshalsmuseum.nl (Frans Hals Museum, Harlem)

www.galleria-uffizi.it (Galería Uffizi, Florencia)

www.galleriasabauda.beniculturali.it (Galleria Sabauda, Turín)

www.gallerieaccademia.org (Gallerie dell'Accademia, Venecia)

www.hamburger-kunsthalle.de (Kunsthalle Hamburg, Hamburgo)

www.hispanicsociety.org (Hispanic Society of America, Broadway)

www.khm.at (Kunsthistorisches Museum, Viena)

www.kmska.be/en (Royal Museum of Fine Arts Antwerp, Antwerpen)

www.louvre.fr (Museo del Louvre, París)

www.magnanirocca.it (Fondazione Magnani Rocca, Parma)

www.mah-geneve.ch (Musée d'Art et d'Histoire, Génova)

www.mam.paris.fr (Musée d'Art Moderne de la Ville de París, París)

www.mamfa.com/ (Mary-Anne Martin Fine Art, Nueva York)

www.manchester.ac.uk (The University of Manchester, Manchester)

www.mauritshuis.nl (The Mauritshuis, The Hague)

www.metmuseum.org (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York)

www.metmuseum.org/ (The Metropolitan Museum of Art, Nueva York)

www.mfa.org (Museum of Fine Arts, Boston)

www.mnba.gob.ar (Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires)

www.moma.org (MoMa Museum of Modern Art, Nueva York)

www.mskgent.be (Museum voor Schone Kunsten Gent, Gante)

www.museegranet-aixenprovence.fr (Musée Granet, Aix-en-Provence)

www.museemaillo.com (Musée Maillol, París)

www.museidigenova.it (Musei di Geneva, Génova)

www.museo.depo.es/ (Museo de Pontevedra, Pontevedra)

www.museofridakahlo.org.mx/ (Museo Frida Kahlo, Coyoacán)

www.museopatioherreriano.org/ (Museo Patio Herreriano, Valladolid)

www.museum-ludwig.de (Museum Ludwig, Colonia)

www.muzeum-czartoryskich.krakow.pl (Czartoryski Museum, Cracovia)

www.nationalgallery.org.uk (The National Gallery, Londres)

www.nga.gov (National Gallery of Art, Washington D.C.)

www.npg.org.uk (National Portrait Gallery, Londres)

www.palazzochigiariccia.it (Palazzo Chigi Ariccia, Ariccia)

www.palazzomadamatorino.it (Palazzo Madama e Casaforte degli Acaja, Turín)

www.perigueux-maap.fr (Musée d'Art et d'Archeologie du Périgord, Périgueux)

www.petitpalais.paris.fr (Petit Palais, París)

www.philamuseum.org (Philadelphia Museum of Art, Philadelphia)

www.pinakothek.de (Alte Pinakothek, Múnich)

www.polomusealenapoli.beniculturali.it (Polo museale della Campania, Nápoles)

www.preservationnation.org (National Trust for Historic Preservation, Washington D.C.)

www.rijksmuseum.nl (Rijksmuseum, Amsterdam)

www.saatchiart.com (Saatchi Art Official Site)

www.salvador-dali.org/museus/teatre-museu-dali/es_index/ (Museo Dalí Figueras, Figueras)

www.smb.museum (Staatliche Museen zu Berlin, Berlín)

www.staedelmuseum.de (Das Städel Museum, Frankfurt)

www.tate.org.uk (Tate Gallery, Londres)

www.theatkinson.co.uk (The Atkinson, Southport)

www.themorgan.org (The Morgan Library and Museum, Nueva York)

www.timkenmuseum.org (Timken Museum of Art, San Diego)

www.uffizi.com/galeria-de-los-oficios (Galería de los Oficios, Florencia)

www.vam.ac.uk (Victoria and Albert Museum, Londres)

www.wallraf.museum (Wallraf-Richartz Museum and Fondation Corboud, Colonia)

X. 2. Direcciones específicas.

<http://3.bp.blogspot.com/TYqTjyI0HFA/TB7Q32lPOCI/AAAAAAAAAB8/ZL2bm7ZeV6M/s160>

<http://academic.uprm.edu/~eddiem/psic3001/id61.htm>

http://afanyc.com/nicoletta-ceccoli/eye_candy/

<http://albertorenault.blogspot.com/2010/08/acis-e-galatea.html>

http://allart.biz/photos/image/Perugino_Pietro_11_Madonna_with_Child_1501.html

<http://aprendersociales.blogspot.com/2008/12/autorretratos-de-rembrandt.html>

http://artchive.com/artchive/B/balthus/balthus_therese.jpg.html

<http://arte-colonial.com/2011/05/13/santa-lucia/>

<http://arteinternacional.blogspot.com.es>

http://arteinternacional.blogspot.com.es/2010_06_06_archive.html

<http://artmight.com/esp/galeria/busqueda/%28keyword%29/paul+delaroche>

<http://arts-lubies.blogspot.com/2011/06/allons-voir-si-le-rose.html>

<http://bajoelsignodelibra.blogspot.com/2011/07/lucian-freud-1922-2011.html>

<http://bloghistoriadelarte.wordpress.com/tag/pintura/>

<http://caravaggio.trapaniwelcome.it/foto25.htm>

<http://chgprints.com/category/sylvia-ji/>

<http://colorpupila.blogspot.com.es/2012/11/jennifer-springman.html>

<http://colorpupila.blogspot.com.es/2012/11/yang-ma.html>

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aelbert_van_Ouwater_001.jpg

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro dell%27osservanza, andata al calvario.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maestro_dell%27osservanza,_andata_al_calvario.jpg)

<http://cosastercerciclo.blogspot.com/2011/04/el-renacimiento.html>

<http://dalinear.blogspot.com.es/2007/09/dal-de-espaldas-pintando-gala-de.html>

<http://dancingwiththemuses.com/greecerome.cfm>

<http://domuspuclae.blogspot.com/2010/04/visita-virtual-venus-cupido-y-el-tiempo.html>

<http://doudou.gheerbrant.com/?p=8209>

<http://eclectix.com/jennybird-alcantara-eclectix-interview-38/>

<http://eddylang.tumblr.com/post/112116066/bad-boy-1981-by-eric-fischl-oil-on-canvas-66-x>

<http://elogedelart.canalblog.com/tag/Saint%20S%C3%A9bastien/p20-0.html>

<http://elperiodicodonbucho.blogspot.com/2011/01/declaracion-universal-de-los-derechos.html>

<http://eltrajedelosdomingos.wordpress.com/2011/01/18/san-sebastian-galeria-para-un-santo/>

<http://elultimovinilo.wordpress.com/2012/09/22/el-absoluto-femenino/>

<http://elultimovinilo.wordpress.com/2012/09/22/el-absoluto-femenino/>

<http://elultimovinilo.wordpress.com/2012/09/22/el-absoluto-femenino/>

<http://en.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8DP4JR>

http://en.wikipedia.org/wiki/File:Alexandre_Cabanel_-_Echo.jpg

<http://entropiaestetica.wordpress.com/2011/02/page/2/>

<http://es.paperblog.com/20-anos-de-la-pintura-de-francesco-clemente-jk-s-walk-738062/>

<http://es.slideshare.net/conceptovisual/analisis-de-la-virgen-de-las-rocas>

<http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-5ZKCBT>

<http://es.wahooart.com/A55A04/w.nsf/Opra/BRUE-8BWMPJ>

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Descartes_diagram.png

<http://espanaeterna.blogspot.com/2011/01/la-rendicion-de-breda-las-lanzasblogspot->

<http://evansklar.blogspot.com/2009/07/doing-dishes-interview-with-laura.html>

<http://fasci-arte.blogspot.com.es/2013/08/tatiana-deriy.html>

<http://fineartamerica.com/profiles/1-italia-ruotolo.html>

http://giam.typepad.com/100_years_of_illustration/2011/06/

http://giam.typepad.com/100_years_of_illustration/2011/06/

http://giam.typepad.com/100_years_of_illustration/deineka-alexander-alexandrovich-1899-1969/

http://giam.typepad.com/100_years_of_illustration/deineka-alexander-alexandrovich-1899-1969/

<http://giornivacanzieri.blogspot.com/2011/01/auguste-toulmouche.html>

<http://ianuacaeli.blogspot.com/2011/07/maria-magdalena.html>

<http://img174.imageshack.us/img174/7631/autorretratoconcamisaboce5.jpg>

<http://img58.imageshack.us/img58/442/autorretratodejovenvv1.jpg>

<http://impressionistsgallery.co.uk/artists/Artists/abc/Caillebotte/80-85.html>

<http://isthar-mitologia.blogspot.com.es/2012/04/peter-paul-rubens.html>

<http://kakikitaseni.blogspot.com.es/2010/11/artist-of-day-kwon-kyung-yup.html>

http://katysylvi.blogspot.com.es/2012_11_01_archive.html

<http://krislewisart.com/paintings/>

<http://laboiteaimages.blog.lemonde.fr/page/85/>

<http://lilipoemes.blogzoom.fr/665882/Notre-monde-d-aujourd-hui/>

<http://manmonster.m.a.pic.centerblog.net/o/dbc84cec.jpg>

<http://matemorenodemonroy.blogspot.com.es/>

<http://mateturismo.wordpress.com/2011/07/04/>

<http://misterios.co/2010/05/12/el-bestiario-freak-de-travis-louie/>

http://musipoemas2.blogspot.com/2010_12_01_archive.html

<http://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/01/03/christinas-world-by-andrew-wyeth/>

http://nl.wikipedia.org/wiki/Bestand:Guercino_Ritorno_figliol_prodigo.jpg

<http://personal.telefonica.terra.es/web/jack/dali/elcris.htm>

<http://petalusma.wordpress.com/page/2/>

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=10362>

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=10373>

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=27825>

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=27841>

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=3218>

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=52227>

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=60085>

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=797> www.ciudadpintura.com

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=90145>

<http://pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=90146>

<http://pinturaresiste.blogspot.com/2008/09/auto.html>

<http://poesia-pintura.blogspot.com/2010/06/maria-mercedes-carranza-van-eyck.html>

<http://porelamoralarte.blogspot.com.es/2014/03/alexander-shubin-belleza-acrilica.html>

<http://princesanadie.blogspot.com/2010/09/la-princesa-del-otono.html>

<http://puesta-en-valor.blogspot.com/2010/09/la-tate-modern-explora-el-arte-y-la.html>

<http://realismoenlapintura.com/2012/03/16/david-gray/>

<http://saigonart.net/artists/new-bloodbrian-m-viveros-62.html>

<http://sintinohayparaiso.blogspot.com/2011/06/la-venus-del-espejo.html>

<http://sweet-station.com/blog/2009/09/loic-zimmermann/>

<http://sweet-station.com/blog/2011/01/adrian-borda/>

<http://tatucya.com/2011/12/23/ennio-montariello/>

<http://temiville.wordpress.com/category/musings-about-the-word/page/2/>

<http://thamazein-albert.blogspot.com/2011/05/rembrandt-self-portraits.html>

<http://theculturetrip.com/africa/south-africa/articles/paintings-of-marlene-dumas-portrait-of-an-artist/>

<http://trampt.com/original-art/43562/dreaming-beautiful-seas-acrylic-jeremiah-ketner>

<http://turnofthecentury.tumblr.com/post/354584470/georges-jules-victor-clairin-sarah-bernhardt>

<http://uncajonrevuelto.com/?p=786>

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/90/Crepúsculo_de_Miguel_Ángel_Salgado.jpg

<http://vsemart.com/bulgarian-artist-maria-ilieva/>

http://web.educastur.princast.es/proyectos/jimena/pj_leontinaai/arte/webimarte2/WEBIMAG/REN : CIMIENTO/PFLAMENCA/veyck2.htm

<http://wim101.blogspot.com.es/2011/08/michelle-mia-araujo-surrealistic.html>

<http://www.20minutos.es/noticia/1521306/0/jenny-saville/retratos/vida-muerte/>

<http://www.20minutos.es/noticia/1521306/0/jenny-saville/retratos/vida-muerte/>

http://www.all-art.org/art_20th_century/hopper3.html

<http://www.artchive.com/viewer/z.html>

<http://www.artfinder.com/work/jealousy-and-flirtation-haynes-king-1/>

<http://www.artfund.org/artwork/4667/the-choice-of-hercules>

<http://www.artslant.com/global/artists/show/31209-leslie-ditto>

<http://www.artslant.com/global/artists/show/735-mark-ryden>

http://www.artspace.com/tony_oursler/untitled_talking_photograph

<http://www.backtoclassics.com/gallery/andreamantegna/madonnawithsleepingchild/>

<http://www.backtoclassics.com/gallery/andreamantegna/stsebastian/>

http://www.backtoclassics.com/gallery/rembrandtvanrijn/self_portrait_wearing_a_toque_and_a_go

<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/velazquez/cuadros6.htm>

<http://www.bramarte.it/impressionismo/manet.htm>

<http://www.christophergeary.com/images/ArtGallery/Bathsheba.jpg>

<http://www.creepmachine.com/events/dan-quintana-and-pooch-last-rites-gallery>

<http://www.creepmachine.com/events/preview-rick-dienzo-blanco-hyaena-gallery>

<http://www.cuded.com/2011/03/illustrations-by-doronina-tatiana/>

http://www.degas-painting.info/nude_wiping_her_foot.htm

<http://www.dsgnr.cl/2013/04/inusuales-pinturas-ray-caesar/inusuales-pinturas-ray-caesar-5/>

http://www.e-consulta.com/tlaxcala/index.php?option=com_k2&view=item&id=4067:una-mirada-

<http://www.enkil.org/2010/06/28/dani-torrent-inocencia-adulta/>

<http://www.enkil.org/2011/01/08/ron-english-divertidas-reflexiones-pop/>

<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=1154>

<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2308>

<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2546>

<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2547>

<http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=525>

<http://www.espanaeterna.blogspot.com/>

<http://www.fewandfarwomen.com/tatiana-suarez/>

<http://www.flickr.com/photos/gatochy/3210967567/#/>

<http://www.foroerbar.com/viewtopic.php?t=3987>

<http://www.foroerbar.com/viewtopic.php?t=4542&kb=true>

<http://www.foroerbar.com/viewtopic.php?t=5572&kb=true>

<http://www.foroerbar.com/viewtopic.php?t=8166>

<http://www.fotolog.com/preciousthings18/65502493>

<http://www.fotomusica.net/ignacio/gioconda/comentagioconda.htm>

<http://www.frammentiarte.it/dal%20Gotico/Perugino%20opere/21%20madonna%20con%20i%20santi.htm>

<http://www.galeriemuskee.nl/monntoya-alexandre.html>

http://www.getty.edu/art/exhibitions/manet_bar/

http://www.historiasztuki.com.pl/040_MITOLOGIA_EDYP.html

http://www.historiasztuki.com.pl/81_WSPCZ_MAL_BALTHUS.html

<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/morisot/>

<http://www.jdziezarnal.com/pintura/leonardodavinci.html>

<http://www.josiemccoy.co.uk/gallery/image.aspx/timeseries/Christina%20Ricci%201>

<http://www.justart-e.com/vladimir-volegov.html>

<http://www.loriearley.com/home/>

http://www.mardecortesbaja.com/blog/_archives/2007/7/2/3029511.html

http://www.martiny Sicilia.com/princp_series/aforo/prinp_aforocompl.htm

<http://www.moma.org/collection/works/102057>

<http://www.msgsugunluk.com/wp-content/uploads/2011/04/Dance-at-the-Moulin-de-la-Galette-1876.jpeg>

http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire_id/le-dejeuner-

<http://www.museobilbao.com/catalogo-online/los-cambistas-263>

http://www.musil.it/Edward_Hopper/Immagini/edward_hopper_morning_sun.jpg

<http://www.myinnergoddess.wordpress.com>

<http://www.mystudios.com/artgallery/paintings/189501-190000/189956/size1.jpg>

<http://www.oceansbridge.com/oil-paintings/page.php\xPage=sectionlist.html&xSec=4275&page=2>

<http://www.painting-palace.com/es/paintings/22970>

http://www.passeiweb.com/saiba_mais/arte_cultura/galeria/open_art/834

http://www.rehs.com/view_image.html?image_no=1011

http://www.reproarte.com/cuadro/Alexandre_Cabanel/Fedra/19698.html

http://www.reproarte.com/cuadro/Gustave_Caillebotte/El+puente+de+Europa/15215.html

<http://www.rubenshuis.be/Rubenshuis-EN>

http://www.saatchigallery.com/artists/luc_tuymans.htm

http://www.sandovaldelareina.com/castellano/apellido/marquesa_de_pontejos.htm

http://www.shafe.co.uk/art/perugino--study_for_head_of_the_virgin-%28windsor%29.asp

<http://www.taringa.net/posts/arte/10374329/Michael-hussar-ilustrador.html>

<http://www.taringa.net/posts/imagenes/8751892/Te-muestro-algo-lindo.html>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/hockney-my-parents-t03255>

http://www.terminartors.com/artworkprofile/Gentileschi_Orazio-Annunciation

http://www.terminartors.com/artworkprofile/Massys_Jan-Judith

<http://www.velazquez.com.es/la-rendicion-de-breda-las-lanzas/>

<http://www.vistelacalle.com/46146/anja-van-herle>

<http://www.visualstatistics.net/045%20long%20waves%20of%20time/renaissance.htm>

<http://www.wicked-halo.com/2012/03/john-brophy.html>

<http://www.wikiartis.com/gustave-courbet/werke/le-desespere/>

<http://www.worldgallery.co.uk/art-print/Dancer-with-Bouquet-1878-10441.html>

<http://xaxor.com/fashion-/1931-paula-rego.html>

<https://chroniclesofnimrod.wordpress.com/tag/dino-valls/>

<https://jackiegallagher.see.me/atts2012>

<https://myjournal4all.wordpress.com/tag/paintings-old/>

<https://paddle8.com/work/david-salle/30646-commissioned-portrait-by-david-salle>

<https://sevenoceans.wordpress.com/alice-neel-at-the-modern-art-museum/>

<https://sfbayarts.wordpress.com/2010/05/06/luc-tuymansrt-exhibit-at-the-sf-moma/>

<https://transientgrace.wordpress.com/2012/09/09/jenny-saville-at-mao-ashmolean/>

<https://www.artsy.net/artwork/marlene-dumas-moshekwa>

<https://www.pinterest.com/110084/paul-s-brown-18%2B/1a.html>