

FACULTAD DE FILOSOFÍA



TESIS DOCTORAL

Los significados de las figuras que en la pintura
dan la espalda al espectador

MEMORIA PRESENTADA POR

Cristina Parellada Bezares

PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
POR LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DIRIGIDA POR:

Doctor Víctor del Río García

PROFESOR TITULAR DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Salamanca, 2023

FACULTAD DE FILOSOFÍA



**UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

TESIS DOCTORAL

Los significados de las figuras que en la pintura
dan la espalda al espectador

MEMORIA PRESENTADA POR
Cristina Parellada Bezares

PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
POR LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

DIRIGIDA POR:

Doctor Víctor del Río García

PROFESOR TITULAR DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FIRMA DEL DOCTORANDO

FIRMA DEL DIRECTOR

Cristina Parellada Bezares

Víctor el Río García

Salamanca, 2023

**LOS SIGNIFICADOS DE LAS FIGURAS QUE EN LA
PINTURA DAN LA ESPALDA AL ESPECTADOR**

RESUMEN

Esta investigación tiene por objeto descubrir los significados de los personajes que dan la espalda o que ocultan el rostro al espectador en la pintura moderna. Desde los albores del Renacimiento hasta el comienzo de la Contemporaneidad, son figuras aparentemente anodinas y, sin embargo, razonadamente estratégicas y distintivas que recorren de forma dispersa y minoritaria, pero como un denominador común, la historia del arte moderno y contemporáneo. En solitario, agrupadas o en combinación con otras figuras frontales conforman los nuevos esquemas iconográficos de la pintura que ilustra el pensamiento filosófico y narra visualmente los acontecimientos históricos, culturales, literarios, políticos y sociales de la Modernidad.

La Historia del Arte entre el *Trecento* y el final de la Segunda Guerra Mundial proporciona un amplio contexto visual y textual para sistematizar desde la Estética y la Teoría del Arte una tipología de posicionamientos de la figura humana que conjuga la visión del rostro y el dorso como atributos y elementos significantes. La categorización sistematizada fractura la impostada dicotomía entre la visión frontal y dorsal, pero la recupera metódicamente para contraponer el carácter simbólico de las representaciones frontales y el carácter alegórico de las representaciones que introducen figuras dorsales. La ordenación formal aplicada a las estrategias estructural, semiótica e iconográfica de análisis de la imagen estratifica los significados semánticos, culturales, filosóficos, estéticos, políticos y sociales de estas figuras, demostrándose que son signos cronológicos, culturales y estéticos constituyentes del renovado lenguaje de la pintura de la Modernidad, frente a la cual el espectador tiene un papel fundamental como receptor de narrativas visuales y productor de figuraciones.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN. LO QUE HIZO POSIBLE ESTA INVESTIGACIÓN	10
PRIMERA PARTE. LA DORSALIDAD Y SUS DISTORSIONES FORMALES	16
1. DEFINICIONES	17
1.1. EL CONCEPTO DE <i>DORSALIDAD</i>	17
1.2. DISTORSIONES FORMALES DE LA <i>DORSALIDAD</i>	23
1.2.1. <i>Dorsalismo y dorsalismo incongruente</i>	23
1.2.2. <i>Pseudodorsalidad</i>	31
1.2.3. <i>Clandestinidad</i>	34
1.3. EL SIGNIFICADO DE «RÜCKENFIGUR».....	42
1.4. PROTOICONOGRAFÍA DORSAL.....	43
1.4.1. <i>Una tipología sincrónica</i>	43
1.4.2. <i>El problema del límite entre las diferentes posiciones</i>	46
2. SIGNIFICADO CRONOLÓGICO Y CULTURAL DE LA DORSALIDAD.....	54
2.1. EL RENACER DE LA VISIÓN DORSAL EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO	55
2.1.1. <i>El naturalismo de la Antigüedad clásica</i>	55
2.1.2. <i>Declive y renacer del naturalismo</i>	61
2.1.3. <i>La búsqueda del espacio real</i>	63
2.1.4. <i>La renovación del artista y su entorno</i>	71
2.1.5. <i>La representación de las acciones y de los afectos</i>	78
2.2. LA POSICIÓN DORSAL COMO FORMA CLÁSICA DE REPRESENTACIÓN	82
2.3. LA PERSONALIDAD BARROCA DE LA <i>DORSALIDAD</i>	97
2.4. EL <i>DORSALISMO</i> Y LA <i>CLANDESTINIDAD</i> AL SERVICIO DEL NEOCLASICISMO	106
2.5. EL PROTAGONISMO DE LA RÜCKENFIGUR EN EL ROMANTICISMO.....	113
2.6. UN SUBSTRATO COMÚN PARA LAS FIGURAS QUE DAN LA ESPALDA	118
2.7. LAS CONFORMACIONES DORSALES DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XIX	137
3. ESTRATEGIAS DE ANÁLISIS	139
3.1. EL SUJETO ESPECTADOR QUE ANALIZA LAS OBRAS	139
3.2. LA ESTRATEGIA DE ANÁLISIS ESTRUCTURAL.....	141
3.3. FUNDAMENTOS DEL ANÁLISIS SEMIÓTICO.....	146

3.3.1.	<i>La espalda entre la pintura y la escritura</i>	147
3.3.2.	<i>La espalda entre el lienzo y la realidad</i>	155
3.4.	ESPACIOS ICONOGRÁFICOS Y ESTÉTICA PROTOICONOGRÁFICA	168
3.4.1.	<i>Iconografía anónima y estética del anonimato</i>	169
3.4.2.	<i>Iconografía y estética de la presencia</i>	177
3.4.3.	<i>Iconografía clandestina y estética de la ausencia</i>	182
3.5.	CASUÍSTICAS EN EL ANÁLISIS DEL DORSO	186
3.5.1.	<i>El dorso desnudo</i>	186
3.5.2.	<i>La dorsalidad versus ensimismamiento</i>	194
3.5.3.	<i>La dorsalidad y la paradoja del espectador</i>	208
3.5.4.	<i>La pseudodorsalidad y la tematización de la mirada</i>	212
3.5.5.	<i>La dorsalidad en el contexto de la ambigüedad</i>	220
4.	LA DORSALIDAD Y LA NATURALEZA DE LA OBRA	222
4.1.	FRONTALIDAD Y TEATRALIDAD	222
4.2.	LA DORSALIDAD TRANSFORMA LA NATURALEZA DE LA OBRA	225
4.3.	LA DORSALIDAD Y LA FRAGMENTACIÓN DEL SIGNIFICADO SIMBÓLICO	230
4.4.	LA PSEUDODORSALIDAD Y EL DORSALISMO EN LA SOBRERREPRESENTACIÓN	243
4.5.	EL CARÁCTER ALEGÓRICO DE LA DORSALIDAD Y LA ALEGORÍA HEGELIANA	246
5.	LA DORSALIDAD Y LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPECTADOR	249
5.1.	EL ROSTRO COMO NEXO ENTRE LA OBRA Y EL ESPECTADOR	249
5.2.	DE LA COMPRENSIÓN LITERAL A LA COMPRENSIÓN FILOSÓFICA	258
6.	LA DISCONFORMIDAD DEL DORSO	262
6.1.	EL DORSO Y LA SUBVERSIÓN EN EL ARTE.....	262
SEGUNDA PARTE. LA INTERPRETACIÓN DEL DORSO		295
7.	ANÁLISIS ESTRUCTURAL	296
7.1.	LAS CONFORMACIONES DORSALES EN LA COMPOSICIÓN	296
7.1.1.	<i>Como fuerzas perceptivas</i>	297
7.1.2.	<i>Cerramiento y abertura de espacios</i>	313
7.1.3.	<i>En el paisaje</i>	318
7.1.4.	<i>La ilusión del movimiento</i>	326
7.2.	FIGURAS DORSALES COMO ELEMENTOS ESTRUCTURADORES DEL RELATO VISUAL.....	343
7.2.1.	<i>Conformaciones dorsales como preámbulos de la narración</i>	344
7.2.2.	<i>Categorías dorsales como entreactos</i>	354
7.2.3.	<i>Conformaciones dorsales que conectan escenas</i>	362
7.2.4.	<i>La estratificación del relato visual</i>	367
7.3.	FIGURAS RETÓRICAS	376

7.3.1.	<i>Elipsis</i>	377
7.3.2.	<i>Paradoja</i>	381
7.3.3.	<i>Antítesis</i>	385
7.3.4.	<i>Tropos de repetición</i>	422
7.3.5.	<i>Hipérbole</i>	437
8.	ANÁLISIS SEMIÓTICO	442
8.1.	EL DORSO Y LA REPRESENTACIÓN DE LA NEGATIVIDAD.....	442
8.2.	REPRESENTACIÓN DE LA PRIVACIDAD Y LA INTIMIDAD.....	476
8.2.1.	<i>El erotismo</i>	483
8.2.2.	<i>La vergüenza</i>	513
8.2.3.	<i>Voyerismo</i>	525
8.2.4.	<i>El hogar</i>	559
8.2.5.	<i>Lugares públicos</i>	584
8.2.6.	<i>Ante el espejo</i>	600
8.3.	REPRESENTACIÓN DE LA ARMONÍA.....	610
8.3.1.	<i>Afinidad</i>	610
8.3.2.	<i>Cooperación</i>	632
8.4.	REPRESENTACIÓN DE LA DESARMONÍA.....	640
8.4.1.	<i>Rivalidad</i>	640
8.4.2.	<i>Desavenencia</i>	670
8.4.3.	<i>Disenso</i>	681
8.4.4.	<i>Distanciamiento</i>	705
8.4.5.	<i>Desconcierto</i>	712
8.4.6.	<i>El agotamiento y la desesperación</i>	729
8.5.	REPRESENTACIÓN DE LA DEDICACIÓN.....	737
8.5.1.	<i>Trabajo activo</i>	740
8.5.2.	<i>Trabajo sedentario</i>	757
8.5.3.	<i>Espiritualidad</i>	772
8.6.	LA RAÍZ ANTROPOLÓGICA DEL SISTEMA SEMIÓTICO DE LA <i>DORSALIDAD</i>	777
9.	ANÁLISIS ICONOGRÁFICO	779
9.1.	ICONOGRAFÍA DORSAL: ESTUDIO DE CASO EN UN COMPENDIO DE ICONOGRAFÍA CLÁSICA.....	784
9.2.	CONFORMACIONES DORSALES EN LA REPRESENTACIÓN DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA.....	800
9.2.1.	<i>Las tres Gracias</i>	801
9.2.2.	<i>Juno, Venus y Minerva en el Juicio de Paris</i>	891
9.2.3.	<i>Otras ternas mitológicas femeninas</i>	933
9.2.4.	<i>Traslación de los modelos de las Gracias hacia ternas contemporáneas</i>	948
9.2.5.	<i>Venus y sus amoríos</i>	967
9.2.6.	<i>Hércules</i>	989

9.2.7.	<i>Mitos invencibles cuya fuerza es doblegada por otros</i>	1005
9.2.8.	<i>Un Jano bifronte</i>	1017
9.3.	CONFORMACIONES DORSALES EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA.....	1020
9.3.1.	<i>Judas Iscariote</i>	1024
9.3.2.	<i>María Magdalena a los pies de la cruz</i>	1034
9.3.3.	<i>Dimas el Buen ladrón o Gestas el Mal ladrón</i>	1060
9.3.3.1.	De la distinción simbólica a la distinción estética de los ladrones.....	1061
9.3.3.2.	La bilateralidad de los ladrones.....	1064
9.3.3.3.	La gestualidad diferencial.....	1067
9.3.3.4.	El lenguaje del cuerpo.....	1072
9.3.3.5.	El giro en el esquema iconográfico.....	1074
9.3.3.6.	Cuando Dimas da la espalda al espectador.....	1075
9.3.3.7.	Cuando Gestas da la espalda al espectador	1084
9.3.3.8.	Conclusiones.....	1105
9.4.	CONFORMACIONES DORSALES Y LA ADMINISTRACIÓN DE JUSTICIA	1106
9.4.1.	<i>La justicia punitiva</i>	1109
9.4.2.	<i>La llamada a la justicia</i>	1123
9.4.3.	<i>Los testigos</i>	1141
9.5.	LOS NUEVOS ESQUEMAS ICONOGRÁFICOS CONSTITUTIVOS DE LA PINTURA MODERNA.....	1146
	BIBLIOGRAFÍA	1148
	ÍNDICE DE FIGURAS	1167
	ÍNDICE DE TABLAS	1233

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN. LO QUE HIZO POSIBLE ESTA INVESTIGACIÓN

La representación de la figura humana posicionada de espaldas al espectador no es un motivo preferente en la historia del arte de occidente, ni lo fue en el pasado ni lo es en la actualidad. Nos relacionamos cultural y, casi naturalmente, de frente, por lo que un retrato de espaldas es una imagen rebelde que genera cierta sospecha. Pero precisamente la marginalidad numérica de las figuras dorsales crea ese artificio que *desautomatiza* la percepción, anuncia su trascendencia y justifica un estudio más amplio y sistemático que la atención fragmentaria que ha recibido por parte de la Academia, focalizada en contextos, como el Romanticismo alemán o el arte holandés del siglo XVII, autores proclives a su representación, como Caspar David Friedrich, obras emblemáticas, como *Venus del espejo* de Diego Velázquez, o temáticas vinculadas, como la mirada del espectador.

Esta memoria de investigación recorre la historia de la pintura occidental y su relación con la literatura, el pensamiento y la realidad desde que Giotto reintroduce en los frescos a comienzos del siglo XIV unas figuras que no se dirigen hacia la persona espectadora, sino hacia el interior rompiendo la naturaleza plana del muro. Son momentos en los que los artistas europeos de diferentes ámbitos geográficos están ensayando por distintas vías la construcción de un espacio pictórico que permite la circulación de los iconos en dirección perpendicular a la superficie de la representación. Es cierto que son figuras clásicas que se conocen en la Antigüedad incluso en la Prehistoria, pero desaparecen en la Edad Media hasta que se reincorporan definitivamente en el Renacimiento. Si al espectador del *Trecento* las figuras de espaldas en la pintura le pudieron provocar cierta indignación o sorpresa, hoy las percibimos solo con relativa familiaridad.

Este estudio conjuga textos visuales y verbales desde la Historiografía del Arte, la Estética y la Teoría de las Artes y aísla metódicamente aquellas obras pictóricas en las que aparecen estas bienvenidas figuras. Este criticismo metódico que podría parecer un sesgo es razonadamente intencionado porque fuerza el reconocimiento visual y la reinterpretación de unas figuras anónimas o secundarias que compiten con otros protagonistas frontales de la misma obra u otras obras representadas con el mismo tipo iconográfico, pero distinto esquema.

Este análisis quirúrgico podría confundirse con una historia del arte muy parcial porque es sectaria en el sentido de que, aunque se citen algunos ejemplos puntuales, se han excluido visualmente aquellas obras en las que compositivamente todas las figuras son frontales. Sin embargo, esta investigación, que muestra el valor significativo y narrativo de las figuras dorsales, posibilita un estudio comparado y debe reinsertarse en los estudios generales junto a todas las obras pictóricas para dimensionarlas en su verdadera proporción.

El concepto ‘*dorsalidad*’, que define la cualidad de las figuras que dan la espalda al espectador, es un denominador común que recorre toda esta memoria, pero no existe en el diccionario de la RAE. Nace de una inventiva personal en el verano de 2014 cuando repasaba imágenes y textos para afrontar la asignatura de Historia de Arte Moderno que había de cursar en la Facultad de Bellas Artes de Salamanca. Tenía que seleccionar algún elemento estético que recorriera la historia del arte para elaborar un relato diacrónico. El retrato era uno de los géneros más recurrentes de la disciplina artística que más me interesa y que practico, la Pintura. Pero como antítesis, también aparecían ocasionalmente otras categorías de figurantes que parecían representar el “anti-retrato”. Estos personajes minoritarios y rebeldes que me daban la espalda llamaron especialmente mi atención, incluso aquellos que solo parecían figurantes o elementos decorativos de escaso interés. Fueron estas figuras las que por casualidad me atraparon en una investigación que el profesor doctor Víctor del Río García me animó con gran acierto a seguir desarrollando más allá de lo que inicialmente podía ser un trabajo de la asignatura en curso. Desde entonces hasta hoy, gracias a su atenta tutorización y esencial dirección en cada estadio académico de mi investigación, ahora presento y defiendo esta tesis doctoral que inicio en 2017 en el Programa de Filosofía de la Escuela de Doctorado de la Universidad de Salamanca, como el relato de una persona diletante y especulativa que analiza sincrónicamente el objeto de estudio desde la Historia, la Estética y la Teoría del Arte y desde las perspectivas cultural, filosófica, política y social.

Tras finalizar el Grado en Bellas Artes, comienzo en 2016 el Máster en Estudios Avanzados de Filosofía, área de Estética y Teoría de las Artes; simultáneamente, gracias a una beca de colaboración concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, inicio en el Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes un *Estudio de fuentes y recursos bibliográficos para una investigación sobre la dorsalidad en la pintura*. Las fragmentarias referencias textuales y la escasa bibliografía específica parecían inicialmente ser un obstáculo en la investigación, pero la precariedad se tornó en una oportunidad para construir una taxonomía formal y estética de figuras que disyuntivamente mostraban el dorso u ocultaban el rostro con el fin de recoger, sintetizar y estratificar sus significados en sus dimensiones estructural,

semiótica e iconográfica y desde las perspectivas histórica, cultural, filosófica, política y social. Esta investigación inicial culmina en el Trabajo Fin de Máster *Figuraciones de la dorsalidad y sus distorsiones formales en la pintura*. Los miembros del tribunal, doctores José Luis Molinuevo Martínez de Bujo, Domingo Hernández Sánchez y Alberto Santamaría Fernández, me aportaron valiosas sugerencias el día de la defensa y este trabajo final es el texto que abre mi nueva etapa académica en la Escuela de Doctorado y pasa a constituir una parte, aunque corregida y ampliada, del contenido de esta memoria de tesis.

Los historiadores y teóricos del arte conocerán el término alemán *Rückenfigur* que designa en el ámbito anglosajón las figuras vistas de espaldas y se preguntarán por qué no se ha adoptado. Las razones se justifican en la primera parte de esta memoria, pero podemos adelantar que se adscribe fundamentalmente a la pintura del Romanticismo en el norte de Europa y no tiene el más amplio significado estético, cronológico y cultural que este estudio da a la *dorsalidad* y sus variantes. La economía conceptual que proporciona la terminología singularizada evita descripciones reiterativas y da cierta agilidad a la lectura de un trabajo que ha terminado siendo extenso.

En 2018 comienzo a trabajar en el Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes con un contrato predoctoral de Personal Investigador en Formación financiado por el Programa de ayudas 2017 para la Formación de Profesorado Universitario del Ministerio Ciencia, Innovación y Universidades. Desde entonces, la tesis doctoral se vincula al Proyecto de excelencia I+D+I HAR2017-85392-P *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas*, del cual son investigadores principales el doctor Fernando Benito González García y mi director de tesis Víctor del Río. La investigación doctoral supone para el citado proyecto el ensayo de una formulación teórica y metodológica heterodoxa, pero clara en la investigación del arte de la pintura, donde intervienen teorías del arte contemporáneo y proporciona unos relatos alternativos a los hegemónicos que fijan nuevos significados en unas figuras poco frecuentes e insuficientemente exploradas. Como motivos estéticos *transmedia*, las figuras dorsales y sus variantes se originan y desarrollan en la pintura como medio primigenio. Aunque su difusión queda fuera del alcance de esta investigación, sabemos que migran y se propagan hacia otros contextos, soportes, medios e instituciones de nuestra cultura audiovisual con sus respectivas derivas significantes.

En 2020 realizo una estancia de investigación de tres meses en el Museo Nacional del Prado gracias al director adjunto de Conservación e Investigación Andrés Úbeda de los Cobos, quien concede el permiso a mi solicitud, y a la financiación del Subprograma de Formación de Profesorado Universitario, Programa Estatal de Promoción del Talento y su Empleabilidad del

Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. El director del Centro de Estudio del Museo Nacional del Prado Javier Arnaldo Alcubilla, la directora de la Biblioteca María Luisa Cuenca García, mi tutora en el centro Elena Cenalmor Bruquetas y la Técnico de gestión Elena López Calatayud me facilitaron todos los medios materiales y humanos necesarios para que mi investigación pudiera avanzar en la medida de lo posible con las dificultades derivadas de las estrictas restricciones sanitarias impuestas por el Plan de Contingencia y Prevención del Museo Nacional del Prado frente a la pandemia de la enfermedad por COVID-19. La estancia da un nuevo impulso al desarrollo de la tesis porque la institución museística demuestra ser un lugar idóneo para implementar de forma privilegiada la metodología de trabajo que desde el comienzo de la investigación aúna el estudio de fuentes iconográficas y referencias textuales como dos ámbitos de trabajo fundamentales.

Esta memoria está dividida en dos partes que se complementan y vinculan a lo largo de todo el texto para formar un único corpus. Cada parte está estructurada en capítulos numerados con un dígito, apartados numerados con dos dígitos, puntos numerados con tres dígitos y secciones numeradas con cuatro dígitos. La primera parte consta de seis capítulos (numerados del 1 al 6) de naturaleza teórica e introductoria por lo que el presente preámbulo requiere ser breve y no adelantar en exceso lo que luego se desarrolla con detenimiento. Proporciona la metodología de trabajo taxonómica, explica las estrategias de análisis, contextualiza histórica y significativamente el objeto de estudio, contempla la repercusión de las figuras dorsales en la naturaleza estética de las obras y antropológicamente en la condición reflexiva del espectador, el cual tiene un rol fundamental como receptor y productor de figuraciones, y, finalmente, propone la naturaleza subversiva de las conformaciones dorsales que contribuyen, como artificios del extrañamiento, a regenerar los modos de narración artística.

La segunda parte de carácter teórico-práctico está dividida en tres grandes capítulos (del 7 al 9). Acometen por separado y como estudios de caso paradigmáticos el análisis estructural, semiótico e iconográfico de diferentes personajes, obras y temáticas cuyos esquemas iconográficos contienen al menos una de las conformaciones dorsales previamente sistematizadas. Existen estrechos y cruzados vínculos entre los diferentes tipos de análisis y en muchos casos se puede advertir esa porosidad y dependencia que hay entre las valencias de lo semiótico, iconográfico y estructural, porque en la narración pictórica difícilmente se puede separar la lectura del plano morfológico y retórico visual, que estructura y compone la imagen, del plano del contenido narrativo, semántico e iconográfico.

Esta memoria de investigación opta de forma consciente y voluntariosa por crear un relato dinámico, prescindiendo de las notas a pie de página e integrando en el cuerpo del texto todas

aquellas cuestiones que pudieran aclarar los contenidos en curso. Las traducciones del alemán, francés e inglés, que también se incorporan al cuerpo del texto, son propias. Por otro lado, las imágenes son probablemente las mejores notas al margen que se pueden aportar. Se ordenan físicamente al final de cada sección o, en su defecto, al final de cada punto o apartado correspondiente y se puede acceder a las mismas a través de las referencias cruzadas creadas en el cuerpo del texto llamadas «figuras» numeradas correlativamente y precedidas del número de su capítulo.

Gracias al excelente respaldo académico de la Universidad de Salamanca y al apoyo incondicional de mi familia y amigos que me animaron, ayudaron en algunas traducciones y facilitaron libros e imágenes, ahora presento esta memoria de tesis doctoral para optar al grado de Doctor en Filosofía, en el área de Estética y Teoría de las Artes.

PRIMERA PARTE

PRIMERA PARTE. LA DORSALIDAD Y SUS DISTORSIONES FORMALES

1. DEFINICIONES

1.1. El concepto de *dorsalidad*

Esta investigación denomina *dorsalidad* a la cualidad de la representación de la figura humana que en la pintura exhibe la postura «de espaldas al espectador» en oposición a la *frontalidad*, término que se usa para definir, principalmente en el arte, la cualidad de las figuras representadas de frente (Moliner, 2007a, p. 1405). En la estatuaria antigua, la idea de frontalidad conlleva otras características como la simetría y la rigidez o ausencia de movimiento, pero en este estudio se utiliza el término para distinguir a las figuras vistas de frente o de perfil independientemente del dinamismo.

Nos relacionamos frontalmente y, como advierte Heinrich Wölfflin (1985), «se comprende también que la pura frontalidad no fue cosa rebuscada, sino sentida como forma natural» (pp. 217-218). Culturalmente es el arquetipo sobrentendido de relación y comunicación, que también se proyecta en la formulación y comprensión visual del arte: «nadie puede suponer que las figuras clásicas eran para miradas de una sola faz; pero entre todos los puntos de observación hay uno que sirve de norma, el frontal, y se nota su importancia, aunque no sea el que se tenga delante de los ojos» (p. 176).

El giro dorsal es un acto de rebelión icónico en el que la figura se despoja de su identidad y se instituye como un significante susceptible de la interpretación misteriosa. Esta visión anónima es la negación de la estampa conocida, la destrucción de la imagen célebre que abre el camino a la representación de hombres y mujeres sin linaje, como el *Anciano con su nieto* (1490, París, Louvre) de Domenico Guirlandaio, a la representación de la generalidad en lugar de la individualidad y a la representación de la vida cotidiana de los hombres y mujeres comunes. Un personaje en *dorsalidad* es homologable al retrato *Rose Sélavy* (1921) de Man Ray, que disfraza y por ello oculta la verdadera identidad de Marcel Duchamp; y, por qué no, haciendo un guiño a la historia del arte, como ocultación total de la imagen conocida, es el homólogo arcaico del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918, Nueva York, Museum of Modern Art) de Kazimir Malévich. No se pretende establecer antecedentes o precursores, ni

sucesores o derivaciones, sino de mostrar diferentes manifestaciones artísticas que desde distintas concepciones responden a un mismo cuestionamiento: la negación de la imagen consuetudinaria. Cabe preguntarse si ya no es el rostro el elemento que mejor define a un individuo en el género del retrato, sino otros elementos circunstanciales que adornan una silueta en un territorio, como la persona sentada en un casino que está supuestamente viendo jugar a otros a las cartas en *Baccarat – Capa de piel* (1920, Tate Collection) de Walter Richard Sickert (Figura 1:1). Y quizá sea Magritte quien, dando una vuelta de tuerca a la negación de la imagen, borra a la *dorsalidad* los restos de identidad, si es que le pudieran quedar, en *Decalcomanía* (1966, Dr. Noémi Perelman Mattis and Dr. Daniel C. Mattis Collection) donde con un juego retórico duplica la figura, pero la vacía dejando solo su silueta (Figura 1:2).

La representación frontal se corresponde con la visión de personajes públicos, es decir, que se reconocen en la imagen y que tienen identidad; no tienen por qué ser célebres o tener nombre propio, sino tan solo dar imagen a un individuo singular. La *dorsalidad* implica, por el contrario, el anonimato y la «pérdida de identidad». Las figuras son anónimas cuando la posición de la cabeza oculta las facciones del personaje, su edad, su etnia y un estado psicológico, emocional o moral. Pero la identidad está definida por la dirección de su mirada. Esta es la que precisa sus relaciones con los demás elementos objetuales o figurantes de la obra y con el espectador. Su línea de observación delata hacia qué lugar se dirigen sus intereses, aquello que observa o busca con los ojos, aquello con lo que se identifica y que, a lo mejor, autoriza al espectador a asociarlo a un grupo, colectivo o comunidad. Esta dirección no señala necesariamente algo en concreto, sino que se puede asociar a un espacio en el que existen otras relaciones, un interior o un exterior, un vacío o una aglomeración, si bien la concreción de la mirada vendrá determinada por el grado de definición del contexto de la obra. Pero la *dorsalidad* detrae toda posibilidad de reconocer una personalidad o una individualidad y sus intereses. Es la posición que tiene la mujer que recorre la galería en *Mary Cassat en el Louvre* (ca. 1880, colección privada) de Edgar Degas (Figura 1:3). Aunque el lugar en el que se encuentra sugiere su afición por la pintura no se puede precisar su estado emocional ante las obras, quizá admiración, quizá displicencia. El lenguaje corporal es un recurso expresivo subsidiario del rostro, como sucede en la figura femenina de *New York interior* (1921, Nueva York, Whitney Museum of American Art) de Edward Hopper, pero insuficiente como medio de información o comunicación afectiva (Figura 1:4).



Figura 1:1. Sickert, W. (1920). *Baccarat-Capa de piel* [Óleo sobre lienzo, 59,1 x 41,9 cm]. Londres, Tate Collection. Recuperado en <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sickert-baccarat-the-fur-cape-n05089>



Figura 1:2. Magritte, R. (1966). *Decalcomanía* [Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm]. Dr. Noemi Perelman Mattis and Dr. Daniel C. Mattis Collection. Recuperado en https://bagabblog.files.wordpress.com/2013/05/magritte_decalcomanc3ada.jpg



Figura 1:3. Degas, E. (ca. 1880). *Mary Cassatt en el Louvre* [Dibujo al pastel]. Colección privada.
Recuperado en artDatabase



Figura 1:4. Hopper, E. (1921) *New York interior* [Óleo sobre lienzo, 61,8 x 74,6 cm]. Nueva York, Whitney Museum of American Art. Recuperado en <http://collection.whitney.org/object/5908>

1.2. Distorsiones formales de la *dorsalidad*

La figura que da completamente la espalda al espectador ocultando el rostro y la mirada suele ser el principal y único objeto de estudio de las investigaciones en torno a la visión dorsal. Pero desde una conceptualización más abierta se descubren otros personajes no menos sugerentes que comparten formalmente algunas de las más importantes características de la fórmula dorsal pura y, al mismo tiempo, no se pueden asimilar con integridad a ella porque disyuntivamente muestran el dorso u ocultan el rostro. Se incorporan por lo tanto a este estudio sobre el revés aquellas imágenes que rompen formalmente con los criterios básicos que definen la *dorsalidad*, pero que tienen algunas de sus características y se pueden asimilar al posicionamiento «de espaldas al espectador». Son categorías «variantes», «desfiguraciones» o «distorsiones formales de la *dorsalidad*» que abren una controversia sobre el significado de lo frontal y lo dorsal, el anverso y el reverso, y que comprometen la idea de identidad y anonimato; interfieren la representación del sujeto y su relación de comunicación con el espectador y enuncian lo contradictorio, lo fragmentario y lo ambiguo; en definitiva, hablan de lo paradójico y toda una serie de cuestiones fronterizas que se pueden estudiar desde las diferentes estrategias de análisis de la imagen. Esta diversificación del objeto de estudio obliga a crear una clasificación que ordena las posiciones de las figuras que muestran en alguno de sus puntos la contrahaz al espectador. Estas categorías son la *dorsalidad* y sus distorsiones formales: *dorsalismo* —y su variante *dorsalismo incongruente*—, *pseudodorsalidad* y *clandestinidad*.

1.2.1. *Dorsalismo* y *dorsalismo incongruente*

Se denomina *dorsalismo* a la cualidad de las figuras representadas de espaldas, pero que giran lateralmente la cabeza de forma que se puede reconocer en ellas un rostro. La dirección de su mirada evidencia sus posibles relaciones con el interior de la obra o con el espectador. Por lo tanto, el *dorsalismo* es la cualidad de la imagen de un sujeto público, célebre o desconocido, que da la espalda al espectador y que tiene rostro e identidad. Es la cualidad formal de la joven tumbada en *El espíritu de los muertos vela* o *Manao Tapapau* (1892, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery) de Paul Gauguin (Figura 1:5). En este caso, su mirada se dirige hacia el espectador. El *dorsalismo* se relaciona íntimamente con el concepto de *contrapposto*, pero su especificidad reside en la oposición entre el rostro y el dorso propios, lo que deslegitima tanto la idea de frontalidad como de *dorsalidad* de la figura.

Algunas veces los *dorsalismos* son figuras fisiológicamente contradictorias porque dan completamente la espalda, pero se retuercen con posturas ambiguas o contorsiones que llegan a ser anatómicamente imposibles con el fin de mostrar la cara a toda costa. Así, esquivan el anonimato y sostienen la identidad, como la descoyuntada cabeza de *El gran mensajero* (ca. 1495) de Albrecht Dürer (Figura 1:6), *Venus en su tocador* (ca. 1582, Omaha, Joslyn Art Museum) de Paolo Veronés (Figura 1:7) o los personajes de *Despedida* (1926, Kirchner Museum Davos) de Ernst Ludwig Kirchner (Figura 3:8). Podrían ser juegos retóricos, pero en estos casos se trata más bien de una ejecución intencionadamente imperfecta porque los artistas no quieren sacrificar estéticamente los rostros. Este tipo de soluciones anatómicamente poco ortodoxas, pero visiblemente aceptadas por el público en general, no son exclusivas de los posicionamientos dorsales. Fueron razones estéticas las que condujeron a Rembrandt Harmenszoon van Rijn en *Betsabé* (1654, París, Louvre) y a Pieter Paul Rubens en el *Retrato de Helena Fourment* (ca. 1636–1638, Viena, Kunst Historisches Museum) a representar con contorsiones helicoidales a sus modelos:

However, the reason the body is twisted in an anatomically incorrect pose is an aesthetic one. While the position of Bathsheba's head in profile allows her gaze to look like lost in the void, the contortion of her torso makes it possible to present the full beauty of her body to the viewers. Even the greatest 'realists' never fully followed nature's model, as divergences from anatomically 'correct' depictions were always necessary for aesthetic reasons. Rubens, a master of depicting bodies, also resorted to this type of aesthetically motivated alterations. Just think of his wife's contorted pose in the nude *Portrait of Hélène Fourment*.

[Sin embargo, la razón por la cual el cuerpo está retorcido en una pose anatómicamente incorrecta es estética. Si bien la posición de la cabeza de Betsabé en el perfil hace que su mirada parezca perdida en el vacío, la contorsión de su torso hace que sea posible presentar a los espectadores la belleza completa de su cuerpo. Incluso los mejores "realistas" nunca siguieron a la perfección el modelo de la naturaleza, ya que las divergencias respecto de las representaciones anatómicamente "correctas" siempre fueron necesarias por razones estéticas. Rubens, maestro en la representación del cuerpo, también recurrió a este tipo de alteraciones estéticamente motivadas. Solo piense en la pose contorsionada de su esposa desnuda en el *Retrato de Hélène Fourment*]. (Hammer-Tugendhat, 2015)

Pero en ocasiones, el artista desbarata intencionadamente los límites de la estructura orgánica y fractura la lógica de la naturaleza humana para mostrar un *contrapposto* de la cara y la espalda más allá de los límites naturales, de las necesidades estilísticas y de lo visualmente permitido. Este tipo de extralimitaciones no dan la sensación de ser monstruos, personajes grotescos o contrahechos, sino que son el resultado de juegos retóricos intencionados que generan figuras morfológicamente inconsistentes o irreales. En estos casos la cualidad formal de la figura se denomina *dorsalismo incongruente* o *absurdidad estructural*. Esta categoría recoge el concepto del ‘absurdo’ que se utiliza en el teatro, pero adaptado metodológicamente a la figura como una unidad individual de representación teatral: «el absurdo como principio *estructural* para reflejar el caos universal, la desintegración del lenguaje y la ausencia de una imagen armoniosa de la humanidad» (Pavis, 1998, p. 20). La absurdidad estructural se encuentra, por ejemplo, en *Las relaciones peligrosas* (1936, colección privada) de René Magritte (Figura 1:8) donde se desorganiza a través de un espejo la imagen de una mujer que muestra el rostro de perfil y el dorso simultáneamente. Son figuras morfológicamente incoherentes en cuanto a su estructura interna, pero coherentes con relación al texto en el que pueden encontrar su lógica lingüística y narrativa, como la mujer sentada en *dorsalismo incongruente* a la derecha en *Las Señoritas de Avignon* (1907, Nueva York, Museum of Modern Art) de Pablo Picasso. Está de espaldas al tiempo que vuelve la parte superior del torso, su brazo derecho y la cabeza que muestra el rostro; pero su fragmentación por planos y su dislocación es consecuente con el tratamiento que reciben el resto de sus compañeras (Figura 1:9).

El *dorsalismo* es la categoría dorsal más habitual y recoge con sus matizaciones los personajes que muestran en mayor o menor medida la espalda y el rostro al espectador, independientemente de si su posición es natural, forzada o absurda.

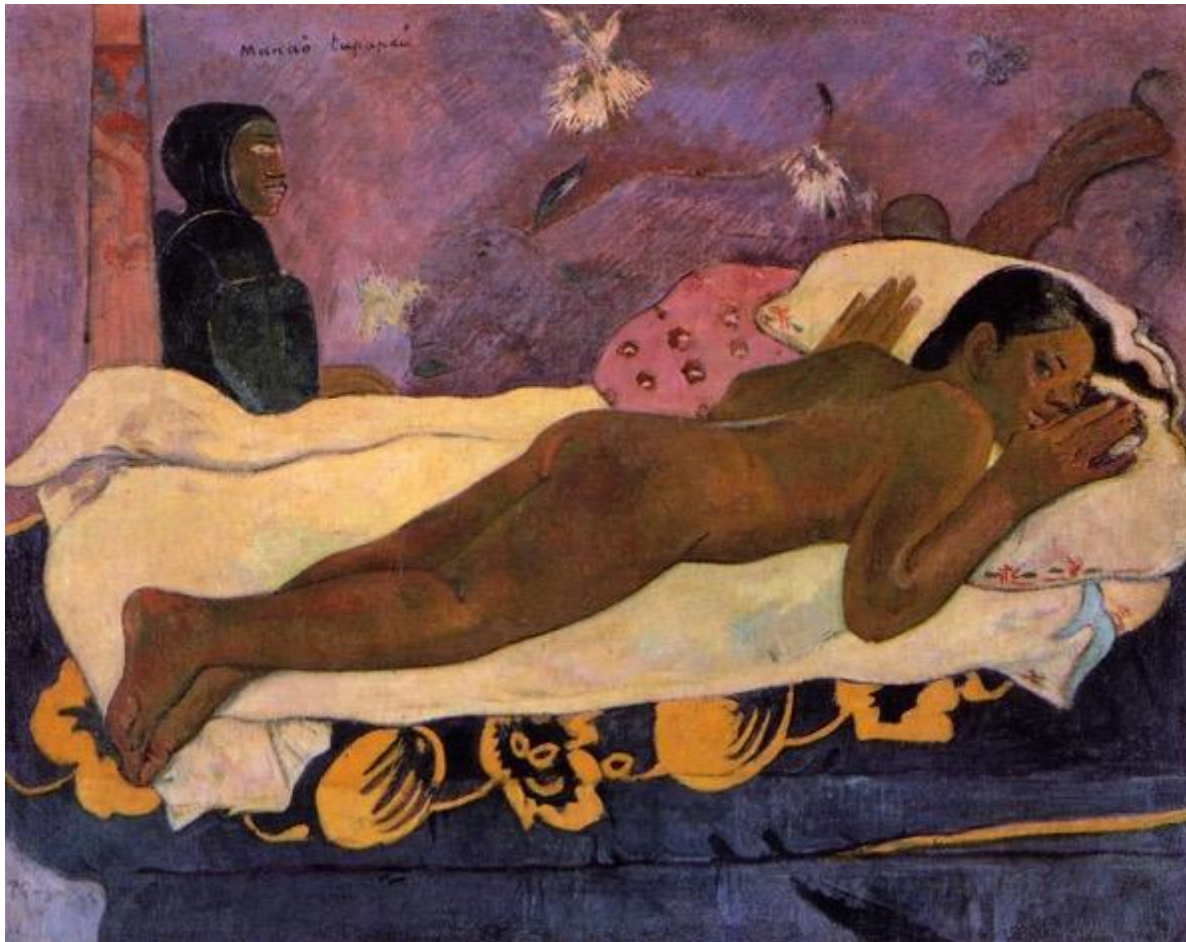


Figura 1:5. Gauguin, P (1892). *El espíritu de los muertos vela (Manao Tapapau)* [Óleo sobre arpillera montada sobre lienzo, 72,4 x 92,4 cm]. Búfalo, Albright-Knox Art Gallery. Recuperado en artDatabase



Figura 1:6. Dürer, A. (ca. 1495). *El gran mensajero* [Dibujo, 10 x 11 cm]. Recuperado en artDatabase



Figura 1:7. Veronés, P. (ca. 1582). *Venus en su tocador* [Óleo sobre lienzo, 165 x 125 cm]. Omaha, Joslyn Art Museum. Recuperado en <https://www.joslyn.org/collections-and-exhibitions/permanent-collections/european/veronese-venus-at-her-toilette/>

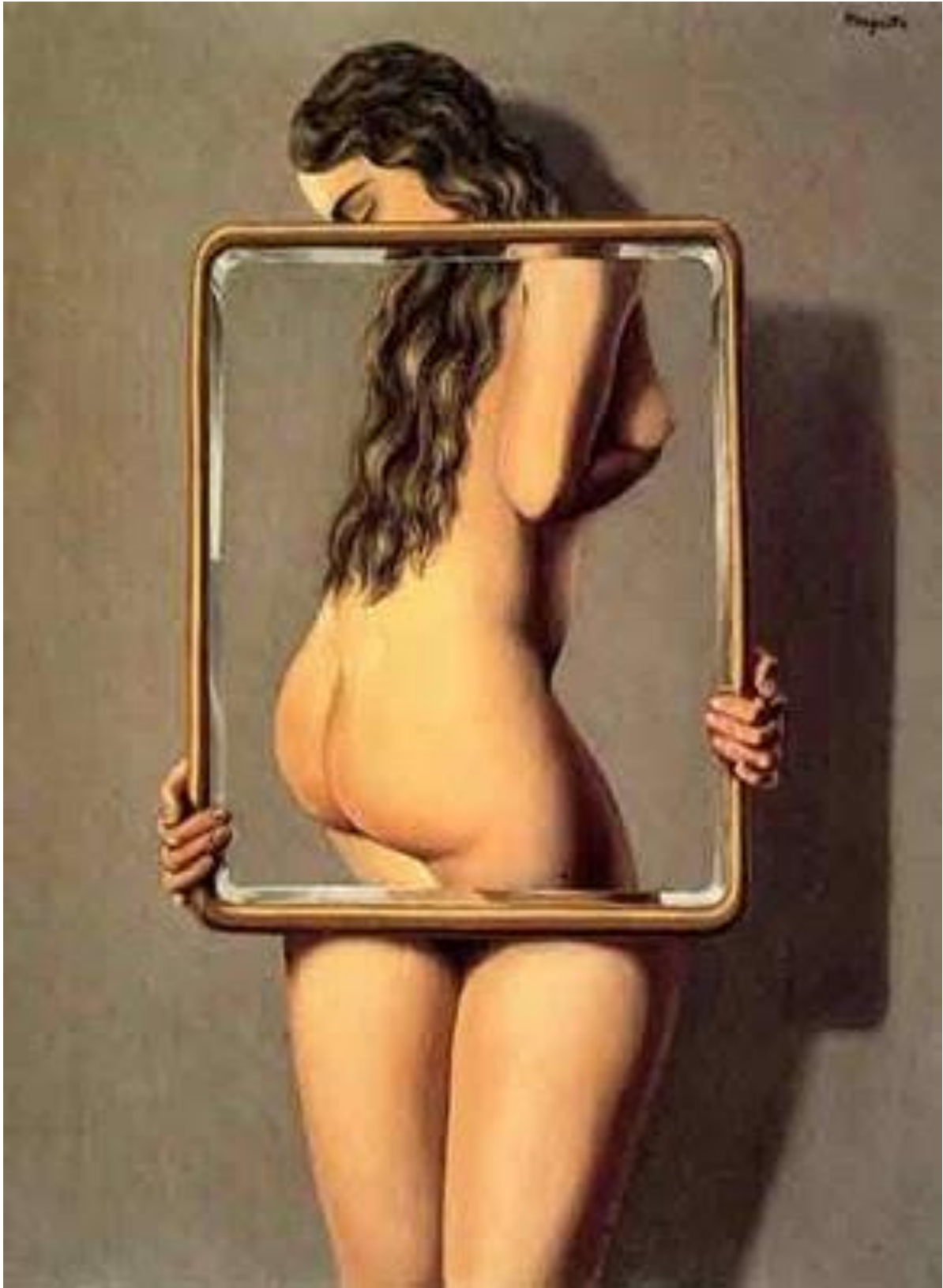


Figura 1:8. Magritte, R. (1936). *Las relaciones peligrosas* [Óleo sobre lienzo, 72 x 64 cm]. Colección privada. Recuperado en <http://trilceunlugar.blogspot.com.es/2010/05/relaciones-peligrosas.html>

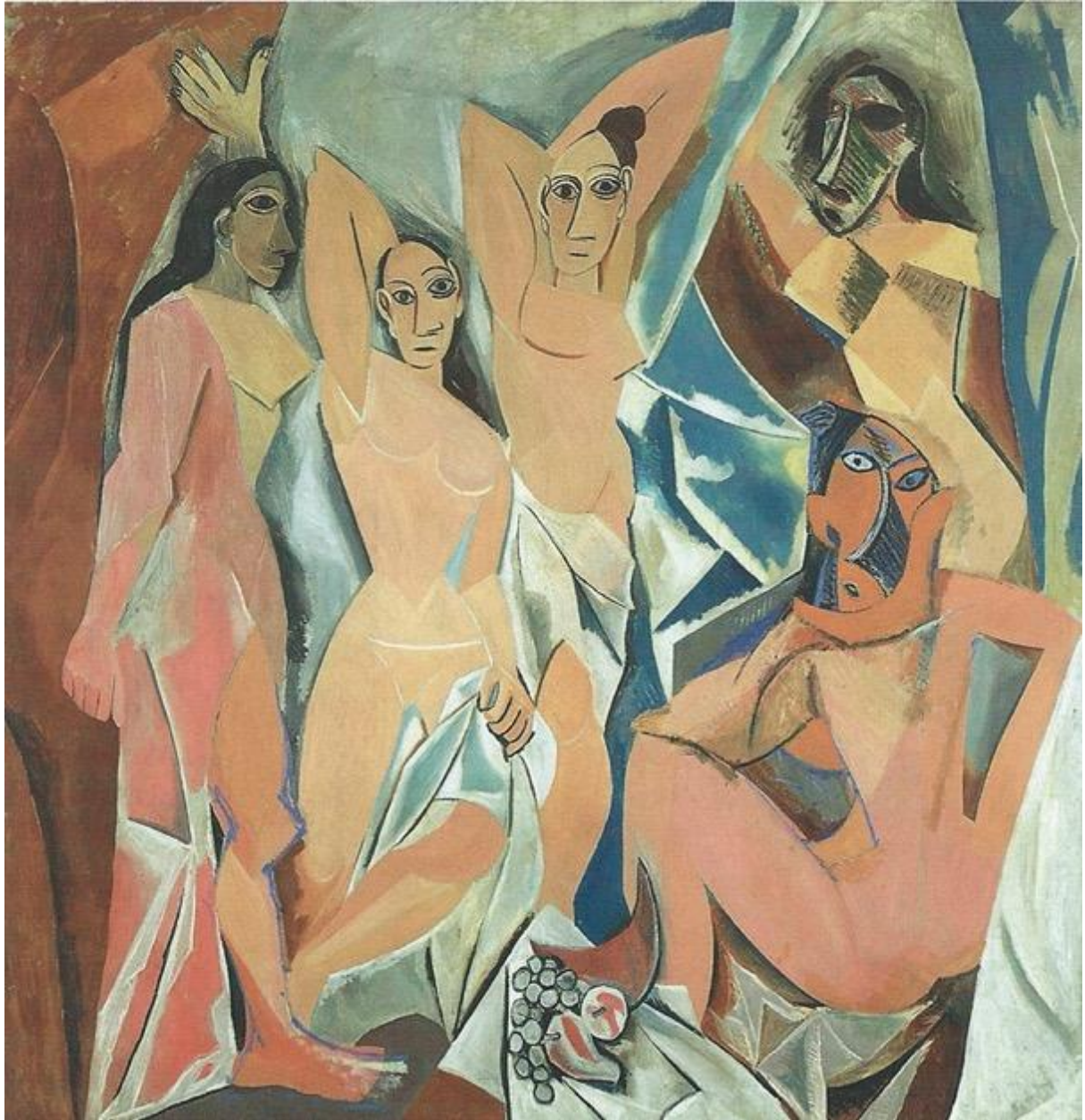


Figura 1:9. Picasso, P. (1907). *Las señoritas de Avignon* [Óleo sobre lienzo, 244 x 234 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en artDatabase

1.2.2. Pseudodorsalidad

La *pseudodorsalidad* recoge algunas de las características de la *dorsalidad* y otras del *dorsalismo*. Es la cualidad de las figuras que dan la espalda al espectador y que vuelven sutilmente la cabeza de tal forma que no se reconocen las facciones del rostro; sin embargo, se aprecia en lo que se llama «perfil perdido» la dirección de la mirada que indica su lugar de atención o centro de interés. Son, por lo tanto, figuras anónimas que tienen identidad. Es el posicionamiento de la niña que atentamente y sin otro pensamiento mira preocupada o a regañadientes cómo su madre le corta las uñas de los pies en *La señora Lebasque con su hija* (1900, colección privada) de Henri Lebasque (Figura 1:10). Aunque se puede identificar cuál es su centro de atención, no se puede describir su estado anímico. Cuando las figuras anónimas de la *pseudodorsalidad* están en escenarios claros y profusos la identidad adquiere mayor consistencia, siendo la tematización de la mirada el principal punto de anclaje o vía de información sobre el personaje. Si la *pseudodorsalidad* actúa en un contexto demasiado amplio, reducido o poco definido puede llegar a funcionar en este sentido como una *dorsalidad*.

En *Bailarinas en la hierba* (1878, colección privada) de Degas se pueden diferenciar en las jóvenes dibujadas de izquierda a derecha las posiciones definidas como *dorsalidad* y *pseudodorsalidad* junto a la que está de perfil a la derecha (Figura 1:11). La primera figura que nos da la espalda no tiene identidad y es anónima porque oculta completamente el rostro. La segunda permanece en el anonimato porque oculta sus facciones, pero tiene identidad porque corrobora la dirección de su visualidad atenta al gesto correcto de su brazo. La figura de perfil que vuelve la cara hacia el espectador es la única que delata en el semblante su estado de concentración o ensimismamiento.



Figura 1:10. Lebasque, H. (1900). *La señora Lebasque con su hija* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 1:11. Degas, E. (1878). *Bailarinas en la hierba* [Pastel]. Colección privada. Recuperado en artDatabase

1.2.3. *Clandestinidad*

La *clandestinidad* es la cualidad de las figuras que en la representación se sitúan frontalmente o de perfil al espectador, pero tienen el rostro oculto. Se considera normal la visión del rostro en las figuras frontales, pero en ocasiones tienen el rostro intencionadamente cubierto o está traslapado accidentalmente por otro personaje o motivo. La figura que está de perfil también puede girar la cabeza para ocultarla hacia el interior del cuadro. Estas figuras clandestinas, aunque podrían tratarse como anónimas, se consideran «figuras ausentes». En ellas el anonimato y la identidad son conceptos estériles porque tienen una presencia formal y analógica que el espectador advierte, pero ni se muestran ni se comunican con nada ni con nadie.

Son ejemplos de *clandestinidad* con significados muy diferentes el personaje que se desnuda en segundo plano para ser bautizado en *El bautismo de Cristo* (1450, Londres, National Gallery) de Piero della Francesca (Figura 1:12); los pescadores que esconden sus caras bajo sombreros y pañoletas en obras de temática costumbrista, como *Sol de la mañana* (1901, colección privada) de Joaquín Sorolla (Figura 1:13); otras formas más inquietantes, como *Los amantes* (1928, Nueva York, Museum of Modern Art) de René Magritte que tienen los rostros cubiertos con sábanas claustrofóbicas (Figura 1:14); los penitentes encapitotados en *La procesión de los flagelantes* (ca. 1814, Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando) de Francisco de Goya (Figura 1:15); o el joven Isaac en *El ángel impidiendo a Abraham el sacrificio de Isaac* (1637, San Petersburgo, Hermitage) de Rembrandt (Figura 1:16), donde el filicida cubre con la mano el rostro de su hijo para no verlo y que no le mire, como si pretendiera su ausencia. De esta forma, al mismo tiempo que no subyuga a su hijo a un cobarde asesinato por la espalda, el progenitor anula la identidad del muchacho. Pero no solo oculta la filiación y trata de mitigar la monstruosidad del filicidio, sino que pretende eliminar todo su ser y, por lo tanto, el sentimiento de culpa. Parece como si Abraham ejemplificara las palabras de Emmanuel Lévinas (2000): «Pero la relación con el rostro es desde un principio ética. El rostro es lo que no se puede matar, o, al menos, eso cuyo sentido consiste en decir: No matarás» (p. 72).

Metódicamente las figuras de la *dorsalidad* y sus distorsiones formales se reúnen bajo el paraguas terminológico de *conformaciones dorsales*. Las cualidades *dorsalidad*, *pseudodorsalidad* y *dorsalismo* se agrupan bajo el concepto de *categorías dorsales*, es decir, aquellos posicionamientos que dan específicamente la espalda al público con independencia de si son o no anónimas o si tienen o no identidad. Se excluye, por lo tanto, la *clandestinidad* o *categoría clandestina* porque la figura se sitúa de frente. La razón de esta distinción estriba

en la necesidad de aislar el valor y la capacidad significativa de la espalda en aquellas figuras que la muestran.

Esta taxonomía desdibuja la falsa dicotomía entre lo dorsal y lo frontal y describe modelos que no solo reflejan criterios formales, sino las potenciales capacidades de representación y comunicación que las posiciones dan a las figuras respecto de otros personajes y fundamentalmente respecto del espectador como lector y productor de significados. No obstante, la dicotomía algo maniquea entre lo frontal y lo dorsal se aprovecha metódicamente para defender en esta investigación el carácter alegórico y la naturaleza metatextual de la *dorsalidad* frente al carácter simbólico y la naturaleza autorreferencial de la frontalidad.

Las respectivas características de todas las categorías de posicionamientos frontales y dorsales se resumen en la Tabla 1 «Criterios de clasificación posicional de las figuras respecto del espectador».

Tabla 1. *Criterios de clasificación posicional de las figuras respecto del espectador*

Categoría	Criterios
Frontalidad	<p>La figura está de frente o de perfil al espectador.</p> <p>El espectador visualiza el rostro que genera una dirección de la mirada.</p> <p>La expresión es fisonómica y corporal.</p> <p>El sujeto es público.</p> <p>El sujeto tiene identidad.</p>
Dorsalismo	<p>La figura está de espaldas.</p> <p>El espectador visualiza el rostro que genera una dirección de la mirada.</p> <p>La expresión es corporal y fisonómica.</p> <p>El sujeto es público.</p> <p>El sujeto tiene identidad.</p> <p>Es <i>dorsalismo incongruente</i> cuando fisiológicamente no es consistente.</p>
Pseudodorsalidad	<p>La figura está de espaldas.</p> <p>El rostro esconde las facciones, pero genera una dirección de la mirada.</p> <p>La expresión es corporal.</p> <p>El sujeto es anónimo.</p> <p>El sujeto tiene identidad.</p>
Dorsalidad	<p>La figura está de espaldas</p> <p>El espectador no visualiza el rostro y no se genera una dirección de la mirada.</p> <p>La expresión es corporal.</p> <p>El sujeto es anónimo.</p> <p>El sujeto no tiene identidad.</p>
Clandestinidad	<p>La figura está de frente al espectador.</p> <p>El espectador no visualiza el rostro y no se genera una dirección de la mirada.</p> <p>La expresión es corporal.</p> <p>El sujeto está ausente.</p>

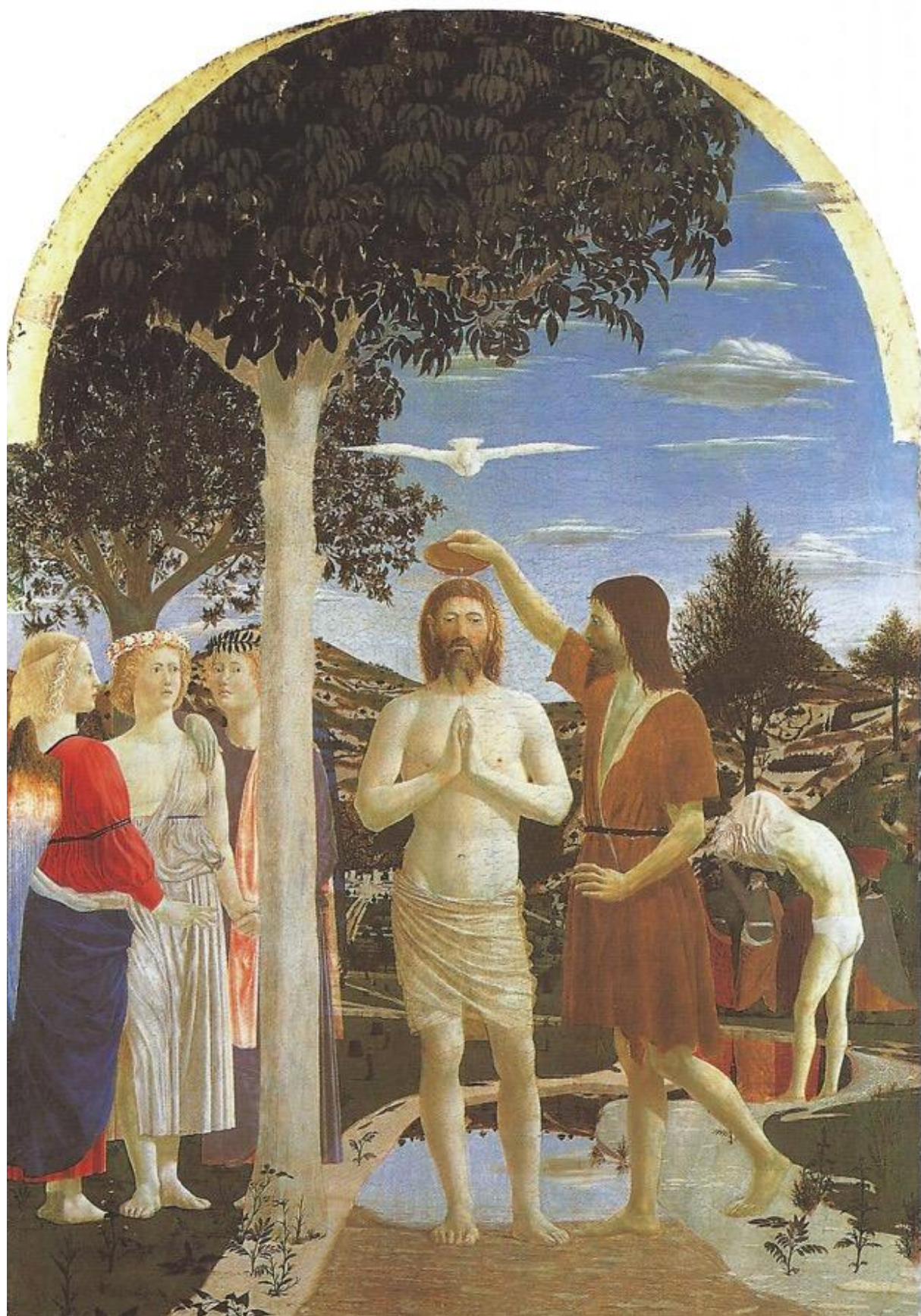


Figura 1:12. Francesa, P. (1450). *El bautismo de Cristo* [Temple sobre tabla, 167 x 116 cm]. Londres, National Gallery. Recuperado en Allegretti, 2005, p. 91



Figura 1:13. Sorolla, J. (1901). *Playa de Valencia. Sol de la mañana* [Óleo sobre lienzo, 80 x 127,3 cm]. Colección privada. Recuperado en Pons-Sorolla, 2005, p. 123



Figura 1:14. Magritte, R. (1928). *Los amantes* [Óleo sobre lienzo, 54 x 73,4 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/79933>



Figura 1:15. Goya, F. (ca. 1814). *La procesión de los flagelantes* [Óleo sobre tabla, 46 x 73 cm]. Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando. Recuperado en ArtDatabase



Figura 1:16. Rembrandt (ca. 1637). *El ángel impidiendo a Abraham el sacrificio de Isaac* [Óleo sobre tabla, 193 x 132 cm]. San Petersburgo, Hermitage. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Rembrandt_The_Sacrifice_of_Abraham.jpg

1.3. El significado de «Rückenfigur»

Rückenfigur —*Rückenfiguren* en plural— es el término alemán que se traduce como ‘figura de espaldas’, ‘figura vista desde atrás’ o ‘figura dorsal’. Su uso está muy difundido en el ámbito académico, especialmente anglosajón y específicamente en estudios sobre la pintura del Romanticismo, pero raras veces se encuentra en las publicaciones académicas españolas. Uno de los trabajos más amplios realizados sobre el significado de la *Rückenfigur* está centrado en el ámbito alemán y escandinavo entre 1800 y mediados de la década de 1940. Con el título *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre* [El motivo de la figura de espaldas y la evolución de sus significados en la pintura alemana y escandinava entre 1800 y mediados de la década de 1940] del investigador alemán Guntram Wilks (2005) recoge una serie de conceptos y descripciones que parcialmente se corresponden con las *conformaciones dorsales* definidas en este capítulo. Fundamentalmente aborda el estudio de la *reine Rückenfigur*, es decir, una figura que en sentido estricto da la espalda al espectador, en la que tanto el cuerpo como la cabeza se ven desde atrás (Wilks, 2005, pp. 15, 54, 154). Unas representaciones muy próximas a las *Rückenfiguren* son las figuras en *Verlorenen Profil* [Perfil perdido], es decir, que se sitúan «so dass deren Wangen ansatzweise erkennbar sind» [de modo que sus mejillas comienzan a ser reconocibles] (p. 21) a semejanza de la *pseudodorsalidad*. En el ámbito académico español las ‘figuras en perfil perdido’ se distinguen en contadas ocasiones. También la descripción de unas figuras rojas sobre fondo negro que decoran unas vasijas griegas del siglo VI a. C. refiere el posicionamiento de una figura ática que encuentra un hospedaje claro en el *dorsalismo*:

Eine der dargestellten männlichen Figuren kehrt dem Betrachter ihren Rücken zu, während sie gleichzeitig den Kopf nach hinten dreht, so dass ihr Gesicht im Profil zu sehen ist. Somit erscheint dem Verfasser der Begriff der *rückwärtsgewandten* Figur in diesem Fall passender. Dabei handelt es sich nicht um Rückenfiguren nach unserem heutigen Verständnis, sondern um eine Figur im Profil, deren Oberkörper vom Rücken her gesehen ist.

[Una de las figuras masculinas representadas vuelve la espalda al espectador, al mismo tiempo que gira la cabeza hacia atrás para que su cara pueda verse de perfil. Así, para el autor, el concepto de *figura vuelta hacia atrás* parece más apropiado en este caso. Estas

no son *Rückenfiguren* según las entendemos hoy, sino una figura de perfil, cuya parte superior del cuerpo se ve por la espalda]. (Wilks, 2005, p. 21)

En teoría, se puede establecer una equivalencia entre *dorsalidad* y *Rückenfigur*, *dorsalismo* y *rückwärtsge wandten Figur* y *pseudodorsalidad* y *Figur im Verlorenen Profil*. Sin embargo, las *conformaciones dorsales* se constituyen como una tipología de posicionamientos propia y ampliada, sincrónica y metodológica, aplicable al estudio de las imágenes desde las estrategias de análisis estructural, semiótica e iconográfica. Por otro lado, el uso que se hace en los textos del término ‘perfil perdido’ suele solaparse con la definición de *dorsalismo* en muchos casos. Esta investigación se atiene a su propia tipología y el uso de otras terminologías se corresponden con citas de descripciones de otros textos.

1.4. Protoiconografía dorsal

1.4.1. Una tipología sincrónica

Los términos que conceptualizan las *conformaciones dorsales*, es decir, la *dorsalidad* y sus distorsiones —*pseudodorsalidad*, *dorsalismo*, *dorsalismo incongruente* y *clandestinidad*— constituyen una tipología de posicionamientos denominada *protoiconografía dorsal*. Esta categorización no define tipos iconográficos, estilos o períodos, sino prototipos o motivos icónicos que son esquemas posicionales o modelos estructurales fundamentados en unos criterios básicos que conjugan el rostro y el dorso como atributos con capacidad para producir sentido. Estos motivos permiten construir y describir diferentes modalidades para un tipo iconográfico en el que lo que varía es el esquema compositivo con sus derivas significantes. Las posiciones son gestos corporales de la motricidad gruesa, pero que como los gestos finos del rostro o de las manos nos obligan a «poner provisionalmente entre paréntesis la consideración de los estilos en beneficio del examen de las *formas*, tratando a estas como lugares específicos de paso del significante al significado» (Chastel, 2004, p. 17). La *protoiconografía dorsal* clasifica al mismo tiempo que amplía el objeto de estudio tradicional, pues tiene en cuenta no solo las figuras anónimas que dan completamente la espalda, sino aquellas que de forma disyuntiva ocultan el rostro o muestran el dorso.

Las categorías protoiconográficas están definidas aparentemente bajo criterios exclusivamente formalistas y observables, pero cada término asume también unas propiedades relacionales. La forma observable procede del gesto corporal que muchas veces, no

necesariamente, se reconoce como una convención. Las relaciones son los lazos que la figura establece a través de dos espacios: hacia el interior de la obra, se vincula ficcionalmente con los demás personajes y motivos que la acompañan; y hacia el exterior, sostiene con el espectador una relación tácita de comunicación. Estos dos niveles de relación, ficcional y tácito, son posibles porque

All images have their space organized in some way, and there are two related aspects of this organization to consider: the organization of space `within' an image, and the way the spatial organization of an image offers a particular viewing position to its spectator. This offer is part of an image's way of seeing.

[Todas las imágenes tienen su espacio organizado de alguna manera y hay dos aspectos de esta organización que considerar: la organización del espacio “dentro” de una imagen y la forma en que la organización espacial de una imagen ofrece a su espectador un particular punto de observación. Este ofrecimiento es parte del modo de ver una imagen].
(Rose, 2016, p. 40)

Bien es cierto que la expresión corporal es la suma de diferentes procesos que tienen lugar de forma conjunta entre las distintas partes del cuerpo, pero de igual manera que hay estudios que por razones metodológicas aíslan los gestos de la cara o de las manos, esta investigación aísla y sintetiza metódicamente el posicionamiento del cuerpo en la representación pictórica como un tipo particular de gesto cuyas convenciones en la vida real puede ser que no estén específicamente definidas o catalogadas, pero que se han fijado en la pintura como una imagen congelada de la vida real y que podrían infundir un sentido no convencional, no ritual, no institucionalizado. La representación sutil de determinados gestos puede no ser lo suficientemente precisa en la pintura hasta que se generaliza la fotografía instantánea (Chastel, 2004, p. 25), pero los posicionamientos corporales categorizados en esta investigación son gruesamente perceptibles y admiten una mayor tosquedad en la representación. Esta debilidad se vuelve una poderosa herramienta para realizar múltiples y numerosas comparaciones entre figuras. La sistematización de las conformaciones dorsales como gestos gruesos es el paso previo al estudio de su comportamiento en cada composición pictórica desde las estrategias estructural, semiótica e iconográfica.

En un ejercicio de apropiación de los métodos de análisis sociológicos, la tipología dorsal está construida en base a un «procedimiento de conceptualización y análisis empírico» (López,

1996, p. 10) porque se interrelacionan la forma del objeto de estudio y unos fundamentos teóricos. La forma del objeto se refiere al posicionamiento propiamente definido en cada categoría y los contenidos teóricos básicos son los que tienen que ver con la representación del sujeto, el anonimato y la identidad. Se ha creado así un nivel de análisis de las figuras que se aproxima en parte, pero no es homologable, a la *descripción preiconográfica* definida por Erwin Panofsky (1980), que describe las formas puras o motivos artísticos portadores de un significado natural (Panofsky, 1980, pp. 15-19). Esta investigación define una esfera de análisis *protoiconográfica* que supera el nivel estrictamente formal, pero sin alcanzar todavía significados estructurales, semánticos o iconográficos, ni concretos ni abstractos, sino que analiza y caracteriza las posibilidades de relación entre la figura y la obra y la figura y el espectador, relaciones que promueven significados y figuraciones en un nivel de análisis posterior. La categorización protoiconográfica considera la posición de la figura como un atributo que informa estética y políticamente sobre la participación del sujeto en el espacio de la representación pictórica y respecto del espectador. Esto facilita reformular y enriquecer las descripciones y dar nuevos significados a las figuras y sus relaciones desde las distintas estrategias de estudio de la imagen. Aunque este estudio se centra en la historia de la pintura, las definiciones son aplicables a dibujos, grabados e ilustraciones y, con carácter general, a toda imagen bidimensional en cualquiera de sus medios, técnicas, soportes e hibridaciones de la expresión artística contemporánea. En todo caso, el propósito de esta sistematización es facilitar el registro y examen de los significados de las conformaciones dorsales para insertarlos desde el punto de vista cultural, filosófico, estético, político, estructural, semiótico e iconográfico en las presentes y futuras investigaciones.

Esta clasificación protoiconográfica es una tipología sincrónica que se ha elaborado a partir de la observación de los esquemas iconográficos que ilustran todo tipo de temáticas figurativas desde el *Trecento* hasta la Contemporaneidad. Este dilatado período de la historia proporciona documentos visuales en cantidad suficientemente amplia y sólida para estudiar significativamente las configuraciones dorsales como categorías de la pintura moderna. Es una clasificación válida para cualquier movimiento artístico, contexto y período histórico de la Modernidad, como amplio período de la cultura occidental en continua construcción, que se comienza a gestar paulatinamente desde el *Trecento*, eclosiona en el siglo XVIII y finaliza al término de la II Guerra Mundial. Sin embargo, esta tipología que recoge motivos modernos se puede retrotraer y extender al estudio del arte de otros períodos. Retrospectivamente, se puede aplicar a la descripción de esquemas iconográficos de vasos griegos o frescos romanos de la Antigüedad clásica, porque es el contexto histórico en el cual se encuentran estos modelos

originariamente. También se encuentran esporádicamente en ilustraciones medievales. Así mismo, la pervivencia de las categorías dorsales permite que la protoiconografía dorsal se pueda utilizar como herramienta para el estudio de los esquemas iconográficos de la pintura figurativa en la Contemporaneidad, así como de cualquier otro medio visual que formalice la historia de las imágenes hasta nuestros días.

1.4.2. El problema del límite entre las diferentes posiciones

La protoiconografía dorsal describe con carácter general e independiente posicionamientos básicos de las figuras en la pintura, pero soslaya el dudoso límite que hay entre las muy heterogéneas posiciones que puede adoptar la figura humana. Sucede en ocasiones que las figuras frontales giran el torso hacia atrás de forma imprevista o se inclinan hacia delante de tal forma que muestran parcialmente la espalda con posturas forzadas. Son frecuentes en temáticas relacionadas con el erotismo, el esfuerzo físico o los enfrentamientos. Aunque la protoiconografía dorsal nace teóricamente como una categorización cerrada y sin poros, la realidad es que su aplicación práctica requiere cierta apertura tácita, que existan intersticios en la clasificación que den cabida a las situaciones intermedias, pero también a las excepciones, a lo imprevisto y a lo inimaginable.

El *Monje frente al mar* (1808–1810, Berlín, Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie) de Friedrich es una muy pequeña figura en *dorsalidad* (Figura 2:27), pero no está, en sentido estricto, completamente de espaldas porque una pequeña porción de su cuerpo está dada la vuelta. Se podría decir con ciertas dosis de humor que, en sentido estricto, la *Rückenfigur* nació por un descuido como una suerte de *dorsalismo incongruente*:

Among the copious reproductions of the work, it is rare to find the figure magnified. Upon closer inspection, however, an astonishing remnant of the uncertain process of development the painting went through is revealed, namely the anatomical anomaly whereby the feet of the figure, who has his back to us, are pointing almost completely in our direction. Busch explains this with the fact that in the original concept, the figure was turned halfway around. After the figure was subsequently altered so as to stare straight out to sea, the feet must have remained in the same position due to an oversight. This error, difficult to make out with the naked eye, and generally not mentioned in the literature on the “*Monk*”, therefore captures the famous *Rückenfigur*, which became Friedrich’s signature motif, in *statu nascendi*.

[Entre las copiosas reproducciones de la obra, es raro encontrar la figura ampliada. Sin embargo, después de un examen minucioso, se descubre un asombroso remanente del indeciso proceso de desarrollo que atravesó la pintura, concretamente, la anomalía anatómica por la cual los pies de la figura que nos da la espalda están apuntando casi completamente hacia nosotros. Para Busch, esto se debe al hecho de que en la concepción inicial la figura estaba dada la media vuelta. Después de modificar la figura para que mirara directamente al mar, los pies permanecieron en la misma posición por un descuido. Este error, difícil de ver a simple vista, y generalmente no mencionado en la literatura sobre el "Monje", captura así el famoso *Rückenfigur*, que se convirtió en el motivo distintivo de Friedrich, in *statu nascendi*]. (Radnóti, 2018, p. 225)

En este caso, como en muchos otros, parece evidente o incuestionable que, a pesar de que los pies miran hacia donde no deben, se considera a todos los efectos que la figura pertenece a una categoría dorsal, pues la cabeza oculta el rostro. Sin embargo, a veces, es comprometido clasificar las figuras. El arte es caprichoso y hay personajes frontales que pierden la identidad porque las facciones de sus rostros se borran, desdibujan o se transforman intencionadamente en otra cosa en virtud de retóricas visuales por motivos entre veleidosos, metafóricos y estilísticos. En *La violación* (1945, París, Centre Pompidou) de Magritte, un cuerpo femenino sustituye a una cara convencional en un retrato (Figura 1:17), desbaratando la lógica de la fisiología humana. Esta figura se podría categorizar como *clandestinidad incongruente* en tanto que el cuerpo "cubre" el rostro. Sin embargo, el espectador, a pesar de ser una figura incierta, desnaturalizada y paradójica, ve frontalmente una cara, un tipo de rostro extravagante, pero expresivo, lo que habilita al investigador a reconocer una figura frontal y catalogarla como tal en toda regla. Lo mismo sucede con las figuras en el mundo metafísico de Giorgio de Chirico: *Orestes solitario* (1974, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico) está sentado frente al espectador y tiene reducidas sus facciones a dos gráficas que tratan de reflejar dos ojos. Su rostro desnaturalizado, sin embargo, da a entender un semblante (Figura 1:18). En todo caso, son imágenes en las que el criterio del espectador determina si se trata de una figura frontal o de una figura clandestina.

La práctica confirma que la distinción entre las conformaciones dorsales, el perfil y la frontalidad en el plano pictórico se solapa por la infinidad de posturas imaginables que tiene una figura que se mueve con un giro de trescientos sesenta grados en el espacio. En todo caso, la protoiconografía dorsal no describe ni propone un código que sirva de referencia a los pintores, una codificación que, por otro lado, es inexistente; tan solo se trata en lo posible de

aproximar unos criterios eficaces y apropiados para describir y significar sistemáticamente los personajes con el mayor grado de veracidad posible y medida. Recogiendo el sentir de Alberto Carrere y José Saborit cuando analizan las formas de hablar de la pintura:

La ordenación no es en ningún caso la finalidad de nuestro trabajo, sino un instrumento necesario para la puesta en evidencia de mecanismos generales a cuya comprensión puede accederse más fácilmente mediante el establecimiento de rasgos comunes y agrupaciones; cabe recordar, una vez más, que pobre e inerte sería el objeto de estudio que se dejara encerrar perfectamente en apartados y casillas. (Carrere y Saborit, 2000, p. 196)

El límite entre las posiciones se complica en algunas obras en las que el uso de artificios retóricos desata lecturas disímiles. Es el caso de *Venus del espejo* (1651, Londres, National Gallery) de Diego Velázquez (Figura 1:19), *Venus ante el espejo* (1615, Viena, Palais Liechtenstein) de Rubens (Figura 1:20) o *Mujer ante el espejo* (1650, Ámsterdam, Rijksmuseum) de Gerard ter Borch (Figura 1:21). Se pueden leer fielmente como figuras en *pseudodorsalidad* o *dorsalidad* cuyos rostros se reflejan en un espejo sin proponer otros significados más complejos que alteren la literalidad. Sin embargo, si tejemos como una misma urdimbre las figuras reales y las imágenes especulares, sus posiciones se sintetizan en un *dorsalismo*. Velázquez trastoca la *pseudodorsalidad* para mostrar el rostro de quien solo se puede conjeturar que es una bella mujer. Su cara aparece desdibujada en el espejo y se provoca un doble juego de rostro sin rostro y belleza sin belleza. Ter Borch prefiere pintar el rostro especular para reflejar el interés de la joven hacia su acompañante y la expresión de su mirada. Rubens, por su parte, divide la identidad de Venus. Crea una imagen especular frontal y tan clara que compite con la mirada del rostro real. En todos los casos son representaciones que cuestionan la literalidad y la completitud de la forma singular para constituirse a partir de la unión de fragmentos en otra imagen aparentemente completa, pero quebrada.

En definitiva, se plantea la dificultad de establecer categorías estancas, pero su porosidad no invalida la tipología *protoiconográfica* como una herramienta metódica útil para describir y analizar la particular forma de participar los personajes en los escenarios. De acuerdo con las descripciones del capítulo 1 «Definiciones» y con el sentido común de cada investigador, todas las figuras se pueden estudiar y ordenar con buen criterio.

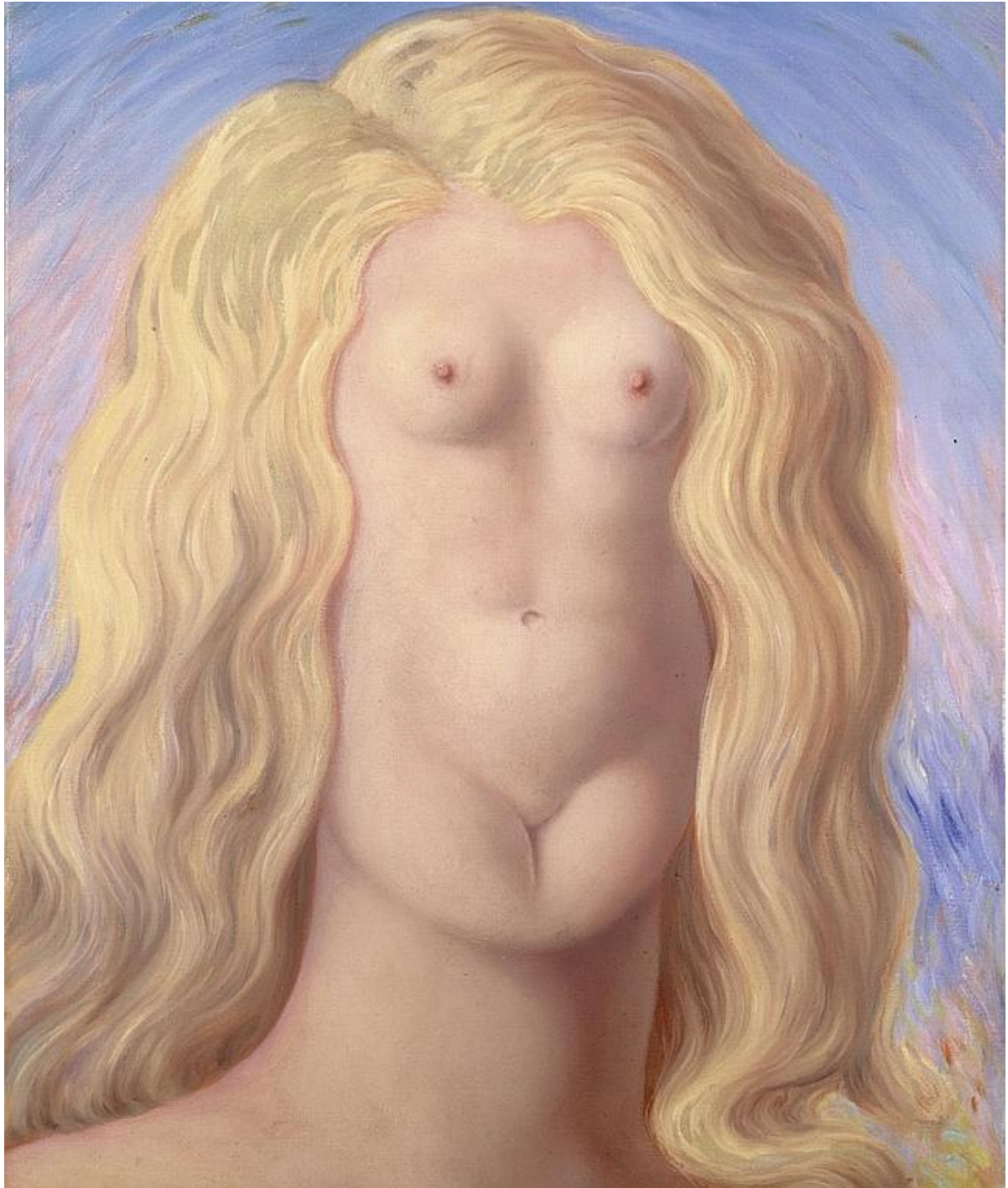


Figura 1:17. Magritte, R. (1945). *La violación* [Óleo sobre lienzo, 65,3 x 50,4 cm]. París, Centre Pompidou.
Recuperado en <http://www.abh.es/fotos-arte/20120926/violacion-1945-magritte-1503409922840.html>



Figura 1:18. Chirico, G. (1974). *Orestes solitario* [Óleo sobre lienzo, 100 x 82 cm]. Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Recuperado en *El mundo de Giorgio de Chirico*, 2017, p. 77.



Figura 1:19. Velázquez, D. (1651). *Venus del espejo* [Óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm]. Londres, National Gallery. Recuperado en artDatabase.



Figura 1:20. Rubens, P. (1615). *Venus ante el espejo* [Óleo sobre tabla, 124 x 98 cm]. Viena, Palais Liechtenstein. Recuperado en <http://www.wga.hu/art/r/rubens/22mythol/23mythol.jpg>



Figura 1:21. Ter Borch, G. (1650). *Mujer ante el espejo* [Óleo sobre tabla, 35 x 26 cm]. Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/1728966--rhona-mae-turlatano/collections/meme?ii=0&p=0>

2. SIGNIFICADO CRONOLÓGICO Y CULTURAL DE LA DORSALIDAD

Las figuras que dan la espalda al observador se encuentran con mayor y menor profusión en las representaciones bidimensionales a lo largo de toda la historia de las imágenes en Occidente, desde las pétreas superficies prehistóricas hasta los medios contemporáneos: «dieses Motiv – wenn auch in unterschiedlicher Intensität und Ausprägungsform – wie ein roter Faden durch die europäische Kunstgeschichte zieht» [este motivo —aunque en intensidad y formas variables— es un hilo conductor a lo largo de la historia del arte europeo] (Wilks, 2005, p. 5). Hay constancia de que se utilizaron en la Antigüedad clásica, pero la Edad Media es, en general, un período en el que su presencia en la pintura es prácticamente inexistente.

Los límites de la Modernidad son confusos. La separación entre la Edad Media y la Edad Moderna es imprecisa y la modernidad filosófica no se consuma hasta el siglo XVIII. Pero como punto de partida, el inicio del Renacimiento se puede retrotraer al *Trecento*, especialmente cuando se habla de figuras como Dante o Giotto (Hauser, 1978a, p. 333). Así, las primeras huellas del lenguaje moderno de la pintura también aparecen a comienzos del siglo XIV.

El término *dorsalidad* adquiere en este estudio un significado cultural y cronológico porque se adscribe al arte de la pintura como un motivo estéticamente evaluable a partir del *Trecento*, como un elemento de la narración visual que pervive en la pintura figurativa hasta hoy, conviviendo con otras manifestaciones artísticas propias de la Contemporaneidad. La *dorsalidad* se inserta inicialmente en un período en el que se recupera una forma de representar la figura humana que es más compleja técnicamente en cuanto que alcanza mayor naturalismo y, por otro lado, contribuye a diversificar puntualmente, pero progresivamente, los tipos iconográficos, implementando esquemas que rompen la estricta frontalidad. La relación entre la *dorsalidad* y el espacio pictórico, las temáticas y las formas de representación varían de un movimiento a otro en los períodos culturales subsiguientes al Renacimiento —en la Historia Moderna, por ejemplo, el Barroco relega los espacios cerrados dejando paso a los ilimitados y en la Historia Contemporánea más reciente, la representación de lo humano y su propio espacio se transforman considerablemente—, pero la *dorsalidad* y sus distorsiones formales viajan de unos contextos a otros y permanecen indefinidamente como posibles cualidades estéticas.

La posición dorsal se vincula en sus orígenes a la predilección por el naturalismo y la representación de lo real. También incide la emulación de la escultura en bulto redondo, la invención del espacio en perspectiva, el antropocentrismo de la filosofía humanista y, quizá, una nueva actitud del pintor que, favorecido por el clima de renovación artística y cultural, abandona las ataduras de la tradición filosófica y espiritual para contradecir los protocolos de la representación medieval, limitada en general a las posiciones de frente y perfil. Según Arnold Hauser (1982) el público del arte del Renacimiento, que se debate y mezcla entre el gusto burgués y cortesano, manifiesta su inclinación por el realismo y el racionalismo burgués y la innovación ciudadana, por lo que a finales del *Quattrocento* la corriente artística recoge ese sincretismo (p. 348). En esta renovación, la aparición de las figuras de espaldas puede considerarse un elemento sintomático más a añadir al preámbulo de un paulatino proceso de emancipación del artista que culminará en la conjeturada autonomía del arte a partir del siglo XVIII. Pero, sobre todo, el ser humano está cambiando su manera de concebir el mundo y su propia naturaleza, su forma de entender y estar en el cosmos y como consecuencia, su forma de representar el mundo y representarse a sí mismo. A su vez, las formas de representar son formas de conocimiento, vías para el aprendizaje y canales de distribución de los modos de concebir la realidad.

2.1. El renacer de la visión dorsal en la pintura del Renacimiento

Como comienzo de la Edad Moderna, el Renacimiento no se puede dissociar tajantemente de la Edad Media porque muchas de las características se encuentran en ella, como el sentido de la individualidad y la personalidad, la racionalidad, el naturalismo o el interés por las leyes de la naturaleza (Hauser, 1978a, pp. 333-337).

El resurgir de la posición dorsal no se produce de forma inmediata, sino que progresa asociada a las transformaciones culturales, filosóficas, artísticas y científicas que tienen lugar a partir del *Trecento*; a medida que avanzan los siglos, se va haciendo relativamente más frecuente, siempre de forma cuantitativamente minoritaria.

2.1.1. El naturalismo de la Antigüedad clásica

No hay vestigios, pero se puede inferir que la pintura mural griega debió representar figuras de espaldas porque aparecen en las decoraciones de los vasos al menos desde finales del siglo VI a. C. Unos juerguistas en posiciones frontal, de perfil y *dorsalismo* decoran un ánfora ateniense

(510–500 a. C. Munich, Antiken-sammlung) con la firma de Eutímides (Figura 2:1), ceramista que competía en habilidades representacionales con el famoso Eufronios (Richter, 1984, p. 341); y un guerrero en *dorsalidad* pertrechado con escudo, casco y espada participa en una escena bélica que decora un ánfora ateniense (comienzos del s. IV a. C., Nueva York, Metropolitan Museum of Art) del Pintor de Suesula (Figura 2:2). Las escenas mitológicas, costumbristas y eróticas representadas en frescos, mosaicos y cultura material de la Antigua Roma también se hacen eco de estas figuras. La princesa troyana capturada por el hijo del rey de Salamina después de la entrada de los griegos en Troya en el fresco de *Ajax captura a Casandra* (Antigua Roma, Pompeya, Casa del Menandro), está representada semidesnuda en *dorsalismo* (Figura 2:3). Algunos frescos romanos debieron inspirarse en relatos de escritores antiguos que vieron de primera mano las pinturas griegas (Richter, 1984, p. 282), pero sobre todo emularon los originales que conocieron (Richter, 1984, p. 279). La delicada figura en *pseudodorsalidad* de *Flora* (Antigua Roma, Nápoles, Museo Archeologico Nazionale di Napoli) en un fresco procedente de la Villa Arianna en la pequeña población de Estabia cercana a Pompeya (Figura 2:4) posiblemente fuera una imitación de un original griego (Richter, 1984, p. 283).

Filóstrato el Viejo, escritor y sofista griego que vive entre los siglos II y III, realiza descripciones de obras pictóricas grecorromanas en las que, por norma general, no aparecen expresamente descritas las figuras que dan la espalda, pero se encuentran mencionadas algunas: «Los Erotes, riéndose, ruedan por el suelo, uno de costado, otro de bruces, otros de espaldas, todos con gesto de fiasco» (Trad. Filóstrato el Viejo, 1993, p. 42). En otro pasaje en el que describe una representación de las Horas, le llama precisamente la atención todo lo contrario, es decir, que ninguna de las figuras bailando den la espalda al observador, lo que Filóstrato interpreta como si no se adentraran en el espacio pictórico, sino que se dirigen hacia él:

En lo que atañe a las figuras de las Horas, cabe decir que son deliciosas y de un arte inspirado. ¡Cómo cantan, cómo giran en su danza! Ninguna de ellas muestra la espalda, pues todas parecen acercársenos». (Trad. Filóstrato el Viejo, 1993, p. 34)

La écfrasis de Filóstrato sugiere que hay una dirección ortogonal al plano del cuadro por la cual las figuras que le parecen reales entran y salen con toda naturalidad dependiendo de si dan la espalda o el frente al espectador.



Figura 2:1. Eutímides (510–500 a. C.). *Juerguistas* [Ánfora pintada con figuras rojas sobre fondo negro].
Munich, Antiken-sammlung. Recuperado en Richter, 1984, p. 339



Figura 2:2. Pintor de Suesula (ca. 400 a.C). *Guerreros* [Ánfora pintada en blanco, amarillo y negro]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en Richter, 1984, p. 353



Figura 2:3. Anónimo (Antigua Roma). *Ajax captura a Cassandra* [Fresco]. Pompeya, Casa del Menandro. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Menandro#/media/File:Casa_del_menandros.png



Figura 2:4. Anónimo (Antigua Roma). *Flora* [Pintura mural, 38 x 32 cm]. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale.. Recuperado en [https://it.wikipedia.org/wiki/Flora_\(affresco\)#/media/File:Primavera_di_Stabiae.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Flora_(affresco)#/media/File:Primavera_di_Stabiae.jpg)

2.1.2. Declive y renacer del naturalismo

El arte de las primitivas comunidades cristianas se caracteriza por las formas simbólicas o desnaturalizadas. Pero se vuelve a la figuración a partir del siglo IV. En la Edad Media, las contadas representaciones vistas de espaldas —en forma de *dorsalismos*— son excepciones que no invalidan el hecho de que las imágenes en general respetan la *frontalidad*. La expulsión de la visión dorsal corre paralela al menoscabo de la representación del espacio y la pérdida del naturalismo y la volumetría de las figuras. Esto no quiere decir que, en sentido inverso, el espacio moderno abra de nuevo sus puertas a las figuras de espaldas, sino que más bien sucede al contrario, es decir, que son las figuras dorsales las que abren las ventanas del espacio en perspectiva. En todo caso, el naturalismo incentiva la representación de posiciones dorsales.

La inclinación por la imagen más realista y el gusto por el naturalismo son características del arte del Renacimiento; sin embargo, no existe una dualidad divergente entre el Renacimiento y el final de la Edad Media porque el interés por el naturalismo del siglo XV procede de los artistas góticos (Hauser, 1982, p. 334). Entre estos y los artistas del Renacimiento hay una relación de continuidad: «Para encontrar una concepción de la pintura verdaderamente diferente a la renacentista hemos de remontarnos hacia atrás en el tiempo, traspasando la barrera de lo gótico» (Tomás, 1998, p. 123). Pero no son los pintores, sino los escultores góticos los que primero comienzan a observar la naturaleza y a producir estructuras corporales con mayor dinamismo (Gombrich, 2011, p. 144). Sobre todo, los relieves son un importante referente para la pintura porque los escultores son hábiles a la hora de representar la tridimensionalidad del movimiento en la bidimensionalidad.

Si en la Edad Media la representación de la figura humana estuvo “castigada” a mirar de frente o de perfil en lugar de “hacia la pared”, en el *Trecento* florentino se incorpora la posición dorsal como motivo, siendo muy posiblemente Giotto di Bondone (*ca.* 1267–1337) uno de los principales artífices que se atreven a girar las figuras y a dotarlas de un movimiento que las aproxima a la vida real. Es el pintor que moderniza la pintura al recuperar el naturalismo de la escultura gótica e introducir nuevas posturas y escorzos (Gombrich, 2011, p. 150). El pintor de Bondone introduce en sus obras, no una figura, sino varias figuras totalmente de espaldas, como en *La última cena* (1303–1304, Padua, Cappella degli Scrovegni), donde los apóstoles se distribuyen en dos filas enfrentadas alrededor de la mesa (Figura 2:5). Giotto es un vanguardista en su tiempo: «En pleno siglo XIV Giotto aparece como una avanzada histórica de lo que cien años más tarde tomará carta de ciudadanía universal» (Tomás, 1998, p. 122).



Figura 2:5. Giotto (1303–1304). *La última cena* [Fresco, 200 x 185 cm]. Padua, Cappella degli Scrovegni. Recuperado en artDatabase

2.1.3. La búsqueda del espacio real

La inclinación por el naturalismo hunde sus raíces en el Gótico. Sin embargo, la fascinación por representar lo real y el espacio real sí es ya una característica más propia del Renacimiento:

De la voluntad gótica de ilusionar el mundo celestial, un espacio sagrado e intangible, se pasa al deseo de semejar las cosas reales: el éxito del pintor consiste ahora en engañar los sentidos del espectador para que crea que lo pintado es lo real mismo. (Tomás, 1998, p. 159)

A finales de la Edad Media los pintores empiezan a preocuparse por la representación del espacio en profundidad. Hasta ese momento el dibujo no se había empeñado en romper con la bidimensionalidad del lienzo arquitectónico. No es hasta el Renacimiento cuando los artistas realmente se proponen representar el espacio como lo ven en la realidad: «esta conciencia del espacio se convierte en una verdadera obsesión» (Hauser, 1978a, p. 49). En ese ejercicio de emular la realidad se sumergen las figuras dorsales que dan la espalda al mundo para introducirse en el espacio fingido.

En la Edad Media las figuras se superponen en horizontes paralelos y sus tamaños relativos responden proporcionalmente a una relación jerárquica, independientemente de si su situación es lejana o cercana. También se utilizan las posiciones de frente y de perfil para diferenciar los personajes principales de los secundarios, pero no se ven figuras de espaldas al espectador hasta los primeros años del siglo XIV. En las narraciones visuales de los hechos bíblicos todos los personajes muestran sus rostros y mantienen algún tipo de relación visual, bien dirigen sus miradas hacia el mundo real en el que se encuentran los feligreses o bien miran hacia otro personaje «tematizando la mirada» (Stoichita, 2005), es decir, proponiendo al observador hacia dónde debe mirar, generalmente hacia el personaje principal, como es el hijo de Dios. Si el arte estaba orientado a la educación en la fe, a través de la mirada se vigilaba la atención sin distracción de los feligreses. Sin embargo, una figura en *dorsalidad* podría suponer un descanso que facilitara la especulación. La figura dorsal podría reportar la fragmentación de la estructura homogénea y necesariamente totalizadora de una imagen icónica y simbólica. Esta imagen fragmentada se encuentra, por ejemplo, en *La muerte de la Virgen* (1460–1465, San Diego, Timken Museum of Art) del pintor flamenco Petrus Christus, donde uno de los apóstoles se aparta del grupo de dolientes que asiste a la Virgen y se aísla para mirar hacia la lejanía por la ventana (Figura 2:6). Quizá trata de ocultar o disipar su ansiedad (Gellman, 1970, p. 147). No redirige la mirada del espectador hacia una amplia panorámica porque la visión está

limitada por la estrecha ventana, pero le invita a imaginar ese otro lugar que él ve y en el cual puede desvanecer su tristeza. Es una figura que trata de captar la atención del espectador para llevarle hacia otro lugar, pero ya no es tanto un espacio físicamente perceptible, sino un lugar abstracto o imaginario como el de los propios pensamientos.

En el medievo la relación entre la obra y los espectadores se proyecta hacia fuera de la superficie pintada porque los iconos no tienen un espacio propio, sino que forman parte del mismo espacio real —ubicados en el muro de la iglesia o en un retablo—. Pero a finales del medievo este espacio oprimido también se independiza porque «la pintura gótica se elabora ya sobre la separación entre realidad y ficción; el arte se segrega del espacio cotidiano para constituir conjuntos que empiezan y terminan dentro de un marco» (Tomás, 1998, p. 123). Es en estos espacios todavía góticos en los que se inserta la visión dorsal de las figuras. Así, los espectadores *trecentistas* empiezan a asimilar estas novedosas representaciones y en ellos se empieza a fraguar la posibilidad de un futuro espectador permeable al ahuecamiento de los muros con espacios transitables. Giotto presenta un creativo juego visual en *Los pretendientes orando* (1304–1306, Padua, Cappella degli Scrovegni). Los viudos están esperando arrodillados delante de un templo en cuyo interior hay un altar donde han depositado sus respectivas varas (Figura 2:7); de acuerdo con el episodio IX «José, guardián de María» del evangelio apócrifo de Santiago, la vara que florece por la gracia de Dios señala al futuro esposo de la Virgen María. Las varas están dispuestas de tal forma que casualmente simulan unas líneas de fuga hacia el interior al mismo tiempo que se dirigen hacia la mano de Dios que aparece en el firmamento. Los pretendientes situados de espaldas dirigiendo sus miradas hacia donde convergen las líneas de las varas ejercen un impulso visual en profundidad que quiebra la planitud del lienzo y abre a la mirada del espectador el templete construido con una todavía torpe perspectiva.

Cuando en el Renacimiento se interioriza la perspectiva se invierten las relaciones entre el espacio pictórico y el espectador porque se sustituye la mirada saliente de la representación medieval por la mirada entrante del espectador:

The agentic power of pictures elevated the observed over the observer, and while the quality of visual experience was not static across and throughout medieval Christendom, this order of precedence persisted, perhaps even increased, until it finally reversed in favour of the viewer starting in the Renaissance and culminating in the Enlightenment.

[El poder agente de las imágenes elevó lo observado sobre el observador, y aunque la calidad de la experiencia visual no se mantuvo invariable en toda la cristiandad medieval, este orden de precedencia persistió, tal vez incluso aumentó, hasta que finalmente se revierte a favor del espectador comenzando en el Renacimiento y culminando en la Ilustración]. (Couzin, 2021, p. 105)

El ojo atraviesa la superficie del lienzo y se introduce en un orden geométrico que depende de un punto de vista elegido previamente por el artista. En este espacio virtual y perspectivo se acomodan mucho mejor las posiciones dorsales. Los sujetos hieráticos que antes se dirigían por obligación hacia el espectador ahora se emancipan de su mirada dando la espalda a la realidad física para entrar en ese otro espacio de realidad ficticia. Las figuras dorsales hacen explícita sobre la superficie del cuadro la indicación de que existe un dentro y un afuera. «Giotto hizo uso particular de la figura vista desde atrás, que estimula nuestra imaginación “espacial” obligándonos a imaginar el otro lado» (Gombrich, 2002, p. 10). La figura de espaldas tendría un carácter psicológicamente mediador: «Sie führt den Betrachter in eine gemalte Scheinwelt ein und sie bildet gleichzeitig eine Grenze zwischen Illusion und Wirklichkeit» [Introduce al espectador en un mundo ilusionado y al mismo tiempo establece un límite entre la ilusión y la realidad] (Wilks, 2005, p. 22). Este rol lindero pudo producirse también en los trampantojos murales de la antigua Roma: «Im Werk Giottos erhält die Rückenfigur wiederum die gleiche Funktion wie in der römischen Antike, denn die Rückenfigur soll die gemalte Bildwelt von der realen Welt abgrenzen» [En la obra de Giotto, la *Rückenfigur* tiene nuevamente la misma función que en la Antigüedad romana, ya que tiene la intención de distinguir el mundo pintado de las imágenes del mundo real] (Wilks, 2005, p. 26). *Frontalidad y dorsalidad* son cualidades que marcan la misma frontera que Michael Fried (2000) advierte en la representación de dos cartas que, estratégicamente colocadas en el primer plano, sobresalen de un cajón abierto en *Juego de naipes* (ca. 1737, Washington, National Gallery of Art) de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (Figura 2:8). La primera carta lleva un dibujo del rey de corazones mirando hacia el exterior del cuadro donde se encuentra el espectador y la otra carta vuelta del revés mira hacia el interior de la obra (p. 67).

El observador moderno puede teóricamente identificarse con el personaje de la obra que le da la espalda, pero especialmente cuando es un sujeto anónimo susceptible de ser cualquier individuo porque la visión de su rostro puede tener un efecto retardatario de la experiencia, si bien no necesariamente invalidante. Al mismo tiempo, la perspectiva moderna abre un mundo que observar desde un punto de vista. Según Panofsky (2003a), no es solamente un avance

tecnológico que eleva intelectualmente y científicamente el arte del Renacimiento, sino que produce una racionalización de la visión y una objetivación de la visualidad que posibilita al observador del Renacimiento avalar su punto de vista y por lo tanto su subjetividad y, metafóricamente, su modo de observar el mundo empírico, pensar la realidad e interpretar filosóficamente el cosmos. Las posiciones dorsales ofrecen al espectador la posibilidad de situarse dentro de la escena en el lugar de la figura anónima y mirar empáticamente el mundo representado: «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» (Stoichita, 2005, p. 20). Pero el espectador también puede especular e imaginar. Aunque quizás el espectador reconoce en la figura dorsal la existencia de otros lugares objetivos desde los cuales también se comprende subjetivamente el espacio. Es la experiencia de la mirada del “otro” que induce el recaudador de impuestos en *El pago del tributo* (1424–1427, Florencia, Cappella Brancacci, Santa María del Carmine) de Masaccio (Figura 2:9):

La figura del soldado que recibe el tributo, en la composición célebre de la capilla Brancacci. Plantado, de espaldas a los espectadores, en el límite del espacio y del fresco, este magnífico espadachín de pantorrillas tensas, afirmado en su altivez, ya no remite a las figuras de las catedrales góticas sino a la experiencia visual de cada hombre. Ya no debe su presencia al peso y al volumen de su ropaje, su túnica moldea su cuerpo. Existe por sí mismo, separado del fondo, suspendido en el espacio, según principios que no tienen nada que ver ya con las prácticas de la perspectiva medida; oscilando ante nuestros ojos según los prestigios propios de la pintura. (Francastel, 1988, p. 200)

En definitiva, se puede afirmar que el tándem perspectiva y posición dorsal hace posible una progresiva modificación de la mirada del espectador sobre las obras pictóricas, aunque este cambio no se materialice completamente hasta mucho más tarde.



Figura 2:6. Christus, P. (1460–1465). *La muerte de la Virgen* [Óleo sobre tabla de roble, 73,7 x 102,9 cm]. San Diego, Timken Museum of Art. Recuperado en <https://www.timkenmuseum.org/static/media/uploads/collection/Collection%20Images/christus.png>



Figura 2:7. Giotto (1304–1306). *Los pretendientes orando* [Fresco, 200 x 185 cm]. Padua, Cappella degli Scrovegni. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/old/mary04.jpg>



Figura 2:8. Chardin, J. (1737). *Juego de naipes* [Óleo sobre lienzo, 82 x 66 cm]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado en http://www.wga.hu/art/c/chardin/2/05h_card.jpg



Figura 2:9. Masaccio (1424–1427). *El pago del tributo* [Fresco, 255 x 598 cm]. Florencia, Cappella Brancacci, Santa María del Carmine. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/El_pago_del_tributo_\(Masaccio\)#/media/File:Masaccio_004.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_pago_del_tributo_(Masaccio)#/media/File:Masaccio_004.jpg)

2.1.4. La renovación del artista y su entorno

El artista a comienzos del Renacimiento tiene la posición social del ser que ejerce un oficio, un artesano hábil que perfecciona y perpetúa las tradiciones. Pero al mismo tiempo que los humanistas miran hacia la Antigüedad clásica y leen los textos, se elevan voces escritas que abogan por el ascenso de su práctica a la condición artística al asimilar sus principios a los de la poesía. Hacia 1400, el pintor Cennino Cennini equipara la pintura con la poesía porque ambas son capaces de crear con la imaginación (Chastel, 1982, p. 115). También Leon Battista Alberti (1404–1472) en *Della pittura* (1435) trata de elevar su categoría al incorporar a la disciplina las propiedades de la retórica (Chastel, 1982, p. 116). Estas son algunas de las anécdotas que sentencian cómo en el siglo XV comienza a cambiar la concepción que se tiene del arte y los artistas en la sociedad.

Pero también en el siglo XV los artistas están muy ligados a sus clientes con los que mantienen una relación de dependencia a través de contratos que condicionan sus obras: «He hecho lo que me pidió sobre el cuadro, y me he atendido escrupulosamente a cada cosa» (Citado en Baxandall, 1981, p. 18) le dice Fra Filippo Lippi en una carta a Giovanni di Cosimo de Medici. Los pintores aseguraban al cliente cómo habían de estar colocadas las figuras mostrándole bocetos previos, tal y como refiere un contrato firmado entre Domenico Ghirlandaio y el Prior del Ospedale degli Innocenti de Florencia para la realización de la *Adoración de los Magos* (1488, Florencia, Ospedale degli Innocenti):

Y que debe colorear y pintar dicha tabla, toda con su mano, en la forma en que se muestra en un dibujo sobre papel con tales figuras y en la forma allí mostrada, en todo detalle de acuerdo a lo que yo, Fra Bernardo, crea mejor; no apartándose de la forma y composición de tal dibujo. (Citado en Baxandall, 1981, p. 21)

En el centro inferior de la composición, uno de los reyes en *dorsalismo* besa los pies del niño Jesús (Figura 2:10). Otros dos angelitos también se sitúan en *dorsalismo* en el suelo. Estas figuras que están de espaldas en tres cuartos muestran el rostro porque dignifica y eleva la calidad de la obra:

Alabaré los rostros pintados que, agradando a doctos e indoctos, parezcan sobresalir como esculpidos de las tablas y, por el contrario, censuraré aquellos en los que no se manifiesta más arte que quizá en las líneas. (Trad. Alberti, 2007, p. 108)

Probablemente una figura en *dorsalidad* o *pseudodorsalidad* podría considerarse por los mecenas un menoscabo artístico por el cual no debían pagar y mucho menos si el rostro no había sido ejecutado por el maestro con su propio pincel: «El mismo maestro Luca está obligado y se compromete a pintar: 1) todas las figuras en dicha bóveda, y 2) especialmente *los rostros y todas las partes de las figuras desde la mitad de cada figura hacia arriba*» (Citado en Baxandall, 1981, p. 38) consta en el contrato que firma Piero della Francesca para la realización de la *Madonna della Misericordia* (1445–1462, Galleria San Sepolcro). Aunque no era algo frecuente, también había artistas como Mantegna que gozaban de mayor libertad al trabajar como asalariados y no con contratos por obra (Baxandall, 1981, p. 29). Se podría argumentar que sus condiciones artísticas le permitían a Mantegna introducir libremente las relativamente frecuentes figuras dorsales que aparecen en sus obras, como en *La Ascensión* del Tríptico de los Uffizi, (1460–1470, Florencia, Uffizi), donde los apóstoles en círculo miran hacia arriba o *Trompas y portadores de enseñas* de la serie «Triunfo de César» (ca. 1492, Londres, Hampton Court Palace), donde un soldado está en *dorsalismo*, por citar alguna de sus numerosas obras.

Hasta qué punto los cambios introducidos por los artistas a comienzos del Renacimiento, especialmente los posicionamientos dorsales de las figuras, se deben a criterios personales de los pintores en aras de satisfacer la originalidad y la innovación o responden exclusivamente, como afirma Hauser (1978a), a las directrices precisas de los clientes negando cualquier impulso creador, la subjetividad expresiva y la idea espontánea (p. 375), es una cuestión que quizá pueda tener un punto de encuentro porque artistas y mecenas comparten el espíritu de una época que aboga por la renovación cultural, filosófica y estética. Así, de igual modo que Meyer Schapiro (1998) considera que las posiciones de frente y perfil en el arte de la Edad Media tienen un significado premeditado y un sentido más recóndito que la mera elección estética propia de un estilo (1998, pp. 59-100), se puede razonar que la elección de la posición dorsal tiene también un significado que trasciende lo estético y formal. Es factible pensar que fueran los propios pintores los que en el ejercicio de su trabajo sintieran la necesidad de romper con las ataduras de la tradición y que quisieran liberarse de la rigidez de los cánones del lenguaje medieval de representación, pero dentro de un clima ideológico y cultural y un contexto social, literario y artístico de mecenazgo que lo favorecía, aunque los mecenas impusieran la inclusión de determinados retratos —como un donante el suyo propio— o rostros genéricos.

Aunque no se puede hablar todavía de la autonomía del arte en un sentido moderno, según André Chastel (1982), sí se valora en los círculos intelectuales a los artistas innovadores

capaces de introducir cambios y asombrar al público; aunque no sucede así entre el vulgo que, desinteresado por lo nuevo, sigue aprisionado en la tradición. Boccaccio elogia a Giotto y critica a los que pintan para agradar a los ignorantes y a los que todavía permanecen apegados al *Trecento* y no se preocupan de satisfacer al público más culto (Chastel, 1982, p. 299). Masaccio es otro de los genios que revoluciona la pintura con sus representaciones espaciales (Gombrich, 2011, p. 170) e introduce figuras en actitudes nuevas que van más allá del simple frente o perfil. Entre otras figuras de espaldas, además del recaudador de impuestos ya mencionado, en el fresco de la *Resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra* (1425–1427, Florencia, Cappella Brancacci), se encuentran dos devotos arrodillados delante del santo (Figura 2:11).

Otros pintores no incluyen nunca —o de forma muy menesterosa— las posiciones dorsales en su repertorio, como es el caso de Leonardo da Vinci, a pesar de que en su *Estudios de figuras* (1505, Turín, Biblioteca Reale) y en sus textos escritos demuestra interés por la representación humana con gracia de movimiento, incluyendo expresamente la de espaldas (Figura 2:12):

La anchura de un hombre a través de las caderas es igual a la distancia desde la parte superior de la cadera a la parte inferior de la nalga, cuando está de pie balanceándose por igual sobre sus dos piernas, y la misma distancia hay desde la parte superior de la cabeza hasta la axila. La cintura, o parte más estrecha por encima de las caderas, está a mitad de camino entre las axilas y la parte inferior de la nalga. (Da Vinci, 1984, p. 52)

Su interés también aparece en el siguiente párrafo:

Si las caderas, que son el polo del hombre, están situadas de tal forma que la derecha es más alta que la izquierda, procuremos que la espalda derecha esté más baja que la izquierda y la articulación de la espalda más alta en línea perpendicular, por encima de la más alta prominencia de la cadera. (Da Vinci, 1984, p. 57)

Leon Battista Alberti (1404–1472) también recomienda a los pintores la diversidad de posiciones y movimiento en las figuras:

Lo mas grato en una pintura es que la actitud y el movimiento de los cuerpos sean muy diferentes entre si. Por consiguiente, habrá algunos cuyo rostro sea todo visible, con las manos levantadas y los dedos abiertos, uno apoyado en un pie, otros con la cabeza girada al lado contrario con los brazos a los lados y los pies juntos, cada uno con su propio

movimiento; y otros sentados, de rodillas o incluso tendidos en el suelo. (Trad. Alberti, 2007, p. 102)

Los cambios en la pintura no se asumen inmediatamente por todos los artistas, sino que parece existir una inercia que se aferra a la frontalidad. En el Renacimiento italiano los escultores y los pintores están todavía atados a la tradición:

Con todo, el predominio de la visión frontal se mantuvo, y en pleno Renacimiento condicionaba aún la obra de Miguel Ángel. Como ha observado Wittkower, Miguel Ángel operaba con arreglo al concepto de dos relieves, uno frontal y otro dorsal, que empalmados determinan un bulto redondo, favorecido en la visión frontal. (Martín González, 1990, p. 22)

En todo caso, el pensamiento artístico va conociendo y reconociendo paulatinamente las nuevas formas de ver, interpretar y representar, desprendiéndose poco a poco de las pasadas rutinas. La variedad en las formas es un índice de la transformación cultural, de la renovación artística y el progreso en el lenguaje pictórico. Esta variedad en la pintura reside principalmente, según Alberti, en la «diversidad y contraste de tintes» y en la «diversidad y contraste de las actitudes en las figuras» (Baxandall, 1981, p. 165). Una forma de crear variedad y contrastar es sin duda oponer una figura frontal y otra dorsal.



Figura 2:10. Ghirlandaio, D. (1488). *Adoración de los magos* [Témpera y óleo sobre tabla, 285 x 240 cm]. Florencia, Ospedale degli Innocenti. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adoration_of_the_Magi_Spedale_degli_Innocenti.jpg#/media/File:Adoration_of_the_Magi_Spedale_degli_Innocenti.jpg



Figura 2:11. Masaccio (1425–1427). *Resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la catedral* [Fresco]. Florencia, Santa María del Carmine, Cappella Brancacci. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_Brancacci#/media/File:Masacc15.jpg



Figura 2:12. Da Vinci, L. (1505). *Estudios de figuras* [Dibujo]. Turín, Biblioteca Reale. Recuperado en <http://www.wga.hu/art/l/leonardo/10anatom/7legs1.jpg>

2.1.5. *La representación de las acciones y de los afectos*

La representación del ser humano, sus valores, posición social y afectos ocupa un lugar central en el arte del Renacimiento y el Humanismo. Por un lado, el retrato del rostro como representación de un individuo gana importancia en la cultura de la Edad Moderna y, por otro, la figura humana debe ser necesariamente más flexible desde el punto de vista narrativo, capaz de transmitir tanto sus acciones en el espacio como sus emociones y relaciones. En ese interés por la representación de los afectos, el lenguaje corporal aprovecha las nuevas posibilidades que le brinda la profundidad del espacio de tal forma que se funden dos tipos de perspectivas:

La composición pictórica no deja de ser una «forma simbólica». Los gestos expresivos son uno de los dos grandes medios que el pintor tiene a su disposición para suscitar reacciones comparables a las de lo vivido. Al lado de la perspectiva, que ejerce una especie de coacción perceptiva en favor del espacio, debemos considerar el efecto fisiognómico, en lo esencial fundado en los gestos, como una segunda perspectiva, una perspectiva psíquica, psicofisiológica si se quiere, cuyas modalidades debemos indagar. (Chastel, 2004, pp. 22-23)

Pero se produce una situación paradójica: al mismo tiempo que la figura que se da la vuelta gana espacio, movimiento y expresividad analógica, pierde la capacidad de demostrar emociones a través del rostro. Pero también puede verse afectada la expresividad de las manos y los brazos que por lo general trabajan hacia delante y exigen a la figura el posicionamiento frontal para su demostración de una forma natural. Hay gestos que gozan de una larga vida; por ejemplo, el gesto del brazo recogido en el pecho o “en cabestrillo” en el retrato de la Antigüedad griega, que se pone de moda en el siglo V a. C. como signo de la buena apariencia, honestidad, modestia y respeto, se extiende hasta el siglo XIX (Hoare, 2013, p. 948). Moshe Barasch también señala que a partir del siglo XIII el gesto de las palmas de las manos unidas a la altura del pecho sustituye a las manos alzadas como la fórmula por excelencia de la liturgia cristiana y es la elegida por Giotto para representar a los orantes en sus obras (Barasch, 1999, p. 67). Su interés por el lenguaje del gesto le lleva a condenar sin querer a las figuras secundarias que dan la espalda al espectador a su mera función estructural, como si no tuvieran ninguna capacidad de expresión sin la visión de sus rostros y manos:

Even when in the early fourteenth century the desire to create an illusion of depth of space led to the introduction of figures seen from the back (as a kind of *repousoir*), the figures so represented were usually anonymous personages, without hierarchic or even individual significance. From the many examples that come to mind I shall mention (...) is Giotto's fresco, *Mourning the Death of St. Francis*, in the Bardi Chapel in Santa Croce, done in Florence, no more than a decade or two before the Pisano. In Giotto's fresco it is only anonymous monks, performing no solemn function, that are seen from the back.

[Incluso cuando a comienzos del siglo XIV el deseo de crear una ilusión de profundidad en el espacio condujo a la introducción de figuras vistas desde atrás (como una especie de *repousoir*), las figuras así representadas eran normalmente personajes anónimos, sin jerarquías o incluso sin significado individual. De los muchos ejemplos que me vienen a la cabeza mencionaré (...) el fresco de Giotto, *Duelo por la muerte de San Francisco*, en la Capilla Bardi de Santa Croce, realizado en Florencia, no más de una década o dos antes del Pisano. En el fresco de Giotto, sólo los monjes anónimos, que no realizan ninguna función solemne, se ven desde atrás]. (Barasch, 2003, p. 54)

Sin embargo, estas figuras que se cierran delante de San Francisco son las mismas que invitan al espectador a introducirse en ellas y compartir empáticamente su corazón.

La necesidad de progresar en el movimiento de las figuras que actúan hacia el interior del escenario sin sacrificar la expresión de las emociones incentiva la figura del *dorsalismo* por encima de la *dorsalidad* y la *pseudodorsalidad*. En el siglo XVI, esta búsqueda de la representación de los afectos en una figura de espaldas se halla en una descripción del escritor Ludovico Dolce (1508–1568) acerca de la figura de Venus en la obra *Venus y Adonis* de Tiziano: «Porque al torcer la cara hacia Adonis, esforzándose con ambos brazos por retenerlo, y medio sentada sobre un delicado paño morado, muestra por doquier algunos sentimientos dulces y vivos» (Citado en Checa, 2002, p. 111). En el siglo XX, una descripción de un dibujo a lápiz y tinta de Giulio Romano titulado *Una sátira* (ca. 1527-30, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza) repara a sí mismo en la necesidad de girar el rostro de una sátira para demostrar sus afectos, generando con el gesto un *dorsalismo incongruente* (Figura 2:13):

La postura de la sátira es totalmente funcional a las necesidades semánticas de Giulio Romano, así, a pesar de mostrarla de espaldas, la pose vine [sic] forzada por medio de una torsión que llega hasta límites importantes, con el fin de permitir al espectador apreciar

uno de los pechos y la expresión relativamente dulce del rostro de nuestra semidiosa femenina. (Mancini, 2002b, p. 419)

En definitiva, la Edad Moderna es el contexto histórico en el que las figuras frontales giran con naturalidad ciento ochenta grados y se «reinventa» la visión dorsal como una forma de representación más «real» que ya existía en la Antigüedad clásica, pero que se ignora en la Edad Media, y que después se mantiene sin desaparecer en la pintura figurativa hasta nuestros días. Las primeras figuras dorsales en la pintura son un indicio más a añadir en el incipiente proceso de construcción de la autonomía del artista y del arte que se inicia relativamente en la modernidad histórica. La representación dorsal pasa a formar parte del repertorio de signos del nuevo lenguaje pictórico más libre que gracias a una nueva cultura filosófica y artística aflora en el Renacimiento. Esta moderna visión de la figura humana que corre paralela a la visión antropocéntrica del mundo compite con la iconografía medieval y promueve una relación diferente entre la imagen y el espectador. La representación dorsal en la pintura pertenece a ese contexto cultural del Renacimiento al que hace referencia Gombrich cuando:

Los descubrimientos de los artistas italianos y flamencos de la primera mitad del siglo XV provocaron gran agitación en toda Europa. Pintores y patrocinadores a la par quedaron fascinados por la idea de que el arte no sólo podía servir para plasmar temas sagrados de manera sugestiva, sino también para reflejar un fragmento del mundo real. Tal vez el más inmediato resultado de esta gran revolución en arte consistió en que los artistas de todas partes comenzaron a experimentar y procurar nuevos efectos sorprendentes. Ese espíritu de aventura que sostuvo el arte del siglo XV señala la verdadera ruptura con la Edad Media. (2011, p. 183)

Los hombres y las mujeres del Renacimiento perciben, dentro de sus «competencias visuales» (Baxandall, 1981, p. 58), una transformación iniciada por artistas, filósofos y mecenas en la forma de concebir la pintura y de representar su propia naturaleza humana, pero también la de Dios. Esta forma de comprender lo visual permanece como herencia en el acervo cultural del ser humano hasta hoy, ya sea de forma latente, ya sea explícita, independientemente de que otras formas artísticas contemporáneas hayan relegado gran parte de la pintura figurativa y de que los hombres y las mujeres sean hoy capaces de comprender otros idiomas más contemporáneos dentro del lenguaje visual.



Figura 2:13. Romano, G. (ca. 1527-30). *Una sátira* [Lápiz y tinta marrón sobre papel, 205 x 105 mm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/romano-giulio/satira>

2.2. La posición dorsal como forma clásica de representación

Desde el punto de vista formal el arte del Renacimiento no se separa radicalmente de los modos de representación medieval porque las renovaciones requieren un período de transición en el que se constata la simultaneidad de estilos. Entre las alteraciones estilísticas y formales se entretejen nuevos modelos filosóficos y científicos que son causa y consecuencia del cambio en el modo de mirar e interpretar la realidad.

Unas de las principales modificaciones que se producen en la representación afecta a la concepción del espacio. Como explica Panofsky (2003a), en la Antigüedad se realizaron intentos de representación espacial mediante un sistema de perspectiva intuitivo, sin fundamentación matemática; en el medievo el arte románico funde la figura en el espacio pictórico sin profundidad; en el gótico tardío septentrional se comienza a fraguar la perspectiva moderna; y en el Renacimiento se recupera definitivamente la representación del espacio, pero apoyándose en la invención de un nuevo sistema: la perspectiva moderna que abre la «ventana albertiana» en un espacio ilusorio detrás del muro.

Otra de las mudas vertebradoras de la nueva etapa representacional es la que entraña la figura humana. En la Edad Media era más simbólica que real y los artistas no se preocupaban del parecido con la realidad anatómica. El Renacimiento trata, sin embargo, de enriquecer la representación de lo humano como sujeto real y autónomo en el cosmos. El referente de una representación más verídica del hombre y de la mujer lo encuentran los pintores en la Antigüedad clásica, principalmente en la escultura, a la que tratan de imitar porque permite ver el objeto desde infinitos puntos de vista. La bidimensionalidad es una limitación que los pintores quieren superar como un reto artístico, una iniciativa que se puede homologar a la que los escultores emprenden en la Antigüedad. La predilección por la visión frontal es antiquísima y universal y la escultura paradójicamente no es ajena a ella. La estatuaria griega es la primera que rompe con el predominio de la contemplación frontal:

Las estatuas griegas más antiguas que se conocen dan testimonio de su inspiración oriental (...) egipcia y mesopotamia. Los pocos tipos que se adoptaron se repitieron una y otra vez. El principal era el de un joven de pie (*kouros*) en actitud estrictamente frontal (...) Era la misma composición usada en Egipto (...) Sin embargo, una diferencia importante consiste en que mientras que las estatuas egipcias tenían un pilar de soporte en la parte posterior (...), el *kouros* griego se representaba sin soporte alguno. (Richter, 1984, p. 56)

Con esta liberalización del soporte trasero los griegos inician un proceso de naturalización de las figuras, lo que se une a su interés por las posibilidades de la perspectiva (Richter, 1984, p. 57). Este binomio entre naturalismo y perspectiva es el mismo que tiene lugar en el Renacimiento. En la Grecia arcaica las esculturas se aproximan a bloques ortogonales, las cabezas son cúbicas y los cuerpos presentan cuatro lados (Richter, 1984, p. 58). A los griegos les fascina la representación del cuerpo humano en cualquier posición así que los escultores empiezan a resolver la rigidez ortogonal de la piedra introduciendo nuevos ángulos de visión, movimiento, naturalismo y flexibilidad, a la vez que descubren el cuerpo humano:

El cambio que introduce Policleto es fundamentalmente el debilitamiento de la «frontalidad», lo cual determina la desaparición de la simetría. El cuerpo abandona el «plano medio», de suerte que los puntos centrales siguen una línea ondulada; los miembros realizan acciones diversas que procuran compensarse para mantener el equilibrio; la propia cabeza se tuerce hacia un lado. De esta manera se inicia un leve movimiento de torsión, pero la visión frontal sigue siendo preponderante. (Martín González, 1990, p. 23)

La pintura griega a partir del siglo V a. C. también evoluciona desde la bidimensionalidad hacia el naturalismo y un mayor realismo introduciendo figuras en escorzo sobre los todavía torpes espacios en perspectiva y ensayando el modelado de las figuras a través del color (Richter, 1984, p. 274).

En el siglo I a.C, un artista griego, posiblemente pintor, representa por primera vez a las tres Gracias danzando en corro enlazadas por las manos, dos de cara y una de espaldas al espectador, fórmula que se convertiría en la canónica del grupo (Elvira, 2008, p. 359). Aunque las ninfas fueran distintas, mostraba la figura femenina simultáneamente desde diferentes puntos de vista, lo que sugería la idea de tridimensionalidad escultórica y movimiento.

En el Renacimiento, según Hans Belting (2007), los pintores tratan de recuperar otra vez la tridimensionalidad y la imagen antropocéntrica que el medievo había sustituido por iconos trascendentales y bidimensionales (pp. 32-33). También Panofsky (1985) alude a la conquista del espacio por Giotto a través del poder del volumen de las figuras:

No concibe la tridimensionalidad como cualidad inherente a un medio ambiente e impartida por él a los objetos individuales, sino como cualidad inherente a los objetos individuales en sí. Giotto, por tanto, tiende a conquistar la tercera dimensión por

manipulación del contenido plástico del espacio más que del espacio mismo. (Panofsky, 1985, pp. 181-182)

En definitiva, escultores y pintores de dos épocas muy distanciadas cronológicamente sufren iguales constricciones espaciales, comparten análogas inquietudes estilísticas y sienten la misma necesidad de descubrir y representar el lado opuesto al frontal sin renegar de él.

En esta conquista por el volumen participan las representaciones dorsales porque la imagen ha perdido su hierática planicie para convertirse en un objeto voluminoso que gira. Vasari (1957a) narra cómo Giorgione, discutiendo un día con los escultores que decían que su disciplina era superior a la pintura porque podía representar el volumen de las figuras, demuestra la capacidad de la pintura para representar en un solo golpe de vista las posiciones frontal, dorsal y laterales de una misma figura:

Lo realizó de la manera siguiente: pintó un hombre desnudo, de espaldas, frente a una fuente de agua límpida, en la cual se reflejaba su parte anterior. Al costado izquierdo había un coselete bruñido, del cual se había despojado, y que reflejaba el perfil izquierdo, porque en el brillo de las armas se reflejaba dicha parte del cuerpo; del otro lado había un espejo en el cual se apreciaba el otro perfil de la persona desnuda; esta obra, de bellissimo y original ingenio, con la cual demostró lo que quería probar, le valió muchos elogios y, por lo ingenioso y bello, la admiración de todos. (Vasari, 1957a, p. 30)

Este inocente interés por representar al unísono varias visiones de la figura para verla como si fuera una escultura reaparece en el *Martirio de San Sebastián* (1475, Londres, National Gallery) de Pollaiuolo (Figura 2:14), una práctica de la pintura renacentista que según Svetlana Alpers (1987) llega hasta Picasso:

Vasari... elogia especialmente a Giorgione por haber logrado que el espectador pudiera abarcar la totalidad de la figura en una sola mirada... Una estrategia posible, pues, era duplicar una figura. Encontramos ese recurso, llamado *figure come fratelli*, en el *Martirio de San Sebastián* de Pollaiuolo, en que los dorsos y torsos de los arqueros se nos muestran mediante figuras pareadas. El recurso de la *figura serpentinata*, la figura que gira sobre sí misma, como el *San Juan Bautista* de Bronzino, puede utilizarse también para exponer a la vista la mayor cantidad posible de aspectos. Se puede seguir la historia de esta forma italiana de representación hasta Picasso. Al combinar distintos aspectos para componer

una sola cara o cuerpo, Picasso llegó a distorsionar o a reconstruir la anatomía humana. Pinta, por parafrasear la frase feliz de Leo Steinberg, como para poseer, sin detenerse ante la autoridad del espectador único ni ante la solidez de la figura contemplada. (Alpers, 1987, p. 103)

Los artistas descubren motivos en los relieves clásicos. Es posible que Tiziano Vecellio y otros grandes artistas del Renacimiento tomaran como modelo para el nuevo lenguaje pictórico de sus creaciones un antiguo relieve de mármol conocido como *El lecho de Policleto* en el que Psique, dando la espalda en un forzado *dorsalismo* porque tiene las piernas casi de frente, sorprende a Cupido dormido:

Each of the protagonists of this representation of Psyche discovering the sleeping Cupid played a significant role in the figural language of the Renaissance – in the art of Raphael, Correggio, Michelangelo, Rosso Fiorentino – and the relief itself seems to have determined the very conception of Titian's *Venus and Adonis*.

[Cada uno de los protagonistas de esta representación de Psique descubriendo a Cupido dormido jugó un papel significativo en el lenguaje figurativo del Renacimiento —en el arte de Rafael, Correggio, Miguel Ángel, Rosso Fiorentino— y el mismo relieve parece haber influido en la concepción de *Venus y Adonis* de Tiziano]. (Rosand, 2004, p. 44)

Aunque Psique en *dorsalismo* sea formalmente una precursora de la diosa del amor en *Venus y Adonis*, lo que verdaderamente trasciende a la narración pictórica de Tiziano no es tanto la figura aislada de Psique, sino la posición relativa de las figuras:

It is evident just how much Titian's Venus owes to this contrived dorsal display, but his appropriation of the motive transcends artifice to become the very pivot of his narrative. More than merely borrowing individual figure motives, Titian responded to the total configuration of the relief, absorbing and recasting it in Paint.

Es evidente lo que la Venus de Tiziano debe a esta exhibición dorsal tan artificial, pero la apropiación del motivo trasciende el artificio para convertirse precisamente en el eje de su narrativa. Más que tomar prestadas las figuras individuales, Tiziano reaccionó a la

configuración total del relieve, absorbiéndolo y refundiéndolo en la pintura. (Rosand, 2004, p. 45)

Aunque es un recurso explotado por Tiziano, no es un hecho aislado; se constata en muchas de sus obras y en otros pintores. También el motivo de las tres Gracias clásicas danzando en corro contribuye a la difusión de la contraposición yuxtapuesta de personajes.

No contamos con un estudio sistemático que concrete la relación geográfica y cronológica entre el origen de la perspectiva lineal y la inserción de la posición dorsal. Una somera revisión de las imágenes confirma que las posiciones dorsales no están necesariamente asociadas a un espacio en perspectiva geométrica, ni siquiera intuita. Pero se puede pensar en un espacio abierto por la fuerza, por un empeño solidario entre pintores y figurantes tempranos que ilusionan el espacio, como el constreñido espacio piramidal que dibujan las figuras agolpadas en sucesivos traslajos en *La muerte de la Virgen* (ca. 1330, Barcelona, Museu d'Art de Catalunya) del Maestro de la «Madonna Cini» (Figura 2:15). Tres de ellas, reafirmando la profundidad, están de espaldas:

La escena culmina en la figura de Cristo llevando en brazos el alma cándida de la Virgen, justo debajo de tal representación, el pintor ha introducido tres cabezas de ángeles vistas desde abajo y de espaldas, de tal modo que, frente al disco de la aureola, la central esconde al espectador todas las partes del rostro y muestra sólo los cabellos de la nuca, mientras las otras muestran el rostro en escorzo, en un sutil perfil «perdido». Es ésta una zona de virtuosismo indiscutible, por la apropiación de la perspectiva ilusoria inventada por Giotto y que justo en aquellos lustros podía conseguir, gracias a sus seguidores más leales, el máximo nivel de madurez. (Colección Cambó, 1991, p. 132)

Es un problema de representación similar al que tenían los pintores griegos en la segunda mitad del siglo V a. C., pues mientras dominaban el escorzo no lograban definir realmente el espacio (Richter, 1984, p. 279). Según Panofsky (2003a), fueron pintores del prestigio de Giotto di Bondone y Duccio di Buoninsegna quienes a comienzos del siglo XIV construyen el espacio al estilo moderno de forma intuitiva e introducen figuras vistas de espaldas al espectador en interiores cerrados (p. 36). Esta perspectiva oblicua es asimilada por los nórdicos a finales del siglo XIV mientras los italianos investigan la perspectiva matemática guiados por Brunelleschi (Panofsky, 1998, pp. 12 y 167). Se comprueba cómo, en soportes todavía góticos de espacios sin perspectiva, las figuras empiezan a darse la vuelta en *dorsalismos* y a mirar hacia un

supuesto adentro todavía inefectivo. En cualquier caso, independientemente de cómo se haya producido el cambio representacional, el lugar engañoso que crea la perspectiva moderna es el espacio más idóneo para que las figuras transiten en los espacios naturales y arquitectónicos libremente y en todas las direcciones, siendo especialmente importante la posición que materializa una innovación respecto de la imagen medieval: la que se desplaza perpendicularmente al plano del cuadro y particularmente hacia el interior dando la espalda al espectador. Entre las posiciones dorsales y el espacio en perspectiva se entabla una relación simbiótica porque la posición dorsal es más verosímil en el nuevo espacio y, a su vez, su introducción coadyuva a hacer más verídica la profundidad. Parece que la introducción de las posiciones dorsales y la invención de la perspectiva forman parte de un mismo ambiente cultural involucrado en el paulatino proceso de creación del espacio tridimensional constreñido sobre un plano de la misma forma y con los mismos fundamentos que Víctor del Río (2002) lo enuncia para la anatomía:

Anatomía y perspectiva crecen bajo una complementariedad que tiene su medida en una idea del hombre. El estudio del cuerpo genera toda una concepción del espacio alrededor. La necesidad mutua de las nociones de cuerpo y espacio está en la génesis de un mismo marco representacional y un mismo contexto de época. (p. 237)

El desarrollo de la perspectiva matemática renacentista es un proceso complejo y su origen también se ha relacionado con el tratado de óptica de Alhacén o teoría matemática de la visión, herencia cultural de origen árabe conocida al menos desde el siglo XIII (Belting, 2012, p. 77). Pero la naturaleza del objeto de estudio de esta investigación necesita metódicamente las teorías de la perspectiva que tienen en cuenta la inserción del cuerpo humano en el espacio. La génesis de la perspectiva en el Renacimiento tiene más que ver con los cuerpos en escorzo que generan su propia profundidad en la planitud del lienzo (Del Río, 2015, pp. 90-91).

Podría ser Dürer quien en el siglo XV definitivamente construye por vez primera la perspectiva matemática que triunfa (Panofsky, 2003a, p. 43). Panofski (1985) advierte que se produce una coincidencia de formas antiguas y modernas en las representaciones hasta mediados del siglo XV porque existe una dicotomía entre el estilo clásico del espacio pictórico y el estilo no clásico de la iconografía que «había de mantenerse en la pintura del Quattrocento durante varios decenios, no solo en las representaciones de carácter religioso, sino también, y de manera más conspicua, en las seculares» (1985, p. 245). Lentamente se liman las asperezas. Según Panofsky (1985) «A partir del tercer cuarto del siglo XV fueron muchos los pintores

italianos de importancia que se plantearon como problema la reconciliación» (1985, p. 250) entre la diferente forma de representación clásica de los escenarios y no clásica de las figuras. En Florencia «la revisión del estilo clásico de las figuras de acuerdo con las normas clásicas no empezó de manera general hasta después de 1450–1460» (1985, p. 253). Para integrar la figura clasicista en el espacio, los artistas del Quattrocento tenían que formarse en la representación más realista y naturalista del hombre y la mujer y empiezan a estudiar la imagen del cuerpo humano desnudo en los llamados “cuadernos de dibujos”, y es en la Toscana donde se dan los primeros pasos hacia la integración de estilos (Panofsky, 1985, pp. 250-251). Realizan estudios anatómicos sirviéndose de dibujos y bocetos que representan tanto partes del cuerpo como la figura humana en diferentes movimientos y actitudes, entre ellas, la que da la espalda al espectador.

En pleno siglo XV las posiciones dorsales se visualizan por toda Europa, si bien con el carácter minoritario que las singulariza y fundamentalmente en forma de *dorsalismos* y, en general, asociadas a determinados temas, como son los comensales de la *Santa Cena* (1463–1486, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña) de Jaume Huguet, todavía góticos del siglo XV catalán (Figura 2:16), o los veneradores de la *Adoración de los Magos* (1470–1480, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum) de un maestro alemán anónimo (Figura 2:17).

En la región de Florencia pintores como Fra Angélico (1387–1455), Paolo Ucello (1397–1475), Masaccio (1401–1428) o Piero de la Francesca (1416?–1492) evidencian gran interés por las emergentes tecnologías artísticas y exteriorizan la moderna concepción del espacio en profundidad. Todos ellos insertan figuras dorsales en diferentes actitudes con las que estimulan los efectos especiales. Son personajes que muchas veces van más allá del *dorsalismo* y ocultan completamente el rostro en auténticas *dorsalidades*. En el norte de Italia Andrea Mantegna (1431–1506) es el que mejor asume la renovación pictórica, pues «hizo para la pintura italiana en la segunda mitad del siglo XV lo que Brunelleschi y Donatello hicieron para la arquitectura y escultura a partir de 1420» (Panofsky, 1985, p. 252). Los murales que pinta hacia 1455 en la iglesia de los Eremitani de Padua con temas de la *Leyenda del apóstol Santiago* —destruidos en la Segunda Guerra Mundial— son muy elocuentes porque reflejan la capacidad del artista para representar el espacio en perspectiva y distribuir figuras cuyos posicionamientos dorsales tienen un papel significativo. La escena en la que el santo es conducido hasta el lugar de ejecución se desarrolla en un espacio dibujado desde un punto de vista prácticamente a ras del suelo. Esta tensión visual da prioridad a la figura del soldado arrodillado que demuestra su arrepentimiento al santo dando la espalda al mundo real en un ángulo de tres cuartos. Mantegna, al igual que los florentinos, recurre con frecuencia a las visiones dorsales para potenciar la

profundidad ilusionada por la perspectiva, como en *El tránsito de la Virgen* (ca. 1462, Madrid, Museo Nacional del Prado) en el que uno de los apóstoles en *pseudodorsalidad* inciensa el cuerpo de María (Figura 2:18).

En Italia los escultores son los precursores del realismo que luego imitan los pintores, pero en el norte de Europa es el pintor Jan van Eyck (1390?–1441) el primero que transforma el estilo, pues combina el realismo en la representación del espacio y el naturalismo de los cuerpos (Gombrich, 2011, p. 175). Su obra más reconocida es el gran retablo o políptico de Gante con *La adoración del Cordero místico* (1432, Gante, Sint Baafskathedraal) para la iglesia de la ciudad (Figura 2:19). En el tema central inferior rodean al cordero varios ángeles, dos de ellos cierran el círculo dando la espalda. La misma fórmula encontramos en la fuente bautismal circunvalada por dos semicírculos de personajes arrodillados, en actitud de adoración: a la izquierda los profetas y a la derecha, los apóstoles; algunas de las figuras están vueltas de espaldas en posición de tres cuartos. El grupo de los Jueces Justos están representados en el panel inferior izquierdo en actitudes diversas y realistas, algunas incluso de espaldas. En los paneles de los Caballeros de Cristo, los Ermitaños y los Peregrinos, predominan las figuras frontales.

Desde el *análisis protoiconográfico*, se considera que las posiciones de frente y perfil son una persistencia natural asociada al estilo no clásico, mientras que las figuras vueltas de espaldas, que reaparecen como un pronunciamiento, son una resonancia que se adscribe al clásico. La renovación del estilo comporta una mayor complejidad de características que la mera inversión de la representación de la figura humana a la que se hace referencia, pero sugiere que la presencia de posiciones dorsales, aunque no son definitorias a la hora de establecer una línea divisoria entre lo medieval y lo moderno, sí anuncian una mutación, definen una cronología aproximadamente posterior a 1300 y contribuyen a descomponer esa dicotomía entre el estilo clásico del espacio y no clásico de las figuras a la que hace referencia Panofsky. Las posiciones dorsales se configuran como formas *protoiconográficas* características del estilo clásico que rompe con las tradicionales representaciones medievales de frente y perfil y reformulan y anuncian el desarrollo y evolución de un modelo de expresión y representación modernos del ser humano en la realidad. Las figuras dorsales y sus variantes llegan para quedarse como motivos minoritarios, pero definitivamente permanentes en la pintura de la Modernidad.

La visión dorsal no define un estilo pictórico. Es una fórmula de representación de la figura humana que se imprime del estilo de cada época. Sin embargo, en el Manierismo es, además, un aporte constituyente del propio estilo y la expresión plástica del espíritu de una época. El

manierismo es considerado por las diferentes historiografías una etapa final o crisis del Renacimiento, un período autónomo o una fase inicial del Barroco que coincide con la crisis política, económica y espiritual del siglo XVI en Occidente (Hauser, 1978b, pp. 17 y 18). La relativa profusión de conformaciones dorsales juega un papel fundamental en la estética manierista que trata retóricamente de expresar las pasiones humanas, persuadir emocionalmente y conmover al público gracias a una nueva perspectiva artística:

El Gótico dio, mediante la animación de la figura humana, el primer gran paso en la evolución del arte expresivo moderno; el segundo lo dio el Manierismo, con la disolución del objetivismo renacentista, la acentuación del punto de vista personal del artista y la experiencia personal del espectador. (Hauser, 1978b, p. 17)

Al final del manierismo, los teóricos consideran que el arte ya no es imitación de la naturaleza, sino la manifestación del perspectivismo y la autonomía del espíritu en la creación artística (Hauser, 1982, p. 189). En el Manierismo destacan las estructuras escorzadas, antitéticas, dinámicas y heterogéneas que junto a otras formulaciones como el alargamiento del canon humano se oponen al objetivismo del clasicismo del alto Renacimiento. El giro dorsal abre el lenguaje pictórico moderno a las formulaciones antitéticas que, junto al subjetivismo antinatural e intelectual del artista, son la expresión plástica del relativismo que caracteriza el pensamiento de la época manierista, como la antesala del movimiento Barroco en el que las figuras dorsales siguen teniendo una participación relativamente profusa.



Figura 2:14. Pollaiuolo, A. y P. (1475). *Martirio de San Sebastián* [Óleo sobre tabla, 291,5 x 202,5 cm]. Londres, National Gallery. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonio-del-pollaiuolo-and-piero-del-pollaiuolo-the-martyrdom-of-saint-sebastian>



Figura 2:15. Maestro de la «Madonna Cini» (c. 1330). *Muerte de la Virgen* [Temple sobre tabla con fondo y acabados de oro, 47 x 37,5 cm]. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya. Recuperado en Colección Cambó, 1991, p. 127

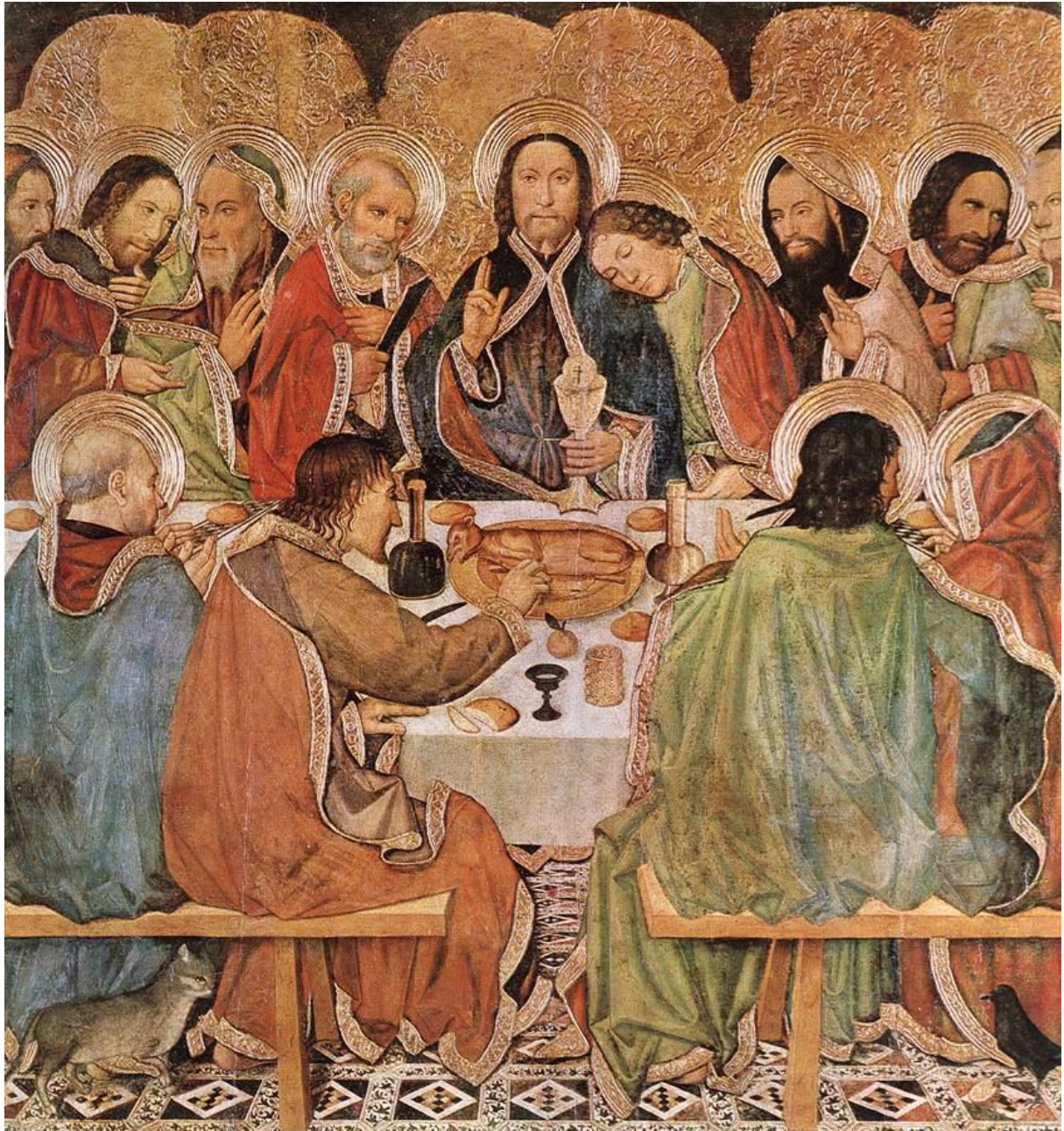


Figura 2:16. Huguet, J. (1463–1486). *Santa cena* [Temple, relieves de estuco y dorado con pan de oro sobre tabla, 172 x 164 cm]. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Recuperado en http://www.wga.hu/art/h/huguet/last_sup.jpg



Figura 2:17. Maestro desconocido (1470–1480). *Adoración de los Magos* [Tabla]. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Recuperado en http://www.wga.hu/art/m/master/zunk_ge/zunk_ge4/adoratix.jpg



Figura 2:18. Mantegna, A. (ca. 1462). *El tránsito de la Virgen* [Técnica mixta sobre table, 54,5 x 42 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-transito-de-la-virgen/6ebfe544-41dd-44ac-a217-d7ba24fc0d48>



Figura 2:19. Van Eyck, J. (1432). *La adoración del Cordero místico* [Óleo sobre tabla, 350 x 223 cm]. Gante, Sint Baafskathedraal. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_de_Gante#/media/Archivo:Retable_de_l'Agneau_mystique.jpg

2.3. La personalidad barroca de la *dorsalidad*

La pintura que se produce en el período de la historia del arte que se conoce como Barroco, que comprende todo el siglo XVII y la primera mitad del XVIII, adopta diversas formas y no se puede hablar de un movimiento homogéneo. El Barroco asoma desde finales del siglo XVI y aglutina las distintas tendencias artísticas que manifiestan la comunidades burguesas y protestantes y los ámbitos cortesanos y católicos, así como diferentes corrientes, unas más sensuales y decorativas, otras más rigurosas y clasicistas, y otras más naturalistas (Hauser, 1978b, pp. 90 y 91). La *dorsalidad* no distingue estilos o tendencias, solo se impregna de todos ellos para componer, significar o representar, y se adscribe junto a sus distorsiones formales a numerosas obras en estos siglos de inmensa producción pictórica.

La *dorsalidad* tiene un origen clásico en figuras de dibujo preciso, pero su naturaleza es rebelde. Ni es ni pertenece a un estilo, pero si tuviéramos que homologarla a una forma de entender, sentir y representar le robaríamos los conceptos del Barroco a Wölfflin (1985), aquellos que adscribe a esa parte del arte del siglo XVII alejado del clasicismo; y diríamos que la *dorsalidad* pertenece a lo «pictórico» y profundo, a la forma abierta y a la claridad relativa. La *dorsalidad* no es barroca ni patrimonio exclusivo del Barroco, pero significativamente voluble le gusta impregnarse del ambiente permisivo. Su lectura no es solitaria, sino «pictórica» y abierta: alude a lo que le circunda y obliga a sobrepasar sus bordes y a considerar la unidad para comprenderla. Los conceptos que sirven a Wölfflin para caracterizar el barroco valen para comprender el carácter y la naturaleza de la *dorsalidad* y justificar el auge de las categorías dorsales y su relativa frecuencia en este período.

Y también, como motivo, las categorías dorsales proporcionan un cariz pintoresco a las escenas: quiebra la rigidez de la frontalidad, introduce un movimiento que da un aire de cotidianidad y sugiere un momento preciso, ocasional u oportuno. Históricamente la representación pictórica no depende del desarrollo de los motivos pintorescos, ni lo pintoresco necesariamente va asociado a lo «pictórico» (Wölfflin, 1985, p. 59). Sin embargo, los motivos pintorescos son prototipos de las formas propias de lo «pictórico»:

Lo que vulgarmente se llama motivo pintoresco es, más o menos, sólo una fase previa de las formas superiores del gusto pictórico, de máxima importancia histórica, pues gracias a estos efectos más externos y objetivamente pictóricos parece que pudo desarrollarse y educarse el sentimiento apto para una concepción pictórica del mundo. (Wölfflin, 1985, p. 60)

Según Wölfflin (1985) comúnmente se entiende por pintoresco aquello que, aun estando en reposo, suscita la impresión de movimiento lo que, a su vez, es consustancial a la visión pictórica (p.59). Las categorías dorsales se pueden considerar un motivo pintoresco porque, como variantes del escorzo, contribuyen a introducir la visión del espectador desde el primer plano hacia el interior generando movimiento hacia la profundidad del cuadro: «...sólo en virtud de los «factores» del escorzo, que impelen hacia el interior del cuadro» (Wölfflin, 1985, p. 164). Sin aludir expresamente a la posición dorsal de Adán en la obra *Adán y Eva* (1550–1553, Venecia, Galleria dell'Academia) de Jacopo Comin il Tintoretto (Figura 2:20), Wölfflin describe tácitamente la función que tiene la *dorsalidad* en la creación del espacio en profundidad y movimiento:

Las figuras se han desplazado hacia el fondo, se nota una dirección diagonal que va de Adán y Eva y se afirma del todo en la lejana claridad del horizonte. La belleza a base de superficie se sustituye por la belleza a base de profundidad, de penetración, la cual va siempre unida al efecto de movimiento. (Wölfflin, 1985, p. 130)

Esta función expresiva del movimiento se retrotrae a la misma Prehistoria:

Dadurch ergibt sich, dass einige Figuren frontal, eine dagegen als Rückenfigur zu sehen ist. Dieses prähistorische Werk lebt aus seiner Dynamik, und es hat den Anschein, als wäre eine Bildsequenz einer Person in verschiedenen Bewegungsabläufen gestaltet

[Como resultado, algunas figuras se pueden ver de frente, mientras que una figura se puede ver como una *Rückenfigur*. Esta obra prehistórica vive de su dinamismo, y parece como si diseñara una secuencia de imágenes de una persona en movimiento]. (Wilks, 2005, pp. 18-19)

Este sentido de lo pintoresco a través del ritmo y la dinámica que proporcionan las conformaciones dorsales no es exclusividad del Barroco, sino que se encuentra de forma constante en multitud de tipos iconográficos a lo largo de toda la historia de la pintura.

La *dorsalidad* se puede considerar un motivo pintoresco que nace con lenguajes de la pintura «no pictóricos», pero que impulsa la creación de escenarios «pictóricos» en los cuales sobrevive y se desarrolla plenamente. A pesar de que Wölfflin, al comparar dos dibujos femeninos de Dürer y Rembrandt —cuidado, lineal y táctil el primero y rápido, «pictórico» y

visual el segundo (Figura 2:21)—, no menciona el giro dorsal de la segunda figura, esta formaría parte de esas cosas de la Naturaleza que son «indudablemente, más propicias al estilo pictórico que al lineal» (Wölfflin, 1985, p. 63).

Si se analizan las categorías dorsales desde un punto de vista estructural también se puede decir que su relación con el espacio en profundidad aérea, sin ser exclusiva, le resulta más propicia. Durante los siglos XIV y XV las figuras dorsales son un recurso plástico que idea la profundidad y refuerza la perspectiva lineal. Es habitual situarlas en primer plano, en los extremos laterales del cuadro o a ambos lados del motivo principal para enmarcar la escena sobre la cual se llama la atención. Se podría llegar a decir que intencionadamente se pretende introducir al espectador en la escena, pero es un efecto colateral. En el Renacimiento, se registran tanto los *dorsalismos* como las *dorsalidades* y *pseudodorsalidades*, pero cuando las figuras son anónimas su protagonismo se minimiza y funcionan a primera vista como un elemento estructural y significativamente neutro, sin perjuicio de que en segundas lecturas más reflexivas puedan proporcionar otros significados iconográficos y semióticos. La representación dorsal se anticipa unos siglos a la invención del espacio en perspectiva aérea. No es hasta el XVII cuando verdaderamente se verifica el cambio y se rompe la composición plana a la cual todavía se aferra el siglo anterior (Wölfflin, 1985, p. 123). La *dorsalidad*, como el escorzo, no requiere la representación expresa de la profundidad, como tampoco necesariamente la construye. La ubicación de las figuras, su ordenación arremolinada o en diagonal y los traslapos, son otra forma de contribuir a la formulación profunda del espacio, pero no son estrictamente necesarios para abrir la planicie (Wölfflin, 1985, pp. 127-128). La conquista del espacio en profundidad aérea no necesita la presencia de la visión dorsal como recurso plástico:

El barroco cuenta con medios, como la dirección de la luz, el reparto de los colores y la clase de perspectiva en el dibujo, para abrir paso a la profundidad aunque no esté objetivamente preparada de antemano por motivos plásticos espaciales. (Wölfflin, 1985, p. 140)

Sin embargo, al estar muy indicada la figura dorsal al espacio en perspectiva aérea, promueve su perfeccionamiento:

El escorzo por sí solo no hace barroco al cuadro; pero los elementos de profundidad que hay en él son ahora de tal peso, que toda impresión de planimetría renacentista queda

suprimida, y el cuerpo en escorzo llega a traspasar sólo el espacio con una violencia desconocida hasta entonces. (Wölfflin, 1985, p. 154)

También se deduce que la categoría dorsal está asociada a la construcción de la «forma abierta» como algo consustancial:

Pero el propósito de lo no cerrado, de lo contingente, lleva consigo la consecuencia de relegar también a segundo término los aspectos llamados «puros», a saber: la frontalidad y el perfil decisivos. El arte clásico los quiso en su fuerza elemental y los fue cultivando gustosamente como contrastes; el arte barroco procura que las cosas no se inmovilicen en tales aspectos elementales. Si alguna vez tropezamos con ellos, nos producen más el efecto de lo fortuito que de lo deliberado. Carecen ya de énfasis. (Wölfflin, 1985, pp. 202-203)

La visión dorsal en el Barroco es, más que un artificio, algo natural, porque lo que ya no es natural es el hieratismo de la frontalidad:

De suerte que el arte clásico no usa, de ningún modo, como exclusivos, los puros aspectos de frente y perfil; pero ahí están y sirven de norma al sentimiento. Lo importante no es el tanto por ciento de retratos puramente frontales que produjo el siglo XVI, sino que la frontalidad pudo ser una cosa natural para Holbein y, en cambio, para Rubens nada natural. (Wölfflin, 1985, p. 205)

Aunque para los artistas del Barroco la frontalidad no es natural y la evitan, se entiende como algo puro y simétrico, no como un posicionamiento opuesto a la *dorsalidad*. En realidad, las categorías dorsales siguen siendo minoritarias y cuando aparecen sacrifican en muy contadas ocasiones el rostro. La visión dorsal es un elemento más entre los escorzos, las figuras en movimiento y los posicionamientos oblicuos frontales que desmitifican esa idea de frontalidad.

Continuando con los términos de Wölfflin, la *dorsalidad* no representa la «claridad absoluta» y perfecta, sino que se relaciona con la «claridad relativa» o «lo indistinto» porque el motivo humano ha perdido su completitud o integridad como representación y como símbolo:

Toda forma evidencia modos especiales de presentarse, en los que radica el grado sumo de claridad. Aquí se incluye por de pronto el que sea visible hasta lo más recóndito. Ahora bien: nadie puede esperar que en un cuadro de historia de muchas figuras hayan de verse

los pies y las manos de todos los personajes, hasta el último detalle —el más riguroso estilo clásico no representó tales exigencias—, y, sin embargo, es muy significativo que en *La Cena*, de Leonardo, «no haya quedado bajo la mesa» ni una sola de las veintiséis manos que corresponden a Cristo y a los doce apóstoles. (Wölfflin, 1985, p. 301)

El barroco huye del discurso fácil y consabido a la espera de sorprender con algo inesperado:

Este máximo de claridad lo evita el barroco. No quiere decirlo todo donde una parte puede adivinarse. Más aún: ya no se ajusta la belleza de ningún modo a la claridad totalmente aprehensible, sino que recae sobre aquellas otras formas que tienen en sí algo inaprehensible y que parecen escapar al espectador cada vez que las mira. El interés por la forma recalcada retrocede ante el interés por la apariencia movida e ilimitada. Por esto desaparecen también los aspectos elementales, el perfil y el frente puros, y se busca la expresión en la apariencia fortuita. (Wölfflin, 1985, p. 303)

Aunque no es para Wölfflin expresamente la invisibilidad del rostro un motivo que defina lo inaprehensible, la ocultación del rostro o de las manos mitiga la representación del sujeto y estimula al espectador a imaginar sobre lo que está escondido. Son numerosas las obras a las que alude como modelos de expresión del estilo barroco en las que la *dorsalidad* está presente y no hace referencia a tal circunstancia ni la describe como recurso plástico. Sin embargo, en el espíritu del Barroco está latente la naturaleza oculta e indistinta de la *dorsalidad*, en la que no se reconoce individualmente a un personaje, ni tampoco importa, sino el espacio que ocupa y sus proyecciones:

Este estilo no busca formas, figuras, motivos tomados en sí mismos sino un efecto de masa, no un espacio delimitado, ¡sino un espacio infinito! El antiguo estilo no presentaba más que un número limitado de figuras, que fácilmente se podían abarcar con la mirada y aprehender individualmente. Ahora entran en juego muchedumbres cada vez más grandes... estas muchedumbres se pierden en la oscuridad de los últimos planos; el ojo renuncia a seguir cada figura individualmente y se limita al efecto del conjunto. La imposibilidad de aprehender tiene como resultado el dar la impresión de una riqueza inagotable de los motivos —que no deja descansar a la imaginación—. (Wölfflin, 2009, p. 35)

La *categoría dorsal* pierde fuerza y atractivo entre los personajes que se aglutinan y mueven, pero en no pocas obras la figura dorsal cualifica a una de las figuras principales, como la joven música sentada en primer plano en *Concierto íntimo* (1670–1680, Berlín, Staatliche Museum) de Gerard Ter Borch (Figura 2:22).

Se propone por todo lo expuesto en este apartado que la visión dorsal reúne las características necesarias y suficientes para ser uno de esos motivos previos o prototipos que anuncian y construyen las formas superiores del lenguaje pictórico barroco que señala Wölfflin.



Figura 2:20. Tintoretto (1550–1553). *Adán y Eva* [Óleo sobre lienzo, 150 x 220 cm]. Venecia, Galleria dell'Accademia. Recuperado en <https://gallerieaccademia.it/adamo-ed-eva#&gid=1&pid=1>



Figura 2:21. Rembrandt. *Desnudo femenino* [Dibujo a carbón]. Recuperado en Wölfflin, 1985, p. 68



Figura 2:22. Gerard Ter Borch (1670–1680). *Concierto íntimo* [Óleo sobre tabla de roble, 57,1 x 45,7 cm]. Berlín, Staatliche Museum. Recuperado en Pijoan, 1970, p. 178

2.4. El *dorsalismo* y la *clandestinidad* al servicio del Neoclasicismo

Los escenarios de la pintura neoclásica no son un campo abonado para la *dorsalidad*, pero sí fructífero para el *dorsalismo*. Desde mediados del siglo XVIII el Neoclasicismo se aparta de la decoración farragosa y superflua del Barroco y, sobre todo, del Rococó y recupera otras convenciones más ligeras y lineales echando la vista atrás hacia la Antigüedad clásica, encontrando unas recetas estéticas que parecen obedecer a una comprensión del mundo más racional, libre, equilibrada y perfecta; pero también atemporal, capaz de hacer presente y real un ayer magnificado. Los pintores no tienen muchos modelos que imitar porque la incipiente Arqueología no ha podido recuperar todavía grandes obras como frescos, si bien se conocen vasijas pintadas. Pero los relieves romanos son una referencia sustitutiva que impulsa la improvisación y la gran imaginación de los pintores, que ahora necesitan las líneas del dibujo tanto como a la propia pintura para representar la verticalidad y horizontalidad de los edificios clásicos, la perfección de las anatomías griegas y la supuesta y anhelada superioridad de unos ideales políticos y sus beneficios sociales. Retrotraer la Antigüedad clásica significa que el pintor tiene que escenificar los acontecimientos históricos con fórmulas del pasado encorsetadas. No puede representar lo que no tiene presente y las idealizaciones devuelven obras grandilocuentes carentes de naturalidad. Los protagonistas en la pintura de historia no deben ser personajes anónimos, sino figuras con rostros reconocibles que restauren con supuesta veracidad las identidades históricas, pero en teatros pintados sobre superficies planas de lienzos y muros. Por ello, cuando algunas figuras deberían estar preferiblemente de espaldas al espectador para mantener una relación natural con el resto de los personajes aparecen, sin embargo, en *dorsalismo*, porque es una estructura clara, válida y eficiente para la representación del «yo» de un personaje histórico.

En *El juramento de los Horacios* (1784, París, Louvre) de Jaques-Louis David, los hijos trillizos de Publio Horacio, antes de partir hacia el combate una vez que han jurado luchar para defender la República de Roma contra los Curiáceos, reciben las espadas que les entrega su padre. Se sitúan unidos, en posiciones semejantes, uno de frente, otro en el medio de perfil y el tercero en primer término dando la espalda al espectador (Figura 2:23). David recupera un tema clásico en el que no hay ningún indicio que identifique la escena con los acontecimientos contemporáneos y sentimientos previos a la Revolución, pero el público sí los reconoce (Carrere y Saborit, 2000, p. 414). La obra es una alegoría, pero los hijos de Horacio no son figuras alegóricas ni sujetos anónimos, sino que tienen los rostros que individualizan a los héroes patrióticos del pasado histórico que miran al unísono hacia un mismo lugar. Ellos son

el símbolo de la lucha por unos ideales de libertad y el ejemplo claro, visible y reconocible que seguir como si sus rostros fueran la carta de naturaleza de la autenticidad.

La obra *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma* (ca. 1806, Madrid, Museo Nacional del Prado) del pintor neoclásico español Juan Antonio Ribera y Fernández representa un episodio de la historia de Roma narrado por Tito Livio y que tiene lugar en 458 a. C. Lucius Quintus Cincinnatus, famoso por su valentía e integridad política, había sido cónsul y salvador de la República en una guerra. Se había retirado en su hacienda, pero los senadores le van a buscar para que sea el nuevo dictador de Roma, para lo cual el héroe tiene que dejar su dedicación a las tareas agrícolas. Este tema tiene cierto éxito oficial porque es del agrado de las cortes europeas «como justificación teórica de las dictaduras temporales para reinstaurar el orden de las naciones en tiempos de caos» (Díez, 1992, p. 120). Es preferible que los protagonistas se reconozcan. Aunque están simétricamente opuestos, Cincinato de frente y el representante del senado vestido con toga blanca de espaldas, está en *dorsalismo* para consagrarse visiblemente igual que Cincinato (Figura 2:24).

En estas obras analizadas se comprueba cómo por razones compositivas o retóricas determinados personajes se sitúan de espaldas al espectador a pesar de su liderazgo. El pintor lo resuelve remodelando el tipo protoiconográfico. Así, estas figuras que deben ser ejemplares se rigen políticamente en la representación por la *estética de la presencia* (ver punto 3.4.2. «Iconografía y estética de la presencia») porque históricamente no deben ni quieren ser anónimas ni reemplazadas por otros.

El término ‘Barroco’ es un concepto moderno que se aplica en el siglo XVIII para definir los fenómenos artísticos del siglo XVII que para los clasicistas de entonces eran «desmesurados, confusos y extravagantes» (Hauser, 1978b, p. 92). Quizá, para los neoclásicos, las demostraciones pasionales del barroco podrían ser exageradas, caprichosas o irracionales. Para el neoclásico, una emoción insuperable, pero expresada de forma contenida, aparentemente fría, es una pasión más digna y propia de la racionalidad. Los pintores neoclásicos del siglo XVIII necesitan paradigmas que expresen los límites con serenidad y los encuentran en los pintores clásicos del siglo XVII y en la mitología antigua. Se cuenta que en el siglo IV el pintor de la Antigua Grecia Timantes de Sición cubre con un velo la cabeza de Agamenón y le tapa el rostro con su mano en el sacrificio de Ifigenia «para marcar que no había osado intentar expresar el dolor del padre de esa joven víctima» (Du Bos, 2007, p. 163) porque es un dolor inconmensurable. El clasicista Nicolas Poussin utiliza el mismo recurso en *La muerte de Germánico* (1628, Minneapolis, Institute of Art) y esconde el rostro de Agripina con un pañuelo en su mano (Figura 2:25). En estas figuras clandestinas opera la *estética de la ausencia*

(ver punto 3.4.3. «Iconografía clandestina y estética de la ausencia») mediante una elipsis visual que traslada tácitamente al espectador que se encuentra cerca una experiencia emocional inefable.

Jacques–Louis David utiliza la categoría clandestina de forma homóloga en *La muerte de Sócrates* (1787, Nueva York, Metropolitan Museum of Art), pero trasladando otros significados sociales (Figura 2:26). El verdugo situado de espaldas al espectador en aparente *dorsalismo*, entrega la cicuta a Sócrates y sin mirar se cubre el rostro con las manos para evitar la expresión de la mayor vergüenza y sentimiento de culpa que se pueden tener por los propios actos. En este caso, la *estética de la ausencia* actúa políticamente; el cancerbero es clandestino para no ser reconocido, una forma de dar carpetazo a su pasado y reconstruir su dignidad.

El *dorsalismo* y la *clandestinidad* no son las únicas cualidades que acompañan a los motivos en las obras neoclásicas, pero sus características y respectivas estéticas parece que son apropiadas para posar e interpretar con estilo los intereses de los pintores y de la pintura de historia, así como los ideales de sus promotores.



Figura 2:23. David, J.L. (1784). *El juramento de los Horacios* [Óleo sobre lienzo, 265 x 415 cm]. Paris, Louvre. Recuperado en <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066868>



Figura 2:24. Ribera, J.A. (ca. 1806). *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma* [Óleo sobre lienzo, 160 x 215 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cincinato-abandona-el-arado-para-dictar-leyes-a/4bab2a1d-efac-4ed7-bd79-034365bea7ff>



Figura 2:25. Poussin, N. (1628). *La muerte de Germánico* [Óleo sobre lienzo, 146 x 195 cm]. Minneapolis Institute of Art. Recuperado en <https://collections.artsmia.org/art/1348/the-death-of-germanicus-nicolas-poussin>



Figura 2:26. David, J.L. (1787). *La muerte de Sócrates* [Óleo sobre lienzo, 129,5 x 196,2 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art]. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436105>

2.5. El protagonismo de la Rückenfigur en el Romanticismo

La *Rückenfigur* como motivo ya existía, pero para los historiadores adquiere en el Romanticismo un nuevo estatus, un reconocimiento como categoría de representación con significados propios. Wilks en *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahre* (2005), estudia por primera vez de forma sistemática, con amplitud y profundidad los significados que la *Rückenfigur* adquiere como tema central y autónomo porque considera que es una cuestión pendiente hasta ese momento (p. 5-6), pero su trabajo se centra fundamentalmente en los significados de la *Rückenfigur* entre 1800 y mediados de la década de 1940 en Alemania y Escandinavia asociados a corrientes de pensamiento, una expresión religiosa protestante y cierto sentimiento panteísta hacia un tipo de paisaje umbrío que comparten esos territorios septentrionales (p.12). Para Wilks, la *Rückenfigur* es originariamente un elemento compositivo que aparece en muchos contextos artísticos subordinado a un escenario, paisaje o grupo de figuras, pero como motivo principal, independiente, versátil y con significados más profundos tiene un carácter vernáculo: «Der klassische Rückenakt hat seinen Ursprung in der antiken Kulturlandschaft des mediterranen Raumes, aber die einzelne Rückenfigur als Stimmungsträger innerhalb einer Landschaft ist ein Produkt des Nordens» [La espalda desnuda clásica tiene su origen en la antigua civilización de la región mediterránea, pero la *Rückenfigur* como motivo individual dentro de un paisaje es un producto del Norte] (Wilks, 2005, p. 13). Alemania y Escandinavia son regiones geográficamente conectadas que comparten, por un lado, una forma de pensar y una religión mayoritariamente protestante, y, por otro, un paisaje y un clima específicamente frío y brumoso que pueden influir en el carácter y en el desarrollo de una población menos urbanizada y más expuesta y unida a la naturaleza y a la soledad (Wilks, 2005, pp. 12-13). Estos aspectos espirituales e idiosincrásicos motivarían la recurrente elección de este tipo de figura anónima fundida en el paisaje y la naturaleza. La *Rückenfigur*, a pesar de su sencillez, se explotaría en estos territorios invernales como el motivo capaz de expresar mejor conceptos tan abstractos como el anhelo, la melancolía, la duda, la decepción o la esperanza (Wilks, 2005, p. 13):

Nicht die Leichtigkeit des Seins beschlemligte die Genese dieses Motivs, sondern ständige Zweifel, Enttäuschungen, Ängste, gleichzeitig gepaart mit Hoffnungen und Sehnsüchten. Diesem Tiefsinn verdanken wir eines der schönsten – und trotz seiner

offensichtlichen Begrenztheit erstaunlich aussagekräftigen – Motive, das die europäische Kunst hervorgebracht hat.

[No fue la fragilidad del ser la que aceleró la génesis de este motivo, sino constantes dudas, desengaños, temores, al mismo tiempo que esperanzas y anhelos. A estos profundos sentimientos debemos uno de los más hermosos y asombrosamente significativos motivos, a pesar de sus obvias limitaciones, que ha producido el arte europeo]. (Wilks, 2005, p. 13)

La *Rückenfigur* se institucionaliza cuando se da a conocer el *Monje frente al mar* (1808–1810, Berlín, Alte Nationalgalerie) de Caspar David Friedrich en una exposición. Se trata de un individuo de espaldas al espectador, completamente solo y sin hacer nada, salvo mirar la playa vacía, el mar agitado y las gaviotas suspendidas entre los flujos de aire que se confunden con las crestas de las olas (Figura 2:27). El éxito que tiene esta obra expuesta en la Academia de Berlín en 1810 no se debió a su calidad, sino a que, sin contar historia alguna y sin describir un lugar específico, fue supuestamente capaz de atraer la mirada de los espectadores hasta introducirlos en el lienzo como si fuera un espacio real que podían sentir subjetivamente desde el lugar del monje (Radnóti, 2018, p. 224). Milagros García (2018) analiza el caso crítico de esta obra y refiere cómo Clemens Brentano, escritor y crítico de arte de la época, recoge en forma de crítica literaria dramatizada los comentarios razonados y emotivos que la obra suscita entre los visitantes, pero

No resulta fácil dirimir hasta qué punto algunos de estos testimonios —los más formales y menos caricaturescos— son enteramente creación del escritor o recopilación de impresiones auténticas que pudo recoger en alguna de sus visitas, en cualquier caso son reflejo del revuelo causado por esta imagen entre los entendidos y espectadores. (M. García, 2018, p. 281)

Sin poder resolver qué proporción hay de realidad y construcción en la historia de la recepción de las obras artísticas, el resultado final es que la Historia del Arte recoge y difunde respecto de *El monje frente al mar* un paradigma que tiene lugar en un escenario nórdico que es tan simple como, al mismo tiempo, profundamente evocador. Friedrich da el golpe de efecto porque de forma evidente consigue aislar y acercar, o incluso fundir, las experiencias visuales de los espectadores interno y externo situando en primer plano una figura en un paisaje en bruto,

sin otras referencias y sin otras escalas. Pero también, en esta proximidad o síntesis entre un observador real y otro ficcional, Joseph Leo Koerner (2009) establece una separación temporal que produce un efecto que se asimila al *dejà vu* porque cuando el *Rückenfigur* se sitúa en primer plano la experiencia visual del observador externo paradójicamente se ve afectada por el sentimiento de haber llegado tarde al mejor momento del espectáculo de la naturaleza (p. 36).

Los pintores románticos del norte de Europa explotan el potencial significativo de la *Rückenfigur*, pero de una forma muy limitada, relacionándola siempre con un tipo de escenario. Para Sándor Radnóti (2018), la sobreexplotación del que considera un excelente e innovador motivo pictórico ha provocado su banalización:

The extreme significance of this artifice, which through overuse became tacky at times, or downright obnoxious in the case of the iconic work titled *Wanderer above the Mists*, merits deeper consideration.

[La extremada importancia de este artificio, que por una sobreutilización llegó a ser al mismo tiempo hortera, o realmente detestable en el caso de la icónica obra titulada *Vagabundo por encima de las nieblas*, merece un estudio más profundo]. (Radnóti, 2018, p. 225)

La participación de la *Rückenfigur* como figura introductoria en un paisaje es redundante en muchos casos y sus posibilidades se diluyen en el único lugar que el espectador puede admirar. Esta vacuidad estructural es también una forma de banalización y, en este sentido, sería posible prescindir de ella. De hecho, Friedrich termina prescindiendo de la *Rückenfigur* para enfatizar el paisaje como un autorretrato interiorizado (Koerner, 2009, p. 89). Sin necesidad de que medie ninguna figura «Friedrich's portraits of nature are suspended somewhere between self-portraiture and viewer embodiment» [los retratos de la naturaleza de Friedrich están suspendidos en algún lugar entre el autorretrato y la encarnación del espectador] (Amstutz, 2014, p. 475).

Son muchos los sentidos filosóficos y culturales y sentimientos que las *Rückenfiguren* han transportado, pero el protagonismo de la *Rückenfigur* en el Romanticismo no es consecuencia de una investigación e innovación iconográfica de Friedrich. Sin embargo, a comienzos del siglo XIX se parece a un descubrimiento porque nadie con antelación suscita tanta pasión, filosofía y literatura por estas figuras anónimas, marcando un antes y un después en la interpretación racional, espiritual y emocional de todas las figuras dorsales a lo largo de la

historia de la pintura, pero que paradójicamente están ensombrecidas. El éxito de Friedrich consiste en que aísla una figura de espaldas en el centro de un tipo de escenario que tiene que ver con la potencia y grandiosidad de la naturaleza y todas las emociones y pensamientos filosóficos que se desencadenan. Después aparecen numerosas *Rückenfigur*, pero rodeadas de otras figuras y en otros paisajes, tal y como ya habían aparecido previamente en otros contextos artísticos europeos. Sin embargo, la forma de percibir y apreciar las figuras de espaldas ya no es la misma.



Figura 2:27. Friedrich, C. (1808–1810). *Monje frente al mar* [Óleo sobre lienzo, 110 x 171,5 cm]. Berlín, Alte Nationalgalerie. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Caspar_David_Friedrich_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg

2.6. Un substrato común para las figuras que dan la espalda

El Romanticismo es un período fructífero para la *dorsalidad*. La *Rückenfigur* despierta nuevos significados semánticos, pero su función estructural, iconográfica y semiótica no se puede desligar de un rizoma común que une a todas las figuras que en la pintura dan la espalda al espectador desde su aparición en el lenguaje de la pintura moderna.

Las figuras dorsales reviven desde el *Trecento*, pero, según Radnóti (2018), las que aparecen tan tempranamente en la obra de Giotto no se puede considerar un precedente «histórico-filológico» de la *Rückenfigur* de Friedrich (p. 225). Los significados semánticos de la *Rückenfigur* septentrional no encuentran precedentes en el Renacimiento, pero como motivo es una manifestación que emerge como lo hacen distintas islas de diferentes tamaños de una misma plataforma continental. Sentimientos profundos, pero de origen y naturaleza muy distintos, también concitan algunas figuras en *dorsalidad* pintadas varios siglos antes que las septentrionales, como las dolientes anónimas en el primerísimo plano de la *Lamentación sobre Cristo muerto* (1304–1306, Padua, Cappella degli Scrovegni) de Giotto (Figura 2:28) o María Magdalena arrodillada a los pies de la *Crucifixión* (1426, Nápoles, Collezione Farnese, Museo e Real Bosco di Capodimonte) de Masaccio (Figura 2:29).

La relación de la *Rückenfigur* con el paisaje no es una innovación de Friedrich, aunque sea original su envergadura y específicos los sentimientos románticos que despierta a través de visiones “sobrenaturales” de la naturaleza. Desde el Renacimiento aparecen figuras de espaldas al espectador que contemplan un paisaje natural, como los dos hombrecillos en segundo plano en *La Virgen y el niño del Canciller Rolin* (ca. 1435–1435, París, Louvre) del flamenco Jan van Eyck (Figura 2:30). Esta composición resuena en *San Lucas pintando a la Virgen* (1435–1440, Boston, Museum of Fine Arts) del holandés Rogier van der Weyden (Figura 2:31) donde un hombre y una mujer miran el paisaje; y en *La Virgen con el niño y san Juanito* (1515–1520, Madrid, Museo Nacional del Prado) del flamenco Bernard van Orley, donde una pareja se asoma a un espectacular paisaje fluvial con montañas escarpadas (Figura 2:32). Cabe pensar que la trascendencia del modelo de Van Eych no fuera solamente una cuestión formal, sino que trascendiera la idea de unos personajes que aparentemente miran la naturaleza desde un punto de vista que culturalmente se estaba desarrollando. Este punto de vista también lo denotan tres hombres mirando el paisaje desde lo alto de un promontorio protegidos por un antepecho en *La visitación* (1486–1490, Florencia, Cappella Tornabuoni, Basílica di Santa María Novella) de Domenico Ghirlandaio (Figura 2:33). Aunque la representación concreta del ser que contempla un paisaje pudiera ser relativamente algo novedoso, la observación de la naturaleza

en general como fuente de conocimiento tiene raíces filosóficas en la Edad Media. Los escritos sobre la visualidad del mundo sensible por parte de autores relacionados con la Escuela de Oxford como Roberto Grosseteste (1168–1253) o Witelo (1237–¿?), entre otros, fueron fundamentales en el Renacimiento e inspiraron a teóricos y artistas tan influyentes como Leon Battista Alberti y Leonardo da Vinci (Pochat, 2008, p. 154). Y la contemplación de la belleza del mundo y la impresión sensible a través de los sentidos como una sombra del mundo divino y como experiencia religiosa se encuentra entre pensadores neoplatónicos del siglo XIII, como San Buenaventura, cuyos escritos tuvieron una gran difusión (Pochat, 2008, p. 163). Así, otros personajes, como el apóstol que mira por una ventana en *La muerte de la Virgen* (1460–1465, San Diego, Timken Museum of Art) del pintor flamenco Petrus Christus (Figura 2:6), no ofrecen al espectador una relación formal tan directa con el paisaje, pero denotan claramente la idea de su observación, como la que conduce espiritualmente hacia el más allá, donde quizá ya se encuentra el alma de la Virgen. En *La Virgen y Santa Ana* (siglo XVII, Madrid, Museo Nacional del Prado) del pintor flamenco Bertholet Flémalle, un hombre que podría ser san Joaquín también mira por la ventana hacia un lugar de la naturaleza que trasciende el ámbito de lo que terrenalmente acontece en el interior de la habitación (Figura 2:34).

En otras obras de pintores neerlandeses la relación entre las figuras dorsales y el paisaje es mucho más estrecha, como los tres campesinos que en el *Paisaje con figuras* (1628, Cambridge, The Fitzwilliam Museum) de Jan Josephsz. van Goyen descansan en un montículo mirando el pueblo que se encuentra al fondo (Figura 2:35); dos caballeros que hacen un alto en el camino para contemplar la *Panorámica de paisaje* (ca. 1646–1648, colección Privada) de Albert Jacob Cuyp (Figura 2:36); o las destacadas figuras de un dibujante sentado y su acompañante de pie que disfrutaban de la *Vista de Haarlem desde las dunas* (ca. 1660–1670, Madrid, Museo Nacional Thyssen–Bornemisza) de Jan Vermeer van Haarlem II (Figura 2:37). Las diferentes consideraciones sobre el tipo de relación que mantienen estos “personajillos” con el paisaje son interpretaciones que fluctúan combinadamente entre la objetividad del espectador externo y su propia fantasía que le convierte en espectador interno. En general, la academia no cuestiona su función señalizadora y, por lo tanto, responsable de guiar la mirada del espectador hacia lugares que están más allá de lo que sucede en primer plano. Pero sí hay voces que cuestionan su capacidad para representar el concepto de “experiencia visual”. Radnóti (2018) cuestiona que Otto Pächt considere a esos “hombrecillos” como «personificaciones de nuestra experiencia visual» y defiende que la concepción de la *Rückenfigur* como un espectador interno que se vincula subjetivamente con el espectador externo sería una invención de Friedrich (p. 226), aunque posiblemente sin saberlo porque no era su intención (p. 222). En ese caso, la

invención verdaderamente se encontraría en el ámbito de la recepción. Pero resulta difícil desvincular la capacidad para guiar la mirada del espectador de los pensamientos que pueda evocar el nuevo plano. «Al introducir figuras vistas de espaldas, invita, obliga incluso al espectador a compartir la experiencia de profundidad por empatía» (Panofsky, 1985, p. 182). Tiene que existir cierta conexión no necesariamente tautológica entre la mirada redirigida del espectador y la supuesta experiencia visual del dispositivo causante de ella. Radnóti (2018) justifica que la experiencia visual de la *Rückenfigur* de Friedrich se distancia de la de los pequeños observadores porque el paisaje se presenta como es realmente y no como una visión particular. Argumenta, por ejemplo, refiriéndose a *La virgen del canciller Rolin*, que

What we see in Van Eyck's work is not what the figures see, but the objective world as the background of Rolin's vision; not a landscape, but the world or the cosmos, of which *everything* is a part.

[Lo que podemos ver en la obra de Van Eyck no es lo que las figuras ven, sino el mundo objetivo por detrás de la visión de Rolin; no un paisaje, sino el mundo o el cosmos del cual *todo* es parte]. (Radnóti, 2018, p. 226)

En sentido estricto, el espectador no tiene la misma perspectiva que los personajes del fondo y la relación entre la visibilidad del espectador y la de la figura va más allá de una cuestión territorial, es espiritual. Pero teóricamente están viendo el mismo entorno natural y tratar de especificar la distancia o proximidad entre sus respectivas experiencias visuales está en el ámbito de las apreciaciones sensibles y de las conjeturas filosóficas del sujeto que interpreta la obra. También, si ya desde el Renacimiento el arte de la pintura está involucrada en la idea de perspectiva y en la subjetividad de la mirada a través del punto de vista, resulta difícil negar que los amantes de la pintura fueran capaces de situarse relativamente en el lugar de los pequeños observadores internos con un mínimo de empatía como para poder decir: “mira lo que están mirando desde ahí”. Una experiencia de visualidad compartida más clara es la que nos ofrece dos siglos después Canaletto en el *Campo San Rocco* (ca. 1735, colección privada) a través del viandante en *dorsalidad* que desde el centro de la plaza sugiere admirar con detenimiento la panorámica urbana (Figura 2:38).

Desde el siglo XVII y a lo largo del XVIII, andantes y caballeros, ganaderos y pastoras, rederas y pescadores se integran en verbosos parajes de árboles exuberantes, valles nevados, montañas escarpadas, grandes cascadas, cielos tenebrosos, aguas procelosas y rayos que

iluminan. Al tiempo que pueblan estos paisajes, dan una idea al espectador de la magnitud de la naturaleza porque son pequeños escalímetros. El pintor francés Claude-Joseph Vernet (1714–1789) introduce en el *Paisaje costero con pescadores arrastrando sus redes* (siglo XVIII, colección privada) dos hombres esforzándose por superar las inclemencias del tiempo desde las rocas del litoral (Figura 2:39). Estas figuras, una de ellas dando la espalda, se miden con la naturaleza, pero desde la perspectiva de una actividad física más que emocional. La *Rückenfigur* de Friedrich se yuxtapone con mayor protagonismo a los escenarios, pero para sentirlos emocional e intelectualmente. Sus figuras dorsales pasan de vivir activamente la naturaleza a sentir la naturaleza recibéndola de forma pasiva. El espectador no puede ayudar a recoger las redes desde el pasillo de la galería de arte, pero sí puede, en cambio, mirar tranquilamente un cielo brumoso como lo hacen el vagabundo o el monje. La distancia entre el espectador y la *Rückenfigur* se ha estrechado, aunque sea incapaz de abarcar el espacio que le rodea. Para Radnóti (2018) la excepcionalidad de la *Rückenfigur* de Friedrich reside en que el protagonista de la escena tiene la misma visión panorámica que el espectador y que ese espectáculo común es inaccesible al ser humano (p. 226).

Un caso muy particular que relaciona las emociones, la visualidad y el paisaje se encuentra en *Dama leyendo una carta* del holandés Gabriël Metsu (ca. 1662–1665, Dublín, National Gallery). Mientras espera que la señora termine de leer, la doncella en *pseudodorsalidad* retira de la pared una cortina que esconde un cuadro con una marina. Parece que está mirando la pintura, pero también que está en un “sin mirar”, pensativa, viendo el lejano horizonte de otro escenario con el que se siente relacionada. El marco no es una ventana abierta a un espacio real y, sin embargo, ella transforma con su posición el muro, eleva la imaginación del espectador, lo traslada hacia otro lugar que se encuentra fuera de la estancia y concita otros sentimientos más profundos que la simple visión de un mar embravecido (Figura 2:40).

Desde una perspectiva historicista y territorial:

Das Motiv der Rückenfigur hatte eine Entwicklung, eine Blüte, und eine Niedergangsphase. Die erste Phase begann bereits in vorgeschichtlicher Zeit und endete um 1800. In ihr kam das Motiv der Rückenfigur in den verschiedensten Variationen, doch meist untergeordnet, vor. Im 19. Jahrhundert stand das Motiv im Zenit seiner Entwicklung, denn ihm war die vollständige Verselbständigung zum inhaltlichen und kompositorischen Bildzentrum gelungen. Dieses begann mit der deutschen Romantik, setzte sich über den Idealismus, die Neoromantik und den Symbolismus bis in die Zeit nach 1900 fort. Zu Beginn der 1950er Jahre verlor das Motiv der Rückenfigur durch die

verstärkte Dominanz der nonfigurativen Kunst an Bedeutung, lebt jedoch trotzdem in der gegenstandsbezogenen Kunst unserer Tage fort.

[El motivo de la *Rückenfigur* tuvo un desarrollo, un florecimiento y una fase de declive. La primera fase comenzó en tiempos prehistóricos y finalizó alrededor de 1800. En ella surgió el motivo de la *Rückenfigur* con distintas variantes, pero sobre todo subordinada. En el siglo XIX, el motivo estaba en el cénit de su desarrollo, porque había logrado convertirse por completo en el contenido y centro compositivo de la imagen. Esto comenzó con el romanticismo alemán, continuando a través del idealismo, el neorromanticismo y el simbolismo hasta después de 1900. A principios de la década de 1950, el motivo de la *Rückenfigur* perdió su importancia debido a la creciente presencia del arte no figurativo, pero todavía pervive en el arte figurativo de nuestros días]. (Wilks, 2005, p. 17)

Desde una perspectiva sincrónica, la *Rückenfigur* es una manifestación cultural de la *dorsalidad*. Esta es un signo pictórico que aparece y desaparece del lenguaje visual de los artistas en función de las necesidades expresivas y de las condiciones culturales, literarias y filosóficas que propician o no el enriquecimiento de la retórica visual. El *dorsalismo* o *rückwärtsgewandten Figur* y la *pseudodorsalidad* o *Figur im Verlorenen Profil* son en el lenguaje pictórico declinaciones de la *dorsalidad*. Y no se considera que las posiciones del *dorsalismo* o *rückwärtsgewandten Figur* puedan ser «unbeholfenen Vorläufer der Rückenfigur» [torpes precursoras de la *Rückenfigur*] (Wilks, 2005, p. 21). Esta conceptualización ampara un significado originario, formal y cronológicamente previo, es decir, que presupone una evolución desde una forma incompleta más antigua hacia un estado pleno y moderno. Estos primigenios motivos podrían haber sido en algún momento modelos para crear una verdadera figura que da la espalda al espectador, pero para esta investigación, recalcando que desde una perspectiva sincrónica, la *dorsalidad* es el paradigma de la representación dorsal y aquellas figuras que no cumplen sus criterios de cualidad se consideran derivaciones o distorsiones formales del posicionamiento dorsal puro o lo que sería en el ámbito alemán la *reine Rückenfigur*.

Si bien las *Rückenfiguren* alcanzan en el Romanticismo una centralidad antes insospechada, su autonomía como figura aislada es dependiente de su contexto. Todos los componentes que las hacen supuestamente diferentes a las demás figuras dorsales o que les proporcionan mayor protagonismo son externos: la proporcionalidad entre la figura y el fondo, el aislamiento de las

figuras, la ausencia de otras referencias, la definición del paisaje, la emocionalidad del intérprete y la filosofía de una época romántica que encuentra en la *Rückenfigur* un recipiente vacío en el que verter su pensamiento, pero como también los humanistas del Renacimiento utilizaron la tríada antitética de las Gracias con dos figuras de frente y otra de espaldas para enunciar todas las tríadas neoplatónicas.



Figura 2:28. Giotto (1304–1306). *Lamentación sobre Cristo muerto* [Fresco, 200 x 185 cm]. Padua, Cappella degli Scrovegni. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/old/chris20.jpg>

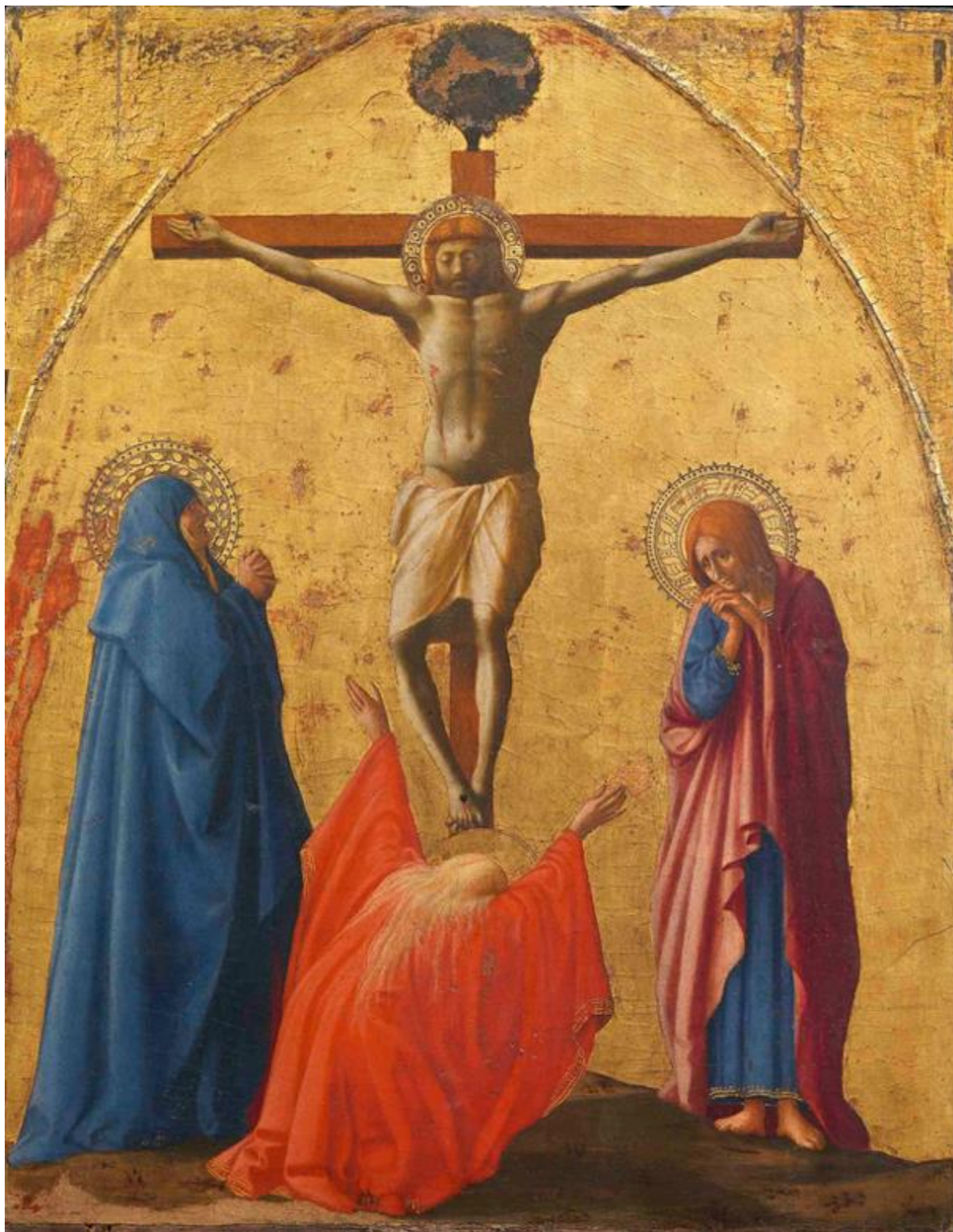


Figura 2:29. Masaccio (1426). *La Crucifixión* [Óleo sobre tabla, 83 x 63 cm]. Nápoles, Collezione Farnese, Museo e Real Bosco di Capodimonte. Recuperado en <https://capodimonte.cultura.gov.it/collezione/collezione-farnese/>



Figura 2:30. Van Eyck (1400–50). *La Virgen y el niño del canciller Rolin* [Óleo sobre tabla, 66 x 62 cm]. París, Louvre. Recuperado en <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061856>



Figura 2:31. Weyden, R. (ca. 1435–1440). *San Lucas pintando a la Virgen* [Óleo sobre tabla, 137,5 × 110,8 cm]. Boston, Museum of Fine Arts. Recuperado en <https://collections.mfa.org/objects/31035/saint-luke-drawing-the-virgin?ctx=3a2418cf-3a00-46e7-b403-7598bb3d1415&idx=1>



Figura 2:32. Orley, B. (1515–1520). *Virgen con el niño y san Juanito* [Óleo sobre tabla, 98 x 71 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/virgen-con-el-nio-y-san-juanito/bc5c6159-6aea-484e-9fb6-778907c9be0a>



Figura 2:33. Ghirlandaio, D. (1486–1490). *La visitación* [Fresco]. Florencia, Cappella Tornabuoni, Basílica di Santa María Novella. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_Tornabuoni#/media/Archivo: Cappella_tornabuoni, 11, _visitazione.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_Tornabuoni#/media/Archivo:Cappella_tornabuoni, 11, _visitazione.jpg)



Figura 2:34. Bertholet, F. (s. XVII). *La Virgen y santa Ana* [Óleo sobre lienzo, 145 x 185 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-y-santa-ana/87c89029-0d06-482a-a056-f2178770b040?searchid=2754f041-e375-829b-0052-96e1d2a4442e>



Figura 2:35. Van Goyen, J. (1628). *Paisaje con figuras* [Óleo sobre tabla, 28,9 x 37,7]. Cambridge, The Fitzwilliam Museum. Recuperado en <https://collection.beta.fitz.ms/imagestore/pdp/pdp2/52.jpg>



Figura 2:36. Cuyp, A. (ca. 1646–1648). *Panorámica de paisaje* [Óleo sobre tabla, 33 x 43]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/c/cuyp/aelbert/1/panoram.jpg>



Figura 2:37. Vermeer, J. (ca. 1660–1670). *Vista de Haarlem desde las dunas* [Óleo sobre lienzo. 65,3 x 84 cm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen–Bornemisza. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/vermeer-van-haarlem-ii-jan/view-haarlem-dunes>



Figura 2:38. Canaletto (ca. 1735). *Campo San Rocco* [Óleo sobre lienzo, 47 x 80 cm]. Colección privada.
Recuperado en artDatabase



Figura 2:39. Vernet, C.-J. *Paisaje costero con pescadores arrastrando sus redes* [Óleo sobre lienzo, 22 x 32 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/v/vernet/claude/coastal3.jpg>



Figura 2:40. Metsu, G. (c. 1662–1665). *Mujer leyendo una carta* [Óleo sobre lienzo, 52,5 x 40,2 cm]. Dublin, National Gallery. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_leyendo_una_carta_\(Metsu\)#/media/File:Metsu_lady_reading_a_letter_\(1665\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_leyendo_una_carta_(Metsu)#/media/File:Metsu_lady_reading_a_letter_(1665).jpg)

2.7. Las conformaciones dorsales desde mediados del siglo XIX

La recepción de las figuras que dan la espalda por parte del público es a mediados del siglo XIX más lenta de lo que cabría esperar. En realidad, incluso hoy en día generan extrañamiento. Pero todas las corrientes artísticas que se desarrollan a lo largo del siglo acogen con naturalidad las conformaciones dorsales y se encuentran diseminadas por los lienzos de pintores realistas, prerrafaelitas, impresionistas, simbolistas, neoimpresionistas, postimpresionistas, modernistas o naïf, alcanzando la representación de todo tipo de temáticas.

A comienzos del siglo XX, cuando la pintura moderna comienza a ser objeto de cuestionamiento, la *dorsalidad* y sus variantes forman parte de la iconografía de las vanguardias fauvista, cubista, expresionista, nueva objetividad, metafísica y surrealista. Cuando los pintores cubistas quiebran el naturalismo de la figuración y rompen los planos clásicos, las conformaciones dorsales no desaparecen de las obras, sino que adquieren cierta revalorización y autonomía de sentido. Picasso desestructura las figuras en *dorsalismos* incongruentes, pero ya desde 1902, había empezado a representar más figuras de espaldas influido por la obra de Rodin y la práctica de la escultura y, también, tras conocer las pinturas de Gauguin que le alertaron sobre la capacidad expresiva de la visión dorsal (Richardson y McCully, 1991, p. 241). También están presentes en las obras de todos aquellos movimientos y autores que trabajan desde la figuración, como Edward Hopper (1882–1967), Balthus (1908–2001), Michael Andrews (1928–1995) o Lucian Freud (1922–2011), cuyas producciones se extienden por la segunda mitad del siglo XX. Con la obligada cautela que se debe tener en las acotaciones de los procesos culturales, si el *Trecento* es cronológicamente un límite inferior que marca la aparición de la *dorsalidad* y el nacimiento de la pintura moderna, a mediados del siglo XX, se puede establecer un margen superior que pone límite a la difusión natural de las conformaciones dorsales a través de la pintura y que coincide con el fin de la Modernidad. El final de la II Guerra Mundial, que da comienzo a la Contemporaneidad, se puede considerar un punto de inflexión en cuanto a la dispersión de la *dorsalidad* y sus variantes formales pues, sin llegar a desaparecer, pierden presencia en la pintura al mismo tiempo que el medio pictórico transforma su estatus artístico. La pintura figurativa compite con otras formas de expresión abstracta muy influyentes desde la década de 1940. Pero también, toda la pintura en general se ve ensombrecida por la emergencia de otras formas contemporáneas de creación artística. Los pintores expresionistas que, como Willem de Kooning o Jean Dubuffet, componen algunas de las obras con figuras abstractas tienden a representarlas frontalmente porque la representación de los ojos evita en gran medida la cosificación o la pérdida de lo humano en la imagen.

También la *neovanguardia* del Pop demuestra su predilección por las figuras frontales y la representación de los rostros.

La *dorsalidad* y sus variantes no desaparecen en el siglo XX, pero son motivos heredados que pertenecen estéticamente a la modernidad. Se encuentran en el repertorio iconográfico de los pintores figurativos que, como Hopper, Balthus o Freud, aunque trabajen con lógicas contemporáneas, han heredado técnicas pictóricas y recursos lingüísticos del arte moderno. También se encuentran en obras que seleccionan pinturas con figuras de espaldas como formas características de la pintura moderna para parodiarlas y reflexionar sobre cuestiones que atañen a la crítica social y cultural. Así, por ejemplo, Sylvia Sleigh recoge diferentes elementos de la tradición pictórica moderna y los traslada al retrato de su marido en *Philip Golub recostado* (1971, Dallas, colección privada), donde lleva a cabo una síntesis de la iconografía clásica de Venus tumbada de espaldas al espectador mirándose a un espejo y la iconografía moderna del pintor que se pinta a sí mismo pintando, pues ella aparece al fondo bocetando el lienzo sobre un caballete.

La *dorsalidad* se gesta en el medio pictórico como un signo cultural que recorre con sus variantes toda la modernidad. En la Contemporaneidad pierde visibilidad en parte, pero como motivo *transmedial* viaja con sus derivas significantes hacia otros medios y soportes, como la fotografía y el video. También se encuentran en los procesos artísticos que utilizan el cuerpo humano y su representación como forma y medio de expresión del pensamiento y la crítica cultural, política y social. Entre otras obras se pueden citar la acción de Kazuo Shiraga *Tirándose en el barro* (1955) donde el artista aparece boca abajo nadando en el lodo y trazando un círculo con los movimientos de sus brazos y piernas o la performance *Sin título [Señal de sangre n.º 2/Huellas del cuerpo]* (1974) de Ana Mendieta que representa la violencia de una mujer que acaba de ser violada; vestida y vuelta de espaldas contra una pared, se va dejando caer al tiempo que imprime con la sangre de sus manos una iconografía vaginal en forma de ‘v’. La *dorsalidad*, o *Rückenfigur* como afirma Hammer-Tugendhat (2012), se propaga haciendo recorridos meramente imaginarios con diferentes interpretaciones y viajes reales en otros contextos visuales, con transcripciones que, una vez más, guían hacia nuevos significados (p. 18).

3. ESTRATEGIAS DE ANÁLISIS

Svetlana Alpers (1987) señala que «las principales estrategias analíticas con que se nos ha enseñado a ver e interpretar imágenes —el estilo, como propuso Wölfflin, y la iconografía como propuso Panofsky— fueron desarrolladas en relación con la tradición italiana» (p. 21). Por eso, ella y otros autores, como Alois Riegl, Michael Baxandall o Michael Fried, han buscado nuevos lenguajes y enfoques para estudiar imágenes que no encajaban en los modelos clásicos (Alpers, 1987, p. 21).

Esta investigación propone un enfoque diferente, transversal y sincrónico, cuya metodología parte de la construcción de una tipología de posicionamientos que de forma sistemática se aplica al análisis de las figuras desde las estrategias iconográfica, estructural y semiótica, simultáneamente en todas las épocas a partir del *Trecento*. Los criterios de clasificación enfocan las posibles relaciones de comunicación entre los personajes y entre estos y el espectador y sirven para aislar aquellos esquemas iconográficos que contienen conformaciones dorsales con el fin de decantar las respectivas valencias estructurales, semióticas e iconográficas. Esta discriminación metódica permite comparar cómo los tipos iconográficos frontales y dorsales articulan la naturaleza narrativa y el sentido de las imágenes como enunciados visuales de distinta forma. Metódicamente se contemplan sin limitación de número, protagonismo o relevancia todas las figuras que en cualquiera de sus variantes ofrecen su reverso en la pintura y en el amplio período de tiempo que se inicia en el *Trecento* y llega hasta nuestros días.

3.1. El sujeto espectador que analiza las obras

En gran medida, el espectador contemporáneo es todavía un espectador moderno. Todas las obras de la historia del arte desde sus manifestaciones más originarias hasta las más tecnológicas son objeto de admiración de los hombres y mujeres de la sociedad contemporánea. Pero el sujeto espectador que ha transformado en el último siglo su mirada hacia los objetos artísticos todavía demuestra un apego hacia los espacios y narrativas del lenguaje pictórico fraguado a lo largo de toda la Modernidad. No se puede separar sentimental ni tecnológica ni

económicamente de tantos siglos de experimentación y aprendizaje de un medio de expresión, comunicación y educación, pero también lucrativo y lúdico. Como premisa y con carácter general en este estudio, el intérprete de las posiciones dorsales es una persona espectadora que conoce el lenguaje moderno de la pintura que llega a través de la figuración hasta nuestros días, aquel que repasa la historia y analiza las obras de arte desde su tiempo y lugar, y paralelamente conoce el contexto de representación de la obras. En el examen crítico de las funciones de las figuras dorsales se requiere la valoración interdisciplinar de la historia del pensamiento, la iconografía, la iconología, las influencias filosóficas recibidas por el artista y sus condiciones biográficas, políticas, económicas, sociales, geográficas e históricas (Wilks, 2005, p. 15). Pero también que el espectador sea especulativo e imaginativo y que valore connotativamente las conformaciones dorsales. Aunque muchos documentos textuales iluminan a lo largo del trabajo sobre el sentir y la acogida de las obras en su contexto histórico de recepción, no se pretende realizar una historia de la recepción visual de la *dorsalidad* y sus distorsiones formales, sino de reflexionar desde un punto de vista sincrónico sobre los diferentes significados posibles de unas figuras que recorren la historia del arte sin solución de continuidad desde el *Trecento* hasta nuestro tiempo.

Es difícil que el personaje de la *dorsalidad* esté bien documentado. En muy contadas ocasiones las celebridades se esconden en la silueta de figuras anónimas. En general, las exiguas referencias a las figuras dorsales se corresponden con personajes secundarios. Esto es un hándicap para el lector que huye de la interpretación subjetiva porque considera las pinturas narraciones cerradas o representaciones de sujetos concretos e invariables en lugar de procesos semánticos que mutan con el espectador. Esta investigación apela al espectador inconformista, permeable a las diferencias, incrédulo hacia los convencionalismos y curioso, introspectivo e imaginativo, en definitiva, que aporte su propia lectura respecto de aquellas pinturas que son de naturaleza polisémica:

El deseo convencional de descubrir una interpretación válida no significa capitular ante el reto del análisis ni abrir las puertas de par en par a la interpretación arbitraria. Lejos de eso, se trata más bien de dejarse «Seducir» por el «polisentido» de la obra y entrar en el espíritu de leerla. (Prater, 2007, p. 202)

Esta aproximación al envés de las figuras no tiene reglas fijas para las deducciones ni vademécum para las asociaciones, sino que funciona con los fundamentos de un juego creativo que sugiere significados verosímiles, pero ni necesariamente verídicos ni excluyentes de otras

alternativas. Lo frontal se dirige al conocimiento sumiso y la *dorsalidad* a la imaginación insumisa y al pensamiento libre. En la búsqueda de una explicación plausible sobre el significado de las conformaciones dorsales en cada caso, un componente necesario y, a la vez, inevitable pertenece al orden de la subjetividad e imaginación de quien glosa. Aunque en el capítulo 8 «Análisis semiótico» se proponen algunos de los temas que recurrentemente recogen posicionamientos dorsales, la valoración se desplaza por el espacio de la reflexión plural frente a cualquier imposición de una única interpretación. En definitiva, se trata de especular, deducir y posibilitar figuraciones para unas figuras que pueden conformar una iconografía abierta y singular. Los posicionamientos dorsales son categorías formales que entrañan funciones estructurales y generan sus propias fuerzas perceptivas en la composición de la obra como se estudia en el capítulo 7 «Análisis estructural». Aunque por razones metodológicas se estudian separadamente las estrategias estructural, iconográfica y semiótica, todas ellas están relacionadas, pues difícilmente el pintor en la construcción pictórica separa, sino que une en una misma factura la construcción formal, estética, narrativa y significativa.

El análisis teórico de las obras propiamente dicho se lleva a la práctica en la segunda parte de esta memoria: «La interpretación del dorso». Está dividida en tres capítulos: capítulo 7 «Análisis estructural», capítulo 8 «Análisis semiótico» y capítulo 9 «Análisis iconográfico». En ellos se ensayan los respectivos estudios y se justifica el tipo de participación que tienen las diferentes conformaciones dorsales en las obras. Pero en los apartados siguientes, apartado 3.2. «La estrategia de análisis estructural», apartado 3.3 «Fundamentos del análisis semiótico» y apartado 3.4 «Espacios iconográficos y estética protoiconográfica», se plantean toda una serie de fundamentos más específicos que metódicamente son aplicables a las diferentes estrategias de estudio, pero teniendo en cuenta que nunca son análisis cerrados, sino permeables, en tanto que lo estructural, semiótico e iconográfico son condiciones y materias relacionadas en la construcción de una misma unidad narrativa visual. Por último, en el apartado 3.5. «Casuísticas en el análisis del dorso» se presentan algunas problemáticas o divergencias que pueden aparecer en el estudio de algunos casos especiales.

3.2. La estrategia de análisis estructural

Esta investigación comienza en un período en el que los humanistas necesitan y buscan mayor precisión en el lenguaje para expresar lo complejo y «dedicaron lo mejor de sí mismos a la recuperación de recursos lingüísticos perdidos desde hacía mil años. Muchos de los más complejos y refinados recursos léxicos y gramaticales del latín clásico» (Baxandall, 1996, p.

23). Es un momento también en el que los pintores renuevan su lenguaje gracias en parte a los humanistas que aportan a la pintura una forma de hablar pictóricamente, no solo en cuanto al empleo de palabras visuales, sino construcciones gramaticales o sintaxis visuales: «los humanistas aportaron a la pintura algo más que palabras y sintaxis latinas» (Baxandall, 1996, p. 25). Esto significa que el ser humano del Renacimiento también tiene que aprender a leer las obras renovadas: «estaba aprendiendo a categorizar su observación del arte y de los artistas de un modo nuevo o, mejor dicho, viejo» (Baxandall, 1996, p. 30). Las figuras dorsales son nuevos elementos semánticos y sintácticos que tanto desde el punto de vista perceptual como gramatical necesariamente reestructuran las composiciones y son uno de esos objetos visuales que el espectador moderno debe aprender a describir con relación a los otros elementos y respecto de sí mismo. Se añade necesariamente a la cultura del hombre y la mujer modernos una forma de leer, comprender e interpretar las imágenes de la pintura figurativa que recorre la historia del arte con diferentes estilos hasta nuestros días.

Las obras pictóricas contienen una estructura interna invisible que no está escrita ni siempre dibujada, pero que se puede extraer imaginativamente hacia la superficie para describirla. Cada elemento de la obra atiende compositivamente a dos dimensiones: un plano perceptual que distribuye los elementos estéticamente y un plano narrativo visual que desarrolla uno o varios acontecimientos. Ambos planos, que metódicamente se distinguen como compositivo y narrativo, se imbrican durante la construcción de la imagen, pues el pintor decide cómo situar cada motivo para construir un relato visual de la mejor forma posible. Distribuye los elementos jugando perceptualmente con la profundidad, las distancias, el equilibrio, la simetría y otras cualidades particulares de cada motivo, como la magnitud, la forma o la intensidad del color entre otras características. En definitiva, la estructura de la obra es una cuestión formal que implementa el orden significativo de la pintura como texto narrativo. Cualquier modificación en la esfera estructural conlleva un cambio en el plano narrativo y significativo.

Esta investigación otorga a las conformaciones dorsales una función significativa desde el punto de vista estructural. Cualquier motivo pictórico lo tiene, pero el objetivo es precisar de qué forma su aparición estructura la narración y genera un nuevo plano de significación. Su presencia ni es aleatoria ni necesariamente el resultado de una imitación objetiva de la realidad, sino fruto de una expresión sensible de quien subjetivamente le asigna una ubicación en el soporte pictórico. El pintor establece un punto de vista que determina dónde y cómo se ven los personajes. No es una cuestión baladí porque la figura humana es un motivo particularmente estratégico y sensible en cuanto que aprovecha su naturaleza bifacial y crea o desarticula vínculos emotivos.

El cuerpo humano se mueve y relaciona generalmente de frente, lo que determina un ‘delante’ y un ‘detrás’. Cada sujeto tiene la conciencia espacial de que el mundo que ven sus ojos está siempre por delante de sí, como si la posición de la cabeza perdiera la responsabilidad sobre su cuerpo. Unos tercetos de la *Divina comedia* de Dante Alighieri (Trad. 1922) recrean hacia el primer tercio del siglo XIV esta paradójica circunstancia:

Y vide gentes por el valle abierto,
 mudas llorando, como en letanía
 la procesión se sigue de concierto.
 Como la vista hasta ellos descendía,
 Me parecieron todos invertidos,
 desde el punto en que el cuello les nacía.
 Los rostros hacia atrás están torcidos;
 van a tientas, marchando a reculones,
 que de ver por delante están cohibidos. (*Divina Comedia* I Inf, canto XX, 10–15)

También la espalda es un hito para indicar una ubicación y una dirección:

Dentro del monte, un viejo agigantado,
 se halla, la espalda hacia Damietta dada,
 y a Roma como a espejo está encarado. (Dante, *Divina Comedia* I Inf, canto XIV, 103–105)

O para establecer la ubicación relativa entre los personajes

Ora el maestro, sigue estrecha calle,
 y yo sigo a su espalda con retraso,
 entre el muro y los mártires del valle. (Dante, *Divina Comedia* I Inf, canto X, 1–3)

También es un punto cardinal:

Y cuando en medio a la subida estaba,
 notamos por mi sombra ya extinguida,
 que el sol a nuestra espalda se acostaba. (Dante, *Divina Comedia* II Pur, canto XXVII, 67–69)

En definitiva, la espalda en la literatura es también un elemento semiótico estructurante del espacio que el lector imagina, así como indicador del sentido de los desplazamientos. Pero la naturaleza de este signo es fundamental y originariamente visual. Por lo tanto, la espalda como signo estructural que abre y cierra espacios y que estimula el movimiento no procede de un homólogo literario, sino que encuentra en la vida real su naturaleza significativa. Esta se traslada a la pintura, pero no necesariamente como mimesis, sino que se dirige hacia el espectador como intérprete de la obra.

Estructuralmente, el giro de una figura desde la situación frontal hasta la dorsal induce la reorganización de todos los motivos de la obra. Las fuerzas perceptuales físicas y psicológicas cambian e imponen una reformulación estética que mantiene la percepción armónica de la composición inicial. Así, los pintores que desde el *Trecento* introducen figuras de espaldas tienen que aprender a reevaluar las obras:

Atender, al relieve que deben tener las figuras, al efecto de la luz, que debe ser el mejor y mas agradable, al colorido proporcionado y adecuado á cada figura de por sí, al contraste armonioso de los colores, y la exacta division de términos que se ha de conocer en la composicion, de modo que se vea el ayre que hay entre la figura que está delante, y la que está detras, prescindiendo de la dificultad suma de poner los escorzos bien entendidos. (Trad. Alberti, 1980, p. 264)

Gombrich (2011) recalca cómo desde el Renacimiento los pintores tienen que volver a estudiar sus composiciones porque «tan pronto como se adoptó el nuevo concepto de hacer del cuadro un espejo de la realidad, el problema de cómo distribuir las figuras dejó de ser fácil de resolver» (p.195). También el espectador tiene que acomodar su lectura al nuevo modo de contar los acontecimientos, al nuevo espacio y a unos personajes de espaldas que surgen como signos narrativos con propiedades particulares que implementan nuevas formas de representar y conocer la realidad.

Las figuras retóricas literarias son formas de combinar las palabras. Estas combinaciones ya se encuentran en los textos clásicos, pero se construyen a partir de elementos visuales: «Gran parte de la terminología de la retórica antigua estaba constituida por metáforas de origen visual, metáforas que en muchos casos ya casi habían muerto y que los humanistas rehabilitaron automáticamente a medida que las iban aprendiendo» (Baxandall, 1996, p. 38). Cuando se reintroducen las figuras dorsales en el ámbito de la pintura se revelan como elementos capaces de generar metáforas visuales y de introducir algo tan deseado como la variedad en el lenguaje

pictórico. La variedad en las formas procedería de la variedad en el lenguaje: «era un valor retórico y, como la mayoría de los valores retóricos, estaba abierto a una definición en términos metafóricos visuales (Baxandall, 1996, p. 140). Se trata de evitar lo que Quintiliano (Trad. 1916a) aconseja a los oradores: «evitar lo que los griegos llaman *monotonía*, (...) así como los pintores, después que han hecho uso de cada uno de los colores, dan más realce á unas partes de la pintura que á otras» (p. 264). Las figuras retóricas son caminos de ida y vuelta constantes entre la pintura y la literatura. Alberti (1980) recomienda a los pintores no solo saber Geometría, sino «leer con atención las obras de los Poetas y Retóricos, pues los ornatos de ellas tienen mucha conexión con los de la Pintura» (p. 252).

Una particular asociación entre la pintura y la literatura se encuentra en el crítico humanista Leonardo Bruni que expone la idea de que las categorías posicionales de las figuras son elementos retóricos por sí mismos:

Algunos de los términos críticos que Bruni acostumbraba a aplicar a la literatura —*figura, status, ingressus, color, lineamenta, forma*— eran en principio metáforas visuales y, por tanto, también aplicables a la pintura. Esta doble aplicabilidad —una especie de *tertium comparationis* típicamente humanístico— era un hecho léxico, el hábito clásico del intercambio de metáforas entre la terminología de la crítica literaria y la artística. *Figura* se refiere tanto al cuerpo y su forma como a una figura retórica del lenguaje; *status* es actitud o postura, y también el tipo de tema a tratar; *ingressus* es la manera de andar o moverse de una persona, y también la introducción a un razonamiento; *color* se refiere tanto a colorido como adorno retórico; *lineamenta* y *forma* se refieren a rasgos y configuración tanto del cuerpo como del lenguaje. (Baxandall, 1996, p. 50)

El análisis estructural extrae el posicionamiento de la figura como característica que perfecciona la lógica del esquema iconográfico que representa un tema. En el capítulo 8 «Análisis estructural» se aborda a través de ejemplos cómo se produce la participación de las conformaciones dorsales en las obras pictóricas desde tres puntos de vista: como elementos compositivos, trabajan como cualquier otra fuerza perceptiva con sus particulares atributos, pero también son capaces de cerrar y abrir espacios o ilusionar el movimiento, y también en el paisaje tienen sus propias funciones; como estructuras gramaticales, organizan el relato pictórico ejerciendo de preámbulos, entreactos o conectores entre escenas que, en definitiva, estratifican el relato visual; y como figuras retóricas visuales, tales como la paradoja, elipsis,

antítesis, repetición e hipérbole, enfatizan la narración pictórica. En todos los casos, la forma dorsal implementa el contenido temático como elemento de una misma maquinaria significativa.

3.3. Fundamentos del análisis semiótico

La relación entre la pintura y la literatura es intrínseca a la cultura occidental, especialmente en los períodos de la Antigüedad grecolatina, Renacimiento, Barroco y Modernidad (Bou, 2001, p. 39). Y desde la Antigüedad hasta nuestros días la literatura y el pensamiento filosófico han mantenido relaciones constantes con las imágenes. Pero a comienzos de la década de los años noventa del pasado siglo, el mundo académico advierte que se produce un «giro hacia la imagen», la cual desplaza al lenguaje y adquiere mayor protagonismo; la imagen no solo se convierte en el principal objeto de estudio de la filosofía y medio para estudiar la cultura, sino que se le reconoce mayor autonomía de sentido.

Esta investigación trata de analizar las figuras dorsales poniendo en valor esa independencia y autoridad de la imagen, pero sin perder de vista que tanto la imagen es deudora de la literatura como la literatura de la imagen y que tanto la imagen es deudora de la realidad como la realidad deudora del predicamento de las imágenes.

La estrategia de análisis semiótico trata de acercarse con la asistencia de todo tipo de métodos de estudio, enfoques y teorías interpretativas a lo que las figuras dorsales podrían querer decir desde su aparición en la pintura moderna como un nuevo fenómeno denotativo en la representación. Todos los métodos extraen significados que unas veces se complementan y otras se enfrentan, pero que son con mayor o menor acierto útiles:

En el acercamiento a una imagen no se define inmediatamente un significado, como una denotación limpia y precisa, sino que se instaura un juego en el que distintos elementos actúan como focos, puntos de apoyo del movimiento que produce el sentido. (A. García, 2011, p. 40)

Buscando elementos de apoyo entre la pintura, la literatura y la realidad, el capítulo 8 «Análisis semiótico» trata de acercarse al sentido que, sin ser denotaciones cerradas, las figuras dorsales infunden en las representaciones pictóricas. Si bien los textos pueden ser un lugar de referencia donde obtener significados y comentarios críticos sobre la imagen dorsal, esta investigación sopesa y revaloriza la propia imagen en su contexto pictórico. Los textos no son, por lo general,

referencias suficientes para ubicar y posicionar a los personajes, por lo que los pintores necesariamente tienen que tomar sus propias decisiones.

3.3.1. *La espalda entre la pintura y la escritura*

En *Historia de la escritura*, Ignace J. Gelb (1987) afirma que «en la raíz de toda escritura se encuentra la pintura» (p. 51). Los *petrogramas* y petroglifos paleolíticos —representaciones de seres humanos, animales y objetos que luego derivarían en formas geométricas— no eran signos convencionales, pero hacían alusión a acontecimientos pasados o futuros que las gentes podían recordar o presuponer, constituyéndose como los precedentes más antiguos de la escritura (p. 48–51). A lo largo del tiempo, mientras la escritura se desarrolla hacia un sistema cerrado de signos arbitrarios que representan fonemas, la pintura se desenvuelve con representaciones más libres de motivos en los que se reconoce la realidad circundante. Probablemente esta disociación contribuye al desarrollo lingüístico y artístico hasta cotas tan elevadas por caminos gráficos separados. Sin embargo, milenios más tarde de aquellos primeros ideogramas, cuando la literatura y la pintura son artefactos culturales de expresión y comunicación emancipados de su ancestro común, se buscan mutuamente como si el material genético tirara de ellas: las pinturas y dibujos iluminan los textos y las palabras describen e interpretan las pinturas. Aunque desde siempre no ha habido unanimidad a la hora de defender el «ut pictura poesis» de Horacio (65–8 a. C.), es lugar común en toda la historia del arte que las imágenes se leen y que las palabras ilustran. Por la acogida y la influencia que tiene su obra entre los pintores del Renacimiento, merece ser recordado el filósofo sofista Filóstrato el Viejo (Trad. 1993), quien en el siglo III afirma en su recopilación *Imágenes* que:

Quien no ama la pintura es injusto con la verdad, es injusto con toda la sabiduría que les ha sido dada a los poetas —pues tanto éstos como los pintores contribuyen por igual al conocimiento de los hechos y apariencia de los héroes— y desprecia las proporciones por las que el arte se vincula a la razón. (Filóstrato, *Imágenes*, I, 1)

Este hermanamiento más sentimental que real relaciona de forma imperfecta pero muy apreciada dos lenguajes completamente distintos. Diferentes, pero el hecho de que determinadas culturas y grupos hayan arremetido contra las imágenes alerta de su capacidad para difundir un sistema de pensamiento.

La relación entre las artes y las letras recorre la historia del arte, la literatura y la filosofía, pero el análisis de esa relación tiene muchas facetas que no siempre corresponden a un mismo prisma. No se trata de realizar un estudio comparado entre la imagen y el texto porque «no es un procedimiento necesario en el estudio de las relaciones imagen–texto. El objeto de estudio necesario es más bien el conjunto total de *relaciones* entre medios» (Mitchell, 2000, p. 231). Se trata de encontrar coincidencias, nexos o relaciones de homología que ayuden a verbalizar una imagen y visualizar un escrito. Se puede estudiar la interdependencia desde el punto de vista de las temáticas literarias como, por ejemplo, las que dan lugar al género pictórico literario de los pintores españoles del siglo XIX interesados por ilustrar pasajes literarios, poesías, ensayos, piezas teatrales y novelas breves (Díez, 1994a, p. 94); o los proverbios y otras expresiones populares traducidos a imágenes visuales, especialmente y de forma notable por los artistas de los Países Bajos entre finales del siglo XV y principios del XVII (Gibson, 2010, p. 20). La tradición oral puede condicionar a los pintores incluso más que la literatura: en el siglo XV «los sermones eran parte importante de las circunstancias del pintor: el predicador y el cuadro se integraban ambos en el aparato de la Iglesia, y cada uno de ellos implicaba al otro» (Baxandall, 1981, p. 69), pero el sermón también influía profundamente en las interpretaciones de los cuadros:

Los predicadores populares eran a veces, sin duda, inflamatorios y de mal gusto, pero cumplían en forma irremplazable su función didáctica; ciertamente instruían a sus congregaciones en un tipo de competencia interpretativa que ocupaba un lugar central en las respuestas que, en el siglo XV, evocaba la pintura. (Baxandall, 1981, p. 69)

El teatro escenificado también es un puente entre la literatura y la pintura porque, sobre todo, a partir del siglo XVII las representaciones sirven de modelo a muchos pintores, como también la pintura serviría a la escenografía (Peláez, 1994, p. 67). Pero, por una parte, la influencia de la representación teatral en la pintura es, en realidad, relativa:

No es fácil para el pintor que elige como asunto de un cuadro una escena teatral conseguir las relaciones precisas que existen entre una figura y otra y el sentido de la escena, que al mismo tiempo, ha de resumir el espíritu de la obra. (Peláez, 1994, p. 68)

Por otra parte, si la representación pictórica imita la escena teatral, la frontalidad es un posicionamiento prioritario que da lugar a imágenes ‘teatrales’ y rígidas, como es el caso de la

pintura de *Fausto y Margarita en la prisión* (1887, Pontevedra, Depósito del Museo Nacional del Prado en la Diputación) de Víctor Hernández Amores (Díez, 1994a, pp. 107-108). Como señala David Rosand (1982), «for all their common concerns, painting and theater of course remain in the final analysis two different arts, each with its own problems and principles» [a pesar de todas sus preocupaciones comunes, la pintura y el teatro siguen siendo, por supuesto, dos artes diferentes, cada una con sus propios problemas y principios] (p. 176). La literatura, en general, no precisa cómo se ubican espacialmente todos los protagonistas, sino que utiliza otros registros proxémicos. En definitiva, el pintor tiene que decidir en su propio medio la forma óptima de dar vida a los personajes.

Los escritos son una referencia más para esta investigación. Se tienen en cuenta tanto la literatura en general, que es fuente de inspiración de obras pictóricas, como las pinturas que inspiran todo tipo de escritos. También existen caminos de ida y vuelta entre los textos y las imágenes: dos de las pinturas mitológicas que Tiziano realiza para el camerino del Duque de Ferrara Alfonso d'Este, *La ofrenda a Venus* (1518–1520, Madrid, Museo Nacional del Prado) y *La bacanal de los andrios* (1523–1526, Madrid, Museo Nacional del Prado), se inspiran en las écfasis de un ejemplar de las *Imágenes* de Filóstrato el Viejo que llega a sus manos, un reto que el pintor veneciano acoge con entusiasmo al tratarse a su vez de las descripciones de unas obras pictóricas físicamente desconocidas (Rosand, 2003, p. 51) porque, probablemente, ni siquiera existieron y Filóstrato las describe con la retórica que hace evidente una imagen (*enargeia*):

As a whole, the work of Philostratus presents an imaginary gallery of paintings and uses them to illustrate paradigmatically the possibilities of the rhetorical art of description. Since the paintings he describes do not exist, the only possible way to reconstruct their visuality is exclusively through the *enargeia* of a fictive *mimesis*. In this connection it is important to note that the text says very little about a real picture gallery, but makes crucial points about the concrete practice of looking at paintings.

[En su conjunto, la obra de Filóstrato presenta una galería imaginaria de pinturas y las utiliza para ilustrar paradigmáticamente las posibilidades del arte retórico de la descripción. En tanto que las pinturas que describe no existen, la única forma posible de reconstruir su visualidad es exclusivamente a través de la *enargeia* de una *mimesis* ficticia]. (Plett, 2012, p. 40)

Las descripciones (*Ekphraseis*) de las *Imágenes* (*Eikónes*) de Filóstrato el Viejo fueron una fuente de inspiración para la imaginación de los pintores del Renacimiento, pues se editan en Venecia en 1503, junto a las *Imágenes* de su nieto Filóstrato el Joven del siglo III, a las *Descripciones* de Calístrato del siglo IV y a las *Imágenes* de Luciano de Samósata del siglo II que ya se habían publicado previamente en Florencia en 1496 (De Cuenca y Elvira, 2019, p. 14). En todo caso, las creaciones que traducen visualmente lo que se lee y verbalmente lo que se ve no se limitan a la literalidad, sino que son permeables a la imaginación, intuición, abstracción y, en definitiva, a la invención y figuración.

En el diálogo entre los textos y las imágenes afloran muchas interpretaciones y significados. Los títulos de las obras son siempre una referencia que ilumina o condiciona la comprensión de la imagen. Pero también las imágenes tienen una lógica interna propia y eficiente que no requiere de la verbalización:

Más allá del lenguaje existen poderosos espacios de sentido, insospechados espacios de visualidad, de tonalidad, de gestos, de mímica y de movimiento, que no necesitan ser mejorados o justificados a posteriori por la palabra. El logos no es solamente la predicación, la verbalización y el lenguaje. (Boehm, 2011b, pp. 105-106)

Al mismo tiempo que la lectura primaria de la imagen no requiere necesariamente de la verbalización, ni el lenguaje verbal tiene por qué tener capacidad para enunciar todo lo que expresa una imagen, para esta investigación es posible interpretar los posicionamientos de las figuras como signos pictóricos cuyo particular logos no devuelve conceptos precisos, pero sí abre sentidos o campos semánticos conceptuales, aunque con el apoyo de otros referentes no necesariamente verbales que median entre dos sistemas de expresión de naturalezas diferentes. Las conformaciones dorsales pueden funcionar semióticamente de forma autónoma o en relación con otras posiciones. Así, el frente y el dorso como caras opuestas de una figura sirven, por ejemplo, para ejemplificar —sin que exista una norma escrita— fenómenos contrarios. Cuando Miguel Ángel (1475–1564) esculpe en mármol la *Aurora* y el *Crepúsculo* (1526–1531) para los sepulcros de los Médicis en San Lorenzo de Florencia, concibe alegóricamente dos desnudos, esculturas cuyos puntos de vista, a pesar de ser bultos redondos, son predominantemente frontales y se pueden observar «en contrapuestas actitudes, ya que el Día muestra la espalda y la Noche el frente» (Angulo Íñiguez, 1962, p. 68).

La obra pictórica puede hacer referencia a lo real, concreto y objetivo, a lo abstracto, imaginado y subjetivo o recoger lo previamente narrado, ficcional o relacionado con la realidad

histórica y social. La espalda tiene un papel extraño en los relatos escritos si se trata de analizar con el mismo orden visual que se estudia la pintura. Salvo en los textos teatrales, es raro sugerir una figura que da la espalda al espectador. Sin embargo, el dorso rara vez no encuentra un lugar en la literatura, bien en sentido literal, bien metafórico. Cabe preguntarse si existe una suerte de correlato semántico entre las descripciones dorsales y el papel que juegan las figuras de espaldas en la pintura. Las écfrasis, críticas e inventarios razonados aportan puntos de vista, pero este análisis recoge además enunciados y locuciones verbales que se encuentran en otros géneros literarios. No es objetivo de esta investigación abarcar la semiótica de la espalda a lo largo de toda la historia de la literatura ni tampoco defender una subordinación de la imagen al lenguaje escrito que, además, no estaría justificada, pero algunos ejemplos encontrados en diferentes y distanciados momentos de la historia demuestran cómo algunas propiedades semánticas de las descripciones dorsales perviven en los textos y viajan hacia la pintura.

Desde la Antigüedad griega hasta nuestros días la tradición literaria describe cómo la espalda soporta la tensión física y metafóricamente el ánimo. Algunas referencias a la espalda en los más antiguos relatos tienen que ver con el espíritu de las teorías fisiognómicas clásicas que entendían las características físicas humanas como signos de las cualidades del alma. Hacia el siglo III a. C. el compendio de *Fisiognomía* del Pseudo Aristóteles, en realidad un fisiólogo anónimo del círculo peripatético (Martínez y Calvo, 1999, p. 16), recoge la tradición griega que asocia unos rasgos psíquicos a cada tipo de dorso:

Cuantos tienen la parte superior de la espalda grande, carnosa y con las articulaciones a la vista son de ánimo decidido: véase el sexo masculino. En cambio, los que la tienen débil, flaca y sin las articulaciones visibles son flojos de ánimo: véase el sexo femenino. Aquellos cuya parte superior de la espalda está encorvada en exceso y sus hombros inclinados hacia el pecho son malintencionados, como indica el conjunto de su aspecto, dado que su parte delantera no aparece a la vista como conviene que fuese. Los que tienen la parte superior de la espalda echada hacia atrás son vanidosos e insensatos: recuérdese los caballos. Puesto que no ha de ser ni demasiado encorvada ni cóncava, debe buscarse una medida intermedia para la persona que tenga buenas cualidades. (Pseudo-Aristóteles, 1999, p. 64)

Estas descripciones dan unas pautas semióticas de representación visual con unos significados concretos, aunque en ningún caso se convierten en una norma. Pero estas asociaciones tan ingenuas como lejanas en el tiempo tampoco se pueden perder de vista porque la fisiognomía

es un acervo de la cultura que todavía influye en la caracterización de personajes, héroes o malvados:

Antes de ser un sistema de referencias más o menos ordenadas con afán científico, la fisiognomía, es decir, el conocimiento del carácter humano a través de sus rasgos físicos y visibles, constituye una técnica casi consustancial al hombre, una necesidad de orientación en el mundo, pues uno requiere de un código fijo y estable con que sostener sus juicios ante lo que percibe de inmediato. Así el prejuicio fisiognómico (Gombrich) se convierte en una característica general del hombre, que juzga las apariencias de acuerdo a unas coordenadas previas adquiridas en su vida social, su cultura y su educación. (González, 2007, p. 19)

En el siglo VIII a. C. Homero en *La Ilíada* describe la espalda como el lugar de residencia de cualidades humanas contrapuestas. Por una parte, le asocia virtudes como la fortaleza: «Menelao destacábase por sus espaldas tan anchas» (Homero, *La Ilíada*, III, 210); la valentía: «Mas ni aun así los troyanos podían hacer volver la espalda a los aqueos»; o el aguante: «y venciendo la resistencia de los niños que rompen en sus espaldas muchas varas». Por otra parte, vicios como la pusilanimidad y la debilidad: «¿A dónde huyes igual que un cobarde, volviendo la espalda? / Mira que alguien, en ella, al huir, no te clave una pica» (Homero, *La Ilíada*, VIII, 94–95); el miedo: «—No muy lejos de mí, Alcimedonte, mantengas los potros, / que en mi espalda yo sienta su aliento. No creo deponga» (Homero, *La Ilíada*, XVII, 501–502); o la ira: «A la espalda del dios enojado sonaban las flechas» (Homero, *La Ilíada*, I, 46). También la espalda es un lugar de referencia espacial en sentido literal: «Y ambos héroes volvieron la espalda camino de Troya» (Homero, *La Ilíada*, III, 313) y en sentido figurado para referir la ocultación de algo a alguien: «Sin cesar te complaces tramando secretos designios / a mi espalda, y aún por ti mismo jamás te has dignado / exponerme una sola palabra de cuanto decides» (Homero, *La Ilíada*, I, 541–543).

En el siglo I, en las *Epístolas morales a Lucilio* Séneca compara el miedo a los rumores sin fundamento con las tropas que, asustadas por la polvareda levantada por un rebaño, se retiran dando la espalda a un inexistente enemigo (*Epístolas*, II, 13, 8). También compara al enemigo político que hostiga por la espalda con la caballería que pisa los talones a los fugitivos (*Epístolas*, IV, 32, 3). Y advierte a los cobardes que no se enfrentan a las situaciones que, respecto a todos los males, al igual que en la guerra, «toda desgracia fortuita acosa más al que se retira y da la espalda» (*Epístolas*, IX, 78, 17).

Las traducciones del Antiguo Testamento están repletas de giros que utilizan la palabra ‘espalda’ con sentido metafórico: «tú que aborreces la instrucción, y has echado a la espalda mis palabras» (Sal, 49 [50]:17) para referir la desobediencia a Dios; o «Sobre mis espaldas araron los aradores» para evocar las aflicciones de un pueblo (Sal, 128 [129]:3).

En el siglo XIV Dante utiliza metafóricamente la espalda para representar la obcecada negación de la verdad: «Si bien patente una verdad presento a tus razones, darás la espalda a lo que das la frente» (Dante, *Divina Comedia* III Par, VIII, 94–96); o, también, el arrepentimiento: «Te diré por qué, dolido la espalda doy al cielo» (Dante, *Divina Comedia* II Pur, XIX, 97–98).

En el siglo XVII Miguel de Cervantes en *El Quijote* (1605) utiliza locuciones y eufemismos que refieren la espalda: «siguieron su camino, haciéndose más cruces que si llevaran al diablo a las espaldas» para sugerir el miedo y la mala suerte (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, VIII, p. 81); «las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos» para remitir al deber militar (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, I, p. 556); «porque nunca a su merced le tomaron la medida de las espaldas» para decir que nunca le apalearon (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, III, p. 569); «Pero tú, echando a las espaldas todas las obligaciones que debes a mi buen deseo» para acusarle de que ignoraba y eludía las responsabilidades (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, XXI, p. 709)..

La semiótica de ‘espalda’ se ha consolidado a lo largo de la historia en abundantes locuciones, como ‘guardarse las espaldas’, ‘tener las espaldas cubiertas’ o ‘tener las espaldas anchas’, frases hechas con sentidos figurados conocidos y que teóricamente son susceptibles de viajar hacia la imagen, aunque en la práctica su transliteración puede resultar dudosa. Pero sí hay dos cuestiones semióticas que se pueden extraer de la lectura de los textos y que se pueden transferir a las imágenes: en primer lugar, no solo el rostro es depositario de las cualidades físicas y morales de lo humano, sino que la espalda también representa significativamente comportamientos y sentimientos; en segundo lugar, la ambivalencia semiótica de la espalda, capaz de significar unas veces fuerza, coraje o dedicación y otras debilidad, cobardía o despreocupación. Es el escenario, las acciones y la ocupación del espacio los que delimitan finalmente en las imágenes estos y otros significados tan antagónicos.

Andrés de Claramonte y Corroy en la obra de teatro *La estrella de Sevilla* (1623) utiliza el lenguaje corporal para expresar desdén:

ARIAS: ¿Qué respondes?
ESTRELLA: ¿Qué respondo?
 Lo que ves.
 (vuelve la espalda)
ARIAS: Aguarda, espera.
ESTRELLA A tan livianos recados
 de mi espalda la respuesta.

El verso despectivo de Claramonte es performativo, pues la protagonista hace analógicamente con el cuerpo lo mismo que responde verbalmente. Pero, aunque en este caso la correlación entre el enunciado verbal y el lenguaje corporal se puede trasladar a la pintura, no sucede necesariamente en todos los casos porque las posibilidades semánticas en la representación pictórica están generadas por otro tipo de estructuras de sentido no verbales que se definen en el contexto: «Art is never a mere illustration of text (...). Meaning is not only embedded in certain motifs, it can also be found within form itself, as what I call *aesthetic staging*» [El arte nunca es una mera ilustración de un texto (...). El significado no solo está incrustado en ciertos temas, también se puede encontrar dentro de su propia forma, en lo que yo llamo *escenificación estética*] (Hammer-Tugendhat, 2015). Una forma específica de escenificación estética en la pintura es la que proporciona, por ejemplo, la *Rückenfigur* en la obra *Caminante sobre un mar de nubes* (1818, Hamburgo, Kunstalle) de Caspar David Friedrich. El pintor habría tomado de la literatura alemana, aunque más probablemente del poeta romántico inglés William Wordsworth, el recurso retórico del viajero caminante que experimenta los paisajes por los que transita deteniéndose ante ellos (Koerner, 2009, p. 214). El anónimo caminante de Friedrich no es una transliteración de una descripción física o posicional del viajero literario, sino una forma de expresión propia del lenguaje visual. Sin embargo, el viajero visual y textual sí están relacionados estéticamente. Para que el viajero literario sea visible en el texto, Wordsworth introduce momentáneamente una figura hasta ese momento desconocida en la obra y que hace las funciones de un sujeto que se detiene y mira el paisaje radicalmente ajeno o separado del sujeto:

At the very moment when familiar nature changes, taking on an aspect more sublime, a traveller appears upon the scene and in the poem. (...) Like the fragmentary landscape of Friedrich's *Wanderer*, the sublime as something concealed and revealed demands that there be a seeing subject. (...) This surprise, when familiar nature does something

unexpected, when the landscape suddenly appears radically foreign or separate from the self, halts the traveller and elicits his gaze.

[En el mismo momento en que el estado familiar de la naturaleza cambia, tomando una apariencia más sublime, un viajero aparece en escena y en el poema. (...) Como el paisaje fragmentario del *Caminante* de Friedrich, lo sublime como algo oculto y revelado exige que haya un sujeto que ve. (...) Esta sorpresa, cuando en la naturaleza común ocurre algo inesperado, cuando el paisaje aparece de repente radicalmente ajeno o separado de sí, detiene al viajero y provoca su mirada]. (Koerner, 2009, pp. 215-216)

Por su parte, el viajero pintado, situado de espaldas al espectador, es una figura anónima de la que emerge un enorme potencial signifiante, que evoca la mirada plena y subjetiva del poeta o del pintor y sus emociones ante sucesos de la naturaleza inesperados que le obligan a detenerse para contemplar lo sublime. La *Rückenfigur*, como muchas otras figuras que dan la espalda al espectador en otros contextos, es un motivo estético capaz de representar personajes o personificar ideas que subyacen en un texto, pero nace con una absoluta autonomía formal respecto de este.

3.3.2. *La espalda entre el lienzo y la realidad*

En *Sobre la vida y poesía de Homero*, un autor anónimo de la Antigua Grecia llamado Pseudo Plutarco establece una relación entre el carácter de los guerreros que en la vida real participan en las batallas y el lugar del cuerpo donde tienen las cicatrices. En el capítulo III «Discurso humano», epígrafe 198 «Diversos tipos de heridas en combate», diferencia a los héroes ilustres y valientes por las heridas que lucen en el pecho frente a los cobardes que las presentan en la espalda, unas señales y tipos de guerreros que Homero translitera a sus obras:

En las batallas de qué modo y de qué diversa y variopinta forma hace que los héroes hieran y sean heridos, sobre ello ¿qué hay de decir? Vale la pena advertir que consideramos más ilustres a los que presentan heridas delanteras, pues indican su ardor por mantenerse firmes y resistir, mientras que los que han sido heridos por la espalda o entre los homóplatos los consideramos con menor honra, puesto que lo han sufrido en el momento de la huida. Ambos tipos están en Homero. (Pseudo-Plutarco, *De Vita et Poesi Homeri*, III, 198) (Trad. Pseudo-Plutarco, 2008, p. 108)

La espalda se configura como un signo proxémico. Este se puede transliterar verbalmente a las descripciones literarias, pero con mayor facilidad y sentido a las obras pictóricas porque guardan una relación visual de semejanza formal con la realidad.

Leon Battista Alberti (Trad. 2007) recomienda a los pintores diversificar los movimientos porque son el lenguaje del cuerpo:

Nosotros como pintores, que queremos expresar los afectos del animo con los movimientos de los miembros, dejando a un lado esas disputas, solo nos referimos al movimiento, que dicen que se hace, cuando hay un cambio de posición. Todo lo que cambia de posición tiene siete direcciones para moverse, hacia arriba o hacia abajo, a la derecha o a la izquierda, o retrocediendo hacia lo lejos o acercándose hacia nosotros. El séptimo modo de moverse es el que consiste en girar en circulo. Por consiguiente, deseo que todos estos movimientos estén en una pintura. Y así debe haber unos cuerpos que caminen hacia nosotros y otros que se alejen, a derecha e izquierda. Además, algunos de estos cuerpos estarán de frente a los que miran, otros retrocederán, algunos se levantarán y otros se agacharán. (Trad. Alberti, 2007, p. 105)

Alberti alude tácitamente a las categorías dorsales que representan ese conjunto de movimientos que están en la realidad y que son necesarios en el lenguaje de la pintura para expresar lo humano.

El lenguaje corporal lo conforman estructuras analógicas que son muchas veces respuestas automáticas, pero también conscientes. Por ello, cuando los artistas dejan a un lado la tradición medieval y emergen los síntomas de la renovación de los textos visuales, los pintores representan las acciones humanas con mayor naturalidad, reproduciendo gestos aprendidos de la experiencia de la vida y las relaciones humanas. En continua comunicación e interrelación gremial los artistas reformulan los iconos:

Lo visual no es sólo cierta "sustancia de la expresión", sino en sí mismo un ámbito de sentido intersubjetivamente construido y un espacio de pensamiento (Abril, 2007, p. 18).

Cabe preguntarse si el 'posicionamiento de la figura' cumple los criterios sociales de reconocimiento interindividual y regularidad consensuada que Norman Bryson propone como necesarios para llegar a ser un signo (1991, p. 66-67). Es posible que inconscientemente las imágenes del cuerpo hayan configurado de forma natural lo que Carrere y Saborit definen como

un «ecosistema visual» (Carrere y Saborit, 2000, p. 168). Sin embargo, no sería viable establecer una codificación salvo que estuviera formada por «códigos blandos» (Carrere y Saborit, 2000, p. 80), es decir, por signos abiertos con una delimitación imprecisa. La protoiconografía dorsal corre en esa dirección.

La recurrencia de figuras de espaldas en determinadas temáticas homólogas se debe muchas veces a las habituales copias entre pintores y a la asunción de esquemas iconográficos, pero podría ser también fruto de la pervivencia de algunas convenciones tácitas y al hecho de que existe una mejor forma de narrar un suceso o de pronunciar visualmente un sentido. Se puede afirmar que existe cierta regularidad o tradición heredada responsable de una alfabetización visual o reconocimiento interindividual no normalizado del posicionamiento como signo:

Cómo la postura retratada de, digamos, dos figuras enfrentadas, puede ser tan ricamente evocativa de una relación intelectual o emocional —hostilidad, amor, comunicación— en un nivel menos explícito que el ataque, los abrazos, el asir de una oreja, o aun las versiones truncadas de tales acciones. El pintor trabajaba con sutilezas: sabía que su público estaba preparado. (Baxandall, 1981, p. 98)

La posición dorsal de una figura connota un juicio dependiendo de la temática pictórica que caracteriza semánticamente al personaje en su escenario. Cabe preguntarse si existe alguna temática en la cual nunca aparece algún personaje de espaldas al espectador. La respuesta es radicalmente que no porque siempre pueden aparecer figuras secundarias, pero sí se puede afirmar que determinados personajes con un elevado peso icónico nunca o solo de forma extraordinaria aparecen de espaldas, como la Virgen; que hay géneros, como el retrato, en los que la *dorsalidad* del personaje principal subvierte el carácter del género pictórico; que la *dorsalidad* se encuentra excepcionalmente en determinadas temáticas impropias, como la figura de Cristo en la Crucifixión; y que existen temas preferentes o recurrentes en los que participan retóricamente las figuras de espaldas.

El objetivo es constatar cómo participan semióticamente las figuras dorsales en tal diversidad de escenarios que, por otro lado, evidencian unas estructuras culturales y sociales con sus formas de comportamiento y relación interpersonal, modos de pensar, hablar o hacer propaganda política y religiosa, todo ello expresado a través de unos patrones de comunicación no verbal. Aunque es una cuestión implícita al método de estudio de esta investigación, se debe recordar que la ocupación del espacio y las relaciones entre los personajes siempre se interpretan desde el punto de vista físico del pintor y del espectador, es decir, desde fuera del

cuadro porque la obra, como en un teatro, está dirigida a él como lector principal. Esta premisa no es óbice para que en determinados casos se utilice metódicamente la semiótica de las figuras frontales que dan la espalda a una escena principal o a un protagonista notable. No forman parte del objeto de estudio de esta investigación como tal; sin embargo, en determinados casos su análisis es una herramienta para extraer por comparación significados desde el punto de vista estético, político, cultural, estructural, iconográfico o semiótico.

La pintura es un medio de expresión emocional y de comunicación visual que trata de persuadir a través de la experiencia estética y un lenguaje propio. Pero el lenguaje pictórico no es un sistema semiótico de signos finitos sujetos al gobierno de unas normas (Benveniste, 1999, p. 60), sino que es interpretable y capaz de producir innumerables efectos y discursos, diferentes para cada espectador y su lugar de recepción, desde la sala de un museo o una capilla hasta una habitación privada o un refectorio. Sin pretender establecer ningún tipo de clasificación, se puede apuntar que algunos signos pictóricos tienen significados más estables, como muchos de los iconos asumidos por la tradición, aunque formalmente hayan sufrido transformaciones. Otros, como las figuras que dan la espalda al espectador, abren iconográficamente las puertas a la subjetividad de los intérpretes de imágenes que expanden las significaciones. Esta investigación asume el potencial semántico de las diferentes conformaciones dorsales en la pintura como un campo de signos no finitos, unidades abiertas o motivos permeables cuya lectura se puede acotar, pero no constreñir. Los significados comienzan en el pintor que crea una figura en un contexto temático, pero también precisan del análisis de la cultura, las costumbres, la espiritualidad y otras condiciones ideológicas que rodean a la producción y recepción de la obra. Inevitablemente, en las reboticas del pintor que se expresa y del espectador que interpreta se encuentran sus propias experiencias de la vida cotidiana, los convencionalismos sociales, sus deseos privados y sus respectivas culturas e ideologías. Por ejemplo, la modalidad de los campesinos de Vincent Van Gogh refleja la empatía del pintor hacia la realidad de la vida rural porque la conoce de primera mano. Es decir, que

La pintura es un arte del signo, pero los particulares signos que utiliza, y sobre todo sus representaciones del cuerpo, significan que es un arte en continuo contacto con las fuerzas significativas exteriores a la pintura». (Bryson, 1991, p. 14)

En la vida real se producen 'situaciones semióticas': «when we try to make sense of our surroundings or interpret one aspect of our surroundings based on the signs or texts we see» [cuando tratamos de dar sentido a nuestro entorno o interpretar un aspecto de nuestro entorno

basándonos en los signos o textos que vemos] (Silverman y Rader, 2018, p. 17). La cohabitación del espacio genera situaciones semióticas que tienen que ver con las relaciones interpersonales físicas y psicológicas, pero también denotan un orden social:

Of all the dimensions of the semiotic situation, the most fundamental is the physical relationships of the (bodies of) participants in space. In English as in other languages, there are many forms of speech which express social meanings in spatial terms: 'keeping one's distance', 'being stand-offish', 'high status', 'grovelling', 'knowing your place', 'upper management', and so on. These turns of speech are sometimes called metaphors, but what they express is a basic equation between the ordering of bodies in physical space and the relationships between persons in social space.

[De todos los aspectos de la situación semiótica, el fundamental es el de las relaciones físicas entre los (cuerpos de) participantes en el espacio. En inglés, como en otros idiomas, hay muchas formas lingüísticas que expresan significados sociales en términos espaciales: 'mantener las distancias', 'ser distante', 'estatus elevado', 'servil', 'saber cuál es tu lugar', 'alta dirección', etc. Estos giros del habla a veces se llaman metáforas, pero lo que expresan es una ecuación básica entre el orden de los cuerpos en el espacio físico y las relaciones entre las personas en el espacio social]. (Hodge y Kress, 1995, p. 52)

Otras locuciones como 'a espaldas de', 'por la espalda' o 'a sus espaldas' recogen el dorso como el lugar anatómico de referencia para expresar formas de comportarse unas personas con otras. Este tipo de expresiones proxémicas corresponden a situaciones semióticas susceptibles de expresarse verbalmente, pero también de representarse gráficamente.

La mitología cuenta cómo los dioses, héroes y otros seres fabulosos aman y combaten, llegan y huyen, bailan y descansan. En la pintura, cada figura es un motivo que el pintor sitúa de un modo y no de otro porque participa con una función concreta: «Una figura desempeñaba su parte en los relatos por medio de su interacción con otras figuras, por medio de los grupos y actitudes que el pintor utilizaba para sugerir relaciones y acciones» (Baxandall, 1981, p. 96). Los artistas representan los episodios volcando las narraciones orales o escritas en imágenes, aunque también se inspiran, copian o reinterpretan las visualizaciones de otros pintores y escultores. Los textos no dicen expresamente cómo los mitos aparecen posicionados en la escena, pero sí describen sus acciones y vínculos, caracteres y relaciones psicológicas, frustraciones y ventajas sobre los otros. Los relatos solo sugieren a los pintores cómo

imaginarlos y ubicarlos en el espacio bidimensional: alejamiento, cercanía, centralidad, posición respecto de los demás personajes y su relación con el espectador. En el Libro I de *El arte de amar*, Ovidio narra la historia de la princesa cretense Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Naxos después de haberle ayudado por amor a matar al Minotauro; mientras grita desconsolada, llega Baco con su séquito. Tiziano representa en *Baco y Ariadna* (1520–1523, Londres, National Gallery) el momento en el que la princesa de Cnosos grita y llora despechada al tiempo que aparece Baco con su séquito de bacantes, sátiros y Sileno borracho para ofrecerle su amor más fiel:

La joven de Cnoso vagaba fuera de sí por las playas desconocidas (...) daba voces llamando al cruel Teseo (...) Gritaba y lloraba al mismo tiempo, (...) «¡Ese traidor se ha marchado!, ¿qué será de mí?» «¿Qué será de mí?», dijo, y resonaron címbalos en toda la playa y panderetas tocadas por una mano en delirio. (Ovidio, *Ars amatoria* I, 529–539)

Tiziano, que conoce el relato (Rosand, 2003, p. 52), lo interpreta situando a Baco y todo su séquito de frente o perfil porque están llegando a la playa por la derecha. Solamente Ariadna se sitúa en *dorsalismo* a la izquierda y tiene una explicación: mientras se dirige hacia el mar del fondo por donde ha huido su falso amante, vuelve el rostro hacia Baco como si hubiera sido sorprendida por la espalda:

Ariadna reparte su doble atención entre Baco que llega y Teseo que se va; nosotros como espectadores, tenemos que contentarnos con el atractivo artificio de su *contrapposto a tergo*. (Rosand, 2003, p. 54)

Pero también las situaciones y posiciones de los personajes dentro del espacio virtual evidencian unas formas de interrelación personal y consideración social y cultural. Cuando el italiano Achille Bocchi (1488–1562) dibuja a Venus y Minerva frontalmente y abrazadas mientras coronan a Sileno borracho pretende ilustrar la reconciliación entre el placer y la virtud para el *Symbolicae quaestiones* (Wind, 1972, p. 78 y fig. 56). Podría tratarse una vez más de la preeminente frontalidad afincada en la mayoría de las representaciones, pero también podría tener una explicación semiótica relacionada con la ocupación del espacio: las diosas adversas que se encuentren en la misma posición frontal y prácticamente simétricas simbolizan el acercamiento y el equilibrado acuerdo que firman dos potencias opuestas y de reconocido prestigio en un acto público.

Las obras pictóricas como imágenes «no se limitan a sustituir visualmente lo real, sino que crean un mostrar propio» (Boehm, 2011b, p. 96) por lo que el espectador puede interpretar las situaciones semióticas que tienen lugar en el ámbito autónomo del lienzo. Pero esas situaciones semióticas virtuales son en parte una transliteración de los signos de la cultura y la sociedad convertidos en signos pictóricos que expresan unos roles sociales y valores culturales. Si una imagen presentara a la Virgen dando la espalda al espectador y al donante situado frontalmente, se fracturaría el orden sagrado y pediría una reevaluación de los significados de la representación. En todo caso, son muchos los factores externos e internos a la obra que desde la producción hasta la recepción contribuyen a formular un sentido. En *Las dos hermanas* (1902, San Petersburgo, Museo Estatal del Hermitage) de Picasso —también conocida como *El encuentro* o *La entrevista*—, dos mujeres simétricamente de perfil con rostros apesadumbrados y ataviadas con túnicas que cubren incluso sus manos se acercan frente a frente para reconfortarse. Hay diferentes interpretaciones. Podría tratarse de una mujer enferma que con la cabeza inclinada pide ayuda a su hermana o el encuentro de una joven madre y una prostituta enferma de sífilis (De Serio, 2005, p. 92). Según Picasso este cuadro representa a una prostituta de la cárcel de mujeres de Saint-Lazare de París y a una monja de las Hermanas de la Caridad que atienden a las reclusas enfermas de sífilis (Cabanne, 1982, p. 127). Ambas mujeres se distancian por sus convicciones morales, pero comparten la experiencia de vivir recluidas en lugares aislados de la sociedad. Sus posicionamientos simétricamente enfrentados derivan del conocimiento que tiene Picasso de la iconografía cristiana que presenta de forma similar la visitación de la Virgen María a su prima Isabel cuando están embarazadas y llevan respectivamente al hijo de Dios y a San Juan Bautista en sus vientres (Warncke, 1997, p. 100). En el episodio bíblico se encuentran de igual a igual dos futuras madres, pero sus santidades tienen una categoría sagrada diferente. También «sabemos por el mismo Picasso que en "La entrevista" se propuso conscientemente representar a una prisionera y a una monja en una situación de igualdad, acentuando su semejanza existencial» (Warncke, 1997, p. 100). Las figuras están situadas para representar el acercamiento entre personajes concretos que viven situaciones similares, pero con identidades muy distintas.

Las relaciones espaciales entre las figuras están condicionadas por los límites del lienzo, por lo que los artistas utilizan subterfugios que superan la fantasía de la perspectiva para recrear espacios y simular distancias entre los personajes, pero que también involucran psicológicamente al espectador. Por ejemplo, el tamaño de las figuras se distorsiona: se empequeñecen para alejarlas en el espacio o minimizar su rango sociocultural; o se agrandan para acercarlas o engrandecer su magnitud humana. Por su parte, las figuras dorsales también

marcan distancias sociales creando compartimentos. Unas veces cierran círculos que excluyen al espectador, otras separan distintos grupos de personajes, ocultan sus acciones o pueden reflejar alguna clase de subordinación o exclusión:

Space is used to shape individuals, either by ascribing them to certain spaces or by excluding them from certain spaces. This also includes the staging of space and the symbolic occupation of space in the field of representation.

[El espacio es utilizado para configurar a los individuos, ya sea adscribiéndolos a algunos espacios ya sea excluyéndolos de ciertos espacios. Esto también incluye la puesta en escena y la ocupación simbólica del espacio en el campo de la representación]. (Hammer-Tugendhat, 2015)

Es conocida la marginación que sobrelleva la figura de San José como padre putativo de Jesús en las representaciones al desplazarse desde la escena central de la Natividad hacia un rincón del lienzo. En general, su figura es secundaria o simplemente eliminada de las representaciones pictóricas hasta el siglo XVI cuando alcanza a instancias de la Iglesia una mayor consideración social y religiosa y aparece en los primeros planos como figura principal (Carmona, 2008b, pp. 229-230). En una imagen medieval de la Natividad de Cristo en Bizancio, José da la espalda a su familia:

José aparece a veces representado vuelto hacia María y el Niño, pero a veces también se separa ostensiblemente de ellos. El primer tipo no necesita de ninguna explicación particular: esposo de María y protector del Niño, es normal que se vuelva hacia ellos. Pero cuando hace lo contrario, lo que a veces aparece muy claramente expresado, puede uno legítimamente preguntarse si la actitud de José no es un símbolo, en la medida en que la iconografía cristiana no encontraba otro medio para mostrar que no era él el padre del Niño que acababa de nacer. (Grabar, 1985, pp. 122-123)

Filipo II de Macedonia, padre de Alejandro el Magno, también sufre esta marginación:

Un mosaico de pavimento, recientemente descubierto en Líbano, hace muy plausible esta hipótesis. Este mosaico representa el nacimiento de Alejandro, otra escena, pues, de nacimiento por intervención divina, en donde Filipo, el esposo de Olimpia, es ajeno a la

concepción del niño (Alejandro). La imagen es significativa: sentado en segundo plano a la izquierda, Filipo vuelve la espalda a Olimpia y al recién nacido. Tiene, por tanto, la misma actitud que José durante el nacimiento de Cristo. (...) En suma, la actitud de José volviéndose en las escenas de Natividad sería otro motivo, discreto, pero evidente, introducido por los imagineros paleocristianos para representar el nacimiento virginal de Jesús e, indirectamente, la paternidad del Espíritu Santo. (Grabar, 1985, p. 123)

El significado simbólico de la procreación divina está asociado al hecho espacial de que tanto José como Filipo son excluidos del entorno inmediato al acontecimiento familiar. Su negación como padres se encuentra semióticamente en el límite físico que proporcionan sus espaldas respecto de sus familias.

Otro personaje bíblico que es discriminado y apartado de la escena principal es Judas Iscariote en la representación de «La Última Cena». Los pintores diseñan artimañas para marginarlo de la celebración por ser quien traiciona a Jesús. Tal es el caso de la extraña posición que adquiere Judas en el fresco *La última Cena* (ca. 1445–1450, Florencia, Cenacolo di Sant' Apollonia) de Andrea del Castagno:

Cristo y sus discípulos están colocados detrás de la mesa, mirando en dirección a las monjas del refectorio (a las que quizás por esto parece estar bendiciendo). Judas está separado, al otro lado de la mesa, y da la espalda a las monjas. (Woodford, 1989, p. 85)

En realidad, Iscariote no da estrictamente la espalda, sino que está de perfil. Pero Andrea del Castagno consigue que se interprete como si diera simultáneamente la espalda al refectorio, pero también a Jesús y a los demás discípulos. En general, Judas suele situarse de espaldas y enfrentado a los demás discípulos y a Jesús, tal y como se analiza en el apartado 9.3 «Conformaciones dorsales en la iconografía clásica».

En definitiva, en todos los ejemplos mencionados los personajes se han aislado de la escena principal. Posicionalmente, la espalda es un límite corporal que les niega la propia participación en el espacio que ocupan como si estuvieran detentando un cargo que no les corresponde o hubieran usurpado el puesto a otro.

Por lo tanto, las figuras dorsales funcionan en el lienzo como una suerte de unidades significantes «proxémicas» a pequeña escala, es decir, relacionadas con la cultura de la ocupación del «espacio personal y social y la percepción que el hombre tiene de él» (Hall, 2003, p. 6).

Estos «códigos proxémicos» o «códigos espaciales» no cierran significados, sino que son abiertos e interactúan con su contexto:

Non-closeness normally signifies weakness, indifference, or alienation in a relationship, either positive or negative. Closeness, however, signifies a strong relationship which can be either positive (love, intimacy) or negative (aggression, hostility). Closeness, on its own, thus carries a contradiction. It is a strongly ambiguous sign which is only disambiguated if there are other reasons or signs which control interpretation.

[El distanciamiento normalmente significa debilidad, indiferencia o alienación en una relación, ya sea positiva o negativa. Proximidad, sin embargo, significa una relación fuerte que puede ser positiva (amor, intimidad) o negativa (agresión, hostilidad). La cercanía en sí conlleva por consiguiente una contradicción. Es un signo poderosamente ambiguo que sólo se desambigua si hay otras razones o signos que dirigen la interpretación]. (Hodge y Kress, 1995, p. 53)

En la representación de cualquier acontecimiento, el pintor necesariamente refleja un punto de vista propio o por encargo que, a modo de “lugar de enunciación”, determina qué se ve y cómo se sitúan los personajes y se relacionan entre ellos y con el espectador, pero también determina lo que no se ve, omitiendo o velando sujetos, aspectos o acontecimientos que no interesa representar por razones sociales, religiosas, políticas incluso personales:

Art has the ability to make the invisible visible. It also has the power to render certain things, people, views or ideas invisible, to omit them from the field of representation and thus delete them from our consciousness.

[El arte tiene la capacidad de hacer que lo invisible sea visible. También tiene el poder de hacer que ciertas cosas, personas, puntos de vista o ideas sean invisibles, omitiéndolas del campo de la representación y así eliminarlas de nuestra conciencia]. (Hammer-Tugendhat, 2015)

El punto de vista determina qué figuras son frontales y dorsales. Mientras que las figuras frontales hacen públicas sus acciones, las figuras situadas de espaldas enuncian el carácter privado de su actividad o protegen la visualidad prohibida. Pueden obstaculizar la impresionante visión de acciones execrables, ocultar determinadas vistas procaces en las

relaciones sexuales o seleccionar el anonimato o la pasividad de uno de los géneros. Por lo tanto, son signos culturales que transmiten ideologías, tópicos y roles:

Toda representación es, consciente o inconscientemente, un sistema de poder que autoriza ciertos significados y reprime otros. Este sistema de poder, la ideología, que se esconde en los mismos procesos de la representación, no solo describe el conjunto de creencias o prejuicios de un grupo social determinado, sino los mecanismos mediante los cuales se produce y reproduce el significado. (Martínez-Collado, 2012, p. 73)

La connotación de una figura dorsal no es un resultado semiótico inamovible. Por su naturaleza vacía, ambivalente o paradójica —según su categoría protoiconográfica—, necesariamente se configura como un espacio abierto a los significados que le proporciona internamente la obra. Pero, además, el significado producido en una época viaja en el tiempo y, aunque puede permanecer estable, es susceptible de mutar entre diferentes épocas y sus lectores. La interpretación de los posicionamientos de las figuras no puede ignorar el análisis facetado de la cultura, las costumbres, la espiritualidad o la ideología que rodean a la producción y recepción de la obra. Como imagen es producida por el discurso de una cultura, la del pintor, y al mismo tiempo es productora de un nuevo discurso en un contexto nuevo, el del espectador: «Art is both product and producer of discourse, embedded in non-lingual experiences and practices of society» [El arte es tanto producto como productor de discurso incrustado en experiencias y prácticas no lingüísticas de la sociedad] (Hammer-Tugendhat, 2015).

Las figuras pueden adoptar infinitas posiciones, pero metódicamente se utiliza la dualidad entre la frontalidad y la *dorsalidad* para registrar el giro que se produce en la modalidad discursiva de una representación cuando alguna figura principal invierte su posicionamiento. Es el caso de *Júpiter y Antíope* (Colección privada) de Jean-Simon Berthélemy (1743–1811) (Figura 3:1) que reinterpreta y transforma discursivamente una obra anterior, *Júpiter y Antíope* (ca. 1753, Moscú, Museo Pushkin de Bellas Artes) de Charles Van Loo, al volver de espaldas hacia el espectador a la joven Antíope que se encontraba de frente inicialmente. Aunque la intencionalidad del pintor podría ser erótica, se puede analizar qué giro semántico se produce en la narrativa e interpretación de esta temática.

La semiótica del cuerpo no se limita a su posición respecto del espectador porque entran en juego acciones, posturas, mímicas, también la desnudez u otras cuestiones relacionadas con la temática y el escenario. Pero la semiótica de las conformaciones dorsales tiene un componente

dialéctico respecto de su propio posicionamiento frontal y de las figuras que las acompañan. Si como afirma Gottfried Boehm (2011a):

En el caso de las imágenes, sus contenidos o hechos no pueden ser diferenciados nunca de las modalidades de su aparición, como sí sucede en la oración, la cual es capaz de diferenciar y expresar las características cambiantes de un sujeto estable. (p. 69)

Esta investigación entiende que, manteniendo la brecha natural que existe entre el enunciado visual y verbal, los posicionamientos frontal y dorsal generan modalidades discursivas visuales diferenciables, es decir, argumentaciones y sentidos diferentes y no solamente diferencias formales. Así, la modalidad discursiva de un retrato completamente de espaldas invierte las propiedades circunstanciales y significantes de la modalidad de aparición del mismo sujeto en un retrato tradicional. Frontalidad y *dorsalidad* podrían homologarse con ese tipo de elementos frontera definidos por Boehm que, según explica Ana García Varas (2011), son los responsables de los contrastes en la lógica de las imágenes (pp. 40-41).

En resumen, las conformaciones dorsales son signos pictóricos que connotan un juicio en el contexto de una narración pictórica. Su semiótica es el resultado de la lectura personal, a la vez exquisita y rudimentaria, de un espectador que utiliza la percepción, el conocimiento de la cultura y la sociedad y de la interpretación que la Literatura, la Historia y la Teoría del Arte se encargan de estabilizar, pero no de cerrar. Esta investigación estudia la semántica de las imágenes situada desde la contemporaneidad, pero sin perder de vista el contexto histórico y cultural de creación de la obra y toda la documentación textual que la imagen haya podido generar o que haya podido tomar como referencia. En el análisis de las pinturas se ha utilizado la ordenación protoiconográfica y distintas fuentes semióticas —textos literarios, filosóficos e históricos, las circunstancias de su producción, la cultura de ocupación del espacio social o la propia imagen en su escenario—, las más apropiadas y al alcance de esta investigación con el fin de entrar y comprender, en cada caso, la temática y su época. En toda obra existe un contexto, pero que no viene “dado” o está “saturado”, sino que siempre está abierto a nuevos factores interpretativos (Bal y Bryson, 1991, pp. 177-178). Con el convencimiento de que no se trata de un elenco cerrado sino abierto a nuevas incorporaciones que serán proporcionadas por futuros observadores, el estudio semiótico recoge y estratifica los significados que se relacionan en los apartados que construyen el capítulo 8 «Análisis semiótico».



Figura 3:1. Berthélemy, J. (1743–1811). *Júpiter y Antíope* [Óleo sobre lienzo, 105,4 x 126,4 cm]. Colección privada. Recuperado en <http://www.artnet.com/artists/jean-simon-berthelemy/jupiter-and-antiope-KGeTeVK-FWd9qZZ5eFnuw2>

3.4. Espacios iconográficos y estética protoiconográfica

Hace ya décadas afirmaba Belting (2007) que el antiguo concepto de iconología estaba a la espera de que se le otorgara un sentido contemporáneo (p. 19) y que cuando Panofsky lo revitalizó para la Historia del arte volvió a caer en la interpretación de los iconos a partir de los textos históricos, metodología que W.J.T. Mitchell pretendía superar con un procedimiento iconológico que distanciaba la imagen del texto (p. 20). En este estudio las figuras dorsales tienen voz propia, pero las reseñas y comentarios críticos que sobre estos personajes se hayan podido pronunciar y escribir en diferentes épocas también son una nutritiva fuente de información que contribuye a la interpretación de las figuras y sus figuraciones. En todo caso, la categorización protoiconográfica no descodifica figuras, sino que las agrupa como Aby Warburg, «el historiador de aquellas áreas de la cultura que se resisten a cualquier rígida clasificación y que se escapan a una interpretación unívoca» (Forster, 2005, p. 12).

La tipología *protoiconográfica* opera metódicamente clasificando los personajes por sus posicionamientos y los distribuye en tres espacios iconográficos alternativos y paralelos a la iconografía tradicional: *iconografía anónima*, *iconografía de la presencia* e *iconografía de la ausencia*. Cada categoría *protoiconográfica* está determinada por las posiciones básicas — frontal o dorsal— del rostro y el dorso, como atributos formales o *atributos protoiconográficos* que definen las relaciones de comunicación y acción que tiene una figura en dos ámbitos: hacia el interior de la obra, respecto de los demás personajes, motivos y paisaje; y hacia el exterior de la obra, respecto al espectador. El tipo de interrelación que existe entre la figura y el espectador impregna políticamente a los personajes una *estética protoiconográfica* que es característica en sus respectivos espacios iconográficos. Estos ámbitos acogen las conformaciones dorsales como estructuras que soportan según los casos una imagen pública o privada. Así, mientras las figuras de la frontalidad y el perfil, como el *Retrato de Carlos IV* (1789, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Goya o los retratos corporativos *Las Regentes del asilo de ancianos de Haarlem* (1664, Haarlem, Frans Hals Museum) y *Los regentes* (1664, Haarlem, Frans Hals Museum) de Frans Hals, se asocian a la *estética de la representación* o *estética pública* porque necesitan un rostro para instituirse, las figuras de la *dorsalidad* o de la *pseudodorsalidad* se adscriben a la *estética del anonimato* porque no requieren un rostro para formalizarse como personajes portadores de significados. Las figuras en *dorsalismo* se asocian a la *estética de la presencia* porque no se resignan a ser anónimas, sino que pretenden ser públicas. Y las figuras de la *clandestinidad* se asocian a la *estética de la ausencia* porque tienen cercenada su relación con el medio a pesar de estar presentes.

3.4.1. Iconografía anónima y estética del anonimato

Cabe preguntarse dónde se sitúa iconológicamente una figura cuya personalidad es desconocida, que no tiene expresión ni dirección de la mirada, que no suscita ningún sentimiento como el que puede concitar el rostro ensombrecido del grabado *La melancolía* (1514) de Dürer. Es cierto que son muchos los atributos que acompañan a los iconos y que permiten reconocerlos, pero en el rostro reside la totalidad del cuerpo como signo social (Belting, 2007, p. 47) y por ello contribuye a instaurarse como modelo ejemplarizante. La demanda de un rostro tiene un componente antropológico:

En consecuencia, la imagen en el cuerpo conduce al cuerpo vivo a comportarse de conformidad con las imágenes y a ser la expresión de una imagen centrada en el rostro y en los gestos de su mirada. Lo visible aquí no es el rostro que tenemos, sino el rostro que hacemos, o sea una imagen, que como tal puede leerse simbólicamente. (Belting, 2007, pp. 47-48)

La relación que establece Belting (2007) entre la máscara del difunto, el retrato y la representación se puede extrapolar a la representación del sujeto en un lienzo:

De esta forma, también es posible leer el retrato de la Modernidad como máscara del recuerdo y como máscara de la identidad social. La representación del sujeto está estrechamente ligada con la cuestión de la máscara que porta, y por lo tanto con la de la imagen que esa máscara proyecta. La máscara es portadora de imagen y medio, en la medida que muestra la mirada ya no se puede distinguirla de la imagen que genera. (p. 48)

De igual forma, los rostros pintados sobre la superficie de un lienzo actúan como máscaras que materializan y vivifican la representación de un sujeto ausente. Por ejemplo, Giorgio Vasari (Trad. 1957a) cuenta cómo Leonardo da Vinci deja sin terminar *La Última Cena* para el refectorio de los hermanos dominicos de Santa María de las Gracias en Milán porque no encuentra en la tierra el modelo de belleza y gracia celestial para el rostro del hijo de Dios; pero tampoco encuentra el modelo de un traidor para encarnar a Judas hasta que decide copiar la cara de un indiscreto prior que le importuna con frecuencia (pp. 19-20). Leonardo busca unos rostros que sean el fiel reflejo de la vida y el carácter de los personajes como símbolos de ellos mismos para revivirlos, aunque también castiga de por vida al prior en la figura de Judas.

El rostro no es solamente una característica individual, sino que cada rostro se imprime del espíritu de su época (Belting, 2021, p. 6) y el retrato de ese rostro «lleva la máscara de la época que lo ha producido» (p. 105), por lo que una figura sin rostro carece de temporalidad, puede adscribirse a cualquier individuo, tiempo y lugar y no puede constituirse como una imagen social. Un icono puede requerir un semblante para ser reconocido socialmente como un representante, pero este es un presupuesto que la «iconografía anónima» contradice. No se puede hablar de los iconos de la *dorsalidad* como se habla de nereidas o bacantes, pero es posible plantear una iconografía anónima paralela a la convencional capaz de contener, a modo de cajón de sastre, estas formas inicialmente vacías y atemporales que se llenan de significado en el momento de su contextualización. La *dorsalidad* es el contenedor de un personaje que tiene unos atributos genéricos que sugieren un individuo singular, pero no lo concretan, como una sombra autónoma sin sujeto que la proyecte. Cualquier intento de reconocer a los incógnitos personajes comienza por la temática de la obra e incluso el título si lo tiene, lema que inevitablemente puede condicionar la lectura del espectador:

In 1765 the German copperplate engraver Johann Georg Wille made a graphic copy of the painting for the French king and entitled it *Instruction paternelle*, which Goethe and his contemporaries translated as *Die Väterliche Ermahnung (Paternal Admonition)*. Titles establish a point of view, they are not neutral at all, but interpret.

[En 1765 el grabador alemán sobre plancha de cobre Johann Georg Wille hizo una copia gráfica de la pintura para el rey francés y la tituló *Enseñanza paternal*, la cual Goethe y sus contemporáneos tradujeron como *Die Väterliche Ermahnung (Admonición paterna)*. Los títulos establecen un punto de vista, no son completamente neutrales, sino que interpretan]. (Hammer-Tugendhat, 2012, pp. 18-19)

La iconografía anónima no añade iconos anónimos con unos atributos específicos a la iconografía tradicional, sino que es un contenedor de sujetos desconocidos que funcionan como carcasas huecas que se nutren alegóricamente del contenido que las rodea. Son figuras que descontextualizadas no guarecen significado alguno y cuyas posibles figuraciones proceden de la lectura de la escenografía que los ambienta.

Una figura de pie o sentada de espaldas y sin un rostro que la anime no dice, expresa o sugiere nada más que lo que su entorno le presta y le concede publicar, como *La elegante (ca.*

1892, colección privada) de Édouard Vuillard, una mujer anónima finamente vestida y tocada con sombrero que mira hacia la luz que entra por una puerta que se abre al fondo (Figura 3:2).

Las figuras anónimas realizan una actividad impropia que en un ámbito concreto adquiere una funcionalidad, por ejemplo, la de ser bañistas. Obviamente los bañistas no siempre dan la espalda al espectador, aunque sí es un posicionamiento reiterado. Sin embargo, desde el punto de vista iconológico, lo que distingue en un baño a una figura en *dorsalidad* de otra ubicada frontalmente es, por ejemplo, la representación de la privacidad. Este significado abstracto junto a su significado funcional constituye un icono anónimo. Pero tampoco la privacidad se personifica exclusivamente en los bañistas de un tiempo y lugar, sino que otras muchas figuras, como las que se abrazan, pueden expresarla en contextos diversos. Al mismo tiempo, las figuras que se abrazan declaran su amor. No se pueden establecer relaciones biunívocas entre figuras anónimas, contextos y significados, sino que los iconos anónimos habitan iconológicamente un «espacio heterotópico» de lugares y relaciones en los que las figuraciones cambian de una imagen a otra, como varía el tipo de afecto entre *Dos mujeres que se abrazan* (1911, colección privada) de Egon Schielle (Figura 3:3) y el abrazo entre *Madre e hija* (1913, Viena, Leopold Museum), también de Schielle (Figura 3:4). Los iconos sin orden de la iconografía anónima pueblan el espacio que propicia pensar universalmente lo diferente y rompen con los tópicos de las imágenes como se rompe para Michael Foucault la relación entre las palabras y las cosas (Foucault, 1989, p. 3). Estas *heterotopías* están en las antípodas de las figuras de la frontalidad que se ubican en un *espacio utópico* de verdades, asociaciones arbitrarias y autorías, en el que las relaciones entre las formas y los contenidos son biunívocas y no hay posibilidad de distracción o imaginación. La iconografía anónima se opone a las rígidas relaciones entre figuras, contextos y significados que generan los iconos ordenados de la frontalidad con sus nombres, que sin tener por qué ser nombres propios sí los concretizan.

En el *espacio heterotópico* se hallan las figuras de la *dorsalidad* y la *pseudodorsalidad* a socaire de la *estética del anonimato* porque no necesitan un rostro para instituirse. Sin embargo, las figuras en *pseudodorsalidad* se diferencian de las *dorsalidades* en su capacidad para referenciar a través de la mirada un motivo y cuando esto sucede informan u orientan sobre sus preferencias. En ese momento las figuras en *pseudodorsalidad* emigran del *espacio heterotópico* para alojarse en un *espacio tópico* de figuras anónimas que señalan al espectador los lugares comunes, lo inmediatamente obvio en la representación pictórica. Pero el espectador estéticamente más inquieto y especulativo busca en las figuras en *pseudodorsalidad* lecturas disímiles, diversificando la temática propuesta. La mujer que observa desde la ventana en *Interior* (1880, colección privada) de Caillebotte, parece interesada en algo que sucede al otro

lado del cristal, quizá alguien que pasa por la calle o alguien que se asoma por la ventana del edificio de enfrente o, acaso, imagina que está viendo lo que no ve porque espera impaciente una llegada (Figura 3:5). Saliendo de la interpretación más tópica se pueden sugerir otras figuraciones que devuelven estas figuras anónimas con identidad al *espacio heterotópico*. Stoichita reconoce que lo más interesante de la imagen de esta mujer que mira es «la puesta en escena de una intriga visual» y la posibilidad de su interpretación (2005, p. 47).



Figura 3:2. Vuillard, E. (ca. 1892). *La elegante* [Óleo sobre tabla, 28,4 x 15,3 cm]. Colección privada. Recuperado en <http://www.abcgallery.com/V/vuillard/vuillard12.html>

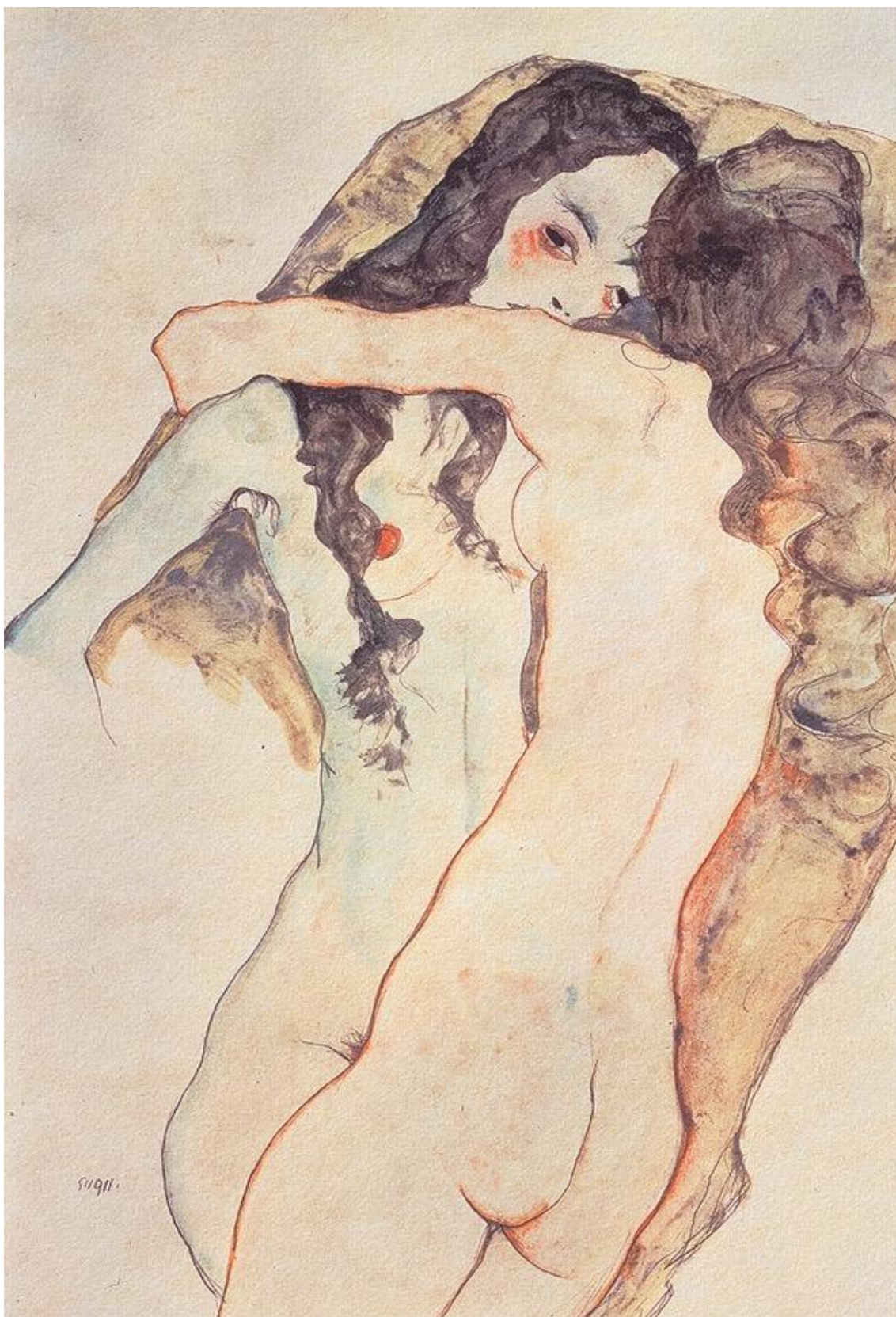


Figura 3:3. Schielle, E. (1911). *Dos mujeres que se abrazan* [Acuarela, 56 x 37 cm]. Colección privada. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Egon_Schiele_-_Zwei_sich_umarmende_Frauen_-_1911.jpeg



Figura 3:4. Schielle, E. (1913). *Madre e hija* [Dibujo, 47,9 x 31,1 cm]. Viena, Leopold Museum.
Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Egon_Schiele_-_Mother_and_Daughter_-_Google_Art_Project.jpg



Figura 3:5. Caillebotte, G. (1880). *Interior* [Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm]. Colección privada. Recuperado en ArtDatabase

3.4.2. Iconografía y estética de la presencia

El *dorsalismo* es el tipo de representación dorsal que predomina en la pintura desde el *Trecento* hasta la Contemporaneidad. Es la categoría dorsal principalmente formulada por los pintores a lo largo de toda la historia del arte y no es una casualidad. El *dorsalismo* viene a ser una forma derivada del *contrapposto* escultórico más emblemático, posiblemente el discóbolo, y que da al arte, como a la literatura, ciertas dosis de ambigüedad y artificiosidad, pero también cierta dignidad, un toque de elegancia superflua y manierista:

¿Qué cosa más torcida, pero más bien ejecutada, que la estatua que hizo Mirón en ademán de arrojar el disco? (...) lo que más tiene de maravilloso es aquella nueva y dificultosa postura. Puntualmente el mismo deleite causan las figuras, ya de sentencia, ya de palabras; que es mudar el lenguaje vulgar, y cotidiano, sacándole del tono regular, y usado. (Trad. Quintiliano, 1916b, pp. 109-110)

Aparece en obras tan distanciadas cronológicamente como *Pentecostés* (1310–1318, Londres, National Gallery) de Giotto en el primer tercio del siglo XIV (Figura 7:11) y *Despedida* (1926, Kirchner Museum Davos) de Ernst Ludwig Kirchner en el siglo XX, vidrio en el que tres siglos más tarde la vehemencia de los colores y el ímpetu gestual de los cuerpos demanda también el expresionismo en los rostros (Figura 3:8); y también se encuentra en tipos iconográficos clásicos, como *Venus ante el espejo* (1615, Viena, Palais Liechtenstein) de Rubens (Figura 1:20).

El giro lateral de la cabeza para mostrar la cara es pertinaz en muchas de las figuras de espaldas y en algunos casos evidencian posicionamientos forzados, antinaturales, ambiguos o contradictorios con independencia de si las figuras son secundarias, constituyen el tema principal o de si son personajes históricos o anecdóticos. El *dorsalismo* se interpone con mucha frecuencia en las obras a costa de ocupar el espacio de lo que sería una natural, realista y más apropiada *dorsalidad*.

El *dorsalismo* es la actitud ambivalente entre el ‘estar’ y el ‘no estar’ o el ‘ir’ y el ‘volver’ al mismo tiempo. Es el gesto de la presunción, el fingimiento o el disimulo, la reacción al miedo y la indecisión. Es la postura contradictoria que retóricamente apela al «yo» porque en la propia oposición de la cara y el cuerpo reafirma su representación. Es el caso del pequeño secuestrado por Zeus en *El rapto de Ganimedes* (1635, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister) de Rembrandt (Figura 3:12). El chiquillo llora y se orina aterrado por las garras y el pico del dios que transformado en águila se lo lleva en volandas; y vuelve su cabeza espantado, buscando a unos

padres que el pintor había previsto en un dibujo preparatorio, pero que luego suprime (D’Dadda, 2005, p. 96). Ganimedes, desde un punto de vista formal y espacial, da la espalda porque se aleja. Pero semánticamente también muestra el lugar del cuerpo donde se posa el miedo. Al mismo tiempo vuelve su rostro para que sus progenitores sepan que es él, su hijo, y que los llantos son suyos y no de otro niño cualquiera; necesita que lo identifiquen y que no lo abandonen.

Los iconos en *dorsalismo* son falsamente indiferentes a la mirada del espectador porque al mismo tiempo que le dan la espalda no quieren el anonimato, defienden una identidad o reclaman su celebridad, incluso apelan al espectador. Los iconos en *dorsalismo* que engrosan la *iconografía de la presencia* contienen iconológicamente las figuraciones de las figuras de la *dorsalidad*, siempre abierta a temas y contextos, pero restringidas a la individualidad de un rostro. Se ubican en un *espacio distópico* en el que los modelos iconográficos no pertenecen a contextos específicos, pero en el que las relaciones entre las figuras y sus figuraciones son unívocas e insolidarias porque no comparten lo universal. El *dorsalismo* se vincula políticamente a la *estética de la presencia* que instituye un ‘yo’ y sirve como ejemplaridad, pero impide generalizaciones o un ‘otro’ en su mismo tiempo y lugar. El autorretrato *Rembrandt con su esposa Saskia* (ca. 1635, Dresde, Staatlichen Kunstsammlungen), donde ambos están dando la espalda con el rostro vuelto para representar la parábola del hijo pródigo (Figura 3:6), comparte el *espacio distópico* con *Venus ante el Espejo* (1615, Viena, Palais Liechtenstein) de Rubens (Figura 1:20), el retrato de *Camille Doncieux* (1866, Bremen, Kunsthalle) de Édouard Manet (Figura 3:7) o los protagonistas de la *Despedida* (1926, Kirchner Museum Davos) de Kirchner (Figura 3:8). Todos ellos reclaman privacidad dando la espalda y publicidad e individualidad mostrando el rostro. Forman parte del mundo de la imagen pública, de la exhibición y de las apariencias; pero también de la autoría y la reivindicación personal.



Figura 3:6. Rembrandt (ca. 1635). *Rembrandt con su esposa Saskia* [Óleo sobre lienzo, 161 x 131]. Dresde, Staatlichen Kunstsammlungen. Recuperado en <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/376227>



Figura 3:7. Manet, E. (1866). *Camille Doncieux* [Óleo sobre lienzo, 231 x 151 cm]. Bremen, Kunsthalle. Recuperado en artDatabase



Figura 3:8. Kirchner, E. (1926). *Despedida* [Vitril, 120,5 x 90 cm]. Kirchner Museum Davos. Recuperado en artDatabase

3.4.3. Iconografía clandestina y estética de la ausencia

Las figuras que tienen los rostros cubiertos no son, en general, figuras que dan la espalda, sino que, posicionadas frontalmente al espectador, se ocultan intencionadamente. *La Siesta* (1877, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art) de Camille Pissarro representa el aislamiento de un hombre que necesita descansar (Figura 3:9). Se ha tumbado en un parque junto a un árbol, con las piernas abiertas, los brazos doblados bajo la nuca a modo de almohada y se ha cubierto la cara con un sombrero, un subterfugio para aislarse del mundo en un lugar público. Las figuras clandestinas podrían relacionarse con la estética del anonimato. Sin embargo, se sitúan en la esfera de la *estética de la ausencia* porque, aunque están físicamente frente al espectador y este es consciente de su existencia, ni se muestran ni se comunican. A pesar de su incomunicación, tienen una hábil capacidad para mover en el espectador una idea o provocar una experiencia emocional diferente:

Una elipsis visual permite que los monumentos envueltos se encuentren a la vez ausentes y presentes. Presentes, porque de hecho sabemos que están ahí; ausentes, porque no los podemos ver. En esa tensión elíptica entre ausencia y presencia, cancelación y deseo de reconstrucción, se apoya la estrategia persuasiva. (Carrere y Saborit, 2000, p. 274)

Unas veces son personajes que pretenden su aislamiento por razones personales, como físicas, psicológicas, emocionales o espirituales, por razones sociológicas, políticas o religiosas; otras veces sufren y representan la incapacidad para expresarse emocionalmente o la imposibilidad de contar o nombrar algo.

Los iconos de la *clandestinidad* que constituyen la *iconografía de la ausencia* habitan un *espacio esotérico* que contiene las figuras enigmáticas, ocultas y desconocidas que representan lo inexpresable, irrepresentable o inaccesibles a los ojos y que relatan lo inefable, inverosímil, extravagante o extremo, pero que se explican desde el ámbito de la estética y la filosofía. Jean-Baptiste Du Bos argumenta en el siglo XVIII que la razón por la cual Poussin esconde de forma muy inteligente el semblante de Agripina entre sus propias manos en *La muerte de Germánico* (1628, Minneapolis, Institute of Art) es para denotar su más profundo dolor ante el lecho de su esposo envenenado (Figura 2:25), una vez que ha agotado la representación de todos los tipos de tristeza en los rostros de los demás personajes que la acompañan:

Después de haber tratado los diferentes géneros de aflicción de los demás personajes del cuadro así como de las pasiones que podían expresarse, coloca junto al lecho de Germánico a una mujer noble —por su porte y su indumentaria— que esconde su rostro entre sus manos y cuya actitud denota claramente el más profundo dolor. Se percibe sin dificultad que la aflicción de este personaje debe sobrepasar la de los demás personajes, pues este gran maestro, desesperándose por representarla, ha salido del paso con un golpe de ingenio. (Du Bos, 2007, p. 67)

Poussin utiliza en el siglo XVII la misma estrategia que el pintor griego Timantes de Sición en el siglo IV a. C. para representar a Agamenón lamentándose en *El sacrificio de Ifigenia*, incapaz de representar la máxima aflicción posible, según el relato de Marco Fabio Quintiliano en *Instituciones Oratorias*:

Es gala de la pintura, que se descubra todo el rostro; y con todo eso Apeles pintó á Antígono de perfil, para ocultar la falta de un ojo (...) Cosas hay, que deben ocultarse, lo menos no deben ponerse á la vista, porque es imposible pintarlas al vivo con toda su valentía. Así lo practicó Timantes de Citna en aquella pintura, (...) habiendo pintado en el sacrificio de Ifigenia á Calcas triste, y mas triste aún á Ulises, apuró toda su habilidad en pintar la tristeza de Menelao, *tío de aquella princesa*. Apurados ya los secretos del arte, y no encontrando ya modo de expresar el sentimiento, cual correspondía, en el semblante del padre, le cubrió con un velo, dejando á la consideración de los que lo mirasen, el ponderar en su imaginación el dolor paternal. (Trad. Quintiliano, 1916b, p. 110)

La posición clandestina de Agripina, que se muestra de frente al espectador y oculta la pena en sus facciones, ofrece la paradójica imagen que construye y destruye una identidad. Así, la imagen ambigua de Agripina, una vez vaciada la forma de su rostro como vehículo de expresión emotiva, separada de su personalidad y colmada del contenido que nos proporciona el lenguaje analógico, se convierte en el signo del extremo sufrimiento que alguien puede soportar.

Y es, también, la misma aprensión que invade a Leonardo da Vinci a la hora de representar a Cristo y deja su rostro sin hacer:

También pintó en Milán, para los hermanos de Santo Domingo, en Santa María de las Gracias, un Cenáculo, cosa bellísima y maravillosa; y dio tanta majestad y belleza a las

cabezas de los apóstoles, que dejó sin terminar la de Cristo, pues no creía poder comunicarle aquella divinidad celestial que se requiere para su imagen. (Vasari, 1957a, p. 19)

Aquellas imágenes que, como *La violación* (1945, París, Centre Pompidou) de Magritte u *Orestes solitario* (1974, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico) de Chirico, se podrían integrar en una supuesta *clandestinidad incongruente* (ver punto 1.4.2 «El problema del límite entre las diferentes posiciones») también se alojan en ese espacio esotérico en el que no hay correspondencias biunívocas entre las formas y los contenidos, sino que recogen narrativas mediadoras en torno a lo paradójico, irracional, onírico o incomprensible. La comprensión de estas formaciones irresolubles requiere una intermediación discursiva, un relato legendario o un razonamiento que imponga su significación.

Aunque se pueden formular presupuestos sobre el anonimato y la identidad de las figuras incongruentes no son sus características especialmente más relevantes, siendo más interesante centrar el análisis en el significado de su ambigüedad constitutiva que invita a desentrañar las confusas figuraciones de unas imágenes que cuestionan la dicotomía entre lo frontal y lo dorsal, tergiversan el anverso y el reverso y generan un debate entre significantes y significados que expresan lo incompleto, lo fragmentario y lo contradictorio.

La adscripción de las conformaciones dorsales a sus respectivas clases estéticas y espacios iconográficos se resume en la Tabla 2 «Adscripción iconográfica a clases estéticas y espacios iconográficos» comparándolas con la frontalidad y el perfil.

Tabla 2. Adscripción iconográfica a clases estéticas y espacios iconográficos

Protoiconografía	Estética	Iconografía	Espacios iconográficos
Frontalidad/perfil	Representación	Representación	Utópico
<i>Dorsalidad</i>	Anonimato	Anónima	Heterotópico
<i>Pseudodorsalidad</i>	Anonimato	Anónima	Tópico
<i>Dorsalismo</i>	Presencia	Presencia	Distópico
<i>Clandestinidad</i>	Ausencia	Ausencia	Esotérico



Figura 3:9. Pissarro, C. (1877). *La siesta* [Pastel, 36 x 53 cm]. Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art. Recuperado en artDatabase

3.5. Casuísticas en el análisis del dorso

3.5.1. *El dorso desnudo*

Las conformaciones dorsales son minoritarias y si a la tendencia cultural —casi natural— hacia la formulación de la frontalidad se añade la problemática cultural que atraviesa en cada contexto la representación de la figura humana desnuda, el número de obras con posiciones dorsales disminuye aún más. Desaprobado el desnudo por los patrones culturales, religiosos y sociales en determinadas épocas, se conocen menos obras de las que deberían haber sobrevivido. Las censuras se promueven tanto desde las instituciones públicas como desde los ámbitos privados. En el siglo XV el desnudo es un tema de coleccionistas y se encuentra, sobre todo, en temas mitológicos sublimadores y en escenas bíblicas del Antiguo Testamento como «El Juicio Final». También los amantes del arte se deleitan con obras escondidas en su dependencias, como es el caso de *Dos Brujas* (1523, Frankfurt am Main, Städel Museum) de Hans Baldung Grien (Moreno, 2007, p. 16) que muestran el dorso y el frente completamente desnudos (Figura 3:10)

En el siglo XVI no faltan estudios anatómicos exhaustivos de las nalgas como los dibujos del manierista florentino Alessandro Allori (1535–1607) donde «despieza detalladamente los glúteos en haces musculares y nervios» (Hennig, 2010: 153). Sin embargo, las representaciones “públicas” de estas representaciones dorsales son escasas. El concilio de Trento (1545–1563) prohíbe las representaciones de desnudos y las representaciones excitantes e inapropiadas que profanan los lugares sagrados; todos los escritos sobre arte religioso posteriores al Concilio atacan la desnudez y cuando el guion de las escrituras lo exige las figuras deben llevar un paño (Hauser, 1982, p. 35). La obra *Júpiter y los demás dioses urgen a Apolo a retomar las riendas del carro del Día* (1594, Madrid, Museo Nacional del Prado) del pintor holandés Cornelis Cornelisz. van Haarlem (Figura 3:11) es una de las pinturas que figuran en 1762 en la lista de veinte desnudos a quemar del palacio del Buen Retiro por impúdicos por orden del rey Carlos III, pero que se salva finalmente porque la lista es retirada (Posada Kubissa, 2009, p. 52).

Denis Diderot (1994) critica el libertinaje en la pintura e insta a sus lectores a esconder de la vista de sus mujeres e hijas los motivos que puedan corromper sus corazones inocentes (Diderot, 1994, p. 45). Así comenta *El Rapto de Ganimedes* (1635, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister) de Rembrandt (Figura 3:12):

Yo he visto el *Ganímedes* de Rembrandt: es innoble; el miedo ha aflojado el esfínter de su vejiga; es un licencioso: el águila que le levanta la chaqueta le deja ver el trasero al descubierto. (Diderot, 1994, p. 176)

Por la personalidad que adquieren las obras cuya temática encierra figuras desnudas —la importancia que tiene el lenguaje analógico, cuestiones culturales, la censura, diferente presencia según los géneros y temáticas específicas— podría ser conveniente realizar su estudio autónomo con más detenimiento y su merecida extensión, pero están incluidas con carácter general a lo largo del presente trabajo, si bien atendiendo a su especificidad.

Se puede avanzar que, si la imagen dorsal desnuda no es totalmente extraña, al menos sí se concentra con frecuencia en temáticas recurrentes: mitológicas, como diferentes tríos de diosas, Venus con sus amantes, dioses acuáticos como Neptuno, brujas, efebos, *putti*, ninfas y sirenas; religiosas, como el infierno o *El juicio final*; y cotidianas, como los bañistas, entre otras. Así mismo, la visión dorsal desnuda aparece asociada —no exclusivamente— a la obra de determinados pintores relativamente más interesados por su representación, entre los cuales se pueden citar: Cornelis Cornelisz. Van Haarlem, El Bosco, Edgar Degás, Pierre–Auguste Renoir, Jean–Auguste–Dominique Ingres y Paul Cézanne, entre otros.

Si bien el análisis de las posiciones dorsales se centra en la técnica de la pintura y el dibujo —bocetos, ilustraciones y grabados— no es el medio específico de investigación de este trabajo, es consabida la estrecha relación que existe entre ambas disciplinas. La relación directa entre el dibujo y la pintura se constata en la supervivencia de bocetos previos a las obras definitivas y en grabados basados en obras acabadas o ilustraciones de iconos, como los compendiados por Caesar Ripa. La conceptualización del dibujo en general y, por ello, de las posiciones dorsales en particular, es diferente que en la pintura. En general, el dibujo es ejecutado por los pintores como una disciplina privada que pertenece al ámbito secreto de su desarrollo personal y es un medio de expresión íntimo, más libre y autónomo frente a los convencionalismos sociales y culturales. «En los bocetos se encuentra la expresión inmediata de la intención artística. Indican lo que hay de esencial para el artista: allí se ve cómo piensa» (Wölfflin, 2009, p. 31). La visión dorsal, específicamente masculina, es en el pasado copiosa entre los ejercicios de los alumnos en las Academias, como el *Desnudo masculino de espaldas con una pierna apoyada en un escalón* (s. XVIII, Madrid, Colección de dibujos antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense) realizado a lápiz y clarión (Figura 3:13). Es posible que en el dibujo se encuentren proporcionalmente muchas más posiciones dorsales que

en la pintura¹. En gran medida son estudios anatómicos y posicionales que luego no se traducen en los lienzos y quedan adormecidos en los archivos como estudios de dibujo. Otros dibujos con más suerte se publican en ediciones compilatorias o monográficas, como el rápido apunte en técnica mixta de un *Desnudo masculino* (1988, colección privada) de Venancio Blanco (Figura 3:14).

¹ Diversos dibujos de los modelos vistos de espaldas se pueden encontrar y consultar on-line en la Colección Digital Complutense de dibujos antiguos de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes realizados por los antiguos alumnos de la Escuela de Bellas Artes entre 1752 y 1914: <http://alfama.sim.ucm.es/greco/bbaa-digital.php>



Figura 3:10. Baldung, H. (1523), *Dos brujas* [Temple y óleo sobre tabla, 65 x 45 cm]. Frankfurt am Main, Städel Museum. Recuperado en http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/Guia_Durero_Cranach.pdf



Figura 3:11. Cornelisz. Van Haarlem, C. (1594). *Júpiter y los demás dioses urgen a Apolo a retomar las riendas del carro del Día* [Óleo sobre tabla, 44 x 98 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jupiter-y-los-demas-dioses-urgen-a-apollo-a/6b2db6c5-7e62-44a1-9acd-89ab9ab78ab0>



Figura 3:12. Rembrandt, H. (1635). *El rapto de Ganímedes* [Óleo sobre lienzo, 171 x 129 cm]. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister. Recuperado en artDatabase

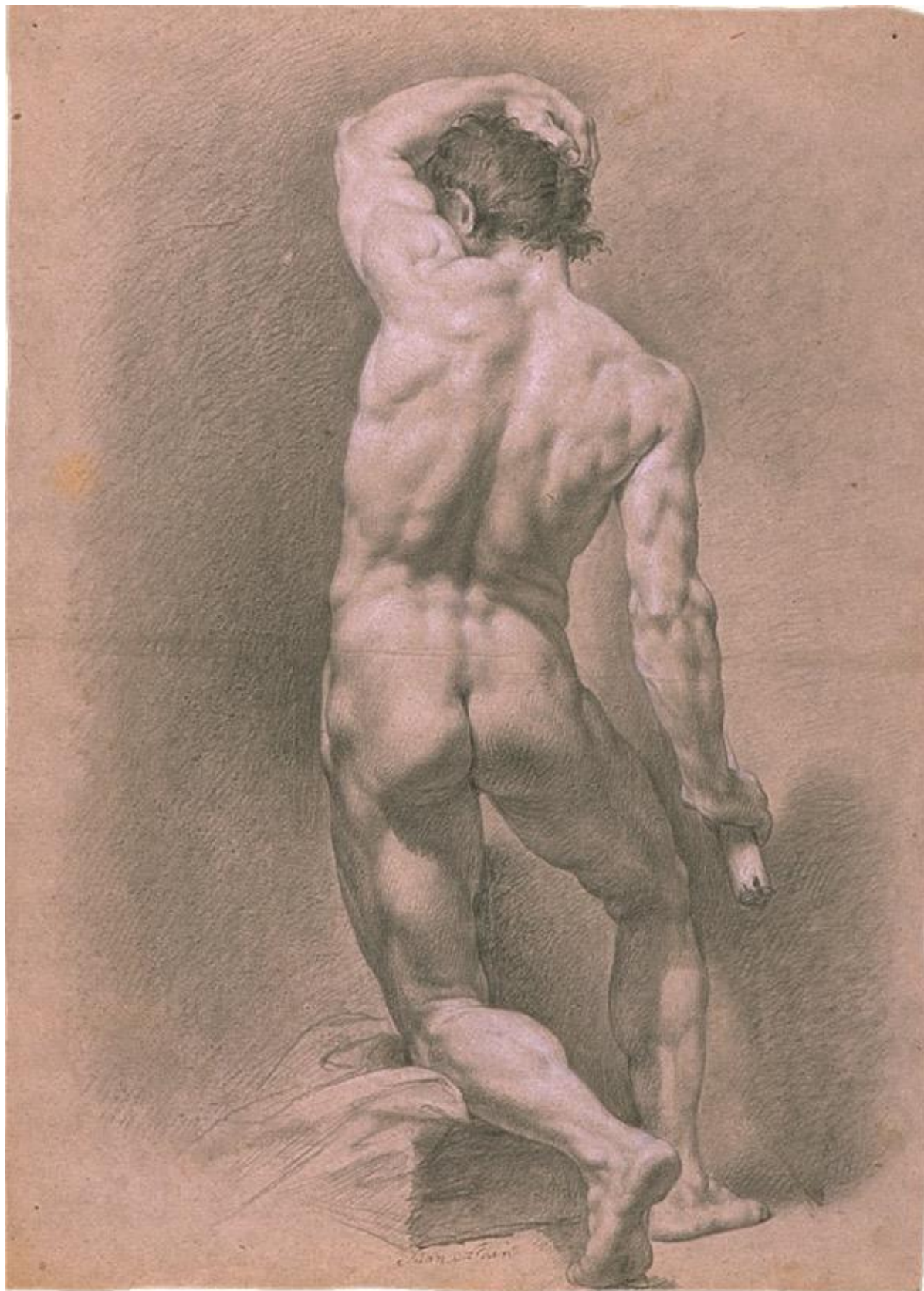


Figura 3:13. Adán, M. (s. XVIII). *Desnudo masculino de espaldas con una pierna apoyada en un escalón* [Lápiz y clarión sobre papel, 54,4 x 39,3 cm]. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, Biblioteca, Colección de dibujos antiguos. Recuperado en <http://alfama.sim.ucm.es/greco/visualizador/frameset.htm?http://alfama.sim.ucm.es/greco/BellasArtes/1864.JPG>



Figura 3:14. Blanco, V (1988). *Desnudo masculino* [Tinta, carboncillo y tizas roja y blanca sobre papel de estraza, 44 x 32 cm]. Colección privada. Recuperado en Blanco, 2001

3.5.2. *La dorsalidad versus ensimismamiento*

Michael Fried (2000) examina la figura del ensimismamiento en la pintura y crítica francesas desde 1750. El hecho de que recurra explícitamente a algunas figuras con posicionamientos dorsales (p. 31) para definir determinados tipos de representación alternativa del ensimismamiento llama la atención de este estudio sobre la cuestión de si la *dorsalidad* puede representar o no ese estado psicológico. Los críticos de la época analizada hicieron constantes y entusiasmadas alusiones a la importancia de captar y reflejar con maestría la expresión del rostro, pero Fried advierte que las primeras obras tenían mucha más dependencia de la representación convincente de las actividades cotidianas que abstraían al personaje de su entorno:

En general, podemos decir que la exigencia de una pintura que realizase lo más posible la expresión —uno de los principios básicos de la crítica anti-rococó y clave del análisis de Laugier del Salón de 1753—, encuentra plena satisfacción en y a través de la representación de estados y actividades ensimismadas. (Fried, 2000, p. 38)

Según Fried (2000), la vinculación entre el estado de concentración y la exhibición de la acción que lo induce es tan importante en este período inicial que una alusión categórica por parte de la crítica a las diferentes expresiones faciales de los personajes debía ser inusual: «La asimilación entre expresión y ensimismamiento durante este período aparece de forma excepcionalmente explícita en la descripción que hace Baillet de Saint-Julien de la obra de Van Loo» (Fried, 2000, p. 39). Du Bos (2007) ya alude desde comienzos de siglo a la relación entre absorción y expresión, pero para Fried es, sobre todo, a partir de 1760 cuando las obras instauran la indisolubilidad de la expresión y la representación ensimismada porque se trata de convencer al público de que los personajes «estaban ensimismados en el mundo del cuadro», siendo Jean-Bastiste Greuze el principal responsable de este segundo período:

Todos los procedimientos con los que se consiguió este efecto sugieren que a comienzos de la década de 1760, el ensimismamiento se identificaba cada vez más con la expresión, frente a la idea contraria que había predominado entre 1750 y 1755. (Fried, 2000, p. 80)

Durante el primer período que establece Fried, la representación del ensimismamiento está relacionada más bien con la actitud general y el entorno simbolizado. Las figuras que están

completamente de espaldas podrían ser susceptibles de reproducir esos estados de concentración. Aunque *a priori* la *dorsalidad* podría representar el ensimismamiento, la ausencia de una caracterización fehaciente a través de las facciones genera una duda razonable y facilita interpretaciones alternativas. Un ejemplo de esta categoría dorsal es *El joven dibujante* (ca. 1738, Fort Worth, Kimbell Art Museum) de Jean–Baptiste–Simeón Chardin presentado en el Salón de 1759 (Figura 3:15). Un crítico anónimo del *Journal encyclopédique* escribe sobre el cuadro:

[El cuadro] representa a un hombre joven ocupado en copiar un dibujo... sólo podemos ver la espalda del dibujante. A pesar de esto, el autor ha captado tan bien la veracidad y naturaleza de la situación del joven, que es imposible no sentir, en la primera visión del cuadro, que está prestando una gran atención a su tarea. (Citado en Fried, 2000, p. 32)

El crítico considera un contratiempo que el artista no muestre el rostro del dibujante, pero apela implícitamente a su lenguaje corporal y al ambiente del escenario para atestiguar que el joven está ensimismado. Es posible —y puede que sea lo más probable— que el dibujante esté enfrascado en su trabajo, pero, aunque lo demuestra con su actitud general, no lo muestra; es más probable que la interpretación sea el resultado de una conjetura del observador, una prefiguración. No se puede asegurar si está leyendo o dibujando, disgustado porque no consigue un dibujo excelso, o hablando con quien lo retrata. Si se compara con la pintura *La lectura de la Biblia* (1755, colección privada) de Jean–Baptiste Greuze, se observa que en esta obra todos los rostros se muestran al espectador y son cada uno de ellos en su estado o actitud un alarde de descripción analítica formal que no genera duda alguna sobre su condición emocional.

La importancia que tiene la expresión del rostro en los personajes de la pintura desde comienzos del siglo XVIII es descrita por Jean Baptiste Du Bos (2007). Dos de las descripciones de Du Bos, dedicadas a estados de absorción de los personajes en dos obras, refuerzan la relación de los estados emocionales o psicológicos con la visualización del rostro. En el primer caso describe los personajes de *San Pablo anunciando la llegada de Dios a los atenienses* de Raffaello Sanzio:

Un cínico, apoyado en su bastón y que se reconoce como tal por la desvergüenza y harapos característicos de la secta de Diógenes, mira impudicamente a San Pablo. Otro filósofo, que por el aspecto de su cabeza se adivina un hombre decidido y obstinado, tiene el mentón sobre el pecho, está absorto en sus reflexiones sobre las maravillas que escucha

y se adivina que, en ese momento, pasa del estremecimiento a la persuasión. Otro tiene la cabeza inclinada hacia la derecha y mira al apóstol con una admiración pura, que no parece acompañada todavía de ningún otro sentimiento. Otro dirige el segundo dedo de la mano derecha hacia su nariz y hace el gesto de un hombre que acaba de ser ilustrado sobre verdades, sobre las que tenía una idea confusa desde hacía mucho tiempo (...). La pena está pintada en el rostro de un hombre vestido (...). El temor a ser aburrido me impide hablar más de los personajes de este cuadro, pero no hay ninguno que no transmita inteligiblemente sus sentimientos al espectador atento. (Du Bos, 2007, p. 70)

En el segundo caso describe los personajes de un cuadro con el tema del general Belisario pidiendo limosna pintado por Van Dick:

Cada uno de los personajes que le miran parece conmovido por una compasión que tiene el carácter de la edad y condición de quien la manifiesta. Pero lo primero que atrae las miradas es un soldado, cuyo rostro y actitud permiten ver a un hombre sombríamente absorto y pensativo a la vista de este guerrero caído en la más baja miseria desde un rango que es objeto de la ambición de los militares. Este personaje resulta tan expresivo que se le cree oír decir: «He aquí cuál será, quizás, mi destino después de cuarenta campañas». (Du Bos, 2007, p. 336)

La *dorsalidad* vagamente puede reflejar una actitud absorta a través del lenguaje somático. Aunque la actitud corporal es un lenguaje, la *dorsalidad* y la representación de las emociones son incompatibles porque el anonimato anula la capacidad real del semblante de trasladar un afecto y conmover al espectador; de hecho, la supresión de la faz es un recurso que se utiliza para minimizar, por ejemplo, el impacto de un hecho repulsivo. Los movimientos, los gestos o la inactividad del cuerpo son un complemento a la descripción de la reconcentración, pero aisladamente son ineficientes para determinar, sin género de duda, un estado de ensimismamiento. Fried alude a la inexpresividad del rostro como una representación convincente del enfrascamiento al referirse a la obra *Un Filósofo ocupado en su lectura* de Chardin:

Tal y como subraya La Porte en *La Lecture*, la descripción de Laugier del *Philosophe occupé de sa lecture* de Chardin alaba, sobre todo, la representación tan convincente de la intensidad del ensimismamiento en la lectura y la meditación. En este caso, se trata de

la lectura y meditación silenciosas de una figura que, sola en su estudio, no muestra ninguna emoción. (Fried, 2000, p. 29)

Sugerir la inexpressión facial como síntoma del ensimismamiento podría servir de argumento para defender un estado de absorción en la *dorsalidad* que oculta los rasgos faciales. Pero, que sea “forzosamente inexpressiva” no implica que el semblante que oculta lo sea. Conceptualmente el ensimismamiento requiere la expresión —o inexpressión— facial.

En la obra *San Gregorio dictando sus homilías* (1764, colección privada) de Carle Van Loo interesa sobre todo la posición del secretario del santo dando la espalda en posición de tres cuartos (Figura 3:16). Fried alude a la actitud ensimismada de ambos. En el *dorsalismo* del escribiente reconcentrado en su tarea, que muestra parcialmente el rostro, se concurre a otro ejemplo de ensimismamiento, pero resulta ser un caso posicionalmente tan extremo que podría quedar abierto a la interpretación subjetiva del observador.

En *La Disputa de San Agustín contra los Donatistas* (1753, París, Basílica de Notre-Dame-des-Victoires) de Carle-André Van Loo, presentada en el Salón de 1753 (Figura 3:17) un comentario de un crítico de arte llamado Laugier asocia la *pseudorsalidad* de una de las figuras al ensimismamiento:

Laugier cita otro ejemplo más del uso de la acción involuntaria, inconsciente o automática como signo de intenso ensimismamiento. Tras describir al jefe donatista y contrastar su fisonomía con la de San Agustín, Laugier dice: (...) Cerca de él, un obispo de la misma facción mira precipitadamente en un libro en busca de argumentos, y se vuelve de forma involuntaria hacia San Agustín, cuya elocuencia le tiene asombrado. (Fried, 2000, p. 37)

En ausencia de una clara visión de las facciones del rostro, se justifica el ensimismamiento por la expresión corporal vista desde atrás. La cabeza registra una dirección de la mirada, pero oculta la expresión de las facciones. Dice Laugier que el donatista está asombrado. Sin embargo, podría estar extrañado, disconforme o preguntando algo. La apreciación del crítico es válida, pero no invalida otras prefiguraciones. La *dorsalidad* y la *pseudodorsalidad* aceptan otras versiones porque son más permisivas para el espectador a la hora de traducir. Un personaje orando, paseando por un camino o agrediendo a otro de espaldas al espectador, solo da certeza de la actividad que está realizando, pero no se puede deducir su estado emocional respecto de sus acciones.

Guillermo Solana (1996) cree que Michael Fried analiza *La balsa de la Medusa* (1819, París, Louvre) «como un empeño de resistencia a lo teatral mediante diversos mecanismos de “absorción” (Figura 3:18), es decir, de concentración de la imagen en sí, ignorando a sus espectadores» (1996, p. 315). Solana ratifica el carácter contradictoriamente teatral y paradójico de los náufragos ante el espectador y los estados de ensimismamiento, pero añade un aspecto y es la mención a la posición de los náufragos de espaldas al observador: «Ante todo, las figuras aparecen principalmente de espaldas, vistas desde detrás (excepto los muertos y el padre enloquecido), manifestando así su aparente olvido de nuestra presencia» (1996, p. 315). A pesar de la supuesta relación entre *dorsalidad* y ensimismamiento que brinda Solana: «El esfuerzo de los náufragos que hacen señas es una acción que les absorbe completamente, que les impide ser conscientes de nada más», no son estados de ensimismamiento como tal, ni siquiera actitudes de negación u olvido del espectador. Sus cuerpos son gritos de supervivencia que se alejan del espectador como observador buscando el socorro en la dirección que pueden porque al otro lado del lienzo está la realidad que nada puede hacer por ellos:

Porque los esfuerzos de unos hombres para ser avistados por un barco en el horizonte, no sólo se deben al mero deseo de ser rescatados (...) sino que también responden a la necesidad de escapar a nuestra mirada, de poner fin a su condición de objeto de nuestra contemplación. Desean ser rescatados de esa presencia ineluctable que amenaza con teatralizar incluso sus propios sufrimientos. (Fried, 2000, p. 181)

La representación de la ceguera en *L'Aveugle* de Chardin sería el paradigma de un tipo de relación especial, inconsciente con el espectador (Fried, 2000, p. 88). Se puede asimilar la ceguera natural del personaje con la ceguera coyuntural del posicionamiento dorsal respecto del espectador. En ambos casos, supuestamente, las figuras no son conscientes de estar siendo observadas y se producen igualmente comunicaciones interrumpidas. El espectador ve el semblante del hombre ciego, pero este no recibe su mirada. Se puede argumentar que el sentimiento de suspensión en este caso es superior al que pueda producir el dorso, pues de la visión del rostro se espera de antemano una correspondencia. La representación de la ceguera es un caso anómalo de relación entre el cuadro y el espectador, pero en realidad se puede suponer sobre la propia ficción que la ceguera no le impide al personaje pintado reconocer la presencia del espectador a través de sus otros sentidos.

Aunque el siglo XVIII francés es el ámbito paradigmático de la representación de la absorción (Fried, 2000), también se perciben estados de ensimismamiento en otras épocas de la

historia del arte, siempre asociados a la visualización del estado emocional en el rostro; aparece, por ejemplo, como un síntoma de la melancolía. En sentido contrario, Giorgio Vasari (1957a) advierte la necesidad de eliminar en los retratos el aire de ensimismamiento melancólico que suelen evidenciar porque los modelos tienden a caer en el aburrimiento, y destaca la astucia de Leonardo da Vinci para evitarlo:

Por ser Mona Lisa muy bella y para quitar de su retrato aquella cierta melancolía que suele dar con frecuencia la pintura a los retratos; mientras la pintaba ponía a su alrededor personas que tocasen instrumentos o cantasen, y de continuo bufones que la hicieran estar alegre. (Vasari, 1957a, p. 23)

Svetlana Alpers considera que *Arte de la Pintura* (ca. 1666, Viena, Kunsthistorisches) de Vermeer (Figura 3:19) representa la «absorción del artista en su arte» (Alpers, 1987, pp. 161-162). Explica Alpers:

Vermeer firma el mapa y pinta a la mujer. El erotismo de sus primeras obras —en que los hombres atienden solícitos a las mujeres— se asimila aquí al placer de la representación misma, ostentado en todo el cuadro. (...) Como un topógrafo, el pintor está inmerso en el mismo mundo que está representando. (...) con su cabeza cubierta por el agujero negro de su gorra en el centro de un universo saturado de color y henchido de luz. No se puede decir dónde está poniendo su atención: ¿en la modelo o en el lienzo? No se distingue entre la observación y la notación de lo observado. Esta es la gran ilusión que también crea la pintura. Representa un Arte de la Pintura que contiene en sí mismo el impulso cartográfico. (Alpers, 1987, p. 238)

Sin poner en duda que el personaje que aparece de espaldas al espectador es el propio Vermeer que se representa a sí mismo realizando el acto de pintar, no se sabe hacia dónde dirige su mirada —hacia el lienzo, la modelo o el mapa—, ni tampoco se puede afirmar taxativamente que su estado sea de ensimismamiento. Toda actividad requiere cierto grado de atención y la “desaparición” del pintor es la metáfora del interés y esmero que necesita el artista respecto de su arte, concentración que, sin embargo, no le impide al mismo tiempo sostener, por ejemplo, una conversación con su modelo. En este caso, Alpers utiliza el término “absorción” para referirse más bien al acto de pintar y a la magia de la pintura y no tanto a un estado emocional.

De nuevo, en este caso, un estado real de ensimismamiento solo sería visualmente perceptible a través de la expresión del rostro.

En la obra de Manet *Bar en el Folies-Bergère* (1882, Londres, Courtauld Institute of Art) se puede comparar el talante emocional de una joven camarera vista simultáneamente de frente y de espaldas al espectador gracias a un espejo situado detrás de ella (Figura 3:20). El rostro proyecta su estado de ensimismamiento. Para decir lo mismo de su silueta dorsal reflejada en el espejo hay que establecer una relación de homología entre la imagen reflejada y la camarera real porque la joven aislada en el espejo parece estar hablando con el oculto caballero que se refleja en la luna.

En *La parisina japonesa* (1872, Lieja, La Boverie) del pintor belga Alfred Stevens, asaz aficionado a los rostros de jóvenes absortas, se presenta el mismo dilema que en la obra de Manet, pero invirtiendo las posiciones de las imágenes real y virtual (Figura 3:21). En este caso es la imagen reflejada la que proporciona la información veraz del estado anímico de la mujer mientras que la imagen real depende de la proyectada. Es otro caso de una figura en *dorsalidad* cuyo anonimato es cuestionado por su imagen especular y podría leerse como un *dorsalismo* formado por la yuxtaposición de fragmentos de visión.

En este análisis se defiende que la *dorsalidad* y la *pseudodorsalidad* no son estructuralmente adecuadas para representar el ensimismamiento. El concepto de absorción está profundamente ligado a la representación de una expresión concentrada, embelesada, distraída o de ensoñación y, por lo tanto, a la visualización de unas facciones que caracterizan de forma clara y distinta esos estados. Al ser la expresión de las facciones un requisito necesario, la cara debe aparecer en el peor de los casos de perfil. El *dorsalismo* y el perfil son posicionamientos que potencialmente sirven a la representación del ensimismamiento.



Figura 3:15. Chardin, J. (ca. 1738). *Joven estudiante dibujando* [óleo sobre tabla, 21 x 17,1 cm]. Fort Worth, Kimbell Art Museum. Recuperado de <https://www.kimbellart.org/collection-object/young-student-drawing>



Figura 3:16. Van Loo, C. (1764). *San Gregorio dictando sus homilías* [Óleo sobre lienzo].
Colección privada. Recuperado en
[https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=AQTB4D&titlepainting=Life%20of%20St.%20Gregory%20St.%20Gregory%20Dictating%20His%20Homilies%20to%20a%20Secretary%20\(study\)&artistname=Charles-Andr%C3%A9%20Van%20Loo%20\(Carle%20Van%20Loo\)](https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=AQTB4D&titlepainting=Life%20of%20St.%20Gregory%20St.%20Gregory%20Dictating%20His%20Homilies%20to%20a%20Secretary%20(study)&artistname=Charles-Andr%C3%A9%20Van%20Loo%20(Carle%20Van%20Loo))



Figura 3:17. Van Loo, C. *La Disputa de San Agustín contra los Donatistas*. París, Basílica de Notre-Dame-des-Victoires. Recuperado en http://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Paris/Paris-zeNDVictoires_05.htm



Figura 3:18. Géricault, T. (1819). *La balsa de la Medusa* [Óleo sobre lienzo, 4,9 x 7,16 cm]. París, Louvre.

Recuperado en

[https://es.wikipedia.org/wiki/La_balsa_de_la_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_THÉODORE_GÉRICAUT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_balsa_de_la_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_THÉODORE_GÉRICAUT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg)

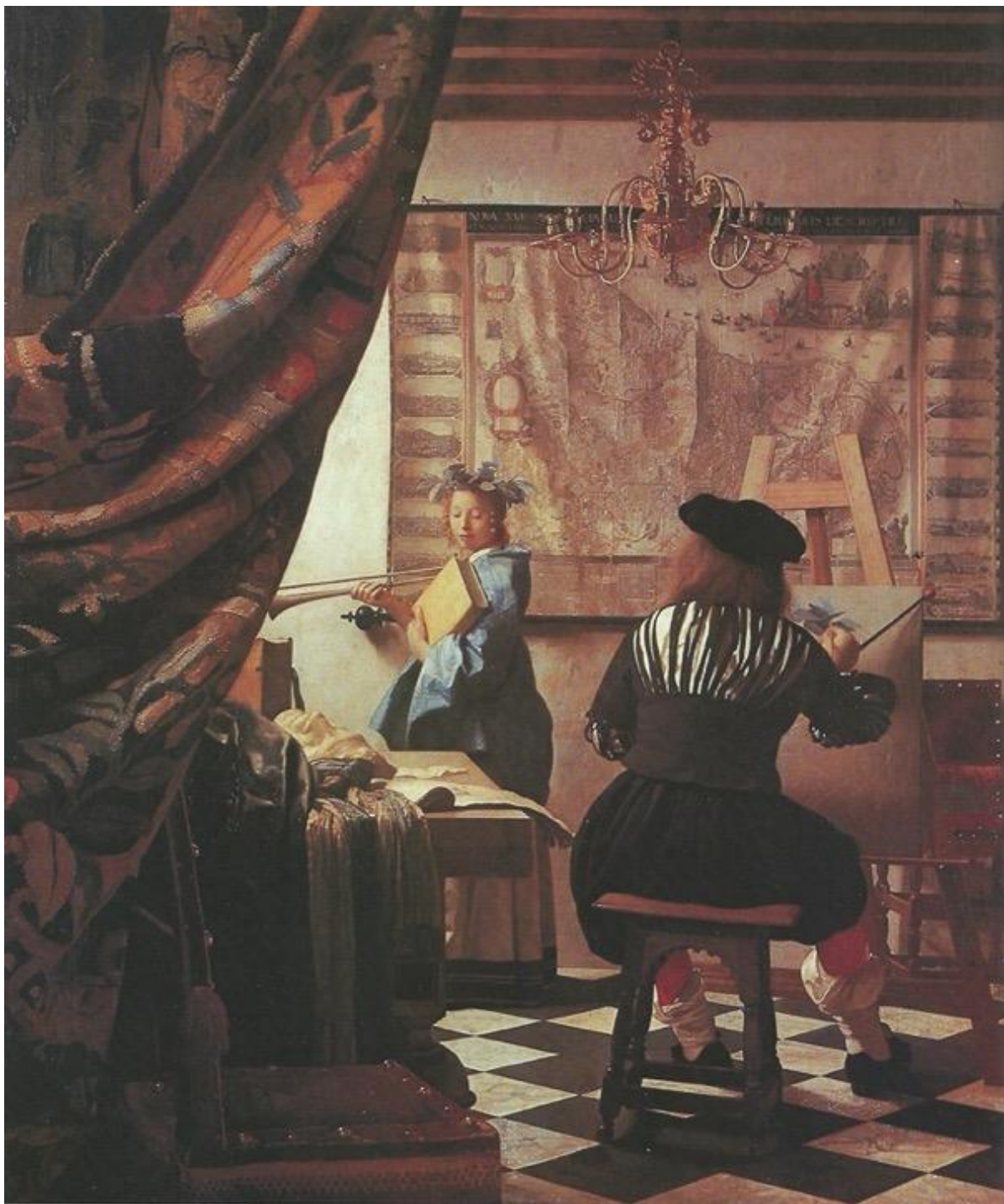


Figura 3:19. Vermeer, J. (ca. 1666). *Arte de la Pintura* [Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado

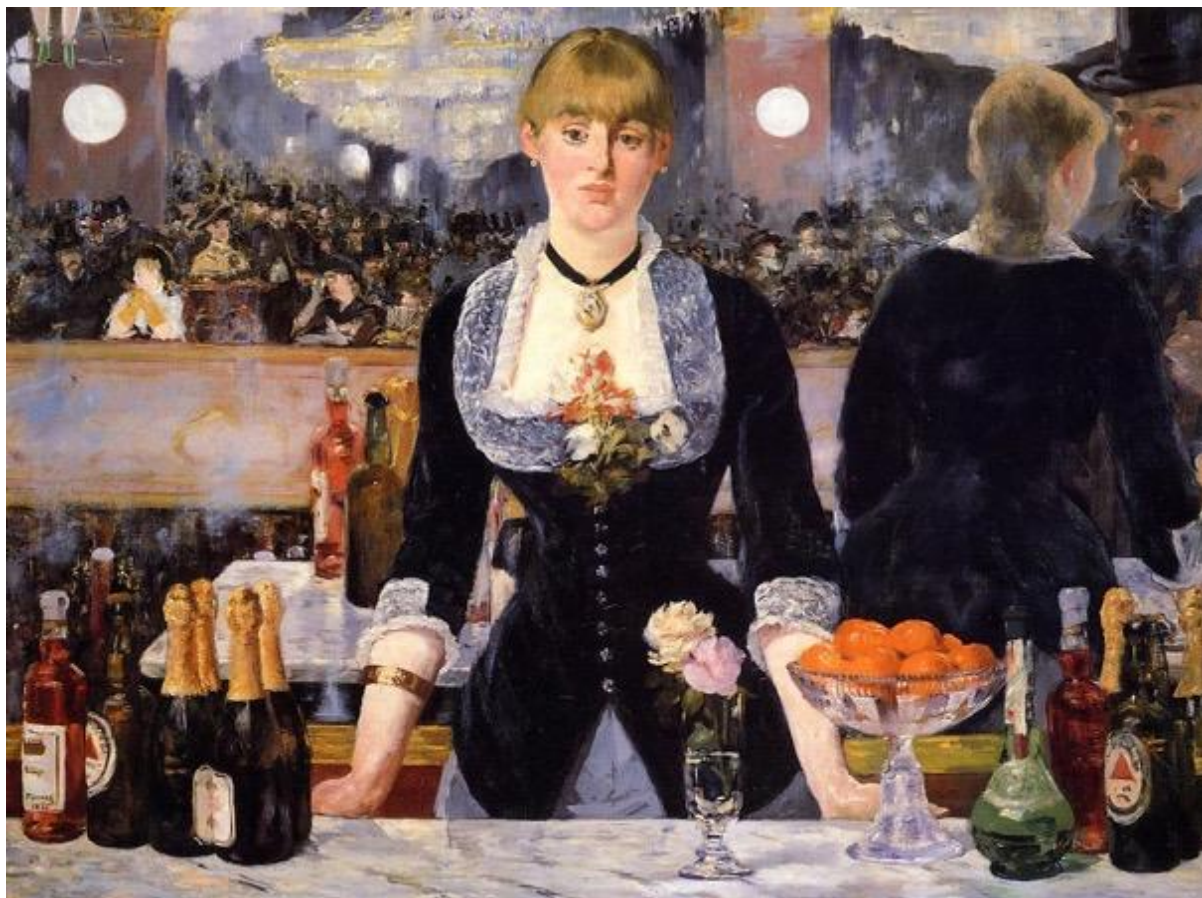


Figura 3:20. Manet, E. (1882). *Bar en el Folies-Bergère* [Óleo sobre lienzo, 96 x 103 cm]. Londres, Courtauld Institute of Art. Recuperado en ArtDatabase

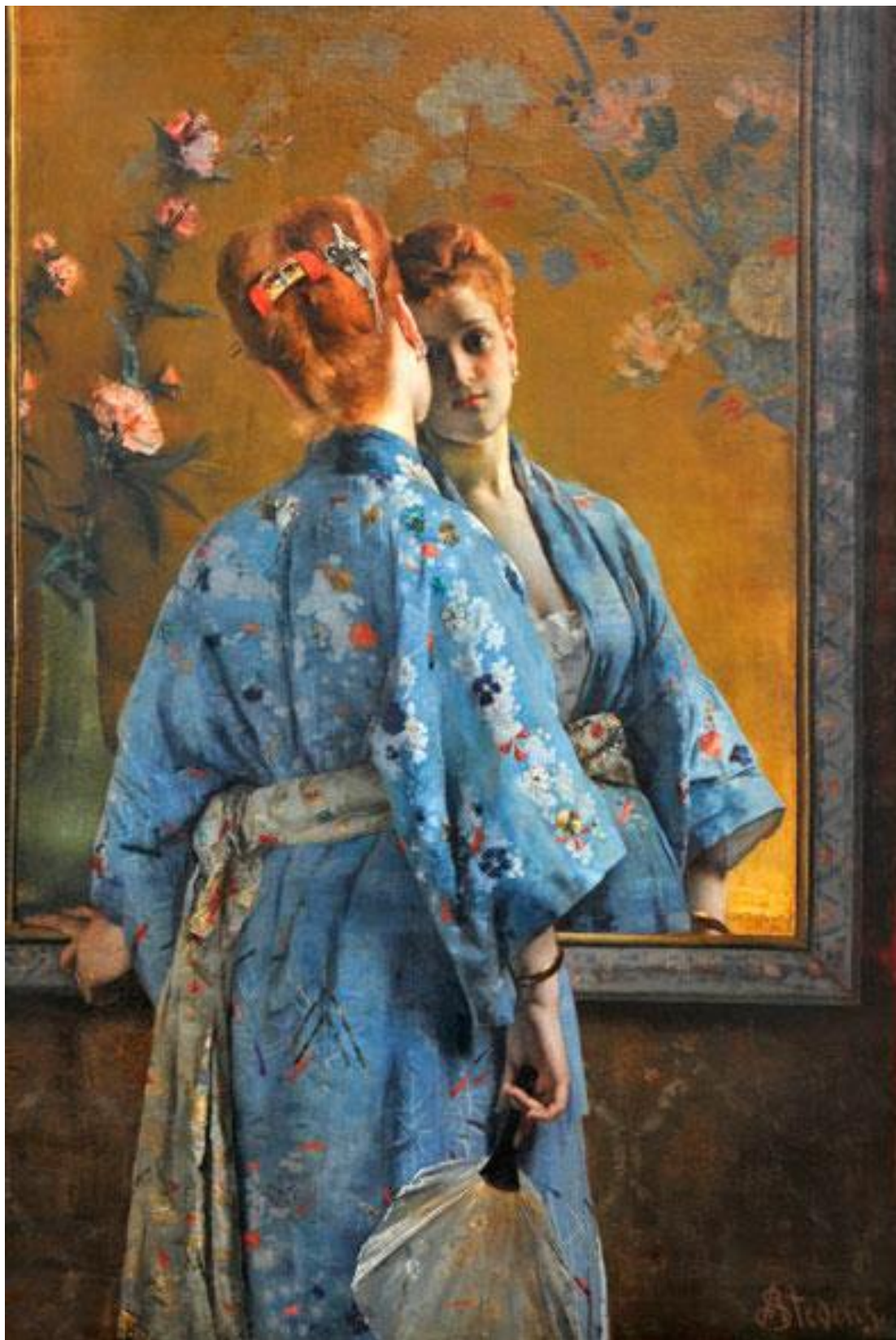


Figura 3:21. Stevens, A. (1872). *La parisina japonesa* [Óleo sobre lienzo, 105 x 150 cm]. Lieja, La Boverie. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Alfred_Stevens#/media/File:Alfred_Stevens_-_La_Parisienne_japonaise.JPG

3.5.3. *La dorsalidad y la paradoja del espectador*

Sobre la cuestión de si la *dorsalidad* lleva implícito o no el rechazo o la negación del espectador, la primera impresión apremia la afirmación, pero nada se puede generalizar sobre la experiencia subjetiva del público ante la obra. Aunque pueda parecer una consecuencia inmediata, habría apreciaciones matizadas, desde sentirse excluido de la escena hasta considerar que se puede observar sin impedimento algunas escenas relacionadas con la privacidad o la intimidad del otro, como en *La pequeña está durmiendo* (1881, Charlottenlund, Ordrupgaard Museum) de Gauguin, donde la niña está recostada en *pseudodorsalidad* (Figura 3:22) y, en realidad, no podemos saber si duerme o mira los dibujos de la pared.

Si se considera que sí se produce un rechazo del espectador, cabe preguntarse si podría existir con la obra una relación paradójica como la que existe, según Fried, entre las figuras del ensimismamiento y el espectador. Fried (2000) recoge la relación entre la pintura, la teatralidad y el público en la época de Diderot y analiza especialmente el concepto de ensimismamiento en la pintura y su relación contradictoria con el espectador (2000, pp. 91-188). Si bien es cierto que se centra exclusivamente en la problemática de la pintura francesa desde mediados del siglo XVIII y este estudio comprende un período mucho más amplio, en su análisis del ensimismamiento y su relación ambigua con el espectador se encuentran conjeturas que sirven para iluminar el camino del examen en torno a si también existe una relación paradójica del espectador con la *dorsalidad* y si son de la misma naturaleza.

A mediados del siglo XVIII, en los círculos artísticos franceses, se aprecia que la pintura debe tener muy en cuenta la presencia del espectador (Fried, 2000, p. 115). La importancia que este adquiere desde comienzos de siglo la manifiesta Jean Baptiste Du Bos (2007) en la ya citada obra *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* publicada por primera vez en 1719 y reeditada en vida del autor en 1734 y 1743 y, póstumamente, otras catorce veces (Tatarkiewicz, 2004, p. 560), lo que demuestra el predicamento que tuvo el autor y su obra entre los aficionados al arte.

Diderot también se interesa por la relación entre la obra y el público considerando que tanto el autor teatral y el pintor como el actor y los personajes de un cuadro deben olvidarse del espectador para representar su papel de una forma convincente y natural (Fried, 2000, pp. 117-119). El filósofo y dramaturgo dice: «Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas» [Tanto si usted compone como si actúa, piense como si el espectador no existiera] (Diderot, 1758, p. 86). En este sentido, la representación pictórica del ensimismamiento es el paradigma del olvido de la presencia del

espectador (2000, p. 123) porque el tema necesita, para transmitir fehacientemente su significado, que el público se sienta rechazado:

Desde un punto de vista figurado, parece que la presencia del espectador amenazara con distraer a los personajes dramáticos de su concentración en estados y actividades cotidianos, y que el artista se hubiera visto obligado a neutralizar la presencia del espectador a favor del ensimismamiento de sus personajes en el mundo pictórico. (Fried, 2000, p. 84)

Para Fried, una representación convincente del ensimismamiento es aquella que evoca la inconsciencia de los personajes hacia todo aquello que es ajeno a la acción que les mantiene absortos, incluido el espectador que también ilusamente puede distraerlos. Para neutralizar la presencia del mirón entrometido, el artista enfatiza con su virtuosismo artístico la expresión de los personajes, enajenándolos todavía más de su contexto. Esto, según Fried, paradójicamente produce el efecto contrario en el observador, es decir, su extremada admiración por la obra, con lo cual el espectador no solo no se siente rechazado, sino que es atrapado por ella (2000, pp. 84-87). «La paradoja es, que solo se podía llamar la atención del espectador y mantenerla fija en el cuadro a través de la negación» (Fried, 2000, p. 132).

La hipótesis de esta investigación sugiere que la relación que existe entre la *dorsalidad* y el espectador pasivo, según se define en el apartado 5.1. «El rostro como nexo entre la obra y el espectador», es también paradójica. Sin embargo, el origen del contrasentido no es homologable a la «paradoja del espectador» que Fried establece frente al ensimismamiento. En la *dorsalidad* no subyace ningún tipo de representación convincente, el pintor no necesita esmerarse para “expresar una mayor *dorsalidad*”. La posición que el personaje adopta es la que es. Sin embargo, el espectador pasivo, advierte que el diálogo con el personaje de la obra se suspende. Este retorno interrumpido de la comunicación en el sentido de la respuesta es solo un “aparente rechazo del espectador” porque, como se defiende más adelante, el espectador tiene la posibilidad de girar su naturaleza y mantener una experiencia empírica diferente con la obra. El espectador pasivo que subjetivamente puede sentirse rechazado reemprende la conexión con la obra por otras vías.

En definitiva, la paradoja del espectador reside en que la *dorsalidad* priva al espectador de comunicarse y a su vez lo invita a cambiar su naturaleza para no ser expulsado y participar. La *pseudodorsalidad* también concurre en esta paradoja, pero con la particularidad de que introduce directamente al espectador en la obra trascendiéndola como sujeto que renueva su

naturaleza. Sin embargo, el espectador no suspende la relación activa de comunicación con el *dorsalismo* porque el rostro del personaje no lo ignora. Puede argumentarse con toda motivación que el *dorsalismo* atesora un vínculo dudoso con el público porque al mismo tiempo que lo invita lo coarta. Sin embargo, esta relación contradictoria es de naturaleza diferente que la que desencadena la *dorsalidad*, pues la primera reviste una actitud contradictoria, superflua e incompleta con el espectador.



Figura 3:22. Gauguín, P. (1881). *La pequeña está durmiendo* [Óleo sobre lienzo, 60 x 74 cm]. Charlottenlund, Ordrupgaard Museum. Recuperado en http://ordrupgaard.dk/en/portfolio_page/gauguin-the-little-one-is-dreaming/

3.5.4. *La pseudodorsalidad y la tematización de la mirada*

Desde el Renacimiento la concepción de la pintura y su relación con el espectador se transforma porque el espacio se visualiza en perspectiva; en ese contexto, se empieza a desarrollar lentamente la *tematización de la mirada*, una cuestión que se convierte en el siglo XVII en una parte indispensable de la representación (Stoichita, 2005). Se logra cuando los pintores introducen en las obras personajes secundarios que se convierten en espectadores de la escena desde dentro del cuadro y con la dirección de su mirada sugieren o señalan al espectador los distintos espacios de visualización (Stoichita, 2005, pp. 21-23). Estas figuras de asistencia se pueden situar al fondo del cuadro —«figuras-eco» o «figuras-espejo»— o en primer plano —«figuras filtro»— que puede tener a su vez la mirada obstaculizada por elementos como verjas, visillos o cristales mojados, por lo que el espectador comparte ese «sistema de “filtros” más amplio» que entorpecen la visión (Stoichita, 2005, p. 24).

Para Stoichita (2005) algunas figuras que dan la espalda al espectador, como la niña de *El ferrocarril* (1983, Washington, National Gallery of Art) de Manet que trata de ver la máquina tras el vapor (Figura 3:23) o el *Hombre asomado al balcón* (1880, colección privada) de Gustave Caillebotte, actúan como «figuras-filtro» (Figura 3:24). Los personajes se encuentran en *pseudodorsalidad*, no se pueden reconocer sus fisonomías y sus expresiones, pero la delicada posición lateral de la cabeza hace perceptible la dirección de la mirada.

La *pseudodorsalidad* tonifica la tematización de la mirada respecto de las figuras frontales o de perfil porque suspende la comunicación con el observador. Sin embargo, puede situarse con aplomo en ese lugar aventajado del personaje representado, experiencia que no le suscita el personaje que lo mira o aquel en el cual reconoce una fisonomía:

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. (Stoichita, 2005, pp. 24-25)

La «figura-filtro» o «figura de suspensión», desde el punto de vista del estudio de la *dorsalidad*, sugiere al espectador que la suplante para que pueda disfrutar de la obra desde dentro del cuadro:

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. (Stoichita, 2005, p. 16)

Pero, tal vez, la *pseudodorsalidad* no signifique tanto habitar la obra desde ese otro particular y privilegiado punto de vista interior, sino, sobre todo, desde la subjetividad.

La función indicativa es propia de las figuras de espaldas que tienen identidad. El *dorsalismo* y, especialmente, la *pseudodorsalidad* tienen una capacidad superior para funcionar como índices que secuencian pequeños y no necesariamente grandes acontecimientos. Los personajes frontales también tienen una visualidad y pueden ser teóricamente redirectores de la mirada, pero la naturaleza de su posición condiciona al espectador de otra forma, así como condiciona el *dorsalismo* cuando mira directamente al espectador y no hacia algún lugar de la obra. Por un lado, el rostro visible tiene un atractivo natural que absorbe al espectador y, por otro, su mirada es siempre —o parece— reflexiva. En *Interior* (1880, colección privada) de Caillebotte, el hombre sentado de perfil induce con su mirada la atención sobre el papel y no levanta sospechas sobre su acción (Figura 3:5). El espectador visualiza e interpreta todo el personaje en su completitud, como un hombre que lee ensimismado el periódico. La mujer, en cambio, observa en una dirección de la cual no se puede precisar exactamente hacia dónde, si la ventana de enfrente donde también se asoma alguien, la calle o, acaso, imagina que está viendo lo que no ve porque espera impacientemente una llegada. Mientras que el hombre señala con los ojos el periódico, la mujer en la ventana nos ofrece la multiplicidad de visualidades posibles. Stoichita reconoce que lo más interesante de la imagen de la mujer que mira es «la puesta en escena de una intriga visual» y la posibilidad de su interpretación (2005, p. 47).

Mientras la *pseudodorsalidad* potencialmente redirige la mirada del espectador, la *dorsalidad* no genera fuerzas visuales en la composición, por lo que tampoco condiciona la mirada del espectador. En *Mujeres asomadas a una barandilla* (ca. 1890, colección privada) de Degas, tres figuras femeninas dan la espalda al espectador; las dos de la izquierda están en dorsalidad y bajo sus sombreros no tienen identidad y no se puede saber claramente hacia donde se dirigen sus ojos —salvo si se establece una analogía con la figura de la derecha— mientras que la tercera, que refugia el rostro bajo el tul del tocado, deja conocer su interés hacia la vaguada por la dirección de su observación (Figura 3:25).

En *La fiesta de la pesca* (1915, colección privada) de Lebasque (Figura 3:26), dos damas están sentadas contrapuestas en una barca de tal forma que dan respectivamente el frente y el dorso al observador. Ambas llevan sombrero con lo cual la mujer que da la espalda en

pseudodorsalidad no deja ver ni su rostro ni su mirada y queda subsumida en una *clandestinidad* dorsal que la pega al paisaje, cosificada como un elemento más del mismo. Mientras que la figura que está de frente está perfectamente identificada, la figura de fondo se torna desnaturalizada y virtual, como si fuera la imagen sin vida reflejada en un espejo de la opuesta dama sentada hacia el espectador.

Una madre con su bebé en brazos en un mirador de *Cannes en primavera* (1921, colección privada), podría tratar de enseñar el paisaje desde lo alto a su niño o, quizás, temerosa, lo achucha y protege tanto —como si se fuera a caer— que no le deja ver nada (Figura 3:27). El pequeño está colocado en *dorsalidad* y la madre, clandestinamente, tiene escondido el semblante. Si bien las figuras pueden mirar hacia la cañada, en este cuadro, como en el anterior, la *dorsalidad* y la *clandestinidad* invitan al espectador a proponer sus figuraciones y a imaginar otras relaciones que las que de forma más obvia parecen manifestarse a primera vista.

Aunque la tematización de la mirada se puede teóricamente vincular tanto a las figuras que están de frente o perfil como a las que están de espaldas al espectador, estas pinturas son unos de tantos ejemplos que parecen confirmar que la *dorsalidad* y la *clandestinidad* no tienen la capacidad de tematizar la mirada de forma sustancial como potencialmente sí lo hacen la *pseudodorsalidad* y, con menor asertividad, el *dorsalismo*.



Figura 3:23. Manet, E. (1873). *El ferrocarril* [Óleo sobre lienzo, 93,3 x 111,5 cm]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado en <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43624.html>



Figura 3:24. Caillebotte, G. (1880). *Hombre asomado al balcón* [Óleo sobre lienzo, 117 x 90 cm]. Colección privada. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Caillebotte%2C_L%27Homme_au_balcon%2C_boulevard_Haussmann_-_Christie%27s.jpg



Figura 3:25. Degas, E. (ca. 1890). *Mujeres asomadas a una barandilla* [Pastel]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 3:26. Lebasque, H. (1915). *Fiesta de la pesca* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 3:27. Lebasque, H. (1921). *Cannes en primavera* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase

3.5.5. La dorsalidad en el contexto de la ambigüedad

Hammer–Tugendhat (2012) considera que son muchos los pintores holandeses, entre los que se encuentran Gerard ter Borch, Johannes Vermeer y Samuel Dirksz van Hoogstraten, que en el siglo XVII producen obras pictóricas en las que la narrativa provoca figuraciones y ambigüedad (p. 20). En ese sentido cree que la *Rückenfigur* es una figura paradigmática como productora de «vaguedad» y el origen de proyecciones y figuraciones de los espectadores, un modelo de figura susceptible de adquirir en sus reubicaciones otros imaginarios, interpretaciones y significados (Hammer-Tugendhat, 2012, p. 18).

La *Rückenfigur* femenina de la obra *Reprimenda Paternal* (ca. 1655, Ámsterdam, Rijksmuseum) de Gerard ter Borch es para Hammer-Tugendhat (2012) un excelente ejemplo porque ha sido recontextualizada en numerosas ocasiones, siendo relacionada con temas —y títulos que condicionan la lectura de las obras— tan dispares como: una escena anecdótica del decoro familiar, un acto de compromiso matrimonial, una alegoría del gusto o una advertencia moralizadora ante la venta del amor: «The family became a brothel. The father became an officer, the daughter a whore and the mother a procuress» [La familia se convierte en un burdel. El padre pasa a ser un oficial, la hija una prostituta y la madre una alcahueta] (p. 19). Para la autora esta versatilidad es debida a la naturaleza ambigua de la imagen dorsal, a la puesta en escena y a que no existe una narrativa que haya fijado su significado:

The ideality and simultaneous indefinableness secured this female *Rückenfigur* an unequalled career. There is no other figure in Dutch painting that was copied or paraphrased so often. Precisely because it was not defined by a certain narrative, the figure could be put in different contexts. Thus it was used as a single figure, but also in combination with other, different figures, dressing, making music or pursuing other activities. The *Rückenfigur* was particularly suited for these forms of re-contextualization because of its vagueness. Ter Borch's pupil Caspar Netscher, for instance, changed her into a *Vrouw die een Liefdesbrief Leest* (*Woman Reading a Love Letter*).

[La idealidad y lo indefinible aseguraron a esta *Rückenfigur* femenina una inigualable trayectoria. No hay otra figura en la pintura holandesa que se haya parafraseado tan a menudo. Precisamente porque no estaba definida por una narrativa incuestionable, la figura podía colocarse en diferentes contextos. Así, era utilizada como una figura simple, pero también en combinación con otras figuras diferentes, vistiéndose, tocando música o

persiguiendo otras actividades. El *Rückenfigur* era particularmente adecuado para estas formas de recontextualización debido a su vaguedad. El discípulo de ter Borch Caspar Netscher, por ejemplo, la transformó en una *Vrouw die een Liefdesbrief Leest* (*Mujer leyendo una carta de amor*)]. (Hammer-Tugendhat, 2012, p. 20)

Una característica de la *dorsalidad* es su portabilidad, pero si se transfiere muy fácilmente de unos contextos a otros es, sobre todo, gracias a su particular vacuidad. Este vaciamiento del personaje se origina en su carácter anónimo. Pero la *dorsalidad* no genera naturalmente o de forma autónoma ambigüedad porque por sí misma recibe y absorbe más del ambiente que la acompaña de lo que pobremente emite. Solo es equívoca si la escena también lo es y las figuraciones del espectador solo son ambiguas si la escena suscita ambigüedad. No se puede afirmar que son menos dudosas las circunstancias que representa Ter Borch en la conversación galante de *El vaso de limonada* (1655, San Petersburgo, Hermitage), donde los protagonistas se sitúan frontalmente al espectador, que la escena *Reprimenda Paternal* (ca. 1655, Ámsterdam, Rijksmuseum). En todas las obras las mujeres aparecen ataviadas con el satén blanco que las distingue socialmente y que alegóricamente connota sus virtudes morales más positivas (Kettering, 1993, p. 110), mientras que la situación y los personajes confusos que las rodean son las que las ponen en entredicho con independencia de su posición respecto al espectador: «An unequivocal interpretation is complicated by the fact that ter Borch himself has put similar female figures in these white satin dresses in morally rather doubtful contexts». [Una inequívoca interpretación es complicada porque el propio Ter Borch ha colocado similares figuras vestidas con satén blanco en contextos moralmente bastante dudosos] (Hammer-Tugendhat, 2012, p. 19). Pero la naturaleza anónima de la *dorsalidad* es un artificio enigmático que implementa la curiosidad del espectador por esclarecer el carácter equívoco que pueda tener la escena en la que se inserta.

4. LA DORSALIDAD Y LA NATURALEZA DE LA OBRA

4.1. Frontalidad y teatralidad

La representación figurativa de hombres y mujeres puede ser compositivamente tan sencilla como un retrato o alcanzar la sofisticación que requiere la perpetuación de un acontecimiento histórico para la memoria colectiva, pero en todos los géneros hay algún tipo de contenido narrativo. Un pequeño teatrillo o una ventana son lugares comunes para definir el espacio de lo que acontece al otro lado de la superficie pictórica. La pintura y el teatro comparten la naturaleza de ser artes visuales y la finalidad de representar escenas sobre una superficie real y metafórica. Un plano pictórico separa al espectador del espacio virtual bidimensional de igual forma que un imaginario plano escenográfico de cristal lo aparta del espacio real tridimensional. Diderot en *Discours de la poèsie dramatique* (1758) describe la importancia del muro imaginario entre el actor y el espectador y que ha dado lugar al término escenográfico *cuarta pared*: «Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si la toile ne se levait pas» [Imagínese que existe en el borde del escenario un gran muro que lo separa del público. Actúe como si no se levantara el telón] (Diderot, 1758, p. 86).

En la Antigüedad, Aristóteles y Horacio aconsejan a los dramaturgos y poetas representar ellos mismos las pasiones para luego saber expresarlas mejor verbalmente, máximas que son recogidas en el Renacimiento por los escritores y después por los pintores que debían asimilarse intelectualmente a los poetas (Alpers, 1992, p. 56).

En el siglo XVII la relación entre la pintura y el teatro se constata cuando los artistas pintan apoyándose en modelos que escenifican ante ellos, pero con la intención de llegar más allá de una cuestión superficialmente formal. Cuando Samuel van Hoogstraten se independiza de su maestro Rembrandt y tiene su propio taller aconseja a los alumnos la utilización del espejo y a actuar teatralmente entre ellos para aprender a interpretar las pasiones desde el punto de vista del actor y a reconocerlas desde el punto de vista del público (Alpers, 1992, p. 55). Rembrandt también debió poner en práctica improvisadas representaciones teatrales de los alumnos que se abocetaron desde variados y numerosos puntos de vista (Alpers, 1992, p. 61). En los Países

Bajos el pintor pertenecía a un club de artistas dramaturgos y colaboraba con ellos como uno más.

El académico de arte francés Du Bos en la primera mitad del siglo XVIII considera que tanto la pintura sobre un lienzo como la poesía en un escenario reflejan las pasiones y los dramas humanos y que los efectos que ambas producen sobre el espectador son idénticos (Piñero, 2007, p. 28). Gotthold Ephraim Lessing (1960) en el prefacio de su obra *Laocoonte* dice en 1764 que tanto la pintura, término en el que reúne las artes plásticas en general (p. 4), como la poesía, que incluye a las demás artes cuya imitación es progresiva (p. 4), son capaces de representar la realidad engañando a los ojos del espectador, que ambas tienen sus reglas generales y un origen común para el filósofo y que con sus reglas respectivas, a los ojos de los críticos, la poesía puede ayudar a la pintura y la pintura a la poesía (p. 1).

Quien realmente relaciona la pintura con el teatro es Diderot. Michael Fried (2000), para quien en la época de Diderot el concepto de teatralidad es fundamental en la relación entre la pintura y el espectador, recoge la relación entre la pintura y el teatro según es abordada por Diderot en sus obras *Lettre sur les sourds et muets* (1751), *Entretiens sur le Fils naturel* (1757) y *Discours de la poésie dramatique* (1758). Diderot piensa que las convenciones teatrales han influido de forma dañina sobre la pintura y que, por el contrario, la dramaturgia debe inspirarse en la pintura porque esta representa la acción de forma más natural y convincente con disposiciones de los personajes visualmente satisfactorias y de apariencia accidental. Para Diderot el teatro es ficticio mientras que la pintura demuestra sus cualidades dramáticas y expresivas (Fried, 2000, pp. 98-100).

Esta equiparación tradicional entre la pintura y el teatro no conlleva necesariamente una interpretación de las obras pictóricas como formas de representación teatral:

La pintura ha tendido a examinarse en función de las corrientes artísticas evidenciables en su modo de representación de la realidad y las técnicas pictóricas empleadas. Poca importancia se le ha dado a la teatralidad construida en el espacio pictórico y el cuadro como medio de legitimación de imaginarios o comportamientos sociales. (Villegas, 2000, p. 137)

Estableciendo distancias y relativizando las ideas de Diderot, los síntomas de teatralidad que esta investigación advierte en la pintura devienen en general de la repetida y obstinada frontalidad, circunstancia bastante común en casi toda la pintura figurativa de todas las épocas. Aunque los artistas ya desde el Renacimiento tratan de recuperar el naturalismo de la Antigüedad perdido durante el medievo, este no se traduce en «naturalidad» en el sentido de

“pérdida de afectación”. Aunque las posturas no son rígidas y se representa la anatomía humana con soltura a la vez que con rigurosa precisión, en la mayoría de las imágenes se percibe esa intrínseca teatralidad que aporta la frontalidad. Para Fried, el carácter teatral de la pintura no emana en origen de la frontalidad de las figuras sino de la presencia del espectador; y así se deduce de su interpretación del cuadro de Théodore Géricault *La balsa de la Medusa*:

Podríamos decir que la presencia del espectador ante el cuadro (...) tendía a interpretarse cada vez más como una influencia extraña, incluso como una fuerza teatralizadora —o, al menos, pintor y espectador lo entendían así—. (Fried, 2000, p. 181)

Es decir, para Fried todas las figuras en cualquier posición pueden perder su teatralidad descuidándose de la presencia del público y ello no implica obligatoriamente su inversión desde la frontalidad hacia la *dorsalidad*. Por ejemplo, las figuras del ensimismamiento están exentas de teatralidad porque logran olvidarse del espectador. En este trabajo se cuestiona la teatralidad de la obra desde otra perspectiva, aunque no está libre de ciertos entrecruzamientos con algunos de los planteamientos de la tesis de Fried y que implican al artista y al espectador.

El criterio de la frontalidad es una práctica convencional en el teatro, aunque no preceptiva. En general, los intérpretes no se deben cerrar dando la espalda al público, sino situarse con posicionamientos abiertos:

Señalaremos también la presencia de un elemento espacial que, sin ser propiamente escénico, está, precisamente por ello, en relación directa con el escenario; nos referimos a la presencia del público. Las relaciones físicas entre los comediantes no ocurren de espaldas al público. Las relaciones entre los comediantes son siempre unas relaciones complejas en las que el espectador toma parte; no se reducen nunca a relaciones binarias o triangulares entre los comediantes solamente. Esto nos lleva al último de los ejes constitutivos del espacio teatral: el público. (Ubersfeld, 1989, p. 129)

Las obras pictóricas alcanzan un alto grado de teatralidad cuando los pintores tratan a los personajes como sujetos con vida que saben que están siendo observados al otro lado del lienzo, al igual que los actores por el patio de butacas. Esta revivificación que transforma las figuras en actores reales es asumida por el artista mecánicamente. El lenguaje analógico es intrínseco a la naturaleza humana y la expresión corporal tiene un peso inevitable, pero también un papel relativo en la comunicación dependiendo de la presencia o ausencia de la expresión facial. La

importancia de la cara como centro de comunicación verbal y de manifestación emocional se constata en la búsqueda inequívoca de las posiciones de frente, tres cuartos o perfil en las figuras.

En la pintura, la posición dorsal condiciona la expresividad de la figura a la capacidad del artista para representar pictóricamente el lenguaje somático. Sin embargo, incluso en los casos en los que la figura alcanza un alto grado de efusividad y persuasión gracias a la habilidad del pintor, el cuerpo no tiene por sí solo la misma fuerza que el rostro para exteriorizar sutilmente emociones. El cuerpo, la espalda, demuestran actitudes, pero con mucha mayor dificultad e imprecisión expresan con mímica una emotividad. La pintura hereda o comparte con el teatro la predilección por la frontalidad. El artista representa los rostros por razones personales, políticas y expresivas, y porque traduce espontáneamente en el lienzo la mejor forma de representarse a sí mismo y comunicarse visualmente el ser humano. Este estudio parte de la premisa de que, en general, aunque siempre pueden existir excepciones, la frontalidad dota a la pintura de una envoltura o personalidad teatral.

4.2. La dorsalidad transforma la naturaleza de la obra

Resulta paradójico que el artista, a la vez que se olvida de que su pintura es una representación, cae en la retórica de representar la representación. Esto sucede cuando las figuras están pendientes de que existe un observador y le muestran el semblante, aunque tengan que adoptar posturas afectadas o disparatadas para no darle la espalda. La frontalidad en la pintura se traduce en un síntoma de teatralidad y ello no significa que el lienzo pintado sea la copia de una escena teatral —que también podría serlo— sino que parece una representación teatral en lugar de la representación de la vida real. Por ello, se considera en este estudio que la frontalidad es la representación de la representación, es decir, una *sobrerrepresentación*.

La frontalidad es en cierto modo un documento secundario, una segunda representación de aquello que se nos presenta como el simulacro de un suceso de una vida real o una vida fabulada. Por ello, la representación frontal se conceptualiza metodológicamente como *sobrerrepresentación*; por ejemplo, lo es *La libertad guiando al pueblo* (1830, París, Louvre) de Eugène Delacroix. En el género del retrato la frontalidad se teje como la imagen de la representación de un sujeto por el simple hecho de que este se posiciona y expone para representarse a sí mismo: «El autorretrato de Dürero, en Munich, es, como pura imagen frontal, no sólo un testimonio en propio nombre» (Wölfflin, 1985, pp. 217-218). Por ello, se conceptualizan como *autorrepresentación* todos los personajes que aparecen en posición

frontal, no necesariamente mirando al espectador; por ejemplo, lo es el *Retrato de Carlos IV* de Goya de 1789.

Tanto la *sobrerrepresentación* como la *autorrepresentación* son naturalezas *autorreferenciales* que evocan la «cultura del estar», la presencia, el poder y la «cultura de las apariencias» en la que ‘parecer’, aunque no puede ser por definición más importante que ‘ser’, en la práctica resulta más persuasivo y rentable. Las facciones determinan siempre un «yo», ya sea conocido o desconocido, célebre o anodino, pero que en todo caso se instituye. La representación de la imagen frontal se puede asemejar a la transformación del rostro en una máscara que según Belting (2007) obliga a reducir la mímica viva y los cambios de expresión que se ven restringidos en favor de una efigie estable. La máscara que «fija el rostro a una imagen única y determinante» (Belting, 2007, p. 48) se puede homologar a la imagen del rostro pintado.

Cuando los pintores abandonan la frontalidad y uno o varios personajes vuelven la espalda al espectador para introducirse en el escenario simulado y habitarlo más libremente, los cuadros pictóricos adquieren cierto grado de naturalidad y verosimilitud y lo que parecía un retrato pactado se convierte en una fotografía robada. La pintura renueva su naturaleza porque deja de ser subsidiaria de la representación y se convierte en un documento primario de representación de la realidad o vida imaginada. Naturalidad, verosimilitud y credibilidad son esencias que cambian la naturaleza ficcional de la obra de arte. El escritor y crítico literario Théophile Gautier (1856) ensalza la pintura de Delacroix porque con un gran sentido de la representación de la realidad se aparta de las convenciones del teatro que sitúan invariablemente a los personajes frontalmente al espectador. Delacroix los posiciona naturalmente en el sentido de sus acciones:

Il a le don, si rare en peinture, du mouvement : ses personnages remuent, gesticulent, courent, se précipitent ; la toile semble les contenir avec peine, — on dirait qu'ils vont s'échapper du cadre : ils ont sur leurs contours comme un flamboiement perpétuel, comme un tremblement lumineux d'atmosphère; une ligne inflexible ne les attache pas à leurs fonds ; ils sont peints aussi de l'autre côté et pourraient se retourner s'ils le voulaient ; sans se soucier d'être jolis ou beaux, ils sont tout à leur affaire et ne se distraient pas de l'action pour faire leur torse où leur tête dans un coin, l'adresse du spectateur : comme es acteurs anglais, ils tournent souvent le dos au public et ne regardent que leur interlocuteur, au mépris des convenions du théâtre. Quel admirable metteur en scène de drames que M.

Delacroix ! quelle science des groupes ! quelle agitation passionnée, quel effet saisissant et pittoresque.

[Tiene el don, tan raro en la pintura, del movimiento: sus personajes se mueven, gesticulan, corren, se precipitan; el lienzo parece contenerlos con esfuerzo, se diría que se van a escapar del marco: tienen en sus contornos como un resplandor perpetuo, como un estremecimiento luminoso de la atmósfera; una línea inflexible no los fija al fondo; también están pintados de espaldas y podrían darse la vuelta si quisieran; sin preocuparse de ser guapos o bellos, están solo a sus asuntos y no se distraen de su acción por estar de frente o de espaldas al espectador en un rincón del cuadro: como los actores ingleses, que muchas veces dan la espalda al público y miran sólo a su interlocutor desafiando las convenciones del teatro. ¡Qué admirable director dramático es M. Delacroix! ¡Qué sabiduría en lo suyo! ¡Qué pasión, qué sorprendentes y pintorescos efectos!]. (Gautier, 1856, p. 172)

La *dorsalidad* es una referencia *metatextual* o *metarrepresentación* porque alude a otro texto que es precisamente su propio icono frontal. Esto sucede, aunque no esté representado en otro lugar. En ausencia de una previa y correspondiente imagen de identidad, esta se genera en la mente del espectador. La «*autorreferencia* negativa» del dorso se opone a la identidad *autorrepresentada* mediante la ocultación del rostro y, como parte de una representación, desafía a la *sobrerrepresentación* de un acontecimiento.

Se puede analizar cómo varían los posicionamientos desde el *dorsalismo* hacia la *pseudodorsalidad* cuando los pintores se olvidan de la individualidad de los personajes y procuran una imagen casual o más acorde con la naturalidad de lo real.

Haciendo un ejercicio de extrapolación histórica y teniendo en cuenta la disparidad iconográfica entre la Edad Media y los períodos históricos subsiguientes, este cambio en la naturaleza de la representación hacia la realidad que se propone entre la frontalidad y la *dorsalidad* es homologable a los giros hacia la representación de lo empírico que Meyer Schapiro (1998, p. 45) advierte entre el paso del frente al perfil en la representación de Moisés en una escena de la *Batalla contra los amalecitas* (ca. 1270–1274, París, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 10525), una miniatura del Salterio de Luis IX (Figura 4:1):

¿Era una deliberada desteologización del relato el paso al perfil en esa representación de Moisés? Si la postura de frente, con su simétrico patrón de cruz, aportaba el sentido

crisiano por analogía, ¿debemos pensar que el perfil, por el contrario, transmitía la idea del suceso histórico en su realidad concreta? O, sin atribuir al artista una meta tan definida en una obra particular, ¿debe verse el cambio del Moisés de frente al Moisés de perfil como un ejemplo de una transición más general de la visión providencial cristiana a lo sencillamente empírico en la representación de escenas históricas del Antiguo Testamento que antaño se consideraban símbolos del nuevo? (Schapiro, 1998, p. 53)



Figura 4:1. Salterio de Luis IX (ca. 1270–1274). *Moisés en la batalla contra los amalecitas* [pergamino]. París, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 10525. Recuperado en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447877n/f81.image>

4.3. La *dorsalidad* y la fragmentación del significado simbólico

Suponiendo que un pintor quiere representar el concepto de ‘una buena película’ que se proyecta en una sala de cine llena de espectadores. Simplificando, el artista tendría que optar, bien por situarse frente al público y dibujar sus rostros complacientes sin reproducir la imagen fílmica, bien por representar los dorsos de quienes están supuestamente disfrutando de la proyección de la cual solo se puede ver un aleatorio fotograma. En la primera opción, aunque algún cinéfilo considerara que el filme no es lo que esperaba, todos se representan satisfechos porque es el mejor medio que tiene el pintor de aunar enfáticamente la idea de que están viendo una película de su agrado. La unicidad de los rostros complacidos aleja la pintura de la realidad porque lo más probable es que no todo el mundo tenga la misma opinión sobre la proyección; por ello, la obra pictórica se convierte en una *sobrerrepresentación*. En la segunda opción, los espectadores son espaldas anónimas. El pintor, apoyándose en el lenguaje del cuerpo, dibuja a todos los asistentes correctamente sentados porque si alguno mostrara una actitud displicente generaría dudas sobre la valoración de la película. Sin embargo, en ausencia de facciones, nada impide conjeturar que algún espectador está aburrido, dormido o bostezando. La reflexión que produce una y otra opción es muy diferente: mientras la primera representación significa mejor la idea totalizadora de que los espectadores tienen una valoración positiva y cerrada de la película, la segunda abre la posibilidad a otros estados emocionales más cercanos a la vida real. El segundo supuesto, al no ser totalitariamente obvio, sino democrático y sugestivo, activa la imaginación y propicia una obra abierta a diferentes apreciaciones y, por lo tanto, a la subjetividad. Cabe preguntarse qué cambia en la representación si uno solo de los espectadores adoptara la posición contraria a los demás. En el supuesto de que un único espectador se volviera para dar la espalda alertaría de que algo no responde a la unanimidad acordada. Y si un solo espectador mostrara el rostro, podría prevenir de que lo que se ve es, por ejemplo, una farsa.

Una obra pictórica de Norman Rockwell, *Feliz cumpleaños, señorita Jones* (1956, Collection of Steven Spielberg), ejemplifica una situación análoga a la descrita anteriormente (Figura 4:2). En una clase de un colegio una profesora ha sido gratamente sorprendida el día de su cumpleaños por las felicitaciones de sus jóvenes alumnos. La figura de la maestra se contrapone frontalmente a todos los niños que se sitúan ordenadamente sentados en sus pupitres de espaldas al espectador en *dorsalidad*. La cara de la profesora es amable y se siente complacida y denota la idea de una excelente profesora. No se puede ver ninguno de los rostros de los niños, así que solamente se puede presuponer que están sonrientes y, probablemente,

muy contentos con ella, aunque, quizás el que siempre está castigado con un borrador en la cabeza no lo está tanto. Todos los niños se muestran obedientes —a pesar de que no todos lo son— mediante sus actitudes estáticas y uniformes, pero no se puede deducir taxativamente que formen emocionalmente un grupo homogéneo. La verosimilitud de la escena reclama cierto grado de complejidad figurativa que invita a presuponer en los alumnos la diversidad de caracteres y sensibilidades y la pluralidad de pareceres respecto de su maestra. La evaluación de la heterogeneidad es la interpretación de una situación probablemente más acorde con la experiencia de la vida real.

En *El beso de Judas* (1304–1306, Padua, Cappella degli Scrovegni) de Giotto, está representado un público que es testigo de un acontecimiento bíblico que el pintor trata como una realidad pasada y que el espectador previamente conoce (Figura 4:3). Todos los personajes representados muestran el rostro y ofrecen una idea de certeza sobre lo que acontece. Pero un hombre a la izquierda de Jesús, de espaldas al espectador, encapuchado y oculto bajo su manto, disgrega la unidad para denotar que hay otra realidad oculta tras la imagen que se ve. En este caso, la *dorsalidad* desgrana la unicidad de la obra fragmentando una verdad icónica, divide los sentimientos y alienta la variedad de significados posibles.

Un ‘retrato frontal de un joven capitán de barco uniformado’ se interpreta como una imagen presencial y única que corresponde positivamente a un momento concreto de su heterogénea vida. Sin embargo, su fisonomía y su actividad se perpetúan en el tiempo. El retrato como rostro natural y unívoco encarna y fija el rol y el lugar que el sujeto tiene en la sociedad (Belting, 2021, p. 111). Si el retrato fuera dorsal desaparecería la conexión temporal y cualquier intento de recuperar una evidencia cronológica pasaría por imaginar un rostro. La imagen frontal del capitán es una *autorrepresentación* que se convierte en el símbolo de su ser.

La frontalidad como *autorreferencia* genera un supuesto de verdad por ser una imagen de identidad. Seduce ideológicamente como una idea de certeza porque los sujetos son inmediatos y expresivos; no se ocultan, son obvios, pero no por ello su imagen se exime de la idea de ilusión o del fingimiento. La frontalidad también se alimenta de atributos tácitos, esos que proceden de la experiencia social y el uso común, lo que no implica necesariamente que exprese una mentira, pero sí tiene que ver con la apariencia, con la potestad de ser visto y de tener un papel que interpretar. El frente, como el símbolo, es claro y visible, y, por lo tanto, persuasivo y proclive a representar lo convencional o una verdad consensuada. Es más fácil que lo frontal represente una institución y que promueva, sin tener por qué ser cierta, una única interpretación, como la unidad corporativa que envuelve a los retratos colectivos de *Los Regentes* (1664, Haarlem, Frans Hals Museum) y *Las Regentes del asilo de ancianos de Haarlem* (1664,

Haarlem, Frans Hals Museum) de Frans Hals. La supervivencia de lo simbólico depende de su capacidad para atrapar, convencer y retener, de hacer referencia sin género de dudas a una unidad, entidad o lugar conocido y, por ello, se sustenta en atributos convencionales que garantizan la autenticidad y estabilidad a lo que quiere perdurar. La frontalidad atrapa la mirada hacia lo único, claro y distinto y devenga una imagen de carácter simbólico con un significado permanente, unitario y cerrado, aunque no llegue a alcanzar el estatuto de símbolo. Este carácter simbólico e icónico se encuentra para David Rosand (2003) en la frontalidad de *El castigo de Marsias* (ca. 1570–1576, Kromeriz, State Museum): «Tiziano pasa del modo narrativo al icónico. La historia ya no se desenvuelve de un lado a otro sobre la superficie del cuadro, sino que se presenta frontalmente, en confrontación directa con el espectador» (p. 57). Por el contrario, la relajación de la estricta frontalidad que afecta a las figuras y a los objetos de *La última cena* (1566, Venecia, Capilla del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Trovaso) de Tintoretto (Figura 4:4), implica la pérdida de la iconicidad: «Their agitation is more violent (...) the entire setting of this Last Supper has been conceived with a heightened dynamism. No longer iconically frontal» [Su agitación es más violenta (...) todo el escenario de esta *Última cena* se ha concebido con un elevado dinamismo. Ya no es icónicamente frontal] (Rosand, 1982, p. 207).

El orden simbólico con plenos derechos se reconoce en el retrato de *Felipe II a caballo* (ca. 1628–29) de Rubens, en el que la dignidad del rey está por encima de la realidad de su tiempo:

El retrato (...) tendría que haberle parecido a Velázquez, tal vez, inverosímil y por lo tanto *mentiroso* (...) mientras una personificación de la Victoria lo corona, y el “general” se desinteresa olímpicamente de la violenta batalla que tiene lugar a sus espaldas». (Marías, 2003, p. 126)

La *dorsalidad* condiciona culturalmente una idea de ocultación o ausencia de sinceridad frente a esa idea de franqueza que se presupone a la visión frontal. La *dorsalidad* oculta la faz como hipotética imagen de verdad. El sujeto anónimo genera incertidumbre y extrañamiento, sin embargo, no suscita la idea de falsedad o fingimiento. Un dorso puede ser inquietante, seductor o descortés, pero difícilmente puede engañar a los sentidos porque no ambiciona la apariencia ni precisa encarnar señales habituales y pactadas. El dorso no necesita ser ni convencional ni persuasivo porque no representa una verdad concreta, unificada, totalitaria, fingida o consensuada. La *dorsalidad*, muy lejos de ser el embuste, constata que no toda la verdad es inmediatamente accesible y que probablemente haya que indagar sobre esa situación que se

presenta. Como la alegoría, vacía la identidad de la imagen y fragmenta su unicidad haciendo que pierda su significado convencional. Sin embargo, «la alegoría, como la naturaleza, odia el vacío» (Wind, 1972, p. 37). Por esta razón, trata de llenarse y promueve la exégesis, la libre subjetividad del espectador que la alimenta con otros muchos sentidos, significados alternativos que ofrece y posibilita la realidad y que la aleja de las apariencias.

En los ejemplos expuestos, la frontalidad del público en el cine opera como una *sobrerrepresentación* que induce el símbolo de una buena película mientras que la *metarrepresentación* de los asistentes en *dorsalidad* alegoriza la idea de una película susceptible de valoraciones encontradas. De nuevo las posiciones en *dorsalidad* de los alumnos alegorizan una profesora lo más probable meritoria, pero sin determinación, no excluyente de otras consideraciones. En *El Beso de Judas* (1304–1306, Padua, Cappella degli Scrovegni) de Giotto, el personaje de espaldas oculto bajo una capa puede alegorizar la mentira o quizá sea la personificación de la muerte (Figura 4:3). Respecto al hipotético retrato, la imagen dorsal fractura la imagen integradora de una vida sin tachones del oficial de marina y la transforma en fragmentos de vida más acordes con una posible realidad, incluso la posibilidad alegórica de ser un oficial ya retirado. Y en el cuadro *Interior* (1880, colección privada) de Caillebotte (Figura 3:5), mientras que se puede reconocer en el hombre sentado un rostro lector que simboliza la mirada lectora, la mujer vuelta de espaldas que mira por la ventana alegoriza la mirada, una mirada que se dirige hacia un lugar *heterotópico* que imposibilita nombrar nada porque cada espectador puede pensar algo diferente. Es más probable que el hombre leyendo nos redirija hacia su periódico y que la mujer nos lleve introspectivamente hacia sus posibles pensamientos.

La *dorsalidad* tiene la potencia de vaciar el carácter simbólico de la representación y favorece el carácter alegórico de la imagen en función de las variadas, sutiles y enriquecedoras subjetivaciones que connotan los sujetos anónimos en el lienzo, que actúan como instrumento conciliador entre la representación y la verosimilitud. De alguna forma, la *dorsalidad* conduce desde la literalidad de la presencia hacia la abstracción como meditación sobre lo ausente. Es un ejercicio de abstracción cuyo significado no solamente está condicionado por el propio texto en el que se inserta la contrahaz del icono, sino por un *supracontexto* que se encuentra fuera de la obra y que mediatiza al observador como ser social, político y cultural. Como dice John Berger (2012), nuestra cultura condiciona nuestra forma de ver (2012, pp. 16-17). Quizá de esta forma el significado del dorso como una posibilidad de alegoría se convierte en una construcción cultural o en el “artefacto cultural” que según Víctor del Río (2011) puede «compilar las capas de significación de sus usos conceptuales, su tradición inmemorial y los

retornos historiográficos que la convierten en un mecanismo archivante y nemónico» (Del Río, 2011, p. 115). Se podría decir que los significados de la *dorsalidad* responden a una construcción cultural libre, no premeditada ni arbitraria. Quizá en el ejercicio de subjetivación del retrato propuesto, un adolescente ambicionaría ser un navegante y un anciano apreciaría el cansancio de un marino retirado.

La distancia entre la *autorrepresentación* y la *metarrepresentación* también sirve para separar el carácter simbólico de un suceso protagonizado por un individuo concreto y la representación de un acontecimiento en el que priman las circunstancias o las ideas solidarias de una colectividad. Por ejemplo, la valentía de las mujeres aragonesas que reemplazaron a los soldados muertos durante la Guerra de la independencia española está representada por Goya en un grabado de la serie *Los desastres de la guerra: Qué valor!* (ca. 1810–1814). Es la estampa de una mujer en *dorsalidad* que se dispone a disparar un cañón contra los franceses en el sitio de Zaragoza (Figura 4:5). Aunque parece ser que la esbelta figura y la negra cabellera desordenadamente recogida se corresponde con el físico de la popular y emblemática Agustina de Aragón, Goya se resiste a individualizarla como única heroína:

Resulta, entonces, inmediata la identificación de esta figura que nos presenta Goya, pero la realidad es que en la estampa no se puede ver a Agustina de Aragón, pues, al hacerlo, se limitaría su significado y primaría, en la valoración de la obra, la certera documentación histórica. (Vega, 1988, p. 294)

La mujer que enciende la mecha del cañón se ha tomado de la historia real, pero al presentarla de espaldas y sin rostro la imagen se desvincula del nombre propio y de la *autorrepresentación*. Frente a otro tipo de imágenes en las que los héroes están individualizados, ella es el icono anónimo de todo un colectivo de mujeres valerosas:

El fondo conceptual de esta estampa es radicalmente diferente, precisamente por su sentido genérico y emblemático. Goya renuncia de modo explícito a la representación de personajes o situaciones concretas: la falta del nombre de la protagonista, el hecho de representarla de espaldas, y la carencia de un espacio identificable, son modos elocuentes para revelarnos que estamos ante una imagen genérica que expresa la participación de la mujer en el conflicto y su valor ante la muerte a la que todos están abocados.

Dérozier hizo una interesante interpretación según la cual la mujer pasa de la individualidad a ser el símbolo de la España heroica. (Matilla, 2008b, pp. 286-287)

Pero también puede ejemplificar otros valores e ideales de la sociedad en la que vive:

El contraste entre el vestido y la boca del cañón, que ocupa un similar protagonismo en la estampa, parecen representar no sólo el valor de las mujeres sino también a la España heroica en cuanto la razón del pueblo español para hacer la guerra. (Vega, 1988, p. 296)

La pérdida de la individualidad y la transformación de un personaje en la representación de los ideales u objetivos de un grupo también lo encontramos en el legendario y ya mencionado *Caminante sobre un mar de nubes* (1818, Hamburgo, Kunstalle) de Caspar David Friedrich de acuerdo con el relato de Koerner (2009):

According to a tradition dating from the time before the canvas appeared on the art market in the 1930s, the turned figure represents a high-ranking forestry officer named von Brincken, whom historians have identified as a certain Colonel Friedrich Gotthard von Brincken of the Saxon infantry. In Friedrich's canvas, the *Rückenfigur* wears the green uniform of the volunteer rangers (*Jäger*) – detachments called into service by King Friedrich Wilhelm III of Prussia to war against Napoleon. Von Brincken was probably killed in action in 1813 or 1814, which would make the 1818 *Wanderer above the Sea of Fog* a patriotic epitaph. Friedrich turns his subject away from us, rendering him subtly anonymous, or perhaps universalizing his cause.

[Según una tradición anterior a la aparición del lienzo en el mercado del arte en la década de 1930, la figura de espaldas representa a un funcionario forestal de alto rango llamado von Brincken, a quien los historiadores han identificado como un tal coronel Friedrich Gotthard von Brincken de la infantería sajona. En el lienzo de Friedrich, el *Rückenfigur* viste el uniforme verde de los guardabosques voluntarios (*Jäger*), destacamentos llamados por el rey Friedrich Wilhelm III de Prusia para servir en la guerra contra Napoleón. Von Brincken murió probablemente en acción en 1813 o 1814, lo que haría del *Caminante sobre un mar de nubes* de 1818 un epitafio patriótico. Friedrich gira a su súbdito de espaldas a nosotros, retratándolo sutilmente anónimo, o quizás universalizando su causa]. (Koerner, 2009, pp. 210-211)

Haciendo otra vez un ejercicio de extrapolación histórica como el propuesto en el apartado 4.2, «La *dorsalidad* transforma la naturaleza de la obra», este cambio en el carácter de la representación desde lo simbólico hacia lo alegórico es homologable a los diferentes significados que Meyer Schapiro (1998) atribuye al frente y al perfil en la representación frontal de *Moisés orante junto a Aarón y Hur* (ca. 1245) y a otras posiciones de perfil de los soldados y sacerdotes en una escena de la *Batalla contra los amalecitas* (Figura 4:6) en una ilustración de una Biblia Moralizada del siglo XIII (p. 52).

La frontalidad y simetría únicas de Moisés constituye un modo artístico de presentar una figura trascendente o un tema de estado sacro; el perfil repetido del contenido simbolizado corresponde a una acción en curso cuyo ordenado carácter ritual está marcado por su diferencia respecto a la caótica espontaneidad de la batalla. La frontalidad completa y el perfil, aunque menos estricto que en obras anteriores, funcionan aquí como formas de contraste entre el símbolo y lo simbolizado. (Schapiro, 1998, p. 53)

La *dorsalidad* tiene un carácter alegórico y abierto y como causa eficiente altera el carácter simbólico de la obra porque modifica la naturaleza pictórica desde la *autorreferencia* o símbolo de las apariencias hasta la *metarrepresentación* o alegoría de la realidad. El análisis pretende dejar claro que cuando se habla de que el carácter es simbólico o alegórico no quiere decir que sean expresamente símbolos o alegorías —sin perjuicio de que en determinados casos lo sean— sino que comparten características estructurales que posibilitan que se transformen en símbolo y alegoría respectivamente. La *dorsalidad*, sin tener por qué ser una alegoría, tiene un carácter alegórico que posibilita la significación de múltiples realidades que se derivan de la fragmentación de la representación y de su *metarreferencialidad* y, por lo tanto, es susceptible de convertirse en alegoría. Se contraponen al carácter autorreferencial de la frontalidad, la cual, sin tener por qué constituir un símbolo, tiene un carácter simbólico pues ofrece arbitrariamente una idea o apariencia de verdad y un sentido unitario de la representación y, por lo tanto, es susceptible de convertirse en símbolo.

A modo de síntesis y sin tratar de establecer una dualidad estricta, sino una orientativa simplificación de la metodología de posicionamientos, en la Tabla 3, «Características de la frontalidad y la *dorsalidad*», se realiza una comparativa teórica entre las dos posiciones radicalmente más opuestas con indicación de sus principales características.

Tabla 3. Características de la frontalidad y la dorsalidad

Frontalidad	Dorsalidad
Sujeto célebre o conocido	Sujeto desconocido
<ul style="list-style-type: none"> • Presencia 	<ul style="list-style-type: none"> • Ausencia o rastro
<ul style="list-style-type: none"> • Personalidad 	<ul style="list-style-type: none"> • Anonimato
<ul style="list-style-type: none"> • Identidad 	<ul style="list-style-type: none"> • Desidentificación
<ul style="list-style-type: none"> • Fisonomía 	<ul style="list-style-type: none"> • Inexpresión facial
<ul style="list-style-type: none"> • Facultad de emocionar 	<ul style="list-style-type: none"> • Expresión analógica
Síntoma de teatralidad	Semeja la realidad
Carácter simbólico	Carácter alegórico
<ul style="list-style-type: none"> • Representación unitaria 	<ul style="list-style-type: none"> • Fragmenta la unidad de la representación
<ul style="list-style-type: none"> • Forma y contenido 	<ul style="list-style-type: none"> • Forma vacía
<ul style="list-style-type: none"> • Significado único 	<ul style="list-style-type: none"> • Múltiples significados o interpretaciones
<ul style="list-style-type: none"> • Idea o apariencia de verdad totalizadora 	<ul style="list-style-type: none"> • Múltiples realidades
Autorreferencial	Metarreferencial
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Autorrepresentación</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Metarrepresentación</i>
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Sobrerrepresentación</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Metarrepresentación</i>

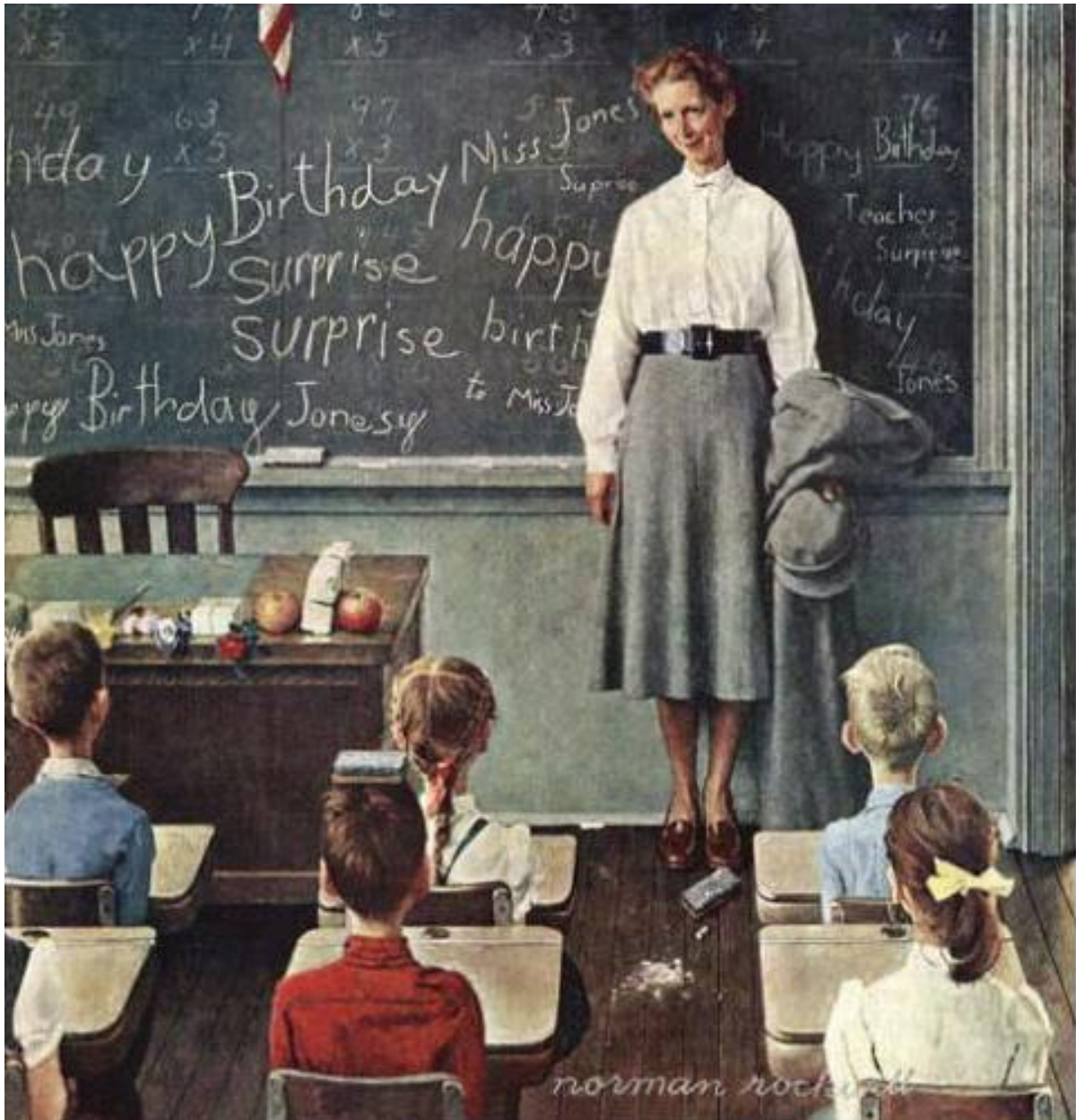


Figura 4:2. Rockwell, N. (1956). *Feliz cumpleaños, señorita Jones* [Óleo sobre lienzo]. Collection of Steven Spielberg. Recuperado en <https://www.nrm.org/learn/school-group-programs/>



Figura 4:3. Giotto (1304–1306). *El beso de Judas* [Pintura al fresco, 200 x 185 cm]. Padua, Cappella degli Scrovegni. Recuperado en artDatabase



Figura 4:4. Tintoretto (1566). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 221 x 413]. Venecia, Iglesia de San Trovaso. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Jacopo_Tintoretto_-_Last_Supper_-_San_Trovaso_Venice.jpg



Figura 4:5. Goya, F. (ca. 1810–1815). *¡Qué valor!* Serie: Los desastres de la guerra (7/82) [Estampa, aguafuerte, aguainta, buril, punta seca y bruñidor, 15,5 x 20,8]. Recuperado en <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/que-valor/727>

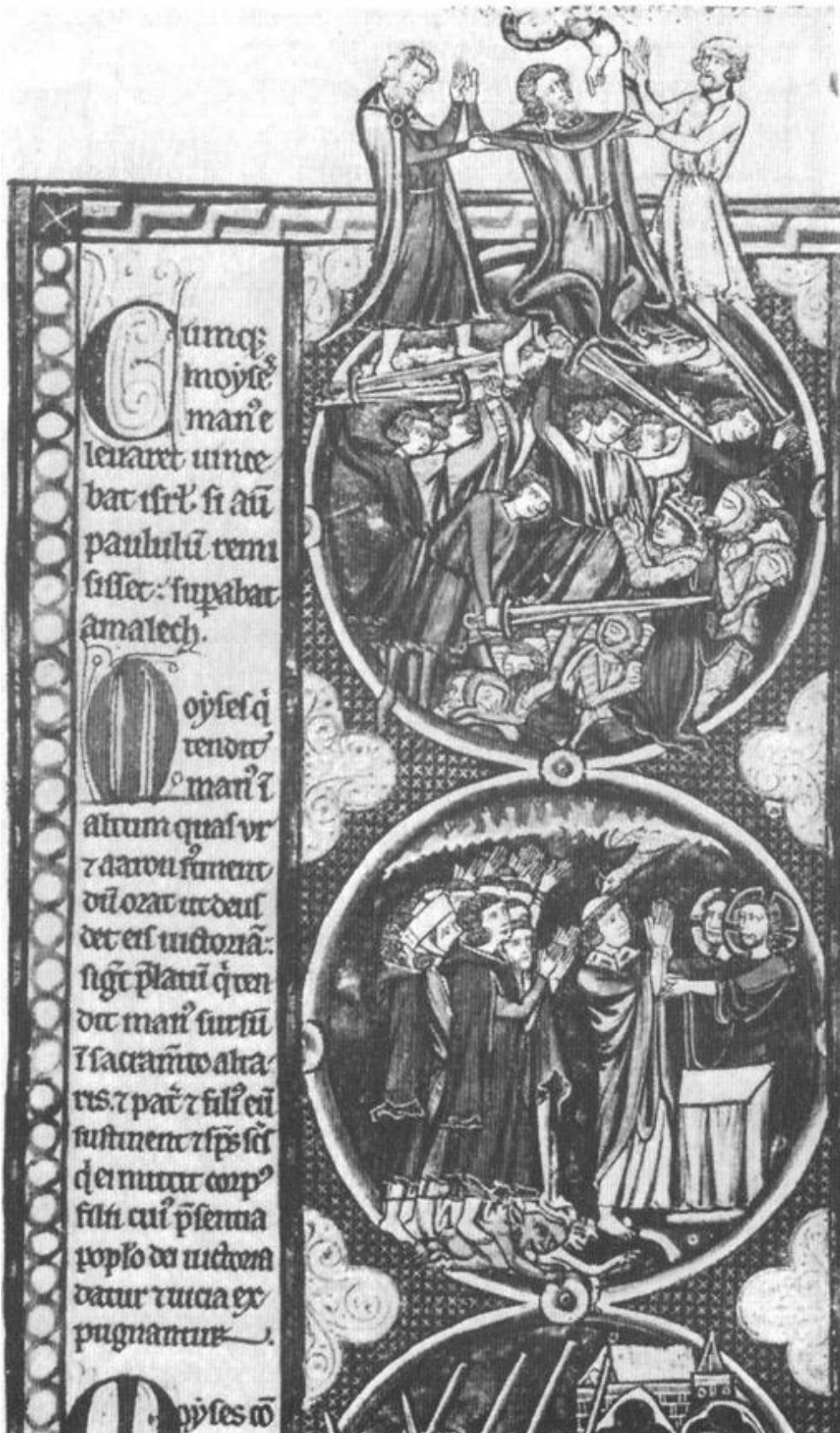


Figura 4:6. Biblia Moralisée, 270b, fol. 51v (ca. 1245), *Batalla contra los amalecitas y Moisés orante junto a Aarón y Hur* [Ilustración]. Oxford, Bodleian Library. Recuperado en Schapiro, 1998, p. 50

4.4. La *pseudodorsalidad* y el *dorsalismo* en la sobrerrepresentación

Es curioso cómo en muchas obras en las que está representado un escribano que da fe de lo que acontece en la obra o que transcribe lo que se le dicta aparece de espaldas al espectador, no precisamente aislado, sino integrado como uno más. Pero se distingue por su posición lintera y contraria a todos los demás. En tal coincidencia subyace la idea de que el testigo elegido presencia una realidad —una *sobrerrepresentación* para el espectador real— que registra con la objetividad de un individuo supuestamente externo y quizá ajeno emocionalmente a los acontecimientos. Este tipo de personajes se encuentran en *La novia del pueblo* (1761, París, Louvre) de Jean-Baptiste Greuze (Figura 4:7), *La Disputa de San Agustín contra los Donatistas* (1753, París, Basílica de Notre-Dame-des-Victoires) de Carle Van Loo (Figura 3:17) o *San Gregorio dictando sus homilias* (1764, colección privada) de Carle Van Loo (Figura 3:16), entre otras obras. Estos notarios se sitúan dorsalmente, pero se distingue en ellos un rostro o una mirada. Posicionados en *pseudodorsalidad* o en *dorsalismo* no tienen la facultad de transformar la naturaleza de la representación porque en ellos prevalece la *autorreferencialidad* como fedatarios públicos que ponen la firma y el sello en la escenificación mediante su rostro o la dirección de su mirada. Aunque la *pseudodorsalidad* no es una *autorrepresentación* en sentido pleno, es la *autorreferencia* de una identidad.

El retrato de *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo* (ca. 1634, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Velázquez, presenta al valido del rey Felipe IV de España en *dorsalismo*, como un hombre que participa activamente en la vida real de su época, introduciéndolo desde el primer plano hacia el lugar de la batalla que se distingue en el plano del fondo: «se han abandonado las alegorías por una imagen que se aproxima más a la crónica histórica, al menos de lo que *podría ocurrir*, que al retrato ecuestre de aparato» (Marías, 2003, p. 126). Está de espaldas, pero su rostro vuelto hacia el espectador demuestra que es él y no un caballero anónimo, porque Guzmán tiene la dignidad suficiente para ser retratado por el primer pintor de la corte. Gaspar de Guzmán está *autorreferenciado* y, aunque a diferencia de los fedatarios vuelve el rostro al espectador para que su rostro retratado pase con plenitud y sin sombras a la posteridad, la cabeza de su caballo y su brazo levantando con el bastón de mando dirigido hacia adentro lo introducen en un episodio que aparece como real y no como un fondo preparado. A través de la estética de la presencia, el valido del rey trata de hacer convincentes dos realidades y unir las: la realidad exterior a la que dirige su mirada y realidad a la que se dirige con su cuerpo en la *autorrepresentación*.



Figura 4:7. Greuze, J. (1761). *La novia del pueblo* [Óleo sobre lienzo, 92 x 117 cm]. París, Louvre. Recuperado en <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062574>



Figura 4:8. Velázquez, D. (ca. 1636). *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo* [Óleo sobre lienzo, 313 x 242,5 cm]. Madrid, Museo Nacional de Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/gaspar-de-guzman-conde-duque-de-olivares-a-caballo/ca958021-65b0-421a-aaf0-55994df10575?searchid=6c1b1bb3-9dbf-6434-a45d-056a0b2605ee>

4.5. El carácter alegórico de la *dorsalidad* y la alegoría hegeliana

La *dorsalidad* no es una alegoría, pero su carácter es alegórico, opuesto al carácter simbólico y unitario de la frontalidad. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Arthur Schopenhauer (1788–1860), Ferdinand de Saussure (1857–1913) o Walter Benjamin (1892–1940), entre otros autores, han tratado el concepto de alegoría caracterizándola en contraposición o distinguiéndola del símbolo. Si bien una supuesta adecuación del carácter simbólico de la frontalidad a la unicidad del símbolo en la estética de Hegel requeriría un análisis más detenido, se recoge en este apartado, cómo el carácter alegórico de la *dorsalidad* puede tener una correspondencia teórica con la alegoría hegeliana, estableciendo una homología entre la *dorsalidad* como forma y la «forma romántica» hegeliana cuyo principal exponente es la alegoría.

El concepto de alegoría en la estética de Hegel procede de los apuntes tomados por el alumno F.C.H.V. von Kehler en el tercer curso de Estética impartido por el filósofo en Berlín en el semestre de verano de 1826 (Hegel, 2006). No obstante, están contrastados con los apuntes tomados en 1823 por su otro alumno H.G. Hotho, con las reservas que merece la problemática edición de estas anotaciones que posteriormente se reelaboraron (Hegel, 2006, p. 8). Así mismo, ha sido un texto de referencia el capítulo «Símbolo y metáfora en la estética de Hegel» en *La ironía estética: estética romántica y arte moderno* de Domingo Hernández (2002, pp. 33-61).

Para Hegel (2006), el valor estético está en el ideal, es decir, en la conjunción de un contenido racional y espiritual y la forma intuida sensiblemente. Ambos, contenido y forma, están en relación y reflejan el espíritu de un pueblo y de su tiempo, es decir, son propios de un momento histórico y cultural determinado, y son la expresión de la autoconciencia histórica (pp. 27-32). Las formas artísticas dependen del *Zeitgeist* o ‘espíritu de la época’. Hegel sistematiza tres tipos de «formas artísticas» que corresponden a tres contextos histórico-culturales: la «forma artística simbólica» del pasado oriental, la «forma artística clásica» de la Antigüedad griega y la «forma artística romántica» de la época romántica que surge en la Edad Media, como expresión de la religión revelada y que luego deriva en la expresión de todo lo humano (Hegel, 2006, p. 35).

En la «forma artística romántica» lo importante es el contenido espiritual y no tanto la forma (Hegel, 2006, p. 239). Mientras la forma artística simbólica es tan ambigua que impide la adecuación y necesita de la unidad, la forma artística romántica se caracteriza por la inadecuación de la superioridad del contenido a la figura externa, a la que sobrepasa por

insuficiente (Hernández, 2002, pp. 35-36). Para Hegel, la alegoría también pertenece a ese conjunto de relaciones que se producen entre la forma y el contenido en las que mediante el significado se busca la forma porque el contenido es prioritario sobre la forma (2006, p. 253). Aunque alegoría y «forma artística romántica» no están en relación biunívoca, es cierto que ambas comparten propiedades que permiten definir la alegoría como la forma romántica hegeliana por excelencia. Por eso, para Hegel, «el gusto alegórico corresponde a la época romántica» (2006, p. 255).

Las alegorías son para Hegel «cáscaras vacías» a las que luego se añaden atributos u objetos externos de tipo simbólico que contienen propiedades que señalan al concepto abstracto: «Si el artista tiene algo universal en su pensamiento, en su representación, entonces su fantasía no puede ir más allá que figurarlo de un modo exterior, lo que constituye la alegoría» (Hegel, 2006, p. 255). La alegoría no pretende ser un enigma que resolver, sino que recurre a elementos externos que aluden de forma clara al significado abstracto con el que comparten propiedades (Hegel, 1989, p. 293). Así, la alegoría personifica ideas universales, pero sin contener un sujeto concreto. La *forma vacía* es aquella que contiene la representación universal, una forma que, aunque tenga forma humana no alude a una individualidad concreta de un sujeto real, un dios griego o un santo «pues para hacer la subjetividad congruente con la abstracción de su significado debe vaciarse de tal modo que de ella desaparezca toda individualidad determinada» (p. 293). Considera que el cristianismo es proclive a la representación alegórica porque, aparte de representar a sujetos concretos como Cristo o como María Magdalena, le interesan conceptos abstractos como el amor o la fe que no deben encarnarse en un individuo concreto y real sino que su representación hay que subordinarla al contenido exterior por lo que la alegoría «se convierte en la forma que más fácil y apropiadamente satisface esta necesidad» (Hegel, 1989, p. 295). Así, desde el análisis de la *dorsalidad*, en la imagen de la *Crucifixión* (1426, Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte) de Masaccio (Figura 2:29), la llamativa imagen de María Magdalena, una mujer anónima vuelta de espaldas, arrodillada, vestida con colores rojos y dorados se debate entre la aflicción, el arrepentimiento, la fe o la devoción. La *dorsalidad* es un icono anónimo que no tiene un grado de semejanza formal con un sujeto. Formalmente funciona como un icono vacío en cuanto que su grado de iconicidad es cero. Esta iconicidad vacía es la que se llena de contenidos figurados alimentados por los atributos externos. La *dorsalidad* es el modelo que visualiza esa cáscara hegeliana o forma hueca que no proyecta la identidad personal de un individuo concreto y que la hace susceptible de llenarse de todos esos significados abstractos que se inducen de la comprensión del contexto de la pintura en la que se halla inmersa. La *dorsalidad*, no representa una identidad concreta o

individualidad, sino que recoge las características, las funciones o el sentir de la colectividad a la que representa, como la alegoría, que para Hegel (2006), contiene un significado abstracto o universal que no se corresponde con un individuo singular o una subjetividad concreta y real o la particularidad de una persona (p. 253).

Para Hegel, la alegoría es susceptible de colmarse, más que de forma intuitiva o imaginativa, intelectivamente de diferentes significados: «Se dice por tanto con razón que la alegoría es fría y estéril, y que en la abstracción intelectual de sus significados es también respecto a la invención más una cosa del entendimiento que de la intuición concreta y de la profundidad de ánimo de la fantasía» (Hegel, 1989, pp. 293-294). La multiplicidad de realidades que posibilita la *dorsalidad* apela al espíritu y al ánimo del espectador filosófico que no se satisface con lo inmediato, sino que desea especular y “demorarse en lo diverso”. Este demorarse en lo diverso, que en la Estética de Hegel afecta principalmente al símbolo, es también la clave para comprender la metáfora (Hernández, 2002, p. 51):

Como sentido y fin de la dicción metafórica en general ha de considerarse por tanto, como más precisamente trataremos en la comparación, la necesidad y el poder del espíritu y del ánimo, que no se satisfacen con lo simple, lo habitual, lo trillado, sino que van más allá para pasar a lo otro, demorarse en lo diverso y ensamblar en uno lo doble. (Hegel, 1989, p. 298)

Pero se puede hacer extensiva esta actitud especulativa del espectador frente a la alegoría (Del Río, 2011, p. 122), como frente a la *dorsalidad*, que se formaliza como una figura de carácter alegórico en el sentido hegeliano, como una imagen vacía o incompleta susceptible de contener diferentes individualidades o múltiples realidades con distintos significados abstractos que dependen del contexto, y de los atributos externos que la circundan, contenidos que el espectador especulativo reconoce e interpreta. La *dorsalidad* como la alegoría, vacía la imagen unitaria con un significado convencional y ficticio para llenarse de *heterotopías*, sentidos alternativos que rompen las relaciones biunívocas entre las formas y los contenidos que el espectador subjetivamente promueve acercándose a la realidad. La *dorsalidad* cuestiona el punto de vista parcial, unitario y uniforme e introduce una nueva perspectiva que invita al espectador a especular como medio de conocer el espíritu de un tiempo y lugar y, quizá, de llegar a la verdad. La *dorsalidad* proporciona esa clase de formas que invitan a la reflexión filosófica.

5. LA DORSALIDAD Y LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPECTADOR

5.1. El rostro como nexo entre la obra y el espectador

Hay contextos culturales en los que la obra de arte permanece oculta por diferentes razones. Las pinturas rupestres en el pasado son conocidas exclusivamente por sus creadores, las estatuas que representan a Vesta en la antigua Roma son custodiadas por las vestales y otras obras con peor suerte en épocas posteriores son objeto de diferentes modos de censura. Por norma general, en la historia de la pintura occidental existe *a priori* un público destinatario y las obras se emplean como medio de comunicación; basta recordar la instrumentalización política y religiosa que se ha hecho de las obras como medio de instrucción y propaganda en diferentes períodos. Esta función comunicativa también ha sido abordada desde otros parámetros conceptuales por artistas, teóricos y críticos a partir del siglo XVIII hasta nuestros días. En todo caso, el público no recibe necesariamente la obra como un caso cerrado, aunque se lo ofrezcan como tal, sino que toda valoración o interpretación puede ser cuestionada por otro espectador, entendiéndose que existe no solo la subjetividad del receptor sino unos condicionantes culturales y contextuales.

Desde este análisis se postula la existencia de una relación de comunicación ficcional entre la obra figurativa con estampa humana y el espectador de una forma privada. La pintura es un «espejo mágico capaz de devolver al espectador la mirada que éste le dirige, década tras década es trabajada por los artistas en sus mil y una formas: ventanas figuradas desde las que un personaje se asoma para mirar al espectador» (Tomás, 1998, pp. 166–167). Esta relación quimérica, advertida por historiadores y teóricos del arte desde el pasado, se establece principal y naturalmente a través del rostro, sin despreciar por ello las actitudes corporales como lenguaje somático complementario a la expresión facial. Es también una premisa que el espectador desea ver y busca el rostro de los personajes como principal centro de la expresión y lugar común de comunicación. Estas premisas interrogan directamente a cada una de las categorías dorsales qué consecuencias tienen en la construcción de los personajes que se relacionan con el espectador.

La lectura de las obras pictóricas es un juego imaginario de comunicación diferida entre el espectador interesado que contempla y los personajes creados por el artista que presupone un público. Esta relación ficticia entre pintura y espectador ya la recoge Diderot en el siglo XVIII (Fried, 2000, pp. 116-117). El artista concede a sus personajes una vida que no disfrutan, pero que sí la reflejan como si fueran reales y, mientras tanto, el espectador que es un sujeto sugestionable se deja embaucar por la imagen. Sin desdeñar la importancia de las actitudes, para Diderot (1994), los ojos, las mejillas, las comisuras de la boca, las cejas, también atesoran la expresión de los sentimientos, la edad, la personalidad, la procedencia geográfica, por lo que «un pintor que no es fisonomista es un pobre pintor» (p. 122-123). Esto no es siempre así y lo demuestra la historia del arte, pero su opinión en su contexto histórico, como muchos otros comentarios de otros autores en diferentes épocas y con nuevas perspectivas, anuncia la importancia del rostro. Meyer Schapiro (1998) analiza en el arte de la Edad Media las posiciones frontal, perfil y tres cuartos de la cabeza de las figuras como formas simbólicas cuyo significado se puede interpretar en relación a los demás personajes dentro de la obra y con el espectador. Lógicamente no menciona la posición dorsal, pero sus apreciaciones son reveladoras de lo que se puede extrapolar a los significados de la imagen frontal y dorsal: «el rostro de perfil se distancia del espectador y pertenece a un cuerpo en acción», mientras que «a la cara vuelta hacia fuera se le atribuye una intencionalidad, una mirada latente o potencial dirigida al observador» y que es emisaria de un mensaje simbólico. En un sentido filosófico distinto, Emmanuel Lévinas (1906–1995) utiliza el rostro genéricamente, es decir, sin importar las facciones identificadoras, como una categoría filosófica y ética, siendo el rostro desnudo el representante del ente como ente y el lugar de encuentro de cada uno con los otros (Altuna, 2010, p. 254-255). Esto significaría que en la pintura la omisión, el velado o la simplificación de las facciones por razones estéticas no invalidaría la relación de comunicación, sino que podría incluso facilitar un encuentro íntimo en determinados contextos. Así, en el Renacimiento en las escenas religiosas que previamente han sido interiorizadas por los feligreses,

El pintor no podía competir con la particularidad de la representación privada. Cuando los espectadores podían enfrentarse al cuadro con imágenes interiores preconcebidas de cada detalle, distintas para cada persona, el pintor no procuraba en general las caracterizaciones detalladas de personas y de sitios: de haberlo hecho, habría producido una interferencia con la visualización privada del individuo. Los pintores especialmente populares en círculos piadosos, como Perugino pintaban personas que eran genéricas, no

particularizadas, intercambiables. Aportaban una base —firmemente concreta y muy evocativa en sus dibujos de gente— sobre la cual el espectador piadoso podía imponer su detalle personal, más particular pero menos estructurado que lo que el pintor ofrecía. (Baxandall, 1981, p. 67)

La correspondencia entre el espectador y el rostro de los iconos tiene una argumentación que se puede homologar con la visión antropológica que defiende Belting sobre el uso de la máscara funeraria como medio expresivo que devuelve la vida al difunto en determinadas culturas:

La pintura del cuerpo y la máscara facial proporcionan finalmente también una llave para los trasfondos de la relación con la mirada que mantenemos con imágenes del tipo más diverso, al animarlas involuntariamente. Nos sentimos mirados por ellas. Este intercambio de miradas, que en realidad es una operación unilateral del espectador, era en verdad un intercambio de miradas en que la imagen era generada por la máscara viviente o por el rostro pintado. Ahí participaban en la imagen, así fuera de manera visible o invisible, los ojos de otra persona que se presentaba al espectador en imagen y que le devolvía la mirada. (Belting, 2007, pp. 48-49)

Como ya se ha argumentado en el punto 3.4.1 «Iconografía anónima y estética del anonimato», es posible relacionar la máscara del difunto, el retrato y la figura en un lienzo.

La emoción con la que en el siglo XVI Vasari describe las vidas y las obras de los más grandes artistas del Renacimiento (Vasari, 1957b) no es menor que las emociones que, según narra en muchas de las biografías, resplandecen los rostros y las actitudes de las figuras en las pinturas. No se ha fraguado todavía la idea del espectador moderno, pero se constata que existe una relación entre la obra y el público que delata una nueva actitud de valoración y apreciación hacia las buenas obras y hacia los iconos. Vasari adjudica a los personajes un temperamento que les da vida e implícitamente establece una relación entre la obra y el observador que es impresionable; así describe un fresco de Fra Filippo di Tommaso Lippi realizado en la capilla del altar mayor de la Iglesia parroquial del castillo Ceppo di Francesco di Marco en la primera mitad del siglo XV:

En el lado derecho de la capilla pintó escenas de la vida de San Sebastián (...). En la escena de la disputa contra los hebreos, el santo irradia tanto celo y fervor, que es algo inimaginable y muy difícil de representar. Los gestos y actitudes de los judíos expresan

el odio y el furor que les inspira la derrota. Donde más se manifiestan, su rabia y su bestialidad es en las escenas en que, rechinando los dientes y con gestos crueles y rabiosos, tiran al santo piedras de todos los tamaños, mientras este, ante tan terrible acometida, levanta pacientemente sus ojos al cielo, y con grandísima caridad y fervor suplica al Padre Eterno que perdone a los que le matan: consideraciones, en verdad bellísimas que muestran el inestimable mérito de la inventiva y el poder de expresar por medio de la pintura las distintas pasiones. Y esto se observa asimismo en los rostros y en las actitudes tan doloridas y tan afligidas de los que dan sepultura al cuerpo de San Esteban, que es casi imposible no conmoverse ante la vista de estos rostros surcados por las lágrimas. (Vasari, 1957c, p. 178)

En el siglo XVIII, Roger de Piles en *Curso de pintura* (1708) afirma que cualquier aficionado puede juzgar la pintura de acuerdo a su sentimiento personal (Piñero, 2007, p. 28). En 1719 Jean-Baptiste Du Bos (2007, p. 207) estima en sus reflexiones sobre la poesía y la pintura que la capacidad de emocionar y agradar al observador es la principal finalidad del arte. Estas consideraciones son indicios del espíritu que entre los teóricos del arte se viene gestando en esos años para caracterizar la relación entre las obras de arte y el espectador moderno. Las argumentaciones de Du Bos encierran implícitamente el desdén que le incitaría la presencia de las figuras que dan la espalda al espectador. Desde mediados del siglo XVIII se va institucionalizando en Francia el público del arte gracias a las exposiciones organizadas por la Academia Real de Pintura y de Escultura y Du Bos, en su calidad de miembro, ahonda precisamente, y de forma pionera, sobre el punto de vista del espectador y su experiencia ante la pintura como fuente de placer sensible (Piñero, 2007, p. 28). Para Du Bos (2007, p. 66) las dos acciones imprescindibles en la narración pictórica que conectan al espectador con la obra de arte son: transmitir al espectador atento una idea de verosimilitud y tener la capacidad expresiva capaz de afectar a la sensibilidad del espectador. Si la pintura es capaz de representar una acción o una pasión con verosimilitud y convence, entonces la obra conmueve y seduce. Pero como la obra pictórica solo deja ver una acción en un instante de su duración, para Du Bos es difícil que el pintor consiga de forma sublime la expresión de un sentimiento en una escena. Mientras que el poeta logra más fácilmente la empatía del espectador con las emociones y sentimientos del personaje descrito cualesquiera, el pintor necesita recurrir a la representación de personajes conocidos, no imaginarios (Du Bos, 2007, p. 67). Por eso, la imagen clandestina de Agripina en *La muerte de Germánico* (1628, Minneapolis Institute of Art), es una consecuencia de la incapacidad de la pintura para representar en las facciones el

inimaginable sufrimiento, algo que sin embargo, para la poesía —dice Du Bos (2007, p. 66)— es incomparablemente más fácil.

Du Bos (2007) invoca la importancia de la expresión emocional que, de acuerdo con la edad, el sexo, la procedencia, el temperamento y la profesión, se manifiestan en el rostro de diferentes maneras (2007, p. 69). El teórico está asociando las pasiones a identidades que solo los pintores virtuosos —al igual que manifiesta Diderot— son capaces de distinguir a través de las distintas fisonomías de los personajes, en cuyos rasgos se pueden diferenciar temperamentos y caracteres. Concluye que por eso a los pintores les seduce en gran medida introducir en sus cuadros, independientemente del tema que traten, figuras de personajes. Estos personajes, solo si son representados con la expresión de sus emociones, participan de la acción porque de lo contrario serían personajes aburridos (2007, p. 71). Escribe:

Nada hay más insoportable que las figuras indiferentes colocadas en medio de un cuadro... Sobre todo, no es necesario que haya en el cuadro figuras ociosas y que no participen de la acción principal, pues no sirven más que para distraer la atención del espectador. (Du Bos, 2007, p. 127)

Aunque para Du Bos (2007) la importancia del tema representado en la pintura es secundario respecto de la verosimilitud y la expresión, sí llama la atención sobre la indiferencia que muestran los espectadores hacia aquellos temas que no identifican o desconocen. Por esta razón los pintores no deben introducir en sus obras personajes desconocidos (2007, p. 73). De acuerdo con el principio de verosimilitud, los pintores deben pintar a sus personajes de acuerdo con la imagen que se conoce de ellos o la imagen que se ha heredado por otras fuentes y que la instituyen como la imagen de verdad:

En fin, la verosimilitud poética exige que el pintor confiera a sus personajes un aspecto conocido, sea porque este nos ha llegado por medallas, estatuas o retratos, sea porque una tradición de fuente desconocida nos lo ha conservado o sea, incluso, porque se ha imaginado. (Du Bos, 2007, p. 125)

En definitiva, Du Bos confirma la importancia que en el siglo XVIII tiene la representación de la expresión y por lo tanto la visualización del rostro. No cita en ningún caso la representación de personajes vistos de espaldas al espectador, pero se puede inferir que la *dorsalidad* sería interpretada por el teórico como una de esas figuras ociosas y totalmente prescindibles que

generan ambigüedad en la obra pictórica. La *dorsalidad* no es capaz de transmitir emociones. Para Du Bos lo importante en los cuadros son los hechos, la experiencia y no la especulación (Piñero, 2007, p. 32). Son precisamente, las figuras de la *dorsalidad* las que inducen al espectador filosófico hacia la meditación y la especulación.

En el siglo XIX el crítico de arte Lagenevais confirma también la relación de frontalidad que existe entre el espectador y los personajes cuando reprueba el cuadro *Sobremesa en Ornans* (ca. 1849, Lille, Palais des Beaux-Arts) de Gustave Courbet (Figura 6:2) porque aparece un personaje principal en el centro del cuadro dando la espalda al espectador:

Debería mostrarnos [a sus personajes] a la manera flamenca, del otro lado del telescopio, para que pudieran convertirse en figuras poéticas a medida que van desapareciendo en la distancia. (Blake y Frascina, 1998, pp. 75-77)

La imposibilidad de reconocer los rasgos faciales en uno solo de los personajes le parece al crítico decimonónico que resta expresión poética a la pintura.

En numerosas obras contemporáneas los rostros carecen de facciones reconocibles o están tan esquematizadas que no corresponden a un sujeto concreto. Esto podría cuestionar si es posible la relación de comunicación. Sin embargo, la relación convencional entre la figura y el espectador se mantiene siempre y cuando existe un indicio de que hay un rostro porque también somos capaces de reconocer a lo lejos la presencia de una cara que nos mira, y solo por ello nos inoportuna o nos agrada. Quizá el significado del rostro sin rasgos de Lévinas concede también valorar que se puede estudiar la relación entre el espectador y los personajes de la obra cuyas facciones son suprimidas, no se identifican o no son realistas y que tantas veces se encuentran en el arte del siglo XX; incluso anima la posibilidad de realizar otra vía de análisis con relación a las figuras de la *clandestinidad* y, por qué no, reevaluar el hecho de que la relación del espectador con el rostro es independiente e indiferente a su expresión y que solo el indicio de una cara activa la relación frontal que se distingue de la anónima. Para Lévinas (2000) no importan las facciones para la identidad del sujeto porque el rostro soporta una relación ética:

Me pregunto si se puede hablar de una mirada vuelta hacia el rostro, pues la mirada es conocimiento, percepción. Pienso, más bien, que el acceso al rostro es de entrada ético. Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. ¡La mejor manera de

encontrar al otro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos! Cuando observamos el color de los ojos, no estamos en relación social con el otro. Ciertamente es que la relación con el rostro puede estar dominada por la percepción, por lo que es específicamente rostro resulta ser aquello que no se reduce a ella. (Lévinas, 2000, p. 71)

Considerando un hecho la relación ficticia entre los personajes de la obra y el observador se puede pasar a analizar de qué formas puede responder o qué actitudes puede tomar el espectador ante la obra pictórica.

Se define como *espectador activo* aquel que se relaciona con la obra y cree en la literalidad de la representación. Responde inconscientemente en un acto de comunicación a los protagonistas que se sitúan frontalmente y le muestran el rostro. El espectador activo concurre de forma automática en el juego de la *autorreferencia* de carácter simbólico porque asume el convencionalismo de la imagen frontal que visualiza dócilmente como conocimiento inmediato y unánime. El espectador activo se deja embaucar por la ficción de la obra, participa del juego de miradas y entabla un diálogo tácito con los personajes.

Sucede que la presencia de un dorso desconecta la comunicación entre la figura y el observador y le recuerdan a este último que existe entre él y la escena una frontera que no puede cruzar, tomando autoconciencia de que es solo un espectador. Así, en la obra de Gauguin *La siesta* (ca. 1892–1894, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art), el pintor se despreocupa de que existe un espectador y lo priva de ser el testigo principal de la representación y notario que da fe de cuanto acontece en el lienzo porque o no visualiza a todos los personajes o los ve en un segundo plano (Figura 5:1). El observador ninguneado y, sobre todo, enmudecido, se transforma en un mirón desplazado. Es una experiencia distinta la que ensaya el público ante un personaje que volviéndose de espaldas interrumpe el diálogo en el sentido de la respuesta. El dorso emite, pero no recibe, la espalda es ciega, pero no muda, porque tiene un papel importante en la estructura del lenguaje analógico. Este retorno interrumpido de la comunicación alerta al espectador. Este, tomando autoconciencia de su nueva experiencia, transforma su naturaleza de observador activo o participativo en observador pasivo, escondido, entrometido, fisgón. El *espectador pasivo* es consciente y silenciado, pero en compensación se atreve a reflexionar, no actúa, pero piensa. La visión de la espalda convoca al observador especulativo a intervenir.

Se puede tomar como ejemplo a la protagonista femenina que da la espalda al espectador en un acto performativo descrito por Johann Wolfgang von Goethe (1809 Trad. 2016) en su obra *Las afinidades electivas*. Se trata de la representación de la obra *Reprimenda paternal* o

Admonición Paterna (ca. 1655, Ámsterdam, Rijksmuseum) de Gerard Ter Borch. La actriz de hermosa figura y vestida de raso blanco hace caso omiso a la interpelación de uno de los espectadores, un joven alegre e impaciente que con la aprobación unánime del público quiere conocer su rostro y le pide por favor y en voz alta que se dé la vuelta:

No se terminaban los bises, y el naturalísimo deseo de observar también de frente una figura tan bella, que se había visto bastante de espalda, fue aumentando de tal modo que un joven alegre e impaciente gritó en voz alta las palabras que a veces se suelen escribir al final de una página: *Tournez, s'il vous plaît*, provocando un asentimiento general. (Goethe, 1809 Trad. 2016)

El anonimato de la actriz en la escena asegura las imaginaciones de los espectadores:

If the actress (Lucinde) had complied with the spectator's wish and had indeed turned around, she would have destroyed the work of art, the fiction, but also the desire, the phantasies and the imaginings the turning away had produced.

[Si la actriz (Lucinde) hubiera complacido los deseos del espectador y se hubiera vuelto efectivamente, habría destruido el trabajo artístico, la ficción, pero también el deseo, las fantasías y las figuraciones que dada la vuelta había provocado]. (Hammer-Tugendhat, 2012, p. 17)

Con relación a la actitud del espectador frente a la misma secuencia representada hay una diferencia entre la performance y la pintura. En el primer caso el espectador es provocado por una situación real que vive en primera persona como destinatario del evento *in situ*; en cambio, ante la obra pictórica, su respuesta silenciada está condicionada por la imagen inamovible. El hecho de que la actriz pudiera efectivamente darse la vuelta aumenta el interés y el deseo del espectador por conocerla y es posible que sus figuraciones sean veladas en su insistencia por convencerla. El espectador de la performance puede anhelar que la protagonista se gire, pero el observador de la *dorsalidad* pictórica no puede modificar la obra y no tiene otra salida que transformar su naturaleza para ser especulativo y dar rienda suelta a su imaginación.



Figura 5:1. Gauguin, P. (ca. 1892–1894). *La siesta* [Óleo sobre lienzo, 88.9 x 116.2 cm]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Recuperado en ArtDatabase

5.2. De la comprensión literal a la comprensión filosófica

Lo que abiertamente muestran las imágenes es rápida y aparentemente una información obvia. Paradójicamente, a los ojos de los observadores pacientes lo ausente puede llegar a decir mucho más. Lo oculto tiene una información mediata que se encuentra dentro y fuera de la obra, entre el contexto temático propio y el contexto histórico e ideológico de su producción.

El espectador pasivo que observa en la obra de arte la *metarrepresentación* o representación de la realidad puede libremente y de forma consciente, o bien, resignarse a su condición de oyente ante el dorso, o bien, como espectador insumiso, introspectivo e imaginativo, no conformarse con su situación y tomar a su vez varios caminos alternativos, senderos que responden a tres actitudes diferentes:

1. Imaginar en el personaje desconocido una fisonomía ficticia como quien lee un libro y dibujar mentalmente los rostros de los personajes descritos: por esta vía el espectador imaginativo se mantiene en la superficie pictórica descriptiva. En esta relación superficial el observador es consciente, pero pierde la perspectiva de la representación de la realidad y se queda en la representación, es decir, en la esfera de la apreciación estética y formal.
2. Renovar su naturaleza y trascender la obra para ver la escena desde el lugar aventajado del personaje anónimo al que suplanta: esto es posible porque físicamente carece de rostro y porque especulativamente podría ser cualquier sujeto. El dorso es una puerta de entrada a la obra. El espectador no participa en una representación de las apariencias, sino que se transforma cómodamente en un personaje de la representación de la realidad y experimenta consciente y subjetivamente la representación del espacio, la relación con los demás personajes si existen y el contexto histórico y social de la obra. Es una experiencia de mimesis que puede incluso conllevar la reflexión del observador sobre sí mismo en un ambiente diferente.

La *pseudodorsalidad* capacita para atisbar en la figura una dirección de la mirada, aunque sea imprecisa e intuitiva. Son figuras que proporcionan al espectador la mejor situación para acceder directamente al contexto de la obra, brindándole a tomar esa actitud de renovación que trasciende la obra para observarla desde dentro. Así describe Stoichita (2005) este camino que toma el espectador:

El personaje central del cuadro —la mujer que nos vuelve la espalda— desempeña el papel de filtro. Ella nos invita a aceptar a pie juntillas su perspectiva, a adoptar su limitado ángulo de visión. Este personaje tiene además la fuerza de un imán, pues consigue atraer nuestra mirada hacia las profundidades del espacio representado, haciéndonos olvidar, casi por completo, el «primer plano». (p. 50)

Los autores que, como Wilks (2005), estudian la figura de espaldas al espectador en el ámbito nórdico, consideran que no es hasta el período romántico cuando el espectador es capaz de identificarse con la *Rückenfigur* (p. 27). Sin embargo, el espectador moderno se forma en la lectura del lenguaje pictórico a medida que se renueva y no se puede negar categóricamente al espectador del *Trecento* cierta capacidad para sorprenderse ante los personajes que le dan la espalda y preguntarse con alguna curiosidad porqué un personaje mira la obra en la misma dirección que lo hace él.

3. Reflexionar e interpretar la obra desde el exterior como espectador foráneo y objetivo, inmerso en su propio contexto. Sin trasgredir la superficie del cuadro, el espectador puede especular y tratar de averiguar qué nuevos significados son posibles en la figura de la *dorsalidad* como icono vaciado; puede entender la *dorsalidad* como la transferencia hacia otro significado u otro lugar, ubicado o no dentro de la obra. El dorso hospeda una información mediata cuyo tercer elemento de conexión entre el continente y el contenido el espectador consciente tiene que dilucidar; y lo hace desde su situación contextual y mediante el análisis de los demás elementos de la obra y del contexto de su producción. La *dorsalidad* llama intencionadamente la atención del espectador introspectivo que ejercitará una comprensión filosófica y personal de la pintura, la cual visualiza como un todo con un significado que va más allá de lo que a primera vista se observa.

Es la *dorsalidad* otra forma en la que aplicar la «interpolación especulativa»: «Esa interpolación, especulativa o algorítmica, sostiene el hegeliano “demorarse en lo diverso”, atribuido a la metáfora y desplegable a la alegoría, que hace posible una lectura cultural del fenómeno de “pensar alegóricamente”» (Del Río, 2011, p. 122). Es posible que en este “interpretar la obra” del espectador inconformista, inquieto, curioso e introspectivo se albergue esa idea hegeliana:

Por eso según expondremos con mayor detalle en la comparación, el sentido y fin de la dicción metafórica ha de cifrarse en la necesidad y el poder que el espíritu y el

ánimo tienen de no satisfacerse con lo sencillo, usual y llano, sino de elevarse sobre ello y pasar a lo otro, de demorarse en lo diverso y disponer lo doble en la unidad. (Hegel, 1989, p. 356)

Este estudio plantea que las posiciones clandestina e incongruente, por su particular naturaleza y su carácter parafrástico, son susceptibles también de ser atendidas desde una comprensión filosófica por parte de un espectador pasivo cuya actitud es la de elucubrar con el objetivo de asociar una posible exégesis.

En definitiva, si como se ha analizado en una primera fase la *dorsalidad* transforma la esencia de la obra pictórica en una *metarrepresentación* o representación de la realidad, consecuentemente el aficionado al arte recibe la obra como una experiencia sensible que lo aleja de la teatralidad y le facilita la introspección sobre lo diverso como fundamento de toda realidad. Así, el espectador también transforma su naturaleza y emprende una nueva forma de mirar y conceptualizar la imagen, es decir, de reconocer nuevos significados que van a caracterizar la lectura de las obras de la modernidad.

En la Tabla 4, *Relación entre la posición de la figura, la obra y el espectador*, se vinculan las características de los tipos de posicionamiento de las figuras, la naturaleza de la obra como representación y la actitud que adopta el espectador ante la misma, así como el nivel de comprensión que necesita o ejercita.

A las posiciones de frente, perfil y *dorsalismo* se asocia por igual un espectador activo porque todas ellas comparten la visualización del rostro del sujeto simbolizado. No obstante, si bien el *dorsalismo* no modifica la naturaleza de la obra y el espectador también la mantiene, bien es cierto que el carácter equívoco de estas figuras que hemos caracterizado como «iconologías de la presencia» inducen una respuesta específica en el observador. Este tipo de respuesta no tiene que ver con el cambio de actitud del espectador ni con el nivel de comprensión que ejercita sobre la obra, sino con una relación subjetiva o apreciación personal, quizá más cercana a una respuesta ética o política que nos vuelve a recordar la relación con el rostro ético de Lévinas.

Tabla 4. *Relación entre la posición de la figura, la obra y el espectador*

Figura	Obra	Espectador	Actitud	Comprensión
Frontalidad	<i>Sobrerrepresentación</i>	Activo	Participativa	Literal
Frontalidad	<i>Autorrepresentación</i>	Activo	Participativa	Literal
Perfil	<i>Sobrerrepresentación</i>	Activo	Participativa	Literal
Perfil	<i>Autorrepresentación</i>	Activo	Participativa	Literal
Dorsalismo	<i>Sobrerrepresentación</i>	Activo	Participativa	Literal
Dorsalismo	<i>Autorrepresentación</i>	Activo	Participativa	Literal
Pseudodorsalidad	<i>Auto/Metarrepresentación</i>	Pasivo	Renovada	Histórica y social
Pseudodorsalidad	<i>Auto/Metarrepresentación</i>	Pasivo	Renovada	Histórica y social
Dorsalidad	<i>Metarrepresentación</i>	Pasivo	Imaginativa	Estética y formal
Dorsalidad	<i>Metarrepresentación</i>	Pasivo	Renovada	Histórica y social
Dorsalidad	<i>Metarrepresentación</i>	Pasivo	Interpretativa	Filosófica
Clandestinidad	<i>Metarrepresentación</i>	Pasivo	Elucubradora	Filosófica

6. LA DISCONFORMIDAD DEL DORSO

6.1. El dorso y la subversión en el arte

Dice Paul Valéry (1990): «No oso decir que la Estética es el estudio de un sistema de negaciones, si bien hay alguna brizna de verdad en ello» (p. 66). La negación es un instrumento en la práctica artística y se manifiesta bajo muy distintas formas: imágenes, objetos, hechos consumados, acciones en proceso, textos escritos. La negación es el júbilo de la oposición y el derecho a no formar parte de un catálogo, etiqueta o insignia, regla o doctrina, método o sistema; la legitimidad de la desidentificación, de la disconformidad y de la insumisión. La negación no está necesariamente implícita en el marco interno del objeto de arte, sino que puede hacerse explícita en el contexto de su producción, es decir, en la propia actitud del artista, en el momento de su conceptualización, proceso de creación o durante su recepción. Hay obras que funcionan como signos de negación teórica de otros hechos artísticos. Robert Rauschenberg borra en 1953 un dibujo que le había dado su amigo Willem De Kooning y lo presenta como una obra nueva bajo el título *Dibujo borrado de De Kooning*. Fue un gesto metafórico que expresaba su despedida al expresionismo abstracto (Ruhrber, 2005, p. 314). Sin embargo, la negación puede regenerar las formas artísticas y las categorías estéticas y suscitar movimientos conceptuales. La negación constata la autonomía y el distanciamiento del artista de la tradición heterónoma, como también lo es del científico, que se libera de los condicionantes políticos, religiosos, prejuicios sociales, tendencias estilísticas y presupuestos o configuraciones culturales.

La *dorsalidad* es desde su nacimiento un recurso simple de negación que se pone en práctica por oposición a la frontalidad por ser esta el posicionamiento dominante y la imagen esencial. Así, Tiziano denomina *la contraria parte* a la visión de Venus de espaldas y desnuda (Rosand, 2003, p. 54). El artista abandona la conducta mecánica que conduce a la rigidez de los cánones habituales y se opone a motivos tácitamente consensuados. La sencillez del gesto no debe presuponer la simplicidad del contenido. El icono que se separa de la ortodoxia con una posición crítica juega un papel diferenciador en las obras e inaugura una relación paradójica

entre la figura dorsal y el espectador. Este coqueto instrumento podría ser tan arcaico como cabe presuponer, pero no por ello está obsoleto. El dorso se opone simplemente a una ley general de representación consensuada tácitamente porque culturalmente la visión frontal procede de una forma de relación frontal que se considera connatural y no adquirida. Determinadas posiciones dorsales son, además, por sí mismas subversivas y obscenas, por lo que, asociadas a determinadas representaciones se traducen en una contundente oposición a los principios y valores correspondientes a los contextos sociales o históricos de esas imágenes. En *Libertinaje en club nocturno berlinés* (1923) George Grosz agravia y ridiculiza a la burguesía capitalista alemana arremetiendo contra sus valores culturales y simboliza su depravación y sus falsas costumbres puritanas personificadas en sujetos con caras definidas en situaciones socialmente reprobables (Figura 6:1). Aunque pretende deliberadamente que las figuras no sean anónimas, sino que representen mediante caricaturas expresivas los rostros de sujetos perversos que pertenecen a instituciones concretas, como la política, la militar y la religiosa, o a individuos de la clase dominante, al mismo tiempo alegoriza en una *dorsalidad* inusitada a la vez que provocadora —una mujer que defeca en un orinal mostrando el culo al espectador— lo que el dadaísmo alemán consideraba que era la cultura alemana, pues cuando se les preguntaba su opinión acerca de la misma respondían que era «mierda» (Meyer, 1977, p. 94).

La *dorsalidad* podría concebirse como un operador que niega algo dentro de la propia narración de la obra o fuera de la obra. Por ejemplo, la *dorsalidad* es un posicionamiento recurrente en la representación del arrepentimiento, la devoción o la intimidad. El joven arrodillado ante su padre en *El regreso del hijo pródigo* (ca. 1669, San Petersburgo, Hermitage) de Rembrandt reniega de su actitud pasada (Figura 9:248). María Magdalena lamentándose a los pies de Cristo en *La Crucifixión* (1426, Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Collezione Farnese) de Masaccio niega el mundo real a sus espaldas frente al celestial. *El joven dibujante* (ca. 1738, Fort Worth, Kimbell Art Museum) de Chardin (Figura 3:15) da la espalda al espectador exigiendo privacidad.

La posición de espaldas no es todavía en el siglo XIX la imagen esperada y así lo confirman Nigel Blake y Francis Frascina (1998) cuando relatan el hecho de que un hombre retratado en *Sobremesa en Ormans* (1848–1849, Lille, Palais des Beaux-Arts) de Gustave Courbet aparece en el centro del cuadro dando la espalda (Figura 6:2) como algo poco convencional porque elude la presencia del espectador:

Si bien es cierto que el pintar a un personaje sentado a una mesa y colocado de espaldas al espectador no era algo completamente excepcional, sí lo era el hecho de que tal personaje ocupara el centro de la composición, pues de esta manera parece que se niega al espectador la posibilidad de situarse en ese punto privilegiado desde el que todo resulta idealmente visible. Y esto hace inviable que se pudiera invitar al espectador, como se solía hacer normalmente con la pintura de género, a adoptar una posición de superioridad moral o social, algo que resultaría radicalmente incompatible con las intenciones no moralizadoras de Courbet.

El cuadro provocó reacciones encontradas. Muchas de ellas fueron francamente favorables, pero las negativas, que también fueron muchas y virulentas, resultan muy reveladoras de lo que había conseguido. (Blake y Frascina, 1998, pp. 75-77)

Y todavía en el siglo XXI prevalece la idea de la visión dorsal de las figuras como una imagen deficiente, incompleta o complementaria de la principalidad de la frontal, tal y como sugiere un comentario sobre una de las figuras femeninas en la obra *Concierto Campestre* (1510, París, Louvre) de Tiziano (Figura 6:3): «la segunda mujer desnuda, que, sólo aparentemente, irreverente con las reglas de la pintura, da la espalda al espectador» (Mancini, 2002a, p. 127). Desde el punto de vista iconográfico y haciendo un pequeño ejercicio de homología, la representación dorsal, robándole el término a Buchloh, supone *la retirada de la percepción* (2004, p. 27). La *dorsalidad* se constituye como una experiencia de negación para el espectador.

Ocultar puede ser un procedimiento útil de negación cuando epistemológicamente no se puede contradecir lo que por sí mismo es y tiene unos atributos que lo caracterizan. La ocultación parcial pone límites a aquello que se desea no hacer evidente, transformando lo obvio en dudoso. Así, Marcel Duchamp equivoca su ‘yo’ en la fotografía de su alter ego *Rose Sélavy*, tapándose la cabeza con un sombrero y la cara con maquillaje femenino. La ocultación total del rostro con un objeto desafortunado para la ocasión, como las sábanas que camuflan las cabezas de *Los amantes* (1928, colección privada) de René Magritte (Figura 1:14), niega una experiencia vital a los personajes, negación que a su vez suspende la empatía del espectador.

La *dorsalidad* es también un medio retórico simple para negar un retrato. Aunque formalmente no contienen ninguna contradicción, la *dorsalidad* en el retrato es un oxímoron, una imagen que se muestra para ocultarse. Cada parte del cuerpo de cada individuo es única, pero el rostro es la individualidad. La representación de un rostro sin cuerpo es el retrato de alguien en particular, pero un cuerpo sin rostro se colectiviza. El rostro en ausencia de contexto alude por sí mismo a un individuo concreto, pero un cuerpo sin rostro y sin huellas propias

pintado sobre un fondo anodino se vuelve cosa. La *dorsalidad* en el retrato necesita un contexto, un espacio lleno, ciertos atributos personales, un lugar habitado por objetos alegóricos que caractericen al modelo y este sea capaz de representar o nombrar a una categoría o colectivo de individuos con unas características o intereses comunes, como profesiones o habilidades. Sustrae intencionadamente el rostro y niega la representación y la identidad del individuo conocido. Sin embargo, trae consigo una inesperada y rentable contrapartida porque las posibles figuraciones revelan el retrato psicológico del espectador. *Pere Romeu* (1900, Nueva York, Museum of Modern Art) dibujado por su amigo Picasso (Figura 6:4) y la *Niña vista de espaldas, Luisita* (1917, colección privada) de Carlos Saenz de Tejada (Figura 6:5) son retratos de espaldas, sin rostro en un espejo, sin una dirección de la mirada y en un escenario vacío que no dice ni predice nada más que aquellas figuraciones que proceden de las emociones y razones de los espectadores. En ambos casos los personajes sólo podrían ser identificados por sus más allegados que reconocen sus sutilezas o pequeñas pertenencias, por lo que con carácter general estas imágenes son impropias. Son un “retrato neutro sobre fondo neutro”. El retrato en *dorsalidad* invierte la carga de la prueba y el espectador es quien debe defender qué expresa cada pincelada del vestido y el pelo recogido en la nuca de Luisita y qué dice el sombrero de ala ancha y las largas patillas hebreas de Pere, lo que equivale a retratarse a sí mismo, revelar sus pensamientos.

Renegar es otra forma de negación. La apostasía civil y religiosa son determinaciones personales y privadas, pero que se transforman en públicas mediante su divulgación, algunas veces sorteando la censura y la condena. En el ámbito religioso, una forma o intento de abjuración podría producirse a través de gestos artísticos que, sin llegar a ser apostasías, podrían acercarse al sacrilegio mediante la violación de un canon tácito de representación. Un grabado de Rembrandt que representa el tema de la *Crucifixión* (1640) contiene la visión de uno de los ladrones crucificado en un giro de ciento ochenta grados dando la espalda al espectador (Figura 6:6). En general, si un pintor tiene la ocurrencia de presentar la crucifixión de Cristo completamente de espaldas al devoto podría crear un anti-símbolo iconoclasta con el que ejercer una sutil suerte de herejía con una negatividad menos evidente y no por ello menos vehemente que otras actitudes iconoclastas especulativamente más torpes. Son manifestaciones cuyo distanciamiento se puede homologar al que existe entre la *Mona Lisa* agredida vandálicamente y la audaz *Mona Lisa LHOQQ* de Marcel Duchamp. Aunque la intencionalidad de los actores en cada caso es distinta, en ambos se produce dialécticamente un empoderamiento y una desmitificación del objeto. El valor que adquiere la obra es directamente proporcional al desprestigio que se le causa y sirve para confrontar el criterio popular según el

cual no hay mejor desprecio que no hacer aprecio. En estos casos la negación se presenta como una contradicción en sí misma. En todo caso, hay obras en las que Cristo crucificado aparece de espaldas, representaciones en las que se debe evaluar la pérdida de su valor simbólico para abrir el camino a otros alegóricos.

Michelangelo Buonarroti, quiso representar la ascensión de Cristo a los cielos en el luneto superior de la fachada principal de la Cappella Sistina decorado con *El juicio final* (1541, Ciudad del Vaticano); y simulando un torbellino ascendente, se atrevió a representar insólitamente una imagen de la crucifixión dando la espalda a los fieles (Figura 6:7). Curiosamente esta es la única escena del *Juicio Universal* (entre 1534 y 1541) que describe Vasari con detalle en *Vidas de artistas ilustres* (1568) porque debió llamarle la atención más que cualquiera otra. Vasari no es nada crítico, «lejos de afear, prefiere alabar, y a fuerza de encontrarlo todo satisfactorio por unos y otros motivos (...) se le atribuye falta de sentido crítico» (Aguilera, 1957, p. XI). Son tantas las figuras desnudas que hay en aquella capilla del papa que Vasari, cuando alude al alabado *Juicio Universal* como el «ejemplo de los escorzos y de todas las demás dificultades del arte» (p. 225), pasa por alto —o tiene la precaución de no mencionar— la posición inusitada de la crucifixión que queda subsumida entre los cuerpos desnudos o, quizá, no le da la menor importancia a la cuestión:

Por lo que, descubierto aquel Juicio, mostró Miguel Ángel (...) se había imaginado el terror de aquellos días, y por ello hace representar, para mayor pena de quien no ha vivido bien, toda la Pasión de Jesucristo, haciendo llevar en el aire la cruz por diversas figuras desnudas, la columna, la lanza, la esponja, los clavos y la corona, con muy variadas actitudes, muy difícilmente acabadas en su aparente facilidad. (Vasari, 1957d, p. 192)

No se ha podido localizar ningún texto de la época que haga referencia expresa a la crucifixión de espaldas al espacio habitable de la Cappella Sistina, salvo lo insinuado por Vasari. No se puede argumentar trivialmente que fuera una imagen anticristiana, pero es posible que el poeta Pietro Aretino, que define con horror y manía el arte de Michelangelo como un dechado de oscurantismo con enmascaradas reminiscencias paganas (Wind, 1972, p. 182), considerara también esta imagen otro de los enigmas alegóricos del *Juicio Final* (1541, Ciudad del Vaticano, Capella Sistina) que solo la élite de expertos eran capaces de entender (Wind, 1972, p. 183). Tampoco puede considerarse solamente una solución estilística manierista que contradice la armonía renacentista, que también puede ser, sino que la imagen se integra en el

conjunto de desafíos que un genio rebelde como Michelangelo se atreve a apuntalar contra lo convencional y lo esperado por los mecenas y otros receptores de su época.

El retrato de *La venerable madre Jerónima de la Fuente* (1620, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Velázquez se trata de una monja franciscana que a los sesenta y seis años embarca desde Sevilla con destino a Filipinas para fundar un convento de clarisas (Figura 6:8). Su imagen produce desasosiego. Tiene el rostro rugoso ceñido por una toca blanca, los labios ligeramente apretados, su ojo derecho fijado en el espectador, el otro ojo se pierde ingenuamente hacia su izquierda. Pero no es tanto su desconcertante mirada como su enérgico gesto de coger el crucifijo con el puño derecho bien prieto, «empuñando el crucifijo casi como un arma» (Pérez, 1990, p. 31), lo que genera ese tono tan enérgico y desafiante. El crucifijo colocado de espaldas al espectador, mirando hacia sí misma, no luce como un símbolo reconfortante y aliviador, sino como una vara intransigente.

En general, los esquemas iconográficos que presentan la crucifixión de Cristo de espaldas son excepcionales y detraen su carácter simbólico religioso para priorizar la narración de otros acontecimientos o figurar otras ideas o sensibilidades. En *Soldados echando suertes* (1800, Cambridge, Fitzwilliam Museum) de William Blake, las tres cruces generan extrañamiento fundamentalmente porque, ocupando todo el centro de la composición, pero en segundo plano, están dadas la vuelta (Figura 6:9). Un grupo de soldados que juega a los dados en primer plano son el verdadero tema del esquema iconográfico porque se están echando a suertes el reparto de las ropas de Jesús crucificado (Jn 19, 23-24). Sin cerrar el círculo, invitan a participar al espectador en el sorteo y a desentenderse al igual que ellos del significado del sacrificio para la cristiandad. En *Mujer, ahí tienes a tu hijo* (1886–1894, Brooklyn Museum) de James Tissot (Figura 6:10), la *dorsalidad* de la crucifixión también se vacía iconográficamente como símbolo de la cristiandad y se llena narrativamente del sufrimiento de María Magdalena situada clandestinamente a los pies de la cruz y de la Virgen María, a quien Jesús se dirige de acuerdo con el título de la obra que termina de cerrar la narración con las palabras que se recogen en el evangelio de san Juan (Jn 19, 26-27).

Un último ejemplo de crucifixión que produce extrañamiento es la *Cruz de las montañas* (1808, Dresde, Gemäldegalerie) de Friedrich no solamente porque el paisaje norteño en el que se ubica es ajeno a Cristo, sino porque sin llegar a dar completamente la espalda, la crucifixión se torna en un ligero *dorsalismo* (Figura 6:11). Cuando Friedrich muestra el óleo por primera vez en su estudio conmueve a todo el que lo visita salvo al canciller y teórico sajón Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr quien indignado lo considera una concepción del paisaje que pone en peligro el buen gusto y la excelencia pictórica y que ideológicamente evidencia la

expresión del espíritu degradado de la época (Honour, 1984, p. 30). Esta obra está basada en un dibujo previo a tinta sepia, *La cruz de las montañas* (ca. 1806, Berlín, Staatliche Museen) en el cual la figura de Cristo aparece con un giro ligeramente mayor hacia el sol, aunque sin llegar a la completa *dorsalidad* (Figura 6:12). Cabe pensar que el deseo de Friedrich hubiera sido llevar la crucifixión hasta una *reine Rückenfigur* como la mayor parte sus individuos; sin embargo, corrige la posición en el lienzo con otra que se acerca más al perfil, quizá condicionado por la mayor repercusión social y predicamento que tiene la obra pictórica frente al dibujo, pero quizá pudiera ser también el reflejo de «ese estado de ánimo dubitativo que iba a caracterizar buena parte del pensamiento del siglo XIX» (Honour, 1984, p. 33) con relación a la religión.

Las representaciones de los pasajes de la vida de Jesús muestran por lo general un hijo de Dios situado frontalmente a los feligreses. Casi nunca se representa como alguien anónimo: «Die Darstellung Christi hängt mit dessen Heilsbotschaft für den Bildbetrachter zusammen, weshalb sein Antlitz für diesen stets sichtbar sein muss, sein soll» [La representación de Cristo está conectada con su mensaje de salvación para el espectador, por lo que su rostro siempre debe ser visible para él] (Wilks, 2005, p. 27). En *La vocación de san Mateo* (1621, Utrecht, Centraal Museum) del pintor holandés Hendrick Ter Brugghen (1588–1629) una figura en *dorsalismo* seccionada por el borde izquierdo del lienzo se contrapone a cinco figuras frontales (Figura 6:13). Es Jesús que con el dedo señala a Mateo. Cristo está representando con un posicionamiento inadecuado para su ascendencia. Su rostro de perfil está ensombrecido porque la luz que llega desde atrás ilumina a quien él señala. Esta alteración en el tratamiento de los personajes es la traslación a la imagen de cómo la Biblia presenta la figura de Jesús como un hombre subversivo hacia los prejuicios sociales:

Vio Jesús a un hombre llamado Mateo, sentado en la recaudación de los tributos, y le dijo: «Sígueme» (...) los fariseos dijeron a los discípulos: «Por qué vuestro maestro come con los publicanos y los pecadores?» Él los oyó y dijo: «No son los sanos los que tienen necesidad de médico, sino los enfermos (...) Porque no he venido a llamar justos, sino pecadores. (Mateo, 9,9)

A finales del siglo XIX Cristo está excepcionalmente representado de forma anónima en *El camino a Emaús* (1891, Dresde, Galerie Neue Meister) de Fritz von Uhde (Figura 6:14): «Erst viel später, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wird auch Christus als Rückenfigur dargestellt, wie etwa in Fritz von Uhdes Gemälde» [Hasta mucho más tarde, en la segunda

mitad del siglo XIX, no se representó a Cristo como una figura de espaldas, como en el cuadro de Fritz von Uhde] (Wilks, 2005, p. 27). La obra escenifica el pasaje evangélico en el que Jesús resucitado se aparece a dos de sus discípulos en el trayecto (*Lc 24, 13-35*). La *dorsalidad* de Cristo entre las dos figuras *pseudodorsales* de sus discípulos no es una forma de representación clásica del hijo de Dios, siempre visible al mundo como alguien real. Se puede hablar de representación subversiva en tanto que rehúsa una tradición cristiana, pero la imagen traduce a los ojos del espectador lo que el texto bíblico refiere expresamente: «Pero sus ojos estaban deslumbrados para que no lo conociesen» (*Lc 24, 16*). En este caso la imagen de la *dorsalidad* no opera como un acto de negación artístico, sino semióticamente transcribe la negación protagonizada por unos discípulos que no son capaces de reconocer a Jesús porque no terminan de creer en su resurrección: «Entonces les dijo: “¡Oh hombres sin inteligencia y tardos de corazón para creer todo lo que han dicho los profetas!”» (*Lc 24, 25*).

Adán y Eva (1510, Viena, Graphische Sammlung Albertina) de Dürer son figuras en *clandestinidad* y *dorsalidad* que también se diferencian del imaginario más extendido porque hacen caso omiso a las convenciones e incluso a sus propios modelos (Figura 6:15):

El desapego de Durero ante las convenciones era evidente, ya sea por lo que respecta a los objetivos como a los medios para alcanzarlos. Desde su juventud, contrario a adoptar en sus obras modelos y usos preestablecidos, se sitúa al margen de la tradición social y artística de su ciudad natal, Nuremberg. (Strieder, 1981, p. 3)

Goya también es el pintor de la negación, pero como rechazo a los comportamientos humanos despreciables:

Goya es, ante todo —y en eso están de acuerdo cuantos se acercan a su obra— un hombre de su tiempo, abierto a múltiples curiosidades, agudo conocedor de los comportamientos humanos, rotundo en sus desprecios y negaciones, cordial y generoso en sus afectos. (Pérez, 1988, p. 19)

Saturno devora a sus hijos e hijas a medida que salen del vientre de Rea porque teme que le arranquen el cetro según el pronóstico del oráculo (Ovidio, *Fastos*, 195). No es un tema demasiado frecuente en la historia del arte, pero en general la representación se ajusta a un viejo sin escrúpulos que se come a un niño entero. *Saturno devorando a un hijo* (1636–1638 Madrid, Museo Nacional del Prado) de Rubens presenta al bebé en escorzo gritando

desencajado hacia el espectador mientras el padre arranca al desprotegido el corazón a mordiscos. Goya, nombrado por Carlos IV pintor de cámara en 1789, pudo conocer la cruenta versión del maestro flamenco ubicada en el Palacio Real de Madrid (Mena, 1988, p. 441) y su *Saturno* (1820–1823, Madrid, Museo Nacional del Prado) no es menos sangriento (Figura 6:16), pero la concepción del filicidio es muy distinta a las demás y suscita otras lecturas disímiles a la literalidad del episodio narrado. Su descendiente, por una parte, ya no es un niño, sino un adulto y, por otra parte, es una figura desnuda, decapitada y vuelta de espaldas al espectador. El dios, a modo de gigante enloquecido, agarra y estruja por la cintura el cuerpo decapitado y engulle con ansia lo que resta del cuerpo, que tiene en comparación con Saturno el tamaño de un amuleto. La *dorsalidad* del hijo es un acto de ocultación iconográfica que siembra la duda sobre su género, que podría ser indiscernible porque la presión de la mano infla los glúteos desde la cintura. Pero muchos autores coinciden en que las nalgas y las piernas son de una mujer (Mena, 1988, p. 21; Bozal, 1997, p. 52; Földényi, 2002, p. 120). En origen era un fresco de la serie de *Pinturas Negras* que decoraba su vivienda apodada la *Quinta del Sordo* junto al río Manzanares por lo que no se trataba de una obra destinada a la venta ni al público en general (Wallis, 2001, p. 35). Es sin duda una obra de carácter muy personal: «Goya tuvo que haber llegado hasta los mismos límites de los sufrimientos del alma para pintar su cuadro» (Földényi, 2002, p. 112). Saturno trasgrede la iconografía tradicional porque está desprovisto de la inseparable guadaña que lo caracteriza y no engulle a un recién nacido (Bozal, 1997, pp. 51-52). Sobre todo, el personaje se dirige hacia el espectador de manera sobrecogedora, pero también vergonzante. Goya invierte los sentimientos que suscitan el verdugo y el martirizado. Ya no es la víctima cosificada en despojos la que provoca consternación. El que necesita misericordia es el perturbado Saturno con los globos oculares inflamados saliéndose de las órbitas, la mandíbula tan abierta que está desencajada, el pelo lacio y encrespado, las extremidades enflaquecidas por el hambre y las manos aferradas a lo que engulle como si su vida dependiera de ello. La *dorsalidad* del agredido descabezado y asexuado aminora su protagonismo y el verdugo atragantándose se perfila como el verdadero damnificado de sus propias miserias y que solamente él o Goya conocen.

La hipótesis de que las figuras que dan la espalda al espectador son otro motivo significativo de negación en la pintura figurativa a partir de la Edad Moderna parece inocente si se compara con las más sofisticadas e innovadoras formas de negación y de transformación de las representaciones que se producen en el arte del siglo XX. Pero se pueden establecer ciertos paralelismos entre las rudimentarias formas de negación que brindan las conformaciones dorsales y las subversivas prácticas contemporáneas. Las homologías que se describen a

continuación no son, en modo alguno, el resultado de un encadenamiento relacional, legado, procedencia o descendencia, sino equiparaciones metafóricas de manifestaciones artísticas producidas en contextos muy diferentes, en el espacio y en el tiempo, pero que redundan todas ellas en lo que al comienzo de este trabajo se plantea: el cuestionamiento de la imagen tradicional o la forma de representación más esperada. Este envite invita a sugerir el concepto de *dorsalidad en el arte*, como el conjunto de aquellas manifestaciones artísticas que se sustentan en la negación de la imagen rutinaria o forma de expresión predominante en su contexto histórico. En este sentido, si bien es cierto que la *dorsalidad* y sus distorsiones formales tienen un lugar y fecha de nacimiento, continúan siendo hoy imágenes incompletas, secundarias o complementarias de la frontal, lo que las mantiene merecedoras de la categoría propuesta.

La descontextualización o la inclusión de un objeto común en un contexto artístico también infieren teóricamente la negación de las obras de arte convencionales. Así lo hacen, Marcel Duchamp cuando en 1917 presenta en un concurso bajo el título *La Fuente* el celeberrimo urinario comprado por él mismo en una tienda y que es rechazado en el certamen; o el artista conceptual Stanley Brouwn cuando declara en 1960 *el conjunto de todas las zapaterías de Ámsterdam* como la primera exposición pública de su obra (Buchloh, 2004, pp. 27-28). En 1559, el papa Paulo IV ordena al pintor y escultor Daniel Ricciarelli de Volterra “borrar” las desvergüenzas de los desnudos realizados por su maestro Michelangelo Buonarroti en el *Juicio Final* (1541, Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina) que decora el frente de la capilla inicialmente encargada por el papa Sixto IV. Paulo IV se había dejado orientar por la crítica de su maestro de ceremonias Biago de Cesena para quien los desnudos deshonestos —que incluían dorsos en variadas posiciones (Figura 6:17)— eran más propios de baños y hosterías que de una santa capilla (Vasari, 1957d, p. 191). El cardenal Cesena en el siglo XVI también está afirmando que Michelangelo ha descontextualizado la obra de arte mediante una representación que está fuera de lugar. El genio inconformista, que había pintado lo que quería, se venga rebelde retratándolo en el infierno, personificado a tamaño natural en la figura de Minos con una serpiente enrollada entre las piernas; así mismo, respondió negativamente al papa con una misiva: «Decid al papa que esto es muy pequeño negocio y que fácilmente puede arreglarse; que se ocupe en arreglar el mundo, que las pinturas pronto se arreglan» (Vasari, 1957d, p. 200). No son circunstancias ni hechos rigurosamente equiparables, pero Duchamp y Michelangelo reflejan, salvando las distancias cronológicas, políticas y socioculturales, las tensiones negativas y oposiciones que el desarrollo del arte a lo largo de la historia sortea. Sin

embargo, la actividad artística sobrevive precisamente porque la negación genera variaciones formales y conceptuales y, por lo tanto, movimientos en todos los órdenes.

Negar significa denegar, decir que algo no es cierto, que no existe. Puede contradecir un acto, un pensamiento, una institución, una norma, una tradición o incluso una forma. Así, por ejemplo, el arquitecto finlandés Alvar Aalto, considerado el precursor del edificio orgánico, «constituye una clara negativa al dominio del ángulo recto» (Hatje, 2009, p. 247). La *dorsalidad* no niega una forma como contorno, pero sí el contenido formal sustituyéndolo por el vaciado de un icono que se convierte en una silueta.

Es posible que en una misma obra la negación de una circunstancia conlleve simultáneamente la afirmación de otra eventualidad como efecto colateral, o en sentido inverso, que la afirmación de algo infiera la negación de otra cosa. Una obra cómica a la vez que utilitaria que ejemplifica muy bien esta circunstancia es la ocurrente puerta que Marcel Duchamp diseña para solventar un problema espacial en una esquina de una habitación de su vivienda en el número once de la Rue Larrey de París, donde dos puertas se entorpecían mutuamente. La nueva puerta tenía la facultad de cerrar una habitación a la vez que abría la otra y recíprocamente abría la primera cuando simultáneamente cerraba la segunda (Cabanne, 2013). Un dibujo a tinta de Dürer realizado en 1495, *Abducción de una mujer* (1495, Bayoya, Musée Bonnat) expresa también muy bien esta coincidencia (Figura 6:18). Representa por duplicado y de forma contraria a un hombre que se lleva en brazos y a la espalda a una mujer a la que rapta. Los dos dibujos se contraponen porque en el primero la *dorsalidad* del hombre va acompañada de la frontalidad de la mujer mientras que en el segundo las posiciones se invierten y la frontalidad del hombre implica la *dorsalidad* de ella. La positivización o negación del hombre o de la mujer implica respectivamente la negación o afirmación de su pareja al igual que le sucede a la puerta de Duchamp. Son composiciones ambas que desestructuran la forma y la imagen estáticas al entrar en el círculo vicioso de abrir y cerrar y de mirar indefinidamente a una imagen y otra. En las figuras del rapto representado por Dürer encontramos el arcano de algunos de los inventos que en el siglo XIX construyen imágenes en movimiento como el disco de fenaquistiscopio (1893) de Eadweard Muybridge (Figura 6:19) y el zootropo.

La *dorsalidad* como negación y la negación como inversión traspasa los límites de la figuración para alcanzar el arte conceptual, como en la obra *Rückenfigur* (2009, Nueva York Whitney Museum of American Art) de Glenn Ligon, un cartel de neón en el que, a pesar de haber dado la vuelta a las letras, como si se vieran desde atrás, se puede leer perfectamente ‘AMERICA’ (Figura 6:20). No ha dado la vuelta a la palabra, sino a cada letra, como si fueran

signos independientes, rompiendo el código lingüístico. Si fueran personajes de un tipo iconográfico diríamos que el tema permanece inalterable, pero dotado o enriquecido de nuevos sentidos.



Figura 6:1. Grosz, G. (1923). *Libertinaje en club nocturno berlinés* [Acuarela]. Recuperado en <https://licricardososa.wordpress.com/2011/09/02/george-grosz-pinturas/>



Figura 6:2. Courbet, G. (ca. 1849). *Sobremesa en Ornans* [Óleo sobre lienzo, 195 x 217 cm]. Lille, Palais des Beaux-Arts. Recuperado en ArtDatabase



Figura 6:3. Tiziano (1510). *Concierto campestre* [Óleo sobre tabla, 118 x 138 cm]. París, Louvre. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Fiesta_campestre.jpg

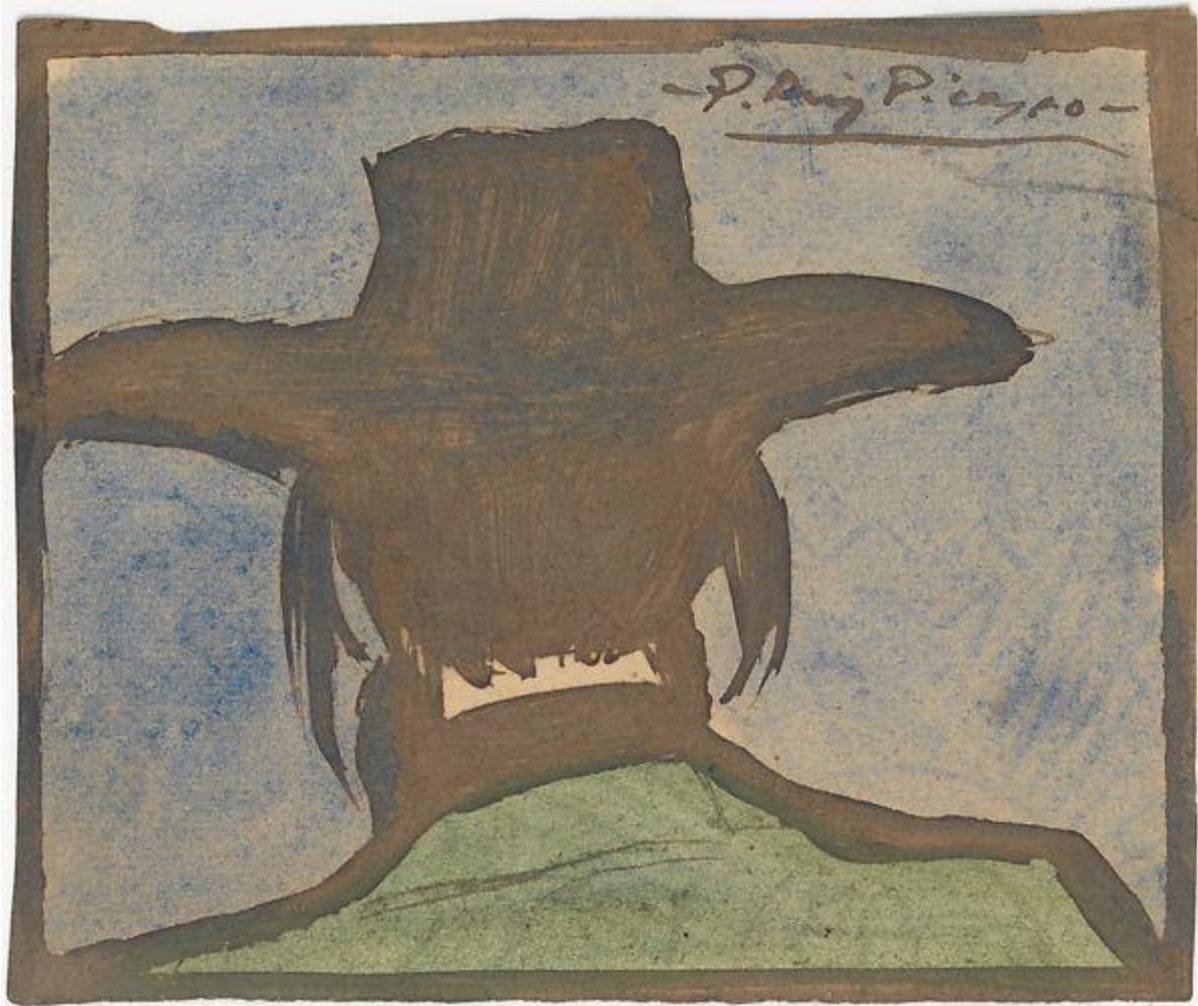


Figura 6:4. Picasso (1900). *Pere Romeu* [Tinta y acuarela sobre papel, 7 x 8,6 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/482509/1009395/restricted>

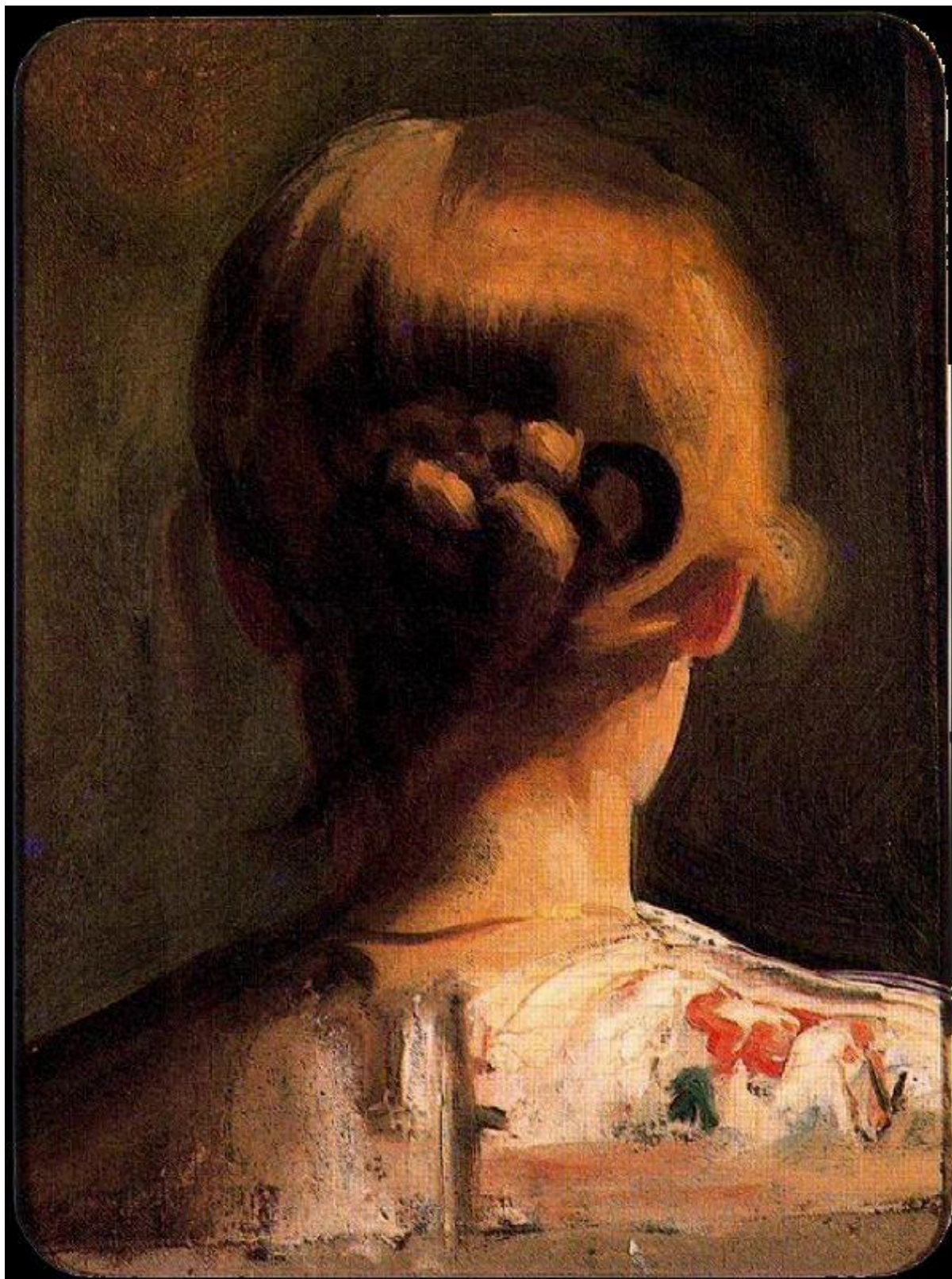


Figura 6.5. Saenz de Tejada, C. (1917). *Niña vista de espaldas, Luisita*. Recuperado en Wikiart

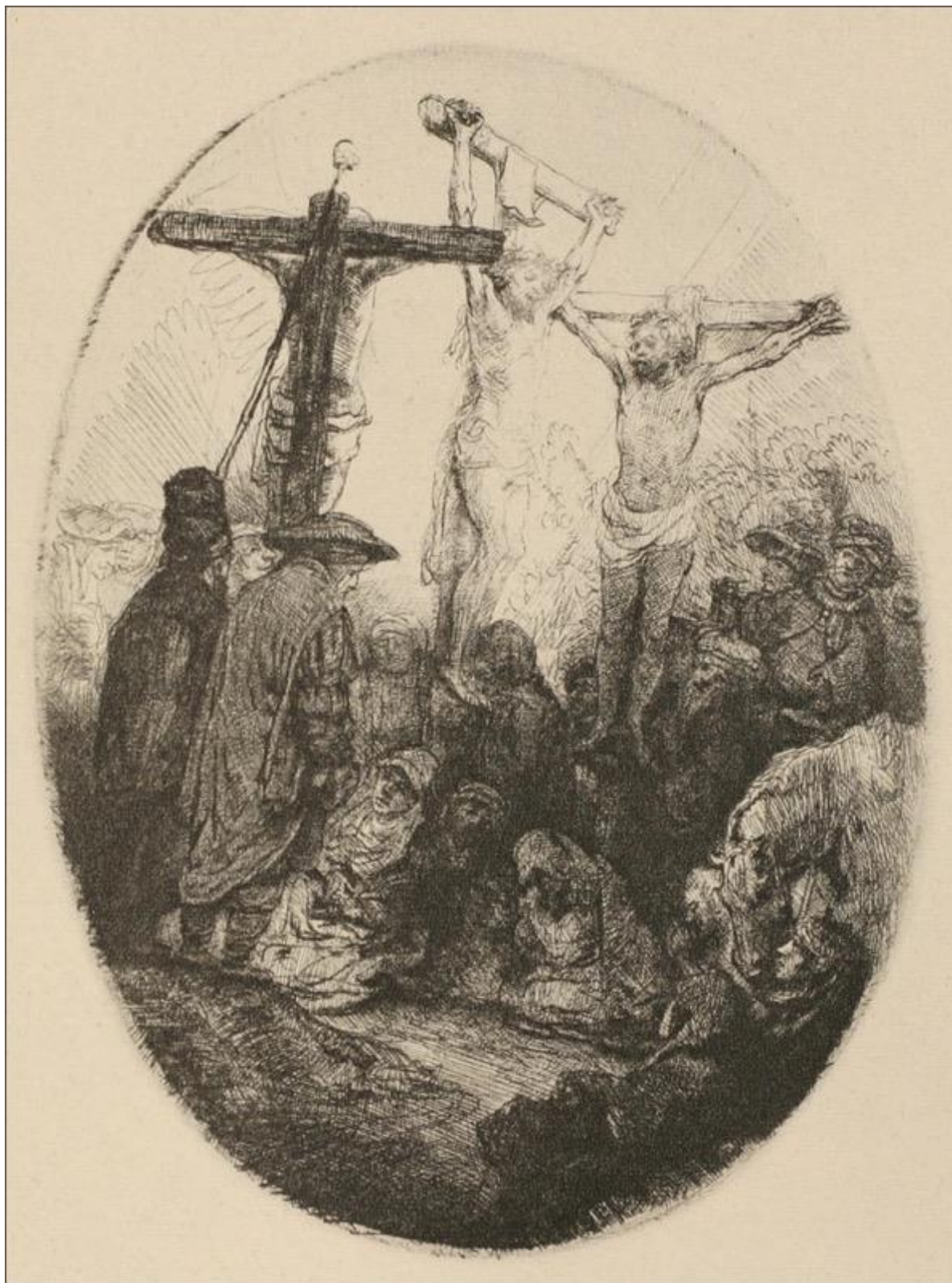


Figura 6:6. Rembrandt (1640). *Crucifixión* [Grabado sobre plancha ovalada, 14 cm]. Recuperado en artDatabase



Figura 6:7. Buonaroti, M (1541). Detalle de *El juicio final* [Fresco, luneto izquierdo]. Roma, Cappella Sistina, Fachada principal. Recuperado en <http://epilaarte2.blogspot.com/2014/02/miguel-angel-el-juicio-final-de-la.html>



Figura 6.8. Velázquez, D. (1620). *La venerable madre Jerónima de la Fuente* [Óleo sobre lienzo, 160 x 110 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-venerable-madre-jeronima-de-la-fuente/7fdeb84a-a3ba-42c9-a4d1-ebca272878ce>



Figura 6:9. Blake, W. (1846). *Soldados echando suertes* [42 x 31,4 cm]. Cambridge, The Fitzwilliam Museum. Recuperado en <https://collection.beta.fitz.ms/id/object/17466>



Figura 6:10. Tissot, J. (1886–1894). *Mujer, ahí tienes a tu hijo* [Témpera y grafito sobre papel, 29,7 x 15,2 cm]. Brooklyn Museum. Recuperado en <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/13509>

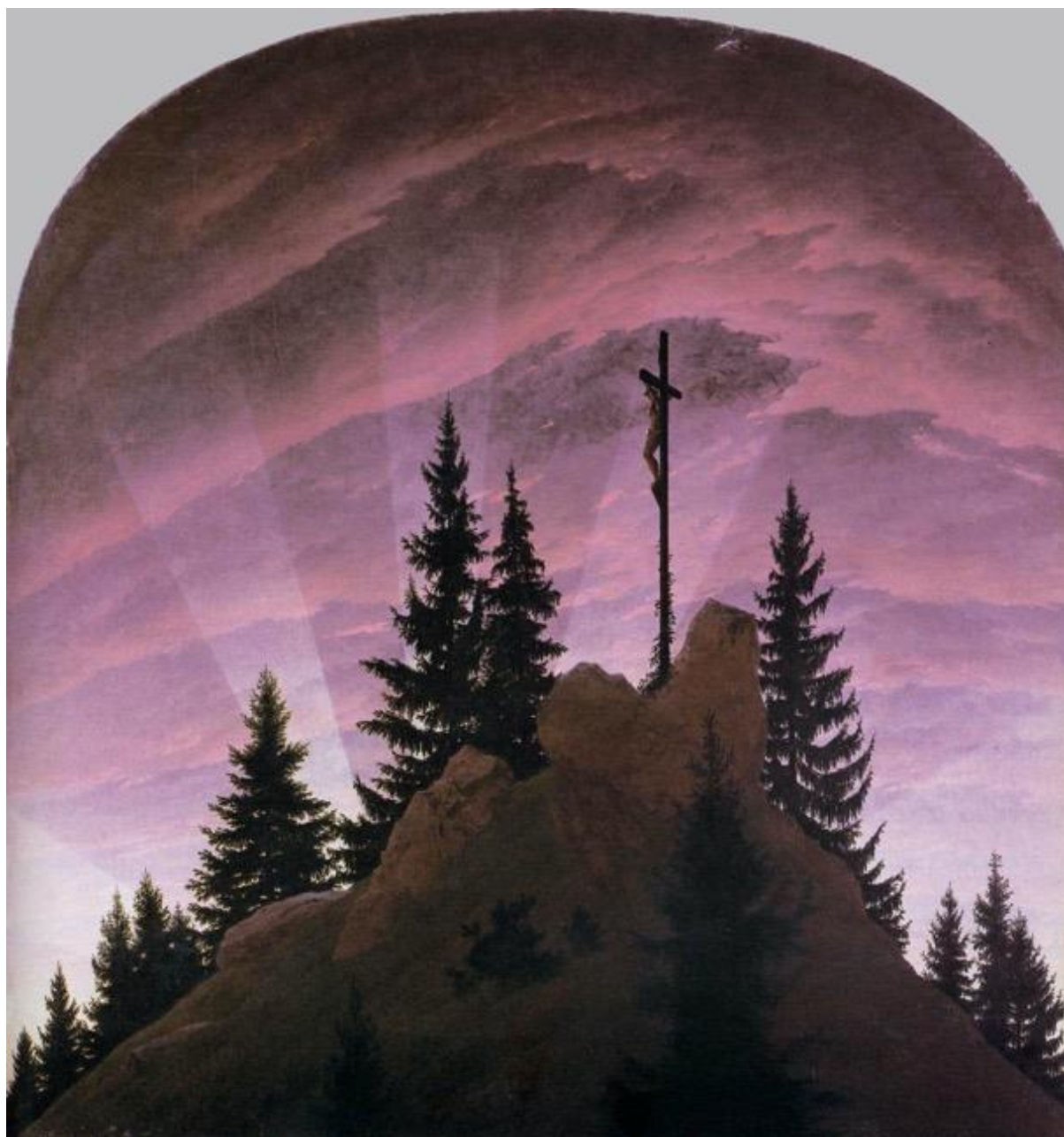


Figura 6:11. Friedrich, C. (1808). *La cruz de las montañas* [Óleo sobre lienzo, 115 x 110 cm]. Dresde, Gemäldegalerie. Recuperado en <http://www.wga.hu/index1.html>



Figura 6:12. Friedrich, C. (ca. 1806). *La cruz de las montañas*. [Dibujo a tinta sepia, 64 x 93,1 cm]. Berlín, Staatliche Museen. Recuperado en <http://www.wga.hu/index1.html>



Figura 6:13. Ter Brugghen, H. (1621). *La vocación de san Mateo* [Óleo sobre lienzo, 102 x 137 cm]. Utrecht, Centraal Museum. Recuperado en G. Jansen, 1985, p. 41.



Figura 6:14. Fritz von Uhde (1891). *En el camino a Emaús* [Pastel sobre papel, 66 x 90 cm]. Dresde, Galerie Neue Meister



Figura 6:15. Dürer, A. (1510). *Adán y Eva* [Dibujo a pluma y tinta, 30 x 22 cm]. Viena, Graphische Sammlung Albertina. Recuperado en artDatabase



Figura 6:16. Goya, F. (1820–1823). *Saturno* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 143,5 x 81,4 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>



Figura 6:17. Buonaroti, M (1541). Detalle de *El juicio final* [Fresco]. Roma, Fachada principal, Cappella Sistina. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Last_Judgement_%28Michelangelo%29.jpg

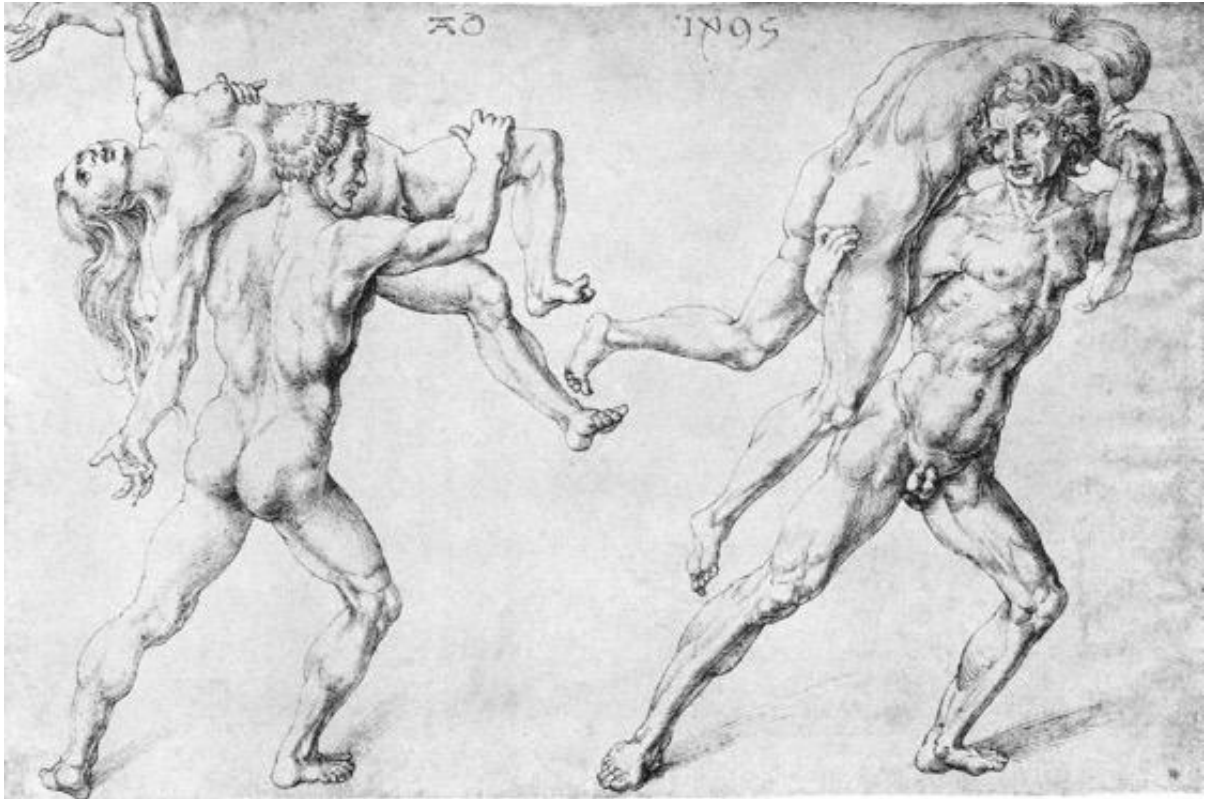


Figura 6:18. Dürer, A. (1495). *Abducción de una mujer* [Dibujo a pluma y tinta, 28 x 42 cm]. Bayona, Musée Bonnat. Recuperado en artBasa Date



Figura 6:19. Eadweard Muybridge (1893). *Disco para fenaquistiscopio*. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Fenaquistiscopio#/media/File:Phenakistoscope_3g07690u.jpg



Figura 6:20. Glenn Ligon (2009). *Rückenfigur* [Neón]. Nueva York, Whitney Museum of American Art.
Recuperado en <https://whitney.org/collection/works/37014>

SEGUNDA PARTE

SEGUNDA PARTE. LA INTERPRETACIÓN DEL DORSO

7. ANÁLISIS ESTRUCTURAL

Este capítulo analiza cómo las conformaciones dorsales participan estructuralmente en los tipos iconográficos desde tres perspectivas: como elementos compositivos a nivel perceptivo, como elementos gramaticales de la narración pictórica a nivel semántico y como figuras retóricas de los enunciados visuales. Desde el punto de vista estructural, el plano formal, determinado por los elementos compositivos de la imagen, coincide con el plano del contenido o de la narración de la obra. Al mismo tiempo, las diferentes estrategias de combinación de las figuras dorsales como elementos del plano formal y del plano del contenido pueden crear composiciones retóricas que consiguen llamar la atención del espectador sobre determinados aspectos de la narración.

En todo caso, como introducción a este capítulo se remite al apartado 3.2. «La estrategia de análisis estructural» de la primera parte en el que se plantean los fundamentos generales del análisis compositivo teniendo en cuenta que las conformaciones dorsales son tanto elementos perceptivos como estructuralmente narrativos, si bien se tienen en cuenta en adelante otros fundamentos específicos. En cada apartado, se han seleccionado una serie de obras entre otras muchas posibles. Es probable que algunas de las figuras dorsales que se describen jueguen dobles funciones, pero se ha optado metódicamente por aislarlas en alguno de los epígrafes para dar mayor claridad a los diferentes criterios de análisis.

7.1. Las conformaciones dorsales en la composición

Este apartado acomete a través de ejemplos la participación de las conformaciones dorsales en la composición de la pintura desde un punto de vista estético y formal. En primer lugar, se analizan como fuerzas perceptivas; en segundo lugar, como elementos que cierran y abren espacios; en tercer lugar, como elementos que participan en el paisaje; y, en cuarto lugar, como dinamizadores del movimiento.

7.1.1. Como fuerzas perceptivas

En el análisis de la función compositiva de las figuras dorsales intervienen factores perceptualmente físicos, como el tamaño, el color o la forma, y psicológicos, es decir, intrínsecos a cada espectador. Rudolf Arnheim (2011) viene a definir el peso de un motivo como la sensación de fuerza relativa que transmite (p. 37-29). De acuerdo con los fundamentos de la percepción visual en el plano bidimensional, el peso de la figura dorsal en la composición dependerá de su posición central o lateral en el lienzo, su localización a la derecha o a la izquierda, en la parte superior o inferior, de su profundidad en el espacio, tamaño relativo, movimiento, acción, grado de aislamiento, número, forma, color e iluminación.

En el fresco de la *Presentación de la Virgen en el templo* (1305–1306, Padua, Cappella degli Scrovegni) de Giotto, la concurrida escena de la escalinata por la que la Virgen sube hacia el templo tiene en conjunto mucho peso en el lado izquierdo de la composición, no tanto por la pequeña María vestida de blanco como por la potente figura de su madre santa Ana que la acompaña vestida con una capa roja (Figura 7:1). El equilibrio de fuerzas perceptuales físicas y psicológicas se consigue introduciendo dos personajes que se miran simétricamente en *dorsalismo* a la derecha del cuadro. Mientras conversan sin atender directamente al acontecimiento principal llenan con sus voluminosos contornos y colores silenciosos el espacio a los pies del templo. Es cierto que dos figuras frontales podrían haber equilibrado la composición, pero en primer plano habrían robado la mirada del espectador y haberlo distraído de la escena primordial.

El equilibrio compositivo entre los elementos se vuelve complejo cuando concurren varios personajes y distintas acciones. Las fuerzas perceptivas físicas se entretrejen entonces con otros componentes psicológicos. En la obra *Interior con jugadores de «tric-trac»*, llamado «*La jaula del papagayo*» (ca. 1660–1670, Ámsterdam, Rijksmuseum) del pintor Jan Havicksz. Steen hay seis personajes que se reparten entre tres escenas simultáneas. Dos de estas escenas compiten por el protagonismo y son la causa del doble nombre que lleva la obra (Figura 7:2). A la derecha coinciden el peso de tres hombres de frente y perfil que juegan al *tric-trac*. Mientras tanto, en *pseudodorsalidad* y ajena al juego, una joven vestida con colores claros levanta el brazo para dar un poco de cebo a un ave parlanchina de vistosos colores. A la izquierda y situados de frente, una mujer que cocina y un niño que juega sentado en el suelo miran respectivamente hacia los jugadores y a la mujer del papagayo. Sus ojos se hacen eco de la rivalidad entre la potente y serena figura femenina y el protagonismo de los activos jugadores que se entretienen en segundo plano. Si el juego de cartas es un foco de atención, la joven en *pseudodorsalidad*

capta en gran medida desde el centro de la composición la mirada del espectador para redirigirla hacia el papagayo enjaulado. Ella es la única que está de espaldas, por lo que relativamente compensa el peso psicológico que crean todos los demás personajes que se hallan de frente.

En *El hombre de la lira* (1634–1693, Dordrecht, Dordrechts Museum) de Nicolaes Maes nueve adultos y niños se agrupan a la derecha del cuadro para escuchar a un hombre mayor que tañe una lira (Figura 7:3). La mitad izquierda del lienzo está relativamente vacía de personajes, pero abre hueco a un niño que baila en solitario y da sonido a la música pintada. Su pequeño cuerpo moviéndose contrapuesto a los demás llama la atención del espectador. Si en lugar de espaldas estuviera situado de frente no quedaría aislado del grupo, sino integrado en él. A lo lejos, otros dos niños en *pseudodorsalidad* juegan acucillados a las canicas y terminan de compensar la composición porque los elementos pequeños alejados pesan más que los cercanos. Así, las posiciones relativas de las figuras frontales y dorsales compensan sus respectivos pesos en la imagen.

El peso de la posición dorsal no solamente está condicionado por fuerzas perceptivas físicas, sino por razones culturales o de *interés intrínseco* (Arnheim, 2011, p. 39), es decir, por la complejidad formal del tema, por el protagonismo o aislamiento de las figuras en escenas principales o secundarias, individuales o multitudinarias, o por las inclinaciones personales del observador. No es comparable, por ejemplo, el peso que tendría hipotéticamente un personaje posicionado de espaldas en un retrato colectivo que el que tiene en una aglomeración en la que todas o la mayoría de las figuras dan la espalda, como en la obra *Sermón de San Juan Bautista* (1566, Budapest, Szépművészeti Múzeum) de Pieter Bruegel el Viejo (Figura 7:4).

Hay personajes aparentemente accidentales que situados de espaldas llaman la atención del espectador. En *Moisés ante la roca de Horeb* (1669–1670, Sevilla, Iglesia de la Caridad), Bartolomé Esteban Murillo sitúa una figura en *dorsalismo* en un lugar marginal y, sin embargo, consigue llamar la atención sobre otras figuras que se encuentra por detrás de ella (Figura 7:5):

Pero la nota de sed más aguda la destaca con la mayor belleza en el grupo de la derecha centrándola en los niños, y enmascarándola con indudable acierto entre una joven que nos muestra la espalda y otra que, vista en bello escorzo, nos regala con su amplio descote. (Angulo, 1982, p. 67)

La *dorsalidad*, como representación minoritaria, podría llamar más la atención o generar curiosidad. En todo caso, el ‘peso de lo raro’ es consecuencia de una apreciación subjetiva y cultural. De hecho, aunque al comentarista de la obra de Moisés ante la roca de Horeb le llama

bastante la atención el escote femenino, hay otra figura masculina que, agachada en *dorsalismo*, recoge agua del manantial y termina de enmarcar la escena del niño que bebe con avidez mientras otro detrás de él espera visiblemente sediento.

Susan Woodford (1987) advierte en el análisis de *El martirio de San Esteban* (1475, Londres, National Gallery) de Pollaiuolo (Figura 2:14) que los pintores del Renacimiento, preocupados por conseguir la armonía y el equilibrio en el nuevo espacio pictórico en perspectiva, juegan con la frontalidad y la visión dorsal de las figuras para componer sus obras:

Una única figura plantea a un pintor menos problemas de diseño que un grupo. Cuando Pollaiuolo pintó en 1475 el martirio de san Sebastián, tuvo que pensar en la mejor manera de presentar la historia clara y convincentemente, y de crear al mismo tiempo una pintura equilibrada y armónica. Para que el santo fuese identificado inmediatamente como la figura más importante, Pollaiuolo situó la escena sobre una colina desde donde se divisaba una amplia panorámica de paisaje y cielo (...). San Sebastián, en la parte superior del cuadro, destaca sobre sus torturadores, que son seis, y aunque a primera vista parecen estar ordenados de modo casual, si se observan con mayor atención se advierte que sus posturas están cuidadosamente calculadas para equilibrarse entre sí: las dos figuras del centro en primer plano tienen prácticamente la misma postura, una vista de frente y otra de espaldas, y el mismo principio de inversión se ha aplicado a los dos arqueros laterales situados en el extremo izquierdo y derecho. Los ballesteros forman un círculo amenazador alrededor del santo, y este se convierte en el centro de atención en todos los aspectos. (Woodford, 1987, p. 81)

Woodford (1987) refuerza la tesis de la figura dorsal como elemento capaz de satisfacer las inquietudes compositivas de los artistas al analizar el fresco de *El viaje de Galatea* (1511, Roma, Villa della Farnesina) de Rafael de Sanzio (Figura 7:6):

Unos 40 años después, Rafael tuvo que plantearse problemas parecidos de organización (...) como hizo Pollaiuolo antes que él, quiso asegurarse de que el interés se dirigía a su figura central, y lo consiguió, aunque de modo muy distinto (...) presenta una organización más libre y relajada que la de Pollaiuolo (...). Pero en conjunto, los recursos que utilizaron ambos artistas no son tan distintos. En la pintura de Rafael tres cupidos trazan un círculo en el cielo, enviando sus saetas de amor a Galatea: las flechas que apuntan hacia ella contribuyen a centrar la atención del espectador en ella. Los cupidos

voladores a izquierda y derecha aparecen invertidos (uno visto de espaldas y otro de frente) como los arqueros de Pollaiuolo; el cupido de la parte superior está equilibrado, quizá, de modo menos obvio por el cupido que pasa rozando el agua, justamente bajo el carro de Galatea. (Woodford, 1987, pp. 81-82)

El interés por la composición formal viaja junto a los pinceles de los artistas por todas las épocas y alcanza a los artistas más rompedores. En el siglo XX, Pablo Picasso durante el llamado Período Rosa (1904–1906) se interesa por el funcionamiento de los diferentes elementos compositivos y ensaya con todo tipo de contrastes formales y distribuciones espaciales que equilibran los motivos en el espacio pictórico: «La monumental composición de “La familia de saltimbanquis”, que a primera vista parece hecha de una sola pieza, es pues el producto de una síntesis de los experimentos formales y temáticos del Período Rosa» (Warncke, 1997, p. 135). Entre todos los recursos utilizados en el gran lienzo de *La familia de Saltimbanquis* (1905, Washington, National Gallery of Art) está la participación de dos figuras dorsales situadas a la izquierda en primer plano: un hombre en *dorsalismo* vestido de arlequín gris que coge de la mano a una niña en *pseudorsalidad* vestida de bailarina, la cual sujeta y mira una cesta de flores a sus pies invitando al espectador a mirarla también (Figura 7:7). Los dos vectores de fuerza de estas dos figuras de espaldas tienen respuesta a modo de espejo en otros dos vectores frontales que los contrarrestan desde el otro lado de la voluminosa figura del saltimbanqui que, vestido de rojo en el centro del grupo, hace de eje de simetría oblicua. Esta corpulenta figura contrasta elocuentemente con la pequeña bailarina.

En la obra *Acróbata y joven equilibrista* (1905, Moscú, Museo Pushkin) Picasso renueva experimentos compositivos jugando con el volumen de dos figuras, las cuales combina y organiza como fuerzas perceptivas físicas y psicológicas opuestas, una de espaldas y otra de frente (Figura 7:8):

Junto a las referencias relativas al formato y las dimensiones del cuadro, como son los conceptos arriba y abajo, izquierda y derecha, pequeño y grande, los auténticos actores son aquí concepciones imaginarias como ligereza y pesantez, delante y detrás. (...) Pero la violencia está en reposo, es pasiva y fue colocada al margen, de manera que el cuadro tendría en realidad que inclinarse hacia un lado. Por el contrario, la grácil equilibrista fluctúa en el aire y mantiene su equilibrio. Ella está ubicada en la parte superior del cuadro y desplazada hacia la izquierda, por lo cual sirve de contrapeso a la enorme masa

de su vecino. También es interesante observar cómo juega Picasso con sus motivos, al contraponer las distintas estabilidades de la pelota y el cubo. (Warncke, 1997, p. 138)

La frontalidad y la *dorsalidad* operan *protoiconográficamente* como dos valores opuestos. Su combinación y alternancia generan ritmos en las composiciones multitudinarias aparentemente desorganizadas. *El Descendimiento* (ca. 1550, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Alessandro Allori (Figura 7:9) es un abigarrado alarde de posturas, narrativamente compleja y alejada del relato bíblico (Falomir, 1999, p. 102). Aunque algunas de las escenas rozan el sinsentido, a nivel formal están comprometidas en la consecución del equilibrio simétrico. El pintor ha distribuido estratégicamente por todo el lienzo numerosas conformaciones dorsales creando ritmos. Por la proximidad de todos los personajes se podría decir que en esta obra hay un único plano; sin embargo, hay claramente definidas tres alturas. En el piso más bajo se sientan en el suelo varios personajes desconsolados. En fila, van alternando sus posicionamientos dorsales y clandestinos con las frontalidades, todo ello con ciertas dosis de falso “libre albedrío” para dar variedad y veracidad al conjunto; en primera línea dos mujeres en *dorsalidad* proporcionan cierto aplomo a una escena repleta de teatralidad. En el piso intermedio a la derecha un grupo de figuras frontales delinean de arriba abajo media circunferencia que finaliza en una figura femenina en *pseudodorsalidad*; ella dirige su mirada hacia el centro de la composición donde se encuentran cuatro mujeres junto a la cruz. Dos de estas mujeres están sentadas de frente y vestidas discretamente con hábitos, mientras las otras dos de pie y con vestidos ligeros, una de frente y otra en *pseudodorsalidad*, levantan los brazos en actitud de recoger el cuerpo sin hálito de Cristo. A la izquierda se reúnen varios apóstoles; dos de ellos destacan por las amplias y potentes masas de color que proporcionan sus posicionamientos dorsales, principales y simétricos. Por encima de ellos, en el tercer nivel a la izquierda, dos guerreros desnudos —de frente y de espaldas— luchan a ambos del tronco del árbol en el que agoniza uno de los dos ladrones. Estas dos figuras enfrentadas se combinan para formar un trío simétrico con un tercer hombre semidesnudo de espaldas a la derecha, pero que está recogiendo el cuerpo sin vida de Cristo desde la izquierda. Al lado derecho, dos hombres simétricamente enfrentados —uno de perfil y otro en *dorsalismo*— con turbantes y semidesnudos desclavan los pies del otro ladrón torturado en el otro árbol que hace las funciones de eje de simetría. En esta rebuscada y compleja composición, la distribución de los personajes y sus posicionamientos alternos contribuyen a lograr el equilibrio simétrico por contraste, pero en detrimento de una verdadera aleatoriedad que daría mayor realismo al conjunto.

Jacopo Comin il Tintoretto es un pintor que utiliza con profusión las figuras dorsales porque sabe aprovechar sus diversas funciones. En *La última cena* (ca. 1570, Venecia, Chiesa di san Polo) la composición está configurada de la siguiente forma (Figura 7:10):

The composition is enframed by two figures: an anonymous servant, his back to us, at the left, and, at the right, the portrait of a donor, a privileged witness to the sacred event—and presumably a member of the Scuola del Santissimo, for whom the picture was painted.

[La composición está enmarcada por dos figuras: a la izquierda un criado anónimo de espaldas a nosotros y a la derecha el retrato de un donante, testigo privilegiado del sagrado acontecimiento —y presumiblemente miembro de la Scuola del Santissimo para quien se pintó el cuadro]. (Rosand, 1982, p. 209)

En definitiva, cuatro figuras de espaldas distribuidas en primer plano de izquierda a derecha son perceptivamente invasivas y dinámicas, pero también inversas a las dos principales que aparecen icónicamente de frente: Jesús en el centro y el donante en el extremo derecho, como el contrapunto de la figura situada en el extremo izquierdo.



Figura 7:1. Giotto (ca. 1305–1306). *Presentación de la Virgen en el templo* [Fresco, 200 x 185 cm]. Padua
 Cappella degli Scrovegni. Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ee/Presentation_of_the_Virgin_-_Capella_dei_Scrovegni.jpg/1024px-Presentation_of_the_Virgin_-_Capella_dei_Scrovegni.jpg



Figura 7:2. Steen, J. (ca. 1660–1670). *Interior con jugadores de «tric-trac», llamado «La jaula del papagayo»*. Ámsterdam, Rijksmuseum [Óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm]. Recuperado en <https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/142443--e/steen/objecten#/SK-A-386,1>



Figura 7:3. Maes, N. *El hombre de la lira* [Óleo sobre lienzo, 91 x 108,6 cm]. Dordrecht, Dordrechts Museum (en préstamo de Rijksdienst Beeldende Kunst). Recuperado en G. Jansen, 1985, p. 163



Figura 7:4. Bruegel, P. (1566). *Sermón de San Juan Bautista* [Óleo sobre tabla, 95 x 160 cm]. Budapest, Museo de Bellas Artes. Recuperado en artDatabase



Figura 7:5. Murillo, B. (1669-70). *Moisés ante la roca de Horeb* [Óleo sobre lienzo, 55 x 335 cm]. Sevilla, Iglesia del Hospital de la Caridad. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Murillo_moises.jpg



Figura 7:6. Rafael (1511). *El viaje de Galatea* [Fresco, 295 x 225 cm]. Roma, Villa della Farnesina. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/r/raphael/5roma/1/05farne0.jpg>



Figura 7:7. Picasso, P. (1905). *La familia de saltimbanquis* [Óleo sobre lienzo, 212,8 x 229,6 cm]. Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection. Recuperado en Warncke, 1997, p. 129

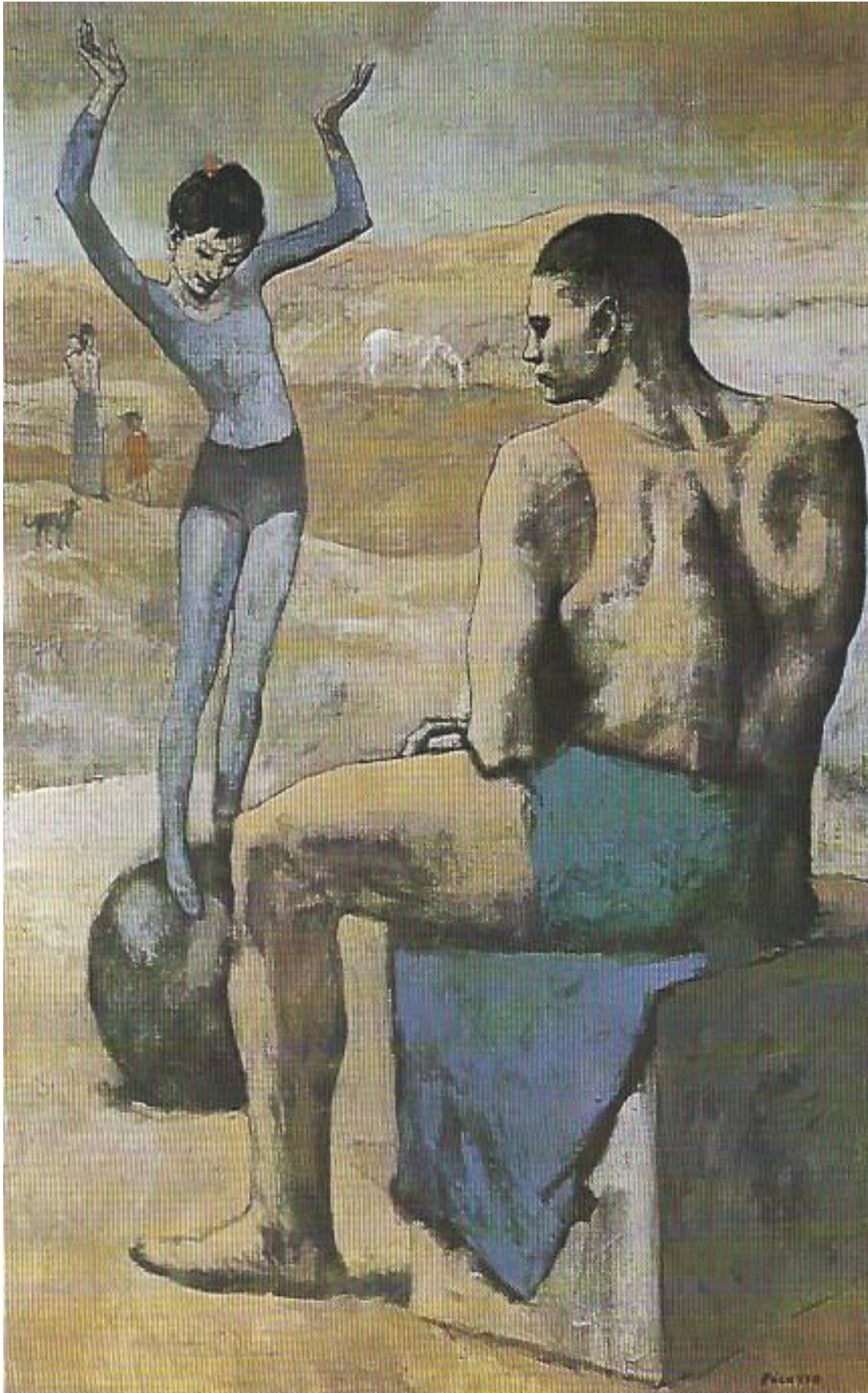


Figura 7:8. Picasso, P. (1905). *Acrobata y joven equilibrista* [Óleo sobre lienzo, 147 x 95 cm]. Moscú, Museo Pushkin. Recuperado en De Serio, 2005, p. 109



Figura 7:9. Allori, A. (ca. 1550). *El descendimiento* [Óleo sobre lámina de cobre, 70 x 54 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/4cb91907-b453-4a0b-bbef-d42b3ed57f0a>



Figura 7:10. Tintoretto (ca. 1570). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 228 x 535 cm]. Venecia, Iglesia de San Polo. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_Last_Supper_-_WGA22614.jpg

7.1.2. Cerramiento y abertura de espacios

Cuando varios personajes se sitúan de espaldas formando una línea continua, esta se traduce psicológicamente en un paramento que delimita un espacio que se abre por delante, pues se sobreentiende que la figura dorsal actúa y se relaciona hacia el interior. Así, en *La última cena* (ca. 1303–1304, Padua, Capella degli Scrovegni) de Giotto di Bondone, Jesús y sus discípulos están reunidos bajo una simplificada arquitectura cúbica. Los comensales sentados en primera línea en diferentes posiciones dorsales hacen físicamente las veces del muro precedente que se ha suprimido para que el espectador pueda ser testigo de la celebración que tiene lugar en el interior del habitáculo (Figura 2:5).

Pero al mismo tiempo las categorías dorsales abren psicológicamente el espacio interior. La visión del dorso, que interviene como un biombo frente al espectador, pero al mismo tiempo implementa el espacio representado por delante, es una estratagema que utiliza el pintor de Bondone para resolver un problema espacial en *Pentecostés* (1310–1318, Londres, National Gallery). Giotto introduce escalonadamente figuras dorsales en dos planos diferentes, pero tan próximos que se confunden y tiene que resolverlo. En primer plano, sitúa dos hombres en *dorsalismo* simétricamente enfrentados. Narrativamente no tienen una actividad clara, pero flanquean la puerta de entrada al interior del edificio donde los apóstoles reciben la llegada del Espíritu Santo (Figura 7:11). Son personajes aparentemente decorativos; pero al situarse en la calle junto al edificio, delante del muro seccionado a la altura de sus cabezas, implementan la profundidad de un escenario que a comienzos del *Trecento* adolece todavía de estar bastante condicionado por la planitud. En segundo plano, una línea de apóstoles ejerce en el interior del templo una función parecida a la de *La última cena*.

Un muro de contención que impide la entrada al espectador lo forman dos imponentes figuras masculinas que miran desde una grada cómo unos hombres realizan sus lanzamientos en *Jugadores de bolos* (1921, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) del pintor Ramah (Figura 7:12). Aunque el título de la obra pone el acento en los participantes del juego que se celebra, las dos corpulentas espaldas paralizan al espectador y protegen el espacio, como si con su presencia pudiera distraer a quien está utilizando su turno y suscitan otro tipo de sensaciones o ideas relacionadas con el lanzamiento en curso, como el silencio, la concentración y la tensión. En realidad la obra representa no tanto el juego de bolos como la contemplación o supervisión de dicho juego por los dos hombretones.

En *La visitación* (1486–1490, Florencia, Cappella Tornabuoni, Basílica di Santa María Novella) de Domenico Ghirlandaio, ambientada en un espacio urbanizado que tiene como

fondo un entorno natural de montañas y masas de agua (Figura 2:33), el autor sitúa en lo alto de una loma y protegidos por un antepecho a tres hombres asomados en *dorsalidad* para crear el efecto de abertura hacia esos parajes naturales y que no parezcan un simple decorado.

Una composición similar tiene la obra *La Virgen y Santa Ana* (s. XVII, Madrid, Museo Nacional del Prado) del pintor flamenco Bertholet Flémalle (1614–1675). En primer plano conversan madre e hija en sus aposentos. Mientras tanto, San Joaquín, el padre de la Virgen, se aparta para mirar el paisaje urbano por uno de los vanos del fondo; posicionado en *dorsalidad* implementa la abertura hacia ese espacio exterior desde una habitación interior (Figura 2:34).

La espalda de un personaje es un tope entre la visión del espectador y el acontecimiento que acontece por delante de él, pero invita a mirar más allá, aunque sea una acción imposible. Así sucede en *El claustro de Santa Croce* (1861–1862, Florencia, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna) del pintor italiano Giuseppe Abbati; un cantero que escuadra bloques de mármol para la restauración de la fachada y el claustro del monasterio de Florencia (*The Cloister of Santa Croce | Artworks | Uffizi Galleries*, s. f.) descansa sentado en *dorsalidad* en el basamento de una columnata (Figura 7:13). No se puede afirmar con rotundidad, pero supuestamente está mirando hacia el interior de la galería, una estancia completamente oscura a los ojos del espectador. En todo caso, la figura de espaldas sumergida en el fondo ennegrecido es un indicio de que no se trata de un telón opaco, sino que el espacio está abierto.

Esta táctica pictórica que promueve la idea de un lugar abierto, aunque el espectador no lo pueda ver, la encontramos también en *Mujeres asomadas a una barandilla* (ca. 1890, colección privada) de Edgar Degas (Figura 3:25). Tres figuras femeninas que dan la espalda al espectador están pegadas a un fondo anodino y forman una barrera que ocupa todo el cuadro. Separan al espectador del extenso y profundo espacio que hay supuestamente por delante de ellas, porque la dama de la derecha sugiere con la dirección de su mirada que existe una supuesta vaguada (ver punto 3.5.3, pág. 183).



Figura 7:11. Giotto (1310–1318). *Pentecostés* [Témpera sobre tabla, 45,5 x 44]. Londres, National Gallery. Recuperado en artDatabase.



Figura 7:12. Ramah (1921). *Jugadores de bolos* [Óleo sobre lienzo, 123,5 x 155 cm]. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Recuperado en <https://iif.kmska.be/c/iif/2/public@2686.tif/full/full/0/default.jpg>



Figura 7:13. Abbati, G. (1861-62). *Claustro* [Óleo sobre cartón, 19,3 x 25,2 cm]. Florencia, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna. Recuperado en <https://www.uffizi.it/en/artworks/the-cloister-of-santa-croce#&gid=1&pid=1>

7.1.3. En el paisaje

Los paisajes sin habitantes son solo paisaje, lugares en bruto que envuelven en solitario al espectador, pero los lugareños y los caminantes se apropian del lugar, interrumpen la intimidad de la mirada y redirigen el itinerario libre de cada observador. La figura humana no es necesaria para construir espacialmente los escenarios, pero es la medida de todas las cosas; a modo de escalímetro sirve para medir o dar una idea aproximada de las dimensiones, la distancia de separación y la profundidad a la que se encuentran los motivos. Sin embargo, esta función referencial requiere que las figuras sean anónimas si se encuentran a una distancia lo suficientemente cercana como para que sea posible reconocer en ellas un rostro o tan solo la idea de un rostro. Si la figura es frontal, es necesario que pierda su carácter de retrato y para ello debe estar bastante lejos. Una distancia media puede ser todavía insuficiente para que un personaje sea completamente anónimo. Una relación de medida física del hombre con la naturaleza se encuentra, por ejemplo, en el siglo XIX en una obra de Thomas Cole, pintor de origen británico de la Escuela del río Hudson norteamericana, que sitúa a dos *Indios mirando un paisaje* (ca. 1827, colección privada) al borde de un descanso en la falda de una montaña (Figura 7:14).

Desde el punto de vista compositivo las figuras anónimas son una sutil herramienta para los paisajistas más especializados. Utilizan figuras dorsales situándolas en lugares estratégicos para llamar la atención sobre la lejanía, para señalar con vehemencia aquel espacio remoto de trazos que apenas se distinguen. Es el caso de dos hombres con sombrero en *dorsalidad* situados en el centro de la calle en el cuadro de *La iglesia grande de Veere* (ca. 1670, La Haya, Mauritshuis) de Jan van der Heyden; uno de ellos señala con el brazo la profundidad de la calle que fuga hacia la derecha (Figura 7:15). El casco urbano no se caracteriza por la precisión topográfica, pues solamente la iglesia se ajusta a la realidad del lugar, incluso las figurillas pudieron ser añadidas posteriormente por uno de los colaboradores del maestro holandés (G. Jansen, 1985, p. 172). Pero, en todo caso, son personajillos que sirven al espectador de comodín para situarse en ese lugar —que al estar habitado se vuelve real— y seguir mirando hacia un lugar impreciso y hasta no se sabe dónde, aunque quizá, más bien, para recorrer con los ojos todo el paisaje. En este sentido se remite al lector a las numerosas obras mencionadas en el apartado 2.6. «Un substrato común para las figuras que dan la espalda» de la primera parte de esta tesis, como, por ejemplo, *Panorámica de paisaje* (ca. 1646–1648, colección privada) del holandés Albert Jacob Cuyp, lienzo en el que dos hombres se han apeado de sus caballos para descansar y disfrutar de la visión amplia de un paraje natural con un río y una ciudad al fondo

(Figura 2:36). Uno de ellos vuelve el rostro hacia el espectador como si se sintiera observado, pero su acompañante en *dorsalismo* mira hacia el paisaje sugiriendo la verdadera temática de la observación.

En la relación entre la figura humana y el paisaje, la visión del rostro transforma el género de la obra. Los figurantes que miran frontalmente desde una distancia media o corta subsumen el paisaje a la condición de fondo de retrato o de atrezo. Sin embargo, por lo general, las figuras en *dorsalidad* o *pseudodorsalidad* se integran en el panorama para formar parte de él, tratando de pasar desapercibidas, sin invadirlo en exceso. Es el caso de una mujer que se desplaza desde el primer plano hacia el fondo por *Una calle en Pontoise* (1879, colección privada) de Camille Pissarro (1830–1903), circulando en la misma dirección que un carro tirado por dos caballos y conducido por dos mujeres dando la espalda al espectador (Figura 7:16). Otros dos carruajes se acercan desde el fondo de la calle hacia el espectador, pero los respectivos carreteros ni interrumpen la mirada ni invaden la perspectiva de la calle porque a esa distancia pierden el protagonismo y como figuras anónimas no restan preponderancia al paisaje. Es un recurso bastante frecuente que los pintores reserven las posiciones frontales para los personajes más alejados y las dorsales para los que se sitúan en primer plano.

En el siglo XVIII Canaletto sitúa en el centro del primer plano de *Campo San Rocco* (ca. 1735, colección privada) una figura de amplias espaldas con una capa roja que apenas deja ver al personaje con quien habla (Figura 2:38). En esta vista urbana la corpulenta y llamativa figura está desplazada hacia la derecha respecto del punto de vista en el que confluyen las líneas de fuga, pero se consolida como el lugar privilegiado desde el cual visualizar toda la plaza y a todos los transeúntes, un hecho que se refuerza con la posibilidad de que desde la altura de sus ojos se pueden trazar varias líneas visuales imaginarias que unen a varios viandantes a la vez. En todo caso, la mirada de su figura en *pseudodorsalidad* redirige la mira del espectador hacia la derecha de la plaza.

Los personajes situados estratégicamente pueden resignificar o confirmar la naturaleza de algunos espacios o arquitecturas de interpretación dudosa. En este sentido, y para no dar mayor protagonismo a la figura que al paisaje, Paul Signac (1863–1935) sitúa a media distancia en el lienzo de *La orilla del río, Herblay, Composición 204* (1889, colección privada) a una mujer anónima andando de espaldas al espectador (Figura 7:17). Se localiza sobre una confluencia de líneas que podrían ser tanto las roderas de un camino como los surcos de un campo sembrado, pero la imagen de esta figura anodina nos sitúa, en cambio, en un espacio de tránsito que de otra forma podría parecer un terreno cultivado. En el sentido contrario, una figura poco definida podría ser ineficiente en un paisaje. Como una sirena pétrea está una figura de espaldas en el

borde de una escarpadura en *Las islas de Shoals* (1912, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts), obra del pintor impresionista estadounidense Frederick Childe Hassam (1859–1935). La casi estatua por su color calizo se confunde con las rocas y solamente el pelo negro alerta al espectador de que es una mujer (Figura 7:18). Su *dorsalidad* anónima se ha integrado tanto en las peñas que apenas es capaz de señalar la marina; es posible que tan solo la visión de su rostro la hubiera salvado de quedar reducida a la apariencia de una roca inerte.



Figura 7:14. Cole, T. (ca. 1827). *Indios viendo un paisaje* [Óleo sobre tabla, 15,2 x 20 cm]. Colección privada.
Recuperado <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/american-art-n10074/lot.38.html>



Figura 7:15. Van der Heyden, J. (ca. 1670). *La iglesia grande de Veere* [Óleo sobre lienzo, 31,5 x 36 cm]. La Haya, Mauritshuis. Recuperado en G. Jansen, 1985, p. 173



Figura 7:16. Pissarro, C. (1879). *Una calle en Pontoise* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 7:17. Signac, P. (1889). *La orilla del río, Herblay, Composición 204* [Óleo sobre lienzo, 60 x 92 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase

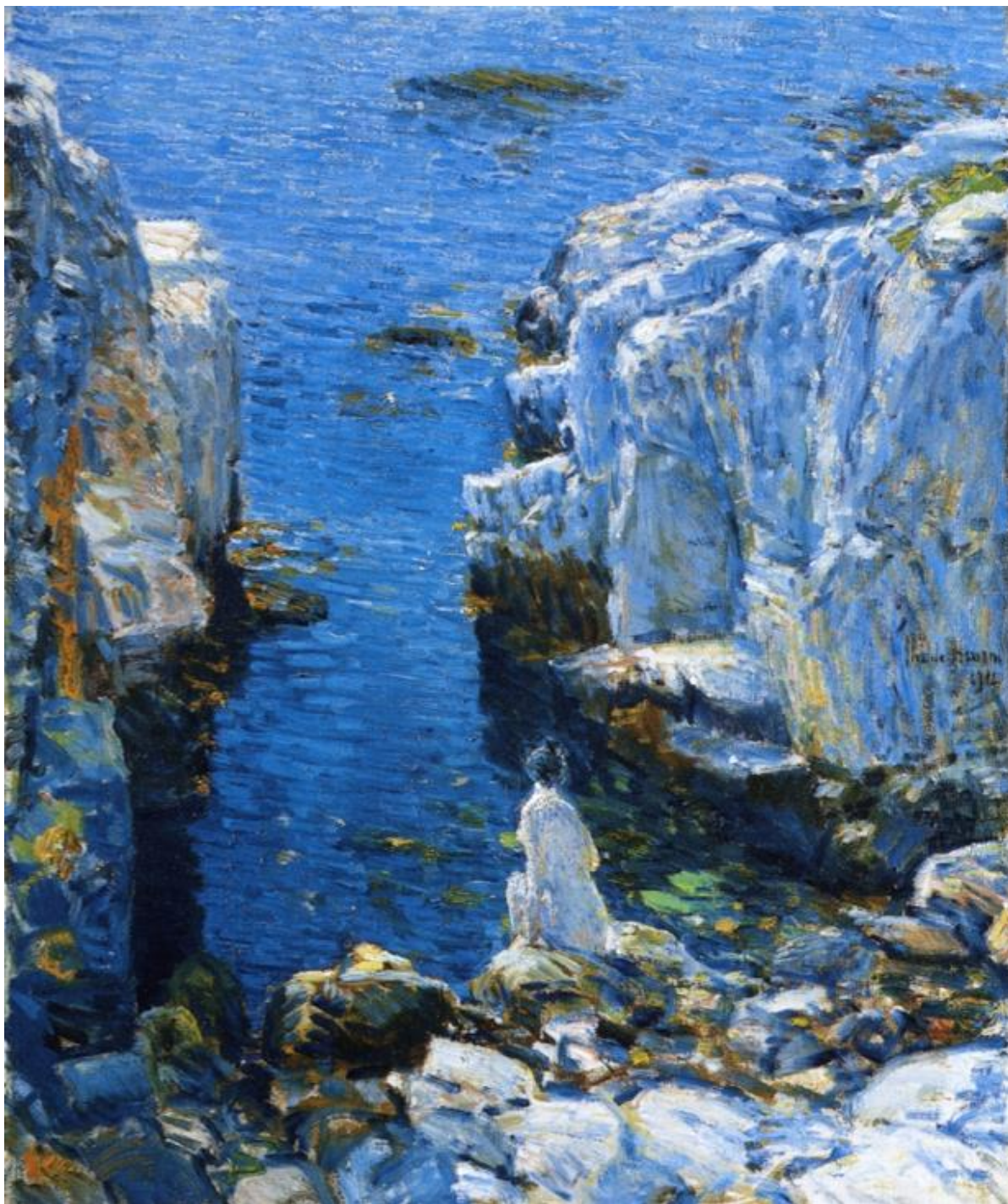


Figura 7:18. Hassam, F.C. (1912). *Las islas Shoals* [Óleo sobre lienzo, 55,9 x 45,7]. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts. Recuperado en artDatabase

7.1.4. La ilusión del movimiento

Metódicamente, el análisis de la función compositiva requiere interpretar las conformaciones dorsales como valores opuestos a la frontalidad. La frontalidad es instrumentalmente un valor positivo que se abre hacia el espectador mientras que la conformación dorsal es un valor negativo que se cierra, como en el teatro. La sucesión y combinación de ambas variables se pueden utilizar también para crear movimiento y ritmos. Al mismo tiempo, el movimiento de las figuras necesita un ámbito que recorrer por lo que sólo su representación genera psicológicamente el espacio.

Las diferentes acciones del cuerpo se representan en los lienzos como actos congelados que se presuponen extraídos de una secuencia dinámica. Pero los pintores quieren representar la cinética dando un paso más allá: pretenden realmente ilusionarlo. Por una parte, necesitan romper el fondo del lienzo para que los danzantes se muevan con libertad y, por otra, necesitan sorprender e inquietar. En esa búsqueda entran en juego las figuras dorsales. Participan en solitario cuando el escorzo de la figura de espaldas atraviesa el lienzo y lleva al espectador hacia el interior. Pero sobre todo funcionan en grupo cuando la alternancia de figuras frontales y dorsales crean ondas, oscilaciones y vibraciones visuales que bajo las condiciones particulares de determinadas temáticas introducen fuerzas perceptivas físicas y psicológicas, flujos lineales, giratorios y circulares.

Dos damas vestidas de blanco con sombreros están dando un paseo fluvial en *El bote de remos azul* (1887, colección privada) de Claude Monet (Figura 7:19). Una está sentada a medio camino entre el frente y el perfil en el extremo izquierdo y la otra de espaldas en *pseudodorsalidad*. La composición es sencilla y equilibrada y transmite cierta tranquilidad y, sin embargo, no presupone quietud. Los vectores de sus posiciones opuestas y sus rostros que se miran generan un par de fuerzas que ilusionan un ligero movimiento giratorio o un tambaleo de la barca sobre las pequeñas rizaduras del agua.

La energía cinética que generan dos figuras contrapuestas y aisladas se incrementa cuando se multiplican los pares. El *Combate de hombres desnudos* (1470–1475) de Antonio Pollaiuolo es un grabado que organiza a los luchadores por pares opuestos con una simetría cruzada; los distribuye ordenadamente en el lienzo para crear una composición no solo equilibrada sino también muy dinámica (Figura 7:20). Sin embargo, como la ordenación desorganiza el desorden, resulta ser una composición demasiado simétrica para expresar la vorágine propia de un episodio belicoso.

En *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros* (1639–1640, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Pieter Paul Rubens, el movimiento también se induce concatenando los posicionamientos frontales y dorsales, pero consigue mayor energía cinética porque ya no hay una distribución simétricamente equilibrada de las figuras, sino que se organizan a través de un recorrido horizontal cuyo flujo nace vectorialmente desde la izquierda y se expande lentamente hacia la derecha al mismo tiempo que aumenta el desorden (Figura 7:21).

Las rondas y los corros son también lugares de encuentro de las figuras frontales y dorsales que tratan de ilusionar el recorrido circular de los danzantes. Por lo general, los corros no forman una sucesión alterna de posicionamientos frontales y dorsales, sino que miran hacia el centro, de tal forma que el espectador visualiza una fila dorsal en primera línea y otra frontal por detrás, tal y como aparecen en *Las musas en compañía de Apolo* (ca. 1540, Florencia, Galleria Palatina, Palazzo Pitti) del italiano Baldassare Peruzzi, divinidades animadas también por la gracia diversificada de sus pies, sus manos entrelazadas y sus vestidos arremolinados (Figura 7:22). Excepcionales son las figuras que invierten sus posiciones concéntricas para formar corros excéntricos de tal forma que en primer plano aparecen las figuras frontales y en segundo las dorsales, como las cuatro estaciones personificadas en *La danza de la vida humana* (1638–1640, Londres, Wallace Collection) de Nicolas Poussin. (Figura 7:23)

Sin embargo, cuando las dos filas de figuras frontales y dorsales se contraponen perpendicularmente al plano del cuadro el movimiento circunferencial resulta más efectivo; y la idea de profundidad se consolida porque mientras unos personajes salen otros entran. Así sucede en *La ronda de los presos* (1890, Moscú, Museo Pushkin), donde Van Gogh está autorretratado en primera línea mirando hacia el espectador (Figura 7:24), obra que realiza cuando está internado en el manicomio de Saint-Rémy a partir de una estampa de Gustave Doré de 1872 (Armiraglio, 2005b, p. 150). La circulación de los internos es ordenada y denota lentitud y aburrimiento.

Una espectacular y etérea composición de cuerpos desnudos en escorzo la realiza Francesco Primaticcio en la *Danza de las Horas* (1548, Frankfurt, Städelches Kunstinstitut), un dibujo a sanguina que visualiza desde abajo y desde el centro a las diosas horas dispuestas en círculos concéntricos como si estuvieran suspendidas en el aire (Figura 7:25). Las múltiples posiciones de sus piernas hacen vibrar sus cuerpos, dificultan su aislamiento y resulta mucho más efectivo verlas de forma conjunta que por separado. Las doce Horas externas están de frente y las tres internas dan la espalda de tal forma que no crean recorridos circulares, sino que la oposición entre las figuras frontales de las Horas del círculo exterior y las dorsales del círculo interior

acompañadas por *putti* bailando boca abajo, crean un rico intercambio concéntrico de posicionamientos que se asemeja a los movimientos de un caleidoscopio.

Las calles y plazas, parques y playas u otros lugares de libre acceso para encuentros tan antagónicos como el *Apocalipsis* o las fiestas populares, como las quermés holandesas, son objeto de representaciones concurridas y dinámicas. Jan Brueghel el Viejo representa una larga fila zigzagueante de personas que celebran un *Baile campestre ante los archiduques* (1623, Madrid, Museo Nacional del Prado) Alberto e Isabel Clara Eugenia de Austria (Figura 7:26). Desde el punto de vista del espectador, las hileras dorsales y frontales de campesinos se alternan a medida que se alejan hacia el fondo y simulan el comedido desplazamiento de una tan extensa y ordenada sucesión de participantes.

La sucesión periódica de elementos frontales y dorsales devuelve un movimiento tranquilo, mientras que la sucesión irregular de frentes y dorsos transmite movimientos inciertos, instintivos o inesperados. Así, la festiva vibración que proyecta el *Banquete de bodas* (1623, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Jan Brueghel el Viejo (Figura 7:27), donde los personajes muestran sin aparente control los dorsos o los rostros, dista mucho del baile formal que presencian los archiduques.

Las combinaciones múltiples de figuras frontales y dorsales repartidas sin periodicidad por los escenarios, en realidad, son formulaciones premeditadas, pero traducen, sin embargo, la idea de casualidad, es decir, una falsa aleatoriedad o la entropía de los espacios multitudinarios. Los posicionamientos “azarosos” se comprueban, por ejemplo, en *Moscú, vista del Estadio Olímpico Luzhnikí* (1956) del pintor ruso Konstantin Yuon (1875–1958), donde una sucesión de turistas distribuidos en grupos compositivamente equilibrados observa el paisaje urbanizado desde la balaustrada de un mirador (Figura 7:28).

Cuanto más desenfadado o libre es el ritmo entre los posicionamientos frontales y dorsales con mayor éxito se ilusiona la aleatoriedad de los movimientos en los eventos multitudinarios. Pieter Bruegel el Viejo logra encuentros fortuitos en la *Danza nupcial al aire libre* (1566, Detroit, Institute of Arts), al igual que Jan Brueghel el Viejo en el antes mencionado *Banquete de bodas* (1623, Madrid, Museo Nacional del Prado), porque los invitados bailan en direcciones alternas, pero sin demasiado orden (Figura 7:29), o Rubens en *La Kermesse* (1635–1638, París, Musée du Louvre) sin guardar ningún orden. El caos culmina en *El vino de la fiesta de san Martín* (1566–1567, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Pieter Bruegel el Viejo donde la gente se agolpa desatada para recoger el vino de cualquier forma y luego caer borracha (Figura 7:30). Un mayor grado de entropía lo consigue Rubens en *La caída de los condenados* (ca.

1650, Munich, Alte Pinakotek) donde los cuerpos malditos recorren del derecho y el revés y en caída libre el lienzo desde arriba hasta los infiernos (Figura 7:31).

En mayor o menor medida, todas estas obras contienen la categoría de lo pintoresco que Wölfflin reconoce en las figuras escorzadas que suscitan la idea del movimiento hacia el interior del cuadro.



Figura 7:19. Monet, E. (1887). *El bote de remos azul* [Óleo sobre lienzo, 109 x 129 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 7:20. Pollaiuolo, A. (1470-75). *Combate de hombres desnudos* [Grabado]. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Antonio_del_Pollaiuolo_-_Battle_of_the_Nudes_-_Google_Art_Project.jpg



Figura 7:21. Rubens, P. (1639-49) *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros*. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en artDatabase.



Figura 7:22. Peruzzi, B. (1514-23). *Apolo y las musas* [Óleo sobre tabla, 35 x 78]. Florencia, Galleria Palatina, Palazzo Pitti. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/p/peruzzi/muses.jpg>



Figura 7:23. Poussin, N. (1638-40). *La danza de la vida humana* [Óleo sobre lienzo, 83 x 104 cm]. Londres, Wallace Collection. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/p/poussin/2a/16dance.jpg>

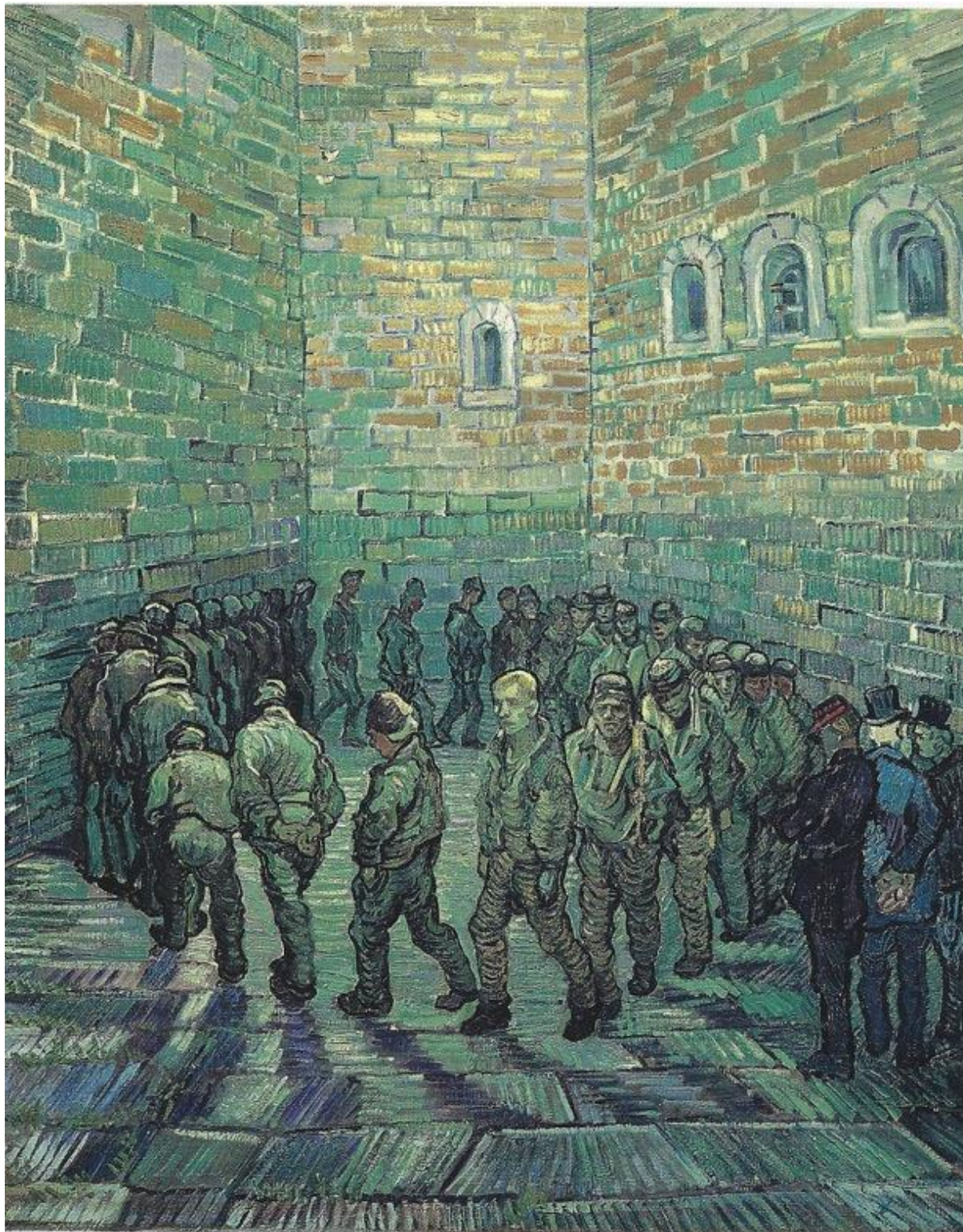


Figura 7:24. Van Gogh, V. (1890). *La ronda de los presos* [Óleo sobre lienzo, 80 x 64 cm]. Moscú, Museo Pushkin. Recuperado en Armiraglio, 2005b, p. 151



Figura 7:25. Primaticcio, F. (1548). *Danza de las Horas* [Sanguina y realces en blanco, 35,7 x 33,5 cm].
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Recuperado en https://www.wga.hu/art/p/primatic/t_dance.jpg



Figura 7:26. Bruegel, J. (1623). *Baile campestre ante los archiducos* [Óleo sobre lienzo, 130 x 266 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baile-campestre-ante-los-archiducos/6e853fbb-18a8-4d9f-89d7-129ab18c8bf0?searchid=757a6cc9-ce17-5a3a-5370-448e776625a6>



Figura 7:27. Bruegel, J. (1623). *Banquete de bodas* [Óleo sobre lienzo, 132 x 269 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/banquete-de-bodas/70425126-57e5-46e5-ab4f-e05e33e22dd9?searchid=f693fd33-4982-8e42-c139-71c7be5e13fd>



Figura 7:28. Yuon, Konstantin (1956). *Moscú, vista del Estadio Olímpico Luzhniki*. Recuperado en WikiArt



Figura 7:29. Bruegel el Viejo, P. (1566). *Danza nupcial al aire libre* [Óleo sobre tabla, 119 x 157 cm]. Detroit, Institute of Arts. Recuperado en artDatabase



Figura 7:30. Bruegel el Viejo, P. (1566-67). *El vino de la fiesta de san Martín* [Temple de cola sobre sarga, 148 x 270,5 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-vino-de-la-fiesta-de-san-martin/e6d44e39-77fb-4deb-a5ed-0a99fbe76847?searchid=6bfa51d1-d568-96ee-d95c-9626cdc121ae>



Figura 7:31. Rubens, P. (ca. 1650). *La caída de los condenados* [Óleo sobre lienzo, 286 x 224 cm]. Munich, Alte Pinakothek. Recuperado en artDatabase

7.2. Figuras dorsales como elementos estructuradores del relato visual

Leon Battista Alberti (trad. 2007) dice a los pintores cuatrocentistas que le «agrada que en una “historia” haya algo que llame la atención de los espectadores sobre lo que sucede» (p. 104). Se refiere a figuras que con sus gestos y actitudes muy diferentes despierten el interés del espectador. Después añade que «es necesario que todo lo pintado sea congruente entre sí y con los espectadores para construir y enseñar la historia» (p. 104). Por otro lado, Alberti asemeja la ordenación meditada de los elementos de una composición pictórica con las partes de una narración que se debe ofrecer al público como una obra unitaria (p. 96). Alberti, por lo tanto, recomienda despertar el interés del espectador a lo largo de un relato bien estructurado.

Siglos más tarde, los historiadores del arte advierten, como es el caso de Victor Stoichita (2005) cómo desde el Renacimiento personajes secundarios son responsables de la *tematización de la mirada* del espectador (pp. 21-23). Estas figuras frontales y dorsales que redirigen la mirada con sus visualizaciones despiertan el interés que pide Alberti y guían al espectador por la obra, pero no son necesaria ni únicamente las que articulan las descripciones visuales. Los motivos inanimados como las estructuras arquitectónicas también son estructuradores, pero esta investigación se ocupa exclusivamente de la participación y la funcionalidad de las figuras o conformaciones dorsales.

Recogiendo la sugerencia de Alberti, que fue una autoridad para tantos pintores del siglo XV y otros posteriores, y con el apoyo de descripciones realizadas en ese sentido por otros tantos historiadores y teóricos del arte, este apartado recoge, analiza y sistematiza cómo desde el *Trecento* las conformaciones dorsales operan en la pintura como elementos estructurantes de los relatos visuales, distinguiendo y delimitando sus específicas funciones en temáticas de muy diversa índole.

El análisis iconográfico y semiótico involucra a las figuras en la temática, pero el análisis estructural las compromete en la composición formal de la narración. Si las figuras dorsales tienen la capacidad de dividir el espacio y abrir escenarios, con la misma disposición separan y conectan los acontecimientos contados. Las relaciones entre las figuras se entablan principalmente a través de las miradas, aunque no necesariamente, ya que puede intervenir la gestualidad. Pero las conformaciones dorsales con sus particulares naturalezas participan estructuralmente en el discurso pictórico y lo ejercen como preámbulos de la exposición, como entre actos o como conectores de escenas. Aunque estas funciones se encuentran de forma múltiple, para su análisis se han aislado metódicamente en los puntos siguientes para

finalmente presentar algunos ejemplos de relatos visuales estratificados con el ejercicio de las figuras dorsales.

7.2.1. Conformaciones dorsales como preámbulos de la narración

Es posible encontrar en el primer plano el recurso de una o varias figuras de espaldas que por su tamaño tienen bastante peso en la composición, que adquieren enorme protagonismo por estar en un lugar sobresaliente y que no necesariamente son parte de la escena principal, pero sí se relaciona con ella. Su energía potencial se transforma en poder de atracción de la mirada y logra su función introductoria en la escena con la que se relaciona por proximidad, por la gestualidad o por una supuesta o verificada dirección de su mirada.

Para focalizar el movimiento de una joven que está jugando al bádminton al fondo del escenario en la obra *Un juego de volante shuttlecock* (1892, colección privada), Vuillard enmarca su ámbito de acción ubicando en primer plano dos espectadoras, separadas simétricamente y mirando el juego de espaldas, como voces en *off* que tratan de referenciar sin distraer la atención hacia otra cosa que no sea el juego (Figura 7:32). Así, la jugadora abocetada que por su lejanía podría pasar desapercibida se convierte en el principal punto de interés que además está subrayado por la dirección de la observación de la espectadora de falda larga. Una estructura similar con dos figuras que introducen al espectador en la acción principal y la aíslan de las acciones de otros personajes secundarios aparece concebida en otra temática muy diferente, pero con resultados semejantes: en *La última cena* (ca. 1794, Madrid, Museo Nacional del Prado), los dos apóstoles de espaldas en primer plano en el centro de la mesa enmarcan a Jesús, que junto a dos de sus discípulos configura una escena de carácter simbólico (Figura 7:33). En otros casos, las figuras que enmarcan la escena se ubican en los extremos del esquema iconográfico y no separan a otros personajes, pero enfatizan la dignidad del acontecimiento, como en *Los Desposorios de la Virgen* (Finales del siglo XVII-Principios del siglo XVIII, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Juan García de Miranda (Figura 7:34).

Para introducir al espectador en el relato de una mentira contada de izquierda a derecha Diego Velázquez introduce una figura de espaldas en *La túnica de José* (1630, El Escorial, Real Monasterio de san Lorenzo). La obra está basada en el pasaje final de la «Historia de José» de la Biblia. Promovidos por la envidia hacia su hermano, los hijos de Jacob pretenden matar al menor, José; pero a instancias de Rubén, lo arrojan a una cisterna y luego lo venden a unos comerciantes que van camino de Egipto. Los hermanos hacen llegar a su padre las ropas manchadas de sangre para convencerle de que ha muerto agredido por una fiera (Génesis, 37,

1-36). Este último es el momento que relata Velázquez (Figura 7:35). Para comenzar, sitúa una figura en *dorsalidad* a la izquierda del primer plano: «La figura de Rubén es una de las más sobresalientes del cuadro, tanto desde un punto de vista formal como narrativo» (Portús, 2017, p. 30). Con la vergüenza de quien no da la cara, Rubén introduce al espectador por proximidad espacial en el falso relato que inician los hermanos mostrando los jirones de ropa. La interpretación del embuste la cierran dos figuras emocionalmente ambiguas: la penúltima mira de reojo y la última, que se cubre la boca, no se sabe si esconde su risa o su pesar. Rubén introduce al espectador; pero por contraposición también se conecta retóricamente con su padre situado en el extremo derecho que cierra a modo de epílogo la composición:

Rubén, de espaldas, en un extremo y Jacob de frente en el otro cierran con sus gestos de dolor una especie de paréntesis que tiene como foco la túnica ensangrentada. (Portús, 2017, p. 30)

En la *Piedad* (ca. 1576, Venecia, Galleria dell'Academia), Tiziano ubica a un doliente en *dorsalismo* para llamar la atención del espectador y utilizar su dirección de la mirada para que señale enfáticamente el cuerpo de Jesús que está en el regazo de la Virgen (Figura 7:36):

Access into the painting is initiated by the adoring figure of St. Jerome; the view of his back and the lost profile of his sharply featured face emphasize his entrance into the sanctified space.

[La introducción en la pintura se inicia a través de la figura de san Jerónimo ferviente; la vista de su espalda y el perfil perdido de sus nítidas facciones enfatizan su entrada en el espacio santificado]. (Rosand, 1982, p. 84)

También la figura introductoria del santo forma un paréntesis con María con el fin de enmarcar con el debido énfasis y respeto el cuerpo yacente de Cristo.

En la *Presentación de la Virgen en el templo* (1552–1553, Venecia, Iglesia de la Madonna dell'Orto) de Tintoretto, lo primero con lo que se topa el espectador es una voluminosa figura femenina; pero su excesivo protagonismo se minimiza al presentarse en *pseudodorsalidad* (Figura 7:37). Este posicionamiento, menos apropiado para la dignidad de determinados personajes simbólicos, advierte al espectador que se trata de una figura comodín con una responsabilidad narrativa. Acompaña a una niña con la que establece un diálogo de miradas y

gestos. La pequeña también en *pseudodorsalidad* mira hacia arriba y señala con el dedo interrogante el lugar donde se encuentra otra niña muy parecida a ella. La mujer maternalmente le indica con el brazo levantado que esa niña es su modelo y que debe subir hasta el lugar donde se encuentra. Ambas figuras de espaldas son el preámbulo de la ejemplaridad de la pequeña virgen María y futura madre de Jesús.

Este recurso narrativo lo reutiliza Tintoretto en *La Última Cena* (1579–1581, Venecia, Scuola Grande di San Rocco) donde la vasta figura de un santo preside la mesa en primer plano e introduce al espectador en la celebración nocturna (Figura 7:38). A golpe de vista, la grandeza de su figura sugiere ser un extraño Jesús que da la espalda al espectador; sin embargo, la energía potencial de su propio peso impulsa el recorrido de la vista por la línea de apóstoles que fugan hasta el contrapunto de la más alejada figura, una figura con la aureola iluminada para diferenciar al hijo de Dios.



Figura 7:32. Vuillard, E. (1892). *Un juego de volante shuttlecock* [48 x 117 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.



Figura 7:33. Maella, M.S. (ca. 1794). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 36 x 94 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/1bbc9f44-418a-4edc-8403-36a29b282aa5?searchMeta=la%20ultima%20cena%20mae>



Figura 7:34. García de Miranda, J. (Finales del siglo XVII-Principios del siglo XVIII). *Los Desposorios de la Virgen* [Óleo sobre lienzo, 118 x 166 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-desposorios-de-la-virgen/c567fe04-b45d-47ba-a473-6bdbdfcd0d0>



Figura 7:35. Velázquez, D. (1630). *La túnica de José* [Óleo sobre lienzo, 213,5 x 284 cm]. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Diego_Vel%C3%A1quez_065.jpg

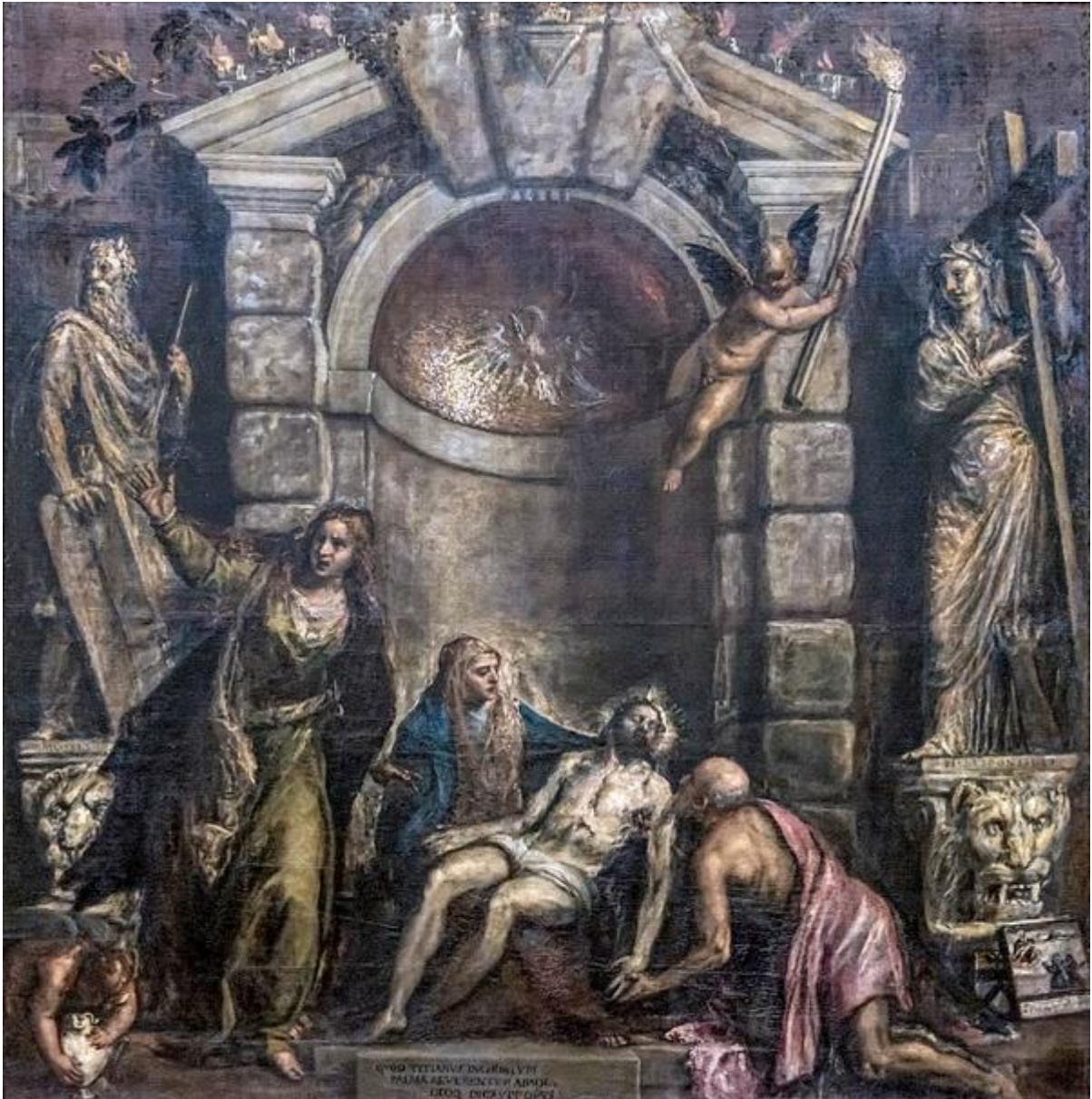


Figura 7:36. Tiziano (ca. 1576). *Piedad* [Óleo sobre lienzo, 353 × 348 cm]. Venecia, Galleria dell'Accademia. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/La_Piedad_\(Tiziano\)#/media/Archivo:Accademia__Piet%C3%A0_by_Titian.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Piedad_(Tiziano)#/media/Archivo:Accademia__Piet%C3%A0_by_Titian.jpg)



Figura 7:37. Tintoretto (1552–1553). *Presentación de la Virgen en el templo* [Óleo sobre lienzo, 480 x 429 cm]. Venecia, Iglesia de la Madonna dell'Orto. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Madonna_dell%27Orto_%28Venice%29_-_Presentation_at_the_temple_of_the_Virgin_%281552-1553%29_by_Tintoretto.jpg



Figura 7:38. Tintoretto (1579–1581). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 538 x 487 cm]. Venecia, Scuola Grande di San Rocco. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/t/tintoret/3b/2upper/2/26lasts.jpg>

7.2.2. Categorías dorsales como entreactos

Una de las funciones estructurales de las figuras dorsales es delimitar físicamente distintas escenas yuxtapuestas. Estos motivos se utilizan desde la Antigüedad y, así, los escultores romanos seleccionan escenas de un ciclo narrativo para decorar los sarcófagos:

Estas escenas, presentadas normalmente en friso continuo y sin elementos de cesura — sin descartarse otras modalidades—, se distinguen entre sí por la disposición de los personajes representados. Así, dos figuras que se dan la espalda nos indican la pertenencia de cada una a escenas contiguas. (R. García, 2009, p. 89)

Pero se puede precisar la función específica que tiene cada motivo protoiconográfico. La *dorsalidad* se acomoda como un hito que rompe la unidad narrativa de un supuesto paradigma de imagen icónica dedicada al espectador. Esta capacidad es gradualmente extensible a todas las categorías dorsales que con sus particulares derivas también dividen la obra pictórica. A modo de entreacto o como signos de puntuación en el relato, el espectador descansa en esas figuras y reinicia la lectura en otro lugar de su elección o al que es redirigido.

La diosa Atenea situada en el centro de la composición del grabado *El juicio de Paris* (1515–16) de Marcantonio Raimondi (1480–1534) independiza dos escenas que están al mismo nivel en la parte inferior del cuadro. Con las armas a los pies y sujetando su toga desde lo alto aísla el acontecimiento del juicio —en el que ella misma participa como candidata— respecto del grupo de dioses fluviales y una nereida que reposan sobre la hierba a la derecha (Figura 7:39). También Paris en *dorsalismo* establece un límite respecto de las tres figuras que aparecen al fondo a su izquierda. Al fondo, por detrás de Paris, Mercurio también se aparta en *dorsalismo*. De esta forma los cuatro protagonistas que dan título a esta obra forman una escena completamente cerrada. Esta disposición de los personajes es un modelo protoiconográfico respetado por muchos pintores en épocas subsiguientes. Como se analiza en el apartado 9.2. «Conformaciones dorsales en la representación de la mitología clásica» se producen variaciones, pero el posicionamiento dorsal de una de las diosas en uno de los laterales del grupo femenino es predominante porque compositivamente es un elemento apropiado para dar unidad y cerramiento a la escena, independientemente de que existan o no otros episodios.

En *La Virgen y el niño del Canciller Rolin* (ca. 1435–1435, París, Louvre), Jan Van Eyck concibe dos planos (Figura 2:26): una sala interior donde la Virgen con el niño es coronada por un ángel en presencia del donante y un paisaje fluvial y urbano que se divisa entre los tres arcos

del vano. Entre ambos hay teóricamente una continuidad espacial y visual, pero está interrumpida por una ventana y un plano intermedio con una terraza en la cual: «Para conducir la mirada del primer al segundo plano, Van Eyck ha introducido dos figuras de espaldas que se asoman desde la balconada» (Armiraglio, 2005a, p. 112). Estos personajillos son un excelente punto de atención visual por su centralidad y porque por ellos pasan las líneas de fuga del embaldosado de la primera estancia. Paradójicamente, aunque invitan a mirar más adelante, son un intermedio en la continuidad visual y, también, en la espacial porque hacen más evidente que se trata de la contigüidad espacial de un ámbito del cual ellos mismos se impregnan. En realidad, no se puede asegurar hacia donde miran porque su reducido tamaño invalida cualquier intento de precisión y, sobre todo, porque la *dorsalidad*, que oculta la identidad, no es ejemplarmente la forma más conveniente para redirigir la mirada del espectador. Tan solo proponen una dirección impropia, imprecisa o ineficaz. La facultad de redirigir la mirada de la *dorsalidad* es limitada, pero abre una vía a la subjetividad. Una de las figuras supuestamente mira hacia el fondo, pero la otra podría estar mirando hacia abajo por el hueco del antepecho. Pero lo importante es que conjuntamente funcionan como un hito que frena la visualidad e invita a reiniciarla desde su lugar. Si son ellas las que sugieren al espectador hacia dónde debe mirar o si es este quien adjudica a los figurines la visualización del paisaje es una incertidumbre que se resuelve con la definición de una simbiosis entre los personajes y el espectador. Esta cooperación, acuerdo tácito o retroalimentación silenciosa se traduce en una ficción por la cual las figuras conducen la visión del espectador para que, como el barco que recorre el río, discurra desde abajo hasta perderse en las montañas del fondo. En definitiva, estas figuras estratégicamente aisladas en un mirador configuran, sobre todo, un hito que define el final y el comienzo de dos escenarios contiguos, distintos y alejados que son ‘aquí’ y, por delante de ellos, ‘allí’. A su vez, entre estos escenarios se puede establecer una relación de homología filosófica, pues albergan respectivamente la idea de que el ser humano puede alcanzar desde el ‘aquí’ tanto la visión del ‘allá’ físico y como del ‘más allá’ espiritual. Es el «gran secreto de la pintura eyckiana: la comprensión simultánea y, en cierto sentido, la reconciliación de los “dos infinitos”, el infinitesimalmente pequeño y el infinitamente grande» (Panofsky, 1998, p. 11), que se encuentran en la infinitesimal visión del horizonte y en su contrapunto la infinita Virgen. Esta doble composición reaparece en la obra pictórica de otros dos artistas del Norte. En *San Lucas pintando a la Virgen* (1435–1440, Boston, Museum of Fine Arts) del holandés Rogier van der Weyden (Figura 2:27), la Virgen posa amamantando al niño en un interior y, mientras, en el exterior una pareja representada con elegancia y dignidad, que podrían ser san José y santa Ana (Panofsky, 1998, p. 251), divisan el paisaje fluvial de la

ciudad desde detrás de unas almenas. En *La Virgen con el niño y san Juanito* (1515–1520, Madrid, Museo Nacional del Prado) del flamenco Bernard van Orley, bajo un pórtico María tiene en su regazo al niño Jesús que juega con un rosario (Figura 2:29). Mientras, una pareja —que recuerda mucho a la anterior— divisa desde una balconada exterior un espectacular paisaje fluvial que discurre entre montañas escarpadas. Este análisis sugiere que en ambos cuadros la figura anónima femenina que lleva túnica azul y velo blanco podría ser la Virgen y la figura masculina que tiene el aspecto de un hombre de avanzada edad podría ser san José en un momento anterior al nacimiento de Jesús. Aceptando esta suposición, sus respectivas espaldas, además de distinguir dos espacios cercano y lejano, podrían estar aislando temporalmente dos momentos cotidianos en la vida de la Virgen.

La yuxtaposición de escenarios contiguos con acciones diferenciadas espacial y temporalmente también fue un recurso de la tradición pictórica veneciana: «The picture-within-a-picture, in addition to describing spatial hierarchies, became a means for distinguishing moments of time» [El cuadro dentro del cuadro, además de describir jerarquías espaciales, se convirtió en un medio para distinguir temporalidades] (Rosand, 1982, p. 173). Entre los pintores venecianos, cabe mencionar a Veronés. Aunque utiliza en ocasiones las construcciones arquitectónicas para delimitar escenas, en la obra *Bautismo y tentación de Cristo* (1580–1582, Milán, Pinacoteca di Brera), crea dentro del mismo espacio natural dos escenas relacionadas temporalmente (Figura 7:40):

Veronese seems more frequently to have explored the possibilities of such complex temporal structures in full landscape settings, as in (...) the magnificent late canvas, now in the Brera, depicting the *Baptism and Temptation of Christ*. In these compositions there is a clear juxtaposition of separate but related moments in time, rather a montage effect.

[Veronese parece haber explorado con mayor frecuencia las posibilidades de esas complicadas estructuras temporales en entornos paisajísticos, como en (...) el magnífico lienzo tardío, ahora en Brera, que representa el *Bautismo y tentación de Cristo*. En estas composiciones hay una clara yuxtaposición de momentos separados, pero relacionados en el tiempo, como un montaje]. (Rosand, 1982, p. 174)

La escena principal del bautismo se emplaza en el primer plano a la izquierda, mientras que la tentación en segundo plano a la derecha. En el Nuevo Testamento, el «Bautismo y tentación

de Jesús» (Marcos I: 9–13) son dos acontecimientos que se producen en dos lugares diferentes y alejados, el río y el desierto, pero que están intrínsecamente relacionados:

Y al momento de salir del agua, vió entreabrirse los cielos, y al Espíritu que, en forma de paloma, descendía sobre Él. Y sonó una voz del cielo: «Tú eres el hijo mío amado, en Ti me complazco.» Y en seguida el Espíritu lo llevó al desierto. (Marcos I: 10–11)

Veronés imagina el estrecho vínculo entre estas dos vivencias sucesivas representando las escenas alejadas, pero en un único escenario natural. Para distinguir la escena secundaria y no generar ubicuidad en Jesús, orienta a los personajes de espaldas a la escena principal y al espectador: Satanás está ligeramente vuelto de espaldas, pero casi de perfil, increpando al Mesías; Jesús en *dorsalismo* vuelve el rostro para no vaciar la simbólica presencia que requiere su dignidad y se distancia posicionalmente del demonio. Ambos crean un telón ficticio que los separa física y cronológicamente del bautismo previo. Si en otras obras la escena más alejada sugiere acontecimientos anteriores al principal, en este caso, refiere acontecimientos que se producen después.

Veronés visualiza en *El rapto de Europa* (ca. 1578, Venecia, Palazzo Ducale) el capítulo «Europa» del libro II de las *Metamorfosis* de Ovidio (Trad. 2003) pintando varias escenas que se suceden sin solución de continuidad hacia la profundidad del cuadro (Figura 7:41):

A smoother flow, however, governs the narrative of the *Rape of Europa*. Instead of suggestive juxtaposition, we find here a more linear, uninterrupted progress in time and space, following the story of the bull's calculated seduction of the maiden from foreground to middleground to background. Each layer of pictorial space thus represents a separate event, and the movement of the observer's eye deeper into the fictive space corresponds in a quite literal way to a temporal sequence.

[Sin embargo, una transición más suave rige la narración de *El rapto de Europa*. En lugar de una sugestiva yuxtaposición, encontramos un progreso más lineal e ininterrumpido en el tiempo y el espacio, siguiendo la historia de la calculada seducción de la doncella por parte del toro desde el primer plano hasta el medio y el fondo. Así, cada capa del espacio pictórico representa un acontecimiento por separado, y el movimiento del ojo del observador profundizando en el espacio ficticio se ajusta de manera bastante literal a una secuencia temporal]. (Rosand, 1982, p. 174)

En la primera escena, Europa se encuentra con un hermoso y manso toro blanco mientras juega junto a otras vírgenes en una arbolada pradera del litoral. Una vez que ha perdido el miedo a tocarlo, «se atrevió incluso la doncella real, sin saber a quién pesaba, a sentarse en el lomo del toro» (*Metamorfosis* II, 869-870). En realidad, el animal es Júpiter que, enamorado de ella, se ha transformado en un atractivo animal que la rapta:

En ese momento el dios, poco a poco desde la tierra y desde la playa seca, pone en primer lugar las falsas huellas de sus patas en las aguas, después se va más allá y lleva su botín a través de la llanura de alta mar. (*Metamorfosis* II, 870-873)

Es un pasaje que Veronés representa en el segundo plano. De espaldas al espectador, la hija del rey Agenor es portada a mujeriegas hacia la costa por el bovino, mientras dos de las vírgenes tratan inútilmente de retenerlo en tierra. Finalmente, en el último plano, a lo lejos, ya en el mar, Europa se da la vuelta para mirar hacia la tierra:

Ella está aterrada y se vuelve a mirar la playa abandonada en su rapto y sujeta con su mano derecha un cuerno, la otra está colocada en el lomo; sus ligeros vestidos ondean con el soplo del viento» (*Metamorfosis* II, 873-876)

Mientras que las mismas vírgenes, que todavía corren tras ella de espaldas al espectador, observan resignadas cómo el animal la introduce definitivamente en el agua.

Las sucesivas escenas que reinventan cada vez a los protagonistas en un paraje unificado se distinguen con motivos horizontales trazados sobre el camino que fuga hacia el mar, pero quienes realmente estratifican la llegada de cada nuevo acontecimiento son los personajes que orientados en cada secuencia de espaldas al espectador comienzan una nueva escena y se aíslan de la precedente.



Figura 7:39. Raimondi, M. (1515–16) (Obra original perdida: dibujo de Rafael Sanzio). *El juicio de Paris* [Grabado, 29,8 x 44,2 cm]. Londres, British Museum. Recuperado en http://www.wga.hu/art/r/raimondi/paris_ju.jpg



Figura 7:40. Veronés, P. (1580–1582). *Bautismo y tentación de Cristo* [Óleo sobre lienzo, 248 x 450 cm]. Milán, Pinacoteca di Brera. Recuperado en https://www.wga.hu/art/v/veronese/05_1580s/04lattu2.jpg



Figura 7:41. Veronés, P. (ca. 1578). *El rapto de Europa* [Óleo sobre lienzo, 240 x 303 cm]. Venecia, Palazzo Ducale. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/v/veronese/08/collegio/5anticol.jpg>

7.2.3. Conformaciones dorsales que conectan escenas

Si un espectador en el recorrido visual que hace por una pintura halla un personaje que le da la espalda y es capaz de distinguir en él una dirección de la mirada encontrará en dicho personaje una figura que descoloca su observación y redirige su visualidad hacia otro lugar en el que reiniciar la lectura de nuevos contenidos. Es un personaje que crea una disrupción, pero al mismo tiempo genera una línea de fuerza o vector psicológico de interés hacia un lugar que puede estar tanto dentro como fuera del cuadro. Como en el teatro, actúan en la pintura como signos déicticos que enlazan hechos y lo hacen a través de la dirección de la mirada: «El índice es capital para el encadenamiento sintáctico de diversos momentos de la acción; asegura la continuidad entre los episodios de la acción y, bajo este concepto, es el garante de la coherencia de la fábula» (Pavis, 1998, pp. 247-248). También hay otros signos déicticos como la gestualidad y la proxemia, pero en el caso de las conformaciones dorsales, esta investigación toma la visualidad como la principal seña de identidad del personaje, sin descartar la lectura complementaria de otros signos. En definitiva, en este punto se analizan las categorías dorsales que por sus características básicas tienen la virtud de estratificar y conectar diferentes escenas en escenarios que formalizan enunciados visuales.

La idea de la figura dorsal como puente entre escenas no es nueva. En 1959 Margarete Koch en su tesis *Die Rückenfigur im Bild von der Antike bis zu Giotto* [La *Rückenfigur* desde la Antigüedad hasta Giotto] atribuye a la *Rückenfigur* una función indicativa hacia el principal motivo de una obra: «Indem die Rückenfigur seine [des Betrachters, d. Vf.] Blicke leiten, weisen sie ihn auf den Kern des bildlichen Geschehens hin» [la *Rückenfigur* dirige la mirada (del espectador), señalándole el núcleo del evento pictórico] (Citado en Wilks, 2005, p. 26). Esta investigación no ha podido tener acceso al texto original de Koch, pero podría tratarse de una *dorsalidad* o una *pseudodorsalidad*, pues Wilks (2005) anota que se trata de una figura anónima: «Daher ist sie als richtungsweisende Figur zu verstehen, die sich zwar an den Betrachter wendet, sich ihm jedoch nicht zur Identifikation anbietet» [Por lo tanto, debe entenderse como una figura que se vuelve para guiar al espectador, pero no permite su identificación] (p. 26). Wilks (2005) también reconoce la misma función indicativa en las figuras de «perfil perdido» representadas en el Quattrocento italiano:

Diesem Typus entsprechen auch Rückenfiguren in der Kunst der ersten Hälfte des italienischen Quattrocento. Dabei handelt es sich um die Figuren im Verlorenen Profil

innerhalb einer Personengruppe. Dieses trifft auf Masaccios (1401–1428) Fresko "Der Zinsgroschen" in der Florentiner Brancacci-Kapelle zu, welches 1425 entstand.

[Las *Rückenfiguren* en el arte de la primera mitad del Quattrocento italiano también corresponden a este tipo. Son las figuras de «perfil perdido» dentro de un grupo de personas. Este es el caso del fresco de Masaccio (1401–1428) *El pago del tributo* en la capilla florentina Brancacci que se pintó en 1425]. (Wilks, 2005, p. 26)

La obra *Paisaje con Diana y Acteón* (ca. 1608, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Hendrik de Clerck da imagen al episodio de «Acteón» narrado por Ovidio en el libro III de las *Metamorfosis* (138-252), momento en el que es descubierta por Acteón bañándose desnuda con sus ninfas (Figura 7:42). A la derecha en primer plano hay un grupo de cuatro ninfas; dos de ellas están de espaldas en *dorsalismo* a orillas de la laguna y dirigen sus miradas hacia Acteón que ha aparecido en escena en el lado opuesto del cuadro; una de ellas también le señala con el dedo.

Esta estrategia aparece también en *Baño de Diana* (1634, Isselburg, Museum Wasserburg Anholt) de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (Figura 7:43). Daniela Hammer-Tugendhat (1946) descubre la función conectora en la más extrema de las deidades del bosque que está sentada en *dorsalismo* en el grupo superior derecho:

The manifold palette of looks and gazes could also allow the viewers to identify with the nymph in back view sitting on the far right of the group, who forms a sort of double figure with the manically laughing nymph. She turns back (thus connecting the two scenes on a formal level) and with her hand protecting her eyes, she calmly looks at Actaeon: neither frightened, nor judging, nor reacting in any way. This is pure looking.

La variada gama de apariencias y miradas también podrían permitir a los espectadores identificarse con la ninfa que da la espalda sentada en el extremo derecho del grupo, la cual forma una especie de doble figura con la ninfa de risa maníaca. Ella se vuelve (conectando así las dos escenas a nivel formal) y se protege los ojos con su mano, mira tranquilamente a Acteón: ni asustada, ni juzgando, ni reaccionando de ninguna manera. Es pura visualidad]. (Hammer-Tugendhat, 2015)

Para enfatizar la función conectiva de la visualidad de esta ninfa, Rembrandt coloca la palma abierta de su mano por encima de sus ojos, un gesto estereotipado que da a entender al espectador que su centro de atención se encuentra lo más alejado posible al otro lado del cuadro.



Figura 7:42. Clerck, H. (ca. 1608). *Paisaje con Diana y Acteón* [Óleo sobre tabla, 70 x 105 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-diana-y-acteon/6755db71-5b15-4664-912a-a31eb249eb04>



Figura 7:43. Rembrandt (1634). *Baño de Diana* [Óleo sobre lienzo, 73,5 x 93,5 cm]. Isselburg, Museum Wasserburg Anholt. Recuperado en artDatabase.

7.2.4. La estratificación del relato visual

Las categorías dorsales tienen, en general, la capacidad de enmarcar o aislar escenas y, además, particularmente la *pseudodorsalidad* y el *dorsalismo* la habilidad de unirlas. Estas funciones diferenciadora y ensambladora pueden reunirse en una misma categoría dorsal o en varias para estratificar la multiplicidad de escenas en un lienzo. Una ilustración del Codex Egberti del siglo X ya contiene la idea de una figura lintera y conectora que en siglos posteriores se convierte en un habitual recurso narrativo. Se trata de una figura masculina que de espaldas al espectador tiene la función de discriminar dos grupos de personajes y que volviendo el rostro los reconecta con un vector visual integrador. Así lo describe Wilks (2005):

Während Christus mit dem Segensgestus die Heilung des Kranken vornimmt, steht eine männliche Rückenfigur zwischen dem hinter Christus stehenden Petrus und den Zuschauern. Diese Rückenfigur hat eine sowohl trennende als auch verbindende Funktion. Trennend in der Hinsicht, als dass sie wie ein "Grenzpfehl" die sakrale Wunderszene von der profanen Umgebung trennt. Auf der einen Seite von ihr sind nur - die durch ihre Nimben ausgezeichneten - Christus und Petrus sowie der Aussätzige ohne Nimbus zu sehen. Auf der anderen Seite der Rückenfigur stehen dagegen die zuschauenden Zeugen der Wunderheilung. Neben dieser abgrenzenden hat die Rückenfigur in diesem Fall jedoch auch eine verbindende Funktion Sie leitet von der Heilungsszene zu den Menschen über; sie verbindet den sakralen mit dem profanen Bereich. Die Rückenfigur bildet in diesem Werkbeispiel eine Art "Grenzfigur", die zwei Bildbereiche einer Szene sowohl miteinander verbindet als auch voneinander trennt.

[Mientras Cristo cura a los enfermos con el gesto de la bendición, una *Rückenfigur* masculina se interpone entre Pedro, que está de pie detrás de Cristo, y los congregados. Esta *Rückenfigur* tiene la función de separar y conectar. Separa en el sentido de que, como un "hito fronterizo", aísla la escena sagrada del milagro del entorno profano. Por un lado, se reconocen a Cristo y a Pedro por sus nimbos y al leproso sin nimbo. Al otro lado de la *Rückenfigur*, sin embargo, están los testigos de la curación milagrosa. Aparte de delimitar, la *Rückenfigur* también tiene en este caso la función de conectar. Conduce desde la escena de la curación hasta el pueblo; conecta el área sagrada con la profana. En este ejemplo, la *Rückenfigur* es una suerte de "figura fronteriza" que conecta y separa dos áreas de una escena]. (2005, p. 25)

En la escena principal del fresco de *La presentación de la Virgen* (1534–1538, Venecia, Gallerie dell'Accademia) de Tiziano, la niña María asciende por una escalera que conduce al pórtico de entrada al templo donde le esperan los sacerdotes (Figura 7:44). La escena complementaria abarca una multitud expectante entre la que se encuentran los padres de la Virgen. A excepción de un bebé en brazos de una mujer, solamente una figura está de espaldas. Este personaje anónimo en *pseudodorsalidad*, que se identifica con san Joaquín, tiene un peso relativo por su gestualidad corporal contraria a la de todos los demás y concentra varias funciones estructurales. Las figuras de san Joaquín y santa Ana no son relevantes en la composición porque se trata de evitar que hagan sombra a otros personajes, pero por su dignidad tampoco pueden pasar completamente desapercibidas. Así que, por un lado, la disonante figura de Joaquín, vuelta de espaldas y cogiendo del hombro a su esposa, es un punto que llama la atención del espectador hacia sí y su esposa. Además, sobre Joaquín se encuentra el punto de fuga de los elementos arquitectónicos:

Titian located the vanishing point of his perspective: the focus is within the node of draperies of old Joachim, who turns back, placing a comforting hand upon the shoulder of the adoring Anna.

[Tiziano ubicó el punto de fuga de su perspectiva: el foco está en el nudo de los ropajes del viejo Joaquín, quien se vuelve hacia atrás colocando una mano reconfortante sobre el hombro de la ferviente Ana]. (Rosand, 1982, pp. 103-104)

Pero, también, Joaquín es simultáneamente un biombo entre escenas y un conector narrativo. Entre los asistentes, hay un grupo de principales que son los mecenas de la obra y que se han retratado según la costumbre. Para identificarlos y delimitarlos, Tiziano sitúa a ambos lados del grupo dos figuras dorsales. A la derecha, san Joaquín los separa del grupo que va por delante, pero también los conecta narrativamente:

La composición se hace frontal, y el retrato de grupo se une al tema principal —del que, sin embargo, se sigue distinguiendo— mediante la introducción de un personaje visto de espaldas, que avanza hacia la derecha mientras mira detrás de sí hacia la izquierda. (Panofsky, 2003b, pp. 54-55)

Y para diferenciar al grupo de personalidades del resto de concurrentes que están aún más a la izquierda, Tiziano coloca la figura frontal de otra madre mirando hacia la izquierda con un niño en brazos. Esta criatura en *dorsalidad* también contribuye con sutileza a marcar la diferencia entre los últimos asistentes y los cuatro notables de la hermandad.

La espalda crea límites entre escenas y la mirada crea flujos de atención que el espectador busca para terminar de leer y completar el significado del cuadro. Por ello, mientras que la *dorsalidad* cierra la escena, la *pseudodorsalidad* y el *dorsalismo* diluyen los entreactos anunciando con la mirada la continuidad del relato en la acción de otro personaje o en otro lugar. Son pausas que concluyen una acción y abren el enunciado que viene a continuación.

Murillo representa en el *Milagro de los panes y los peces* (ca. 1670, Sevilla, Iglesia del Hospital de la Caridad) el conocido pasaje del nuevo testamento en el que primero Jesús multiplica los panes y los peces ante sus discípulos y luego les invita a repartirlos entre la muchedumbre hambrienta que ha ido al desierto para escucharle (Mc 6: 30-44). Es un único acontecimiento que consta de dos fases y así se estructura en el lienzo que está dividido en dos planos muy alejados y diferenciados, pero entre los que hay una continuidad argumental y contigüidad espacial (Figura 7:45). En el primer plano Jesús bendice y multiplica el pan rodeado de sus discípulos y un niño que recoge peces de manos de uno de ellos. Pero para dar idea de la magnitud del milagro, se abre un nuevo espacio muy alejado del primero en el que se agolpa una multitud que ya ha recibido un pan y un pez. Para relacionar la vivencia en tiempo real de la escena principal con la escena del fondo que representa lo que ya viene sucediendo a lo largo del día, el pintor utiliza dos figuras del primer plano que enmarcan al gentío, como si fueran los telones recogidos a uno y otro lado de un escenario. A la derecha, una mujer sentada de espaldas con un niño en brazos mira hacia la izquierda y dirige al espectador, bien hacia el fondo, bien hacia la mano de la otra figura, un discípulo de espaldas que desde la izquierda señala la multitudinaria escena que se extiende hasta el horizonte y se confunde con el cielo. Ambos personajes son hitos que conectan física y temporalmente los dos escenarios y muestran al espectador el poder magnánimo del Señor.

El banquete de Aqueloo (1610, Madrid, Museo Nacional del Prado) del pintor flamenco Hendrik de Clerck se inspira en una obra de Publio Ovidio Nasón (43 a. C. – 17 d. C.) y «se trata de uno de los ejemplos más interesantes de intertextualidad donde la percepción de la deuda de las imágenes figuradas hacia la palabra escrita se hace más evidente» (Mancini, 2002c, p. 436). La obra de De Clerck (Figura 7:46) contiene motivos que se pueden asociar a pasajes y descripciones recogidas en tres capítulos consecutivos del libro VIII de las *Metamorfosis* (Trad. Ovidio, 2003): «Teseo en casa del Aqueloo» (547–576), «Las Equínades y Perimele»

(577–610) y «Filemón y Baucis» (611–724). Tras haber cumplido con la muerte del jabalí en la «Cacería de Calidón» (VIII, 260–328), Teseo parte con sus compañeros de regreso hacia la fortaleza erectea de la Tritónide (547–550); pero le detiene la divinidad fluvial Aqueloo que «hinchado por la lluvia» le aconseja que se quede en su morada hasta que las peligrosas lluvias amainen y el cauce fluvial vuelva a su lecho (547–559); Teseo acepta su hospitalidad: «Haré uso, Aqueloo, de tu casa y de tu consejo» (561–562); y entra en una húmeda cueva de piedra pómez en forma de atrio decorado con conchas y caracoles y el suelo de musgo; y allí «se recostaron a la mesa Teseo y sus compañeros de fatigas» (560-568). Después, unas ninfas descalzas preparan unas mesas con manjares y vino en copas (571–573). Teseo, mirando hacia la superficie del mar, pregunta «¿Cuál es aquel lugar?» (575) al tiempo que lo señala con el dedo (573–576). Aqueloo le responde que son cinco islas que por la lejanía parecen una, pues «la distancia falsea la separación» (579); asegura que en el pasado fueron náyades a las que castigó por no honrarle debidamente y que una de esas islas, la más aislada, procede de la náyade Perimele, su amante transformada en tierra por su propio padre (577–610). Al finalizar su relato, el hijo de Ixión cuestiona el poder de los dioses: «Refieres cosas inventadas, Aqueloo, y piensas que los dioses son en exceso poderosos» (614–615). Pero Lélex, menos inconsciente y más maduro por su edad, sale en su defensa: «Inmenso es el poder del cielo y no tiene fin, y lo que los celestiales quieren se cumple» (618–620).

De Clerk transforma la descripción del lugar, los hechos y los relatos en una imagen, pero tiene que utilizar recursos visuales que al mismo tiempo evoquen y delimiten las escenas y pensamientos narrados. En el lugar central del lienzo representa el momento del festín y el diálogo. Para simplificar la escena, entre todos los hombres de Teseo, solamente el viejo Lélex a la izquierda y el ixiónida Pirítoo a la derecha aparecen sentados a la mesa junto al héroe. En medio de ambos, Teseo señala con el dedo hacia el mar en actitud de preguntar. Frente a ellos, Aqueloo levanta el brazo derecho y señala otra escena que contiene los elementos de su relato: el mar, el río, las náyades y oceánidas y las islas Equínades. La forma de delimitar este tema principal de cinco figuras es situar a los dos personajes extremos de espaldas al espectador: a la izquierda, la ninfa semidesnuda en *pseudodorsalidad* ofrece vino a Lélex; y a la derecha, Aqueloo sentado en *dorsalismo* responde a Teseo. Delante de la mesa del festín, un *putto* de espaldas, que roba algo de comida, termina de aislar el encuentro respecto de otro grupo de *putti* que beben en conchas y retozan sobre el musgo. Para representar el poder sin límites de los dioses –cuestionado por Pirítoo– y las riquezas de Aqueloo, numerosas ninfas habitan la cueva y portan exquisitos alimentos para agasajar a los huéspedes. En primer plano a la izquierda, dos ninfas llevan frutas del bosque en una cesta; la que da la espalda crea un límite

respecto de otro grupo de ninfas que realizan otros quehaceres al fondo, pero al volver su mirada hacia el espectador podría estar invitándole a entrar. En primer plano a la derecha, un trío de ninfas recoge peces; forman un grupo cerrado, pues dos de ellas, situadas en *pseudodorsalidad* y *dorsalismo*, flanquean a su compañera. De Clerk encierra de forma sintética las descripciones de la narración ovidiana valiéndose de elementos testigo que aparecen en el relato y separa las escenas yuxtapuestas utilizando estratégicamente los posicionamientos dorsales de las figuras.

Entre las numerosas figuras que participan en *El nacimiento de la Virgen* (1660, París, Louvre) de Murillo hay tres dorsales que sirven para estratificar la imagen. Son hitos que aíslan o llaman la atención del espectador y le señalan la secuencia de tres escenas y planos diferentes (Figura 7:47). En el punto más central del lienzo se ubica la recién nacida Virgen rodeada de doncellas humanas y ángeles divinos que diseñan compositivamente un triángulo rectángulo. Pero desde el primerísimo plano, el espectador se topa con una comadrona arrodillada, una pesada figura en *pseudodorsalidad* que vestida de rojo llama poderosamente su atención. No mira a la niña, sino a otra mujer que trae ropas limpias; sin embargo, es el contrapunto de la pequeña protagonista porque su exagerado tamaño es proporcional a la majestad de la recién nacida. Las otras dos figuras dorsales tienen un peso relativamente menor, al igual que los acontecimientos con los que se ponen en relación. El angelote en *pseudodorsalidad* que juega con el perrito que cierra por la izquierda el triángulo central es también el dispositivo que conduce al espectador hacia el plano medio de la izquierda, una habitación donde se encuentran santa Ana, que acaba de dar a luz en una cama, y San Joaquín, su esposo. Narrativamente sirve de nexo entre la Virgen y sus padres, que se han relegado a un plano complementario. El tercer plano, al fondo a la derecha, contiene una escena suplementaria que equilibra la composición. Dos doncellas realizan tareas cotidianas delante del hogar encendido en el límite del lienzo: la primera, erguida y de espaldas; la segunda arrodillada y de frente. En definitiva, cada una de las tres figuras dorsales tiene un peso relativo en la composición y proporcional a los acontecimientos que señalizan.



Figura 7:44. Tiziano (1534–1538). *La presentación de la Virgen* [Óleo sobre lienzo, 335 x 775 cm]. Venecia, Gallerie dell'Accademia. Recuperado en artDatabase.



Figura 7:45. Murillo, B. (ca. 1670). *Milagro de los panes y los peces* [Óleo sobre lienzo, 236 x 575 cm]. Sevilla, Iglesia del Hospital de la Caridad. Recuperado en <https://www.santa-caridad.es/es/capilla/>



Figura 7:46. De Clerck, H. (1610). *Banquete de Aqueloo* [Óleo sobre lámina de cobre, 36 x 51 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/banquete-de-aqueloo/e1fa5c8d-6922-444a-be1a-7ee95e9a04de?searchid=41aa9843-7039-12e2-82b4-f3373682ce45>



Figura 7:47. Murillo, B. (1660). *El nacimiento de la Virgen* [Óleo sobre lienzo, 165 x 185]. París, Louvre.
Recuperado en <https://www.archisevillasiempreadelante.org/nacimiento-virgen-murillo/>

7.3. Figuras retóricas

Son formulaciones visuales que tratan de llamar la atención del espectador. La omisión, exageración o multiplicación de figuras dorsales o su asociación o combinación con otras figuras, crean juegos visuales que no pronuncian significados específicos, sino que refuerzan su expresión o alteran sus significados originarios para girarlos hacia otros más vehementes.

Los desvíos retóricos en la elocución pictórica se producen necesariamente respecto de una norma o un hábito (Carrere y Saborit, 2000, p. 196). Metódicamente la frontalidad es para esta investigación la norma habitual; es decir, formalmente se toma como un punto de partida arbitrario sobre el eje vertical de la figura humana en torno al cual giran todos los demás posicionamientos. Por ello, sin necesidad de que otras las acompañen, las conformaciones dorsales son estructural e intrínsecamente retóricas. Pero además de estos casos aislados, esta investigación busca obras en las que las conformaciones dorsales operan en combinación con otras figuras frontales y dorsales para crear juegos visualmente retóricos.

Roland Barthes advierte que las imágenes publicitarias utilizan juegos retóricos semejantes a los del lenguaje escrito y es lugar común estudiar las retóricas visuales tomando las figuras literarias como principio comparativo (Acaso, 2009, pp. 87-88). Pero como ya se ha señalado en la primera parte, las figuras literarias tuvieron un origen visual en la antigüedad: «el lenguaje podía ser *translucidus* o *versicolor*» (Baxandall, 1981, p. 38). El retórico hispanorromano Marco Fabio Quintiliano relaciona en el siglo I las figuras literarias con las tridimensionales:

Tratando de explicar el efecto de las figuras adornadas en la retórica, Quintiliano utiliza el símil de una estatua; la estatua firme y erecta, con sus brazos que caen verticalmente, carece de *gratia* y de adorno, mientras una pose curvada, móvil y variada tiene *gratia* y es el equivalente de la prosa adornada. (Baxandall, 1981, p. 164)

Aquí se retoman para sistematizar las figuras visuales dorsales ya que, salvo descripciones aisladas, esta investigación no conoce ningún catálogo precedente. Para estudiar la retórica visual hay que diferenciar en la imagen la forma del contenido o temática representada. La composición formal es la encargada de dar énfasis al sentido visual o de perfilar los significados más evocadores. Son las desviaciones formales las que «transfieren las consecuencias expresivas directamente al plano del contenido» (Carrere y Saborit, 2000, p. 282). Muchos de los ejemplos que a continuación se exponen podrían pertenecer simultáneamente a varias figuras. En ocasiones concurren varios juegos de comunicación visual con lecturas alternativas

que generan lo que se denomina una *abundancia*, una copiosidad que llena de significados la obra pictórica. Metódicamente se ha optado por incluir, en general, cada ejemplo en una de las figuras retóricas sin excluir por ello otras opciones posibles. A continuación, se analizan la paradoja, la elipsis, la antítesis, diferentes tropos de repetición y la hipérbole.

7.3.1. Elipsis

Es una imagen retórica que omite una figura dorsal, pero que se sobreentiende o se deduce por el contexto. Un ejemplo inmediato y sencillo formalmente es *Decalcomanía* (1966, Dr. Noemi Perelman Mattis and Dr. Daniel C. Mattis Collection) donde René Magritte ha representado dos figuras paralelas cuyos contornos son similares sobre dos fondos distintos, un paisaje de playa y una cortina roja (Figura 1:2). Una figura está claramente de espaldas mientras que la otra se ha vaciado, lo que permite ver a través de ella el paisaje que está al fondo, como si de una ventana abierta en la cortina se tratara. Si bien es cierto que esta segunda silueta podría corresponder al mismo tiempo a un personaje frontal y dorsal, por paralelismo se interpreta automáticamente, sin reflexión cognitiva, como dorsal. Sin embargo, el hombre del bombín en *dorsalidad* es tan característico de Magritte que incluso cuando la silueta aparece sola, como en *El feliz donante* (1966, Bruselas, Musée d'Ixelles), evoca la visión de la espalda: «Magritte prefería pintar al hombre del bombín solo o con su doble y, en general, de espaldas, caminando hacia algún misterioso destino» (Magritte, 1988, p. 110). Esta *dorsalidad* imaginada subraya la idea de que el espectador puede situarse en el lugar del personaje para ver el interior de la obra desde su lugar privilegiado (Figura 7:48).

En determinado momento de la trayectoria pictórica de Caspar David Friedrich, para enfatizar el paisaje y evitar que sea subsumido por la potente personalidad de la *Rückenfigur*, llega a eliminarla del cuadro para que nada sea un intermediario entre el espectador y la visión de la naturaleza (ver apartado 2.5, p. 85). Aceptando este teórico juego de supresión, se puede considerar que se trata de una elipsis completa de la figura en *dorsalidad*.

La *clandestinidad* es una figura que se desconecta de la escena pictórica para expresar de una manera diferente: mediante la omisión del rostro. En la obra *Madame Vuillard sujetándose el pelo* (1900, Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts) de Édouard Vuillard, sabemos quién es la dama frente al espejo por su título, pero se puede analizar la figura como si fuera anónima (Figura 7:49). Su cuerpo de perfil se gira ligeramente hacia el espectador al mismo tiempo que lo distancia con su gesto: las manos afanadas en la colocación correcta del tocado tapan su cara y devuelven una figura clandestina cuyo estampado del vestido se diluye entre

los objetos, como si pasara a formar parte del mobiliario de la propia habitación. Este vacío de personalidad e identidad mantiene por un lapso la mirada dubitativa del espectador y le induce a buscar su rostro reflejado en el espejo, pero tampoco lo encuentra, retornando otro anonimato. Esta doble elipsis enfatiza la clandestinidad e incita aún más la curiosidad del espectador. La *clandestinidad* vacía la personalidad y la identidad de esta mujer que se exhibe y se cubre, que parece mayor, pero que no quiere aparentar la edad, que quiere mirarse al espejo, pero que tampoco lo consigue. Si bien el retrato de una mujer mirándose al espejo es una forma perfecta para tematizar, simbolizar o alegorizar una mirada, esta estampa ambigua e incompleta detrae el símbolo y la alegoría de la visualización y devuelve el mito del espejo que refleja la realidad.

Todas las conformaciones clandestinas son en origen una elipsis que oculta el rostro:

Los rostros de los protagonistas del cuadro *Los amantes* (1928) de Magritte permanecen elípticos, ocultos también por una tela que muestra no obstante sus siluetas; sinecdóquicamente se oculta la identidad de los mismos, acaso como metáfora de una relación «imposible». (Carrere y Saborit, 2000, p. 274)

En realidad, la *clandestinidad* es por definición una elipsis parcial. Es un tropo desde su origen y no tendría sentido hablar de la elipsis total de una forma clandestina porque ella misma es la naturaleza de la ausencia.

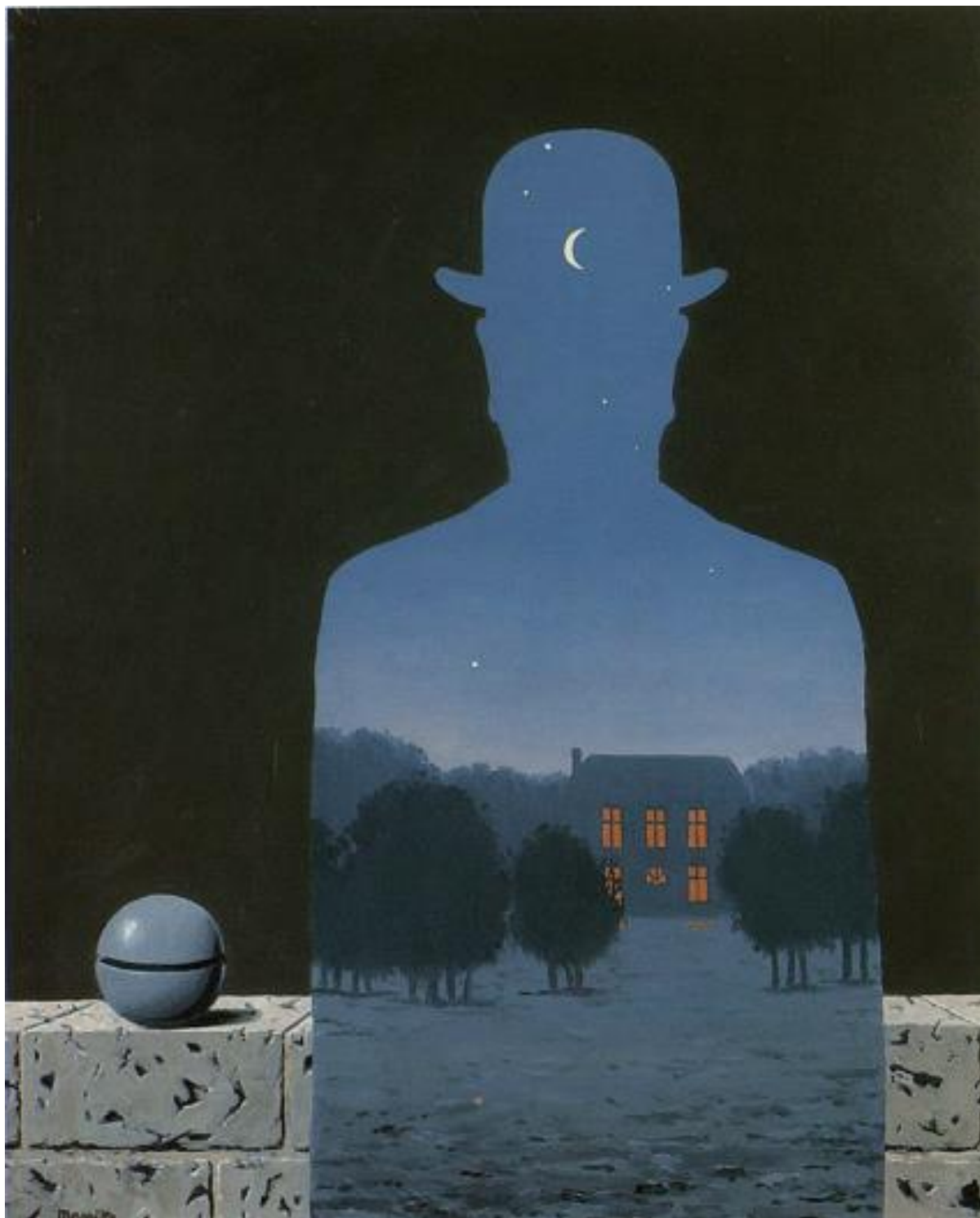


Figura 7:48. Magritte, R. (1966). *El feliz donante* [Óleo sobre lienzo 55 x 45 cm]. Bruselas, Musée d'Ixelles. Recuperado en *Magritte*, 1988, p. 84

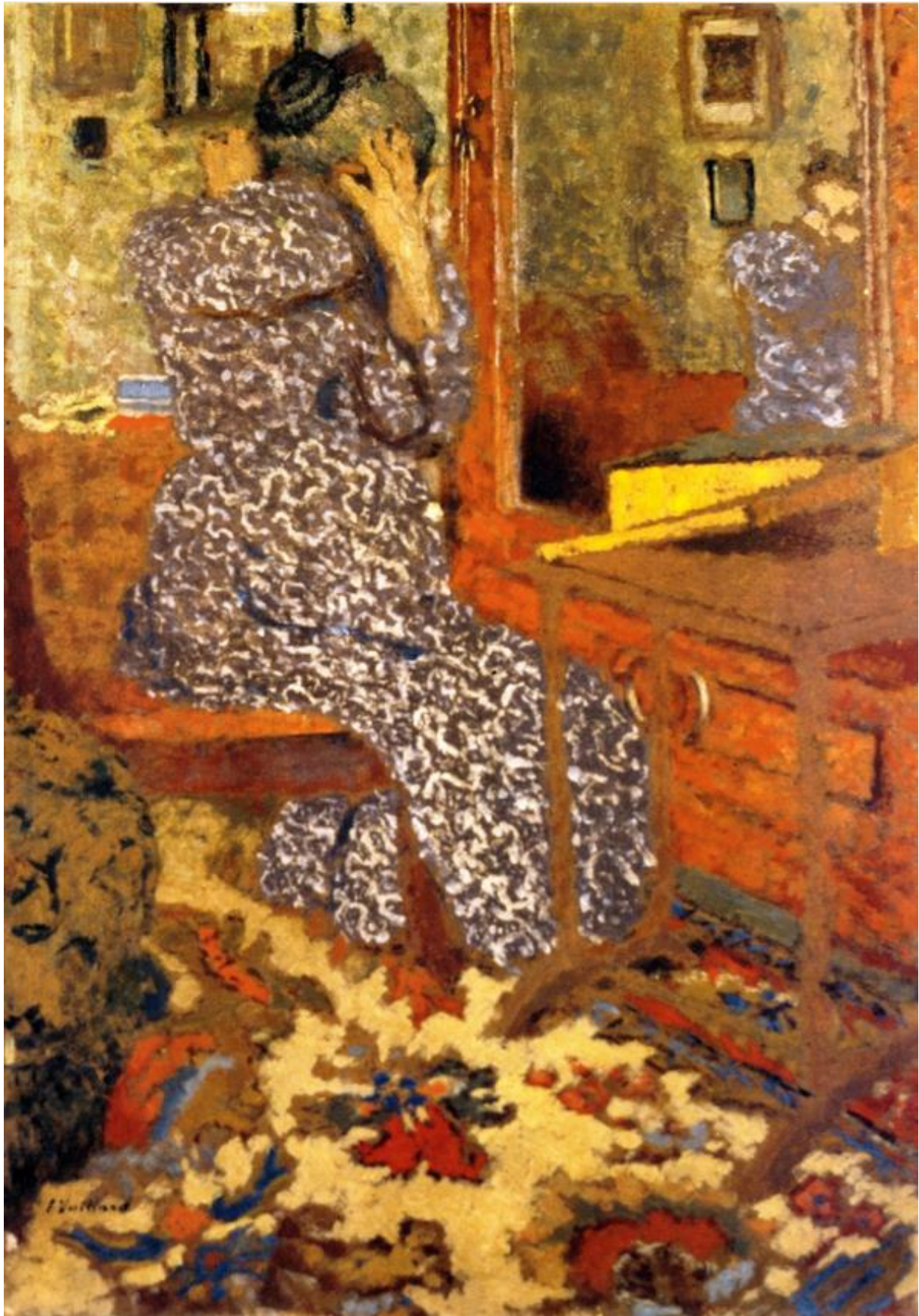


Figura 7:49. Vuillard, E. (1900). *Madame Vuillard sujetándose el pelo* [Óleo sobre tabla, 49,5 x 35,5 cm]. The Barber Institute of Fine Arts. Recuperado en <https://barber.org.uk/edouard-vuillard-1868-1940/>

7.3.2. Paradoja

La paradoja es un tropo visual que acompaña o refuerza el sentido de la ambigüedad o de lo contradictorio en un tema representado. Metódicamente esta investigación establece la frontalidad como un punto de partida o grado cero en el giro de una figura. Es una decisión arbitraria, pero también atiende al hecho de que es la posición preeminente y predominante en la representación humana, por lo que a toda frontalidad le corresponde por oposición su propia *dorsalidad* y viceversa. Metódicamente se considera la *dorsalidad* una antítesis connatural de la frontalidad. Delante de una figura de espaldas el espectador imagina su frontalidad; delante de una figura frontal es menos probable que trate de suponer su visión dorsal, pero parece que hay una relación inevitable: «en la pintura egipcia tradicional, nunca se ve a nadie de frente, porque la visión frontal abre la posibilidad de su opuesto: la visión de espaldas de alguien que se vuelve para irse» (Berger, 2017).

La *dorsalidad* por sí misma no es estructuralmente una contradicción, pero puede generar temáticas paradójicas. Así, un retrato en *dorsalidad* puede significar formalmente el estudio de una cabeza; sin embargo, semánticamente, respecto de su propio género pictórico, es un oxímoron. Pero entre las conformaciones dorsales que rompen la dicotomía entre el anverso y el reverso, el *dorsalismo* es estructuralmente una figura contradictoria y susceptible de albergar semánticamente lo paradójico. Su condición formal es una suerte específica de *contrapposto* que atañe a la representación del rostro y el dorso que miran oblicuamente y en direcciones opuestas al plano del cuadro. Desde la concepción plana del espacio pictórico, en los siglos XII y XIII de la Edad Media también se pudieron utilizar figuras frontales que se dirigen en una dirección y vuelven el rostro hacia el lado contrario con el fin de representar contradicciones, como es el caso de Adán expulsado del Paraíso en un relieve de Santiago de Compostela comentado por Barasch (1999):

El Señor se representa en una posición totalmente frontal, y coloca su enorme mano sobre la parte alta del brazo de Adán que, caminando hacia la derecha, se vuelve a mirar al Señor, realizando un movimiento de torsión en espiral. La inestabilidad de Adán —tal vez una imagen de la ambigüedad de su naturaleza moral y sus sentimientos contradictorios que desgarran su espíritu se revelan en ese *contrapposto*, y en sus piernas cruzadas, que parecen bailar. (Barasch, 1999, p. 157)

En general, el *dorsalismo* representa o refuerza el carácter y la personalidad paradójica de un personaje, de su situación o incluso de su propia representación. Es el caso de *El actor* (1904–1905, Nueva York, Museum of Modern Art) de Picasso cuyo *dorsalismo* es un gesto que acentúa la condición de un personaje que tiene que representar una faceta que es antagónica a la suya real. Representa de modo monumental y simbólico a un comediante actuando en el teatro o a un cantante en la ópera (Figura 7:50). A sus pies, bajo la concha del escenario, se encuentra escondido el apuntador que con el guion entre las manos supervisa el texto para soplarle lo que necesite. El fondo desdibujado sitúa la escena en un lugar mal definido y el punto de vista de la escena es un tanto ambiguo, pero en todo caso no coincide con la de los espectadores invisibles: el tornavoz se ve desde un lateral y al actor de tres cuartos por la espalda, como si Picasso visualizara la escena entre bastidores. Aunque probablemente Picasso estuviera influido por el punto de vista de Degas, Lautrec o Seurat (De Serio, 2005, p. 48), no deja de ser paradójico que un hombre que trabaja por norma general dirigiéndose abiertamente hacia al público sea representado desde atrás. Pero Picasso podría estar codificando otros mensajes. El hecho de que eligiera un lienzo de grandes dimensiones es un indicio de la importancia que dio a este tema (Tinterow y Alyson, 2010, p. 64). Al simultanear la visión del dorso y el rostro, figura la naturaleza paradójica del actor que enmascara su identidad real para ilusionar otra diferente:

Durante el Período Rosa, los arlequines, como los artistas callejeros y de variedades, son actores de un juego teatral cuyo tema es siempre el mismo: la virtualidad del artista. (Warncke, 1997, p. 115)

La composición pudo inspirarse en el protagonista y escenario de la obra *Edipo y la Esfinge* (1808) de Jean-Auguste-Dominique Ingres que Picasso vio en el Louvre (Tinterow y Alyson, 2010, p. 66) con el fin de llamar la atención sobre el valor intelectual del artista. Pero por otro lado, el tema podría estar basado en la ópera *I Pagliacci* (1892) de Ruggero Leoncavallo (1857–1919) que Picasso pudo ver en 1902 en París y con cuyo protagonista celoso se identificaría al enamorarse en 1904 de Fernandine Olivier, mujer que no le era demasiado fiel (Richardson y McCully, 1991, p. 338). *El actor* representa al comediante Canio, un actor cornudo que tiene que representar a su vez al payaso Pierrot. Su *dorsalismo* podría reforzar semánticamente la condición ambivalente del payaso que tiene que divertir al público sufriendo la infidelidad de su mujer a sus espaldas.

El mayor grado de contradicción lo presentan los *dorsalismos* incongruentes porque al romper la naturaleza humana son estructuralmente un oxímoron. Es el caso de *Las relaciones peligrosas* (1936, colección privada) de René Magritte (Figura 1:7), donde se desestructura la imagen del cuerpo de una mujer para mostrar el frente y el dorso simultáneamente mediante la intervención de un espejo.



Figura 7:50. Picasso, P. (1905). *El actor* [Óleo sobre lienzo, 194 x 112 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.pablocassio.org/the-actor.jsp>

7.3.3. Antítesis

La antítesis es el tropo visual que compara formalmente una figura frontal con otra dorsal. Se puede interpretar estructuralmente como el desdoblamiento de un *dorsalismo* o un *contrapposto* en dos vistas, una frontal y otra dorsal:

Tal vez valga la pena recordar que la denominación de *contrapposto* procede del latín *contrapositum* traducido a su vez del griego *antithesis*, figura retórica en la que se enfrentaban directamente términos o conceptos opuestos. (Barasch, 1999, p. 187)

Un tipo de antítesis sencilla es la del personaje que de espaldas al espectador observa su propia imagen frontal reflejada en un espejo. Otra de las fórmulas especulares invierte las posiciones de forma que el modelo situado frente al espectador devuelve una imagen especular que da la espalda. Este es el caso de la *Mujer con collar de perlas en un palco* (1878–1879, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art) de Mary Stevenson Cassat (Figura 7:51). La porción del dorso visible en la luna es una sinécdoque de todo el personaje, pero se produce un juego retórico por el cual la imagen especular dorsal se brinda como estrictamente necesaria para corroborar que el fondo no es un “frente” si no el reflejo de lo que el retratado está mirando al mismo tiempo que informa al espectador sobre el lugar en el que se encuentra. El dorso especular de una *Mujer con un abanico* (1878–1879, Washington, National Gallery of Art) de Cassat está, sin embargo, asociada a un fondo neutro y oscuro que no dice nada (Figura 7:52). Pero el vacío está en consonancia con la mirada ausente de una mujer que está absolutamente ensimismada y da buena cuenta de que no ve nada salvo sus pensamientos.

Pero la antítesis no necesariamente tiene que corresponderse con un mismo personaje. Teóricamente nace como fórmula desmembrada del *contrapposto* de una única figura, pero llega a ser una de las principales fórmulas compositivas que involucra en la pintura a más de una figura:

This series of figures (...) They are in such violent movement as simultaneously to display front and rear. When thus described, the figures embody an antithesis, which, as we shall see, was a major form of rhetorical, of poetic, and, in the Renaissance, of pictorial ornament.

[Esta serie de figuras (...) Están en un movimiento lo suficientemente violento como para mostrar simultáneamente el frente y el dorso. Cuando se describen así, las figuras encarnan una antítesis, la cual, como veremos, fue una forma principal de retórica, de poética y, en el Renacimiento, de ornamentación pictórica]. (Summers, 1977, p. 339)

La antítesis, como la mayoría de las figuras retóricas, se caracteriza por su sencillez formal, pero es una estructura que contiene una gran carga semántica: «Étant la figure de l'opposition, la forme exaspérée du binarisme, l'Antithèse est le spectacle même du sens» [Siendo la figura de la oposición, la forma exasperada del binarismo, la Antítesis es el espectáculo mismo del significado (Barthes, 1975, p. 142). *Los luchadores* (1835–1845, York, Art Gallery) de William Etty (1787–1849) son dos hombres desnudos que combaten cuerpo a cuerpo: el púgil de piel oscura situado de espaldas y de rodillas agarra por la cintura a su contrincante de piel blanca. Sus posicionamientos enfrentados refuerzan retóricamente la oposición entre dos etnias que se desafían (Figura 7:53).

Aunque la composición antitética es formalmente simple, a veces presenta a dos personajes cuya relación no tiene un sentido inmediato, sino que propone al espectador una metáfora que resolver, como *El ramillete ya preparado* (1956, Ginebra, colección privada) de Magritte (Figura 7:54), donde su particular hombre del bombín en *dorsalidad* da la espalda a la bella Flora extraída de *La primavera* de Botticelli (Figura 9:20).

La contraposición formal puede ser una llamada al antagonismo entre los personajes con el fin de reforzar sus respectivas naturalezas, cualidades físicas, situaciones o acciones diferenciadas que explican una historia. Es el caso de la contraposición entre los personajes de *Acróbata y joven equilibrista* (1905, Moscú, Museo Pushkin), figuras que Picasso ha sobrevalorado al extremar físicamente sus respectivas naturalezas (Figura 7:8):

Su poder de representación es el resultado de trucos técnicos; éstos son arbitrarios, se puede jugar con ellos y llegar casi hasta el límite de lo imposible, ganando la obra un atractivo suplementario justamente por ese acercamiento a las fronteras. (Warncke, 1997, p. 138)

El pequeño cuerpo frontal de la niña contrasta con la corpulenta *dorsalidad* masculina del acróbata adulto. La imagen opone el ágil dinamismo infantil con la musculatura inerte del hombre fuerte del circo (Richardson y McCully, 1991, p. 345). Sus posicionamientos opuestos refuerzan retóricamente la relación asimétrica entre ambos: la inestabilidad de la niña novel que se sitúa frontalmente al espectador para demostrar orgullosa su prematura habilidad

mientras el adulto sentado de espaldas la mira atento y preventivo con el aplomo, discreción y serenidad del maestro experto.

La antítesis puede, por tanto, acentuar el carácter opuesto entre dos personajes distintos o reforzar las respectivas diferencias entre los que son próximos en algún sentido y hacer referencia a cualidades antitéticas que no son visualmente perceptibles, sino psicológicas, intelectuales y emocionales. Es el caso de muchas de las acciones en las que dos personajes se enfrentan o contraponen física o verbalmente por su rivalidad o falta de entendimiento, ya sea de forma lúdica, amistosa o agresiva y, en general, todas las que se incluyen en los campos semánticos analizados en el epígrafe 8.3. «Representación de la desarmonía».

A veces la antítesis respalda cuestiones relativas a la temática que el espectador conoce por los textos de referencia que ilustran la imagen, por el título o su contexto histórico. El tema de Adán y Eva en el Paraíso justificó en el pasado el estudio y la representación del cuerpo humano desnudo. Mayoritariamente, las representaciones de nuestros primeros padres se formularon frontalmente, aunque en la mayoría de los casos aparecen pudorosamente cubiertos con estratégicas hojas de parra contradiciendo el espíritu inocente previo al pecado original, como es el caso de *El paraíso* (ca. 1530, Viena, Kunsthistorisches Museum) del pintor alemán Lucas Cranach el Viejo donde, como escena principal, aparecen Adán y Eva posicionados frontalmente hablando con Dios, sin sentir vergüenza por su desnudez (Figura 7:55). Estos desnudos frontales adecentados con fortuitos delantales son un símbolo del Génesis: «Estaban ambos desnudos, Adán y su mujer, más no se avergonzaban» (Génesis 2:25 versión J. Straubinger).

En un dibujo, Albrecht Dürer sitúa a *Adán y Eva* (ca. 1495–1499, colección privada) simétricamente opuestos por delante y detrás del tronco del árbol del bien y del mal que se encuentra en el centro del jardín del Paraíso (Figura 7:56) del cual Dios les ha prohibido tocar y comer los frutos (Génesis 3:3). Mientras Eva da la espalda al espectador en *dorsalismo*, Adán se muestra frontalmente completamente desnudo. Podría tratarse del preciso momento en el que Eva ya ha cogido y mordido la manzana del árbol y siente la vergüenza que antes no tenía y que le obliga a ocultar su desnudez; mientras que Adán, que la muerde un poco después, todavía no sabe que está desnudo y muestra sus genitales sin pudor: «Y como viese la mujer que el árbol era bueno (...) tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido (*que estaba*) con ella, y el comió también» (Génesis 3:6). La antítesis visual acompaña retóricamente al distanciamiento emocional que supuestamente existe entre nuestros primeros padres en el preciso momento en que Eva ofrece la manzana a Adán, pero que realmente el Antiguo Testamento no lo explicita así. Es la tradición la que transfiere la acción de una mujer pecadora

que instiga al hombre que inicialmente se resiste a desobedecer a Dios; y esta antítesis moral se encuentra formalmente en muchas pinturas. Un ejemplo es *El pecado original* del pintor flamenco Frans Francken II (1581–1642, Madrid, Museo Nacional del Prado). Adán y Eva aparecen contrapuestos en torno al bien y el mal del árbol de la vida que los separa para expresar retóricamente su distancia moral unos momentos antes de que Adán claudique ante la manzana ofrecida por Eva (Figura 7:57). Lo mismo sucede en la escena del segundo plano de *El paraíso* (ca. 1530, Viena, Kunsthistorisches Museum) de Lucas Cranach el Viejo (Figura 7:55), al fondo a la derecha y a la izquierda del Árbol de la vida. En esta secuencia, Eva, que esconde en su mano derecha la manzana que supuestamente ya ha probado y se la muestra al espectador, se sitúa de espaldas; mientras, Adán, todavía frente al espectador, está empezando a morder la suya. (Génesis 3:24). También es el caso de los antitéticos *Adán y Eva* (1550–1553, Venecia, Galleria dell'Academia) de Tintoretto situados a uno y otro lado del árbol del conocimiento (Figura 2:20). Adán, todavía libre de pecado, está de espaldas y parece zafarse dubitativamente del ofrecimiento de su mujer. La imagen representa a Eva como la provocadora y a Adán como la víctima inducida que trata de apartarse: «La mujer que me diste por compañera me dió del árbol, y comí» (Génesis 3:12). La *pseudodorsalidad* de Adán podría recoger dos argumentos complementarios: por una parte, la dirección de su mirada que de forma imprecisa se encuentra entre Eva y la manzana expresa la vacilación entre la obediencia y el deseo, una decisión privada que solo él puede tomar; y, por otra parte, la espalda echada hacia atrás sugiere negación o resistencia, quizá vergüenza y temor ante el pecado. Establecer unas pautas rígidas de lectura semiótica de los respectivos posicionamientos de Adán y Eva estaría en contra de las propias premisas de esta tesis. Pero sí parece coherente plantear dos cuestiones en esta temática. Por una parte, las conformaciones dorsales representan mejor el sentimiento de vergüenza; Tintoretto ilumina el fatal desenlace de la historia mediante dos pequeñas figuras avergonzadas que se esconden en *dorsalidad* hacia el fondo del paisaje. Por otra parte, sus posicionamientos enfrentados alrededor del árbol de la vida expresan visualmente un disentimiento.

El poeta y artista William Blake (1757–1827) ilustra la obra literaria *Paraíso Perdido* (1667) del escritor John F. Milton (1608–1674), un libro épico de poemas que narra el origen de la muerte y el mal en el mundo y la pérdida del Paraíso. La ilustración *La tentación y caída de Eva* (Figura 7:58) representa un pasaje del libro IX en el que Satán, metido en el cuerpo de una serpiente dormida, engatusa a Eva para que pruebe la fruta del Árbol de la Ciencia y cómo luego Adán, conocedor de la transgresión de su mujer, la censura y se lo reprocha; sin embargo, finalmente decide probar la fruta y morir con ella. Milton describe a una Eva segura de sí

misma y de sus actos y Blake la representa como el símbolo de la desobediencia a Dios: frontalmente y mordiendo sin escrúpulos ni remordimientos la manzana que le ofrece con la boca la serpiente que le rodea el cuerpo. El *dorsalismo* de la figura de Adán, que da la espalda a su mujer y al Árbol de la Ciencia, visualiza retóricamente su oposición y desencanto hacia la transgresión cometida por Eva:

Apenas, por su parte, Adán oyó
 El pecado fatal de Eva, asombrado,
 Se quedó como piedra, escalofríos
 Corrían por sus venas y sus huesos.
 (...)

 ¿Cómo has condescendido en transgredir
 El estricto mandato y violar
 Ese fruto prohibido? Algún engaño
 De ignorado enemigo te sedujo. (Milton, 1988, p. 215)

Una leyenda del sofista Pródico en el siglo V a. C. cuenta la decisión que Hércules tiene que tomar en el momento de pasar de la infancia a la juventud, tal es el decantarse por la virtud o el vicio, disposiciones contrapuestas que se le presentan en forma de mujer (Elvira, 2008, p. 365). Aunque las obras pictóricas que recrean este momento presentan en su inmensa mayoría a Hércules frontalmente y pensativo, el héroe está asociado reiteradamente, pero no exclusivamente, a los posicionamientos opuestos, frontal y dorsal de dos mujeres. En *La elección de Hércules* (1596, Nápoles, Museo di Capodimonte) de Annibale Carracci (Figura 7:59), el joven sentado de frente sobre una roca se ubica entre la virtud, una mujer también de frente y vestida que señala un camino, y el vicio, otra mujer en *dorsalismo* con vestidos translúcidos y ajustados que señala el camino contrario.

Esta elocuente representación que utiliza retóricamente dos mujeres enfrentadas es un tipo bien acogido. Son ejemplos de ella *Hércules en la encrucijada* (ca. 1706, Florencia, Galería degli Uffizi) de Sebastiano Ricci y *Hércules en la encrucijada* (1706–1707, Florencia, Palazzo Marucelli-Fenzi) que rehace la anterior en un fresco de la serie que decora la Sala de Hércules (Figura 7:60) y el óleo sobre lienzo *Hércules en la encrucijada* (1710–1720, colección privada), también de Ricci (Figura 7:61). En *Hércules en la encrucijada* (1748, Viena, Palais Liechtenstein) de Pompeo Batoni, la virtud aparece de espaldas armada como Atenea y el vicio de frente como una musa con los instrumentos musicales y la partitura en el suelo apoyada en

el regazo de Hércules y ofreciéndole una rosa (Figura 7:62). Y todavía en el siglo XX el pintor polaco Jacek Malczewski representa a *Hércules en la encrucijada* (1920, Kielce, Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach) vestido con armadura junto a la virtud y el vicio como una pareja de mujeres que se besan en posiciones contrapuestas, como si los límites se unieran por los extremos porque en el vicio siempre hay algo de virtud y en la virtud algo de vicio (Figura 7:63). En la *Alegoría de la virtud y el vicio* (a. de 1567, Nueva York, The Frick Collection) de Paolo Veronese, Hércules es un joven apuesto. Al tiempo que el vicio parece perseguirle por detrás, Hércules en *dorsalismo* huye para abrazar a la virtud que tiene delante y situada frontalmente al espectador (Figura 7:64).

La antítesis se suele establecer entre figuras de una misma obra. Pero también personajes ubicados en distintos lienzos correspondientes a una misma serie se combinan para colocarse juntos y crear retóricas. Es el caso de dos obras del pintor francés Charles-François Hutin: el *Aldeano sajón acarreando un barril* (ca. 1756, Madrid, Museo Nacional del Prado) en *dorsalismo* (Figura 7:65) forma pareja con la obra *Aldeana sajona en la cocina* (ca. 1756, Madrid, Museo Nacional del Prado), en la que la mujer está, en cambio, de frente, descalza, con los brazos cruzados por delante y dando la espalda al fogón. El pintor representa los roles cotidianos del mundo popular masculino y femenino de Sajonia:

Compañero del lienzo precedente. Un hombre tocado con un gorro de piel, vestido con chaleco, calzas y un largo mandil, a la manera de los ayudantes de cocina (por lo que alguna vez se ha denominado esta obra «cocinero», a fin de fomentar la idea de emparejamiento con su oponente femenino), empuja una carretilla cargada con un barril, en dirección a un portón. Al igual que en el caso de la Aldeana describe una típica escena cotidiana, dentro del mismo esquema estético. (Luna, 1980, p. 130)

En el caso de los aldeanos la antítesis tiene una retórica sencilla, pero encontramos obras en las que el pintor utiliza la contraposición para recrear pasajes de obras literarias más complejas en las que se superponen diferentes niveles de representación, como pueden ser los capítulos de *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes (Ed. 2005). La antítesis posicional entre personajes dentro de la misma obra se encuentra en el lienzo *Don Quijote en casa de los Duques* (1881, Cáceres, Diputación Provincial) de Enrique Recio y Gil. Una única figura de espaldas al espectador se contrapone a todos los demás personajes situados frontalmente o de perfil (Figura 7:66) para escenificar un pasaje del capítulo XXXI de la segunda parte de la obra cervantina en el cual don Quijote llega al palacio de unos duques

anónimos y es cortésmente recibido por las doncellas que le tratan como a un verdadero caballero andante ofreciéndole ropas limpias y aguamanos, pero entre risas ahogadas:

Entraron a don Quijote en una sala adornada de telas riquísimas de oro y de brocado; seis doncellas le desarmaron y sirvieron de pajes, todas industriadas y advertidas del duque y de la duquesa de lo que habían de hacer y de cómo habían de tratar a don Quijote para que imaginase y viese que le trataban como caballero andante (...) figura, que a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa –que fue una de las precisas órdenes que sus señores les habían dado– reventaran riendo.

(...)

Vistióse don Quijote, púsose su tahalí con su espada, echóse el mantón de escarlata a cuestras, púsose una montera de raso verde que las doncellas le dieron, y con este adorno salió a la gran sala, adonde halló a las doncellas puestas en ala, tantas a una parte como a otra, y todas con aderezo de darle aguamanos; la cual le dieron con muchas reverencias y ceremonias. (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Libro II, capítulo XXXI; Ed. 2005, pp. 440-441)

Las doncellas muestran al espectador su hilaridad en los rostros; y unos pajes con aire poco protocolario observan la escena desde el fondo mientras aguardan a que don Quijote se lave las manos para acompañarle después al comedor donde le esperan los duques: «Luego llegaron doce pajes con el maestresala, para llevarle a comer, que ya los señores le aguardaban». Pero una doncella en primer plano con el aguamanil en la mano hace las funciones de contrapunto a la parodia y proporciona a la escena un hálito de empatía y compasión. Ella contrasta con las agitadas y divertidas doncellas del fondo por la claridad de su vestido y por la serenidad y rectitud que transmite su apacible figura en *pseudodorsalidad*. Mientras los demás servidores de palacio inducen la complicidad del espectador en la broma, ella dirige la mirada hacia el caballero y espera con calma el turno para atenderle con la seriedad y respeto que las precisas órdenes de sus señores habían dado.

Tiziano Vecellio es uno de los mayores exponentes en el uso de la antítesis. Está en varias de las versiones de *Dánae*. En *Dánae* (1560–1565, Madrid, Museo Nacional del Prado) la antítesis tiene como función acompañar compositivamente a los numerosos *contrapposto* que caracterizan respectivamente a los personajes (Figura 7:67):

Que, como el escorzo, debían agradar a los espectadores más sofisticados: juventud versus vejez, belleza versus fealdad, fragilidad versus fortaleza (...) figura desnuda frente a vestida, tumbada frente a sentada, visión frontal frente a visión dorsal, palidez frente a piel oscura, actitud pasiva frente a activa. (Falomir, 2014, p. 24)

La antítesis posicional no sirve solamente para amplificar el contraste físico entre dos personajes, sino para aludir a unas ideas contrarias que alegóricamente están representadas en el sentido interno de la obra y que no son siempre fáciles de descubrir (ver análisis en el apartado 8.4. «La representación de la privacidad e intimidad»). En *Venus de Urbino* (ca. 1538, Florencia, Galleria degli Uffizi), la sirvienta situada de espaldas y arrodillada en el plano del fondo es el *contrapposto* de la figura frontal y extendida de Venus en el primer plano (Figura 7:68). Esta antítesis acompaña a las demás:

Arasse ha demostrado que se trata de un espacio ficticio construido mediante la yuxtaposición de dos ámbitos contiguos (...) entre los que se establecen interesantes oposiciones formales y conceptuales: un primer plano dispuesto en horizontal con una figura en reposo sobre una cama, y otro al fondo donde abundan las verticales que se hacen eco del movimiento de las criadas. Se perciben otras oposiciones entre ambos: en primer plano predominan las líneas curvas (siluetas de Venus y del perro), frente a las rectas del posterior, y la desnudez de Venus es contrarrestada por las criadas vestidas. (Falomir, 2003b, p. 184)

Venus recreándose en la Música (ca. 1550, Madrid, Museo Nacional del Prado) es una mujer desnuda frontalmente recostada en un diván. Se encuentra en una habitación privada abierta a un jardín por detrás. Le acompaña un organista galantemente vestido y armado que da la espalda al espectador y sobre el cual no hay un consenso entre los historiadores sobre hacia qué punto mira exactamente (Figura 7:69). Falomir (2003b) sostiene que ella no es Venus, sino que en realidad se trata de un matrimonio de la vida real por varias razones: ella lleva una alianza en la mano derecha y carece de cualquiera de los atributos de Venus; los rasgos de los protagonistas están individualizados; y los animales que se encuentran en el jardín aluden a las virtudes de un matrimonio bien avenido (p. 250). Pero también hay otras interpretaciones que asumen la identidad de Venus y los posicionamientos antitéticos de los protagonistas. La obra es una de las «invenciones fabulosas» de Tiziano que forma parte de la serie *Venus y la música*. Tanto la composición como la iconografía no tienen una fuente literaria identificable, lo que

desata interpretaciones antagónicas entre lo meramente erótico sin sentidos escondidos y lo alegórico con una simbología que se puede explicar con las teorías de Plotino (205-270 d.C.) abrazadas por los humanistas (Checa, 2005, pp. 88-89). Pero también es posible que Tiziano sintetizara en su obra dos tipos de lectura. Por una parte, la simplicidad del erotismo accesible para la baja cultura social, lectura defendida por autores como Charles Hope, entre otros; y, por otra parte, la simbología solamente accesible para las élites de la alta cultura, lectura interpretada por Erwin Panofsky y otros. Tiziano estuvo asesorado por su círculo de amigos, escritores y filósofos neoplatónicos (Checa, 2005, p. 90); pero, también, como señala Carlo Ginzburg (1997), tomó prestados tanto motivos de sus contemporáneos como de estatuas antiguas, así como de ilustraciones toscas y traducciones vernáculas de textos clásicos y poco fieles al latín que el pintor desconocía (p.32). Es posible que Tiziano amalgamara un conjunto de influencias.

En esta escena sin duda cargada de erotismo, los protagonistas contrapuestos podrían estar acompañando retóricamente a un disenso, pero no entre ellos que son una pareja bien avenida, sino entre los significados alegóricos que ellos portan, relacionados con las teorías neoplatónicas que se discuten en el Renacimiento en torno a la superioridad de unos sentidos sobre otros.

En el primer plano, el organista levanta su mano derecha del teclado y —sin dejar de tocar con su mano izquierda para seguir disfrutando de la música— se vuelve para no perderse la visión placentera del cuerpo femenino, porque la belleza, según dice Plotino (Trad. 1982) en la *Enéada*, «se da principalmente en el ámbito de la vista», aunque añade que «también se da en el ámbito del oído» (*Enéada* I, 6, 1-2). Checa (2005) sugiere que la personalidad del músico podría ser la descrita por Plotino (p. 90). Según narra Plotino (Trad. 1982) en la *Enéada*, hay dos tipos de belleza: la de la percepción sensible y la del razonamiento. El Bien es el principio de la Belleza primaria, es decir, la belleza sensible que aprecia las formas, pero esta no es la Belleza de la Inteligencia que sí conduce al hombre hasta el Bien. Los tres únicos candidatos que están destinados a alcanzar la meta del Bien y el Principio supremo son el músico, el filósofo nato y el enamorado (Plotino, *Enéada* I, 3, 1-10). En la obra de Tiziano se puede reconocer al músico porque aparentemente tiene la naturaleza que describe Plotino: «hay que caracterizarlo como muy impresionable y embelesado ante la belleza» (*Enéada* I, 3, 20-25); pero el organista además de ser el músico representa aún mejor a la figura del enamorado:

El enamorado —y bien puede ser que también el músico se vuelva enamorado y que, una vez vuelto tal, se quede ahí o pase adelante —es de algún modo un buen rememorador

de la Belleza; pero como ésta es transcendente, no es capaz de aprehenderla, sino que, impactado por las bellezas visibles, se queda embelesado ante ellas. Hay que enseñarle, pues, a no quedarse embelesado ante un solo cuerpo dando de bruces en él, sino que hay que conducirlo con el razonamiento a la universalidad de los cuerpos, mostrándole esa belleza que es la misma en todos, y que ésta debe ser tenida por distinta de los cuerpos y de origen distinto, y que hay otras cosas en las que se da en mayor grado, mostrándole, por ejemplo, «ocupaciones» bellas y «leyes» bellas (con ello se le habitúa ya a poner sus amores en cosas incorpóreas), y que se da en las artes, en las ciencias y en las virtudes. Después hay que reducir éstas a unidad y enseñarle cómo se implantan. (Enéada I, 3, 2–13)

El organista mira embobado, pero Venus no mira a su amante, aunque sí escucha la música; parece como si ella otorgara el privilegio de la atención al sentido del oído frente al de la vista que disipa en el perrito que acaricia. Venus también coquetea con el organista: se deja mirar y le toca el dorso con el pie y señala su espada, símbolo de la virilidad y el erotismo masculino que ella domina porque es portadora de la belleza sublime que satisface al sentido de la visión y receptáculo del placer carnal que reside en el tacto, pero que él no puede tocar. Como advierte Rona Goffen (1997b) Venus no es una mujer pasiva, sino controladora (p. 160).

Concierto campestre (1510, París, Louvre) de Tiziano representa un joven vestido de cortesano que tañe un laúd sentado en la hierba junto a otro joven pastor que le escucha (Figura 6:3). Aunque comparten el espacio con dos mujeres desnudas, parecen estar emocionalmente aislados de ellas porque no les prestan ninguna atención. Los posicionamientos contrapuestos de las mujeres dan pie a la ya recurrente incluso manida tradicional lectura:

A propósito de su postura, debido al hecho de que se trata de un hábil recurso pictórico con que Tiziano nos ofrece la seductora posibilidad de contemplar un desnudo femenino integral en un único cuadro. (Mancini, 2002a, p. 127)

Pero la que está tocando la flauta sentada frente al músico masculino sentencia con su *dorsalidad* desnuda una clara antítesis formal que da ritmo a otros significados que, independientemente de si son o no acertados, son conceptualmente contrapuestos:

La oposición entre el joven cortesano y su laúd, sin duda una referencia a la música culta, y la mujer desnuda y la flauta, representantes de la música campestre, puede ser uno de los temas de la pintura. Se trata de un asunto que Tiziano recogerá al final de su carrera

en el Castigo de Marsias de Kromeriz. Pero, en esta obra, más que oposición en el sentido de lucha o controversia, parece que nos hallamos ante una mera confrontación de dos maneras de concebir la música, la culta y la popular, en un ambiente deliberadamente bucólico y pastoril. (Checa, 2002, p. 116)

Las hilanderas o *Fábula de Aracne* (ca. 1655-60, Madrid, Museo Nacional del Prado) es una obra de Velázquez narrativamente muy compleja en la que se superponen mediante trampantojos sucesivas escenas que originan varios niveles de significación (Figura 7:70). Javier Portús (2007b) considera que «todas las figuras, las acciones que representan y la manera como se relacionan entre ellas son susceptibles de portar un significado» (p. 32). En el primer plano se desarrolla una escena cotidiana, pero al fondo hay otra, intencionadamente imprecisa, que podría ser parcialmente real o estar toda ella pintada en la pared. Para Portús (2007a), el tema principal está precisamente representado en el fondo, donde Aracne y Pallas Atenea, armada con casco, discuten sobre la superioridad de sus respectivas habilidades en el arte del tejido delante de un tapiz en el que está representado *El rapto de Europa* de Tiziano, obra que Rubens copió durante su estancia en Madrid en 1628-29 (2007a, p. 338). La rivalidad entre las protagonistas está retóricamente reforzada porque *protoiconográficamente* Atenea y Aracne son opuestas: la diosa aparece de espaldas y la joven tejedora de frente.

El primer plano se abre con unas hilanderas trabajando en un taller, pero tras la aparente cotidianidad se esconde otro significado que alegóricamente está relacionado con el motivo del fondo. Para Portús, se trata de una fábula a través de la cual «Velázquez reflexionó sobre la idea del progreso pictórico a través de Tiziano, Rubens y él mismo» (Portús, 2007b, p. 33).

Pero de cara a reflexionar sobre las relaciones compositivas entre las dos hilanderas opuestas en el plano principal, esta investigación recurre al análisis de Fernando Marías (2003), según el cual estaría representada la fábula de Aracne narrada en una versión española de las *Metamorfosis* de Ovidio. Aracne, que sería la joven hilandera de la derecha, considerándose la mejor tejedora, desafía a su maestra Pallas Atenea, personificada en la hilandera de la izquierda, que simulando ser una vieja le aconseja desistir de retar a la diosa, pero como Aracne insiste, Palas le descubre su identidad e inician el certamen:

El momento de la contienda quedaría aludido, más que propiamente representado, en el primer término del cuadro por las figuras de la mujer madura y la joven que, apoyándose en el modelo de dos *ignudi* de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel para su composición, no tejen –en contra de las representaciones tradicionales del mito, y una de Rubens

colgaba en el Alcázar– sino que se dedican a otras tareas previas, a la preparación de los materiales de la hilatura. (Marías, 2003, p. 129)

La contraposición de las figuras de la anciana y la joven definen visualmente su desacuerdo, tal y como Ovidio (Ovidio, 2003, p. Trad.) lo expresa en términos proxémicos: «Sin dilación, ambas colocan dos telas de fina urdimbre en lugares apartados y las tensan» (*Metamorfosis* VI, 54-55).

Pero, además, la antítesis entre las hilanderas pudo ser para Velázquez un medio de expresar la superación del arte de sus predecesores:

No sería una alegoría del castigo del insolente o del triunfo del arte sobre la artesanía, sino del triunfo artístico de los «modernos» –Aracne rechazaba haber tenido a Pallas por maestra– sobre los «antiguos» –Aracne llamaba «vieja» a la anciana–; de su desdén hacia su pasado. Las referencias claras a los modelos de Miguel Ángel, «modernizados» a través del *colorito*, y al propio cuadro de Tiziano, así como el protagonismo de la rueca en movimiento –sólo representable al introducir el transcurso del «tiempo» en la imagen, (...) podrían apoyar esta interpretación. *Las hilanderas* supondría no sólo la superación de los antiguos sino también la de los mitos artísticos, quizá ya viejos, del siglo anterior o incluso del presente, representado por el copista Rubens. (Marías, 2003, p. 130)

De igual forma, las posiciones de Pallas y Aracne que están representadas en el fondo también son contrarias, pero se han invertido de un plano a otro. Si Pallas está de espaldas en el fondo, en primer plano aparece de frente; y Aracne que está de frente al fondo, en primer plano está de espaldas. Esta inversión no tiene una interpretación inmediata, pero podría aludir precisamente a la involución de los mitos artísticos del pasado. En todo caso, la inversión de las posiciones desde atrás hacia delante acompaña retóricamente a toda una serie de contrapuntos *metanarrativos* y *metapictóricos* que se dan entre la escena del fondo y el frente. Precisamente en este sentido, Portús (2007b) apunta que Velázquez ha alterado el orden de los planos en la superposición de escenas:

El fragmento principal desde el punto de vista de su contenido se encuentra relegado al fondo y a tamaño pequeño, mientras que el primer término lo ocupan personajes que realizan acciones secundarias. Eso entraba en flagrante contradicción con la doctrina clasicista del arte y la literatura, una de cuyas leyes importantes era que la escena

principal siempre tiene que ocupar un lugar privilegiado, y debe leerse de manera inmediata. (Portús, 2007b, p. 47)

Al fondo, además de Pallas, hay otras dos figuras femeninas de espaldas situadas de forma ambigua porque no está claro a qué realidad virtual pertenecen, pero en todo caso contribuyen a cerrar la escena mitológica y aislarla de la de las hilanderas que trabajan; sin embargo, la fuerza centrípeta de estas dos figuras dorsales se ve alterada por la fuerza centrífuga del rostro femenino que desde la derecha mira hacia la joven hilandera y constituye una puerta de salida que une la narración mítica con la realidad cotidiana:

La reflexión sobre la tensión entre realidad y pintura que está implícita en el estilo más maduro de Velázquez, tiene también un paralelo de carácter narrativo, que se refiere a las relaciones entre realidad y ficción. Se trata de un tema latente en cuadros como *Cristo en casa de Marta y María*, *La cena en Emaús* o *Las hilanderas*, donde los elementos relacionables con la experiencia cotidiana (las cocineras o las mujeres que trabajan la lana) plantean un pulso a los de naturaleza "histórica". (Portús, 2007b, p. 47)

Pero lo que se debe destacar, independientemente de las conclusiones finales, es que todas las lecturas coinciden en interpretar antítesis semánticas que son asociables a los juegos compositivos antitéticos.

Una antítesis entre escenas temporalmente consecutivas se encuentra en el *Milagro del marido celoso* (1511, Padua, Scuola del Santo) de Tiziano (Figura 7:71). En primer plano, un hombre abierto hacia al espectador está agrediendo con un puñal a su esposa; en segundo plano, bastante alejado del primero, aparece de nuevo el esposo, pero arrodillado y de espaldas pidiendo perdón a san Antonio. La inversión del posicionamiento expresa disentimiento o negación de la acción previa. La antítesis retroalimenta la distancia moral entre el primer acto y el segundo:

La secuencia de la acción de esta obra, donde a la violencia del primer término sigue la escena del arrepentimiento, es una prolongación de la estrategia narrativa continua de la tradición pictórica del Quattrocento. (Rosand, 2003, p. 47)

La antítesis también se puede utilizar no para contraponer dos personajes distintos, sino acompañar retóricamente el sentido del mensaje que la obra simboliza. Es el caso de *Las hijas*

del Cid (1908, Burgos, Museo Marceliano Santa María) del pintor burgalés Marceliano Santa María Sedano (Figura 7:72). Esta obra que se encuentra en bastante mal estado representa al fiel escudero que abraza a sus hijas al mismo tiempo que dirige su mirada enfurecida y vengativa hacia el espectador porque ellas fueron maniatadas y violadas junto al árbol que está detrás (Díez, 1994a, p. 112). Sus cuerpos desnudos representados respectivamente por delante y por detrás retrotraen al espectador historiador del arte al clásico *paragone* que defiende las posibilidades visuales de la pintura frente a la escultura. Sin embargo, esta retórica academicista sirve para mostrar en esta obra la fragilidad y la vulnerabilidad de estas jóvenes que fueron completamente maltratadas y vejadas.

En la obra titulada *Lutero; asunto tomado del “Sueño del infierno” de Quevedo* (1858, Barcelona, Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge) del pintor catalán Francisco Sans Cabot (1828–1881), la cuestión de la mujer desnuda vista desde diferentes ángulos reaparece como mera demostración anatómica (Figura 7:73). Pero la antítesis posicional de las figuras femeninas podría tratar de acompañar retóricamente a otros contenidos. Representa un pasaje de uno de los seis discursos moralizadores de *Los sueños* de Francisco de Quevedo publicados por primera vez en 1627. En «El sueño del Infierno», el escritor describe una imaginaria visita que realiza al infierno; y cuando llega a la cueva de los herejes se encuentra a Martín Luther encadenado y atormentado por sus pecados (Iglesias, 1994, p. 160). Cuando Quevedo ve al «maldito Lutero con su capilla y sus mujeres, hinchado como un sapo y blasfemando», le recrimina su filosofía y moralidad contradictoria:

Dices también que Cristo pagó por todos, y que no hay sino vivir como quisiéramos (...) ¿cómo te dejas decir que murió para darnos libertad de pecar quien siente tanto que pequemos? (...) ¿de dónde coliges que murió para darnos licencia para hacer delictos? (...) Más le dijera si no me enterneciera la desventurada figura en que estaba el miserable Lutero. (Quevedo, 2003)

Una de las mujeres yace en primer plano en un escorzo dorsal, mientras las otras dos que rodean a Lutero realizan acciones antagónicas, como antitéticos son sus posicionamientos. La que está de frente situada a la izquierda se contornea voluptuosamente para incitar al fraile, mientras que la que está en *dorsalidad* a la derecha hunde las uñas con fuerza en su pecho provocándole sufrimiento. Lutero amarrado no tiene libertad para liberarse de estas mujeres que podrían estar encarnando los vicios (Díez, 1994a, p. 94).

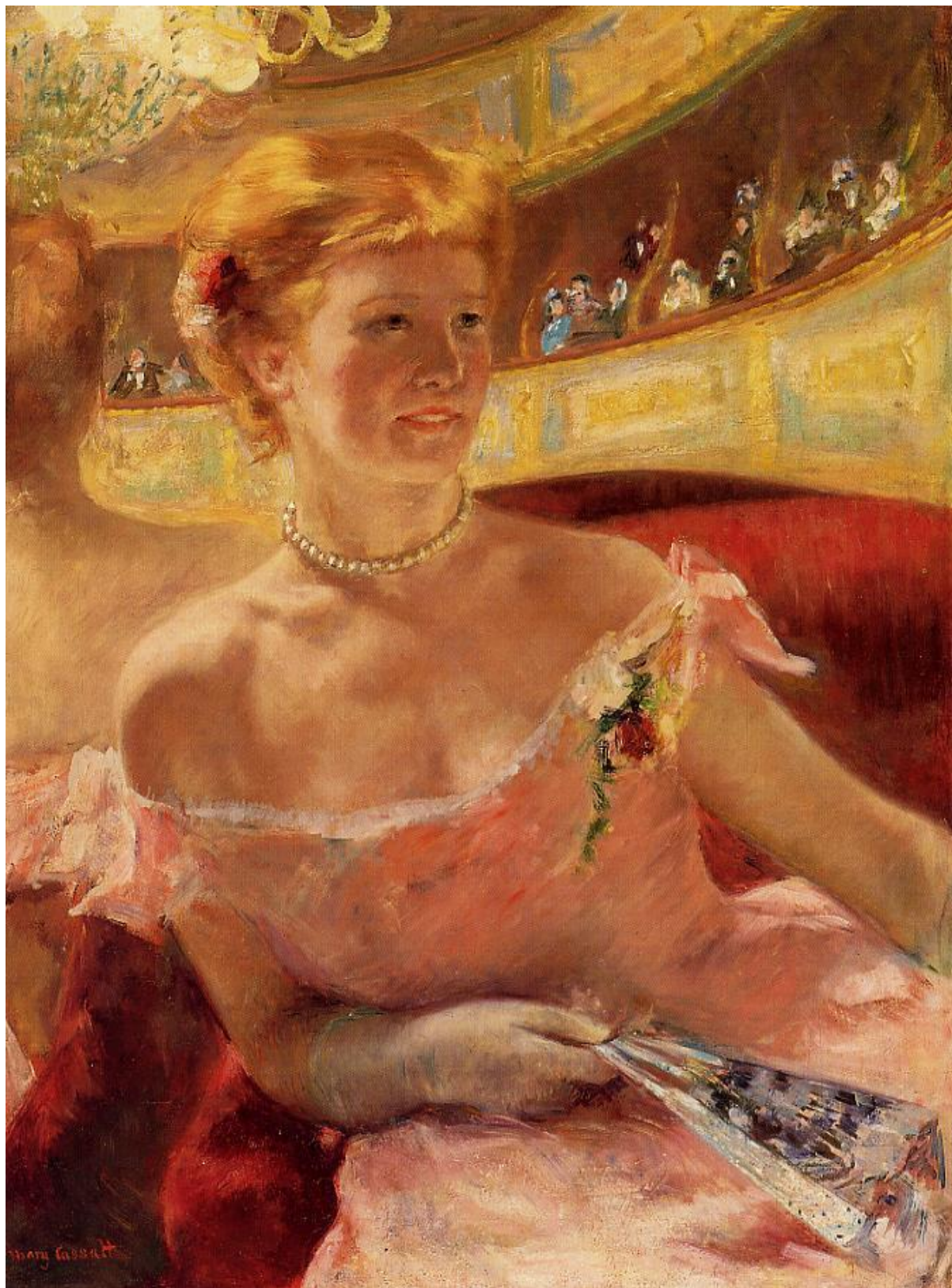


Figura 7:51. Cassatt, M. (1878–1879). *Mujer con collar de perlas en un palco* [Óleo sobre lienzo, 81,3 x 59,7 cm]. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. Recuperado en artDatabase



Figura 7:52. Cassat, M. (1878-79). *Mujer con un abanico* [Óleo sobre lienzo, 85,5 x 65,1 cm]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado en artDatabase

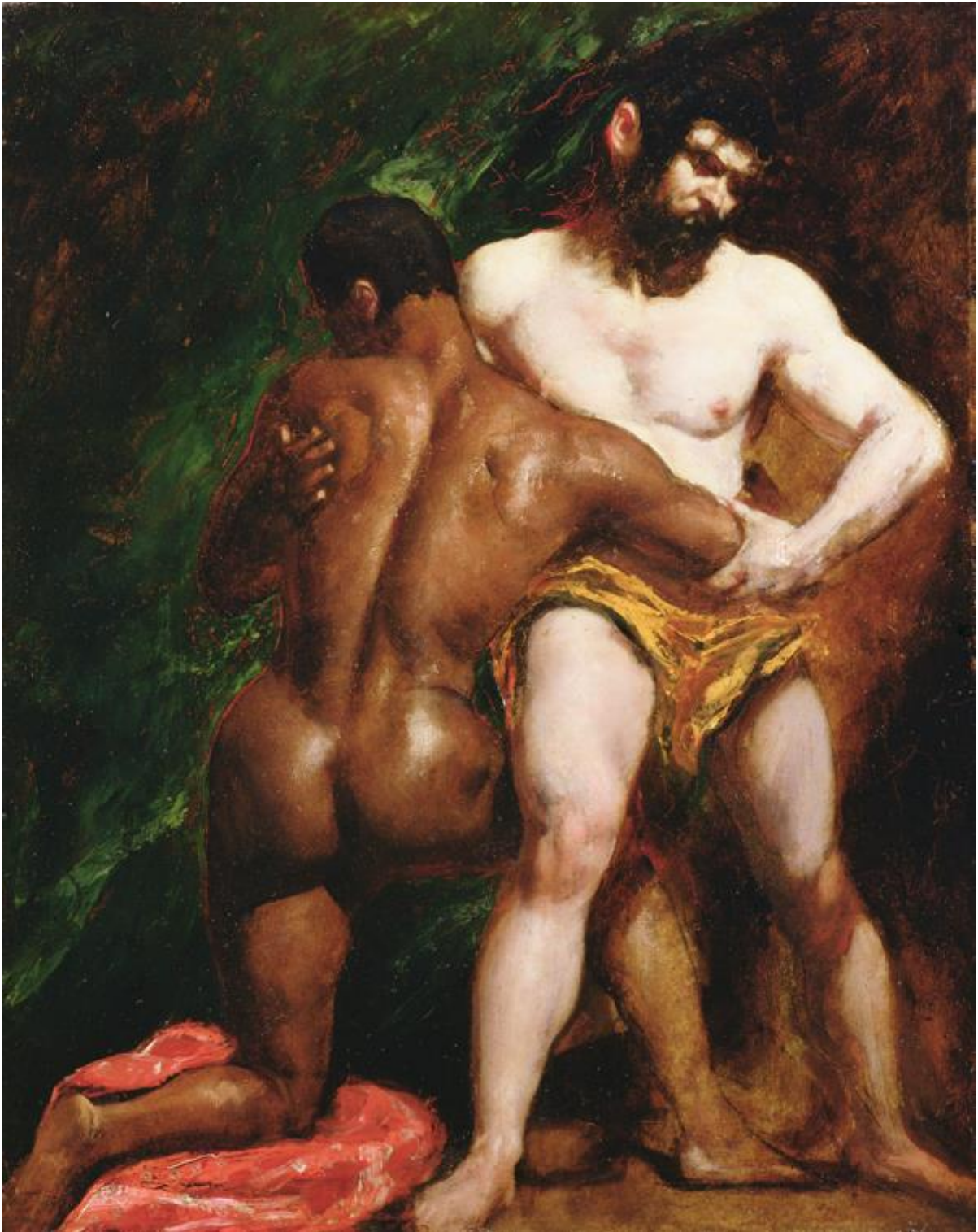


Figura 7:53. Etty, W (1835–1845). *Los luchadores* [Óleo sobre tabla, 68,6 x 53,5 cm]. York, Art Gallery.
Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/The_Wrestlers_by_William_Etty_YORAG_89.JPG



Figura 7:54. Magritte, R. (1956). *El ramillete ya preparado* [Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm]. Ginebra, colección privada. Recuperado en *Magritte*, 1988, p. 72

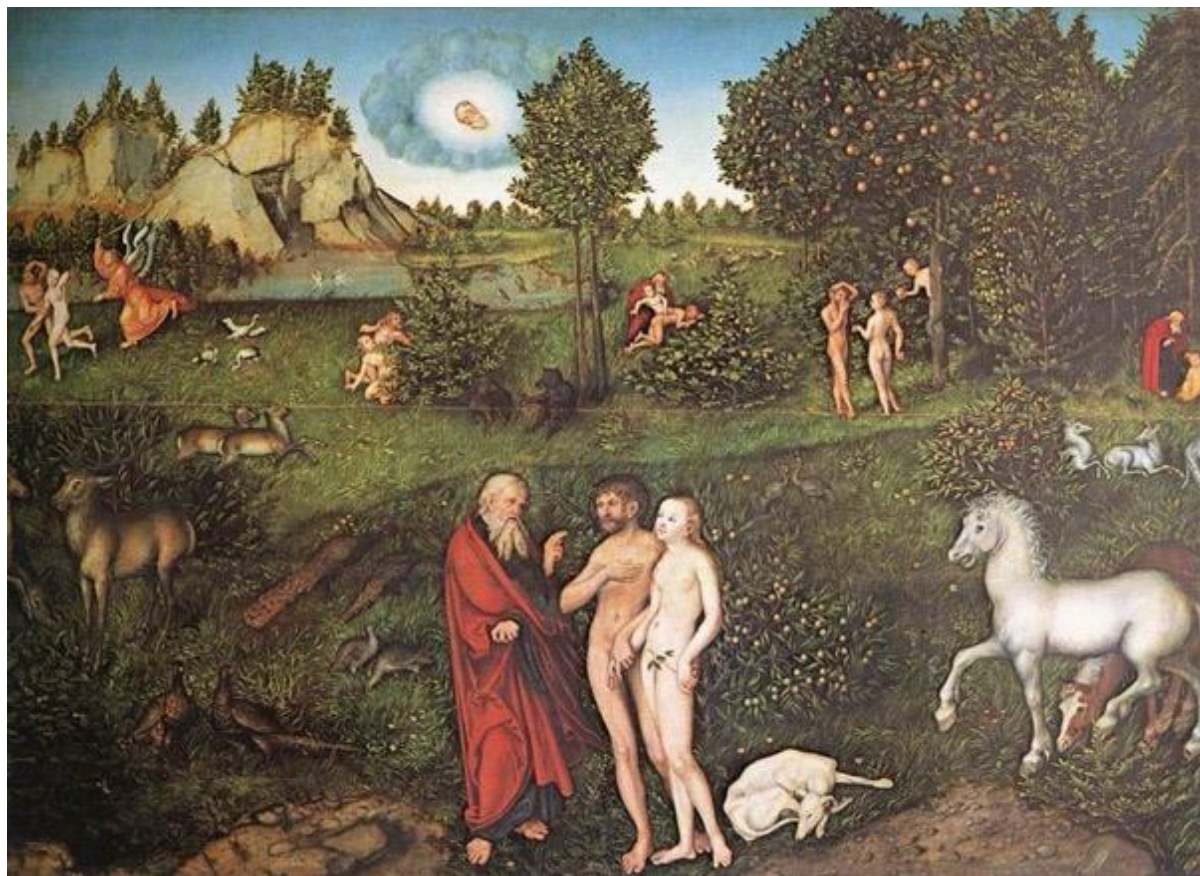


Figura 7:55. Cranach, L. (h. 1530). *El paraíso* [Óleo sobre tabla, 81 x 114 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en artDatabase

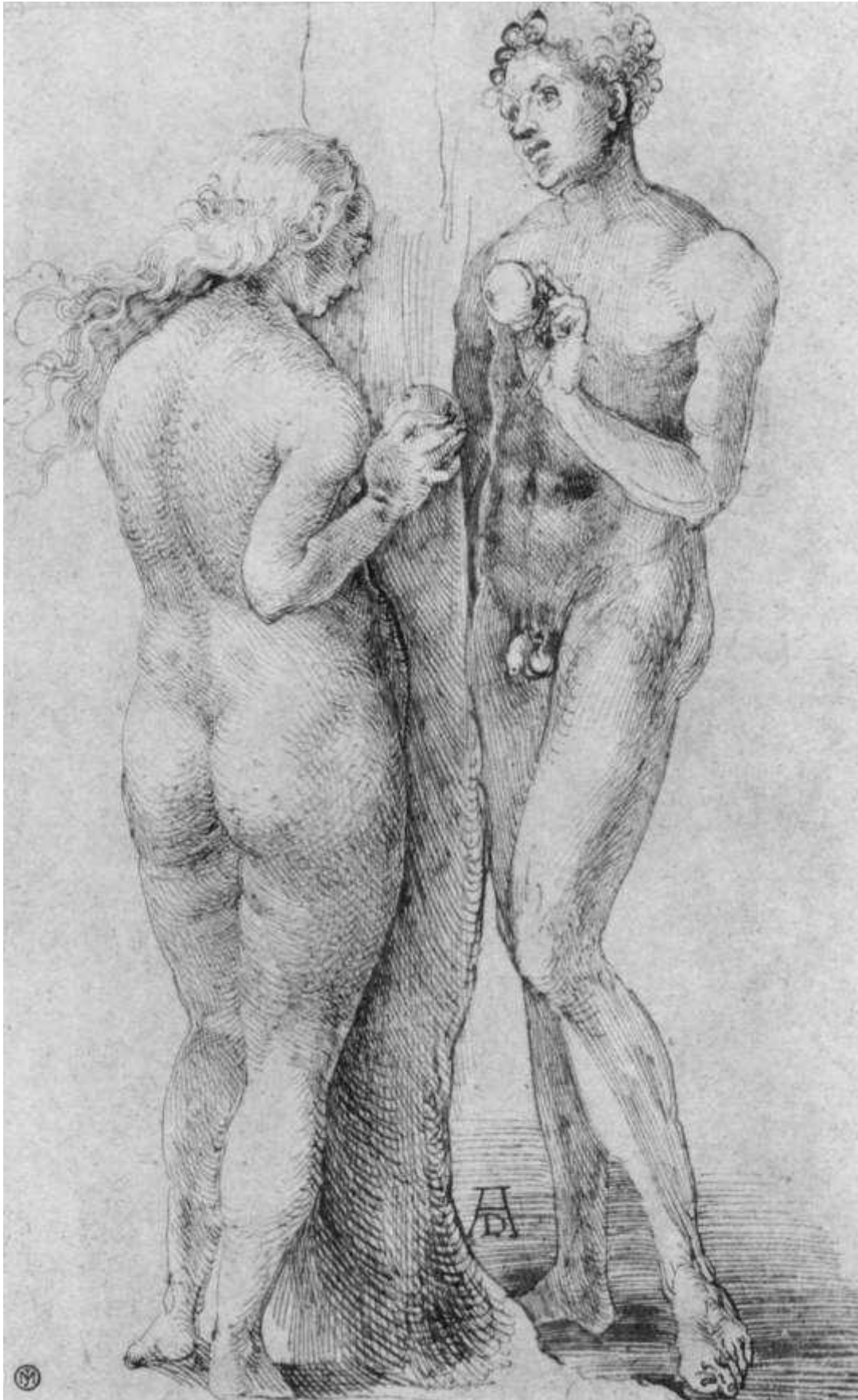


Figura 7:56. Dürer, A. (1495–1499). *Adán y Eva* [Dibujo, 23 x 14 cm]. Colección privada.
Recuperado en artDatabase



Figura 7:57. Francken II, F. (1581–1642). *El pecado original* [Óleo sobre lámina de cobre, 68 x 86 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pecado-original/3c9a2c27-19d2-4a14-a534-dad61c305c8f?searchid=4d051f22-0c05-97c1-2c79-e1394be7b61e>



Figura 7:58. Blake, W. (1808). *La tentación y caída de Eva (Ilustración del Paraíso perdido de Milton)* [Acuarela, 49,7 x 38,7 cm]. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Blake_-_The_Temptation_and_Fall_of_Eve_\(Illustration_to_Milton%27s_%22Paradise_Lost%22\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Blake_-_The_Temptation_and_Fall_of_Eve_(Illustration_to_Milton%27s_%22Paradise_Lost%22)_-_Google_Art_Project.jpg)



Figura 7:59. Carracci, A. (1596). *La elección de Hércules* [Óleo sobre lienzo, 167 x 237 cm]. Nápoles, Museo di Capodimonte. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_-_The_Choice_of_Heracles_-_WGA4416.jpg



Figura 7:60. Ricci, S. (ca. 1706). *Hércules en la encrucijada* [Óleo sobre lienzo, 65 x 38 cm]. Florencia, Galería degli Uffizi. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/t/ricci/sebastia/1/hercules.jpg>



Figura 7:61. Ricci, S. (1710–1720). *Hércules en la encrucijada* [Óleo sobre lienzo, 181 x 257 cm]. Colección privada. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Sebastiano_Ricci_-_Hercules_at_the_crossroads.jpg



Figura 7:62. Batoni, P. (1748). *Hércules en la encrucijada* [Óleo sobre lienzo, 99 x 74 cm]. Viena, Palais Liechtenstein. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/b/batoni/hercule1.jpg>



Figura 7:63. Malczewski, J. (1920) *Hércules en la encrucijada* (Óleo sobre lienzo, 127 x 166 cm]. Kielce, Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach. Recuperado en <https://biblioklept.org/2014/01/17/hercules-on-the-crossroad-jacek-malczewski/>



Figura 7:64. Veronese, P. (a. de 1567). *Alegoría de la virtud y el vicio* [Óleo sobre lienzo, 219 x 170 cm]. Nueva York, The Frick Collection. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Paolo_Veronese_036.jpg



Figura 7:65. Hutin, C. (ca. 1756). *Aldeano sajón acarreando un barril* [Óleo sobre lienzo, 83 x 57 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aldeano-sajon-acarreando-un-barril/5f94f0e1-bf57-4169-9a09-797f25f63e5d>



Figura 7:66. Recio y Gil, E. (1881). *Don Quijote en casa de los duques* [Óleo sobre lienzo, 146 x 203 cm]. Cáceres, Diputación Provincial (Depósito de Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/don-quijote-en-casa-de-los-duques/fd68135d-308d-4d2d-8132-a018ac1d1321>



Figura 7:67. Tiziano (ca. 1560-65). *Dánae* [Óleo sobre lienzo, 129,8 x 181,2 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro/0da1e69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c>



Figura 7:68. Tiziano (ca. 1538). *Venus de Urbino* [Óleo sobre lienzo, 119,2 x 165,5 cm]. Florencia, Galleria degli Uffizi. Recuperado en artDatabase.



Figura 7:69. Tiziano (ca. 1550). *Venus recreándose en la Música* [Óleo sobre lienzo, 138 x 222,4 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-en-la-musica/3318ce42-8836-4867-acf7-276e1870294c>



Figura 7:70. Velázquez, D. (1655–1660). *Las hilanderas o La fábula de Aracne* [Óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hilanderas-o-la-fabula-de-aracne/3d8e510d-2acf-4efb-af0c-8ffd665acd8d>



Figura 7:71. Tiziano (1511). *Milagro del marido celoso* [Fresco, 340 x 185 cm]. Padua, Scuola del Santo. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Tiziano%2C_The_Miracle_of_the_Jealous_Husband.jpg



Figura 7:72. Santa María, M. (1908). *Las hijas del Cid* [Óleo sobre lienzo, 220 x 170 cm]. Burgos, Museo Marceliano Santa María (Depósito del Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hijas-del-cid/a25633d9-ee8b-4720-8aee-b5ba9e33be50>



Figura 7:73. Sans, F. (1858). *Lutero*; asunto tomado del “*Sueño del infierno*” de Quevedo [Óleo sobre lienzo 129 x 173 cm]. Barcelona, Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge (Depósito del Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lutero-asunto-tomado-del-sueo-del-infierno-de/f9079cb7-b127-4d9c-b1aa-daac1cf7f20b>

7.3.4. Tropos de repetición

Son numerosos y diversos los juegos retóricos que multiplican los posicionamientos dorsales, no necesariamente del mismo personaje. Estas repeticiones pueden ser idénticas o presentar ligeras variaciones. Prácticamente similares son los dos cartujos que miran hacia la izquierda en *Incendio en la Cartuja de Praga y persecución de los cartujos* (1632, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Vicente Carducho, una forma de llamar la atención del espectador desde un lugar limítrofe del cuadro y redirigir su mirada hacia un edificio en llamas que se debe imaginar (Figura 7:74).

Si la figura dorsal que se duplica no es idéntica, pero tiene una estructura que se aproxima mucho a la originaria, la repetición se denomina paralelismo. Se encuentra, por ejemplo, en *Una madre trenzando el pelo a su hija* (1888, Skagen, Kunstmuseer) del pintor noruego Christian Krohg (Figura 7:75) con dos figuras familiarmente muy afines. En *Accidente* (1913, Otterlo, Kröller-Müller Museum) de Bart van der Leek, una madre y su pequeño observan sobrecogidos cómo dos gendarmes situados frente a frente recogen a un hombre, posiblemente el padre accidentado (Figura 7:76). Se produce un paralelismo visual entre la potente espalda del gendarme y la diminuta espalda del niño agarrado a las faldas de su madre para expresar la confianza que deposita el pequeño en la fuerza de ese hombre que se va a hacer cargo del malherido. En *Los señores Hessels en su dormitorio* (1903, colección privada) de Vuillard, la imagen especular falsea la reflexión para ofrecer al espectador dos imágenes muy aproximadas. La señora Hessels está leyendo una carta delante de su escritorio en *dorsalismo*; su imagen reflejada en las lunas del armario también está en *dorsalismo* (Figura 7:77). Una observación minuciosa de ambas figuras delata que la relación entre la imagen real y especular está falseada para que ambas aparezcan de espaldas y muestren el rostro. Un juego retórico similar se encuentra en *Desnudo reclinado* (1909–1910, Berlin, Brücke-Museum) de Ernst Ludwig Kirchner donde una joven en *dorsalismo* posa delante de un espejo. La imagen especular en *dorsalidad* solamente es una aproximación de lo que la imagen reflejada debería ser (Figura 7:78).

En la obra *Cibeles y las Estaciones dentro de un festón de frutas* (1615–1618, Madrid, Museo Nacional del Prado) de los pintores neerlandeses Hendrick van Balen y Jan Brueghel el Viejo un paralelismo repite una composición antitética (Figura 7:79). Representa a dos ninfas que, ayudadas por doce *putti*, rodean con un festón de frutas un gran medallón en el que a su vez está representada Cibeles o diosa de la tierra —también interpretada como Ceres, diosa de la agricultura— coronada por la Primavera y recibiendo los frutos que le ofrecen el Verano, Otoño e Invierno, rodeados de niños y *putti* que llevan grabados signos zodiacales (Díaz, 1995,

Cat. n. 1414). En primer término, aparecen las posiciones antitéticas de las ninfas construyendo con los frutos de la tierra una guirnalda. En segundo término, en el interior de un medallón, se descubren las también posiciones opuestas del *Verano* rindiendo homenaje a Cibeles. De esta forma se establece un paralelismo entre el primer plano exterior y el interior del medallón dispuesto a modo de *mise en abyme*. Esta repetición podría aludir a la circularidad de las estaciones y la periodicidad de las cosechas.

En determinados contextos, la anáfora no amplifica la idea representada, sino que altera el significado convencional. En *Reproducción prohibida (Retrato de Edward James)* (1937, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) de Magritte, la imagen especular de la figura masculina que se mira en el espejo reproduce fuera de toda lógica y de forma idéntica su visión de espaldas al espectador, pero repite solo la parte fundamental que implica la ocultación del rostro (Figura 7:80). Esta anáfora es un ejemplo de cómo la repetición genera un cambio de sentido en el significado de toda la obra que se torna metafórica.

Otra anáfora que genera un cambio de sentido se encuentra en *Chica ante el espejo* (1940, Nueva York, Museum of Modern Art) de Morris Hirshfield (Figura 7:81). Pero en este caso, tanto la imagen real como su especular son dorsalismos cuyos rostros están simétricamente enfrentados produciéndose un quiasmo visual, es decir, que la repetición conlleva una inversión en el orden visual.

Cuando son varias las figuras dorsales que se repiten con cierto parecido formal se produce una aliteración. Un ejemplo son los niños que están sentados en clase escuchando a su profesora en *Feliz cumpleaños, señorita Jones* (1956, Collection of Steven Spielberg) de Rockwell (Figura 4:2). Las siluetas de los niños vistos desde atrás son prácticamente similares y podrían intercambiarse. El propósito de esta aliteración es ejercer de altavoz; en este caso se trata de llamar la atención sobre el respeto que tienen los niños hacia su profesora y el tipo de comportamiento que les impone. Una aliteración particular se encuentra en *Dos mujeres frente al espejo* (1943, Peggy Guggenheim Collection) de Hirshfield (Figura 7:82) donde se producen dos quiasmos visuales consecutivos.

Otra suerte de repetición es la gradación. Tiene lugar cuando las figuras dorsales se suceden formando una secuencia gradual de acuerdo con alguna característica. Esta figura retórica puede ser ascendente o descendente en tamaño, forma, posición o cualquier otra propiedad o circunstancia. Por ejemplo, en *Artistas bocetando en las montañas blancas* (1868, Portland, Museum of Art) de Winslow Homer, tres pintores se recrean con el mismo paisaje que tienen por delante (Figura 7:83). Todos llevan sombrero, se sientan en *pseudodorsalidad* delante de

sus caballetes y pintan con la mano derecha. Crean una regularidad, pero su tamaño disminuye a medida que se alejan en línea recta hacia el fondo atendiendo a las leyes de la perspectiva.

Un tipo de gradación formal es la que diseñan las *Bailarinas de verde* (ca. 1878, colección privada) de Degas, que de derecha a izquierda van girando desde el perfil hacia la *dorsalidad* (Figura 1:10). Sus posicionamientos sucesivos ilusionan el movimiento giratorio de sus cuerpos sobre el eje vertical que forman sus respectivos brazos izquierdos que están levantados y sus piernas derechas que hacen de punto de apoyo.

Otra gradación más elaborada la conforman un grupo de seis hombres y muchachos desnudos que se esparcen bañándose en el remanso de un río en la obra de título *Baño* (1895, Fort Worth, Amon Carter Museum of American Art) de Thomas Eakins. Se distribuyen entre la plataforma de un pequeño dique fluvial y el agua del remanso (Figura 7:84). Mientras uno descansa reclinado al sol, los otros crean una secuencia circular de figuras dorsales en movimiento que se lanzan al agua para nadar y volver a salir por la plataforma de piedras.

Una escena de repetición y gradación peculiar es el retrato múltiple de la actriz francesa *Jane Renquardt* (1926–1927, colección privada) de Vuillard. Se encuentra sentada en el diván de su camerino de cara al espectador (Figura 7:85). Como las paredes de la habitación están tapizadas con espejos, por detrás se la puede ver reflejada en una sucesión alterna de vistas dorsales y frontales, si bien la última figura dorsal queda truncada por el límite del lienzo a la derecha. Las figuras decrecen a medida que se alejan hacia el interior del *mise en abyme* del espejo.



Figura 7:74. Carducho, V. (1632). *Incendio en la Cartuja de Praga y persecución de los cartujos* [Óleo sobre lienzo, 337,5 x 298,5]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/incendio-en-la-cartuja-de-praga-y-persecucion-a/417382aa-dfc5-4ef8-9663-b4dc71b0477c>



Figura 7:75. Krohg, C. (1888). *Una madre trenzando el pelo a su hija pequeña* [Óleo sobre lienzo, 44 x 40,8 cm]. Skagen, Kunstmuseer. Recuperado en <https://skagenskunstmuseer.dk/en/works/mother-plaiting-little-daughters-hair/>



Figura 7:76. Van der Leek, B. (1913). *Accidente* [Óleo sobre lienzo, 91 x 121 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/bart-van-der-leek-the-accident>



Figura 7:77. Vuillard, E. (1903). *Los Hessels en su dormitorio*. Colección privada. Recuperado en artDatabase

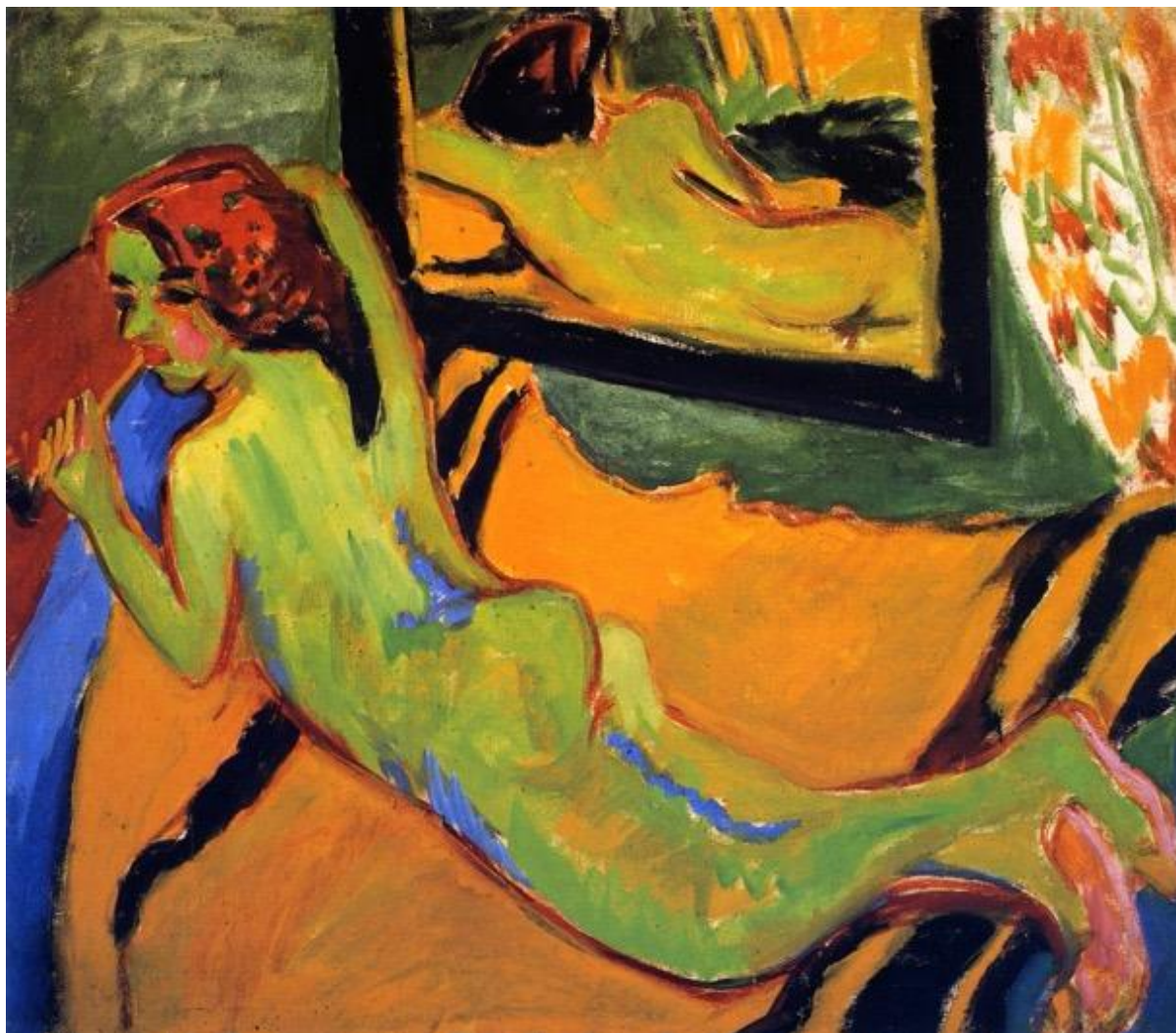


Figura 7:78. Kirchner, E. (1909–1910). *Desnudo recostado* [Óleo sobre lienzo, 83,3 x 95,5]. Berlín, Brücke-Museum. Recuperado en artDatabase



Figura 7:79. Balen, H. y Brueghel el Viejo, J. (1615–1618). *Cibeles y las Estaciones dentro de un festón de frutas* [Óleo sobre tabla, 106 x 75 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cibeles-y-las-estaciones-dentro-de-un-feston-de/6a4c7ba6-d301-4e7a-baf9-3f299fc4ef96>



Figura 7:80. Magritte, R. (1937). *Reproducción prohibida (Retrato de Edward James)* [Óleo sobre lienzo, 79 x 65,5 cm]. Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen. Recuperado en https://storage.boijmans.nl/styles/widget_gallery_overlay/uploads/2017/06/22/X2x4ySeVDiaxZqqdcSEYnQNu_kgpTLwFjlp7od2im.jpeg



Figura 7:81. Hirshfield, M. (1940). *Chica ante el espejo* [Óleo sobre lienzo, 101,9 x 56,5 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/79755?locale=en>

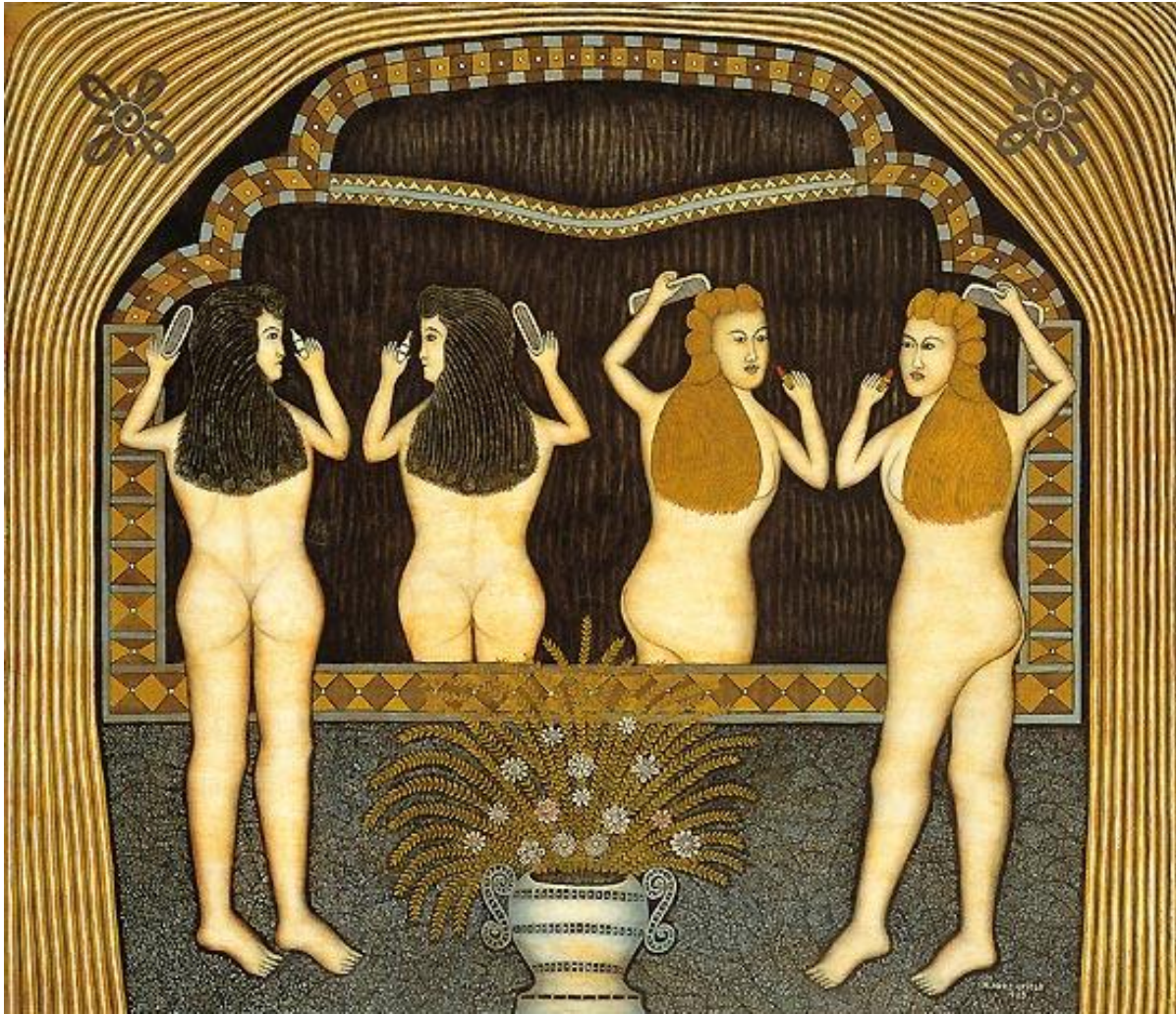


Figura 7:82. Hirshfield, M. (1943). *Dos mujeres frente al espejo* [Óleo sobre lienzo, 133 x 152 cm]. Peggy Guggenheim Collection. Recuperado en http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=172&page=



Figura 7:83. Homer, W. (1868). *Artistas bocetando en las montañas blancas*. Portland, Museum of Art. Recuperado en artDatabase.



Figura 7:84. Eakins, T. (1895). *Baño* [Óleo sobre lienzo]. Fort Worth, Amon Carter Museum of American Art. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Eakins_-_Swimming_\(1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Eakins_-_Swimming_(1895).jpg)



Figura 7:85. Vuillard, E. (1926–1927). *Jane Renquardt* [130,3 x 98 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase

7.3.5. Hipérbole

Es el juego visual por el cual el pintor exagera por exceso o por defecto el peso, la magnitud o algún atributo de la figura dorsal. El objetivo es incrementar el efecto psicológico de la semántica visual. La representación individual de una figura dorsal puede verse afectada por una característica exagerada, pero generalmente la exageración es devengada por la comparación. En *La corrida de toros* (1815–1819, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) de Francisco de Goya el revelado tamaño de la espalda de uno de los espectadores centrado entre la multiplicidad de figuras dorsales da énfasis al público que asiste a fiesta taurina (Figura 7:86):

Los espectadores del primer plano, que incluyen hombres, mujeres y niños, están sentados en los tendidos que forman un semicírculo (...) Todas las figuras están perfectamente individualizadas, incluso las que se ven de espaldas, como la ancha silueta del hombre con sombrero situado exactamente bajo la cabeza del caballo, que actúa como eje de la perspectiva y como punto central alrededor del cual gira toda la composición. Sólo en la parte derecha se rompe este intencionado énfasis de espaldas vueltas al espectador, por una figura que se vuelve y mira directamente hacia fuera. (Wilson-Bareau, 1993a, p. 316)

Volviendo al ejemplo del *Acróbata y joven equilibrista* (1905, Moscú, Museo Pushkin) de Picasso, la desmesurada corporalidad masculina robustece la antítesis (Figura 7:8):

Una figura tal vez demasiado grande es el acróbata sentado a la derecha que contrasta con la equilibrista de la izquierda, pequeña, de miembros delgados y aspecto frágil. De pie, el acróbata saldría del campo del cuadro, y su cuerpo musculoso subraya la impresión de fuerza primitiva. (Warncke, 1997, p. 138)

Además, la distancia entre el tamaño del acróbata y la joven equilibrista discrimina claramente la superioridad jerárquica del adulto y la inferioridad natural del niño dentro del oficio circense.

En *Oficial y muchacha sonriente* (ca. 1658, Nueva York, Frick Collection) de Vermeer, el caballero está en primer plano y su escala pretende respetar las leyes de la perspectiva, pero resulta demasiado engrandecido respecto de la joven a la que visita (Figura 7:87). Mientras ella muestra su cara risueña, el militar en *dorsalismo* esconde en gran parte el rostro, pero se puede

intuir que su mueca encaja con la conducta arrogante de su corpulenta espalda y el anguloso codo del brazo en jarras que pone freno a la curiosidad de cualquier visitante. Tanto su tamaño como el *dorsalismo* que demuestra la dirección de su mirada subrayan un modelo de identidad masculina que reafirma jerárquicamente su superioridad de género acorde con la mentalidad y prejuicios sociales de la época.

El verdugo de *El Juicio de Salomón* (1611–1614, Madrid, Tribunal Constitucional), lienzo del Taller de Rubens, es una figura hercúlea en *dorsalismo* que sostiene colgando por un pie a la criatura que va a sacrificar (Figura 7:88). La enormidad de su dorso reside sobre todo en la potencia de sus gemelos, unos músculos sobredimensionados que sin tensión alguna patrocinan la estabilidad y la fuerza de esta figura que espera impasible las órdenes definitivas del rey.



Figura 7:86. Goya, F. (1808–1812). *La corrida de toros* [Óleo sobre tabla, 45 x 72 cm]. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Recuperado en <https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0675#&gid=1&pid=0675>

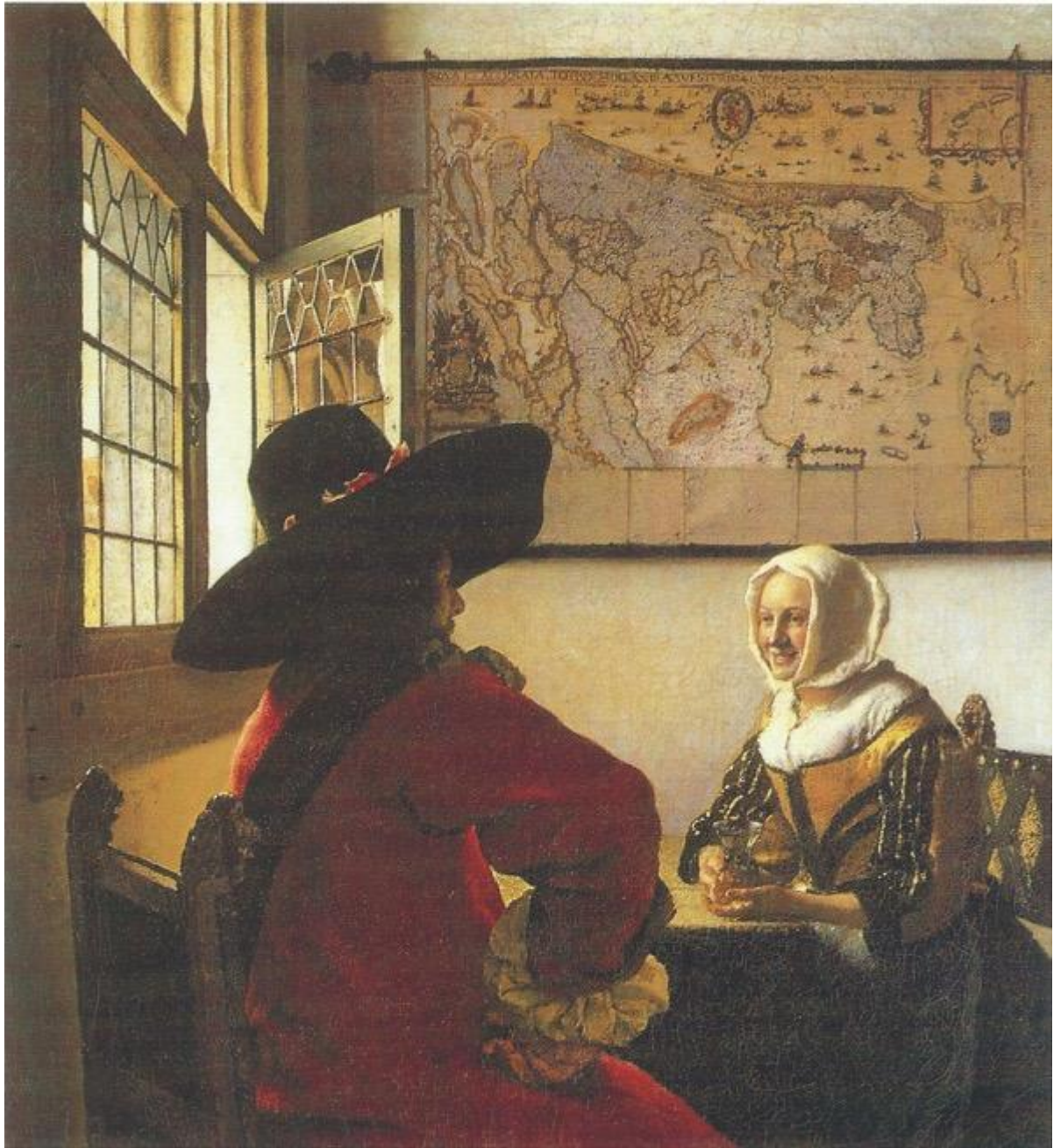


Figura 7:87. Vermeer, J. (ca. 1658). *Oficial y muchacha sonriente* [Óleo sobre lienzo, 50,5 x 46 cm]. Nueva York, Frick Collection. Recuperado en D'Adda, 2005, p. 91



Figura 7:88. Taller de Rubens, P. (1611–1614). *El juicio de salomón* [Óleo sobre lienzo, 184 x 218,5 cm]. Madrid, Tribunal Constitucional. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-salomon/2c837c1b-880c-485b-b04c-184b1c9bd5d6>

8. ANÁLISIS SEMIÓTICO

Hay infinitas formas de expresar gráficamente o representar visualmente pensamientos, historias o sucesos. Figuras frontales y dorsales podrían expresar los mismos conceptos, pero lo hacen de forma completamente distinta. Y es posible que existan unas mejores o más apropiadas formas de representar un tema o una idea y que algunas formas sean más capaces de suscitar determinados juicios o concitar sentimientos, como las conformaciones dorsales en determinadas temáticas. En este sentido, los significados que en adelante se proponen para las figuras dorsales y sus esquemas iconográficos son propuestas de lectura entre todas las que los espectadores podrían sugerir, personajes y tipos que a su vez son una muestra de los que se pueden encontrar.

Como ya se ha analizado en la primera parte de esta memoria una de las características más notables de la capacidad significativa de la espalda es su propiedad semántica ambivalente. Puede ser, por ejemplo, el motor físico de la maldad de los agresores y el receptáculo de esas mismas agresiones. También, el análisis de una gran variedad de temas demuestra la capacidad de las figuras dorsales para despertar ideas, cualidades o sentimientos relacionados con la negatividad y la desarmonía personal o interpersonal, pero también campos semánticos relacionados con la armonía colectiva o la dedicación a actividades laborales, profesionales, intelectuales y espirituales. En general, la espalda expresa la potencia de las acciones positivas y negativas y la resistencia hacia los hechos negativos.

8.1. El dorso y la representación de la negatividad

Se analiza en este apartado la representación de la negatividad como la cualidad de los adjetivos que califican lo malo, tanto de aquellos que lo provocan con sus hechos como de aquellos que lo sufren por circunstancias diversas. Comprende la cualidad de las acciones reprobables o execrables que realiza un individuo o un colectivo, pero también los afectos derivados de la violencia, situaciones de miedo e inseguridad o la injusticia que padecen sujetos vulnerables. La cualidad negativa que se traslada al espectador con distintas intensidades comprende un

amplio abanico de situaciones y emociones cuya magnitud se puede relativizar. En la representación de la negatividad a través de las figuras dorsales se unen, por un lado, las semánticas ambivalentes de la fuerza y la resistencia que residen tradicionalmente en la espalda, concepciones que también recoge la literatura, y, por otro, el efecto negativo que infunde la visión dorsal en el espectador, lo que se comprueba a través de comentarios realizados por distintos autores respecto de algunas obras, si bien en determinados casos la demostración de la musculatura de la espalda sirve para dar una visión positiva de la fortaleza humana.

La negatividad emana de la inestabilidad de una mujer vista de espaldas en un suelo mojado y resbaladizo en *Paseo al atardecer, Paris* (1888–1889, colección privada) de Childe Hassam (Figura 8:1). También de la inseguridad del pequeño que se desplaza en *dorsalidad* apoyándose en la pared para no caer en *Niño bajando la escalera* (colección privada) de Lebasque (Figura 8:2); en primer plano, el caballito de juguete que está roto en el suelo del rellano en primer plano pone en guardia al espectador, como un mal augurio de lo que le podría ocurrir al niño. Otra clase de negatividad es la sinrazón que inspira Picasso cuando en el Período Azul (1901–1904) se interesa por las clases marginadas y estampa las condiciones sociales de las clases más desfavorecidas con escenas en las que los personajes, excluidos de la vorágine económica y social, realizan actividades marginales o estériles, o ven pasar la vida desde lugares improductivos o anodinos. El color azul que invade el ambiente de las obras es la metáfora cromática de las biografías humanas sombrías. Este es el caso del paupérrimo trío formado por un matrimonio y un hijo en *Los pobres a orillas del mar* (1903, Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection). La madre en *dorsalismo* y envuelta en su manto azul parece recoger en su espalda y con resignación la desolación de toda una familia que el pintor ha personalizado con la representación de sus rostros (Figura 8:3). También infunde tristeza la injusticia social que sufre el niño vagabundo que en *A las puertas de la escuela* (1897, San Petersburgo, Museo Estatal de Rusia) de Nikolay Bogdanov-Belsky (Figura 8:4) observa desde el umbral de la puerta cómo los otros niños igual que él están estudiando. En la obra de Murillo *Niños jugando a los dados* (ca. 1665–1675, Munich, Bayerische Staatsgemaldegammlungen):

Los niños muestran actitudes desenfadadas y vitales, ajenas a los problemas de una existencia difícil, que con su habilidad y astucia se procuran los alimentos necesarios para sobrevivir y al mismo tiempo ocupan sus largos ratos de ocio en sus juegos preferidos. (Valdivieso, 1982, p. 230)

Pero el niño que está en *dorsalismo* con la espalda parcialmente desnuda es el que mejor expresa la vulnerabilidad de la infancia frente a una vida poco afortunada (Figura 8:5). De forma parecida, la obra *Repudio de Agar* (siglo XVII, depositado en Lugo, Museo Provincial) de un autor anónimo representa la inmoralidad que sufre una mujer deshonrada y despreciada por un hombre socialmente superior. La espalda semidesnuda de la esclava que se marcha de la casa de Abraham con el hijo de ambos es muy expresiva de la injusta humillación que sufre al ser expulsada por el amo (Figura 8:6).

Un dios humillado es Vulcano, esposo de Venus, diosa reiteradamente infiel a su marido. Cuando es informado de las andanzas de su esposa con Marte, intenta sorprenderla con el amante. En ocasiones, aparece representado de espaldas al espectador en el momento en el que los pillan desprevenidos y es testigo de la relación extramarital. Tal es el caso de *Vulcano, Venus y Marte* (1540, Viena, Kunst Historisches Museum Wien) de Maerten van Heemskerck (Figura 8:7) o *Venus y Marte sorprendidos por Vulcano* (primera mitad del s. XVII, Savona, Pinacoteca Cívica) de Giovanni Battista Carlone (Figura 8:8). En *Vulcano sorprende a Venus y Marte* (ca. 1555, Munich, Alte Pinakothek) de Tintoretto, Vulcano en realidad no encuentra a Marte porque está escondido debajo de un mueble (Figura 8:9). Todos los personajes están de cara al espectador pero en el espejo colgado en la pared del fondo se refleja la amplia espalda de Vulcano:

Uno de los detalles más significativos en la pintura es el gran espejo circular en el que vemos a Venus y Vulcano reflejados. Ningún detalle de la unión se pierde para nosotros, los espectadores, ni para los propios actores. Ha sobrevivido un dibujo preliminar que demuestra que este espejo figuraba desde el comienzo en la mente del artista como un elemento importante de la composición. Quizá no sea demasiado fantástico relacionarlo con la pupila de un enorme ojo. (Lucie-Smith, 1994, p. 189)

La figura frontal del dios cornudo es antitética a su imagen especular en varios sentidos. Vulcano entra a plena luz del día en los aposentos de Venus y se encara a la situación rebuscando inútilmente a su rival romántico entre las sábanas, pero con la dignidad y el derecho que se otorga a sí mismo como marido. Mientras, en el espejo de la habitación, su imagen dorsal busca a tientas al amante en la oscuridad, alegorizando su ceguera en lo sentimental. El dorso especular de Vulcano está de espaldas a la realidad que al otro lado del espejo todos conocen. La espalda invertida, al descubierto e iluminada por la luz del día, representa la vida

paralela que Venus lleva a espaldas de su marido, al tiempo que soporta la vergüenza y concita la humillación que infunde conocer a través de los demás la cruda realidad.

La representación de temas relacionados con la administración de la justicia ya sea institucional o privada, proporcionan otros casos en los que la espalda funciona semánticamente como portadora de la negatividad. Algunos personajes sufridores se analizan iconográficamente en el punto 9.4.2 «La llamada a la justicia» de la segunda parte de esta memoria.

Las figuras dorsales no son necesariamente las culpables de todas las acciones negativas que se representan ni realizan necesariamente acciones vituperables. Pero rastreando y contrastando imágenes se comprueba que las categorías dorsales aparecen frecuentemente asociadas a temáticas relacionadas con sujetos que agreden, ajustician o realizan acciones malvadas, execrables o socialmente mal aceptadas. De espaldas al espectador y hundiendo los rostros en las armas se sitúan los soldados anónimos que ejecutan hombres en *El tres de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños* (1814, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Goya (Figura 8:10):

La idea de la frialdad de los soldados, a los que no vemos el rostro, como si se tratase de una máquina de matar, contrasta con los rostros frontales de los dos españoles, trágica expresión de la muerte y el sufrimiento humano. (Matilla, 2008a, p. 282)

El punto de vista que focaliza una fila o grupo de ejecutores por la espalda es tan expresivo de la criminalidad que lo reproduce Édouard Manet en *La ejecución del emperador Maximiliano de México* (1868–1869, Mannheim, Kunsthalle) acompañado por dos de sus generales (Figura 8:11) y en las ejecuciones de los proletarios que participaron en la constitución de la *Comuna de 1871: la barricada* (1871, Budapest, Szépművészeti Múzeum) entre marzo y mayo para gobernar París (Figura 8:12).

Los comportamientos pueden ser negativos y no tienen por qué ser necesariamente violentos, sino solo reprobables socialmente o de forma privada en el entorno familiar. Murillo, en dos escenas consecutivas de la parábola de «El hijo pródigo» (Lc 14, 11-13), sitúa al protagonista que decepciona a su padre de espaldas al espectador. En *El hijo pródigo recibe su legítima* (1660–1667, Blessington, Russborough House, Sir Alfred Beit, Bt Collection) está en *dorsalismo*, mirando y contando el dinero que piensa malgastar echándose a las espaldas sus responsabilidades (Figura 8:13). En *El hijo pródigo abandona el hogar paterno* (1660–1670, Blessington, Russborough House, Sir Alfred Beit, Bt Collection) la *pseudodorsalidad* es un

signo proxémico del hijo que parte hacia un país lejano y un signo semiótico de quien está destinado a tener un comportamiento reprobable (Figura 8:14). Y la misma categoría dorsal que representa al hijo que peca sirve para representarlo en actitud de arrepentimiento, como se analiza en el apartado 9.4. «Conformaciones dorsales y la administración de justicia» del capítulo 9 «Análisis iconográfico».

La duquesa de Alba y su dueña (1795, Madrid, Museo Nacional del Prado) representa una broma pesada que Goya pudo haber presenciado en el Palacio de la Duquesa de Alba cuando acudía para realizarle un retrato (Figura 8:15). María Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo asusta con un amuleto rojo contra el mal de ojo a su sirvienta Rafaela Luisa Velázquez llamada «La beata» por su conocida afición a los rezos (*Museo Nacional del Prado: Catálogo de las pinturas*, 1996, p. 156). En la acción que pretende ser una diversión es posible imaginar la cara intimidadora de la burlona duquesa situada en *dorsalidad* frente a su atemorizada fámula que exhibe su rostro desazonado mientras se protege levantando el crucifijo que porta en la mano. En este caso, Goya se ahorra mostrar a su amiga con un rostro malvado, pero no le exime de dar la espalda como aquel que oculta un acto cuestionable y especialmente propio de quien se ampara en una situación de superioridad social. Goya tiene un interés romántico por los detalles de la vida cotidiana (Moreno de las Heras, 1992, p. 74), y también se inclina por aquellos que de un modo u otro sufren algún tipo de agresión o intimidación.

Un icono paradigmático de la negatividad es la muerte personificada en un verdugo insalvable, como la figura encapuchada portando una guadaña que provoca el pánico o la congoja al visitar a un hombre del campo en *La muerte y el leñador* (1859, Copenhague, Gliptoteca Ny Carlsberg) de Jean-François Millet (Figura 8:16).

Cuando se interpretan ciertas imágenes en las que hay o se presupone un culpable o un malhechor, ante la incertidumbre, hay cierta predisposición a desfavorecer o incriminar a la figura que se sitúa de espaldas al espectador. En el fresco del *Milagro de San Antonio de Padua* (1798, Madrid, cúpula de la Ermita de San Antonio de la Florida) de Goya (Figura 8:17), el santo resucita momentáneamente el cadáver de un hombre asesinado para que declare ante los jueces la inocencia de su padre falsamente acusado del homicidio perpetrado en Lisboa; entre las muy variadas caracterizaciones de los asistentes, un historiador del arte identifica al difamador con una figura que está de espaldas dispuesta a salir del recinto:

Goya ha plasmado las reacciones de la gente del pueblo, desde el temor religioso a la alegría, pasando por la curiosidad o la indiferencia, y transmitiendo, con la variedad de sus tipos, vestimentas y actitudes, la esencia del conjunto de la sociedad. En la propia

figura del santo, tildada a veces de inexpresiva, Goya ha interpretado con agudeza la humildad y la bondad, el apasionamiento y el magnetismo del carácter del joven. En el fresco un segundo niño se sube a la barandilla, y la figura, que en el boceto miraba con los brazos alzados a la ahora desaparecida Gloria, se vuelve aquí hacia San Antonio, mientras que a su lado un hombre de espaldas, el sombrero calado hasta las orejas —quizá el falso acusador—, huye en dirección contraria al grupo en armonioso movimiento de las figuras en torno al santo. (Wilson-Bareau, 1993b, pp. 235-236)

También se comprueba que se tiende a identificar a Gestas el Mal ladrón con el que está de espaldas cuando en el tema de la Crucifixión los dos ladrones aparecen semánticamente en posiciones contrapuestas. Este tema se analiza iconográficamente en el punto 9.3.3 «Dimas el Buen ladrón o Gestas el Mal ladrón». Quizá, por esa predisposición, para esta investigación, el soldado desconocido de capa corta gris que Giotto introduce en *dorsalidad* en la obra *El beso de Judas* (1304–1306, Padua, Cappella degli Scrovegni) concita sentimientos negativos, como el infundio y la muerte de Cristo. Este soldado encapuchado —y algo inquietante—, que guarda cierta homología formal con Judas en *dorsalismo*, es un medio para recordar al espectador la traición narrada en el pasaje bíblico (Figura 4:3).

Más allá de las connotaciones personales, hay tipos iconográficos cuyos esquemas compositivos son fehacientes de la discriminación que sufren los malos en las representaciones. El único personaje que está de espaldas al espectador en el fresco de *El pago del tributo* (1424–1427, Florencia, Cappella Brancacci) de Masaccio es un recaudador de impuestos, un cargo público que el Nuevo Testamento asocia con un pecador codicioso y estafador que recauda más de lo que debe (Figura 2:8): «Bei der dargestellten Rückenfigur in Masaccios Fresco handelt es sich um einen Steuereinnahmer, also eine eher negativ besetzte Figur» [La *Rückenfigur* representada en el fresco de Masaccio es un recaudador de impuestos, es decir, un personaje con connotaciones bastante negativas] (Wilks, 2005, p. 26). Podría cuestionarse, incluso ser incierto, hasta qué punto su posición dorsal es semánticamente casual o intencionada, pero en el Renacimiento otros personajes de dudosa reputación también tienen reservada una categoría dorsal que los diferencia por oposición al resto, como una forma de distinción negativa o de aislamiento social. De hecho, no es una casualidad que Judas sea representado con frecuencia en la Última Cena dando la espalda al espectador y separado de los demás apóstoles. Esta específica relación semiótica entre la posición dorsal y la negatividad tiene su origen en la proxemia de la Edad Media:

Dem –frontal zum Bildbetrachter– in der Tischmitte sitzenden Christus wird Judas als Rückenfigur gegenübergestellt, und dieser Darstellungstypus “(...), entwickelt sich im Mittelalter zur Absonderung des Verräters im Vordergrund”.

[La figura de Judas de espaldas contrasta con Cristo sentado frente al espectador en el centro de la mesa, y este tipo de representación “(...) se desarrolló en la Edad Media para aislar al traidor en primer plano”]. (Wilks, 2005, p. 27)

La categoría dorsal que se reserva al discípulo traidor en la representación de la última cena de Jesús con sus discípulos se encuentra en numerosas obras y se analiza iconográficamente en el punto 9.3.1. «Judas Iscariote».

En el fresco de *Las tentaciones de Moisés* (ca. 1481–1482, Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina) de Botticelli se narran simultáneamente varios hechos de la vida del profeta. Moisés aparece vestido con la misma túnica naranja y un manto verde en siete ocasiones. En tres de ellas actúa en *dorsalismo* y *dorsalidad* en su condición de agresor y fugitivo; en otras cuatro ocasiones está de frente realizando buenas acciones tales como guiar a los israelitas o cuidar de un rebaño (Figura 8:18). En esta obra las posiciones frontales están asociadas a actitudes positivas y las categorías dorsales a acciones negativas. Botticelli utiliza lo frontal y lo dorsal como un operador visual que con sutileza retórica proporciona dos tipos de acciones moralmente opuestas. Es posible que estas señales no pasaran inadvertidas a los espectadores del Renacimiento como lenguaje corporal: «Podemos perder mucho más en cambio, si no compartimos con el público del siglo XV el sentido de estrecha relación entre el movimiento del cuerpo y el movimiento del alma y de la mente» (Baxandall, 1981, p. 81).

En la *Mesa de los pecados capitales* (ca. 1505–1510, Madrid, Museo Nacional del Prado), El Bosco representa las siete principales flaquezas humanas. En cuatro casos se trata de sujetos que actúan dando la espalda al espectador y podría responder al hecho de que son pecados que se comenten, por norma general, a escondidas porque pueden llegar a ser un delito, en la intimidad porque son acciones privadas, o que no son inmediatamente perceptibles sino para uno mismo. En el pecado de *La Ira* un hombre alza su mano con un arma blanca para agredir a una mujer (Figura 8:19). La agresividad es una de las tendencias negativas que con mayor frecuencia está soportada por un posicionamiento dorsal. La *Soberbia* (Figura 8:20) es una mujer en *dorsalidad* que se prueba el tocado ante un espejo sostenido por un ambiguo animal que es el demonio. A través del espejo también se puede atisbar la deformidad del rostro de la mujer, fealdad que desde la estética clásica se asocia a la maldad. En la *Envidia* varios

personajes representan el afán de tener lo del otro, un vicio inútil sin contrapartida beneficiosa de ningún tipo, una carga moral que solo sufre uno mismo y puede inducir a robar, acción reprobable que representa un personaje que huye de espaldas con un saco (Figura 8:21). La *Lujuria* está personificada en un hombre que acude a una casa de citas donde residen varias mujeres; aparece recostado en *dorsalismo* mientras una le agasaja con ricas viandas: da la espalda buscando privacidad, pero orgulloso vuelve el rostro demostrando su satisfacción (Figura 8:22). Una representación homóloga se encuentra en *Las tentaciones de san Antonio Abad* (1520–1524, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Joachim Patinir y Quinten Massys. El clérigo, rodeado de mujeres y azuzado por el demonio, está en *dorsalismo*, es decir, que vuelve la cabeza hacia el lado contrario que su cuerpo, como si tratara de redimir su cabeza de las preferencias e intenciones carnales (Figura 8:23).

Habría muchas obras que analizar entorno a la representación de la maldad, la muerte y el pecado, pero el último ejemplo que se propone a continuación contiene dos figuras dorsales que podrían constituir uno de los principales exponentes de la negatividad sin que haya una demostración explícita de la violencia, pero sí del miedo. La tensión se muerde de forma trágica en el estrecho espacio que hay entre dos hombres de espaldas al espectador en *El Bravo* (1515–1520, Viena, Kunsthistorisches Museum) de Tiziano (Figura 8:24). Están en tensión y a punto de agredirse (Campbell, 2003). En un primer plano medio corto dos hombres protagonizan una acción saturada de previsible violencia, pero momentáneamente paralizada. Podemos afirmar que las figuras están enfrentadas emocionalmente y que sus rostros están relativamente enfrentados en tanto que uno de ellos vuelve la cabeza para mirar al que se le acerca por detrás. Sin embargo, sus cuerpos no están enfrentados, sino que tienen posicionamientos de espaldas: en *dorsalismo* y *pseudodorsalidad* respectivamente. Como explica Paolo Alei (2011), la retórica antigua utiliza efectos visuales para narrar situaciones violentas, como el asesino que sale repentinamente por el fondo del escenario para golpear a su víctima (p. 221). Para Alei, juega un papel decisivo el hecho de que la acción no esté completada, sino todavía en proceso. Refiere que en la literatura clásica los efectos visuales del discurso retórico son de dos tipos: los relativos a luminosidad y claridad que garantizan la viveza y la presencia (*enargeia*) y los relativos a la vitalidad y la animación (*energeia*). Estos efectos que ya desde la antigüedad se confunden y unen en uno solo (*enargeia* o *demonstratio*) se transfieren a la obra de arte y, como en el discurso, gracias a ellos «it takes on visual connotations that invite the audience to see the events described as if occurring in the moment of the telling» [adquiere connotaciones visuales que invitan a la audiencia a ver los sucesos descritos como si ocurrieran al mismo tiempo que la narración] (p. 222). Al estilo clásico, en *El Bravo* está representada esa situación

en la que uno de los protagonistas ha sido sorprendido por la espalda por otro hombre que sale de un fondo poco iluminado con la intención de agredirle con un arma que esconde tras de sí. Desprevenido, vuelve repentinamente su rostro, que está bien iluminado para proporcionar a la pintura la *enargeia* de alguien que vive intensamente una situación inesperada. Aunque, quizá, por el contrario, estuviera a la espera de su agresor, pues su brazo derecho también empuña por detrás de sí un arma que lo protege. Los movimientos del agresor y el agredido están paralizados en un punto del proceso violento, pero que el espectador lo continúa imaginándose un desenlace fatal, que no está claro porque el agredido también se transforma inmediatamente en agresor. La *energeia* no está en la acción que ha sido congelada por el pintor, sino latente, en un devenir en violencia, pues están representadas las condiciones de posibilidad de una agresión. Desde el punto de vista iconográfico *El Bravo* ha suscitado diferentes interpretaciones:

Casi toda la polémica sobre *El bravo* se centra en su temática. Ridolfi describió el cuadro como «Claudio atentando contra Clelio Plodio» (...). Wind afinó más e identificó el episodio con otro desliz de la virtud masculina recogido en las *Vidas* de Plutarco: el lujurioso Cayo Lucio atacando al bello y joven Trebonio. La propuesta de Sutherland de que *El bravo* representa a Penteo arrestando al seguidor de Baco Acoetes, inspirado en el libro III de las *Metamorfosis* de Ovidio, resulta tentadora, pues explicaría la presencia de hojas de parra (sagradas para Baco) en el cabello del joven, adorno que resultaría extraño en un virtuoso joven romano. (...) Sin embargo, la narración que hace Ovidio de este encuentro no se ajusta lo suficiente al cuadro. Lo más probable es que no se pretendiera que las figuras fueran identificadas con los mitos o con la historia, sino que, a la manera de Giorgione, eran invenciones que no representaban nada más que a sí mismas» (Campbell, 2003, p. 158).

Independientemente de los personajes implicados, desde el punto de vista *protoiconográfico* —que analiza las posiciones de dos hombres que se odian y empuñan sus armas escondidas por detrás de la espalda— la obra tiene una lectura común. Para establecer diferencias entre los protagonistas, Tiziano suele utilizar cualidades contrarias: el color de la piel o la edad; o presentarlos en circunstancias opuestas; iluminación y sombra o frontalidad y *dorsalidad*. Pero en *El Bravo* los posicionamientos de espaldas casi miméticos con los rostros enfrentados expresan más que la rivalidad, la coincidencia o reciprocidad de dos personajes que tienen el mismo objetivo: asesinar al otro. Sus espaldas igualadas son al mismo tiempo residencia de la

fuerza y la resistencia, pero también del coraje y el miedo, ámbitos de la intimidad que delata el rostro iluminado del joven. También cabe preguntarse si la figura dorsal oscurecida sugiere psicológicamente o denota al espectador mayor maldad en el personaje que su adversario.

En definitiva, como tantas veces en la literatura, la espalda es tradicionalmente el lugar que representa visualmente la fuerza y la resistencia física del ser humano de toda índole y condición. Todas las valencias posibles de la espalda referidas no se configuran de forma autónoma, sino insertadas en los tipos iconográficos que representan situaciones violentas, ofensivas o reprochables. La espalda puede significar la fuerza del agresor o su maldad, pero también una combinación de ambas. Sirve para señalar al agresor o al agredido, figuras opuestas que muchas veces se configuran en los tipos iconográficos como figuras que se alternan frontal y dorsalmente. Pero también la espalda representa la resistencia de los músculos sustentantes del cuerpo tantas veces afligido por el cansancio, el miedo, la inseguridad, la desdicha y toda clase de injusticia, como la humillación o la marginación social. En las imágenes, como en la literatura, el miedo y la mala suerte se siente en las espaldas como un demonio que acecha (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, VIII, p. 81). Por lo general, en la pintura las agresiones se sufren en la espalda y no en el rostro. También cabe recordar esa tradición en vías de desaparecer en las escuelas que situaba a los niños castigados por su mal comportamiento de cara a la pared dando la espalda al grupo y ocultando el rostro en señal de apartamiento social, pero que también generaba sentimiento de indefensión. Puede ser que exista cierto reconocimiento interindividual que predispone a ver en la figura de espaldas al culpable, pero también al culpabilizado. En cierta medida, la posición de espaldas es capaz de despertar en cada espectador, según su capacidad para empatizar con los sujetos y las situaciones representadas, sentimientos tan plurivalentes y contradictorios como la admiración, el desprecio o la compasión.



Figura 8:1. Hassam, Childe (1888–1889). *Paseo al atardecer, Paris* [46 x 38,4 cm]. Colección privada.
Recuperado en artDatabase



Figura 8:2. Lebasque, H. *Niño bajando la escalera* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase

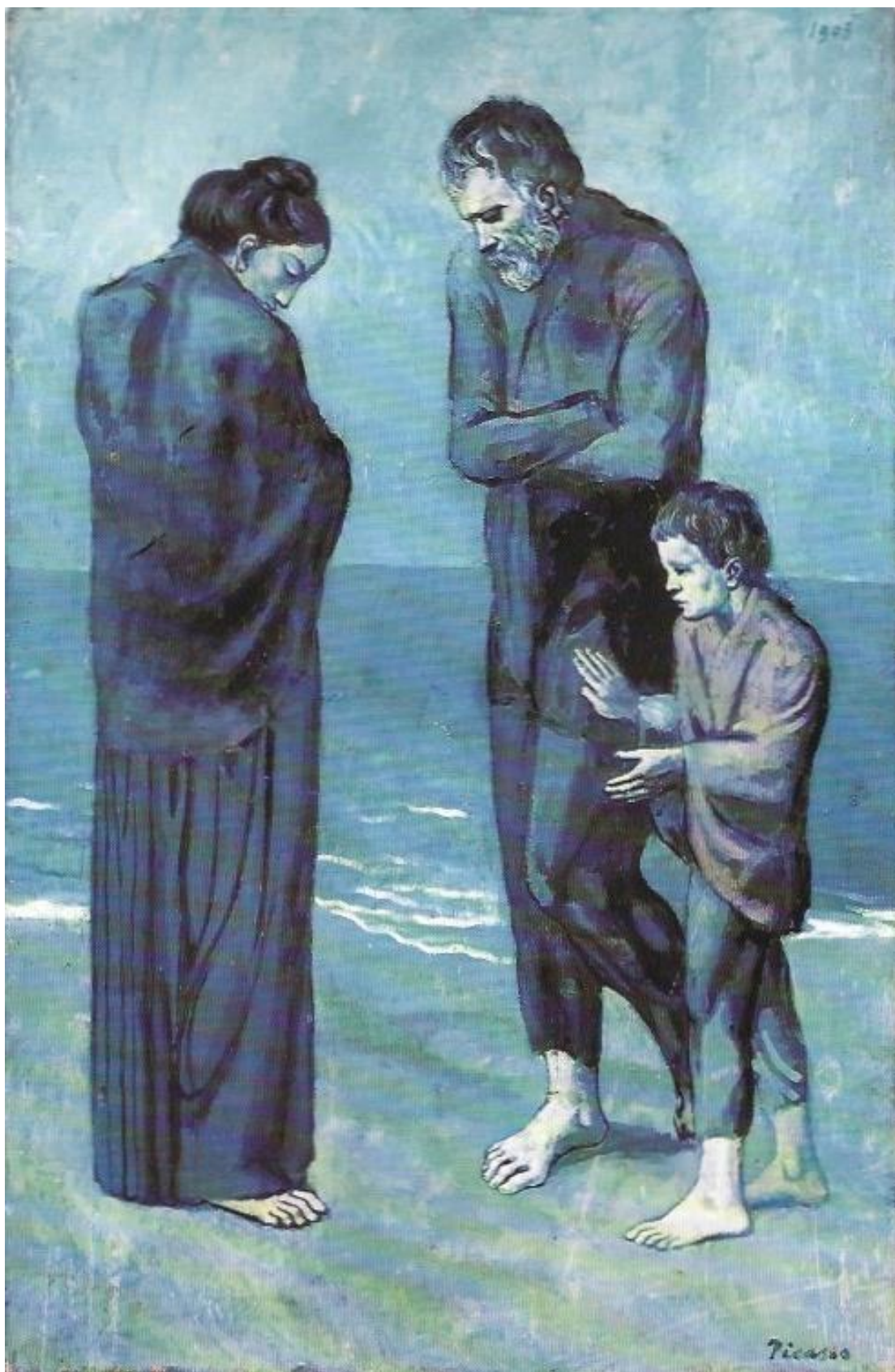


Figura 8:3. Picasso, P. (1903). *Los pobres a orillas del mar* [Óleo sobre madera, 105,4 x 69 cm]. Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection. Recuperado en Warncke, 1997, p. 101



Figura 8:4. Bogdanov-Belsky, N. (1897). *A las puertas de la escuela* [Óseo sobre lienzo]. San Petersburgo, Museo Estatal de Rusia. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay_Bogdanov-Belsky#/media/File:1897_Bogdanov-Belsky_At_School_Doors.jpg



Figura 8:5. Murillo, B. (ca. 1665-75). *Niños jugando a los dados* [140 x 108 cm]. Munich. Bayerische Staatsgemaldehyesammlungen. Recuperado en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, 1982, p. 231



Figura 8:6. Anónimo (siglo XVII). *Repudio de Agar* [Óleo sobre lienzo, 126 x 151]. Depositado en Lugo, Museo Provincial. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/repudio-de-agar/e71a95bb-cdc0-49ee-85ef-c540f903a0ee>



Figura 8:7. Van Heemskerck, M. (ca. 1540). *Vulcano, Venus y Marte* [Óleo sobre tela, 96 x 99 cm]. Viena, Kunst Historisches Museum Wien. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Vulcan%2C_Venus_and_Mars_-_Maarten_van_Heemskerck_%281540%29.jpg



Figura 8:8. Carlone, G.B. (primera mitad del s. XVII). *Venus y Marte sorprendidos por Vulcano* [Óleo sobre tela, 197 x 245]. Savona, Pinacoteca Cívica. Recuperado en <http://lembranzas-ines.blogspot.c>



Figura 8:9. Tintoretto, J. (ca. 1555). *Vulcano sorprende a Venus y Marte* [Óleo sobre lienzo, 135 x 198 cm]. Munich, Alte Pinakothek. Recuperado en <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/M0xyBW5Lpl>



Figura 8:10. Goya, F. (1814). *El tres de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños* [Óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>



Figura 8:11. Manet, E. (1868–1869). *La ejecución del emperador Maximiliano de México* [Óleo sobre lienzo, 252 x 305]. Mannheim, Kunsthalle Mannheim. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Manet_Maximilian.jpg



Figura 8:12. Manet, E. (1871). *Comuna de 1871: la barricada* [Punta de plata, tinta negra, acuarela y gouache sobre papel, 46,2 x 32,5 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en <https://www.deartibus.it/drupal/content/la-barricata>



Figura 8:13. Murillo (1660–1667). *El hijo pródigo recibe su legítima* [104 x 143 cm]. Blessington, Russborough House, Sir Alfred Beit, Bt Collection. Recuperado en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, 1982, p. 203



Figura 8:14. Murillo, B. (1660–1670). *El hijo pródigo abandona el hogar paterno* [105 x 135 cm]. Blessington, Russborough House, Sir Alfred Beit, Bt Collection. Recuperado en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, 1982, p. 203



Figura 8:15. Goya, F. (1795). *La duquesa de Alba y su dueña* [Óleo sobre lienzo, 30 x 25 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-duquesa-de-alba-y-su-duea/615beaa2-ae0b-4907-b99b-52d5554c8d03?searchMeta=duquesa%20de%20alba>



Figura 8:16. Millet, J. (1859). *La muerte y el leñador* [Óleo sobre lienzo, 77 x 100 cm]. Copenhague, Gliptoteca Ny Carlsberg. Recuperado en artDatabase

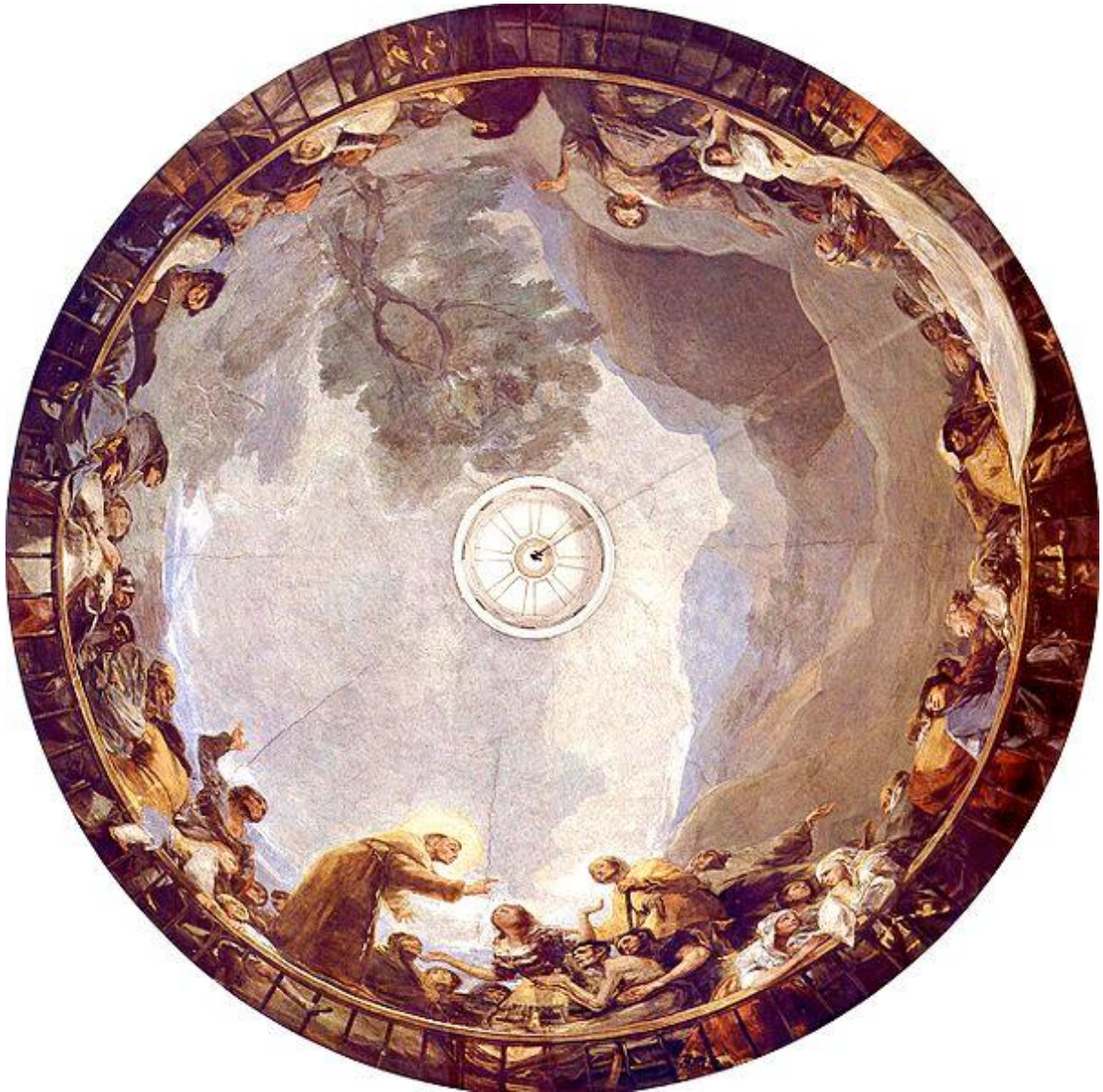


Figura 8:17. Goya, F. (1798). *Milagro de San Antonio de Padua* [Fresco, 500 x 500 cm]. Madrid, Ermita de San Antonio de la Florida. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_041.jpg



Figura 8:18. Botticelli, S. (ca. 1481–1482). *Las tentaciones de Moisés* [pintura al fresco, 348,5 x 558 cm]. Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina. Recuperado en ArtDatabase



Figura 8:19. El Bosco (1505–1510). *La Ira* en la «Mesa de los pecados capitales» [Óleo sobre tabla, 120 x 150 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://sites.google.com/site/geohistoriaarte/obras-destacadas/1/los-siete-pecados-capitales-el-bosco>



Figura 8:20. El Bosco (1505–1510). La *Soberbia* en la «Mesa de los pecados capitales» [Óleo sobre tabla, 120 x 150 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://sites.google.com/site/geohistoriaarte/obras-destacadas/1/los-siete-pecados-capitales-el-bosco>



Figura 8:21. El Bosco (1505–1510). La *Envidia* en la «Mesa de los pecados capitales» [Óleo sobre tabla, 120 x 150 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://sites.google.com/site/geohistoriaarte/obras-destacadas/1/los-siete-pecados-capitales-el-bosco>



Figura 8:22. El Bosco (1505–1510). La *Lujuria* en la «Mesa de los pecados capitales» [Óleo sobre tabla, 120 x 150 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://sites.google.com/site/geohistoriaarte/obras-destacadas/1/los-siete-pecados-capitales-el-bosco>



Figura 8:23. Patinir, J. y Massys, Q. (1520–1524). *Las tentaciones de San Antonio Abad* [Óleo sobre tabla, 155 x 173 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tentaciones-de-san-antonio-abad/b93e9da4-8a77-44ae-ba29-1811cc546fd8?searchid=4cce6d23-84b6-4410-54b1-ff10a7b4b909>



Figura 8:24. Tiziano (1515–1520). *El Bravo* [Óleo sobre lienzo, 77 x 66,5 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en <https://www.khm.at/objektdb/detail/1935/>

8.2. Representación de la privacidad y la intimidad

El espectador es un forastero. La pintura lo introduce en lugares ajenos, ya sea una habitación, ya sea un paisaje. Y cuando están habitados, la representación humana, aunque sea consentida, aunque sea ficcional, invita a la apropiación del testimonio de una existencia y sugiere la intromisión indiscreta en la vida del otro. Especialmente en determinadas temáticas, como la representación de las actividades y actos de la vida natural y cotidiana de hombres y mujeres, incluso cuando actúan como seres mitológicos, y en virtud de la relación de comunicación tácita y ficcional que mantienen las imágenes con el público, algunos protagonistas dan a entender al espectador con su forma de aparecer y ocupar el espacio pictórico que la situación que presencia es ajena, que en ella hay intimidad o que tienen derecho a la privacidad.

Picasso visitó en 1901 la prisión de mujeres de St. Lazare, en París, y quedó impresionado por las mujeres reclusas que permanecían allí con sus hijos (Warncke, 1997, p. 100). *Madre y niño* (1902, Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art) es la imagen de una mujer en *dorsalidad* que se funde con el bebé que acaba de recoger del canastillo y lo abraza (Figura 8:25). El suelo y la pared del fondo se unen sin solución de continuidad para crear el escenario triste de una habitación solitaria que podría ser la celda de la prisión. Es una escena que entre la ternura y la melancolía representa a una madre anónima que acoge a su vez a todas las madres reclusas. Vuelta de espaldas crea un espacio privado e íntimo para aislar a su hijo del indeseable lugar público al cual no pertenece.

En este apartado se analiza cómo el lenguaje visual expresa conceptos tan abstractos y líquidos como la privacidad y la intimidad. Pero, mientras que la representación de la privacidad y lo privado puede ser sólida, la representación de la intimidad es contingente porque puede generar una contradicción que viola la propia naturaleza de lo íntimo. Son conceptos distintos y, sin embargo, sus límites no tienen consenso. Mientras que, por ejemplo, Julie C. Innes asocia indisolublemente la privacidad y la intimidad porque considera que lo íntimo es necesariamente la médula de lo privado, independientemente del lugar porque su relación con el espacio es cultural (Toscano, 2017, pp. 545-546), para otros autores, incluso estando terminológicamente bien definidas y separadas, se transgreden mutuamente en el uso común del lenguaje y dan lugar, como advierte José Luis Pardo (2013), a la «funesta confusión de la intimidad con la privacidad (más exactamente: en llamar “intimidad” a lo que sólo es “privacidad”»)» (p. 23). Aunque la pintura es un medio de expresión no verbal, es necesario acotarlos terminológicamente para constatar hasta qué punto el medio pictórico es capaz de

verbalizarlos recurriendo a motivos específicos dentro de los tipos iconográficos que representan temas en los que la privacidad y la intimidad podrían estar contenidas.

La privacidad es la cualidad que hace referencia al «ámbito de la vida privada» (Moliner, 2007b, p. 2398) y lo privado es lo «realizado o celebrado en la vivienda de alguien, en el seno de la familia o con asistencia limitada, y no en sitio público» (p. 2398). Sin embargo, la relación entre lo privado y el espacio privado no es biunívoca, sino que existen constantes injerencias en lo público y el espacio público.

La concepción de lo privado es veleidosa porque sus condiciones de posibilidad son inciertas y dependientes de un contexto:

En realidad, la naturaleza de lo privado es específica de cada sociedad; es el producto de las relaciones sociales y forma parte de la definición de la formación social en cuestión. Resulta de todo ello que puede ser objeto de redefiniciones radicales. (Brown et al., 1990, p. 310)

Entre las mentalidades y los usos y costumbres colectivos que caracterizan a una sociedad intervienen las formas de ser y las prácticas individuales que excepcionan el criterio general de cada época. Pero, aunque parece incierto acotar la privacidad, desde una perspectiva metódica sincrónica y con la mirada del espectador actual, se advierte que en determinadas pinturas hay figuras que connotan privacidad porque lo sugieren con su forma de participar en el espacio. Son figuras que con sus posicionamientos atienden a la necesidad personal o colectiva de crear ámbitos cerrados o círculos sociales estrechos y simulan actitudes que establecen una frontera entre un ‘afuera’ donde se sitúa el público y un ‘adentro’ privado. Las figuras que dan la espalda tienen la virtud de expulsar al espectador de una reunión privada en cualquier lugar, público, privado o indeterminado:

Al colocar a la Gracia que ocupa el lugar central de espaldas, Rubens ha seguido el modelo antiguo. Esta posición de una de las diosas condiciona la relación entre el grupo y el espectador: somos testigos de una reunión particular que se mantiene ajena a nuestra presencia. Esta disposición de las figuras nos permite contemplar la escena con comodidad, sin la sensación de causar molestia, puesto que no interferimos en el espacio que ocupan las diosas. (Vergara, 2001, p. 84)

Figuran la privacidad como el «ámbito de la vida privada que se tiene derecho a proteger de cualquier intromisión» (Real Academia Española, 2017).

Todas las figuras anónimas que están de espaldas son privadas —como la muchedumbre en *El sermón de San Juan Bautista* (1566, Budapest, Szépművészeti Múzeum) de Pieter Brueghel—, pero no denotan o connotan necesariamente privacidad. El objeto de estudio se limita a las figuras de tipos iconográficos de temas o hechos que son específicamente privados, como la mirada reflexiva del hombre de espaldas *Filósofo mirándose al espejo* (Ámsterdam, Rijksmuseum) de Jusepe de Ribera (1591–1652), la mirada de una *Mujer en su tocador* (1870–1880, Chicago, Art Institute) de Berthe Morisot, la relación íntima entre *Neptuno y Ninfa* (Hamburgo, Erotic Art Museum) de Bernard van Orley (1492–1542), *El Beso* (1859, Milán, Pinacoteca di Brera) de Francesco Hayez, la decisión de la señora Vuillard en *Escogiendo un libro* (1896, París, Musée du Petit Palais) de Édouard Vuillard (Figura 8:82), la escritura de *Charles Torquet visto de espaldas en estudio en Asnières* (1883, colección privada) de Paul Signac, el trabajo de *La chica en la cocina* (ca. 1883) de Anna Ancher (Figura 8:81) o la dedicación de una asistenta en *El comedor de la familia Rouart en Avenida de Eylau* (1880, colección privada) de Morisot.

Por otro lado, la intimidad se define como el «conjunto de sentimientos y pensamientos que cada uno guarda en su interior» y lo íntimo es «lo más interior de cualquier cosa» (Moliner, 2007a, p. 1674). De esta forma, lo íntimo no puede ser externo, superficial y visible. Representar lo íntimo sería un oxímoron. Y si la intimidad cobija algo muy reservado, representarla sería una suerte de violación. Pero la intimidad también es la cualidad de la «relación íntima entre personas» (Moliner, 2007a, p. 1674). Así, la intimidad tiene una doble dimensión, individual y colectiva, como la «zona espiritual íntima y reservada de una persona o de un grupo, especialmente de una familia» (Real Academia Española, 2017). También se dice comúnmente que las personas que mantienen una relación íntima comparten sentimientos y pensamientos que nacen «en el seno de uno mismo», pero también participan lo íntimo, es decir, lo que «se hace en la intimidad» (Real Academia Española, 2017). Así, la privacidad y la intimidad tienen distintas naturalezas, pero pueden compartir espacios y situaciones, de tal forma que en la interpretación de los tipos iconográficos que representan determinados temas se corre el peligro de caer en la «falacia de la privacidad», aquella que confunde lo íntimo con lo privado (Pardo, 2013, p. 38).

La intimidad no es lo que uno realiza en soledad o lo que uno calla en secreto (Pardo, 2013, pp. 39-40), sino una característica o un efecto del lenguaje (p. 53), una resonancia interior del habla: «El hombre siente sus emociones, es decir, las oye sonar en ese doblez interior en que se alberga a sí mismo» (2013, p. 43). Pero la esencia de la intimidad reside en un vibrar intangible que, según Pardo, nace de las «inclinaciones», flaquezas que aferran al hombre a la

vida, como los «hábitos, pasiones, costumbres, afectos, sensaciones, sentimientos (...) emociones, sensualidad y sexualidad» (p. 44). En todo caso, si la intimidad es un efecto del habla, entonces tal vez sea posible representarla mediante algún elemento del lenguaje de la pintura.

Por otro lado, la intimidad es incompatible con la identidad:

Nada es más contrario a la identidad que la intimidad, porque la intimidad es lo que nos impide ser idénticos. (...) *tener intimidad es no poder identificarse* con nada ni con nadie, *y no poder ser identificado* por nada ni por nadie, (...). Es por ello que sentimos una pizca de vergüenza (...) cuando el juez, el policía, el médico o el funcionario nos piden que nos identifiquemos. (Pardo, 2013, p. 47)

A tenor de esto, todas aquellas figuras que dan la espalda ocultando su rostro podrían contener la representación de la intimidad, porque sin conocer su rostro y la dirección de su mirada el espectador no las puede identificar con nada ni con nadie. Sin embargo, es necesario acotar más la representación de la intimidad porque todas las figuras anónimas de espaldas en cualquier situación y contexto de lo privado la enunciarían y se caería en la *falacia de la privacidad* que identifica intimidad con privacidad. La intimidad no está subordinada al estar en un lugar, sino a un “sentir” por lo que «aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir» y «no está hecha de sonidos sino de silencios, no tenemos intimidad por lo que decimos sino por lo que callamos, ya que la intimidad es lo que callamos cuando hablamos» (Pardo, 2013, p. 55). La síntesis de quien habla, pero calla, y no puede ser identificado por nada ni por nadie señala morfológicamente a la figura clandestina, aquella que aparece frontalmente y oculta su rostro porque es el lugar privilegiado de la identidad y de la expresión de las emociones. La *clandestinidad* es la figura ausente, la que está, pero no lo demuestra, que tiene algo que decir y no lo dice porque no es capaz de expresarlo. Así, la intimidad se formaliza, por ejemplo, en la *clandestinidad* de *Los amantes* (1928, Nueva York, Museum of Modern Art) de René Magritte que se besan con los rostros cubiertos (Figura 1:14), los penitentes encapitotados en *La procesión de los flagelantes* (ca. 1814, Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando) de Goya (Figura 1:16); o en Agripina que en *La muerte de Germánico* (1628, Minneapolis Institute of Art) esconde su llanto entre las manos (Figura 2:24). La *clandestinidad* se desvela como la metáfora visual de la intimidad y el *Silencio* (ca. 1800, Zúrich, Kunsthaus Zürich) de Heinrich Füssli podría encarnarla (Figura 8:26). Y si el pintor no oculta ese lugar de privilegio de la identidad y de las emociones que es el rostro y es

capaz de expresar en él las inclinaciones, viola la propia naturaleza de lo íntimo y el espectador roba la intimidad.

Una vez establecidos los límites entre la privacidad y la intimidad esta investigación tiene por objeto analizar de forma conjunta e imbricada los ámbitos, las acciones y las situaciones en los que la privacidad y la intimidad están semánticamente enunciadas por conformaciones dorsales y los sentidos o significados que delimitan y contienen en los diferentes contextos. Hay que recordar que estos términos como cualesquiera otros significados generados por el posicionamiento de las figuras se leen siempre respecto del punto de vista del espectador. En los puntos siguientes, no se analizan las temáticas propuestas en cada epígrafe, sino la representación de la privacidad y la intimidad en cada una de ellas a través de las conformaciones dorsales.

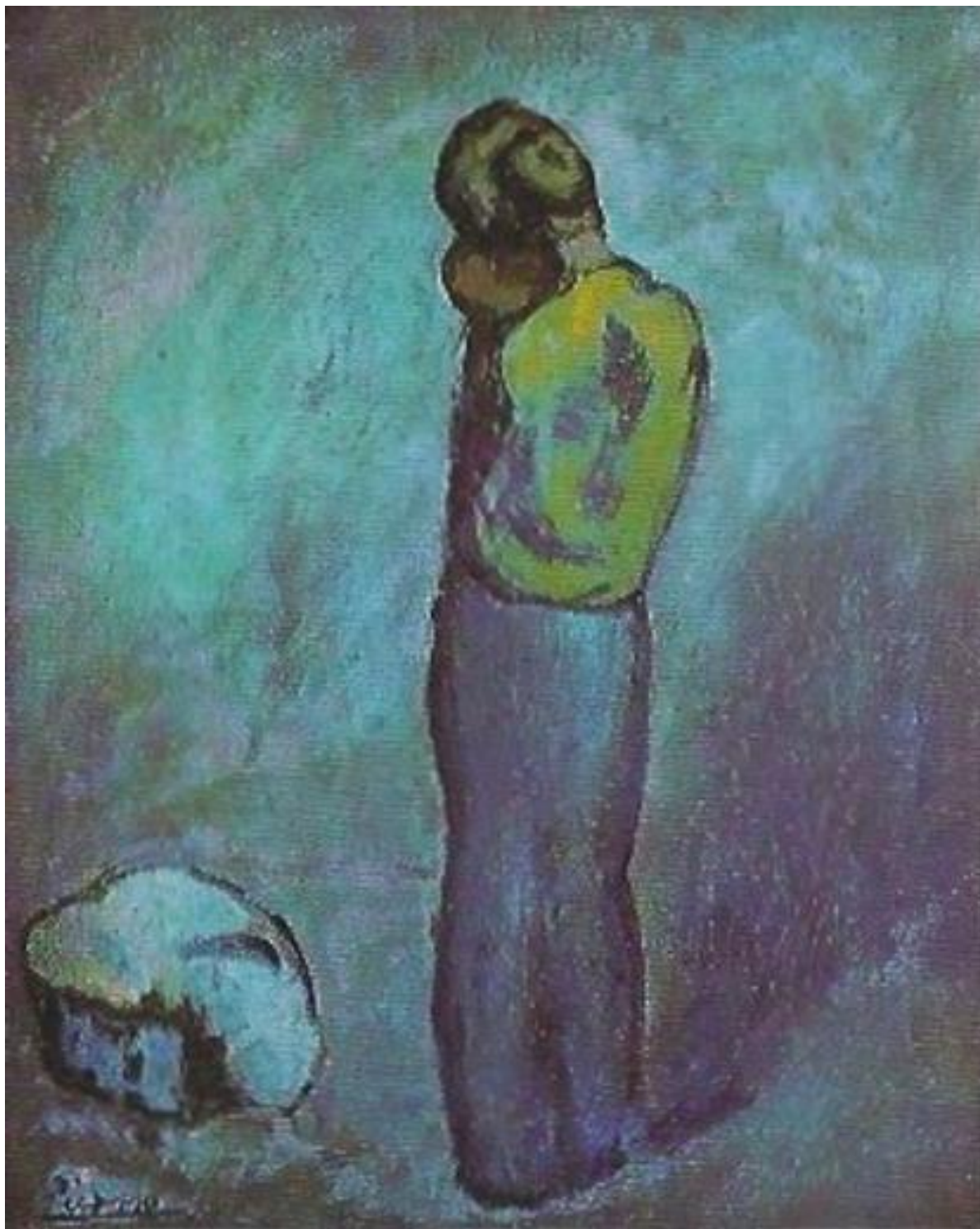


Figura 8:25. Picasso, P. (1902). *Madre y niño* [Óleo sobre lienzo, 40,5 x 33 cm]. Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art. Recuperado en Warncke, 1997, p. 89



Figura 8:26. Füssli, H. (ca. 1800). *Silencio* [Óleo sobre lienzo, 63,5 x 51,5 cm]. Kunsthau Zürich. Recuperado en <https://collection.kunsthau.ch/en/collection/item/1757/>

8.2.1. *El erotismo*

Paul Zanker (1992) estudia el nuevo lenguaje iconográfico que en los tiempos del emperador Augusto (27 a.C.–14 d.C.) se promueve desde el poder para revertir esa parte de la aculturación helenística que socava la moral, las creencias y el modo de vida en general de los romanos. El historiador comenta de la siguiente manera una imagen romana en el que yacen un sátiro y una ninfa:

En un relieve de Turín, la felicidad del amor es celebrada por ninfas y sátiros. Pero, a diferencia de la sensualidad manifiesta de los grupos eróticos del helenismo tardío, aquí los amantes dan la espalda al observador. (Zanker, 1992, p. 335)

En realidad, solamente la figura femenina da la espalda, pero ambos vuelven el rostro para ocultarlo. Aunque esta obra está cronológicamente fuera del alcance de esta investigación, la valoración de Zanker, es un ejemplo de cómo la figura desnuda dorsal —y la clandestina también— inculca en el espectador el sentido de la privacidad al visualizar una escena amorosa.

En la temática que nos ocupa hay tantos tipos de observación y emociones como espectadores, pero para esta investigación las escenas que se presentan a continuación comparten de algún modo o en algún lugar del lienzo la idea de privacidad. No es, por lo tanto, la representación del erotismo en sí mismo el objeto de estudio de este epígrafe, sino la representación de la privacidad o, en su caso, de la intimidad, en las imágenes relacionadas con lo erótico.

En *El cerrojo* (1776-79, París, Louvre) de Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) un hombre y una mujer en paños menores protagonizan en una alcoba una escena sexualmente sugestiva y ambigua (Figura 8:27). Ella, de aspecto delicado e inerte, está de frente y él, situado en *dorsalismo* con todos los músculos de la espalda, los glúteos y las piernas en tensión, la retiene con su brazo izquierdo al mismo tiempo que con la mano derecha atranca con cerradura la puerta. El escenario desordenado y la frágil resistencia de ella infunden con un sesgo de género provocadas dudas sobre si se trata de una relación desenfrenadamente consentida o ella está siendo forzada. Pero hay un sustrato común en cualquiera de las lecturas posibles: el hombre crea entre la puerta y su propio dorso en tensión un espacio para la privacidad e indica literalmente al espectador que el lugar está cerrado al público.

Fragonard representa literalmente al espectador la exigencia de privacidad en *El cerrojo*. Pero dos siglos antes, una obra de Tiziano representa en una época y temática diferente otra

manifestación de la privacidad introduciendo en el tipo iconográfico un motivo dorsal con una función significativa que hay que desvelar. Hacia 1538 Tiziano envía a Guidobaldo II della Rovere (1514–1574) el cuadro de una mujer desnuda que le había encargado el duque para sus habitaciones privadas. Se trata de *La Venus de Urbino* (ca. 1538, Florencia, Galleria degli Uffizi), obra que ha dado lugar a interpretaciones dispares que van desde mencionar el puro erotismo hasta defender la fidelidad conyugal (Figura 7:68). Según Rona Goffen (1997a) la mujer recostada estaría masturbándose porque en el siglo XVI era un acto socialmente aceptado, pues los médicos y teólogos creían necesarias las secreciones femeninas en las relaciones sexuales para poder concebir (pp. 77-78). El duque de Urbino se había casado en 1534 con Giulia Vanaro, una niña de tan solo diez años, pero que en 1538 habría alcanzado la menarquía y, por lo tanto, el momento de consumir su matrimonio. La función de *La Venus de Urbino* como diosa del amor y la belleza habría sido tanto endulzar la vista del duque como animar a la joven duquesa a tener relaciones y preciosos hijos (pp. 81-82). Una cortina oscura separa la cámara nupcial de otra estancia contigua, pero con la que no hay continuidad espacial a tenor de las líneas de fuga del suelo que terminan al nivel del diván. Como advierte David Arasse (1997), las habitaciones han sido arbitrariamente yuxtapuestas, pero que, sin embargo, albergan toda una serie de motivos y formas lineales que dialécticamente las relacionan (pp. 96-97). La atención hay que ponerla en la figura de una de las dos sirvientas que, vestida de blanco, situada de espaldas al espectador y arrodillada, ordena vestidos dentro de uno de los dos *cassoni*, cofres que se hacían por parejas para los recién casados (Goffen, 1997b, p. 146). Su pequeña figura es la antítesis del impresionante cuerpo frontal y desnudo de Venus en primer plano, pero están “interconectadas” porque sus cabezas están sobre la línea de horizonte, es decir, a la altura de los ojos del espectador (Arasse, 1997, p. 98). Ella es esa figura en *dorsalidad* desde la cual el espectador puede entrar en el espacio pictórico y ver, en este caso, el interior del *cassone*. Este tipo de baúl nupcial italiano estaba decorado por dentro y en ellos aparecieron representados por primera vez los primeros desnudos femeninos reclinados (Arasse, 1997, p. 99). Arasse (1997) sostiene que la figura de Venus en primer plano podría ser una réplica del desnudo femenino que decoraba el interior de la tapa del baúl, de tal forma que Tiziano habría creado un *mise en abyme* (pp. 99-100). Mientras la imagen de Venus se ha convertido para muchos espectadores en una imagen pública y obscena, la función semántica de la sirvienta es sugerir de dónde procede iconográficamente y señalar que está destinada al ámbito privado de un joven matrimonio.

La escenificación de lo erótico tiene un análisis de recorrido sinuoso por su abrupta recepción. Pero el examen de las obras pictóricas y gráficas que han esquivado la censura

pública y configuran el patrimonio visual más común describen, aunque sea de manera incompleta, las formas de ver y pensar de una sociedad o de quienes gestionan las posibilidades de ver y actuar en esa sociedad. Aplicar la *protoiconografía dorsal* al estudio de la escenificación de la seducción, el coito, el beso o el abrazo implica observar cómo se sitúan los protagonistas en el espacio y respecto del espectador, si son anónimos o identificables y qué género se sitúa de espaldas teniendo en cuenta que es difícil encontrar imágenes en las que ambos se sitúen dorsalmente. La selección de las posiciones por género puede deberse a una preferencia estética. Pero también cabe preguntarse si en los posicionamientos asimétricos subyace la idea de una relación de dominio o coacción frente a la subordinación, servilismo y dependencia. En todo caso, este apartado se centra en observar qué valores entorno a la privacidad se pueden asignar cultural y socialmente a las conformaciones dorsales y a sus géneros y, en la medida de lo posible, su vinculación con la sociedad y la cultura.

Por razones de extensión y por su especificidad histórica, social y cultural, esta investigación deja a un lado, en general, el arte erótico más explícito que requiere del estudio de la historia de la moral sexual y de los ámbitos específicos y privados en los que se desarrolla, como es el caso del cuadro erótico que Boucher pinta por encargo del rey Luis XV para la habitación privada de su amante la marquesa Madame de Pompadour (Fuchs, 1996, p. 326), con la salvedad de algunos ejemplos que sirven para reforzar puntualmente algunos aspectos de esta tesis.

Dos grabados de Rembrandt escenifican a mediados del siglo XVII unas parejas que realizan el coito. Los protagonistas tienen la misma ubicación relativa: los varones, un laico y un clérigo respectivamente, dan la espalda, y las mujeres se sitúan frontalmente. Aunque prejuicios sociales y culturales de los Países Bajos del siglo XVII pudieron condicionar a Rembrandt a representar en ambos casos al protagonista masculino visto por la espalda y completamente vestido (Hammer-Tugendhat, 2015), no es óbice para añadir otros matices significantes a la composición. Sus posicionamientos son muy parecidos, pero se aprecian diferencias sutiles. Aplicando la clasificación *protoiconográfica* a las figuras y poniéndolas en relación con sus escenarios se puede objetivar la diferente concepción de las situaciones y explicar distintas razones por las cuales los protagonistas se sitúan de determinada manera. En *La cama a la francesa* o *Het ledikant* (1646, Ámsterdam, Rijksmuseum) el *dorsalismo* de la figura masculina y la frontalidad de la femenina devuelven la identidad de unos rostros que manifiestan reciprocidad y conformidad mutua a través de sus miradas; entre ellos existe intimidad (Figura 8:28). El acto tiene lugar en una habitación cuya naturaleza no está clara. Podría tratarse de un hogar matrimonial:

All we see is a boy, a girl and a bed in a domestic setting. The folio can also not be ascribed to the genre of *bordeeltjes*, or brothel images, which had been popular in Holland since the 16th century. Typical *bordeeltjes* reflect a shady and semi-public atmosphere. They are marked by coupling figures as well as accompanying activities such as food, drink and dance. (...) *Ledikant* (...) it clearly asserts that the site of sexuality is the private home.

[Todo lo que vemos es un chico, una chica y una cama en un entorno doméstico. El folio tampoco puede atribuirse al género *bordeeltjes*, o imágenes de burdel, que habían sido populares en los Países Bajos desde el siglo XVI. Los *bordeeltjes* típicos reflejan una atmósfera sombría y semipública. Se identifican por figuras unidas sexualmente, así como por otros pasatiempos complementarios como comida, bebida y baile. (...) *Ledikant* (...) afirma claramente que el sitio de la sexualidad es el hogar privado]. (Hammer-Tugendhat, 2015)

Pero también podría localizarse en un burdel como considera Charles Blanc en un catálogo razonado de 1859:

Est-ce une hantise conjugale que l'action de ce jeune homme qui vient d'accrocher à la colonne du lit sa toque de soie ornée d'une plume? Non, cette coiffure élégante n'est pas celle d'un mari, et ce n'est pas non plus une chambre nuptiale que cette chambre nue, sans autre meuble qu'un lit somptueux et une table de nuit. L'intérieur honnête d'un ménage hollandais offrirait mille détails de confort domestique, des fauteuils d'une ampleur patriarcale, une glace de Venise, des cadres d'ébène aux murailles, et d'autres guéridons que celui qui porte les rafraîchissements de l'amour vendu.

[¿Es una preocupación conyugal la acción de este joven que acaba de colgar en el pilar de la cama su sombrero de seda adornado con una pluma? No, este elegante tocado no es el de un marido, y no es tampoco un cámara nupcial, sino una habitación desnuda, sin otros muebles que una suntuosa cama y una mesita de noche. El honesto interior de una casa holandesa ofrecería mil detalles de confort doméstico, sillones de rango patriarcal, un vidrio veneciano, marcos de ébano en las paredes y otros veladores más que el que porta el refrigerio para el amor vendido]. (Blanc, 1859b, p. 11)

Estas dos interpretaciones opuestas, una habitación privada y una habitación de uso público, hacen referencia en cualquiera de los casos a dos lugares en los que dos personas buscan privacidad para la realización de un acto recíprocamente consentido:

Due to its aesthetic staging, the scene maintains an erotic atmosphere while refraining from any associations to ‘matrimonial duty.’ Man and woman are equally present in the image; it is neither a scene of seduction nor of rape. Whether the man is actually a member of the household or an (illegitimate) visitor—as the hat displayed on the bedpost and the door left slightly ajar in the back left may suggest—remains unclear.

[Debido a su puesta en escena estética, el lugar mantiene una atmósfera erótica al tiempo que se abstiene de cualquier asociación al ‘deber matrimonial’. El hombre y la mujer están presentes por igual en la imagen; no es una escena de seducción ni de violación. Si el hombre es realmente un miembro de la familia o un visitante (ilegítimo)—como puede sugerir el sombrero que se muestra en el poste de la cama y la puerta ligeramente entreabierta en la parte posterior izquierda—, no está claro]. (Hammer-Tugendhat, 2015)

Pero es el hombre quien da la espalda ignorando al espectador y quien crea un área de privacidad solidaria que contiene a su amada. Por su parte, ella, de cara al espectador dista mucho de evocar por sí misma privacidad y, sin embargo, su rostro, sobre todo, connota sentimientos íntimos que le roba la persona espectadora por empatía.

En *El monje en el maizal* (ca. 1646, Ámsterdam, Rijksmuseum), un hombre anónimo vestido con hábito realiza el acto sexual con una mujer a la que oculta (Figura 8:29). El fraile ha salido del monasterio, un lugar privado que le resulta demasiado concurrido para tener privacidad, y trata paradójicamente de aislarse escondiéndose entre las plantas de un campo al albur de cualquier transeúnte, como es el caso de la campesina que cosecha al fondo. El fraile en *dorsalidad* está pecando recostado sobre la mujer a la que oculta con todo su cuerpo, solo la posición de sus piernas femeninas delata que ella se sitúa frontalmente. La relación parece ser consentida y el monje consigue con su espalda privacidad para el acto. Pero sobre la figura femenina descansan diferentes lecturas posibles. La *clandestinidad* podría ser la figura de la intimidad de Pardo porque representa metafóricamente las palabras, gritos o gemidos que quiere decir y no puede. Sin embargo, es tal la ocultación de la individualidad de su figura que parece no existir como persona sino como cosa. Ya no es ella la que quiere decir y no puede sino a quien no dejan hablar. La *clandestinidad* en este caso no sirve a la intimidad de ella, sino

a la privacidad del monje que ha cosificado la parte humana de su pecado como si así fuera más venial. El monje no está orgulloso de su acto y por eso oculta a su amante; además, situado en *dorsalidad*, elude cualquier responsabilidad personal porque no puede ser nominalmente culpado. Así Rembrandt, en lugar de señalar a un monje concreto, generaliza el pecado apuntando a todo un gremio por la espalda, lo más probablemente al clero católico: «The tiny engraving of the *Monk in the Cornfield* from 1646 clearly follows the tradition of Nordic reformatory graphic art, which thrived at poking fun at sexual transgressions committed by the Catholic clerus» [El pequeño grabado de *El Monje en el maizal* de 1646 sigue claramente la tradición del arte gráfico reformista nórdico, que prosperó burlándose de las transgresiones sexuales cometidas por el clero católico] (Hammer-Tugendhat, 2015). En este caso, por lo tanto, la *dorsalidad* del monje representa, además del apartamiento, el encubrimiento.

Tanto en *La cama a la francesa* como en *El monje en el maizal* es el hombre quien delimita con su espalda un espacio propio e informa al espectador que está teniendo lugar un acontecimiento privado, independientemente de si el lugar es privado o público o de si el hombre es anónimo o no. Semióticamente es la figura que, posicionalmente orientada para esconder la acción de la vista del espectador, exige privacidad. La figura femenina también disfruta de ese pequeño espacio privado, pero como sujeto pasivo, es decir, lo participa, pero sin reivindicarlo. Cabe preguntarse por qué es el protagonista masculino quien asume ese rol semántico y qué otros significados subyacen al amparo de lo privado. Hammer-Tugendhat (2015) considera que el posicionamiento de los protagonistas respecto del espectador en la representación de la sexualidad es un reflejo más de la comprensión asimétrica de género que se produce en ese campo:

In order to assess gender-specific differentiation in the field of sexuality and representation, we must examine how protagonists are depicted and placed. The two copulation scenes *Ledikant* and *The Monk* include a male protagonist, but in both cases he is only shown from the back and wearing clothes.

[Para evaluar la diferenciación específica de género en el campo de la sexualidad y la representación, debemos examinar cómo se representan y se colocan los protagonistas. Las dos escenas de cópula *Ledikant* y *The Monk* incluyen a un protagonista masculino, pero en ambos casos solo se lo muestra por la espalda y usa ropa]. (Hammer-Tugendhat, 2015)

El esquema de estos tipos iconográficos contrasta con los numerosos dorsos desnudos masculinos y con la forma simétrica de representar la sexualidad en la Antigüedad griega y romana mediante figuras por lo general enfrentadas de perfil, mostrando de forma clara la relación sexual porque «Not only women, but also men functioned as objects of desire in these images» [No solo las mujeres sino también los hombres funcionaban como objetos de deseo en estas imágenes] (Hammer-Tugendhat, 2015). Este equilibrio no se produce en el arte moderno:

The exodus of male protagonists from erotic images is an even more general phenomenon during the shift from late medieval feudal culture to early modern culture. My own observations as well as those by feminist-oriented art historians has lead me to believe that sexuality in early modern art is almost exclusively represented with nude female bodies, while male sexuality is rendered invisible.

[El éxodo de los protagonistas masculinos a partir de imágenes eróticas es un fenómeno aún más general durante el cambio de la cultura feudal tardomedieval a la cultura moderna temprana. Mis propias observaciones, así como las de los historiadores del arte con orientación feminista me han llevado a creer que la sexualidad en el arte moderno temprano está representada casi exclusivamente con cuerpos femeninos desnudos, mientras que la sexualidad masculina se vuelve invisible]. (Hammer-Tugendhat, 2015)

El actor masculino en la relación sexual con frecuencia desaparece (Hammer-Tugendhat, 2015), por ejemplo, en una obra de la serie *Los amores de Júpiter* del manierista Antonio Allegri da Correggio. Se trata de *Ío* (ca. 1532, Viena, Kunsthistorisches Museum), ninfa que es fecundada por el dios de los cielos camuflado en forma de nube (Figura 8:30). No se puede pasar por alto que la representación del cuerpo femenino desnudo y de espaldas obedece a una devoción por su belleza dorsal. Pero Ío está además en *dorsalismo* porque aísla su privacidad sin ocultar el estado de plena satisfacción que delata su rostro: «Su cuerpo no es motivo de vergüenza, sino un delicadamente sensible instrumento de placer» (Lucie-Smith, 1994, p. 56), pero un instrumento de placer para sí misma.

En la interpretación de las obras pictóricas se produce en ocasiones cierto desequilibrio entre la forma de visualizar el cuerpo masculino y femenino, tanto en el contexto de la relación sexual como en representaciones individuales. La obra *Lázaro y el rico Epulón* (ca. 1577, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Leandro Bassano es una demostración de cómo

mientras la espalda femenina se fija como un canto erótico, la espalda masculina se refuerza como un símbolo de virtud y rectitud humanas que podría servir simultáneamente de modelo artístico y moral a los alumnos de una academia de dibujo (Figura 8:31):

Otro elemento que podemos individualizar como distintivo de esta tipología de pinturas, lo encontramos en la voluntad del pintor de caracterizar con un fuerte sentido moral los protagonistas del episodio. Por un lado Epulón y la meretriz, ricos, gordos, sin interés en los alimentos que se encuentran en la mesa, insensibles a cualquier cosa, incluso a las armonías musicales y hasta el punto de quedarse como dormidos encima de la mesa, por otro lado Lázaro, que según las escrituras debería ser débil por el hambre y cubierto de úlceras, mientras en los cuadros de Bassano encontramos a un «Dios manierista», fuerte hasta el punto que los músculos de su espalda parecen un ensayo academicista, como también la torsión de su cuerpo. Se trata de un claro mensaje figurativo en el que la contraposición *física* entre los dos protagonistas corresponde a un juicio moral simbólico, que revela cómo los valores de la misericordia y compasión se convierten en la única forma de acceder a la gracia de Dios. De esta manera, evitando las falsas satisfacciones ofrecidas por los perecederos bienes materiales que sólo pueden engañar a los sentidos, se alejará el aturdimiento del espíritu permitiendo llegar al verdadero camino hacia la salvación. (Mancini, 2002d, p. 436)

Pero la belleza y el erotismo del cuerpo masculino en sus más diversas posturas frontales y dorsales también existe desde el Renacimiento. Se encuentra en temas que nadan tienen que ver con los más variopintos dibujos y grabados eróticos, instructivos, lúdicos y privados con significado sexualmente explícito y que esquivaron con suerte la censura. Muchas obras han sido destruidas por campañas de purificación y otras han sido omitidas por los historiadores del arte en diferentes épocas como es el caso de *Het ledikant*:

Rembrandt's etching of two clothed partners copulating in a domestic setting is presented in an intimate and erotic manner. Art historians deemed this portrayal intolerable and consequently excluded it from the master's oeuvre.

[El grabado de Rembrandt de una pareja vestida que copula en un ámbito doméstico se presenta de una manera íntima y erótica. Los historiadores del arte consideraron esta

representación intolerable y, en consecuencia, la excluyeron de la obra del maestro]. (Hammer-Tugendhat, 2015)

Han sobrevivido obras camufladas bajo nombres de divinidades y héroes mitológicos, como *Neptuno y Ninfa* (Hamburgo, Erotic Art Museum) de Bernand van Orley (1492–1542) en la que un hombre de espaldas y una mujer de frente se abrazan desnudos (Figura 8:32). Están posicionados de tal forma que la relación sexual que mantienen es privada. El cuerpo de Neptuno abraza y posee al mismo tiempo que es abrazado y poseído por la ninfa, pero la visión de toda su poderosa musculatura dorsal sugiere control, dominio y capacidad para provocar en su amada el efecto íntimo que denota su rostro, la misma fortaleza que paradójicamente le hace vulnerable por la espalda.

En *El abrazo* (1917, Viena, Österreichische Galerie Belvedere), obra autobiográfica de Egon Schiele (Selsdon y Zwingerberger, 2011, p. 175), se comprueba que las figuras masculina y femenina conservan todavía en la segunda década del siglo XX la estructura asimétrica tradicional (Figura 8:33). Schiele se dispone en *pseudodorsalidad* mientras que ella se sitúa frontalmente. El artista pretende mostrar la imagen equilibrada de una pareja, sin sometimientos y así lo interpreta el siguiente texto:

The couple lie together, affectionately grasping each other while the artist kisses his wife on the ear. At last, he is able to celebrate a union of two people as one harmonious whole. The lines are smooth; the hair of both heads is joined without distinction; the feet disappear into a single conjoined line. The male and female forms seem to hold each other equally and no one is watching or aware of being watched. (...) This is not a pornographic painting but a real image of love. It is as if Schiele is no longer hypnotically enthralled by a juvenile idea of sex and is now focused on actually learning to enjoy his relationship with his wife, Edith. They are two contented people within marriage and, unlike in former works, they are not actually having sex in this picture but are locked in a mutually loving embrace.

[La pareja descansa unida, aferrándose cariñosamente el uno al otro mientras el artista besa a su esposa en la oreja. Al fin, puede celebrar una unión de dos personas como un todo armonioso. Las líneas son suaves; el pelo de ambas cabezas se une sin distinción; los pies desaparecen en una única línea conjunta. Las formas masculina y femenina parecen sostenerse mutuamente por igual y ninguna está mirando o es consciente de ser

observada. (...) Esta no es una pintura pornográfica sino una imagen real de amor. Es como si Schiele no estuviera ya hipnóticamente cautivado por una concepción juvenil del sexo y ahora estuviera centrado en aprender a disfrutar realmente de la relación con su esposa, Edith. Son dos esposos felices y, a diferencia de trabajos anteriores, en esta imagen no mantienen realmente relaciones sexuales, sino que están trabados en un abrazo mutuamente amoroso]. (Selsdon y Zwingerberger, 2011, p. 175)

El lugar de encuentro de los amantes se reduce al espacio de una sábana, pero la imagen no dista mucho *protoiconográficamente* de *Het ledikant* de Rembrandt. La figura que da la espalda es la del pintor y no la de su esposa. Cabe preguntarse por qué si Schiele pretende mostrar una relación armónica y equilibrada no introduce el recurso de presentar las figuras de perfil. Aunque Schiele en esta obra abandona la representación pública de la sexualidad explícita y quiere personificar lo íntimo y más personal, la escena introduce con la *dorsalidad* del pintor la privacidad de un momento. En el reducido espacio creado delante de sí sitúa el objeto privado de su felicidad el cual muestra orgulloso: la imagen frontal de su esposa. No se tienen porqué interpretar estos posicionamientos como el resultado de una concepción desigual de dominio y dependencia y posiblemente no fuera la intención del artista en absoluto. El carácter autobiográfico de la obra justifica la *pseudodorsalidad* de Schiele porque él mismo se adentra en la imagen como poseedor y narrador de uno de los recuerdos más entrañables de su propia vida. Su posicionamiento dorsal lo aísla en una cama privada y excluye al espectador. Este puede llegar a sentir incomodidad al acariciar con la mirada un acto que no es suyo y aflorar en él el sentimiento extraño de compartir la intimidad ajena.

Es posible que en base a prejuicios comúnmente asentados la *dorsalidad* masculina genere en el espectador cierta idea de posesión y acción frente a una supuesta pasividad femenina, convencionalismo en el que incluso esta investigación ha podido caer. Cabe cuestionarse si puede tener lugar un giro semántico al invertir los posicionamientos de las figuras masculina y femenina en los esquemas asimétricos de tal forma que la mujer diera la espalda. El sentido de la privacidad del dorso no cambiaría sustancialmente. Sin embargo, en base a los prejuicios asumidos, se podría ver alterado el orden significativo y recaer sobre el dorso femenino la idea de pasividad, en virtud de esa dualidad significativa que conlleva la espalda como actora y receptora. Pero también podrían modificarse los prejuicios que interpretan esas imágenes porque la pintura puede gestionar nuevas formulaciones culturales: What role has painting played in forming the discourse on emotion and the representation of gender relations? [¿Qué rol ha jugado la pintura en la formación del discurso sobre las emociones y la representación

de las relaciones de género?] (Hammer-Tugendhat, 2015). Esta investigación considera que la figura de la mujer situada en *dorsalidad* o *dorsalismo* propicia una lectura que altera el orden de la supuesta inacción y sumisión femenina y refleja el atrevimiento de quien actúa y pide privacidad. Sin embargo, la asignación de roles sexuales se constata en un comentario realizado sobre *Dos chicas (amantes)* (1914, colección privada) de Egon Schielle (Figura 8:34), una ilustración en la que yacen dos mujeres enfrentadas, una dando la espalda al espectador encima de la otra situada frontalmente:

This lesbian couple is viewed from above, (...). The face of the woman below is glazed and almost Oriental in appearance. She is the more doll-like, passive creature. The woman above is defined by the strength of her spine. She represents a more masculine force and, indeed, the curtailment of her legs is almost reminiscent of male genitalia. There is a lot of movement in the line, suggesting the physical force and energy of this interaction which is, in essence, an animal embrace. The woman on top is forcefully pushing her head into her lover's chest although her lover seems unmoved by this ardour and yet, her fingers are clasped together, drawing her lover down on top of her and into the passive power of her embrace.

[Esta pareja de lesbianas está vista desde arriba, (...). La cara de la mujer de abajo es en apariencia vidriosa y casi oriental. Ella es lo más parecido a una muñeca, criatura pasiva. La mujer de arriba se define por la fuerza de su columna vertebral. Ella representa una fuerza más masculina y, de hecho, la reducción de sus piernas es casi una reminiscencia de los genitales masculinos. Hay mucho movimiento en la línea, lo que sugiere la fuerza física y la energía de esta interacción que es, en esencia, un abrazo animal. La mujer que está arriba empuja con fuerza su cabeza contra el pecho de su amante, aunque su amante parece impasible ante este ardor y, sin embargo, sus dedos están entrelazados, atrayendo a su amante sobre ella y hacia el poder pasivo de su abrazo]. (Selsdon y Zwingerberger, 2011, p. 152)

Hay obras en las que tratar de extraer la idea de privacidad choca frontalmente con su carácter provocador, pero no tienen por qué ser excluyentes. Por ejemplo, el Rococó exprime el género erótico en el siglo XVIII utilizando la figura femenina desnuda, medio desnuda, medio vestida y vestida, como el objeto del placer visual ajeno. En ocasiones, las imágenes complacientes se intensifican al representar a la mujer en actitudes en las que manifiesta abiertamente su propio

regocijo. Aunque la más básica e inmediata lectura estética que desatan las mujeres desnudas mostrando las nalgas es la más embrutecida, en una segunda lectura se pueden valorar otro tipo de mensajes. *El momento deseado* (ca. 1770, Collection George Ortiz) de Jean-Honore Fragonard (1731–1806) son dos jóvenes que yacen en una cama de tal forma que ella, completamente desnuda y de espaldas, reporta una imagen paradójica porque al mismo tiempo que sus formas voluptuosas entretienen al espectador, ella lo ignora y se vuelve hacia el lecho en el que se encuentra su amante para disfrutar de forma privada su propia felicidad (Figura 8:35).

La obra *Las durmientes* o *El sueño* (1866, París, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris) de Gustave Courbet representa una relación lésbica (Figura 8:36). A pesar de que la primera figura tiene una disposición helicoidal que sitúa frontalmente la parte superior del cuerpo y dorsalmente los glúteos y los muslos, se puede afirmar que ambas figuras femeninas se sitúan frontalmente, como una relación aparentemente simétrica. Es un caso excepcional de una visión frontal en el que la espalda queda naturalmente oculta y, sin embargo, se muestran los glúteos, un nuevo reclamo para el público que no es expulsado sino invitado a observar. La relación íntima entre las dos mujeres tiene lugar en una lujosa cama privada. Pero la imagen no proyecta privacidad, sino que está expresamente compuesta para que todos los atributos del cuerpo desnudo de una mujer se puedan contemplar en su práctica totalidad. Sus cuerpos se entrelazan como un único símbolo de amor recíproco y belleza femenina. En este caso la intimidad de las dos jóvenes se desplaza hacia la imaginación del espectador que, situado dentro del espacio privado de acción, se apropia indebidamente de ella, como auténtica extimidad.

Las obras que forman parte de la serie *Dos amigas* de Toulouse Lautrec captan escenas de prostitutas que se relacionan entre ellas en un sofá o sobre una cama. La mayoría de ellas se sitúan de frente o perfil. Solamente en dos casos aparece alguna de las mujeres dando la espalda al espectador. En estas imágenes de Lautrec la *dorsalidad* de las figuras enuncia paradójicamente la privacidad de unas relaciones que por otra parte el pintor abusó de representar en su condición de cliente preferente y voyerista:

Lautrec was always more comfortable in cabarets and brothels than he was in polite company. Thus, he found Montmartre's "houses" agreeable places to lounge with friends, drink, play cards, and find a female companion. He sometimes persuaded the madam to rent him a room, where he was apt to set up his easel for a few days to paint or draw the residents "off duty".

Lautrec se sintió siempre más cómodo en cabarés y burdeles que en compañía de gente educada. Así, encontraba las "casas" de Montmartre lugares agradables para descansar con amigos, beber, jugar a las cartas y encontrar compañía femenina. A veces persuadía a la madam para que le alquilara una habitación, donde era propenso a instalar su caballete por unos días para pintar o dibujar a las residentes "fuera de servicio". (Ives, 1996, p. 52)

Una de las obras es *Devoción: las dos amigas* (1895, colección privada) en la que dos mujeres vestidas con combinaciones están recostadas, juntas y enfrentadas en una cama (Figura 8:37). La imagen es ambigua. Podrían estar charlando o estar manteniendo una relación íntima, pero el vínculo físico que existe entre ambas no es explícito. La mujer que está de espaldas determina la privacidad de la relación que mantiene con la otra mujer. La persona que mira se apropia de un momento y presupone la intimidad que las une. En el caso de *Dos amigas* (1895, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen) también dos mujeres están en un catre, pero en este caso se dan mutuamente la espalda (Figura 8:38). La primera se sitúa sentada de perfil al borde de la cama con el rostro vuelto hacia el espectador, pero su compañera está recostada sobre las almohadas dando la espalda a todo, como si estuviera pidiendo que la dejaran sola y en paz.

Entre los amantes se encuentran excepcionalmente imágenes de parejas unidas por un beso y protegidas en lugares aislados u oscuros. Las figuras de perfil exhiben al espectador su apasionamiento. Pero cuando aparece la espalda como obstáculo visual genera entre los amantes y el espectador una barrera que define un momento privado. El *dorsalismo* en este caso es preferente y necesario porque la representación del beso requiere al menos un rostro o unas simples líneas abocetadas que lo definan formalmente. Un beso sin rostro podría transformarse en un abrazo o cualquier otra cosa indeterminada.

El romántico italiano Francesco Hayez no puede eliminar la afectación y cierto exhibicionismo en *El Beso* (1859, Milán, Pinacoteca di Brera), una imagen muy cinematográfica en la que dos amantes se abrazan en los pasillos de un castillo medieval (Figura 8:39). Para connotar la ocultación que requiere un momento privado sitúa a la dama en *dorsalismo*, al caballero en *clandestinidad* y, finalmente, a un centinela del amor de espaldas al espectador en el espacio contiguo. Esta última figura anónima en *dorsalidad*, que se ha desplazado ella misma del encuentro ajeno, es la que realmente recoge por traslación la idea de privacidad que los amantes demandan y no terminan de aseverar. Porque la idea de privacidad de la pareja es poco consistente: no solamente se encuentran en medio de un corredor con la incertidumbre de que alguien pueda aparecer en cualquier momento, lo que

aumenta la emoción, sino que la delicada figura femenina de espaldas, aunque reivindica su privacidad propia, no es capaz de generar una frontera lo suficientemente amplia en la composición como para delimitar un espacio privado que proteja a su pareja.

En *El beso* (ca. 1891, Filadelfia, Museum of Art) de Vuillard un hombre y una joven que parece una adolescente se besan como dos enamorados (Figura 8:40). La pareja no está en un marco definido, pero la focalización de la acción crea el tema en sí mismo y no necesita otros apoyos contextuales. La aparente diferencia de edad entre ambos está acompañada por otros dos contrastes: por una parte, el cromático generado por el color claro del vestido azul verdoso frente al oscuro traje negro del caballero y, por otra, el contraste posicional entre el hombre que está de frente y ella de espaldas al espectador tratando de crear un espacio privado para su relación estrecha. Sin embargo, su cuerpo ligero tampoco abarca a su compañero y el intento de tener privacidad parece como si se quedara en solo una pretensión.

En *El beso de la ventana* (1892, Oslo, Nasjonalmuseet) de Edvard Munch una pareja se encuentra en una habitación iluminada por la luz nocturna exterior (Figura 8:41). Es una imagen anómala y por momentos parece una situación forzada porque los amantes se abren hacia el espectador para mostrarse de forma dramática. Ninguno de los protagonistas del romance da la espalda al espectador, sino a una ventana que está detrás de ellos, como si por ella fueran a entrar miradas de terceros curiosos que les robaran la intimidad: «no podrá decirse que la intimidad ha sido revelada, sino más simplemente que ha sido destruida o, en nuestro propio vocabulario, echada a perder» (Pardo, 2013, p. 145). El hombre se sitúa de perfil y la mujer está en *clandestinidad*. No parecen formular con sus posicionamientos un espacio privado, como si el aislamiento y la oscuridad fueran lo suficientemente propicios. En esta imagen no hay privacidad y, sin embargo, ella con su cuerpo ligeramente inclinado hacia atrás, apoyándose en su amado, expresándose con el cuerpo y sin poder decir nada, traslada al espectador su intimidad. Esta imagen podría ser la metáfora visual de esa intimidad que nace de ese dejarse llevar:

Soy alguien porque tengo inclinaciones, porque no todo me da lo mismo, porque hay cosas (y sobre todo personas) por las que merece la pena morir (...) —es el tercer axioma de la intimidad— que me sostengo apoyándome en mis inclinaciones: ellas no son sólo mi ruina o mi perdición, sino también lo que me hace tenerme a mí mismo. (Pardo, 2013, p. 45)

Parece imposible representar el beso privado de una relación íntima. Se da la paradoja de que la visión de los rostros de perfil da excesiva publicidad al acto y el completo anonimato no da

fe de ello. El beso anónimo en la *clandestinidad* de *Los amantes* (1928, Nueva York, Museum of Modern Art) de René Magritte resuelve el dilema porque solo ha representado la silueta vacía de un beso (Figura 1:14). La imagen podría ser el paradigma de la intimidad de Pardo: unos amantes que quieren expresarse y no se expresan, que quieren decir y no dicen, que quieren besarse y no se besan, pero coinciden en sus inclinaciones.



Figura 8:27. Fragonard, J. (1776–1779). *El cerrojo* [Óleo sobre lienzo, 71 x 92 cm]. París, Louvre.
https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jean-Honor%C3%A9_Fragonard_009.jpg



Figura 8:28. Rembrandt (1646). *La cama a la francesa* o *Het ledikant* (Grabado, punta seca y buril, 12,5 x 22,4 cm). Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en <https://www.themorgan.org/sites/default/files/images/collection/prints/download/RvR-264-B-186ii-recto.jpg>.



Figura 8:29. Rembrandt (ca. 1646.). *El monje en el maizal* (Grabado con punta seca en papel marfil, 4,7 x 6,6 cm). Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en <http://www.artih.edu/aic/collections/artwork/155921>.



Figura 8:30. Correggio, A. (ca. 1530). *Ío* [Óleo sobre lienzo, 163,5 × 74 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Recuperado en
<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/40/?pid=2582&back=576&offset=0&lv=listpackages-5477>



Figura 8:31. Bassano, L. (ca. 1577). *Lázaro y el rico Epulón* [Óleo sobre lienzo, 150 x 202 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lazaro-y-el-rico-epulon/449efb74-3344-4d5d-97ff-e6fb985dedb9>

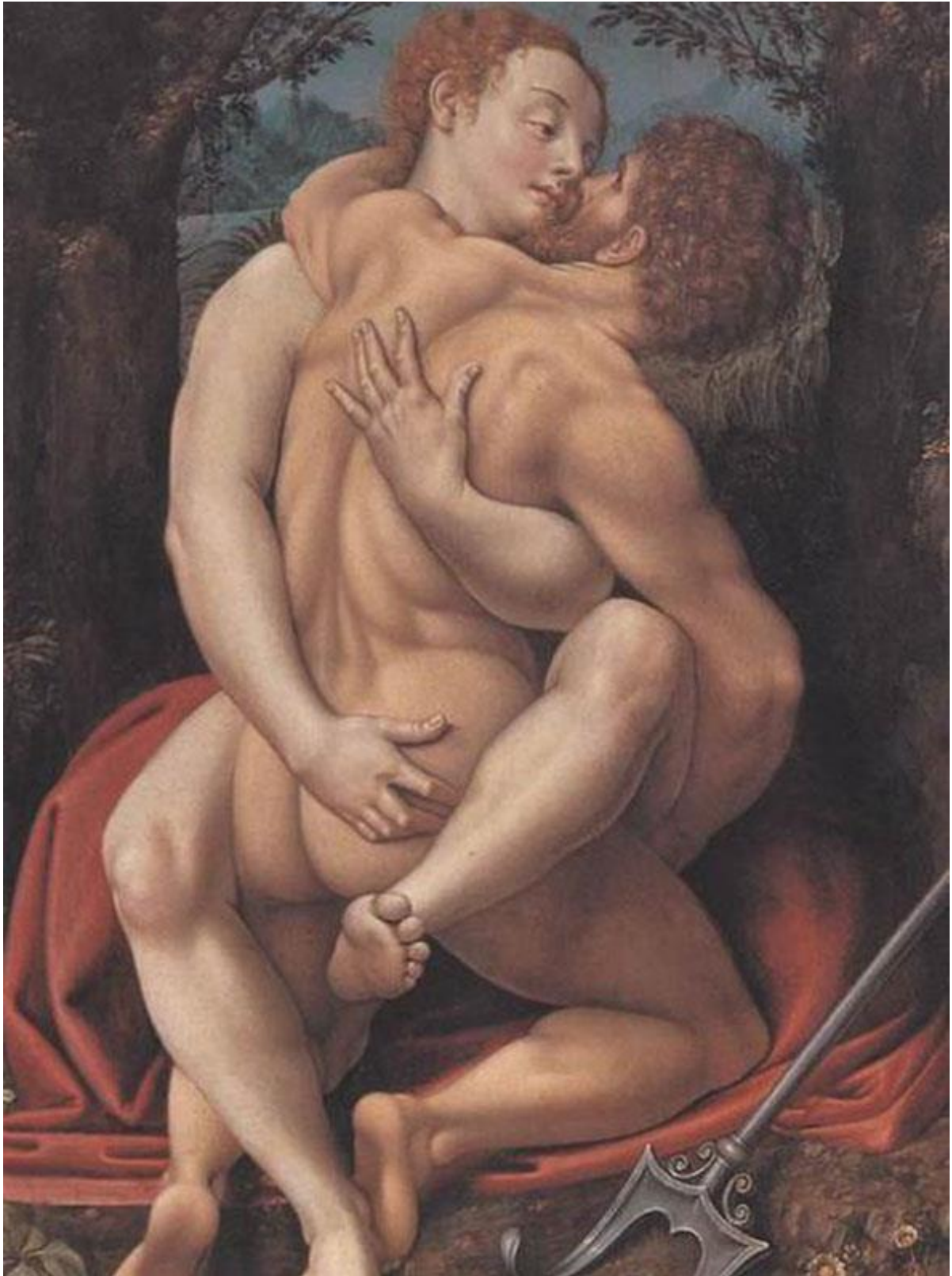


Figura 8:32. Bernard van Orley (1492–1542). *Neptuno y Ninfa* [Óleo sobre tabla, 74 x 53,5 cm]. Hamburgo, Erotic Art Museum. Recuperado en <http://www.eroticartmuseum.de/images/sammlung/thumbs/95B.JPG>



Figura 8:33. Schiele, E. (1917). *Abrazo (Amantes II)* [Óleo sobre lienzo, 100 x 170,2 cm]. Viena, Österreichische Galerie Belvedere. Recuperado en artDatabase



Figura 8:34. Schielle, E. (1914). *Dos chicas (amantes)* [Gouache y pluma sobre papel, 31 x 48 cm]. Colección privada. Recuperado en



Figura 8:35. Fragonard, H. (ca. 1770). *El momento deseado* [Óleo sobre lienzo, 55 x 65 cm]. Collection George Ortiz. Recuperado en <https://www.flickr.com/photos/greatestpaka/39513017615>



Figura 8:36. Courbet, G. (1866). *Las durmientes* o *El sueño* [Óleo sobre lienzo, 135 x 200 cm]. París, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de París. Recuperado en artDatabase



Figura 8:37. Toulouse-Lautrec, H. (1895). *Devoción: las dos amigas* [Óleo sobre cartón]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:38. Toulouse-Lautrec, H. (1895). *Dos amigas* [Óleo sobre cartón]. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Henri_R._de_Toulouse-Lautrec_-_Two_Friends_-_Google_Art_Project.jpg



Figura 8:39. Francesco Hayez (1859). *El beso* [Óleo sobre lienzo, 112 x 88 cm]. Milán, Pinacoteca di Brera.
Recuperado en
[https://es.wikipedia.org/wiki/El_beso_\(Hayez\)#/media/File:El_Beso_\(Pinacoteca_de_Brera,_Mil%C3%A1n,_1859\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_beso_(Hayez)#/media/File:El_Beso_(Pinacoteca_de_Brera,_Mil%C3%A1n,_1859).jpg)



Figura 8:40. Vuillard, E. (ca. 1891). *El beso* [Óleo sobre papel montado en tabla, 23 x 16,5 cm]. Filadelfia, Museum of Art. Recuperado en artDatabase



Figura 8:41. Munch, E. (1892). *El beso de la ventana* [Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm]. Oslo, Nasjonalmuseet ©
Foto: Nasjonalmuseet/Høstland, Børre

8.2.2. *La vergüenza*

Cualidades como la timidez, el pudor o la mala conciencia respecto de los propios actos negativos o reprobables causan el sentimiento de vergüenza, el temor a ser visto o reconocido y, consiguientemente, la búsqueda de la soledad y la privacidad, la ocultación o el aislamiento social. En contraposición, quien se siente seguro y orgulloso de sí mismo se posiciona frontalmente para ser reconocido abiertamente por todos.

En *La bata japonesa* (ca. 1926, colección privada) de Henri Lebasque una mujer en sus aposentos se quita la vestimenta. Su posicionamiento clandestino que muestra el frente semidesnudo al espectador no delimita un espacio privado, pero cabizbaja esconde su rostro generando en el espectador la incertidumbre sobre si ignora su presencia o se esconde de él ruborizada. Una asistenta que entra en la habitación sorprende al espectador que ya no puede mirar libremente (Figura 8:42). Al sentirse observado le invade la sensación de estar apropiándose de la intimidad de la mujer cuya pose demuestra que no quiere que se la reconozca y sirve para ilustrar el sexto axioma de la intimidad de José Luis Pardo:

Lo que falsea mi verdad íntima es, al contrario, todo lo que me obliga a aparentar identidad firme y estable, (...) lo que falsea mi intimidad es toda impresión de solidez y de fijeza como la que se exige en los documentos —precisamente— públicos que determinan mi personalidad civil o en las señas de mi identidad social. (...) presentarme como idéntico a mí mismo, sin debilidades, sin fisuras ni flaquezas, sin temores y temblores (...) sentir la intimidad propia turbada y avergonzada (ruborizarse) por la pretensión social de identidad. Es por ello que sentimos una pizca de vergüenza —en realidad, vergüenza ajena— cuando (...) nos piden que nos identifiquemos. (Pardo, 2013, p. 47)

Cubrirse la cara con las manos es uno de los gestos que significan la vergüenza que un individuo siente ante otro que supuestamente le observa. Al ocultar su sello de identidad, esconde todo su cuerpo. Podría ser una reacción lejanamente instintiva, pero es probablemente una conducta culturalmente heredada. Este gesto se encuentra compilado entre los que utilizaban los monjes benedictinos durante sus períodos de silencio (Baxandall, 1981, p. 83) y también está suficientemente documentado en obras pictóricas. Por ejemplo, la expresión de la máxima vergüenza por el pecado cometido se encuentra en la figura clandestina de *Caín* (1791–1795, Bilbao, Museo de Bellas Artes) de Friedrich Rehberg. El fratricida huye de la escena del crimen cubriéndose la cara con los brazos tras haber matado a Abel, el cual yace de espaldas

en el suelo en la escena del fondo (Figura 8:43). Así mismo, en el fresco renacentista de *La expulsión del Paraíso* (ca. 1427, Florencia, Capilla Brancacci, Basilica di Santa Maria del Carmine) de Masaccio, Adán saliendo del Paraíso junto a Eva se lleva las manos al rostro para ocultar la amarga decepción que tiene de sí mismo, mayor que la vergüenza de mostrar las partes pudendas (Figura 8:44); en lugar del rostro, Eva se cubre el pecho pudorosamente al tiempo que lo oprime en señal de dolor moral:

Así se nos alienta, por ejemplo, a entender la *Expulsión del Paraíso* de Masaccio en una forma más precisa, como si combinara en las figuras pareadas dos inflexiones de la emoción: es Adán (*lumina tegens digitis*) quien expresa vergüenza, Eva (*palma premens pectus*) sólo dolor. (Baxandall, 1981, p. 86)

Estos mismos roles de género se encuentran en un dibujo a pluma, sanguina y tinta de Goya, de título la *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso* (1771, Madrid, Museo Nacional del Prado) que remeda el esquema de Masaccio (Figura 8:45).

Pero también Venus se cubre el rostro de vergüenza cuando es pillada por su marido —que es alertado del adulterio— manteniendo relaciones ilícitas con Marte en *Vulcano sorprende a Venus y Marte en la cama frente a una asamblea de los dioses* (1679, colección privada) de Johann Heiss (Figura 8:46).

Muy expresivo acerca de la timidez o pudor es el posicionamiento clandestino del modelo que posa frontalmente y se cubre el rostro con la mano para ocultar su identidad a alguna persona ajena a la clase que entra, porque dos de los artistas que están en primer plano se vuelven para mirar hacia fuera del lienzo en *Un día de clase en la Academia de Viena* (1787, Viena, Akademie der bildenden Künste Wien) de Martin Ferdinand Quadal (Figura 8:47).

Ni la *clandestinidad* es siempre sinónimo de vergüenza, ni el sentimiento de vergüenza se representa necesariamente con posicionamientos clandestinos, pero la ocultación intencionada del rostro en la representación frontal acerva la expresividad de la turbación frente a, por ejemplo, la ocultación del rostro asociada a la *dorsalidad*. Esto se aprecia en los posicionamientos de *Adán y Eva* (1510, Viena, Graphische Sammlung Albertina) de Dürer (Figura 6:10). No están separados por el árbol, sino que se sitúan a la izquierda del tronco como si sus condiciones ya no estuvieran enfrentadas. Adán, aunque está de perfil, tiene el sexo oculto y su rostro en *clandestinidad* porque la figura de Eva en *dorsalidad* los cubre o él se esconde tras ella. La composición sugiere que ambos han mordido la manzana y comparten los mismos sentimientos: «Efectivamente se les abrieron a entrambos los ojos y se dieron cuenta

de que estaban desnudos» (Génesis 3:7); y, por ello, «Adán y su mujer se ocultaron de la vista de Yahvé Dios por entre los árboles del jardín» (Génesis, 3:8); pero también se ocultan pudorosamente de la mirada del espectador.

En la ilustración *La tentación y caída de Eva* de William Blake (1757–1827) Adán, que se oculta de espaldas al espectador, también puede significar el sentimiento de vergüenza que le provocan sus propias disquisiciones acerca de seguir a su esposa y renunciar a Dios (Figura 7:58):

Pues contigo a morir estoy resuelto:

¿Cómo vivir sin ti? ¿Cómo abstenerse

De tu dulce presencia y de tu amor

Viviendo en estos bosques solitarios?

(...)

Que es de noche y que el velo de inocencia

Que les cubría el mal, no existe ya.

La justicia y nativa rectitud

Y el honor, se ha perdido: están desnudos

En culpable vergüenza. El se cubría

(...)

De luz insoportable. ¡Si pudiera

Vivir en soledad, en un calvero

Oscuro, de altos árboles no abiertos

A sol y estrella, con profundas sombras

Oscuras cual la noche! ¡Ah los pinos,

Los cedros y las ramas incontables,

Escondedme y que no les vea más!

Busquemos, sin embargo, en este aprieto

Lo que por el momento cubra más

Las partes que, del otro, más parecen

Vergonzosas y no para ser vistas—

Algún árbol con suaves y anchas hojas

Que, ceñidas, oculten en redondo

Esas partes de en medio, y la vergüenza

Ya no se ponga allí ni nos reproche. (Milton, 1988, pp. 219-220)

El hombre y la mujer desnudos que se sienten observados reaccionan culturalmente ocultando prioritariamente la parte delantera de su cuerpo, como si la desnudez del dorso fuera un mal menor. Esta reacción se encuentra bien representada en la *Venus frígida* (1614, Amberes, Museo Real de Bellas Artes) de Rubens, donde Venus y Cupido ateridos intentan abrigarse y taparse con las escasas ropas que tienen (Figura 8:48). Este tema alegórico escenifica un fragmento de un texto literario latino según el cual Venus sin comida y sin bebida se vuelve frígida:

La frase latina *Sine Baccho et Cerere friget Venus*, tomada de un verso de Terencio (*Eunuco*, 732). El dicho viene a significar que el amor pasa a segundo término o desaparece —se hiela— si no se ve alimentado por la comida y la bebida. (...) Incluso cabe figurar a Venus sola sufriendo frío: es la “Venus frígida”, que espera la llegada de los dioses para remediar su desgracia. (Elvira, 2008, p. 241)

La diosa del amor sin comer y beber siente el frío y se protege de las inclemencias tapándose el cuerpo desnudo con sedas. Con el hambre y el frío pierde sus cualidades, se amaina su fogosidad amorosa y se siente desnuda. Es la Venus encogida y tímida que siente miedo o culpa mostrando aquellas partes del cuerpo que pueden delatar su originaria «sexualidad sin vergüenza», pero que se transforma en la erótica «sexualidad avergonzada» (Bataille, 2001, p. 340). De hecho, la Venus frígida se ha relacionado en ocasiones con la Venus Púdica, acusada de concitar un erotismo encubierto: Daniela Hammer-Tugendhat (2015) considera que tiene una actitud ambivalente porque se cubre con sus manos el pubis, al mismo tiempo que sugiere al voyerista, las partes donde debe mirar. Rara vez se asigna a la desnudez femenina algún atisbo de candidez o desinterés, sino que solo se redonda en su espíritu exhibicionista.

Venus frígida de Rubens se sitúa sentada, recogida hacia delante y de espaldas al espectador tratando de ocultar toda su desnudez. Hay que comprender el posicionamiento de Venus con relación a la presencia de dos admiradores: el fauno y el espectador. El guion de la obra y la semántica de los motivos están dedicados al espectador que es quien lee la pintura, pero Venus se protege sobre todo de la lascivia del fauno que está delante de ella. El fauno también podría ser la imagen especular del espectador. Como Venus ya no siente el ardor del amor y no quiere que la requieran se vuelve de espaldas para que no la vean, para que no contemplen su belleza, protegiéndose de hipotéticas exigencias sexuales. Sentimiento de culpa, vergüenza o miedo, en cualquiera de los casos, Venus crea vuelta de espaldas un

espacio de privacidad hacia la persona espectadora como si fuera el fauno que la observa desde atrás. Su cuerpo es su privacidad.

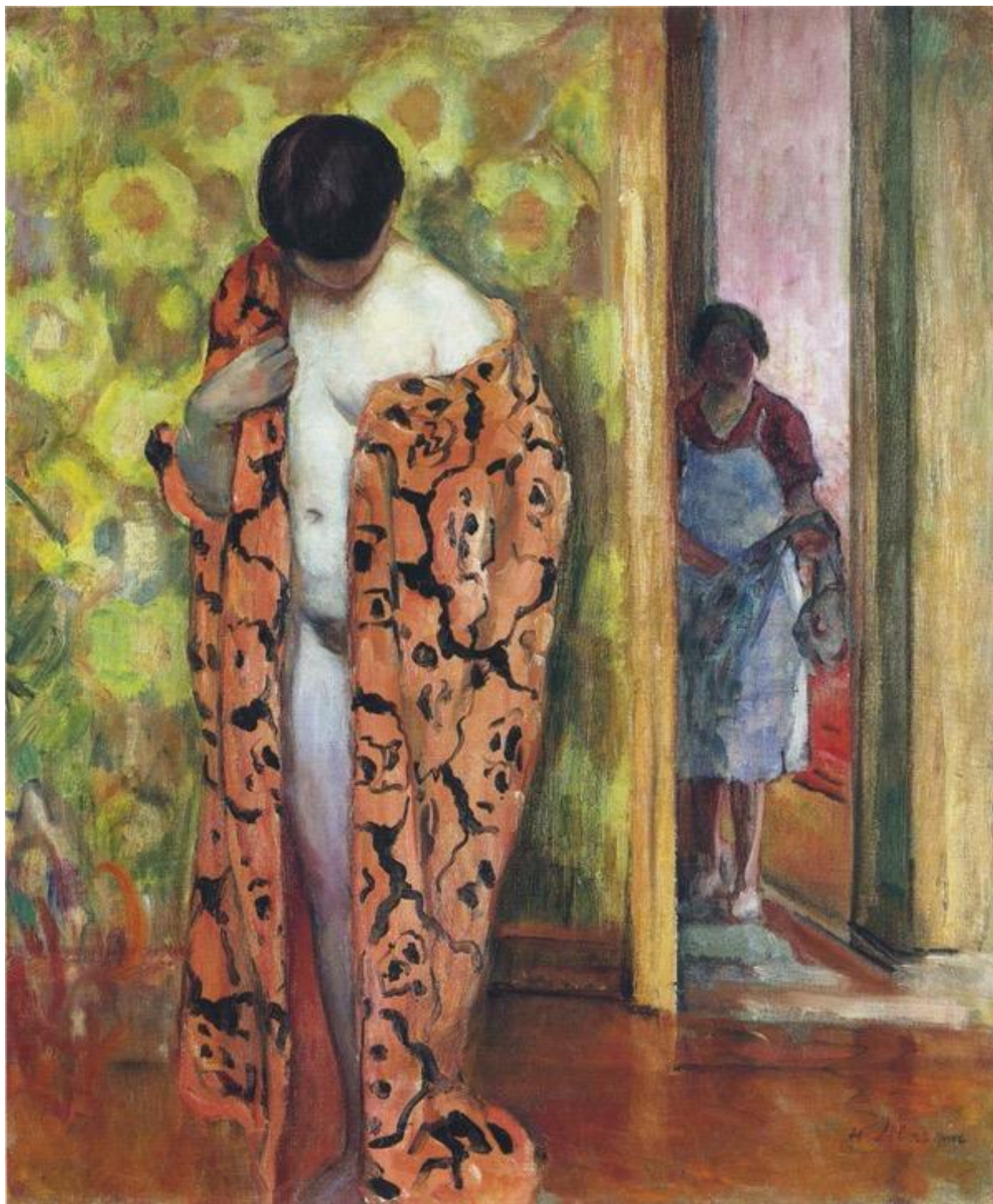


Figura 8:42. Lebasque, H. (ca. 1926). *La bata japonesa* [Óleo sobre lienzo, 61 x 50,2 cm]. Recuperado en artDatabase



Figura 8:43. Rehberg, F. (1791–1795). *Cain* [Óleo sobre lienzo, 285 x 201 cm]. Bilbao, Museo de Bellas Artes. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/r/rehberg/cain.jpg>



Figura 8:44. Masaccio (ca. 1427). *La expulsión del Paraíso* [Fresco]. Florencia, Basilica di Santa Maria del Carmine. Recuperado en https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Masaccio-Expulsion_of_Adam_and_Eve-_Brancacci_Chapel2.jpg



Figura 8:45. Goya, F. (1771). *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso* [Dibujo a pluma, Sanguina, tinta ferrogálica sobre papel verjurado, 18,7 x 13 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/expulsion-de-adan-y-eva-del-paraiso/38e23b09-76c4-45f9-8cab-6bdf4cc7c765?searchid=390d82a4-c37e-ca9b-4c0c-c9a4ce520066>



Figura 8:46. Heiss, J. (1679). *Vulcano sorprende a Venus y Marte en la cama frente a una asamblea de los dioses*. Colección privada



Figura 8:47. Quadal, M.F. (1787). *Un día de clase en la Academia de Viena* [Óleo sobre lienzo, 144 x 207 cm]. Viena, Real Academia de Bellas Artes. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/q/quadal/class.jpg>



Figura 8:48. Rubens, P. (1614). *Venus frígida* [Óleo sobre tabla, 148 x 185 cm]. Amberes, Museo Real de Bellas Artes. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_frigida,_Peter_Paul_Rubens,_1614,_Koninklijk_Museum_voor_Schone_Kunsten_Antwerpen,_709.jpg

8.2.3. *Voyerismo*

En este epígrafe se analiza cómo el público interpreta el posicionamiento dorsal de un personaje desnudo que está siendo objeto de la mirada de otro u otros personajes que también pertenecen a la obra. Según los casos y en mayor o menor medida, sobre las espaldas de los personajes observados recaen sentimientos de vergüenza, vulnerabilidad y anhelo de privacidad.

Entre un *voyeur* pintado en la obra y el espectador real existe una relación de analogía en tanto que presencian el mismo acontecimiento, aunque sus perspectivas no son necesariamente las mismas, tanto desde el punto de vista físico como desde el punto de vista sociocultural; en este sentido, la temática acarrea cuestiones de género que afectan a la asimétrica visión de la masculinidad y la feminidad. En ocasiones, las obras representan historias de acosadores bien conocidas, pero se suprimen del lienzo a los legendarios mirones transfiriendo al espectador toda la responsabilidad de la intromisión en lo ajeno.

El dibujo *Baño de mujeres* (1496, Bremen, Kunsthalle) de Dürer es un ejemplo paradigmático y elocuente del voyerismo (Figura 8:49):

La composición no sólo es realista, sino positivamente voyerista; es como si el artista hubiera estado mirando su tema por una ventana entreabierta de la casa de baños, como el hombre en segundo plano. (Lucie-Smith, 1994, p. 75)

Entre la línea visual que une al espectador con el personaje que husmea desde la ventana del fondo se sitúa precisamente la única mujer que da la espalda. Cuando el espectador descubre a su homólogo oculto no puede ignorar a esta figura en *dorsalismo*. Su función semántica es la de recordar al espectador en nombre de todas las demás bañistas que la escena que observa es privada.

La vida privada de la mujer en el baño ha liderado históricamente la demostración pública de su cuerpo desnudo. El Antiguo Testamento proporciona historias de mujeres como Betsabé y Susana, y la mitología griega y romana historias como la de Diana y Acteón que dieron lugar a numerosas representaciones que:

Must also be seen in the context of the heavy debates led at the time on the danger of erotic images. Already during the Renaissance there were discussions on the eroticizing effect of images.

[Deben ser vistas en el contexto de los intensos debates suscitados en aquel entonces sobre el peligro de las imágenes eróticas. Ya durante el Renacimiento hubo discusiones en torno al efecto erótico de las imágenes]. (Hammer-Tugendhat, 2015)

Una Biblia moralizada de la primera mitad del siglo XIV (Limbourg et al., 1387) proporciona una imagen del famoso pasaje del Libro II de los Reyes que narra el adulterio del rey israelita David que se encapricha de la hermosa Betsabé:

Cuando David se levantó de su cama y se puso a pasear (...), vió desde el terrado a una mujer que se estaba bañando. La mujer era muy hermosa. David hizo averiguar quién era aquella mujer. Le dijeron: «Es Betsabee, hija de Eliam, mujer de Urías, el heteo.» Entonces David envió mensajeros y la tomó; y llegado que hubo a su presencia se acostó con ella, apenas purificada de su inmundicia. (2 Rey, 11:2-4)

Esta historia, que nace con un sesgo peyorativo hacia la mujer, se traduce en una representación viral que reiteradamente presenta a Betsabé como una mujer fácil y accesible por su falta de pudor. En la Biblia moralizada se está bañando desnuda de espaldas al rey David que la observa desde una ventana del castillo situado al fondo. Contrariamente al objeto de estudio de esta investigación, pero a tenor de la mayoría de las representaciones de este tema que la sitúan frontalmente, Betsabé se sitúa abiertamente al espectador mostrando el pecho y el pubis (Figura 8:50). Pero sirve para reflexionar sobre la semántica que se produce en la figura que muestra el dorso desnudo a un tercero que no es el espectador, pero que, sin embargo, son homologables. En este caso, el rey David y el espectador son observadores equiparables con puntos de vista opuestos. Betsabé desnuda muestra el pecho y el pubis, pero para el rey David es una mujer en *dorsalismo*. El giro de su cabeza hacia atrás sugiere al espectador que ella se siente observada indebidamente por la espalda por un tercero. El espectador se ve obligado a dirigir sus ojos hacia ese lugar y se sitúa en el punto de observación del rey David, desde donde puede imaginar la espalda que delimita la privacidad del cuerpo desnudo de Betsabé. Mientras tanto, el rey David se introduce en la persona espectadora que puede ver a Betsabé de frente. En un juego de miradas y suplantaciones la esposa de Urías es una mujer sin privacidad que se exhibe por todas partes.

Con el mismo esquema compositivo, la versión academicista de Jean-Léon Gérôme invierte la posición de *Betsabé* (1899, colección privada) y la sitúa en *dorsalismo* de tal forma que el rey David la puede ver desde lejos por el frente (Figura 8:51). El posicionamiento de espaldas

sugiere al espectador la privacidad de un momento, pero la escenificación y la pose desnaturalizada contribuyen a reforzar la interpretación de la mujer seductora que incita al adulterio, lectura que se estabiliza en la iconografía de Betsabé desde del siglo XV (Hammer-Tugendhat, 2015). Betsabé comunica al espectador que es una persona ajena, pero al mismo tiempo, con una actitud ambivalente gira ligeramente la cabeza hasta situarla de perfil y le muestra sugerentemente su identidad. El espectador compara su visualidad con la del rey David, incluso con la de la criada que asiste y observa a Betsabé por delante. Así se produce una confluencia de miradas que multiplica la imagen desnuda de la esposa de Urías y la delatan por enésima vez como la mujer que se exhibe por todas partes. Esta posibilidad visual la reúne Picasso en una misma figura con un *dorsalismo incongruente* en *Susana y los ancianos* (1955, Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso), temática que se trata más adelante (Figura 8:52).

En *El baño de Betsabé* (1594, Ámsterdam, Rijksmuseum) de Cornelis Cornelisz van Haarlem, la esposa de Urías frontalmente sentada y desnuda está acompañada de dos sirvientas también desnudas que le asisten (Figura 8:53). Una de ellas, en *pseudodorsalidad*, funciona compositivamente como la imagen especular del dorso de Betsabé que queda oculto, pues sus cuerpos nacarados resplandecen a juego con la misma blancura en contraposición a la que está situada también de frente y tiene la piel muy oscura. Mientras tanto, el rey David ha desaparecido de la representación para fundirse con la mirada del espectador. Es como si en la ilustración de la Biblia Moralizada se hubiera abatido el plano de visión entre el rey y Betsabé hasta situar a David en el lugar del espectador y a Betsabé en el lugar de la sirvienta que está de espaldas. La imagen tiene una interpretación paradójica: por un lado, la doncella de espaldas delimita un espacio privado para el aseo personal que excluye al espectador; y por otro, la visión simultánea de las dos figuras femeninas semejantes conduce por comparación a imaginar a Betsabé duplicada en dos alzados, exhibiendo por delante y por detrás todo su cuerpo al público.

Todas estas representaciones de Betsabé ilustran el efecto eco de la exhibición femenina incitante, un sambenito que protagoniza la historia de sus injustas interpretaciones. En general, «The iconography of this episode is a story of re-interpretations and reversals, in which one thing remains the same: the object character of Bathsheba» [La iconografía de este episodio es una historia de reinterpretaciones y retornos, en los cuales una cosa permanece igual: la cosificación de Betsabé] (Hammer-Tugendhat, 2015). Mientras tanto, el rey David se forja airoso como un modelo masculino víctima de la mujer seductora y causante de su adulterio. El tema dio lugar durante siglos a descabelladas y contradictorias discusiones sobre si era responsable o no, pero desde el siglo XVII «She was definitely considered guilty of not

preventing the possibility of someone seeing her naked» [Se la consideró definitivamente culpable de no prevenir la posibilidad de que alguien la viera desnuda] (Hammer-Tugendhat, 2015). La forma en la que Betsabé ocupa el espacio pictórico es precisamente una consecuencia de esta desconsiderada argumentación.

Betsabé generalmente tiene rostro porque es la protagonista real de un hecho bíblico. Son excepciones que confirman la regla las obras pictóricas en las que su figura da la espalda y excepcionales las que ocultan su rostro. Un ejemplo de este tipo de rarezas es la obra *Betsabé* (década de 1660, Pasadena, Norton Simon Museum) del neerlandés Cornelis Bisshop, que la representa desnuda y sentada en *pseudodorsalidad* junto al agua, pero como una mujer de verdad (Figura 8:54): una Betsabé sola y preocupada porque está leyendo la deshonesto carta que supuestamente le habría enviado el rey David —en lugar de recibir a un mensajero—: «The motif of handing over a letter was passed on in Bathsheba iconography from the early 16th century» [El motivo de entregar una carta fue legado a la iconografía de Betsabé desde principios del siglo XVI] (Hammer-Tugendhat, 2015). La joven tiene un aspecto muy sensual, pero la imagen es moderada y sobria respecto de otros tipos iconográficos porque, despreocupada de su baño y de su espacio físico, solo le interesa el contenido de la misiva. Bisshop ha representado a una mujer que tiene que tomar una decisión propia sobre el contenido pecaminoso de una carta y para aislarse de la mirada del espectador se sitúa de espaldas. Representa la lectura privada de una mujer halagada o intimidada, agradecida o avergonzada, feliz o apurada, pero en todo caso, dueña de sus pensamientos. Sin mostrar el rostro, su cabeza atesora la intimidad que existe entre su mirada y el papel que sostiene en la mano y que posiblemente ejerce un peso sobre sus espaldas.

Otro tema pictórico voyerista bastante difundido bajo el título «Susana y los viejos» es la «Historia de la casta Susana» narrada en el Libro de Daniel del Antiguo Testamento. Según la Biblia, la bella e inocente esposa de un rico varón, Joaquín, es acechada y coaccionada por dos viejos jueces mientras se baña desnuda en su jardín privado:

Apenas se hubieron ido las criadas, se levantaron los dos viejos y corriendo hacia ella le dijeron: «Mira, las puertas del jardín están cerradas, nadie nos ve, y nosotros estamos enamorados de ti. Condesciende, pues, con nosotros, y cede a nuestros deseos. Porque si te resistieres a ello, testificaremos contra ti, diciendo que estaba contigo un joven, y que por eso despachaste a las doncellas». (Dan, 13:19-20)

Por norma general, y al igual que Betsabé, Susana es *protoiconográficamente* una figura que se sitúa frontalmente hacia el espectador. Pero si en el tema de Betsabé el rey admirador suele desaparecer del escenario (Hammer-Tugendhat, 2015), en el de Susana los viejos aparecen normalmente a sus espaldas. Ella es una mujer desnuda, asediada visual o físicamente por detrás, que intenta zafarse y cubrirse con muy poco éxito el cuerpo, para que en realidad lo vea el público. Pero esta investigación trata de recuperar aquellas obras anecdóticas en las que Susana ocupa el espacio pictórico para expresarse analógicamente de una forma muy diferente: como una mujer que quiere privacidad situada de espaldas al espectador real.

Dos pintores holandeses también representan a Susana con un tipo iconográfico que respeta mucho mejor la psicología de una mujer. *Susana en el baño* (ca. 1636, Berlin, Staatliche Museen) del holandés Govert Flinck es la imagen de una mujer desnuda que se acucilla avergonzada e intimidada (Figura 8:55). Está situada en primer plano en una posición que da la espalda tanto al espectador como a los viejos que, escondidos por detrás del borde derecho del lienzo, la miran y hostigan. Susana trata de zafarse inútilmente protegiendo su privacidad con su propio cuerpo encogido y vuelve el rostro ligeramente hacia el lado del espectador con el fin de mostrarle su profundo desconsuelo y dejar constancia de sus sentimientos más íntimos. El también pintor holandés Jan Both representa a *Susana y los viejos* (ca. 1640, Berlin, Staatliche Museen) en términos parecidos a los de Flinck, pero aleja el punto de vista del espectador y amplía el ángulo de visión del paisaje de tal forma que se acentúa la soledad y la vulnerabilidad de Susana en un parque natural oscuro y temerario y expuesta a todos los peligros, aquellos que sugiere alegóricamente la estatua de un fauno que sopla su instrumento desde lo alto (Figura 8:56). La esposa de Joaquín en *dorsalismo*, que es casi un perfil, distraídamente tanto la espalda a los jueces como al espectador. Es una espalda ambivalente: por una parte, ancha y ligeramente flexionada, protege la visión de su cuerpo; y por otro, desnuda y arqueada, parece frágil y vulnerable. Pero en todo caso la espalda crea un límite entre ella, absorta en sus pensamientos, y el otro.

Sin embargo, en *Susana* (1813, Moscú, Museo Estatal Tretyakov), el pintor ruso Alexei Yegorovich Yegorov con un *dorsalismo* similar al de Flinck entabla entre el rostro y la espalda el juego ambivalente de una situación privada que se hace pública o de una situación íntima que se trivializa (Figura 8:57). Mientras que los viejos jueces aparecen perdidos al fondo a la derecha, ella se da la vuelta coqueteando hacia la persona espectadora.

En *Susana y los viejos* (1879, colección privada) del pintor danés Laurits Regner Tuxen, una sirvienta protege a Susana del acoso de los jueces con un manto. Susana les da además la espalda, pero para el espectador es una figura clandestina que siente miedo y vergüenza. Su

perfil desnudo queda a la vista del espectador, posición abierta que contrarresta ocultando su rostro entre los brazos (Figura 8:58).

Para encontrar representaciones de Susana en el baño cuya posición es claramente de espaldas al espectador hay que esperar la llegada del siglo XX. En la segunda década, una versión del simbolista alemán Franz von Stuck realiza una interpretación de *Susana y los viejos* (1913, colección privada) en la que la joven desnuda en *pseudodorsalidad* se protege el frente de la mirada de los jueces con una tela que sujeta en alto a modo de cortina, como si también tratara de tapar lo que acontece por detrás, podría estar ese joven que dicen los jueces, pero no, quien está es el público, a quien también da la espalda porque la está observando. Susana aparece acorralada buscando infructuosamente la privacidad (Figura 8:59).

El pintor expresionista alemán Lovis Corinth lleva a cabo una escenificación de *Susana y los viejos* (1923, Hannover, Landesmuseum) con un esquema parecido al anterior, pero el efecto final es muy diferente. Una mujer desnuda en *pseudodorsalidad* se cubre el cuerpo con un manto al ser sorprendida por dos hombres con caras lascivas que la acorralan por el frente. La escena focaliza las tres figuras que ocupan todo un primerísimo plano sin que quede un sitio para la persona espectadora que se refugia por detrás y a la cual no le queda más alternativa que identificarse con el poderoso sentimiento de repulsa que sugiere la espalda rígidamente encorvada de Susana (Figura 8:60).

La temática del pintor que se pinta a sí mismo pintando a su modelo también proporciona con frecuencia juegos de miradas que involucran al espectador como mirón entrometido en lo ajeno. En *El artista dibujando una modelo* (1639) —un grabado inconcluso— se encuentra la siguiente situación: un artista de cara al espectador está dibujando frontalmente a una modelo que se sitúa de espaldas al espectador (Figura 8:61). El pintor es Rembrandt:

On y voit une femme nue, debout et vue de-dos, qui est montée sur une escabelle et qui pose devant un peintre. Ce peintre, c'est Rembrandt lui-même, qui s'est représenté assis dessinant d'après le modèle. L'atelier où la scène se passe est bien semblable en effet à celui de Rembrandt, tel que le décrivent ses biographes.

[Vemos a una mujer desnuda, de pie y vista desde atrás, que está montada en un taburete y posando frente a un pintor. Este pintor es el propio Rembrandt que se representó a sí mismo sentado dibujando al modelo. El taller en el que se desarrolla la escena es muy similar al de Rembrandt, como lo describen sus biógrafos]. (Blanc, 1859b, pp. 12-13)

La modelo sujeta con el brazo derecho una rama de palmera y con el izquierdo una tela que tapa su parte delantera mientras que se despreocupa de su dorso desnudo. Para el espectador la modelo está en *dorsalismo*: ella gira ligeramente la cabeza como si efectivamente se diera cuenta de que hay alguien curioseando por detrás. Podría ser el propio espectador que se encuentra ficticiamente dentro del taller. Rembrandt juega con la moralidad del espectador, pues observa escondido la desnudez de la modelo por detrás mientras que ella se cubre pudorosa hacia quien la pinta por delante.

Con el mismo esquema de base Giacomo Manzú se autorretrata en *El pintor y la modelo* (1959, Ardea, Raccolta Amici di Manzú). Para el espectador el pintor esta de frente y la modelo tumbada, en primer plano, en *dorsalidad* y semidesnuda (Figura 8:62). La lectura de este dibujo puede realizarse en los mismos términos que el grabado de Rembrandt, pero hay una diferencia conceptual entre los dibujos de los dos artistas y una diferencia contextual y posicional que facilita otra lectura alternativa. Ambos son dibujos inacabados, pero mientras Rembrandt bosqueja por igual a las figuras y termina el fondo, Manzú solo perfecciona el acabado del dibujo de su modelo y se introduce a sí mismo en la obra en un segundo plano con un dibujo abocetado. Su autorretrato imperfecto se convierte en una idealización de sí mismo pintando. Así, el pintor real se emancipa del cuadro para situarse en el lugar del espectador. Ella, por otra parte, muestra la espalda y las nalgas, pero no mira hacia atrás, como si su desnudez fuera solo para el pintor que tiene delante. La privacidad que demuestra la modelo femenina que da la espalda no deja de ser una insinuación del pintor al espectador para recordarle que lo que pinta es su propia musa.

En general, las figuras desnudas que dan la espalda al público y que se vuelven para mirarlo le recuerdan que está fisgoneando. Al mismo tiempo que le recuerda que es un mirón, la espalda impone privacidad. También un espejo previene al espectador que puede ser descubierto. Es el caso de *Venus en su tocador* (ca. 1582, Omaha, Joslyn Art Museum) de Veronés (Figura 1:7), *Venus en su tocador* (segunda mitad del siglo XVI, colección privada) de Tintoretto (Figura 8:63), *Venus ante el espejo* (1615, Viena, Palais Liechtenstein) de Rubens (Figura 3:9) y de *Venus del espejo* (1651, Londres, National Gallery) de Velázquez (Figura 3:8). El espectador puede ser el propio pintor que saliendo del lienzo pierde su posición privilegiada y rebaja su categoría profesional a la de voyerista. Así, «Velázquez saca al mirón masculino fuera y lo “interioriza” por medio del espejo» (Marías, 2003). El pintor se convierte en espectador observado porque:

Venus no se acicala ante el espejo ni admira su bello rostro en la superficie reflectante; en ningún caso, aunque se haya podido señalar, contempla sus propios genitales gracias al espejo. Velázquez asume y da nueva versión poética y compleja a un tercer tema, el de la relación de Venus y el espectador. (Marías, 2003, p. 127)

Veronés, Tintoretto y Rubens, reflejan el rostro de la dama en el espejo, pero Velázquez la sitúa en *pseudodorsalidad* y difumina su rostro especular para guardar su identidad porque, quizá, no se trata de una mujer cualquiera sino su amada, la pintora Flaminia Triva (Ragusa, 2005, p. 53).

Estas obras sugieren que la persona voyerista solamente se declara cuando se cumple un requisito: la figura desnuda de espaldas hace notar mediante su rostro vuelto —o reflejado en un espejo— que existe alguien que la mira de forma indiscreta desde atrás, como si la persona que no es sorprendida en su acción de observar no existiera, como si fuera necesaria una acusación. En este sentido, la figura en *dorsalidad* o *pseudodorsalidad*, aunque pide semánticamente privacidad, al negar o ignorar la presencia del espectador no lo señala como observador intruso.

Es lugar común que la producción artística ha utilizado a la mujer para mostrar entre otras cosas un tipo de belleza y erotismo que agradara al espectador masculino. La mujer ha soportado tradicionalmente el papel de ser objeto de la mirada de un «otro» en la representación (Martínez-Collado, 2012, p. 77). John Berger (2012) es muy claro cuando afirma que en el arte del desnudo: «los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres» (p. 73). Hasta al menos el último cuarto del siglo XX, tradicionalmente se ha exiliado en el relato de la historia del arte el punto de vista de la mujer, no solo como artista creadora sino como historiadora y espectadora emotiva con capacidad diletante. Así el desequilibrio cuantitativo entre los desnudos masculinos y femeninos es de naturaleza secundaria respecto de la irregular atención historiográfica que se ha prestado a sus respectivas representaciones. Si bien con desigualdades cuantitativas y cualitativas, el hombre desnudo también ha sido históricamente foco de la mirada artística y no solo como modelo aséptico de las proporciones humanas ideales o académicas. Las relaciones arbitrarias, forzadas e innecesarias entre las temáticas y los desnudos se producen tanto en lo masculino como en lo femenino, pero la atención, visibilidad, valoración, evaluación y crítica prestadas a cada género con temáticas y posicionamientos análogos son asimétricos, desde el ámbito académico hasta los comentarios más populares. La exhibición del cuerpo desnudo y su representación no es patrimonio femenino, pero la *patrimonialización* de las imágenes según

los géneros ha sido históricamente desemejante, desde el momento de su creación hasta su recepción y su divulgación. Puede ocurrir que cuando el hombre posa sensualmente y es objeto de la mirada artística la escenificación se considere de antemano paródica de la feminidad, sin opción a otra clase de interpretación equiparable a las que tradicionalmente se asocian a las imágenes de mujeres. Es el caso del autorretrato en *dorsalismo Muchacho en la cama con un gato* (1620, colección privada) del pintor italiano barroco Giovanni di Stefano Lanfranco (Figura 8:64):

No es una pintura académica tradicional; en cambio, parece pensada como una parodia de las Venus recostadas predilectas de los artistas del siglo XVI tales como Tiziano. Lanfranco incluso ha provisto al muchacho de un gato: el equivalente del perrito que a menudo acompaña a Venus, y una alusión igualmente delicada a la latente animalidad. Pero hay que señalar otra cuestión: el propio muchacho parece ser un autorretrato del artista, no sólo porque el rostro se asemeja a otros retratos conocidos, sino porque el retrato fue evidentemente pintado con la ayuda de un espejo. (Lucie-Smith, 1994, p. 207)

No obstante, la anatomía masculina desnuda también habría sido objeto de la mirada artística y de la admiración con atractivo sexual o sin él (Reyero, 1996, p. 22). Entre los desnudos masculinos se encuentran dorsos merecedores de la simple contemplación objetual independientemente de la temática que los anima. Una lectura erótica de una figura masculina ambientada en una temática ajena a lo erótico se encuentra realizada para el verdugo de *La decapitación de Juan Bautista* (¿1539?, Berlín, Gemaldegalerie, Staatliche Museen) de Francesco Ubertini, llamado Il Bacchiacca (Figura 8:65):

Algunas veces el verdugo es de aspecto tosco y brutal, pero no siempre. En ocasiones, de hecho, adopta una postura casi coqueta, de espaldas al espectador, con un fuerte énfasis erótico en sus nalgas y sus piernas musculosas con medias muy ceñidas. (Lucie-Smith, 1994, p. 231)

Otros dorsos desnudos masculinos que podrían ser objeto de cosificación se encuentran en el *Combate de hombres desnudos* (1470–1475) de Pollaiuolo (Figura 7:20), *Neptuno y Ninfa* (Hamburgo, Erotic Art Museum) de Bernard van Orley (Figura 8:32), *Júpiter y los demás dioses urgen a Apolo a retomar las riendas del carro del Día* (1594, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Cornelis Cornelisz. van Haarlem (Figura 3:11), *Marte y Venus sorprendidos por*

Vulcano (1601, La Haya, Mauritshuis) de Wtewael (Figura 8:66), *Patroclo* (1780, Cherbourg-Octeville, Museo Thomas-Henry) de Jaques-Louis David (Figura 8:67), *Desnudo masculino visto de espaldas* (ca. 1829–1846, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art) Hippolyte Flandrin², *Estudio de desnudo* (Figura 8:68) de Frederic Leighton (1830–1896) o *El pozo de nadar* (1885, Fort Worth, Amon Carter Museum of American Art) de Thomas Eakins (Figura 8:69), entre otros muchos.

Todos los desnudos dorsales masculinos al igual que los femeninos crean un espacio privado que ocultan el sexo al espectador. Pero las categorías dorsales desnudas son en sí mismas un oxímoron posicional porque la espalda resulta estar “envenenada”. La visión del dorso está cargada de erotismo y no solo por las nalgas. Estudios antropológicos han demostrado que todas las sociedades han formulado un tipo ideal de cuerpo masculino que entre otras virtudes siempre tiene las espaldas más anchas (Reyero, 1996, p. 15).

Es posible que las haya, pero esta investigación no ha encontrado imágenes en las que el pintor o la pintora se pintan a sí mismos pintando a un hombre desnudo en un encuentro privado y solitario. Una mujer tuvo la oportunidad de tener un modelo masculino adulto completamente desnudo, pero el evento se produjo en una habitación privada que no ha trascendido más allá del relato anecdótico y no se conocen los documentos gráficos. La pintora rusa Anna-Dorothea Lisziowska, Madame Therbusche (1721–1782), retrató a Denis Diderot completamente desnudo cuando eran amantes:

Cuando quedó terminada la cabeza, le tocó al cuello, que ocultaba la parte superior de mi ropa, lo que molestaba un poco a la artista. Para ponérselo más fácil, pasé tras una cortina y me desvestí, apareciendo ante ella como un modelo de academia. «No me atrevía a proponérselo, me dijo ella, pero ha hecho bien y se lo agradezco». Estaba desnudo, desnudo del todo. Ella me pintaba y hablábamos con una sencillez y una inocencia dignas de los primeros siglos.

Como desde el pecado de Adán no todas las partes del cuerpo obedecen tan bien como el brazo y como las hay que quieren, aunque no quiera el hijo de Adán, y que no quieren

² Consultar imagen en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438652>

cuando querría el hijo de Adán, y como quiera que tal accidente habría podido sobrevenir, recordé para pronunciarlas llegado el caso las palabras de Diógenes al joven luchador: «No temas, no soy tan malvado como éste otro». (Diderot, 2003, p. 304)

No cabe duda de que Diderot se retrató frontalmente y lo más probablemente también dorsalmente, pero, quizá, hubiera sido en aquella época un exceso de confianza y extralimitación social que ella se retratase a sí misma pintando al notable modelo.

Sí se conservan numerosas representaciones de talleres en los que un modelo masculino es compartido simultáneamente por varios artistas masculinos trabajando. Siempre son hombres porque, incluso en aquellas academias francesas que en los siglos XVII y XVIII admitieron a contadas mujeres, las pintoras no podían asistir a las sesiones de dibujo de desnudo (Mayayo, 2003, p. 34). Sin embargo, posaban desnudas para los pintores masculinos. En *Academia de dibujo* (1728, Madrid, Palacio Real), Michel-Angel Houasse presenta al modelo desnudo de espaldas al espectador mientras todos los dibujantes lo observan por el frente (Figura 8:70). La *dorsalidad* del modelo es una advertencia al público sobre la privacidad del evento, solo para hombres.

Las mujeres en la pintura no miran a los hombres a escondidas, detrás de unos setos como los viejos jueces o desde dentro de la piel de un animal como *El león enamorado* (1912) de Emile Tabary (1857–1927), sino públicamente. La mayoría de las veces son correspondidas, pero en ocasiones, desnudas y embrutecidas, tratan de atrapar a los hombres mediante engaños, como la mujer de Putifar, que amenaza al siervo José, o las hijas de Lot, que emborrachan a su padre para tener hijos con él. De forma original, Henry Fuseli (1741–1825) representa a *Brunilda contemplando a Gunter colgado del techo*. Se trata de una mujer extravagante que ejerce la autocomplacencia recostada en la cama de su alcoba mientras observa el sufrimiento de un hombre torturado que es su propio marido (Figura 8:71). Ambos dan la espalda al espectador, como si el matrimonio compartiera en consonancia su privacidad, y sus rostros están enfrentados, como si se buscaran mutuamente con la mirada. Brunilda está en *dorsalismo* de tal forma que su acto está protegido de la mirada ajena, pero su rostro confiesa su intimidad al volverse para mirar al varón humillado. Gunter está en *dorsalismo* porque la cara delata que, a pesar de todo, es un hombre: si su cuerpo suspendido y atado de pies y manos no tuviera rostro, podría ser cualquier colgajo o animal de despiece. Y ofrece desde lo alto la espalda al espectador, exhibiendo paradójicamente la potente musculatura que no le ha servido para defenderse a sí mismo, pero protege su privacidad y oculta la visión más vejatoria que con su forzada postura le corresponde ver a su mujer.

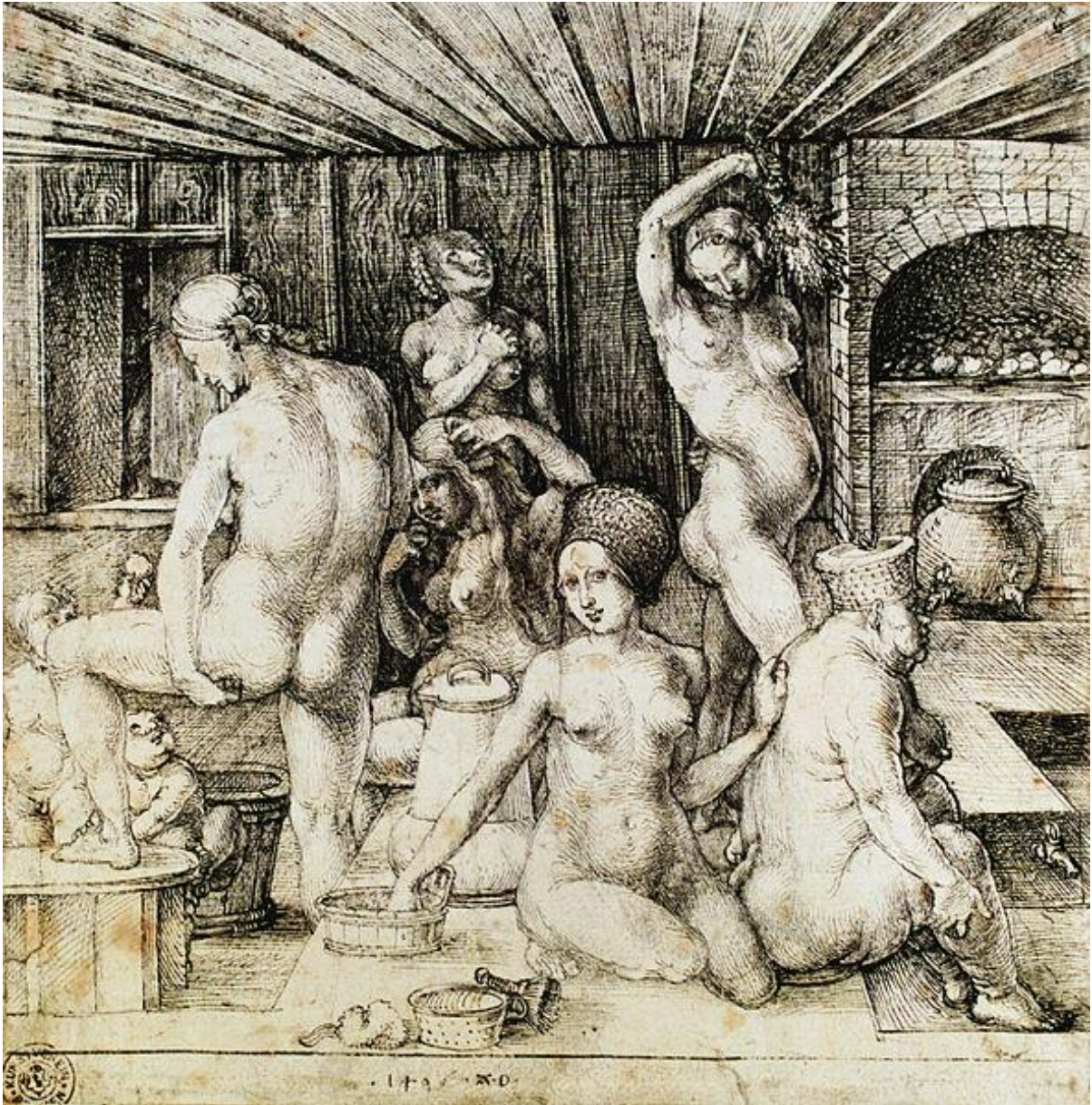


Figura 8:49. Dürer, A. (1496). *Baño de mujeres* [Pluma y tinta, 23,2 x 22,9]. Bremen, Kunsthalle. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer,_Albrecht_-_Women%27s_Bath.jpg



Figura 8:50. Biblia moralizada [vue 166/366, fol. 76v]. París, Bibliothèque Nationale de France. Recuperado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105325870/f166.image>



Figura 8:51. Gérôme, J. (1889). *Betsabé* [Óleo sobre tela, 60,5 x 100]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.

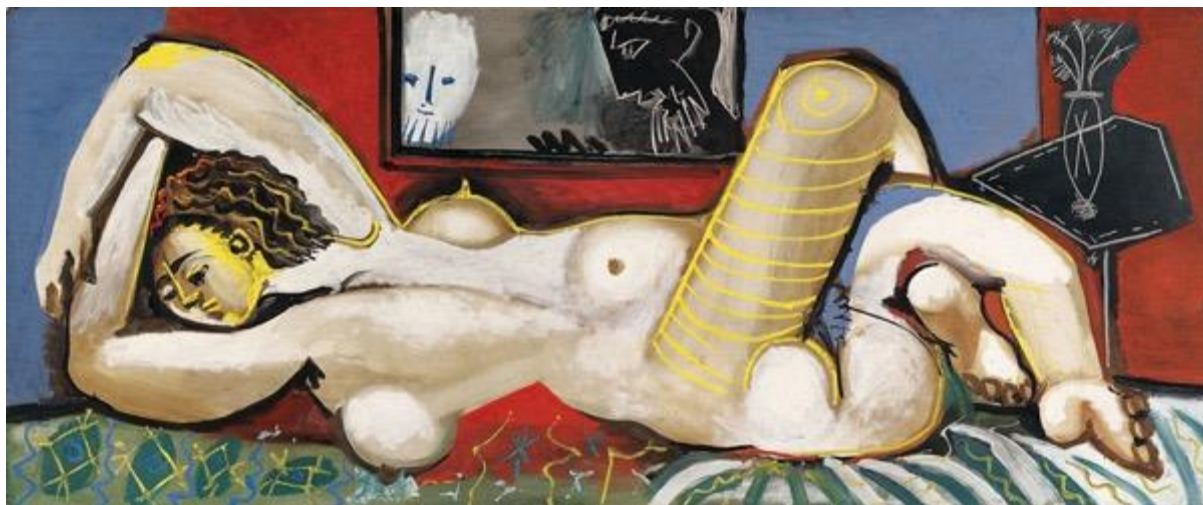


Figura 8:52. Picasso, P. (1955). *Susana y los ancianos* [Óleo sobre lienzo, 80 x 190 cm]. Málaga, Museo Picasso (Préstamo temporal)



Figura 8:53. Van Haarlem, C. (1594). *Betsabé* [Óleo sobre lienzo, 77,5 x 64 cm]. Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Cornelisz_van_Haarlem_-_Het_toilet_van_Bathseba.jpg



Figura 8:54. Bisschop, C. (década de 1660). *Betsabé* [Óleo sobre tabla, 39,4 x 33,7 cm]. Pasadena, Norton Simon Museum. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Bisschop_-_Bathsheba_\(Norton_Simon_Museum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Bisschop_-_Bathsheba_(Norton_Simon_Museum).jpg)



Figura 8:55. Flink, G. (ca. 1636. *Susana en el baño* [Óleo sobre tabla, 49,6 x 37,8 cm]. Berlin, Staatliche Museen. © Foto: Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz Fotograf/in: Jörg P. Anders



Figura 8:56. Both, J. (a. 1642). *Susana y los viejos* [Óleo sobre tabla, 56 x 40 cm]. Colección privada.
Recuperado en <https://www.wga.hu/art/b/both/jan/susanna.jpg>



Figura 8:57. Yegorov, A. (1813). *Susana* [Óleo]. Moscú, Museo Estatal Tretyakov. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Alexei_Yegorovich_Yegorov#/media/File:SusannahAlexey_Egorov.jpg



Figura 8:58. Tuxen, L. (1879). *Susana y los viejos* [Óleo sobre lienzo, 116 x 90 cm]. Colección privada.
Recuperado en <https://www.wga.hu/art/t/tuxen/susanna.jpg>

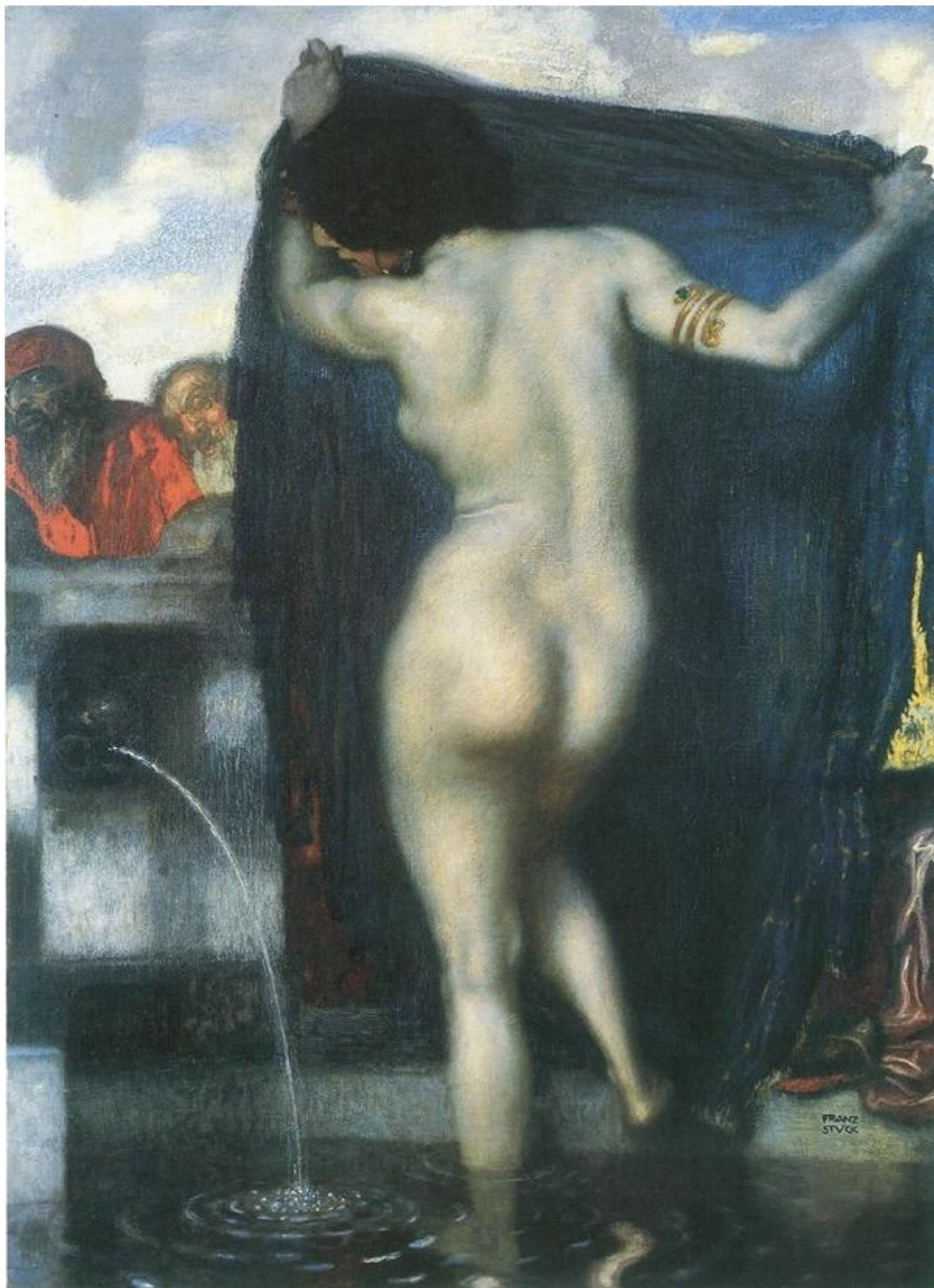


Figura 8:59. Stuck, F. (1913). *Susana y los viejos* [Óleo sobre tabla, 56.6 × 17.8 cm]. Colección privada. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Stuck_Susanna.jpg



Figura 8:60. Corinth, L. (1923). *Susana y los viejos* [Óleo sobre lienzo, 148 x 108 cm]. Hannover, Landesmuseum. Recuperado en artDatabase



Figura 8:61. Rembrandt (1639). *El artista dibujando una modelo* [Grabado y punta seca, 23 x 18,5 cm].
Recuperado en artDatabase.



Figura 8:62. Manzú, G. (1959). *El pintor y la modelo* [Dibujo a lápiz, 35,8 x 47,8 cm]. Ardea, Raccolta Amici di Manzú. Recuperado en Terisio Pignatti (1981) *El dibujo: de Altamira a Picasso*. Arnoldo Mondadori, p.366.



Figura 8:63. Tintoretto (segunda mitad del siglo XVI). *Venus en su tocador* [Óleo sobre lienzo, 114,3 x 110 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.jstor.org/stable/863815>



Figura 8:64. Lanfranco, G. (1620). *Muchacho en la cama con un gato* [Óleo sobre lienzo, 112 x 160]. Colección privada. Recuperado en <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Giovanni-Lanfranco/819872/Joven-acostado-en-una-cama-con-un-gato,-1620.html>



Figura 8:65. Il Bachiacca (¿1539?). *La decapitación de Juan Bautista* [Óleo, 169 x 146]. Berlín, Gemaldegalerie, Staatliche Museen. Recuperado en Lucie-Smith, 1994, p. 230



Figura 8:66. Wtewael, J. (1601). *Marte y Venus sorprendidos por Vulcano* [Pintura sobre cobre, 21 x 15,5 cm]. La Haya, Mauritshuis. Recuperado en <https://lineaserpentinata.blogspot.com/2014/05/joachim-wtewael-marte-y-venus.html>



Figura 8:67. David, J. (1780). *Patrolo* [Óleo sobre lienzo]. Cherbourg-Octeville, Museo Thomas-Henry. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Patroclo#/media/Archivo:Jacques-Louis_David_Patrocle.jpg



Figura 8:68. Leighton F. (1830–1896). *Estudio de desnudo*. Londres, Colnaghi Gallery.
Recuperado en Reyero, 1996, p. 24



Figura 8:69. Eakins, T. (1885). *El pozo de nadar* [Óleo sobre lienzo, 70,1 cm x 93 cm]. Fort Worth, Amon Carter Museum of American Art. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Eakins_-_Swimming_\(1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Eakins_-_Swimming_(1895).jpg)



Figura 8:70. Houasse, M.-A. (1728). *Academia de dibujo* [Óleo sobre lienzo 52 x 72 cm]. Madrid, Palacio Real. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Houasse%2C_Michel-Ange_-_In_der_Kunstschule_-_1728.jpg

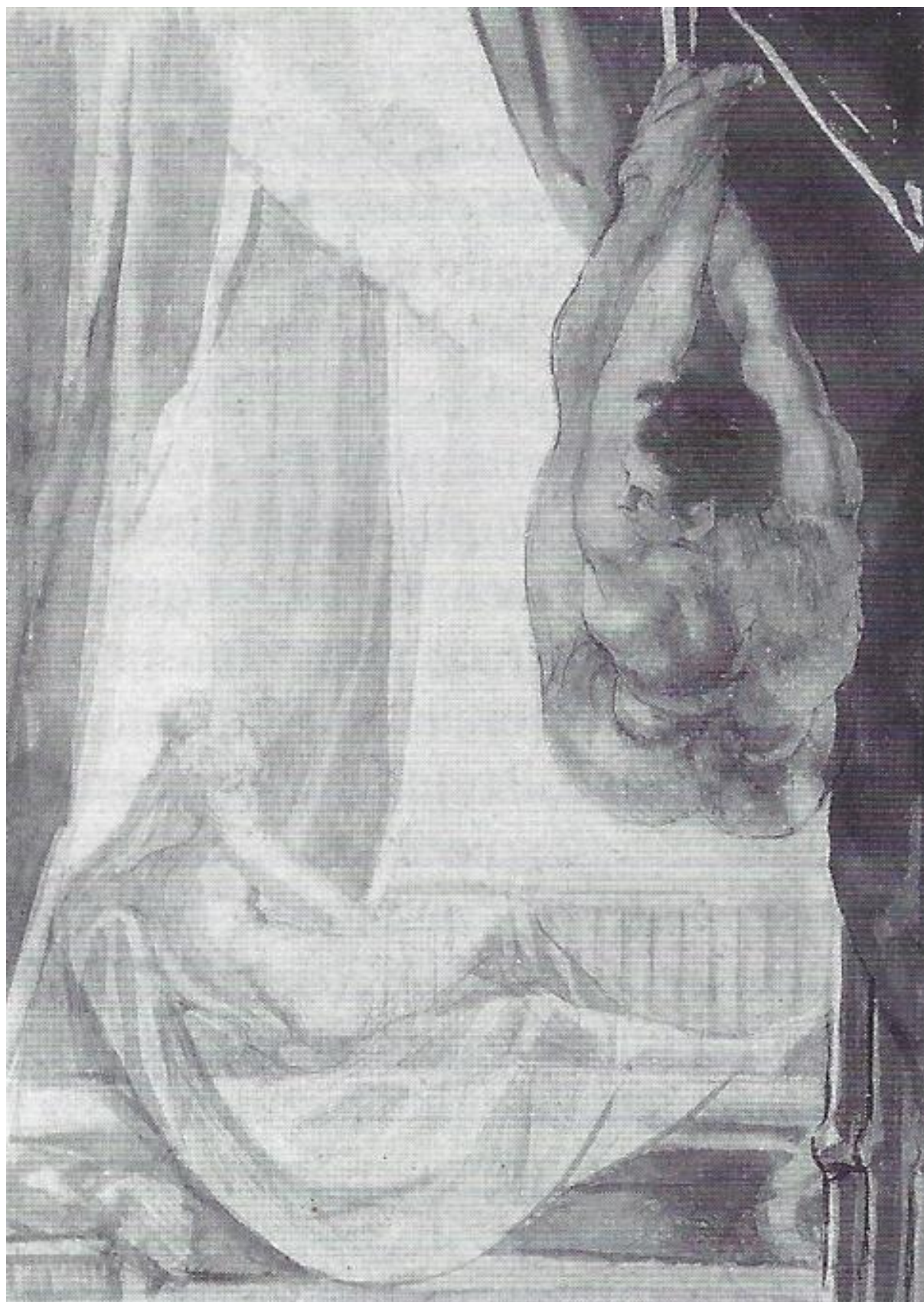


Figura 8:71. Fuseli, H. *Brunilda contemplando a Gunter colgado del techo*. Colección privada. Recuperado en Reyero, 1996, p. 278

8.2.4. *El hogar*

Giotto di Bondone representa bajo una simplificada estructura arquitectónica *La última cena* (ca. 1305, Padua, Capella degli Scrovegni) de Jesús con sus discípulos (Figura 8:72). La velada tiene lugar en la sala del piso alto de una casa privada, y solo están invitados los amigos incondicionales (Lucas 22: 7–15). Dos líneas paralelas de comensales enfrentados se sitúan alrededor de una mesa. En ausencia del muro precedente, las figuras que en primera línea dan la espalda al espectador dibujan el límite anterior de una reunión convocada solo para los más allegados en un hogar, entendido como el lugar en el que una persona, familia o comunidad vive en la intimidad y desarrolla su vida privada (Moliner, 2007a, p. 1562).

Imágenes más modernas de encuentros para comer alrededor de una mesa también recurren a la posición dorsal de al menos una de las figuras; se sitúa, por lo general, en el centro y en primer plano como hito de un espacio doméstico. Así, Vincent Van Gogh (Figura 8:73) pinta el momento humilde de una familia que se desenvuelve según sus costumbres e idiosincrasia en *Los comedores de patatas* (1885, Ámsterdam, Van Gogh Museum): «He querido que haga reflexionar sobre una manera de vivir opuesta a la de las personas civilizadas» (van Gogh, 2012, p. 159) —le comenta a su hermano refiriéndose a las gentes del medio rural con un acceso más restringido a los avances tecnológicos y a la cultura que las elites urbanas. Otros ejemplos de reuniones con una figura lintera que separa al público observador de la vida de familias o amigos de toda índole y condición social son: *Sobremesa en Ornans* (ca. 1849, Lille, Palais des Beaux-Arts) de Gustave Courbet (Figura 6:2), *Familia campesina a la mesa* (1882, Ámsterdam, Van Gogh Museum) de Josef Israëls (Figura 8:74), el *Desayuno II. La familia del artista* (1885, Oslo, Nasjonalgalleriet) del noruego Gustav Wentzel (Figura 8:75) o *El final del desayuno en casa de Madam Vuillard* (ca. 1895, colección privada) de Édouard Vuillard (Figura 8:76).

Estableciendo una homología entre un hogar y la morada de los dioses, en temas mitológicos donde divinidades desnudas celebran festines privados, los pintores sitúan una potente figura masculina que desde el centro de la composición del grupo expulsa al público espectador de una posible participación. Tal es el caso de la bacanal de *El banquete de los dioses* (1550, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) de Frans Floris (Figura 8:77). En *La boda de Peleo y Tetis* (1593, Haarlem, Frans Hals Museum) de Cornelis Cornelisz van Haarlem son varias las figuras linteras, porque dos de ellas enmarcan “en paréntesis” a los recién casados (Figura 8:78).

Velázquez, aunque no cierra completamente la escena de un bodegón para que se vea en su esencia (Figura 8:79), crea un pequeño espacio para la intimidad de dos amigos que comparten una jarra de vino en *Dos jóvenes a la mesa* (ca. 1622, Londres, Apsley House). Hablando y emborrachándose, sitúa a los personajes uno frente al otro y dando uno de ellos ligeramente la espalda al espectador. Sus cuerpos beodos ladeados parecen incapaces de mantener una razonable y particular conversación. Carentes ya de todo entendimiento mutuo y de miramiento hacia los demás, se descubren ligeramente al público.

La obra *El comedor de la familia Rouart en Avenida de Eylau* (1880, colección privada) de Morisot (Figura 8:80) es una escena cotidiana en la que una mujer en *pseudodorsalidad* con delantal coloca los enseres en un aparador al tiempo que el contorno de su figura se funde y cosifica significativamente con el mobiliario y el fondo de la habitación. No es un retrato personalizado de una sirvienta, sino que representa a una clase trabajadora. Al mismo tiempo que con la dirección de la mirada se identifica con los objetos y con el objeto de su trabajo, pasa a formar parte del hogar. Mediante el anonimato es paciente de una despersonalización que la separa de los miembros natos de la casa, pero da a la naturaleza muerta ese toque de humanidad que necesita un hogar. En todo caso, ella sentencia la imagen de un comedor privado, pero también acotado socialmente, solo digno de una familia burguesa. En los mismos términos se puede interpretar *La chica en la cocina* (ca. 1883, Copenhague, Hirschsprung Collection) de Anna Ancher, donde tampoco está representada una cocinera concreta sino una mujer que sintetiza el ejercicio de un tipo de trabajo doméstico muy específico que, no solo se desarrolla en un lugar interior de la casa, sino que está íntimamente relacionado con las preferencias particulares y costumbres de la familia (Figura 8:81).

En *Escogiendo un libro* (1896, París, Musée du Petit Palais) de Édouard Vuillard una mujer en *pseudodorsalidad* está junto a la biblioteca de su hogar (Figura 8:82). Probablemente se trata de la señora Vuillard que, enfrascada en sus pensamientos, está tratando de escoger una lectura. La mujer, que se confunde con la propia estancia, luce los mismos colores que los estantes para libros y que el estampado de la pared. Ella figura la decisión personal y solitaria de una letraherida que busca algo que leer. Estas mujeres representan en todos los casos el estereotipo femenino del «ángel del hogar» que se fragua en la ideología burguesa a lo largo del siglo XIX, una forma de pensar que adscribe la mujer decente de cualquier clase social al ámbito cerrado del hogar y a los varones al ámbito de lo público (Mayayo, 2003, p. 155).

Paradójicamente, los artistas entran en las vidas privadas para representar lo que no es visible. *Desnudo en la ventana* de Henry Lebasque (1865–1937) es una mujer que se acaba de quitar el albornoz y mira clandestinamente por una ventana desde el interior de su habitación

hacia la calle (Figura 8:83). Su *dorsalidad* define la privacidad de una mujer sola que fisga libremente lo que ocurre en un lugar público sin ser vista por nadie, ni siquiera por el público porque sin mirarlo lo ignora.

La mujer en el baño ha sido siempre una solución temática para mostrar su cuerpo desnudo. Pero la historia del arte no ha prestado la misma atención al aseo masculino que al femenino. *Hombre en su baño* (1884, Boston, Museum of Fine Arts) de Gustave Caillebotte rompe excepcionalmente con la rutina de la cultura visual, deja plena constancia gráfica de que los hombres también se asean (Figura 8:84) y en solitario crea con su *dorsalidad* completamente desnuda la misma privacidad que multitud de mujeres de toda edad y condición en la historia de la pintura exigen desde sus tocadores personales mientras se adecantan, como la mujer de espaldas que se lava en *La Toilette* (ca. 1886, colección privada) de Degas (Figura 8:85).

Los personajes defienden el anonimato con la *dorsalidad* y la *pseudodorsalidad*. Tampoco demuestran sentirse observados, sino estar solos. El espectador que no es observado por quien observa, se siente cómodo. Pero su situación cambia cuando es sorprendido por alguien. El desenmascaramiento del público que se inmiscuye en la privacidad de una escena hogareña está bien escenificado en la obra *La enferma* (1892, colección privada) de Félix Vallotton. En una habitación diseñada a modo de pequeño teatrillo (Figura 8:86) una mujer enferma está recostada en una cama de espaldas al público solicitando el aislamiento que su situación requiere. Una doncella vestida de negro y delantal blanco abre repentinamente una puerta desde el frente y entra con una taza que va a servir a la paciente. En ese momento sorprende al espectador mirando y le hace sentir su intimidad, la misma que por analogía y recíprocamente comprende respecto del malestar de la paciente en la privacidad de su dormitorio.

El baño (1926, colección privada) de Lebasque es una obra muy parecida a *La bata japonesa* (ca. 1926, colección privada). La misma mujer desnuda que oculta su rostro al público mirando hacia abajo se coloca el albornoz junto a la bañera (Figura 8:87). El espectador tiene de nuevo la desconfianza sobre si ignora su presencia o si se oculta avergonzada. Ella no cierra un espacio privado ni el espectador se siente observado porque no le mira, pero la asistenta de hogar uniformada que abandona el cuarto de baño dando la espalda narra explícitamente que la escena tiene lugar en un espacio doméstico privado y recuerda a quien mira que lo que acontece en ese momento es también privado. En este caso la figuración de la privacidad conlleva un desplazamiento semiótico desde la protagonista hacia otra figura secundaria que cierra la narración.

Esta figura de la asistenta en *dorsalidad* que abandona la estancia para dar privacidad al protagonista en su hogar se encuentra en temáticas costumbristas del siglo XVII, como *La carta*

de amor (ca. 1670, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) de Jacob Ochtervelt, portando una bandeja con los recipientes del aseo personal de la señora que está leyendo ensimismada mientras otra asistencia le peina (Figura 8:88). Un siglo antes, también se podría mencionar la pequeña figura de la sirvienta situada de espaldas y arrodillada delante de un baúl en la habitación contigua a la de *Venus de Urbino* (ca. 1538, Florencia, Galleria degli Uffizi). En el siglo XVIII, la encontramos en *La lavandera* (1733, Estocolmo, Nationalmuseum) tendiendo ropa en una habitación contigua (Figura 8:89), escena doméstica e intimista en la que Jean-Baptiste Siméon Chardin retrata a su propio hijo de corta edad (Rosenberg, 2000b, p. 192). Está jugando ensimismado con las pompas del agua jabonosa que cae del barreño en el que una mujer lava la ropa. Todo parece estar en calma, incluso el gato con los ojos abiertos está tranquilo, pero ella mira hacia un lado como si alguien se acercara o pasara por delante de un hueco que desde fuera del lienzo ilumina el primer plano de la escena. La lavandera y el niño situados de frente y perfil no se ocultan, sino que muestran sus habilidades. Sin embargo, en la oscuridad del fondo hay una puerta abierta que conduce a otra estancia contigua en la que otra mujer en *dorsalidad* está tendiendo la ropa. Esta figura anónima también crea en la composición una barrera psicológica que recuerda al espectador que quizá, igual que el viandante, está interrumpiendo el sencillo y tranquilo trabajo que forma parte de la apartada vida diaria de una familia: «Chardin gives his attention to the construction of his composition; he wants to convey the peace and silence of this domestic scene» [Chardin presta atención a la construcción de su composición; quiere transmitir la paz y el silencio de esta escena doméstica] (Rosenberg, 2000a, p. 198).

La asistenta también puede aparecer en primer plano para separar al espectador de la acción privada que tiene lugar, por ejemplo, en *La toilette* (1742, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza) de François Boucher, donde la dama se está colocando las ligas (Figura 8:90). En *Reunión de juerguistas* (ca. 1638, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) del holandés Pieter Jansz. Quast, se celebra una fiesta en la habitación de una casa solariega (Figura 8:91). A la derecha del lienzo un hombre que se ha quitado el sombrero y una mujer con el escote desabrochado se dirigen hacia el espectador cantando abrazados. Su relación es pública y notoria. A la izquierda otra pareja enfrentada está bebiendo y hablando: el hombre con el sombrero se sitúa de espaldas al espectador en *dorsalismo*. No son fiesteros anónimos, pero él intenta con su posicionamiento crear con ella un espacio aislado y propio para el esparcimiento. Finalmente, por la puerta del fondo a la izquierda una mujer anónima sale de la habitación dando completamente la espalda; por su indumentaria no parece una criada, sino que podría ser la compañera del hombre que está tocando el laúd. Pero en todo caso se dirige en *dorsalidad*

hacia otro lugar privado de la casa y semánticamente funciona de forma similar a la asistenta que recuerda al espectador que está observando una juerga privada.

Para finalizar y complementar este punto, se remite al lector al punto 9.4.3 «Los testigos» en el que se analiza iconográficamente una forma de administración de justicia que ejercen los individuos de forma privada en su lecho de muerte. En estos casos, el testador aparece de espaldas para recoger físicamente las últimas decisiones del moribundo y semióticamente encerrar la privacidad del momento.



Figura 8:72. Giotto (ca. 1305). *La última cena* [Fresco, 200 x 185 cm]. Padua, Capella degli Scrovegni.
Recuperado en artDatabase.



Figura 8:73. Van Gogh, V. (1885). *Los comedores de patatas* [Óleo sobre lienzo, 82 x 114 cm]. Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van-willem-vincent-gogh-die-kartoffeleesser-03850.jpg>



Figura 8:74. Israëls, J. (1882). *Familia campesina a la mesa* [Óleo sobre lienzo, 71 x 105 cm]. Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0383V1987>



Figura 8:75. Wentzel, G. (1885). *Desayuno II. La familia del artista* [Óleo sobre lienzo, 126 x 141,8 cm]. Oslo, Nasjonalmuseet. © Foto: Høstland, Børre / Nasjonalmuseet



Figura 8:76. Vuillard, E. (ca. 1895). *El final del desayuno en casa de Madam Vuillard* [Óleo sobre tabla, 49,5 x 68,9 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:77. Floris, F. (1550). *El banquete de los dioses* [Óleo sobre tabla, 150 x 198 cm]. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/f/floris/frans/banquet.jpg>



Figura 8:78. Cornelisz, C. (1593). *La boda de Peleo y Tetis* [Óleo sobre lienzo, 246 x 419 cm]. Haarlem, Frans Hals Museum. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Cornelis_Cornelisz._van_Haarlem_-_The_Wedding_of_Peleus_and_Thetis_-_WGA05242.jpg



Figura 8:79. Velázquez, D. (ca. 1622). *Dos jóvenes a la mesa* [Óleo sobre lienzo, 64,5 x 105 cm]. Londres, Apsley House. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Dos_j%C3%B3venes_a_la_mesa#/media/File:Velazquez-2homes.jpg



Figura 8:80. Morisot, B. (1880). *El comedor de la familia Rouart en Avenida de Eylau* [Óleo sobre lienzo, 91.8 x 73 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:81. Ancher, A. (1883–1886). *La chica en la cocina* [Óleo sobre lienzo, 87,7 x 68,5 cm]. Copenhague, Hirschsprung Collection. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Ancher#/media/File:Anna_Ancher_Pigen_i_koekkenet_1883-86.jpg



Figura 8:82. Vuillard, E. (1896). *Escogiendo un libro* [Pintura, 212 x 77 cm]. Paris, Musée du Petit Palais. Recuperado en artDatabase

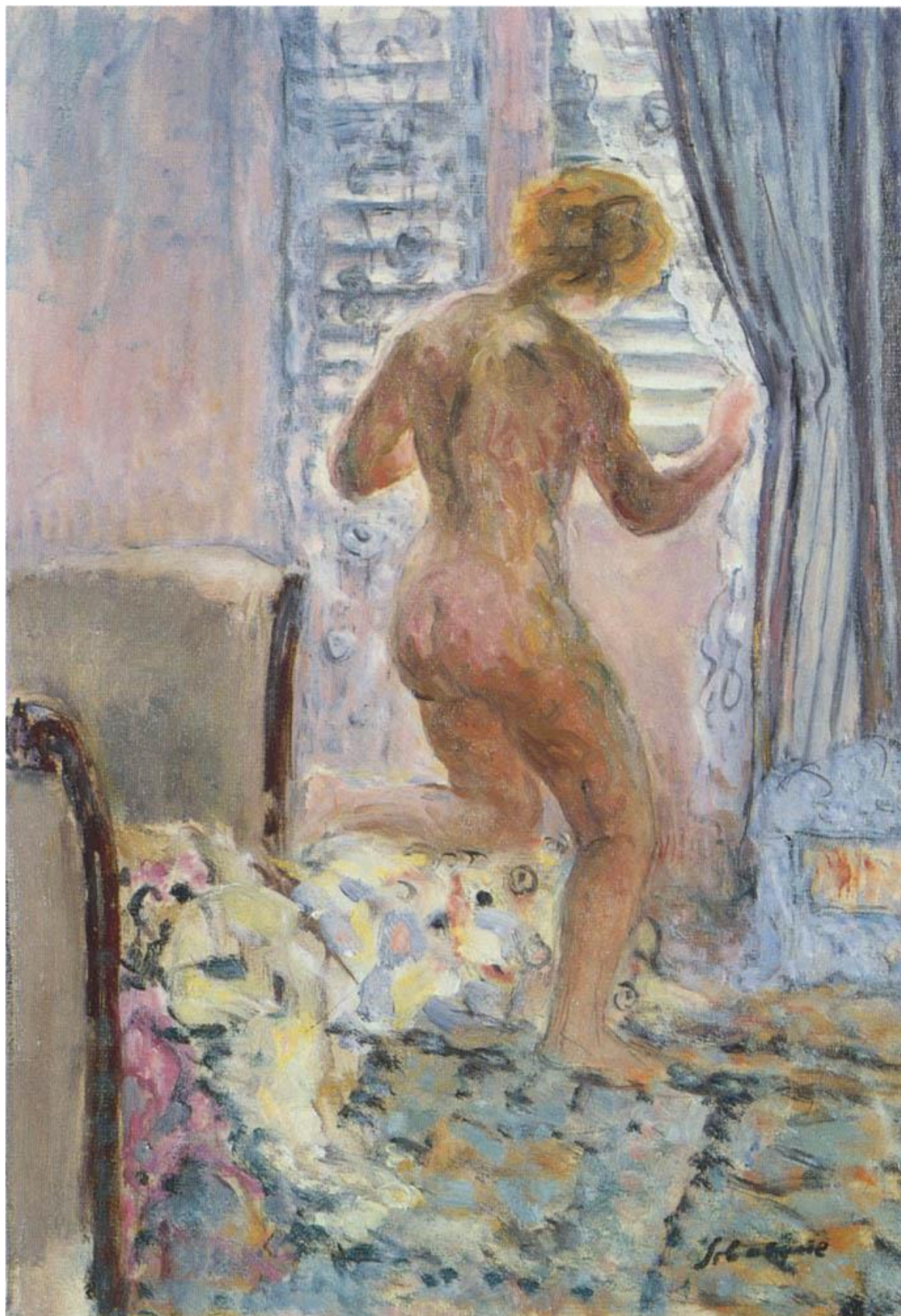


Figura 8:83. Lebasque, H. (1865–1937). *Desnudo en la ventana* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado en artDatabase



Figura 8:84. Caillebotte, G. (1884). *Hombre en su baño* [Óleo sobre lienzo, 144.8 x 114.3 cm]. Boston, Museum of Fine Arts. Recuperado en <https://www.mfa.org/collections/object/man-at-his-bath-537982>



Figura 8:85. Degas, E. (ca. 1886). *La Toilette* [Dibujo, pastel]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:86. Vallotton, F. (1892). *La enferma* [Óleo sobre lienzo, 74 x 100 cm]. Colección privada. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vallotton_Die_Kranke_1892.jpg

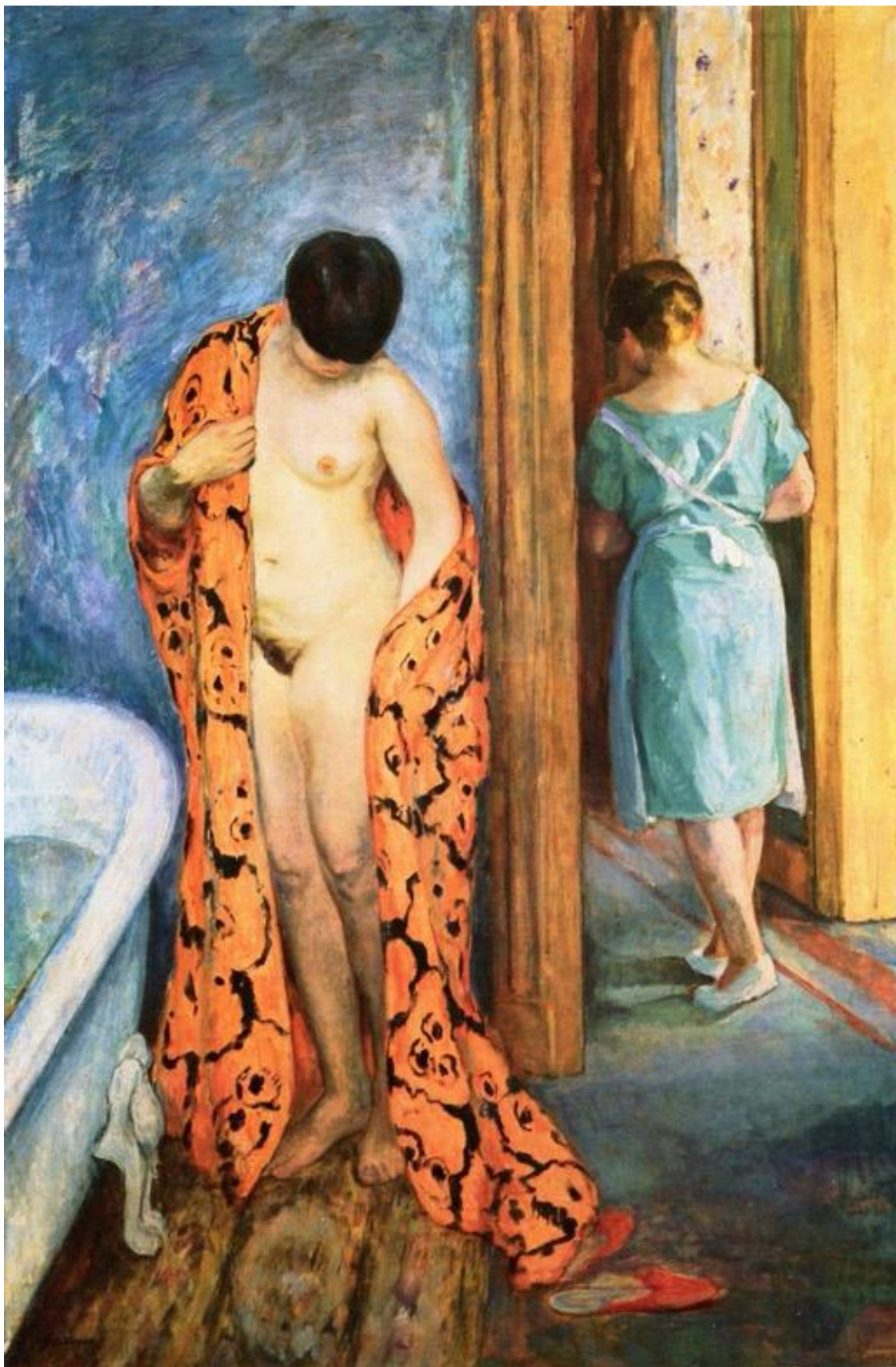


Figura 8:87. Lebasque, H. (1926). *El baño* [Óleo sobre lienzo, 145 x 98 cm]. Colección privada.
Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=87829>



Figura 8:88. Ochtervelt, J. (ca. 1670). *La carta de amor* [Óleo sobre lienzo, 91,4 x 63,5 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/437227/795885/main-image>



Figura 8:89. Chardin, J. (1733). *La lavandera* [Óleo sobre lienzo, 37 x 42,5 cm]. Estocolmo, Nationalmuseum.
Recuperado en
[http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectI
d=17783&viewType=detailView](http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=17783&viewType=detailView)



Figura 8:90. Boucher, F. (1742). *La toilette* [Óleo sobre lienzo, 52,5 x 66,5 cm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/boucher-francois/toilette#tab-pane-1>



Figura 8:91. Quast, P. (ca. 1638). *Reunión de juerguistas* [Óleo sobre tabla, 37,5 x 49,5 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://artsandculture.google.com/asset/a-party-of-merrymakers/8gGTPKdc2A-q7w?hl=es>

8.2.5. Lugares públicos

El léxico sugiere que la privacidad se encuentra y se corresponde visualmente con un espacio cerrado e interior, pero la realidad es que tanto lo que se entiende por espacio público como lo que llamamos privado son contenedores de privacidad. Así, la vida pública se desarrolla en el espacio privado cuando un trabajador acude a una empresa; y la vida privada se desarrolla en el espacio público cuando un hombre disfruta en una playa.

Unas mujeres en *dorsalidad*, vestidas, con sombreros y sentadas bajo un parasol alquilado en *La playa de San Gildas* (1922, colección privada) de Lebasque, viven el espacio público bajo unos toldos alquilados como si estuvieran en su jardín privado (Figura 8:92). En la obra *Mary Cassat en el Louvre* (ca. 1880, colección privada), Degas representa la privacidad de las emociones de una mujer diletante que va a ver un museo posicionándola en *dorsalidad* (Figura 1:4). Mientras tanto, la mujer sentada a su derecha la observa de reojo a su paso y clandestinamente por encima del libro que aparenta leer. Cotillea la privacidad de Mary Cassat y pretende adivinar sus inclinaciones; representa por desplazamiento semiótico la intimidad de Cassat que pretende robar. Y en *Baccarat-Capa de piel* (1920, Londres, Tate Collection) una mujer con una capa de piel (Figura 1:1) se sienta de espaldas al espectador para demostrar la privacidad de su juego de cartas en un casino.

Un ejemplo paradigmático de la figuración de la privacidad en un lugar público en los Países Bajos en el siglo XVII está en la obra *Los fumadores* (1644, Londres, The Wallace Collection) de David Teniers el Joven. El pintor ha llevado al lienzo la visión habitual de un hombre que está orinando en un barreño colocado junto a una pared en el interior de una taberna mientras sus compañeros fuman y beben alrededor de un barril sin prestarle atención (Figura 8:93):

En una sociedad en la que era difícil lograr la mínima medida de privacidad, la visión tanto de hombres como de mujeres respondiendo al llamado de la naturaleza debe haber sido, en efecto, un lugar común. Las escenas de taberna realizadas por los pintores de género holandeses y flamencos a menudo incluyen incidentes de este tipo. (Lucie-Smith, 1994, p. 198)

El hombre apurado se aparta de su grupo para colocarse frente al caldero de cara al muro y de espaldas a todos, incluido el espectador. Erasmus van Rotterdam advierte en *De civilitate morum puerilium* (1530), obra de gran difusión en los siglos XVII y XVIII para educar en las buenas costumbres desde la infancia, que retener la orina es perjudicial para la salud, pero que

aparatare para expulsarla es lo más decoroso y que los demás deben respetar la privacidad mientras tanto (Ariès y Duby, 1989). Su *dorsalidad* le proporciona la suficiente privacidad porque idealiza un tabique que le ausenta de la estancia principal e impide la visión directa de su acción. Este motivo masculino es recurrente en las pinturas de género relacionadas con la dispersión de los hombres en las cantinas, especialmente las de Teniers. Entre muchas otras obras, se encuentra en *Fumadores brabanzones* (1630–1640, Madrid, Museo Nacional del Prado) realizada por su taller (Figura 8:94).

Tomar un baño al aire libre en un espacio natural apartado es la excusa temática para representar un cuerpo desnudo. Obras como *La cascada* (1862, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) y *La fuente* (1868, París, Musée d'Orsany) de Gustave Courbet representan mujeres desnudas refrescándose de espaldas al espectador en un paraje solitario donde brota el agua naturalmente (Figura 8:95 y Figura 8:96). Son mujeres que miran hacia un espacio sin perspectiva, un lugar tan cercano como el agua que recogen sus propias manos. Las imágenes transmiten la serenidad y la privacidad de quien no se siente observado, pero el pintor trasgrede la privacidad porque su objetivo es representar la contemplación del dorso femenino desnudo.

Cuando el desnudo es colectivo en un lugar público existe, por lo general, un acuerdo previo, incluso tácito. En un entorno natural, *Los Bañistas* (ca. 1890, París, Musée d'Orsay) de Paul Cézanne (Figura 8:97) son nudistas que se concentran en un estanque para disfrutar el mismo esparcimiento, aceptando una norma común que les despoja del sentimiento de la desnudez y les da carta de naturaleza para compartir libremente ese paraje. Entre todos ellos, tres figuras de espaldas en primera línea fijan un límite visual entre el grupo que asume el consenso y el espectador que no es un invitado, sino un transeúnte, o un diletante pasivo. Estas figuras dorsales no son casuales, sino que ocupan estratégicamente un lugar tan principal como el primer plano para enunciar la privacidad de un grupo en un lugar público bajo las condiciones consensuadas.

El baño turco (1862, París, Louvre) de Jean Auguste Dominique Ingres ha sido identificado en múltiples ocasiones con un harén por sus supuestas similitudes, pero en realidad se trata de un baño público restringido a mujeres (Figura 8:98). Para su realización, Ingres se inspira en los relatos de Lady Mary Wortley Montagu (1689–1762) que se recogen en sus cartas llegadas a Londres desde la embajada de Turquía y publicadas de forma póstuma en 1763, en las que describe a la mujeres turcas recreándose en baños públicos (Yeazell, 1994, p. 111):

As both her letters make very clear, what she saw in the baths were not private retreats but public institutions —civic spaces in which women from different households could come temporarily together. Strictly segregated by sex, the baths nonetheless offer primarily communal pleasures, whether in formal rituals like the bridal reception or the more casual experiences of seeing and being seen, exchanging information and gossip.

[Como sus dos cartas dejan muy claro, lo que vio en los baños no fueron retiros privados sino instituciones públicas, espacios cívicos en los que las mujeres de diferentes hogares podían reunirse temporalmente. Estrictamente segregados por sexo, los baños ofrecen sin embargo principalmente placeres comunitarios, ya sea en rituales formales como una recepción nupcial u otras experiencias más casuales como ver y ser visto para intercambiar información y chismes]. (Yeazell, 1994, p. 116)

No obstante, Montagu debió visitar también harenes, espacios inviolables en los que las esposas “privilegiadas” eran atendidas por esclavas que ni siquiera sus maridos podían ver: «For Lady Mary, (...) nothing she saw resembled the erotic dreamworld of Ingres's harem» [Para Lady Mary, (...) nada de lo que veía se parecía al mundo erótico de los sueños del harén de Ingres] (Yeazell, 1994, pp. 121-122).

Pero *El baño turco* está impregnado de la imaginación calenturienta que los libros de viajes a esos países lejanos promueven en la época, al traer noticias de harenes con lesbianas (Yeazell, 1994, p. 117). Así, Ingres transforma alegremente un lugar público en el que las mujeres se relacionan con normalidad en una alcoba más excitante de mujeres cautivas por el privilegio de un hombre y de la cual él es presumiblemente un espectador privilegiado:

By placing the musician and the women to her right so prominently in the foreground of the picture, arbitrarily compressing the distance that separates them from the frieze of figures in the rear, and keeping the viewer's perspective sufficiently low to cut off any view of the ceiling, he manages to produce an impression of striking intimacy —an impression all the more striking because this intimacy is maintained, as in the fantasized relations of the harem, with such a multiplicity of women. Rather than the polite distances of a public space, the *Bain Turc* evokes the crowded familiarity of a private interior, whose inhabitants touch and intertwine with careless abandon.

[Situando a la música y a las mujeres a su derecha tan prominentemente en el primer plano del cuadro, comprimiendo arbitrariamente la distancia que las separa de la línea de figuras posteriores, y manteniendo la perspectiva del espectador lo suficientemente baja como para cortar cualquier vista del techo, logra producir una impresión de intimidad sorprendente, una impresión aún más sorprendente porque esta intimidad se mantiene, como en las relaciones fantaseadas del harén, con una multiplicidad de mujeres. En lugar de las corteses distancias de un espacio público, *El Baño turco* evoca la familiaridad abarrotada de un interior privado, cuyos habitantes se tocan y se entrelazan con descuidado abandono]. (Yeazell, 1994, p. 116)

La tañedora anónima sentada de espaldas en un lugar principal de la composición tiene una función psicológica y estructural. En *pseudodorsalidad* es un biombo que cierra el grupo desde el centro de la composición e interrumpe la mirada diáfana del espectador. Opuesta a la mayoría de las mujeres que ofrecen sus posturas frontales, funciona en solitario como el motivo capaz de contener semánticamente la privacidad del grupo y es la delegada de transmitir que si el público espectador no es femenino y no está desnudo no se encuentra en un lugar permitido.

Una función semántica similar a la de la tañedora turca podría tener el guitarrista desnudo que toca de espaldas al espectador en *El baño turco* (1973, Chicago, Smart Museum of Art) de Sylvia Sleigh (Figura 8:99). Sin embargo, toda la escena está empañada por el carácter paródico que envuelve la obra de esta británica contemporánea que se sitúa en el círculo de artistas feministas que utilizan la sátira para reprobear la herencia del estereotipo femenino en la Historia del Arte. Cinco conocidos críticos de arte, entre los que se encuentra su propio marido (Yeazell, 1994, p. 134), posan frontalmente desnudos mientras escuchan el guitarrero del compañero en *dorsalismo*. Aparentemente se esparcen en un espacio interior delimitado por toallas playeras en el suelo y una alfombra de estilo turco colgada al fondo a modo de biombo. Sleigh recoge, invierte y funde la iconografía de dos obras clásicas en las que la mujer desnuda es pura visualidad. Por una parte, Sleigh extrae de *El Baño turco* de Ingres las seis o siete mujeres de piel blanca e inmaculada que se encuentran a la derecha del tondo y las transforma en un grupo de improvisados nudistas que se han quitado exprofeso la ropa para la ocasión a juzgar por el fuerte contraste entre el dorado playero de sus pieles y lo blanquecino de sus partes pudendas, lo que exagera y hace más ridícula su desnudez. Por otra parte, las posiciones y los gestos del guitarrista y el “Adonis” reclinado aluden a *Venus y Cupido con un tañedor de laúd* (ca. 1565–1570, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art) de Tiziano. El guitarrista desplazado hacia la izquierda, aunque simula la semántica de la privacidad para el grupo, favorece la visión

panorámica al espectador. Su lateralidad invita a observar sin tapujos el escaparate de hombres que se ofrecen al *voyeur* con distintas miradas, entre expectantes y lánguidas. No hay un significado mitológico que desentrañar, sino tan solo se trata de imitar al guitarrista, es decir, escuchar y mirar.

Las Señoritas de Aviñón (1907, Nueva York, Museum of Modern Art) de Picasso (Figura 8:100) son cinco mujeres representadas con un nuevo lenguaje formal en el interior de un burdel sito en la Carrer d'Avinyo de Barcelona (Warncke, 1997, p. 160). El maestro ha prescindido de los cánones estéticos de la belleza clásica, pero, aun distorsionadas las formas naturales, son visibles los arquetipos gestuales que fijan lo femenino en el exhibicionismo y la degradación. Desde la izquierda, la primera se sitúa de perfil, las tres siguientes de frente y una cuarta sentada a la derecha está en *dorsalismo incongruente* porque la parte superior del cuerpo es frontal y la parte inferior dorsal. El primer boceto preparatorio (Figura 8:101) demuestra que en origen la figura sentada estaba en *dorsalismo* y, por lo tanto, veía o miraba al espectador. En el lienzo definitivo, Picasso fragmenta la natural fisiología y diseña una mujer que enseña por detrás media espalda, su brazo izquierdo y las nalgas; al mismo tiempo muestra por delante el rostro, parte del pecho y su brazo derecho. Aunque las temáticas son diferentes, *Las Señoritas* se puede comparar con *El baño turco* de Ingres. Las obras clásicas fueron un modelo para Picasso y algunos motivos de *Las señoritas* podrían ser citas a la obra decimonónica, como las mujeres exhibiendo sus cuerpos con posturas generosas, la mesita con el refrigerio y la figura sentada que da la espalda al espectador. La mujer acucillada de espaldas con las piernas impudicamente abiertas se parece mucho a una de las *Tres bañistas* (ca. 1882, París, Petit Palais) de Cézanne (Figura 9:116), pero *El baño turco* pudo ser un detonante para crear *Las señoritas* porque Picasso admiraba el erotismo de Ingres y sus arbitrarias anatomías (Richardson y McCully, 1991, p. 422). En el primer *Estudio para las Señoritas de Aviñón* (1907), la representación de un burdel al que acuden dos hombres trajeados está clara. La figura sentada de espaldas con la piernas flexionadas y abiertas es una demostración de la privacidad de las ventas de amor que tras las cortinas rojas se acuerdan. Pero en la obra definitiva, la visión simultánea del anverso y el reverso de esta mujer agachada reconduce el papel semántico de este modelo iconográfico, ahora en un escenario indefinido y en el que se ha suprimido internamente al actor masculino. Su morfología contradictoria está en consonancia con la original y extraña voluptuosidad del conjunto de señoritas que paradójicamente incitan hacia los placeres de la carne con formas angulosas y rostros desanimados. Si inicialmente en el boceto la figura en *dorsalismo* define al espectador como un mirón del deseo de los otros, el posicionamiento incongruente de la mujer sentada quebranta con una estética renovada la

pasividad del espectador atento a una narrativa sensual para involucrarlo activamente en la connotación sexual de una imagen denotativamente más intelectual que sensual.

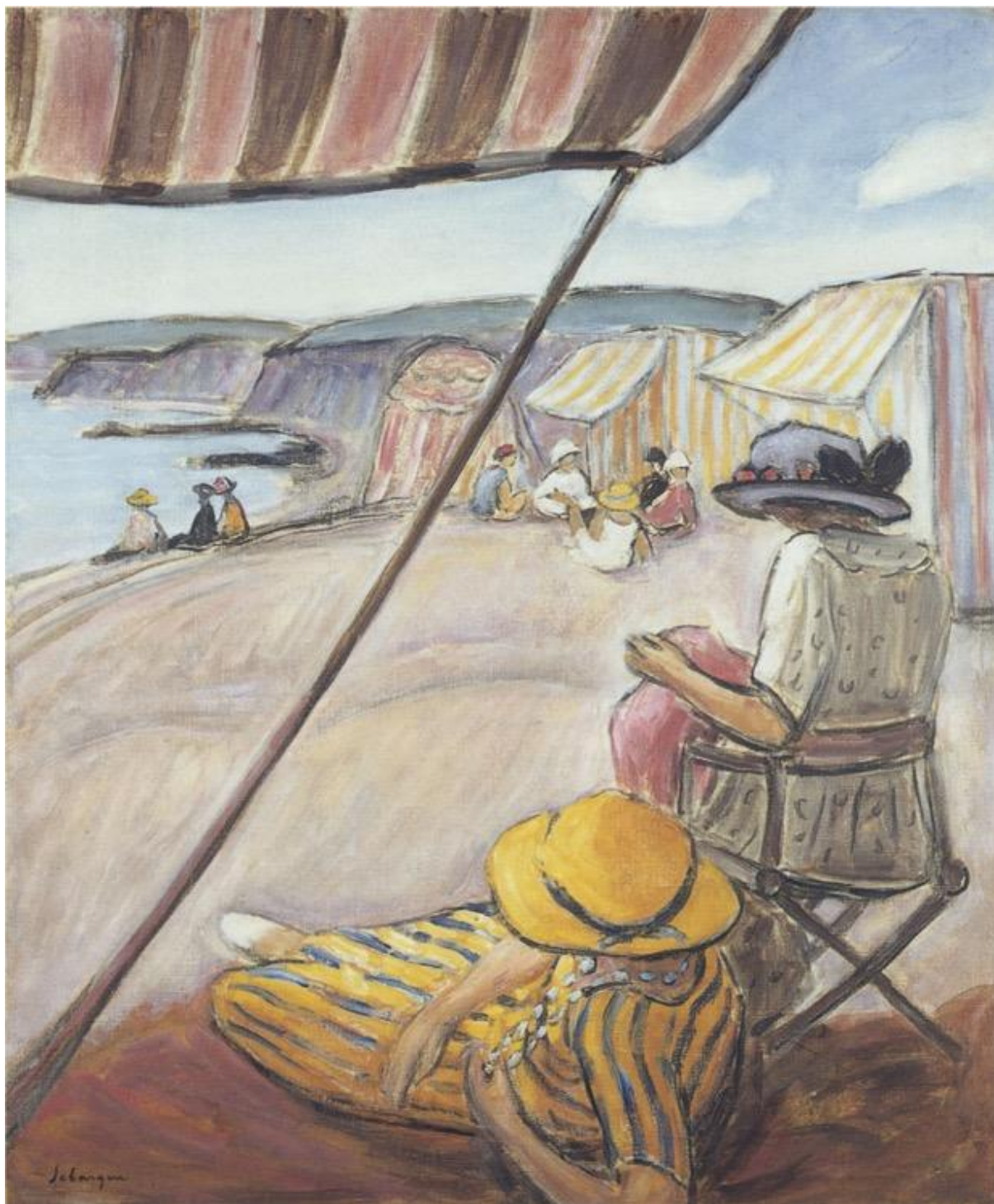


Figura 8:92. Lebasque, H. (1922). *La playa de San Gildas* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.



Figura 8:93. Teniers el Joven, D. (1644). *Los fumadores* [Óleo sobre cobre, 36,5 x 50,2 cm]. Londres, The Wallace Collection. © Foto: The Wallace Collection.



Figura 8:94. Taller de Teniers (1630–1640). *Fumadores brabanzones* [Óleo sobre cobre, 36 x 51cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fumadores-brabanzones/b923627b-2712-4b03-acc0-c245f112d3f2>



Figura 8:95. Courbet, G. (1862). *La cascada* [Óleo sobre lienzo, 120 x 74,3 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_La_Font_\(1862\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_La_Font_(1862).jpg)



Figura 8:96. Courbet, G. (1868). *La fuente* [Óleo sobre lienzo, 1208 x 97,5 cm]. París, Musée d'Orsay.
Recuperado en <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-source-926>



Figura 8:97. Cézanne, P. (ca. 1890). *Los bañistas* [Óleo sobre lienzo, 60,5 x 82 cm]. París, Musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



Figura 8:98. Ingres, J. (1862). *El baño turco* [Óleo sobre lienzo, 108 x 110 cm]. París, Louvre. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Le_Bain_Turc%2C_by_Jean_Auguste_Dominique_Ingres%2C_from_C2RMF_retouched.jpg

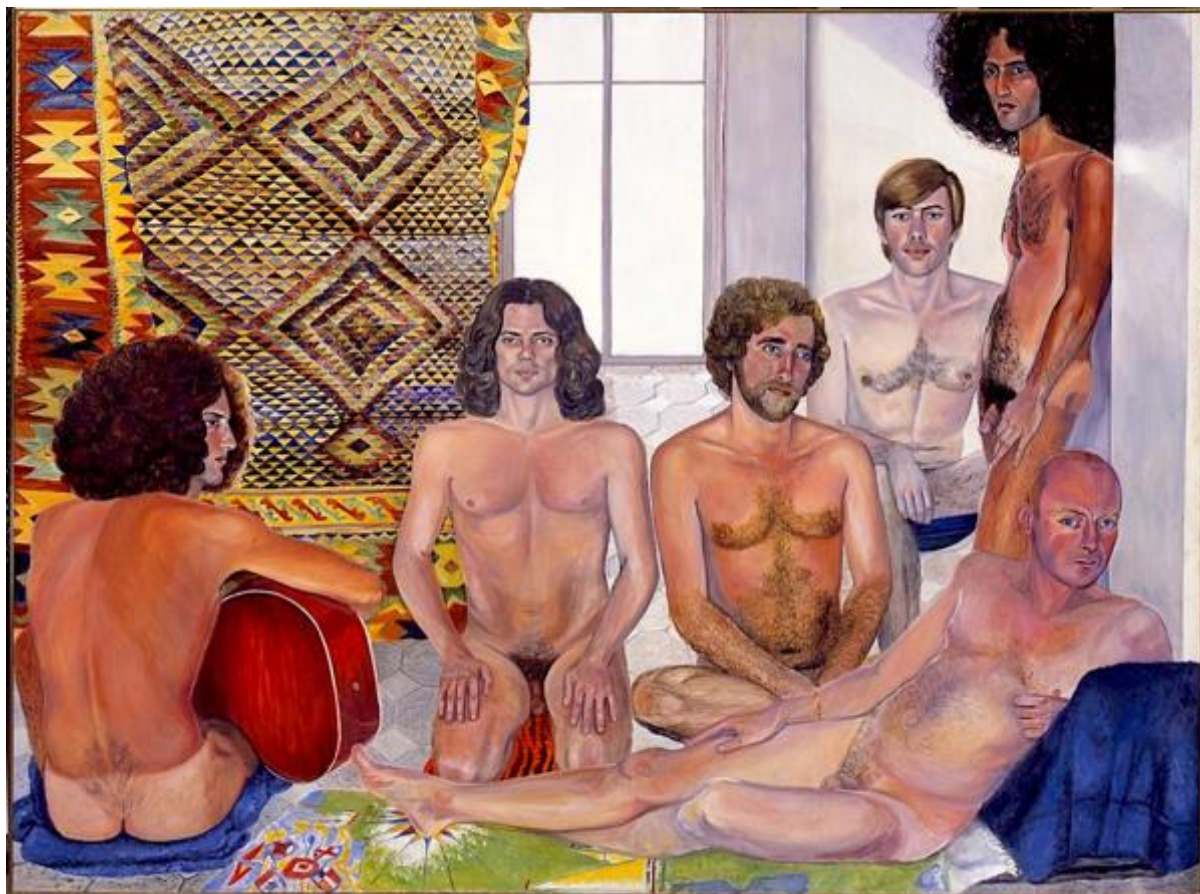


Figura 8:99. Sleigh, S. (1973). *El baño turco* [Óleo sobre lienzo, 193 x 259,1]. Chicago, Smart Museum of Art. Recuperado en <https://historia-arte.com/obras/bano-turco-sleigh>



Figura 8:100. Picasso, P. (1907). *Las señoritas de Avignon* [Óleo sobre lienzo, 243,9 x 233,7 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/79766>



Figura 8:101. Picasso, P. (1907). *Estudio para Las señoritas de Aviñón* [Lápiz y pastel sobre papel, 47,7 x 63,5 cm]. Recuperado en Warncke, 1997, p. 155

8.2.6. *Ante el espejo*

El *Filósofo mirándose al espejo* (Ámsterdam, Rijksmuseum) de Jusepe de Ribera (1591–1652) traza con la longitud de su brazo un pequeño espacio para la introspección (Figura 8:102). Está de perfil, solo un poco vuelto hacia el interior del cuadro dando ligeramente la espalda de tal forma que solo se ve su rostro a través del espejo. Mirarse en una luna es un acto reflexivo y privado, sin perjuicio de que se pueda realizar en un lugar público incluso estando acompañado.

Los pintores han representado la mirada ante el espejo de muchas formas: unas veces priorizando la visión de la “figura real” posicionándola de frente o perfil, como sucede en *Venus y Cupido* (ca. 1606–1611, Madrid, Thyssen-Bornemisza) de Rubens y otras situando al modelo de espaldas de tal forma que es la ubicación del espejo la que devuelve la imagen especular del rostro al espectador, sin perjuicio de que el pintor pueda camuflar intencionadamente la imagen reflejada. Así, mientras que en *Venus ante el espejo* (1615, Viena, Palais Liechtenstein) de Rubens Cupido sujeta el espejo frontalmente para que el espectador vea el rostro perfecto de la diosa en *dorsalismo*, en *Mujer en su tocador* (1870–1880, Chicago, Art Institute) de Morisot (Figura 8:103) y en *Frente al espejo* (1876–1877, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum) de Manet (Figura 8:104) las lunas ladeadas a la izquierda del lienzo preservan el anonimato de las respectivas damas en *dorsalidad* y atesoran la privacidad de sus propias miradas invisibles para el espectador.

La relación entre el sujeto que se mira y su imagen especular es única e incompañable. Cualquier ángulo de visión o lugar diferente al de quien se observa a sí mismo proporciona a cualquier otro una imagen distinta. En todo caso, el espejo siempre proyecta una imagen invertida y, por lo tanto, falseadora de lo real. Magritte en *Reproducción prohibida (Retrato de Edward James)* (1937, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen) demuestra con dos figuras semejantes en *dorsalidad* que si un espejo reproduce la misma realidad que ve un tercero no es sino un espejo imaginario (Figura 7:80). Esta brecha de veracidad entre la imagen real y especular abre la veda al pintor para borrar la imagen reflejada mediante el abocetamiento o la deformación o incluso reflejar otra realidad pintada. Así, por ejemplo, en *La lección de música* (ca. 1662–1666, Londres, Buckingham Palace) de Vermeer de Delft, la posición ladeada de la cabeza de la imagen especular que mira hacia el profesor tampoco es consecuente con la de la joven en *dorsalidad* que mira las teclas del instrumento que está tocando (Figura 8:105). De esta forma el pintor crea en dos tiempos el movimiento de la cabeza que sigue el ritmo de las manos sobre el teclado. La obra *Mujer ante el espejo* (ca. 1670, Munich, Alte Pinakothek) de Frans van Mieris el Viejo simboliza de forma explícita la falsedad de la imagen

especular a través de una escena en la que la reflexión de una mujer ante un espejo no es acorde de ningún modo con la realidad porque ella está en *dorsalismo* con los brazos en jarras mientras que en el espejo aparece con los brazos recogidos por delante (Figura 8:106). Casos extremos de imágenes especulares inconsistentes se encuentran en la pintura surrealista. Por ejemplo, el pintor belga Paul Delvaux representa en *El espejo* (1939, colección privada) a una mujer elegantemente vestida mirándose al espejo sentada en una habitación privada de espaldas al espectador y, sin embargo, su imagen especular muestra su cuerpo completamente desnudo en el espacio ajardinado exterior que estaría detrás de ella (Figura 8:107). Esta imagen representa un conflicto entre la privacidad que necesita una mujer y la violación de su intimidad.

El pintor que se autorretrata pintando es también una reflexión sobre la copia esencial y la identidad. El pintor barroco austriaco Johannes Gumppe pone en evidencia en un triple autorretrato la incapacidad del pintor para pintarse a sí mismo como es en la realidad, sino como se ve en un espejo. En *dorsalidad* en *Doble autorretrato ante el espejo* (1646, Florencia, Galleria degli Uffizi) pone en evidencia que no se retrata a sí mismo sino a su imagen especular (Figura 8:108). El verdadero rostro del pintor está oculto y su espalda es el parapeto que garantiza su introspección privada, al tiempo que la mirada del espectador se desdobra para alojarse en las imágenes irreales. El personaje que oculta el rostro de espaldas, pero que refleja su imagen en un espejo, embauca al espectador en un engaño que protege su identidad. Por el contrario, las figuras que posicionadas frontalmente al espectador se colocan de tal forma que un espejo muestra su parte dorsal se exponen para verse desde todos los puntos. En todo caso, el espectador recibe la imagen especular como aquella que le permite conocer la realidad que no puede ver y la considera suficiente para sostener con ella una relación de comunicación.

En *Autorretrato con modelo* (1903, Zurich, Kunsthaus), Lovis Corinth no aparece pintando, sino como un hombre pintor con sus útiles de trabajo (Figura 8:109). Una mujer desnuda, como si fuera una musa de su propiedad, le abraza dando la espalda al espectador al tiempo que esconde su rostro en el hombro del artista. Por una parte, la modelo anónima parece cosificada como una herramienta más de trabajo y característica de la profesión y, por otra, una segunda semántica de la *dorsalidad* de la modelo conjetura que la relación que mantiene con el pintor es privada. La mirada del pintor es reflexiva y ejemplifica el ensimismamiento de alguien que se observa a sí mismo y es ajeno a su entorno. La relación entre pintor, pintura y modelo se cierra en un estrecho círculo en el que nadie tiene cabida.



Figura 8:102. Anónimo (Copia de Jusepe de Ribera). *Filósofo mirándose al espejo* [Óleo sobre lienzo, 113 x 89 cm]. Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/SK-A-3883>



Figura 8:103. Morisot, B. (1870–1880). *Mujer en su tocador* [Óleo sobre lienzo, 60,3 x 80,4 cm]. Chicago, Art Institute. Recuperado en artDatabase

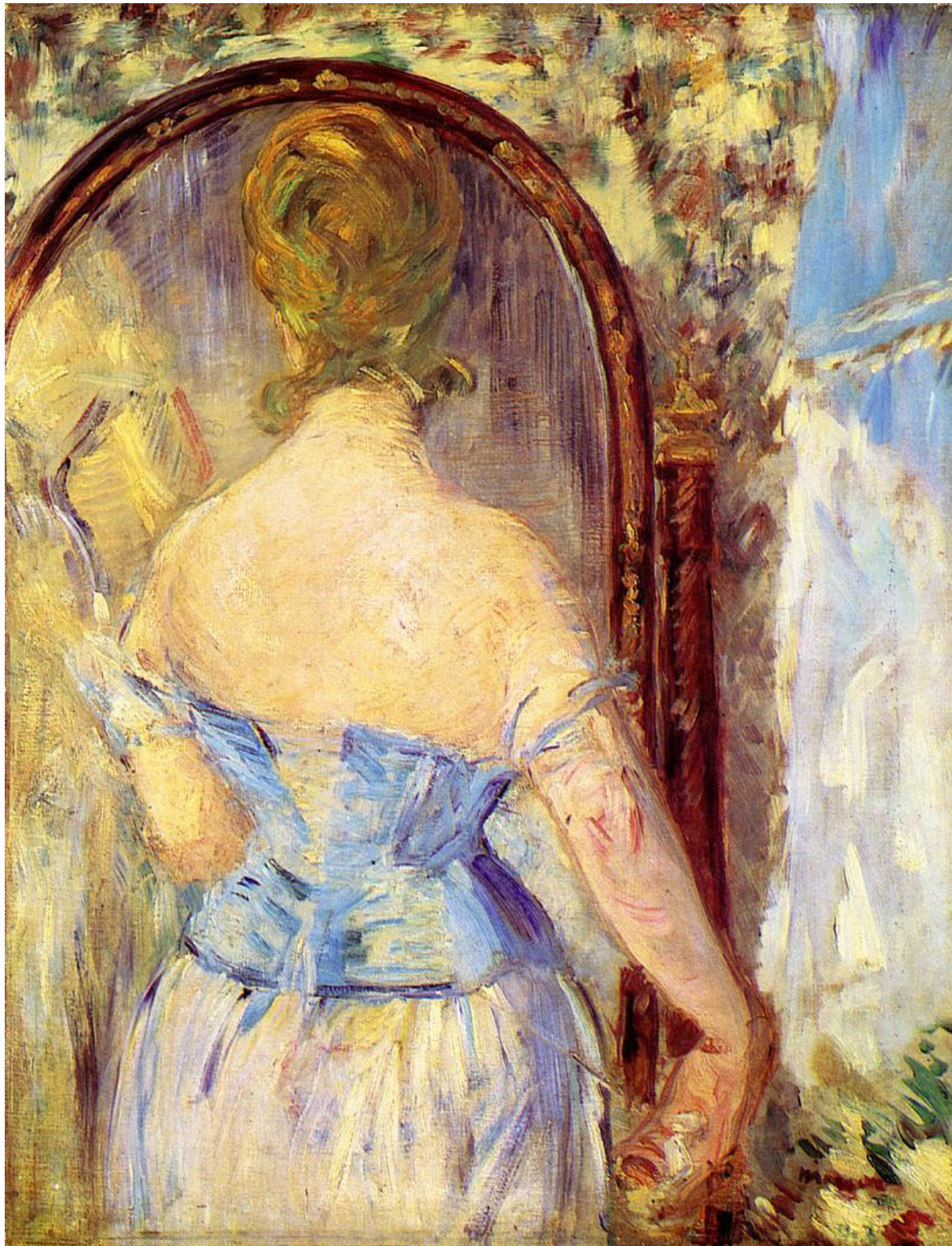


Figura 8:104. Manet, E. (1876–1877). *Frente al espejo* [Óleo sobre lienzo, 9,1 x 71,4 cm]. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum. Recuperado de artDatabase



Figura 8:105. Vermeer, J. (ca. 1662–1666). *La lección de música* [Óleo sobre lienzo, 73,5 x 64,1 cm]. Londres, Buckingham Palace. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/La_lecci%C3%B3n_de_m%C3%BAsica_\(Vermeer\)#/media/Archivo:Johannes_Vermeer_-_Lady_at_the_Virginal_with_a_Gentleman,_'The_Music_Lesson'_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_lecci%C3%B3n_de_m%C3%BAsica_(Vermeer)#/media/Archivo:Johannes_Vermeer_-_Lady_at_the_Virginal_with_a_Gentleman,_'The_Music_Lesson'_-_Google_Art_Project.jpg)



Figura 8:106. Van Mieris, F. (ca. 1670). *Mujer ante el espejo* [Óleo sobre tabla, 43 x 31,5 cm]. Munich, Alte Pinakothek. Recuperado en https://www.wga.hu/art/m/mieris/frans/woman_mk.jpg



Figura 8:107. Delvaux, P. (1939). *El espejo* [Óleo sobre lienzo, 110.3 x 136.2 cm]. Colección privada. Recuperado en <http://www.artnet.com/artists/paul-delvaux/le-miroir-eZgpTiYMuze5tK7OO1TOzg2>



Figura 8:108. Gump, J. (1646). *Doble autorretrato ante el espejo* [Óleo sobre lienzo, 885 x 890 cm]. Florencia, Galleria degli Uffizi. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_by_Johannes_Gump.jpg



Figura 8:109. Corinth, L. (1903). *Autorretrato con modelo* [Óleo sobre lienzo, 121 x 89 cm]. Zurich, Kunsthau.
Recuperado en artDatabase

8.3. Representación de la armonía

La armonía desde un punto de vista social caracteriza las relaciones entre personas que comparten emociones, acciones o intereses, que son solidarias y correspondientes. Algunas imágenes escenifican circunstancias en las que dos o más personajes realizan una misma actividad o presencian un mismo hecho. La coincidencia en un acontecimiento o en una ocupación no implica correspondencia, fraternidad o unanimidad entre los convocados, quienes pueden, por el contrario, ser adversarios. Cabe preguntarse cómo puede una imagen expresar de la mejor forma posible afinidad, compañerismo o complicidad. La concatenación de figuras dorsales podría ser una de las fórmulas gráficas más apropiadas para representar de forma genérica y no individualizada la armonía entre personas afines.

8.3.1. Afinidad

Los personajes que al unísono dan la espalda al público detraen individualmente su protagonismo y sus particulares emociones, pero como conjunto reconducen el sentido de la representación hacia algo que está en el escenario por delante de ellos y expresan la coincidencia de intereses de quienes miran o se dirigen hacia algo y comparten física y afectivamente una misma situación, como los remeros de *Las canoas* (1878, Rennes, Musée des Beaux-Arts) de Gustave Caillebotte que paletean simultáneamente en *dorsalidad* mientras discurren apaciblemente por un río, como si se hubieran echado todas las preocupaciones a las espaldas, independientemente de sus particulares estados emocionales o de cansancio que no se pueden conocer (Figura 8:110).

Armonía afectiva se presume que existe entre una *Pareja en la calle* (1887, París, Musée d'Orsay) de Charles Angrand (Figura 8:111) y entre un padre y una hija que pasean por el *Parque en la propiedad de Caillebotte en Yerres* (1875, colección privada) de Gustave Caillebotte (Figura 8:112); en ambos casos, los paseantes que se desplazan perpendicularmente al plano del cuadro dando la espalda al espectador son dueños de sus privados estados de ánimo, pero parecen compartir sus propias emociones en la serenidad del mismo entorno. Otra pareja, en cambio, parece coincidir en su huida del bullicio que acontece en el *Combate entre el carnaval y la cuaresma* (1559, Viena, Kunsthistorisches Museum) de Pieter Brueghel (Figura 8:113); el matrimonio, ajeno tanto al disfrute como a la devoción, transita la plaza dejando tras de sí la multitud (Figura 8:114), como si fueran en busca de la misma paz que inspiran al

espectador las dos visitantes que contemplan tranquilamente el mar desde el *Café en la terraza de la Isla de Yeu* (1919) de Lebasque (Figura 8:115).

Rameras en un bar (1902, Hiroshima, Museo de Arte) de Picasso son dos mujeres que por una suerte de proximidad comparten física y afectivamente una mesa y una copa (Figura 8:116). De sus figuras brotan diferentes significados que también comparten. Están malamente sentadas en *dorsalidad* y *pseudodorsalidad* en unas banquetas. Aunque esta imagen pudiera tener algún trasfondo erótico para el pintor, otros sentidos más relevantes subyacen. Una deja ver la espalda al descubierto por un vestido generosamente escotado mientras la otra se tapa con un echarpe. En general, Picasso representa con melancolía a los ancianos, desvalidos, mendigos, prostitutas y bebedores. Sus gestos corpóreos manifiestan al unísono el agotamiento de las noches dilatadas y aunque su trabajo es estar a disposición sin descanso, ellas creen que sus espaldas las apartan de las miradas del público para crear un espacio de tiempo personal para el respiro. *Rameras en un bar* revela también cómo para Picasso la espalda de la mujer podía, además de contener erotismo, expresar aflicción y dolor (Richardson y McCully, 1991, p. 241).

Una suerte de afinidad es la complicidad que se prefigura en dos niños que acechan en *El parque público: Los dos escolares* (1894, Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium) de Vuillard (Figura 8:117) se pueden reír o estar preocupados, pero juegan a mirar y a no dejarse ver, lo que consiguen alejándose de los transeúntes a los que observan a distancia y dando la espalda al espectador para no ser reconocidos ni siquiera por este.

Adán y Eva a la hora del crepúsculo (1893, Oslo, Nasjonalgalleriet) de Viggo Pedersen están de pie mirando hacia el ocaso (Figura 8:118). Uno al lado del otro, desnudos y abrazados, denotan la complicidad de un hombre y una mujer que tienen una relación allegada y armónica. Por el Antiguo Testamento, es sabido que comparten la desobediencia a Dios y se vuelven de espaldas al mundo real para mirar hacia un paisaje paradisíaco que posiblemente anhelan: «Die Sehnsucht nach dem paradiesischen Urzustand kommt in Pedersens Gemälde zum Ausdruck. Adam und Eva personifizieren diesen Aspekt» [El anhelo del estado primitivo paradisíaco se expresa en la pintura de Pedersen; Adán y Eva personifican este aspecto] (Wilks, 2005, p. 129). Están de espaldas al espectador como dos figuras anónimas que sin denotar sus emociones particulares invitan al público a recordar que el pecado original no condiciona exclusivamente a Adán y Eva, sino que trasciende a cualquier hombre y mujer.

Aunque tengan nombre, estas parejas no representan la unión de personas concretas o conocidas, como podría ser *El matrimonio Arnolfini* (1434, Londres, Galería Nacional) de Jan Van Eyck, sino que de forma abstracta y generalizable representan la armonía entre compañeros y familiares o, incluso, personas que se desconocen entre sí, pero que con sus

particulares emotividades son capaces de participar afectivamente de una misma realidad. Por ello, la afinidad también se imagina entre los personajes de una multitud que en *dorsalidad* se sumergen juntos en la vivencia o visión de un paisaje. Tal es el caso de los veraneantes que en la *Playa de Biarritz* (1906, colección privada) de Joaquín Sorolla se dirigen con mayor o menor entusiasmo hacia la orilla para remojarse (Figura 8:119) y de los observadores que desde la barandilla en *Figuras en el rompeolas de San Sebastián* (1918, colección privada), también de Sorolla, miran emocionados, felices o asustados, el mar picado (Figura 8:120); o los transeúntes que desde tierra firme observan sobrecogidos el bamboleo de los barcos en el *Embarcadero de El Havre con mal tiempo* (1867, colección privada) de Claude Monet (Figura 8:121). No podemos ver sus rostros y probablemente a cada uno le embarguen sus propias emociones, pero todos los sujetos se han congregado en un mismo lugar para mirar de espaldas al espectador hacia un mismo horizonte, buscando sus propias afecciones, diferentes reacciones químicas que estallan al unísono ante un fenómeno natural compartido.

La representación de un colectivo de personas que comparten un mismo deseo o creencia también puede emplear semánticamente la generalización de la *dorsalidad* a todos los integrantes. Esta fórmula genera un grupo homogéneo que en algún sentido excluye a aquellos personajes de la obra que excepcionalmente no cumplen esa cualidad. En *La oficina de Lotería del Estado* (1882, Ámsterdam, Van Gogh Museum) de Van Gogh, un gentío de aspecto pobre, desamparado y cabizbajo se agolpa a la entrada de una administración de lotería, todos con la análoga esperanza de ser los beneficiarios de algún premio que les ayude a comprar necesidades o ilusiones (Figura 8:122). La mayoría se sitúa dando la espalda al espectador, ilusionados o desesperanzados, pero como portadores de la misma mala suerte en la vida. Un matrimonio rompe la uniformidad dorsal y se vuelve para mostrar su verdadera fortuna, un bebé en brazos de la madre.

En *El sermón de San Juan Bautista* (1566, Budapest, Szépművészeti Múzeum) de Pieter Brueghel la muchedumbre se distribuye en círculos concéntricos en torno a la figura del predicador que se sitúa al fondo. En los primeros planos la mayoría de las figuras se presentan dorsalmente para formular su atención hacia el discurso del profeta, pero unos pocos que miran hacia el espectador rompen la homogeneidad reproduciendo un colectivo más heterogéneo en cuanto a su grado de comunión (Figura 8:123). Sin embargo, en *Interior de una Mezquita* (ca. 1875, Nueva York, Memorial Art Gallery, University of Rochester) de Jean-Léon Gérôme, la unicidad de los musulmanes que oran en *dorsalidad* mirando hacia La Meca retornan la imagen impoluta de una creencia colectiva consolidada (Figura 8:124). La misma piedad supuestamente emana de los feligreses que rezan en *La capilla de la Catedral de Versalles* (ca.

1917, colección privada) de Vuillard, unos personajes anónimos que por sus distinguidos atuendos y ubicación preferente solamente representan la fe y los intereses de una determinada clase social privilegiada (Figura 8:125).

Una paradójica afinidad es la que brindan *Caín y Abel* (1550–1553, Venecia, Galleria dell'Accademia) de Tintoretto (Figura 8:126) en su lucha cuerpo a cuerpo. Caín, flexionando hacia delante el torso, muestra la espalda agresora al espectador con un forzado *dorsalismo* invertido. Abel caído en el suelo muestra una amplia espalda que ha de soportar la agresión de su hermano. La duplicidad visual de las espaldas genera una simetría que expresa la relación de afinidad que existe inevitablemente entre los dos hermanos: «Las actitudes extremas y contrapuestas de los dos, que parecen congelados en una tensa suspensión, contribuyen a aumentar la relación expresiva que los une» (Marini, 2005, p. 90). De igual forma, un grabador anónimo, discípulo de la escuela de Marcantonio Raimondi, sitúa a *Caín y Abel* (ca. 1480–1527/1534, Albertina Modern) dándose la espalda mutuamente (Figura 8:127), pero también al espectador. Caín agarra por los pelos a Abel al tiempo que alza con la otra mano un hueso para golpearlo por la espalda. Las figuras se contraponen, pero no se enfrentan cara a cara. El fratricida en *dorsalidad* tiene fuerza para matar, pero no valentía para dar la cara al tiempo que su hermano en *dorsalismo* contorsiona el rostro de dolor. Esta composición que opone por las espaldas a dos hermanos refleja una afinidad negativa similar a la que interpreta Filóstrato (Trad. 1993) sobre la imagen de *Antígona* que ha enterrado en el mismo lugar a sus hermanos enemistados con la intención de reconciliarlos: «Otra maravilla es el fuego encendido para los sacrificios fúnebres; pues sus llamas, lejos de fundirse, se separan y, a partir de ese punto, toman direcciones opuestas, mostrando hasta en la tumba el odio entre los hermanos» (Filóstrato, *Imágenes*, 29; Trad. 1993, p. 148). Es un tipo de afinidad asociada a la negatividad que también se percibe entre los dos hombres que de espaldas al espectador empuñan su arma para agredirse mutuamente en la obra *El Bravo* (1515–1520, Viena, Kunsthistorisches Museum) de Tiziano, ya analizada en el apartado 8.1. «El dorso y la representación de la negatividad» (Figura 8:24).

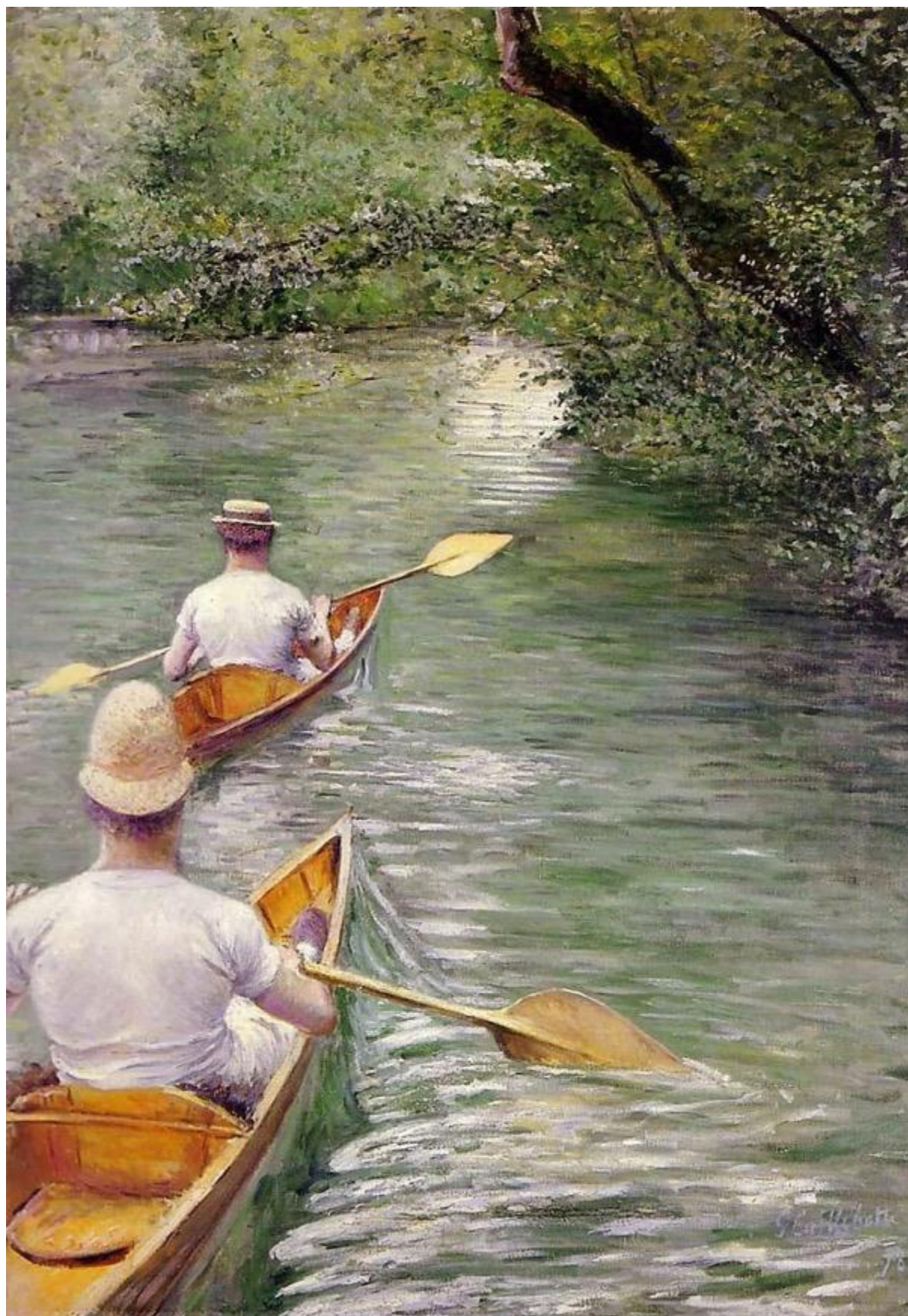


Figura 8:110. Caillebotte, G. (1878). *Las canoas* [Óleo sobre lienzo, 155 x 108 cm]. Rennes, Musée des Beaux-Arts Recuperado en artDatabase.

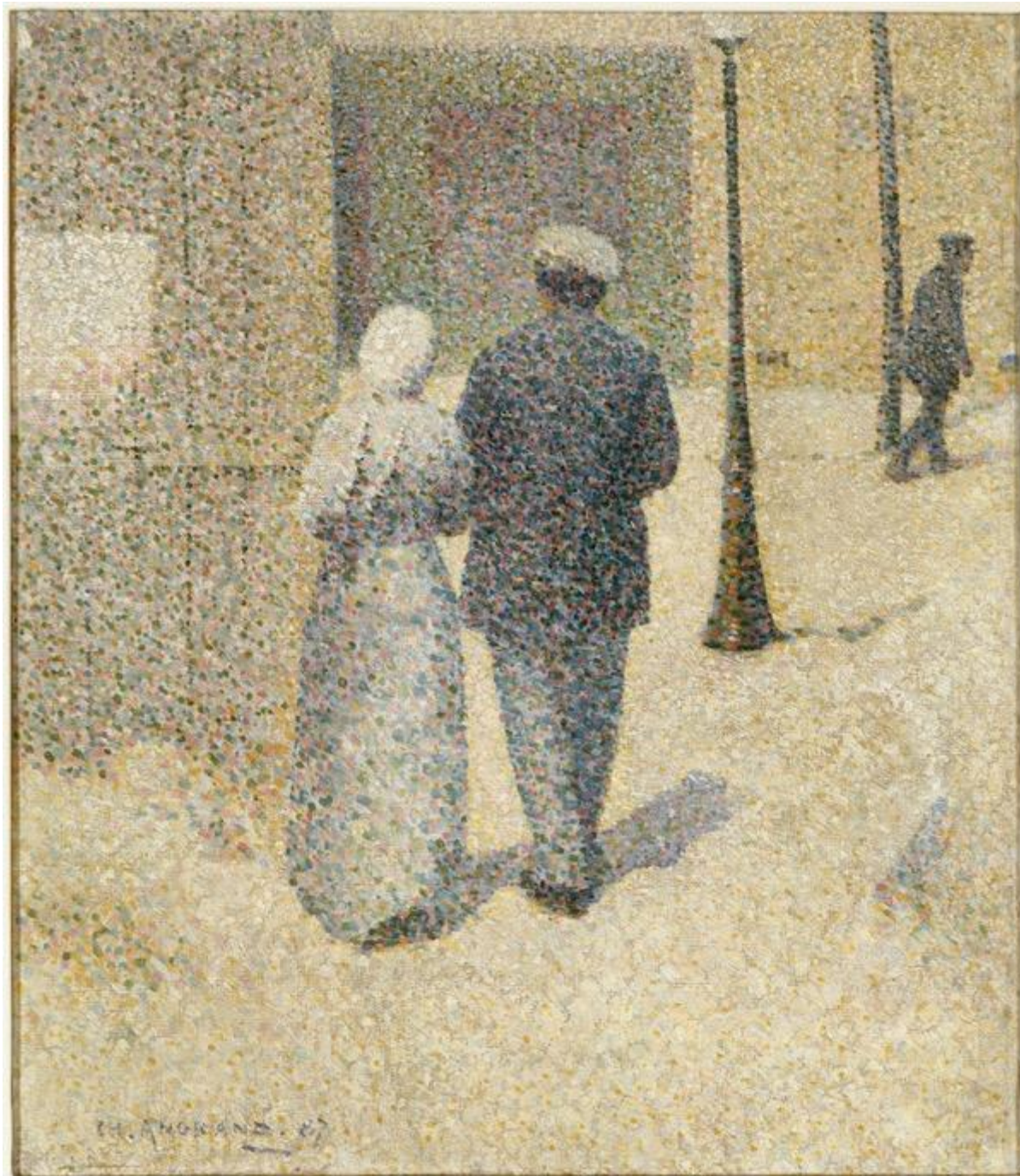


Figura 8:111. Angrand, C. (1887) *Pareja en la calle* [Óleo sobre lienzo, 38,5 x 33 cm]. París, Musée d'Orsay
Recuperado en <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/couple-dans-la-rue-3012>



Figura 8:112. Caillebotte, G. (1875). *Parque en la propiedad Caillebotte en Yverres* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:113. Brueghel, P. (1559). *Combate entre el carnaval y la cuaresma* [Óleo sobre tabla, 118 x 164,5 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en artDatabase



Figura 8:114. Brueghel, P. (1559). *Combate entre el carnaval y la cuaresma* (Detalle) [Óleo sobre tabla, 118 x 164,5 cm]. Viena, Museo de Historia del Arte. Recuperado en artDatabase

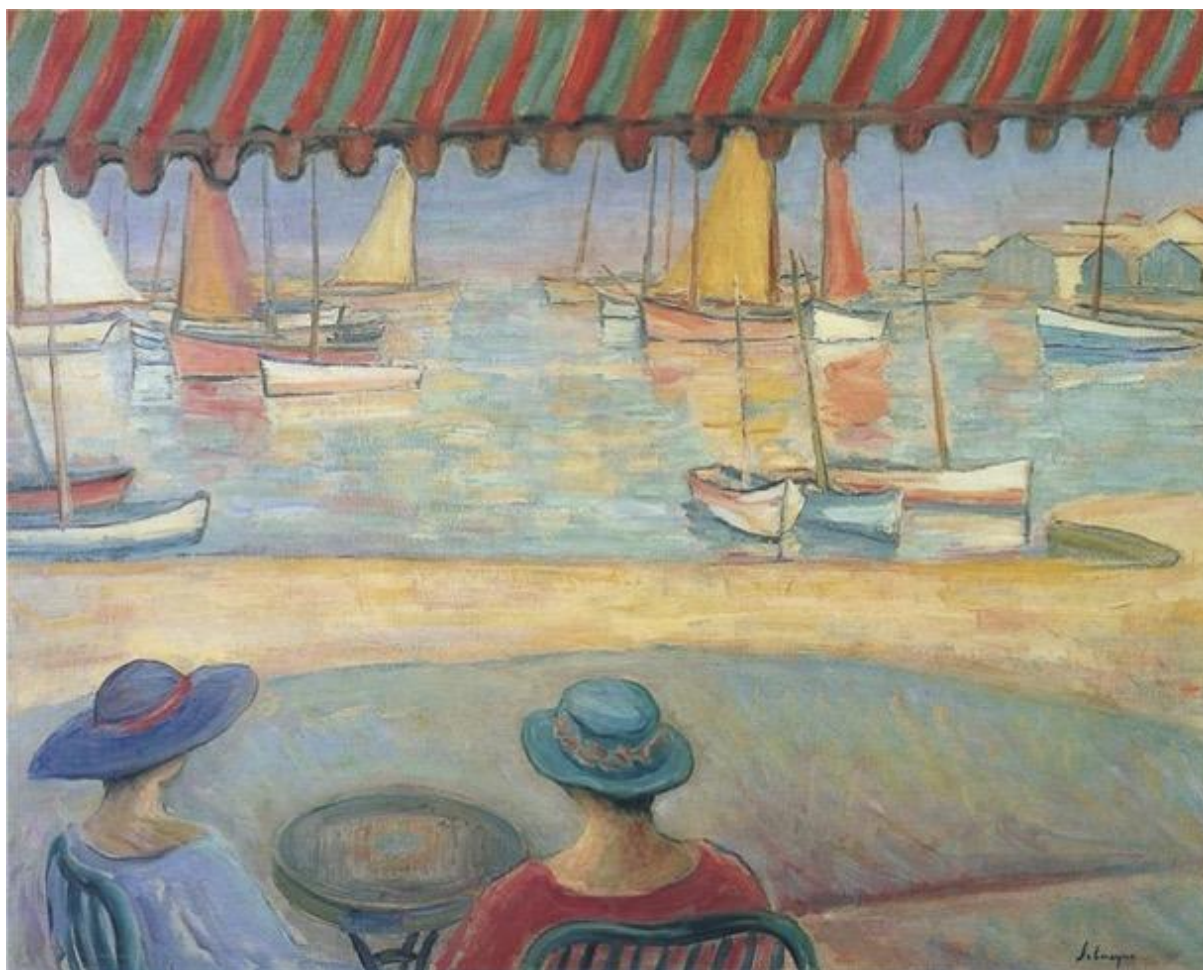


Figura 8:115. Lebasque, H. (1919). *Café en la terraza de la isla de Yeu* [Óleo sobre lienzo, 65.1 x 78.7 cm].
Recuperado en artDatabase



Figura 8:116. Picasso, P. (1902). *Rameras en un bar* [Óleo sobre lienzo, 80 x 91,4 cm]. Hiroshima, Museo de Arte. Recuperado en Warncke, 1997, p. 102

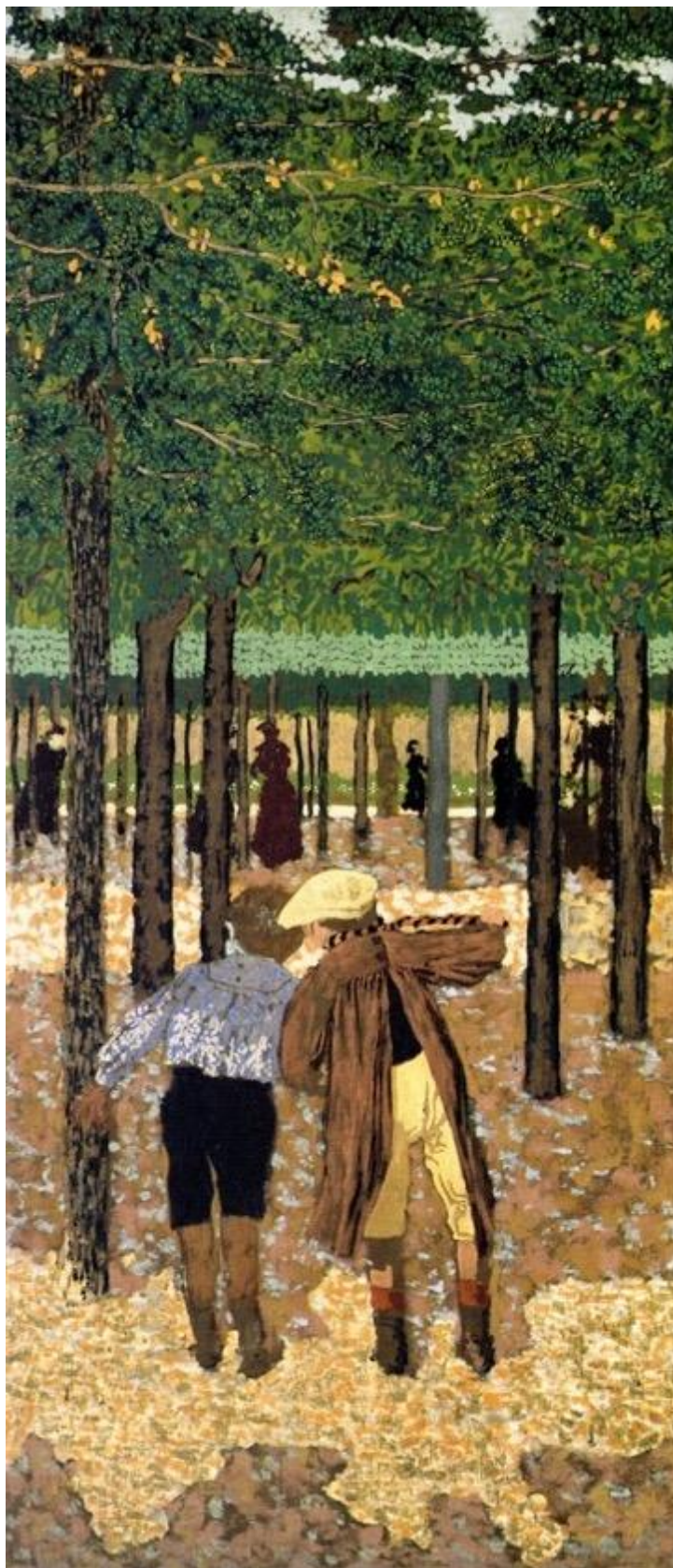


Figura 8:117. Vuillard, E. (1894). *El parque público: Los dos escolares* [Óleo sobre lienzo, 214 x 98 cm]. Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Recuperado en artDatabase



Figura 8:118. Pedersen, V. (1893). *Adán y Eva a la hora del crepúsculo* [Óleo sobre lienzo, 82 x 98 cm]. Oslo, Nasjonalgalleriet. Recuperado en <https://www.art9000.com/poster/de/kuenstler/bild/viggo-pedersen/18084/1/120779/zu-spaeter-daemmerstunde--adam-und-eva/index.htm>



Figura 8:119. Sorolla, J. (1906). *Playa de Biarritz* [Óleo sobre lienzo, 15.9 x 22.2 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:120. Sorolla, J. (1918). *Figuras en el rompeolas de San Sebastián* [Óleo sobre lienzo, 52 x 74 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.



Figura 8:121. Monet, C. (1867). *Embarcadero en El Havre con mal tiempo* [Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:122. Van Gogh, V. (1883). *La oficina de Lotería del Estado* [Acuarela, 38 x 57 cm]. Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vincent_van_Gogh_-_The_State_Lottery_Office_\(F970\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vincent_van_Gogh_-_The_State_Lottery_Office_(F970).jpg)



Figura 8:123. Brueghel, P. (1566). *El sermón de San Juan Bautista* (Óleo sobre tabla, 95 x 160 cm). Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en artDatabase



Figura 8:124. Gérôme, J. (ca. 1875). *Interior de una Mezquita* [Óleo sobre lienzo, 57,5 x 89 cm]. Nueva York, Memorial Art Gallery, University of Rochester. Recuperado en artDatabase



Figura 8:125. Vuillard, E. (ca. 1917). *Capilla en la catedral de Versalles*. [Óleo sobre lienzo, 96 x 66 cm] Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:126. Tintoretto (1550–1553). *Cain y Abel* [Óleo sobre lienzo, 149 x 196 cm]. Venecia, Galleria dell'Accademia. Recuperado en artDatabase



Figura 8:127. Anónimo (ca. 1480–1527/1534). *Cain y Abel* [Grabado en cobre, aguafuerte, 12, 6 x 15 cm].
Viena, Albertina. Recuperado en
[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG1959/145\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG1959/145]&showtype=record)

8.3.2. Cooperación

Existen actividades conjuntas que para realizarlas correctamente exigen a los participantes simultaneidad, que se entiendan y se pongan necesariamente de acuerdo como si montaran en un tándem. Una sincronización perfecta es la que formulan las cuatro *Bailarinas de rosa* (ca. 1900, Boston, Museum of Fine Arts) de Degas; posicionadas en *dorsalismo*, miran hacia un lugar indefinido que está más allá del borde izquierdo del lienzo por lo que no añaden más contenido o información a la acción que su propio baile (Figura 8:128). De forma muy distinta, aunque también en *dorsalidad*, surcan los remeros de la *Canoa en los rápidos* (1897, Cambridge, Fogg Art Museum) de Winslow Homer (Figura 8:129) que navegan contracorriente por un río embravecido y consiguen vencer el caudal del agua gracias a la potencia unánime de sus brazos, hombros y espaldas a la vista del espectador, pues sus dorsos son una demostración física y metafórica de la energía y el valor necesarios para vencer el riesgo. Todas ellas son figuras dorsales que demuestran la concurrencia de esfuerzos de quienes ambicionan un preciso objetivo.

También hay trabajos que se realizan en equipo porque su mejor consecución necesita la participación solidaria, si bien la suma de los esfuerzos no necesariamente requiere la simultaneidad, aunque sí la coincidencia de necesidades, intereses u objetivos que se quieren o se deben alcanzar. Cuando las personas se adhieren voluntariamente a una causa o empresa, o por imperativo de la organización productiva, se suman para repartir y echar sobre sus espaldas la carga del trabajo. La cooperación se figura en las espaldas de los albañiles que trabajan en *La arquitectura* (1337–1339, Siena, Palazzo Pubblico, Sala de los Nueve, Fresco de la «Alegoría del Buen y del Mal gobierno») de Ambrogio Lorenzetti (Figura 8:130), de los braceros que transportan los frutos de la cosecha en *La siega del heno* (1565, Praga, Lobkowitz Palác) de Pieter Brueghel el Viejo (Figura 8:131), de las *Granjeras trabajando* (ca. 1882, Nueva York, Solomon, R. Guggenheim) de Georges Seurat (Figura 8:132) o de las *Mujeres de mineros acarreando carbón* (1882, Otterlo, Kroller-Muller Museum) de Van Gogh (Figura 8:133). Todos estos personajes en *dorsalidad* son anónimos por lo que el concepto de organización productiva prevalece sobre el trabajo de cada uno. No se puede saber en todos los casos si el producto de su trabajo es propio o es propiedad de otras personas, porque las imágenes no reflejan por sí mismas a qué tipo de relaciones de producción pertenecen. En el caso de las mujeres mineras, fácilmente se supone que no son propietarias de los medios de producción y que su trabajo es enajenado. Pero se trata en todos los casos de una cooperación interna al grupo y vinculada a la parte de la producción total en la que participan,

independientemente de quién tiene la propiedad de los medios y de la alienación del trabajo y el trabajador. Los trabajadores de alguna forma también son solidarios frente a la alienación de su trabajo y cosificación, aunque no exista entre ellos solidaridad corporativa.

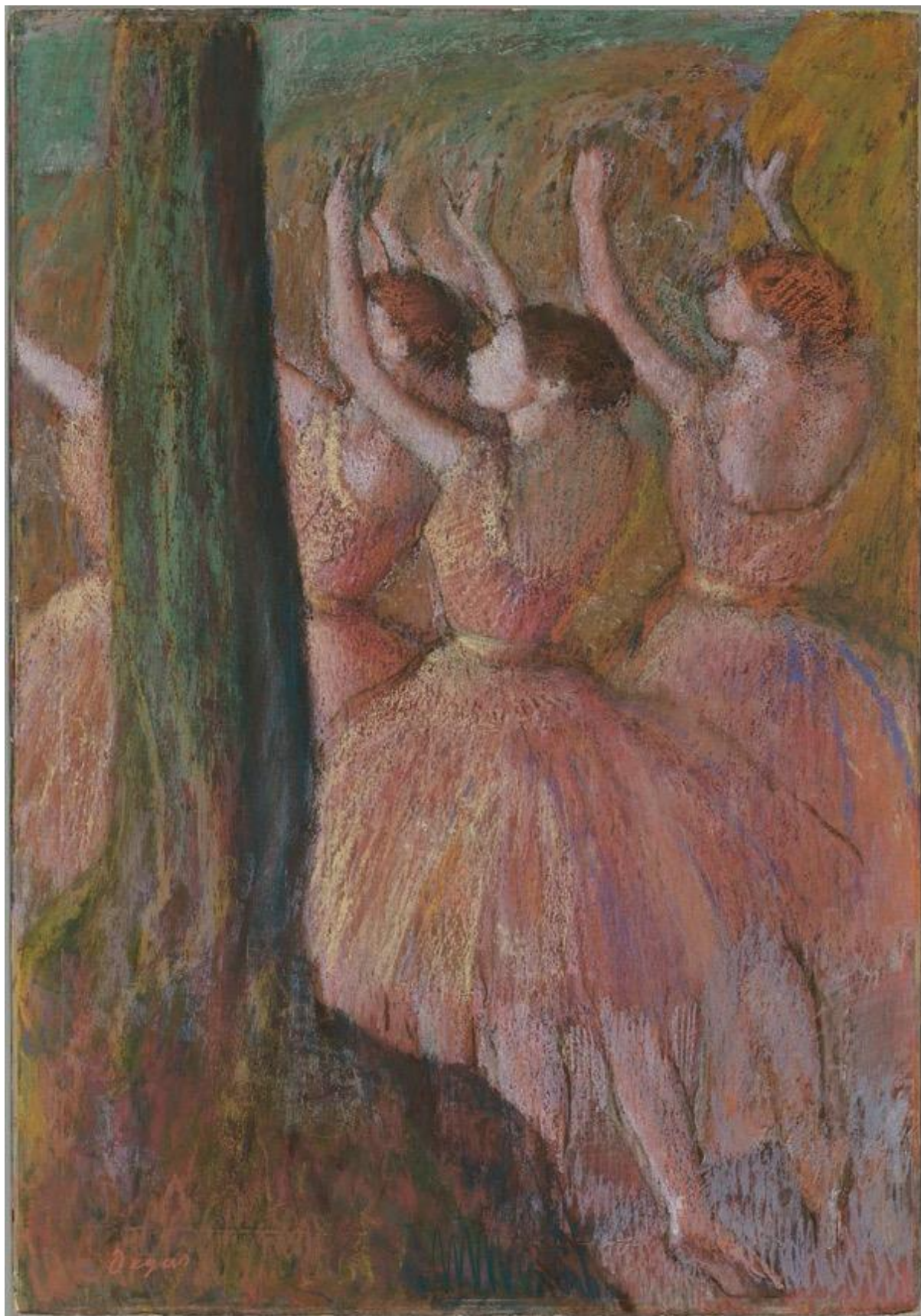


Figura 8:128. Degas, E. (ca. 1900). *Bailarinas de rosa* [Pastel sobre papel, 84.1 x 58.1 cm]. Boston, Museum of Fine Arts. Recuperado en <https://www.mfa.org/collections/object/download/49366>



Figura 8:129. Homer, W. (1897). *Canoa en los rápidos* [Acuarela y grafito, 35.4 x 53.3 cm]. Cambridge, Fogg Art Museum. Recuperado en artDatabase.



Figura 8:130. Lorenzetti, A. (1337–1339). *La arquitectura* [Detalle del fresco de la «Alegoría del Buen y del Mal gobierno»]. Siena, Palazzo Pubblico, Sala de los Nueve. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Lorenzetti_Ambrogio_1337.jpg



Figura 8:131. Brueghel, P. (1565). *La siega del heno* (detalle) [Óleo sobre madera, 114 x 158 cm]. Praga, Lobkoviczý Palác. Recuperado en artDatabase



Figura 8:132. Seurat, G. (ca. 1882). *Granjeras trabajando* [Óleo sobre lienzo]. Nueva York, Solomon R. Guggenheim. Recuperado en artDatabase



Figura 8:133. Van Gogh, V. (1882). *Mujeres de mineros acarreando carbón* [Carboncillo, acuarela y tinta sobre papel, 32,1 x 50,1] Otterlo, Kroller-Mullar Museum. Recuperado en artDatabase.

8.4. Representación de la desarmonía

Este apartado plantea cómo puede una imagen denotar cuestiones como el desconcierto, el disenso, la rivalidad o el apartamiento. Esta investigación observa que mientras el campo semántico de la armonía halla en la concatenación del dorso una fórmula apropiada, la confrontación y la diferencia encuentran, por su propia lógica, una retórica visual razonable en la compaginación del frente y el dorso como signos opuestos. También la desarmonía puede ser intrapersonal, cuando el individuo rompe su armonía con el mundo que le rodea y se refugia en la *clandestinidad* para escapar.

8.4.1. Rivalidad

Muchas temáticas que versan sobre dos personajes que compiten por un mismo objetivo o discuten por un mismo principio recurren a la contraposición que muestra el anverso y el reverso de sus respectivas figuras como si expusieran la tesis y la antítesis de unos y otros. Los posicionamientos opuestos o antitéticos, no necesariamente yuxtapuestos, sugieren que existen diferencias no solo formales, sino psicológicas entre los protagonistas. En realidad, la rivalidad se manifiesta en todos los ámbitos de la vida, que se comprenden desde el juego amistoso hasta la violenta enemistad.

Una representación minoritaria es la rivalidad entre los hijos de Afrodita, Eros y Anteros (Figura 8:134). En el siglo II, Pausanias (Trad. 1994b) reseña en el Libro VI: «Élide» de la *Descripción de Grecia*, un relieve ubicado en el antiguo gimnasio de Elis en el que están representadas las divinidades Eros y Anteros rivalizando, pero no determina sus posicionamientos físicos: «en una de las palestras un relieve con Eros y el llamado Anteros. Eros tiene una rama de palmero y Anteros intenta quitársela» (*Élide* VI, 23, 3). El pintor murciano Germán Hernández Amores, quien demostró siempre un gran interés por la Grecia clásica (Díez, 1994a, p. 107), usa la contraposición frontal y dorsal de los dos niños en el *Combate de Eros y Anteros* (1869, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias) para reforzar la idea de su enemistad y apartar la idea de un simple juego de niños. Desde la Edad Moderna se diseñan diferentes lecturas sobre el origen del enfrentamiento entre estos dos hermanos: se identifican como el Amor Profano o Venéreo contra el Amor Sacro o Púdico; como el Amor Virtuoso contra el Amor Ciego; o como el amor contra la fuerza bruta (Elvira, 2008, p. 253). Desde el Renacimiento, algunos los identifican con el amor y el odio; pero Anteros es, en realidad, un aliado de Eros o un amistoso rival, un vengador del amor incomprendido y el

adadid del amor recíproco; y desde la Antigüedad se representan como adversarios en fraternales peleas infantiles (Panofsky, 2003b, pp. 132-133). En el combate de Hernández Amores se apuntan mutuamente con un arco y una flecha para disputarse la palma que como premio atesora su madre. Ella dirige la mirada hacia el amorcillo que muestra la espalda; este detalle no justifica necesariamente que señale al vencedor, pero podría mencionar la valentía y fortaleza de su preferido. Los niños están separados y situados simétricamente respecto de Afrodita, lo que genera un equilibrio de fuerzas físicas y psicológicas, tan solo roto por sus posicionamientos opuestos. Pero en otros casos, la yuxtaposición de los competidores puede suscitar la idea de superioridad o desventaja. Es el caso del mayor de los *Chicos bretones peleando* (1888, colección privada) de Paul Gauguin que está de espaldas al espectador agarrando por el frente a su rival. En este caso su ancha espalda acentúa la expresión de su ventaja física contra el menor (Figura 8:135).

Dos luchadores (ca. 1637, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Cesare Francanzano, que se han identificado como Hércules y Anteo (Pérez, 1985, p. 142), también forma parte de la serie de juegos romanos del Buen Retiro (Figura 8:136). Forcejean en un equilibrio inestable. Se podría argumentar que el combatiente que da la espalda con las piernas rígidas y los pies bien plantados en el suelo tiene una posición ligeramente más firme y parece resistir mejor la presión de su contrincante al que agarra por la cintura; mientras tanto, el otro, con las piernas flexionadas y los pies inestables, trata de asirle inútilmente por la ropa. En todo caso, dejando a un lado la posibilidad de atribuir la posición dorsal al vencedor y la frontal al vencido, en todas estas obras, la contraposición formal de los púgiles genera semánticamente la antítesis entre la fuerza y la resistencia.

Cuando los combates no son amistosos, sino entre enemigos, la retórica visual en la confrontación es similar. El *Combate de mujeres* (1636) de José de Ribera ha sido según Gabriele Finaldi (2005) interpretado dudosamente como el duelo que tuvo lugar entre dos conocidas damas napolitanas por el amor de un hombre ante el marqués del Vasto, virrey de Nápoles, en 1552 (Figura 8:137); y también con ciertas reservas como una alegoría política sobre la revolución nacionalista napolitana acaudillada por el revolucionario Masaniello, que enfrenta en 1647 a los napolitanos republicanos —representados a la derecha— contra el absolutismo regio de los señores feudales y extranjeros —representados por los soldados de la izquierda (Finaldi, 2005, p. 228). Aunque no hubiera una historia real detrás del asunto y se tratara —como afirma Finaldi— de un combate brutal entre dos gladiadoras circenses de acuerdo con la visión que tenía Ribera de la antigua Roma, el pintor presenta a la contrincante favorita en una posición que, alejándose del rígido perfil, muestra con un forzado giro la

poderosa espalda como símbolo de su supremacía: «La mujer de la derecha tiene la superioridad sobre su oponente, que ha caído herida en tierra, y está a punto de darle el golpe de gracia» (Finaldi, 2005, p. 228). *Combate de mujeres* forma parte de una de las series de cuadros sobre la Historia de Roma antigua, como los relativos a las diversiones públicas, destinados a decorar el palacio del Buen Retiro de Felipe IV (Úbeda de los Cobos, 2005, p. 177). Se contó con la participación de varios pintores y varias obras representan la lucha cuerpo a cuerpo. Otro *Combate de mujeres* (siglo XVII, Madrid, Museo Nacional del Prado) de atribución dudosa a Andrea Vaccaro (1604–1670) presenta posicionalmente a las luchadoras con un esquema muy parecido a las combatientes de Ribera, aunque en un escenario arquitectónico (Figura 8:138).

Rubens también recurre a la contraposición de figuras en *Mercurio golpea a Argos* (1636–1637, Madrid, Museo Nacional del Prado). Mercurio y Argos son respectivamente los emisarios del principal dios romano y su celosa esposa que riñen por la custodia de la ninfa Ío. La obra representa «el momento en el que el dios levanta con su brazo derecho una espada, que dirige hacia el cuello de Argos, el pastor de cien ojos encargado de vigilar la vaca en la que había sido convertida la ninfa Ío por Juno, para alejarla del acoso de Júpiter» (Figura 8:139).

De nuevo los celos son el origen de la confrontación en *Venus y Marte sorprendidos por Vulcano* (ca. 1631, colección privada) del italiano Alessandro Leone Varotari llamado el Padovanino (1588 - 1649). El dios herrero arremete contra la pareja porque ha sorprendido al dios de la guerra retozando desnudo con su esposa. Todos los movimientos de las figuras se contraponen simétricamente dos a dos jugando con las direcciones de los brazos o con la visión frontal o dorsal de sus cuerpos. Marte de espaldas al espectador intenta zafarse de la peor parte de la agresión de Vulcano, quien se dirige frontalmente hacia ambos (Figura 8:140).

Otra pelea enconada es la de *David y Goliat* (1509, Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina), obra realizada por Miguel Ángel para decorar una de las pechinas de la Capilla Sixtina (Figura 8:141). Trata el episodio bíblico narrado por el profeta hebreo Samuel en el Libro I de los Reyes. David, tañedor y escudero del rey israelita Saúl, representado frontalmente, compensa su inferioridad física frente al gigante filisteo Goliat con su valentía y audacia al atacar tan solo con una honda y unos guijarros a su contrincante que está en el suelo de espaldas. Según se narra, «penetró el guijarro en la frente del (filisteo), que cayó de bruces en tierra. Así prevaleció David sobre el filisteo» (I Rey 17, 48-50). Justo antes de que David le decapite con la espada que le ha arrebatado, la espalda del coloso soporta sumisa la fuerza y el peso del vencedor que se ha subido a sus espaldas a horcajadas.

La rivalidad como brutal enemistad es el fratricidio de Abel a manos de Caín narrado en el Antiguo Testamento. Es un episodio que da lugar a un tipo iconográfico bastante estable, cuyo motivo, sin embargo, es muy versátil porque *protoiconográficamente* no genera un motivo homogéneo. No obstante, se da la circunstancia de que en la mayoría de las imágenes al menos uno de los hermanos muestra total o parcialmente la espalda al espectador. En *Caín y Abel* (1542–1544, Venecia, Santa Maria della Salute) de Tiziano, los hermanos se sitúan en posiciones contrapuestas y enfrentadas (Figura 8:142), siendo Abel quien da la espalda al espectador. Su *pseudorsalidad* refuerza la notación del estado de inferioridad que sufre en un enfrentamiento inesperado tras un engaño con premeditación: «Dijo Caín a su hermano Abel: “Vamos al campo”. Y cuando estuvieron en el campo, se levantó Caín contra su hermano Abel y lo mató» (Génesis, 4:8). Pero no siempre sus posicionamientos están enfrentados, en realidad, el conflicto no tiene origen en una rivalidad mutua sino en una inquina unilateral. Rubens representa literalmente a *Caín matando a Abel* (1608–1609, Londres, Courtauld Institute of Art.) por la espalda y sitúa a ambos frontalmente (Figura 8:143). Sin embargo, fuerza el gesto asaltante de Caín contorsionando su cuerpo hacia delante. Mediante esta obligación que muestra al espectador la musculatura de la espalda figura la superioridad física del atacante repentino. Esta misma enunciación visual se encuentra también en *Caín matando a Abel* (1606–1610, Viena, Kunsthistorisches Museum) del italiano Bartolomeo Manfredi (Figura 8:144).

En *Lucha entre una mujer y un centauro* (1905, colección privada), el simbolista francés Odilon Redon plantea el enfrentamiento entre un humano y un ser mitológico con la misma retórica *protoiconográfica* de los posicionamientos opuestos (Figura 8:145). La mujer desnuda, situada de espaldas, parece luchar sin doblegarse contra lo inconmensurable y es capaz de hacer que el centauro, aún erguido, se caiga sobre sus propias patas traseras.

La demostración de cualidades y capacidades superiores a través de competiciones pacíficas supervisadas por un jurado también utiliza la semiótica de las figuras de espaldas. Por lo general, en la representación de *El juicio de Paris*, tema que se analiza en el epígrafe 12.1. *Conformaciones dorsales en la iconografía clásica*, al menos una de las tres diosas se ve de espaldas. Este principio que posibilita en la pintura la mirada múltiple hacia al cuerpo femenino no es solo una cuestión erótica y una estrategia visual frente a las posibilidades de la escultura, sino que la contraposición de figuras en el concurso es un medio de representar semánticamente la enemistad entre las divinidades.

Otro mítico concurso entre un dios y un sátiro que comete la temeridad de tratar de medir sus habilidades musicales con una divinidad lo representa Giovanni Battista Langetti en *Apolo y Marsias* (ca. 1660, colección privada). Sabido es que Apolo estableció unas normas que le

favorecían y perjudicaban a Marsias. Aparecen como dos figuras enfrentadas, siendo Marsias la que expone su espinazo desnudo en *dorsalismo*, una forma de mostrar su inferioridad y de anunciar al espectador el castigo que le espera a sus espaldas tras perder la competición por haber osado retar a la divinidad (Figura 8:147). Este mismo esquema que enfrenta a los músicos en discordia lo reproduce Antonio di Jacopo Negretti, apodado Palma el Joven (1544–1628) en *Apolo y Marsias* (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum). El contraste posicional de los contendientes se suma al contraste entre la delicada piel clara de la figura apolínea bien iluminada y la tosca piel oscura y en umbría del sátiro (Figura 8:146).

Rivalidad hay en el juego incluso cuando solo es la suerte la que determina quién es el ganador, como si el azar diera una carta de naturaleza superior al vencedor. En *Soldados jugando a los dados* (ca. 1656–1658, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza) de Michiel Sweerts, el joven situado de frente sorprende al que está de espaldas con un tiro afortunado (Figura 8:149). Otras veces es la paciencia, la capacidad de concentración y la práctica la que define al vencedor en otro tipo de juegos, como el ajedrez. Dos ajedrecistas situados simétricamente de perfil contienen la idea de un enfrentamiento equilibrado entre los contrincantes, que son al mismo tiempo atacantes y defensores. Sin embargo, situados frontal y dorsalmente respecto del espectador desatan la sospecha de una disputa desigual entre un dominador y un dominado. Lo más probable es que el personaje que ofrece el rostro al espectador revele su estado de ánimo ante el juego y que, por oposición, se pueda deducir la inferioridad o superioridad del contrincante que da la espalda. Esta se configura como el lugar semántico unas veces del ataque y otras de la resistencia. Son ejemplos de ello los *Jugadores de ajedrez* (1863, París, Petit Palais) de Honoré Daumier (Figura 8:148), los *Jugadores de ajedrez* (1876, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design) de Pieter Oyens (Figura 8:150) y *Jugadores de ajedrez* (1886, Oslo, Nasjonalmuseet) de Gustav Wentzel (Figura 8:151), competiciones amistosas en las que cada jugador situado de frente sugiere con su actitud un mayor o menor grado de preocupación por su situación estratégica de defensa y ataque e infiere el ánimo del que está oculto.

Una original imagen en la que aparece una mujer ajedrecista en *dorsalismo* que se vuelve expresamente hacia el espectador mientras mueve su trebejo es *Jugadores de ajedrez* (ca. 1670, Budapest, Szépművészeti Múzeum) del pintor holandés Cornelis de Man (Figura 8:152). La actitud de la jugadora en este entorno doméstico es confusa porque no se puede precisar si pide tímidamente consejo sobre el movimiento que va a realizar o está confirmando burlescamente con una media sonrisa que ella es quien va a ganar. Pero su contrincante masculino levanta las manos como si quisiera detener el movimiento de la ficha: bien es un movimiento no permitido

y el hombre le advierte paternalmente del error, o bien, se trata del movimiento definitivo de la victoria que el varón no quiere asumir. En este caso, la espalda de la figura femenina condensa la fuerza de la ventaja mientras que su rostro se precia del triunfo que ella misma señala con el índice izquierdo.

Mujeres y hombres juegan a las cartas desde que en el siglo XIV se introduce el juego en Europa (Allemande, 1906, p. 9). Una estampa de 1500 muestra al duque y la duquesa de Baviera jugando a los naipes (p. 12); están sentados el uno frente al otro y posicionados de perfil de tal forma que la composición simétrica da idea de que juegan en igualdad de condiciones y de tú a tú. Este tema se ejecuta con el mismo tipo iconográfico, pero con un esquema protoiconográfico distinto en *La partida de naipes* (1948–1950, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza). Balthus sitúa a la niña de frente y al niño de espaldas (Figura 8:155); semánticamente transforma el equilibrio en desigualdad de condiciones:

En la pintura de Balthus las niñas son las reinas y, por tanto, siempre son las ganadoras. Los chicos normalmente desempeñan un papel más secundario en la escena, como compañeros impasibles o rivales perdedores en los juegos. A pesar de que aquí el joven está dispuesto a hacer trampas para imponerse, la sonrisa velada de la jovencita nos evidencia que prevalecerá una vez más esa constante de los mundos balthusianos y ella finalmente será la triunfadora. (Alarcó, s. f.)

El desafío en el juego combina la suerte y la audacia, una capacidad esta última que se niega a la mujer en aquellas representaciones del pasado en las que juega con la asistencia de un hombre que le aconseja por detrás la carta que debe elegir. Es el caso de *Juego de cartas* (ca. 1665, Nueva York, Metropolitan Museum) de Caspar Netscher o de dos obras del pintor holandés Gerard Ter Borch. En la primera, *Jugadores de cartas* (ca. 1650, Winterthur, Oskar Reinhart Collection), una dama de espaldas al espectador se enfrenta a un caballero mientras es aconsejada por otro que elige sus cartas para evitar su derrota (Figura 8:153). La desidentificación y el anonimato contribuyen aún más a vaciar el sentido de su participación como sujeto contrincante. Así, la espalda de la figura femenina aparece doblemente doblegada por las figuras masculinas frontales, la que le gana en el juego y la que le alecciona. En la segunda obra, *Jugadores de cartas* (ca. 1659, colección privada), una mujer sentada de espaldas juega teóricamente contra otra mujer que, situada frente a ella, también está siendo auxiliada por otro caballero (Figura 8:154). En este caso la figura femenina de espaldas no sabe realmente quién es su contrincante. La mujer en *dorsalidad* pierde en ambos casos su

significado como posible sujeto dominante o dominado, ganador o perdedor, y representa su anulación como elemento autónomo y activo en el esparcimiento. En ambas obras el desequilibrio y la asimetría entre competidores alcanza paradójicamente tanto su grado extremo como, por el contrario, según se mire, su grado mínimo, porque la dinámica independiente de cada jugadora está contaminada por la participación entrometida de un observador. Este observador puede ser interno a la obra o incluso el mismo espectador, como en el caso de la mujer ajedrecista que parece solicitar el beneplácito.

También se aprecia una desventaja y contaminación en el juego de la escena de *Los jugadores de cartas* (ca. 1595, Fort Worth, Kimbell Art Museum) de Caravaggio donde las trampas del tahúr que da la espalda en *dorsalismo* le hacen engañosamente vencedor sobre la inocencia de su contrario, quien, por otro lado, está siendo asesorado por un amigo (Figura 8:156). En este caso es la figura frontal la que parece estar en doble desventaja frente a su rival por la pérdida de su autonomía decisoria y por la seguridad manifiesta de su adversario.

Entre el juego y el duelo son muchas las figuras que se oponen frontalmente en los lienzos, una dando la espalda y la otra de cara al espectador. No se puede universalizar que cada posicionamiento signifique victoria y derrota, pero el contraste posicional expresa la situación de desigualdad que hay entre dos personajes rivales. La espalda tiene un significado ambivalente con relación a la fuerza y a la resistencia, como sucede en la obra *Caín y Abel* (1550–1553, Venecia, Galleria dell'Accademia) de Tintoretto, en la que tanto el agresor como el agredido dan la espalda al espectador (Figura 8:126). Así mismo, tiene doble sentido la espalda del personaje bíblico Sansón, cuya figura se analiza iconográficamente en el punto 12.3.6. «Sansón y Dalila».



Figura 8:134. Hernández, G. (1869). *Combate de Eros y Antheros* [Óleo sobre tabla, 41 x 33 cm]. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/combate-de-eros-y-antheros/1e983c45-38b3-4fd0-9121-79deb6672b88?searchid=19a14ada-6f59-e303-5fa6-3840ef11db81>

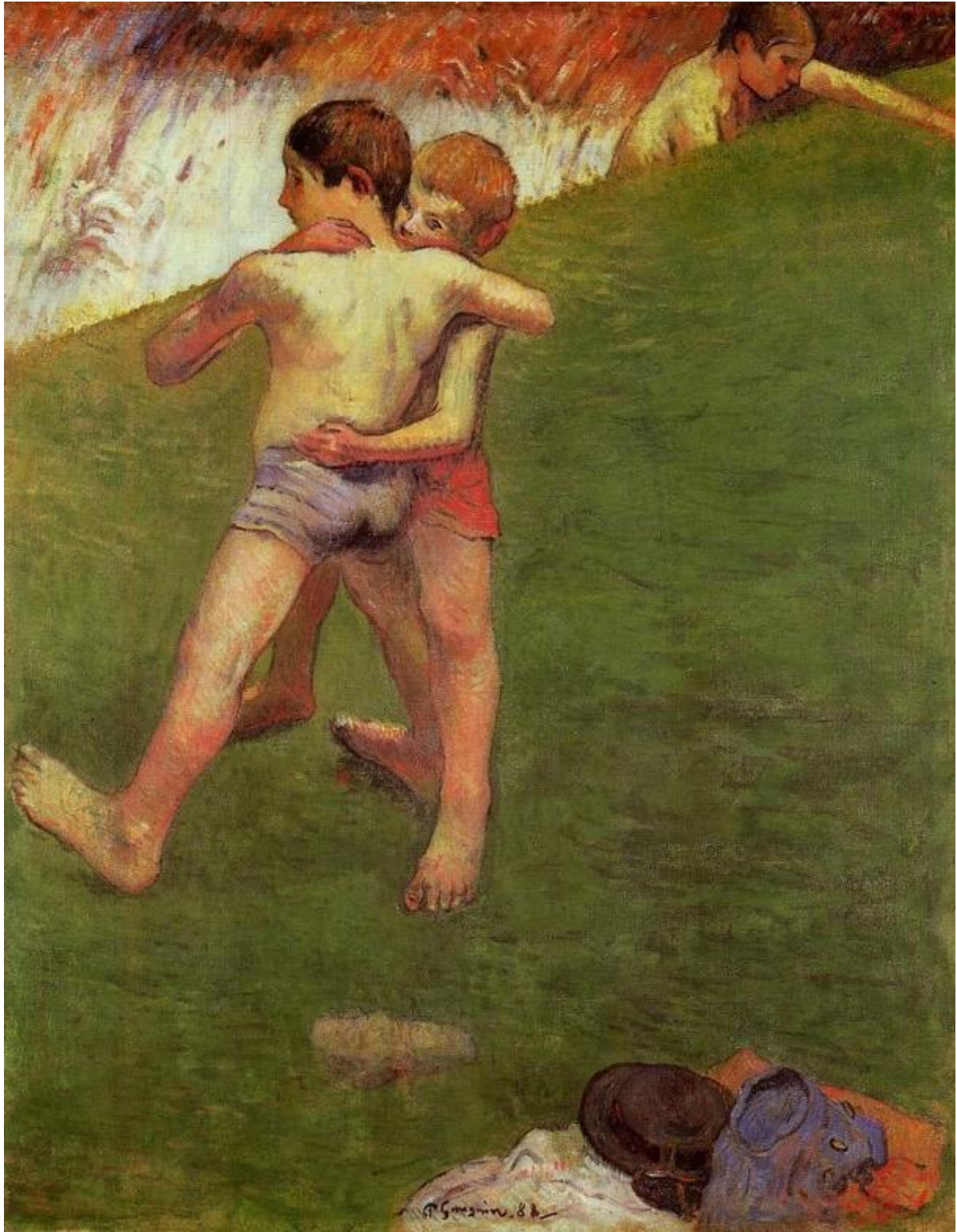


Figura 8:135. Gauguin, P. (1888). *Chicos bretones peleando* [Óleo sobre lienzo, 93 x 73 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:136. Fracanzano, C. (ca. 1637). *Dos luchadores* [Óleo sobre lienzo, 156 x 128 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-luchadores/3ebe4166-dcf3-41e8-abff-927bb198e1cd>



Figura 8:137. Ribera, J. (1636). *Combate de mujeres* (Óleo sobre lienzo, 235 x 212 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/combate-de-mujeres/ee076233-5858-4a35-a5c0-9ce631cd5382>



Figura 8:138. Atribuido a Vaccaro, A. (siglo XVII). *Combate de mujeres* [Óleo sobre lienzo, 175 x 200 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/combate-de-mujeres/60215c1f-a559-45af-a61b-3c0c4a717947?searchid=44059e70-8cbc-8430-d1e9-c9346fb11ca9>



Figura 8:139. Rubens, P. (1636–1637). *Mercurio y Argos* [Óleo sobre lienzo, 179 x 297 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mercurio-y-argos/b0edf098-9052-4442-92b0-2d4e095a6cef>



Figura 8:140. Varotari, A. *Venus y Marte sorprendidos por Vulcano* (ca. 1631). [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Venus_and_Mars_Surprised_by_Vulcan_II_padovanino_\(1631\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Venus_and_Mars_Surprised_by_Vulcan_II_padovanino_(1631).jpg)



Figura 8:141. Miguel Ángel (1509). *David y Goliath* [Fresco, Pechina, 570 x 970 cm]. Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina. Recuperado en artDatabase.



Figura 8:142. Tiziano (1542–1544). *Cain y Abel* [Óleo sobre lienzo, 298 x 282 cm]. Venecia, Santa Maria della Salute. Recuperado en artDatabase



Figura 8:143. Rubens, P. (1608–1609). *Cain matando a Abel* [Óleo sobre tabla, 131,2 x 94,2 cm]. Londres, Courtauld Institute of Art. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Peter_Paul_Rubens_-_Cain_slaying_Abel_%28Courtauld_Institute%29.jpg



Figura 8:144. Manfredi, B. (1606–1610). *Cain matando a Abel* [Óleo sobre lienzo, 152 x 115 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/m/manfredi/cainabel.jpg>

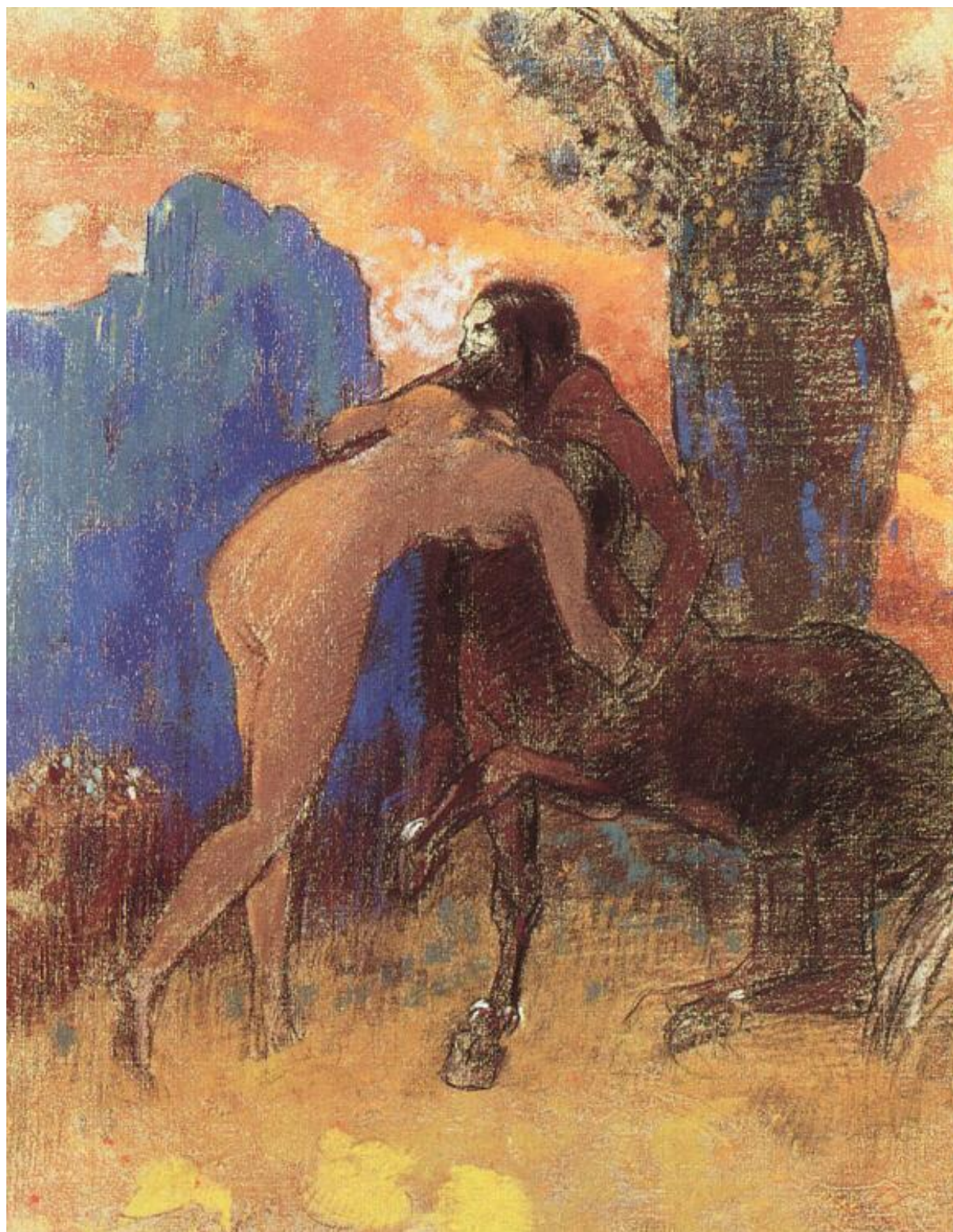


Figura 8:145. Redon, O. (1905). *Lucha entre una mujer y un centauro* [Dibujo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:146. Negretti, J. (1544–1628). *Apolo y Marsias* [Óleo sobre lienzo, 134 x 195 cm]. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Figura 8:147. Langetti, G (ca. 1660). *Apolo y Marsias* [Óleo sobre lienzo, 108 x 126 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>



Figura 8:148. Daumier, H. (1863). *Jugadores de ajedrez* [Óleo sobre lienzo, 24 x 32 cm]. París, Petit Palais. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honor%C3%A9_Daumier_032.jpg



Figura 8:149. Sweerts, M. (ca. 1656–1658). *Soldados jugando a los dados* [Óleo sobre lienzo, 86,7 x 74 cm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/sweerts-michiel/soldados-jugando-dados>



Figura 8:150. Oyens, P. (1876). *Jugadores de ajedrez* [Óleo sobre lienzo, 100,5 x 80,5 cm]. Oslo, *Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design*. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sjakkspillere_gustav_wentzel_1886.jpg



Figura 8:151. Wentzel, G. (1886). *Jugadores de ajedrez* [Óleo sobre lienzo, 80,6 x 100,4]. Oslo, Nasjonalmuseet. Recuperado en <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.04330>



Figura 8:152. Cornelis de Man (ca. 1670). *Jugadores de ajedrez* [Óleo sobre lienzo, 97,5 x 85 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chess_Players_Cornelis_de_Man.jpg



Figura 8:153. Ter Borch, G. (ca. 1650). *Jugadores de cartas* [Óleo sobre tabla, 26 x 20 cm]. Winterthur, Oskar Reinhart Collection. Recuperado en <https://www.wga.hu/preview/t/terborch/1/cardplay.jpg>



Figura 8:154. Ter Borch, G. (ca. 1659). *Jugadores de cartas* [Óleo sobre tabla, 46,7 x 36,8 cm]. Colección privada. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/98/Gerard_ter_Borch_-_The_Card_Players_N08560-20-lr-1.jpg/471px-Gerard_ter_Borch_-_The_Card_Players_N08560-20-lr-1.jpg



Figura 8:155. Balthus, (1948–1950). *La partida de naipes* [Óleo sobre lienzo, 140 x 194 cm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/balthus/partida-naipes>



Figura 8:156. Caravaggio (ca. 1595). *Los jugadores de cartas* [Óleo sobre lienzo, 94,2 x 130,9 cm]. Fort Worth, Kimbell Art Museum. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_\(Michelangelo_Merisi\)_-_The_Cardsharps_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_(Michelangelo_Merisi)_-_The_Cardsharps_-_Google_Art_Project.jpg)

8.4.2. *Desavenencia*

Hay temáticas en las que los personajes se enfrentan por razones personales. Entre otras muchas causas, son motivo y causa de controversia la animadversión, la ideología, creencias, la defensa del espacio personal, el amor de alguien o el orgullo de ser el más bello.

En el *Doble retrato del Inspector jefe Heinrich Benesch y su hijo Otto* (1913, Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum) de Egon Schiele (Figura 8:157) una supuesta relación armoniosa entre padre e hijo es puesta en entredicho:

In this harmonious work, the horizontal line provided by the arm creates a physical bridge of affection between the two men but could, just as well, serve to push them violently apart. The rosiness of Benesch's face is energetic and vibrant, his son's is gaunt and pale. The picture resonates with polarities and paradoxes and the parallel lines create mirrors and reflections through which to analyse our own, apparently harmonious, domestic relationships. It is both a testament to the family of the artist's patron —his son is as loyal to Herr Benesch as Herr Benesch is to the artist — and a daunting reminder that all of this harmony may, just as easily, terminally collapse.

[En este armonioso trabajo, la línea horizontal trazada por el brazo crea físicamente un puente afectivo entre los dos hombres, pero podría también servir para separarlos violentamente. El rostro rosado de Benesch es enérgico y vibrante, el de su hijo es demacrado y pálido. La imagen resuena con polaridades y paradojas y las líneas paralelas crean espejos y reflejos a través de los cuales analizar nuestras propias, aparentemente armoniosas, relaciones domésticas. Es al mismo tiempo un testimonio para la familia del mecenas del artista —su hijo es tan leal a Herr Benesch como Herr Benesch lo es al artista— y un sobrecogedor recordatorio de que toda esta armonía puede, precisamente con la misma facilidad, derrumbarse para siempre]. (Selsdon y Zwingerberger, 2011, p. 143)

La acción del brazo que al mismo tiempo los une y los separa se complementa semánticamente con los posicionamientos opuestos de sus cuerpos y sus miradas divergentes, pues refuerzan la asimetría entre un padre y un hijo que están distanciados psicológica y emocionalmente y ponen en cuestión la idea de avenencia familiar.

Una imagen de desavenencia personal muy poco convencional es la *Joven madre* (1914, Viena, colección privada) de Egon Schiele (Figura 8:158). Está recostada en un extraño *dorsalismo* junto a su bebé que, situado de perfil busca el pecho de su madre. Sin recogerlo en su regazo y sin abrazarlo, en ausencia de una estrecha unión física entre madre e hijo el instinto maternal desaparece y se convierte en un encuentro forzado:

Her body is twisted against the child's and her arms are raised to create a more vibrant space. Her cropped limbs help to define the torso which is otherwise devoid of personality. This mother is a source of protection but remains open to attack. The baby is also vulnerable, exploring the mother's body in search of answers.

[Su cuerpo está retorcido contra el del niño y sus brazos están levantados para crear un espacio más vibrante. Sus extremidades recortadas ayudan a definir el torso que por otro lado carece de personalidad. Esta madre es una fuente de protección, pero permanece abierta al ataque. El bebé también parece vulnerable, explorando el cuerpo de la madre en busca de respuestas]. (Selsdon y Zwingerberger, 2011, p. 148)

El enfrentamiento verbal es una manifestación pacífica, pero vehemente de la desavenencia. La obra *San Juan y los fariseos* (Rouen, Musée des Beaux-Arts) del pintor sevillano del Siglo de Oro Francisco de Herrera el Viejo (ca. 1590–1654) imagina el episodio del evangelio de san Juan en el que los sacerdotes y levitas llegados de Jerusalén escudriñan interrogando al Bautista acerca de quién es y si él es el Mesías: «¿Por qué, pues, bautizas, si no eres ni el Cristo, ni Elías, ni el Profeta?» (Juan, 1, 25). La figura de espaldas opuesta a la de Juan tiene el rostro de perfil para mostrar los rasgos judíos que lo identifican con el personaje que, según narra la Biblia, le interroga desafiante (Figura 8:159). Esta obra es un precedente de *San Juan y los fariseos* (ca. 1655, Cambridge, Fitzwilliam Museum) de Murillo que utiliza el mismo tipo y modelo iconográfico (Figura 8:160). Aunque la escena en su conjunto resulta menos agresiva, Murillo traslada la amonestación del fariseo y la defensa de Juan conservando las mismas posiciones contrapuestas. También reutiliza el *dorsalismo* en la figura del fariseo porque al mismo tiempo que se enfrenta a Jesús muestra su filiación: «Especial interés por su expresividad y por estar colocado a contraluz presenta la figura del fariseo situada en primer término, que es precisamente la que increpa al Precursor (*Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, 1982, p. 152). El mismo esquema antitético formulan la figura en *dorsalidad* de Pilatos

interrogando desafiante a Jesús que está de frente en *¿Qué es la verdad? Cristo y Pilatos* (1890, Moscú, Tretyakov Gallery) del pintor ruso Nikolai Nikolaevich Ge (Figura 8:161).

El tema de los celos de Vulcano se traduce en una contundente censura en *Venus y Marte sorprendidos por Vulcano* (1827, Indianápolis, Museum of Art) del francés Alexandre Charles Guillemot. Venus es la que está sentada de espaldas en *dorsalismo* sobre el regazo de su amante al tiempo que recibe los vehementes reproches de su cornudo esposo (Figura 8:162).

En sentido inverso funciona la contraposición de los soldados españoles que se sublevan al militar hispano-napolitano, quien trata de amainarlos en *Alocución del marqués del Vasto a sus soldados* (1540–1541, Madrid, Museo Nacional del Prado). Es un cuadro de historia de carácter político y propagandístico que Alfonso de Ávalos encarga a Tiziano en 1539 (Figura 8:163). Según Falomir, ha dado lugar a diferentes interpretaciones:

Durante décadas se pensó que ilustraba un episodio de la campaña de Hungría de 1532, cuando Ávalos sofocó un motín de tercios españoles. (...) A. Gentili ha propuesto recientemente una teoría más plausible, identificando *La alocución* con otro episodio en el que la brillante oratoria de Ávalos acabó con un amotinamiento de tropas españolas (...) tuvo lugar en el Milanesado en 1537. (Falomir, 2000, p. 309)

El marqués del Vasto quiere defenderse de las acusaciones y demostrar a los milaneses que había sofocado a sus tropas sin necesidad de hacer concesiones a cambio:

Que Ávalos, uno de los más célebres militares de su tiempo, eligiera conmemorar un episodio tan prosaico se explica por circunstancias políticas. *La alocución* es un alegato en defensa de su actuación en los sucesos de 1537 dirigido a los milaneses, molestos por haber proporcionado el dinero que calmó a la soldadesca, y al emperador, que había censurado sus concesiones a las tropas (...) Ávalos enfatizó su habilidad para sofocar pacíficamente la rebelión, y su sacrificio al dejar a su hijo Francesco Ferrante (el niño con el yelmo) como rehén en garantía de sus promesas. (Falomir, 2003a, p. 186)

Subido en un estrado y con la actitud de los aradores clásicos, el marqués del Vasto declama de perfil, pero girando ligeramente el rostro hacia el espectador. Frente a él se encuentra en primer plano y dando la espalda un alabardero. Esta oposición formal recoge la idea de la confrontación política y emocional:

Los hostiles lansquenets del primer plano siguen formando un pequeño grupo compacto que contrasta con el orador; y la alabarda del jefe de la banda —con el amenazante color de su farseto— se recorta sobre el fondo. Pero estos cuatro personajes representados de tres cuartos surgen del borde inferior del cuadro, lo que les hace mucho mayores y mucho más peligrosos; se encuentran dispuestos en diagonal en relación con el general, frente al que se sitúa el jefe del grupo, dando la espalda al espectador. (Panofsky, 2003b, p. 88)

La imagen cita la desavenencia de las tropas imperiales hacia el gobernador, pero el alabardero que da la espalda y mira atentamente hacia el orador ocultando sus afectos, avala también la posibilidad de una segunda lectura:

Pero para los humanistas del siglo XVI, la *adlocutio* ejemplificaba también la fidelidad de las tropas hacia su comandante, lo que convertiría la pintura en una reafirmación de la posición de Ávalos al frente del ejército imperial en Italia. (Falomir, 2003a, p. 186)

En este caso la confrontación de figuras recoge, por una parte, la oposición política inicial de las tropas hacia el gobernador y, por otra, la admiración del militar que escucha su alocución. Recae de nuevo sobre la espalda la semántica de los contrarios, como la rebelión y la adhesión. El posicionamiento del alabardero cabalga entre la *pseudodorsalidad* y el *dorsalismo*. Como su rostro está oculto en gran medida, tiene la virtud de representar el espíritu de todo un ejército. Sin embargo, Tiziano lo dibuja de perfil, lo suficiente como para que en ese soldado anónimo se pueda reconocer a su amigo escritor Pietro Aretino, retratado en la obra en agradecimiento por su colaboración al facilitarle una armadura de Girolamo Martinengo de Brescia que le sirve de modelo (Falomir, 2000, p. 309).



Figura 8:157. Schiele, E. (1913). *Doble retrato del Inspector jefe Heinrich Benesch y su hijo Otto* [Óleo sobre lienzo, 121 x 131 cm]. Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum. Recuperado en Selsdon y Zwingerberger, 2011, p. 142



Figura 8:158. Schiele, E. (1914). *Joven madre* [Óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm]. Viena, colección privada. Recuperado (Selsdon y Zwingerberger, 2011, p. 149)



Figura 8:159. Herrera el Viejo, F. (ca. 1590–1654). *San Juan y los fariseos*. Rouen, Musée des Beaux-Arts. Recuperado en Murillo, 1982 p. 152.



Figura 8:160. Murillo. (ca. 1655). *San Juan y los fariseos* [261 x 179 cm]. Cambridge. Fitzwilliam Museum. Recuperado en Murillo, 1982 p. 153.



Figura 8:161. Nikolaevich Ge, N. (1890). *¿Qué es la verdad? Cristo y Pilatos*. 171 x 233 cm. Moscú, Tretyakov Gallery. Recuperado en [https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Nikolai-Nikolaevich-Ge/45387/Qu%C3%A9-es-la-Verdad-\(Cristo-y-Pilato\)-1890.html](https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Nikolai-Nikolaevich-Ge/45387/Qu%C3%A9-es-la-Verdad-(Cristo-y-Pilato)-1890.html)



Figura 8:162. Guillemot, A.C. (1827). *Marte y Venus sorprendidos por Vulcano* [Óleo sobre lienzo, 63 x 51 cm]. Indianápolis, Museum of Art. Recuperado en <http://collection.imamuseum.org/artwork/56220/>



Figura 8:163. Tiziano (1540–1541). *Alocución del marqués del Vasto a sus soldados* [Óleo sobre lienzo, 223 x 165 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alocucion-del-marques-del-vasto-a-sus-soldados/2eaca4da-1943-44e2-a7f7-f020ade89242>

8.4.3. *Disenso*

Este punto trata la representación del disenso como la acción y el efecto de una relación de comunicación pacífica entre personas que dialogan de forma más o menos vehemente para llegar a un acuerdo o tratar de persuadir al otro.

En *Cristo entre los doctores* (1310, Asís, Basilica inferiore di san Francisco, transetto destro) Giotto formula un conocido pasaje bíblico de la vida del niño Jesús: «Y al cabo de tres días lo encontraron en el Templo, sentado en medio de los doctores, escuchándolos e interrogándolos; y todos los que lo oían, estaban estupefactos de su inteligencia y de sus respuestas» (Lc, 2:46-47). Cristo se sitúa frontalmente en el centro de la composición defendiendo la verdadera palabra de Dios (Figura 8:164). Una línea frontal de doctores de la Iglesia y otra de espaldas al espectador rodean la figura del pequeño maestro mientras gesticulan y se miran sorprendidos, pero ninguno de ellos obstaculiza su visualización. Así, Giotto representa el diálogo comedido que relata el evangelio.

La interpretación gráfica del tema de Jesús hablando en el templo con los maestros de la Iglesia tiene muchas temperaturas. *Cristo ante los doctores* (1506, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza) de Dürer no es la representación de una discusión acalorada, ni siquiera de un diálogo, sino que el maestro grabador se centra en representar el hecho de que «todos los que lo oían, estaban estupefactos de su inteligencia y de sus respuestas». Para ello, sitúa a Jesús en el centro de la composición rodeado de los doctores con sus libros en las manos; todos ellos están de frente o perfil, sin dar la espalda al espectador y con la unánime admiración que denotan sus rostros. Frente a esta uniformidad, otras representaciones siguen la línea de Giotto y contraponen las figuras aportando menor o mayor grado de vehemencia. Por ejemplo, Paolo Veronés complica con una composición manierista los posicionamientos ordenados y transforma el diálogo calmo en una discusión acalorada en *La disputa con los doctores en el templo* (ca. 1560, Madrid, Museo Nacional del Prado). La imagen exuda el desconcierto y la confusión que entre los sabios provoca la lúcida interlocución de Jesús siendo tan solo un niño de doce años (Figura 8:165). Entre todos los asistentes, dos doctores en *pseudodorsalidad* delante de Jesús expresan analógicamente su perplejidad. Otro doctor en *dorsalismo*, sentado a la izquierda de la columna, trata de apaciguar al que tiene delante y parece exaltado. Sobre la contraposición de estas dos figuras recae la idea de que existe una ardiente discusión en lugar de señalar directamente a Jesús, quien, con tranquilidad, pero con firmeza, dirige su dedo hacia el Dios creador. Una segunda figura también en *dorsalismo* y sentada a la derecha manifiesta desdén en una actitud displicente y altiva. Lo que se trata de argumentar no es tanto que las

figuras frontales sean partidarias y las dorsales contrarias a las cuestiones planteadas por Jesús, sino que la contraposición de las figuras expresa el desacuerdo generalizado. Los esquemas compositivos de tres grabados de Rembrandt son diferentes entre sí, pero mantienen el mismo rol: Jesús está rodeado de sabios y se dirige especialmente hacia uno de ellos con el que está enfrentado posicionalmente como si fuera su principal interlocutor. En *Jesús discutiendo con los doctores* (1630, Collection P.C. Baron van Leyden) cuatro figuras en círculo se contraponen de espaldas y de frente dos a dos para representar visualmente la disparidad de ideas y el disenso verbal, si bien por respeto a la dignidad del hijo de Dios la pequeña figura de Jesús está en *dorsalismo* que es casi un perfil mostrando solo ligeramente la espalda (Figura 8:166). En *Jesús discutiendo con los doctores* (1652, Ámsterdam, Rijksmuseum), Jesús y un grupo muy numeroso de oyentes que le respaldan situados al fondo se sitúan de frente y se oponen a dos figuras que escuchan de espaldas en primer plano como si discreparan encerrados en sus propias creencias (Figura 8:167). Y en *Jesús discutiendo con los doctores* (1654, Collection P.C. Baron van Leyden), dos de los congregados que muestran sus rostros displicentes en *dorsalismo* formulan la desaprobación hacia la homilía de Jesús (Figura 8:168). En los tres grabados se vivifica la controversia formalizada gráficamente por los posicionamientos antitéticos.

En *Dos ancianos discutiendo* (1628, Melbourne, National Gallery of Victoria) Rembrandt también sitúa a san Pedro —también llamado Cefas— y a san Pablo enfrentados y en posiciones opuestas respecto del espectador. La imagen trata de ilustrar de modo fehaciente el episodio «El incidente de Antioquía» que narra el propio Pablo apóstol. El texto comienza con una locución posicional significativamente reveladora: «Mas cuando Cefas vino a Antioquía le resistí cara a cara, por ser digno de reprensión» (Gál, 2:11). Rembrandt podría haber colocado a los personajes enfrentados de perfil para trasladar literalmente al lienzo la discusión «cara a cara». Sin embargo, mediante la asimetría posicional fuerza una predisposición a interpretar cierta superioridad de Pablo, que está halando de cara al espectador y señalando con el dedo las líneas que avalan su tesis de acuerdo con en el libro sagrado que sostiene Pedro en su regazo: «Mas cuando yo vi que no andaban rectamente, conforme a la verdad del Evangelio, dije a Cefas en presencia de todos» (Gál, 2:14). Mientras, Pedro en *pseudodorsalidad* escucha impresionado las palabras de Pablo y espera pacientemente para responder, al mismo tiempo que también señala con sus dedos otras páginas cerradas del libro (Figura 8:169).

En los ejemplos mencionados el pintor expresa visualmente lo que los textos narran. Pero también se da la situación inversa, es decir, que el pintor recrea con ciertas dosis de imaginación personal un capítulo conocido y, después, tanto escritores como pintores aprueban

exitosamente la versión inventada y la difunden. Tal es el caso de la obra *Venus y Adonis* (1554, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Tiziano en la que la diosa vuelta de espaldas trata de retener con fuerza al hermoso cazador quien, posicionado frontalmente, se dispone a salir a cazar con sus perros (Figura 8:170). Esta obra supera con originalidad e imaginación lo narrado por Publio Ovidio Nasón en «Venus y Adonis» del libro X de las *Metamorfosis* (8 d.C.), episodio en el que Venus advierte al cazador que ama sobre los peligros de las armas naturales que poseen los animales y le invita a perseguir solo a las fieras que huyen y no a las que son agresivas. Miguel Falomir (2014) señala que ni Ovidio ni otras fuentes clásicas o contemporáneas contemplan el hecho de que Adonis trate de zafarse de Venus como si ella le impidiese marchar, pero esta escena de confrontación ideada por Tiziano sirve de inspiración a escritores (pp. 31-32). El pintor veneciano se imagina a una mujer despechada y traduce al lenguaje visual la discrepancia de la pareja mediante su enfrentamiento posicional:

La yuxtaposición de Venus y Adonis en el momento en que él se marcha —en comparación con el amenazado reposo idílico de los amantes, como en tantas otras obras del Renacimiento tardío—, ofrecía posibilidades dramáticas inexistentes en el relato ovidiano. (Rosand, 2003, p. 56)

Tiziano instaura un esquema iconográfico que sirve de modelo a otros pintores y él mismo realiza varias versiones similares, como la que se encuentra en la National Gallery de Londres. *Venus y Adonis* (1554, Madrid, Museo Nacional del Prado) forma parte del conjunto de «poesías» o serie de pinturas mitológicas que para deleitar los sentidos el pintor concibió con total libertad narrativa entre 1553 y 1562 por encargo de Felipe II (Falomir, 2014, pp. 7-13). Según explica Tiziano a Felipe II en una carta, el cuadro que le envía a Londres hacía pareja con *Dánae* (1551-53):

Y como la Dánae que envié a Vuestra Majestad se veía por la parte delantera, he querido en esta otra poesía variar y hacer que muestre la parte contraria, de modo que el camerino donde se colocarán resulte más agradable a la vista. (Rosand, 2003, p. 55)

El maestro veneciano justifica que la posición dorsal de Venus es para deleitar el sentido de la vista. Pero esta interpretación hedonista y extrínseca al relato pictórico no invalida que el posicionamiento de espaldas contrapuesto al frontal forme parte de la retórica pictórica de Tiziano, un maestro capaz de crear algo novedoso tanto desde el punto de vista iconográfico

como semántico: «Reducir la *invenzione* de *Venus y Adonis* a su dimensión sexual la empobrece, pues ignora tanto su ambición estética como su dimensión trágica» (Falomir, 2014, p. 46). Rosand (2003) lleva aún más allá de la simple discordia la semiótica del *contrapposto* de los amantes al sugerir que Tiziano ha representado con dos figuras como dos polos opuestos el paso de una situación previa favorable a otra desfavorable que está por llegar:

Entre los polos temporales fijados por el Cupido acurrucado, signo vestigial de la pasada noche de amor, y la radiante Aurora, inconsciente heraldo de la muerte que vendrá con el nuevo día, la composición establece su impulso narrativo rector. Se desenvuelve de izquierda a derecha, y mantiene ese empuje por su adherencia, insólitamente insistente, al plano pictórico. Pegados a esa superficie, dorsal o ventralmente, los amantes, que a pesar del adiós siguen unidos, la recorren. Desde la pierna extendida de Venus hasta el perro que tira de Adonis —ominosa prolongación canina de sí mismo hacia su destino—, las figuras van del pasado al futuro. (Rosand, 2003, p. 57)

Sin desestimar la gratitud que puede despertar en los espectadores la visión del dorso desnudo femenino, otras obras que repiten el tema y el tipo iconográfico, aunque difieran en el esquema de Tiziano, también infunden la desesperación de la diosa que trata infructuosamente de aplacar las aspiraciones cinegéticas de su amado que no escucha sus ruegos. Con gestos más o menos apasionados Venus atrae hacia sí al joven inquieto. Por ejemplo, le impide el paso con el brazo extendido en *Venus y Adonis* (ca. 1562, Augsburgo, Municipal Art Collection) de Paolo Veronés (Figura 8:171) o trata de retenerlo suplicante en *Venus y Adonis* (primera mitad del siglo XVII, colección privada) del flamenco Theodor van Thulden (1606–1669) utilizando estrategias más zalameras como cogerle de la mano (Figura 8:172).

Rubens reinterpreta el disenso en *Venus y Adonis* (ca. 1635, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) manteniendo sus posicionamientos opuestos, pero ahora es el apuesto cazador quien en *dorsalismo* se prepara para correr hacia el paisaje natural que se abre hacia el fondo y mira a su amada decidido a abandonarla desnuda y sin refugio frente al espectador. Venus trata inútilmente de retenerlo y Cupido con el deseo de ayudar a su madre agarra a Adonis por la pierna (Figura 8:173).

En ocasiones Venus es menos vehemente y más seductora. En *Venus y Adonis* (siglo XVII, Bruselas, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) de Jacques Jordaens (1593–1678), mientras la diosa abraza al cazador para que se quede, él la abraza para despedirse, razón por la que los cupidos tratan de retenerlo agarrándolo por los ropajes (Figura 8:175). Otras

veces Venus es más reflexiva y acorde con la narración de Ovidio. En el diálogo que mantienen los amantes en *Venus y Adonis* (siglo XVII, Cardiff, National Museum) de Frans Wouters (1612–1659), el joven cazador es quien explica a Venus las razones de su marcha (Figura 8:174). En cualquiera de los casos la contraposición dibuja el desacuerdo de la pareja.

En otras obras, para las que no hay textos escritos relativos al tema, el argumento se explica por homología con la realidad de las relaciones en la vida cotidiana. La obra *Los veteranos* (ca. 1884, Ámsterdam, Van Gogh Museum) de Jean-François Raffaëlli representa a tres hombres de avanzada de edad hablando en la calle, uno de ellos de pie de espaldas al espectador y los otros dos delante de él sentados en un banco junto al muro exterior de una casa (Figura 8:176). Los posicionamientos enfrentados de los ancianos vuelve a ser aquí un recurso que concuerda semánticamente con el hecho de que esta obra fue expuesta en 1984 bajo el título *Discusión sobre la Guerra y la política* (Zwikker y Willemstein, 2011, p. 123). El mismo esquema sigue la obra *Abogados debatiendo* (ca. 1859–1863, Otterlo, Kröller-Müller Museum) de Thomas Couture (Figura 8:177).

El diálogo entre dos mujeres, como un intercambio de pareceres opuestos, se diseña mediante sus posturas antitéticas en *Conversación* (1896, colección privada) de Mary Cassat, (Figura 8:178), *Vecinas charlando* (ca. 1900, Otterlo, Kröller-Müller Museum) del pintor holandés Ferdinand Hart Nibbrig (Figura 8:179) o *Campesinas charlando en el corral, Eragny* (1895–1902, colección privada) de Pissarro (Figura 8:181). En estas obras, la figura de espaldas se dirige hacia la otra que escucha de frente con aire displicente o reticente. Una interacción aparentemente poco amigable tiene lugar entre un hombre y una mujer en *Un encuentro sobrio* (1874, Filadelfia, Museum of Art) del pintor americano Winslow Homer donde una granjera en *dorsalismo* aparta la mirada del granjero que delante de ella bebe en un vaso de la leche que lleva en su cubo (Figura 8:180). Así mismo, en *Donde las personas se enfrentan en el juicio o Chica y padres* (1997, Nueva York, Museum of Modern Art) de Louise Bourgeois representa a una joven de espaldas al espectador sentada delante de una mesa en cuyo otro lado se sitúan sentados frente a ella un hombre y una mujer adultos (Figura 8:182). Toda la obra de Bourgeois es autobiográfica y metafórica; reconoce que nunca se expresa de forma literal sino figurada (Bourgeois, 1998, p. 155), así que no se trata de un diálogo, sino de la confrontación emocional que ella particularmente siente en inferioridad de condiciones hacia sus progenitores. Este dibujo expresa el miedo al rechazo que desde niña sufrió y su posición «a la defensiva» al sentirse una hija no deseada en lugar del hijo varón esperado (Bourgeois, 1998, p. 167).



Figura 8:164. Giotto (1310). *Cristo entre los doctores* [Fresco]. Asís, Basilica inferiore di san Francisco, transetto destro. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto,_Lower_Church_Assisi,_Christ_Among_the_Doctors_01.jpg



Figura 8:165. Veronés, P. (ca. 1560). *La disputa con los doctores en el templo* [Óleo sobre lienzo, 236 x 430 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-disputa-con-los-doctores-en-el-templo/321d5e33-6fa1-43d9-8c84-e5055d03476b>



Figura 8:166. Rembrandt (1630). *Jesús discutiendo con los doctores* [Grabado, 8,9 x 6,8 cm]. Collection P.C. Baron van Leyden. Recuperado en catálogo Rembrandt x Rijksmuseum, p. 501.



Figura 8:167. Rembrandt (1652). *Jesús discutiendo con los doctores* [Grabado y punta seca, 12,6 x 21,4 cm]. Colección privada. Recuperado en catálogo Rembrandt x Rijksmuseum, p. 503.



Figura 8:168. Rembrandt (1654). *Jesús discutiendo con los doctores* (Grabado con retoques de punta seca, 9,5 x 14,3 cm]. Recuperado en catálogo Rembrandt x Rijksmuseum, p. 505.



Figura 8:169. Rembrandt (ca. 1628). *Dos ancianos discutiendo* [Óleo sobre tabla, 72,3 x 59,5 cm]. Melbourne, National Gallery of Victoria. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=33840>



Figura 8:170. Tiziano (1554). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 186 x 207 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-y-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb>



Figura 8:171. Veronés, P. (ca. 1562). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 123 x 174 cm]. Augsburg, Municipal Art Collection. Recuperado en https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/veronese/10/5venus_a.html



Figura 8:172. Theodor van Thulden, T. (Primera mitad del siglo XVII). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 173 x 232 cm]. Colección privada. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Theodoor_van_Thulden_-_Venus_and_Adonis_-_WGA22236.jpg



Figura 8:173. Rubens, P. (ca. 1635). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 197.5 x 242.9 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437535>



Figura 8:174. Wouters, F. (1612–1659). *Venus y Adonis* [Óleo sobre tabla, 50 x 75 cm]. Gales, National Museum Cardiff. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Frans_Wouters_-_Venus_and_Adonis.jpg



Figura 8:175. Jordaens, J. (1593–1678). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 164 x 146 cm]. Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Recuperado en <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-jordaens-venus-et-adonis#>



Figura 8:176. Raffaelli (ca. 1884). *Los veteranos* [Óleo sobre tabla, 56,8 x 39,9 cm]. Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en <https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0415M1990>



Figura 8:177. Couture, T. (ca. 1859–1863). *Abogados debatiendo* [Óleo sobre lienzo, 27 x 43 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/page/6596>



Figura 8:178. Cassat, Mary (1896). *La conversación* [Pastel]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:179. Nibbrig, F.H. (ca. 1900). *Vecinas charlando* [Óleo sobre lienzo, 31 x 40 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/ferdinand-hart-nibbrig-gossiping-women>



Figura 8:180. Homer, W. (1874). *Un encuentro sobrio* [Óleo sobre lienzo, 51,8 x 76,5 cm]. Filadelfia, Museum of Art. Recuperado en artDatabase



Figura 8:181. Pissarro, C. (1895–1902). *Campesinas charlando en el corral, Eragny* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase

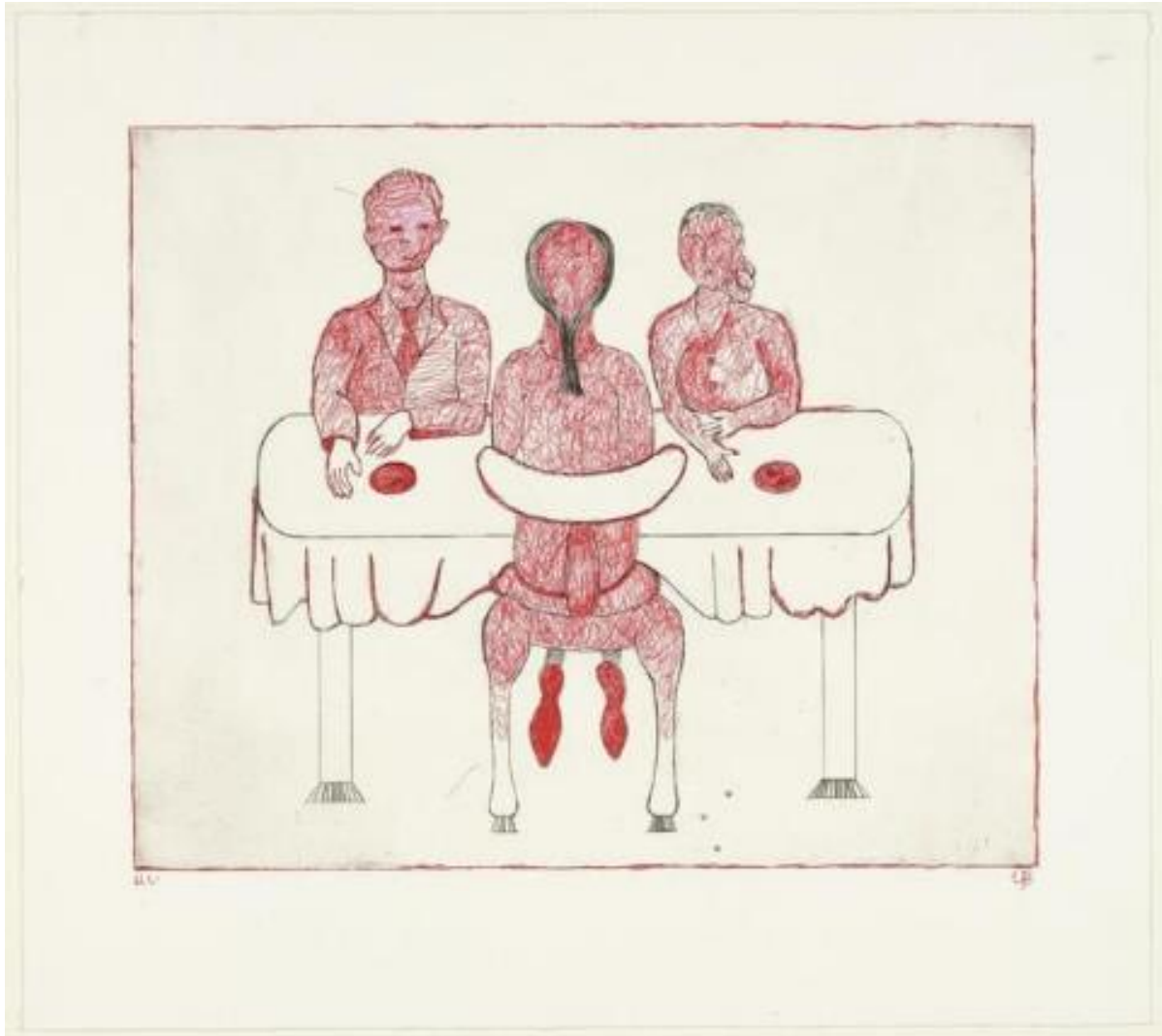


Figura 8:182. Bourgeois, L. (1999). *Donde las personas se enfrentan en el juicio o Chica y padres* [Punta seca con adiciones de tinta roja y pincel sobre papel de pergamino, 48,2 x 53,4 cm]. Recuperado en https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-84438.html

8.4.4. Distanciamiento

En este punto se observa el comportamiento de dos personajes que comparten un mismo espacio o acontecimiento, pero que al menos uno de ellos pretende separarse del otro o ambos tratan de aislarse física o emocionalmente.

En *Los paseantes* (1865, Washington, National Gallery of Art), un estudio al óleo de Claude Monet, una mujer y un hombre están hablando en un jardín (Figura 8:183). La relación posicional entre ellos es tal que la dama se sitúa de perfil respecto del varón que se dirige a ella. El espectador, sin embargo, visualiza a una mujer en *dorsalismo* cuya espalda denota cierto aire descortés o cuando menos de un intento de distanciamiento hacia su acompañante. La semántica del dorso en este caso está definida por una triangulación que relaciona las posiciones de los paseantes y los ojos del espectador como si fueran los del caballero pretendiente, de tal forma que el desdén que percibe el espectador es como si lo sobrellevase el paseante.

La pretensión de aislamiento o soledad entre personas que comparten voluntariamente un mismo espacio tiene su mejor forma de expresión visual entre aquellas figuras que teniendo posicionamientos opuestos al espectador se dan además mutuamente la espalda. Tal es el caso de los esposos en *Domingo* (1888–1890, colección privada) de Paul Signac; ella mira por la ventana dando la espalda al espectador, pero también a la espalda de su marido que aviva la lumbre con un atizador (Figura 8:184); o *Escena interior* (1910, colección privada) del pintor de origen búlgaro Jules Pascin o Julius Mordecai Pincas, habitación en la que mientras una mujer sentada de cara al espectador aprovecha para leer con la luz que entra por la ventana que está a sus espaldas, su esposo pinta el paisaje que ve por la misma ventana sentado de espaldas al espectador (Figura 8:185). En ambas obras, las parejas, espalda contra espalda, se dedican a sus respectivos entretenimientos y reflejan la independencia alcanzada en la rutina de una larga vida de matrimonio y de la agradable soledad en compañía.

En *El rompeolas* (1918, colección privada) de Joaquín Sorolla (Figura 8:186), las espaldas contrapuestas de una madre y su hijo en un paseo marítimo ofrecen la imagen de dos formas opuestas de entender el pasatiempo o, quizá, la diferente soledad que siente una mujer que mira melancólicamente en lontananza y la de un niño que espera a alguien, a otro niño con quien jugar.

En *Niñas jugando en la playa* (1884, Nueva York, National Gallery of Art) de Mary Cassat, unas chiquillas hermanadas por sus vestidos similares juegan físicamente cercanas, pero, introvertidas, cada una con su entretenimiento, se ignoran (Figura 8:187). Absortas en sus

respectivos cubos de arena, se dan mutuamente la espalda. La que está vuelta hacia el espectador aparece ensimismada, pero su hermana oculta clandestinamente su rostro y su temperamento bajo un sombrero.



Figura 8:183. Monet, C. (1865). *Los paseantes* - Estudio para *Almuerzo en la hierba* [Óleo sobre lienzo, 93,5 x 69,5 cm]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=3022>



Figura 8:184. Signac, P. (1888–1890). *Domingo* [Óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm]. Colección privada.
Recuperado en artDatabase



Figura 8:185. Pascin, J. (1910). *Escena interior* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase

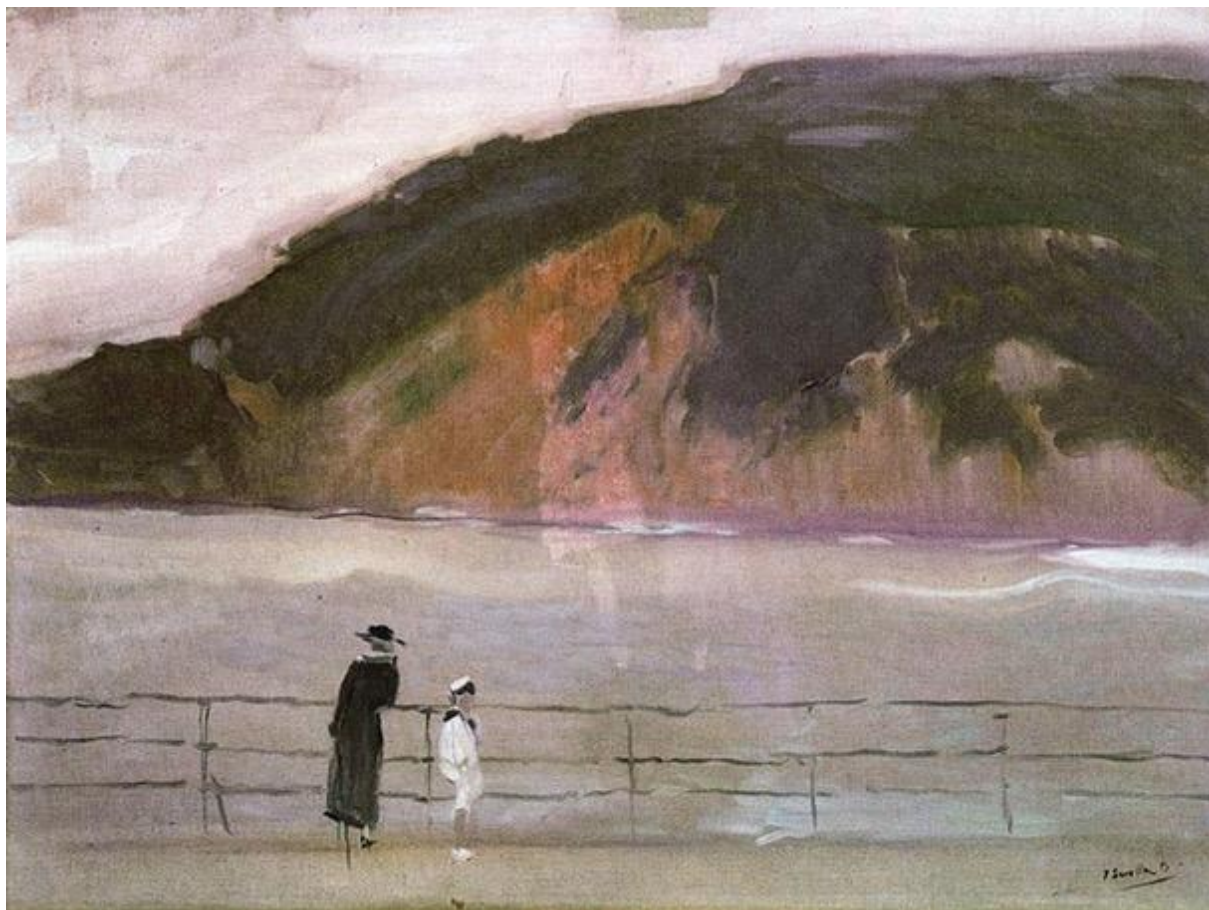


Figura 8:186. Sorolla, J. (1918). *El rompeolas*. Colección privada. Recuperado en <https://www.wikiart.org/es/joaquin-sorolla/el-rompeolas-san-sebastian>



Figura 8:187. Cassatt, M. (1885). *Niñas jugando en la playa* [Óleo sobre lienzo, 97.4 x 74.2 cm]. Nueva York, National Gallery of Art.

8.4.5. Desconcierto

Algunas imágenes transfieren estados en los que un supuesto orden en la relación entre personas se trastoca porque un acontecimiento repentino suspende la serenidad de la situación inicial que se torna confusa y provoca la desorientación de los participantes. Esto podría haberle sucedido a un grupo de cinco tullidos que se reúnen en la obra *Los Pordioseros* o *Los lisiados* (1568, París, Louvre) de Pieter Brueghel (Figura 8:188). Dos en el centro se sitúan frontalmente y miran hacia la izquierda, uno de ellos como si se volviera con ciertas dosis de sobresalto por algo que acaba de pasar; a la izquierda, un tercero en *clandestinidad* tiene los ojos cubiertos por su bonete; y los otros restantes dan la espalda en *dorsalidad*. Forman un grupo heterogéneo sin gobierno, como si entre todos ellos no se pusieran de acuerdo sobre qué dirección tomar o qué hacer ante una situación imprevista. La desconexión o desentendimiento entre los personajes se expresa mediante la confusión de figuras dorsales, frontales y clandestina.

El cuadro mitológico de Rubens *El rapto de las hijas de Leucipo* (ca. 1616, Múnich, Alte Pinakothek) representa a los dióscuros Cástor y Polux raptando a las leucípides, Hilaíra y Febe, con las cuales finalmente contraen matrimonio (Figura 8:189). La ocupación poco ordenada del espacio por parte de todos los personajes reproduce el movimiento y la tensión de un episodio aparentemente violento. Los hijos gemelos de Zeus se sitúan simétrica y frontalmente, haciendo gala de su misma filiación y compenetración, mientras que las leucípides desnudas alternan sus posicionamientos frontal y dorsal respecto del espectador para expresar un estado de desorientación e indecisión. Y la oposición entre Hilaíra y Febe referencia el desconcierto que provoca la contradictoria situación en la que dos mujeres son raptadas violentamente con su consentimiento: «an equivocation between resistance and gratification in the response of the sisters» [una ambigüedad entre la resistencia y la satisfacción en la reacción de las hermanas] (Carroll, 1989, p. 3).

Un paradigma del desconcierto es el supuesto sobresalto que debió provocar Jesús en el hecho que narra san Lucas en el capítulo «Los discípulos de Emaús» del Nuevo Testamento. Cristo resucitado está cenando con dos de sus discípulos, que no le reconocen hasta que toma el pan, lo bendice y se lo da (Lc 24:13-32). Así lo narra Tintoretto en *La cena de Emaús* (ca. 1543, Budapest, Szépművészeti Múzeum) con un tipo iconográfico que contrasta la quietud y seguridad de Jesús en el centro y la confusión emotiva que su aparición provoca entre todos los presentes (Figura 8:190). Este momento de sorpresa y ajeteo es simulado pictóricamente mediante sucesivos posicionamientos opuestos entre los allí convocados. Uno de los discípulos

se gira frontalmente hacia la izquierda dando la espalda a Jesús y el otro se gira hacia la derecha dando la espalda al espectador en *dorsalidad*. Ambos se dirigen nerviosos hacia otros personajes que los rodean a su vez en diferentes posiciones frontales y dorsales. Esta alternancia variopinta de frentes y dorsos quebranta la armonía y la tranquilidad y reproduce el desconcierto y el asombro ante una situación inesperada.

Probablemente la retórica del tipo iconográfico de Tintoretto multiplica la retórica del tipo difundido posiblemente por un grabado (1511) de Dürer (Figura 8:191), el cual reduce el número de personajes a tres y simplifica el esquema asimétrico contraponiendo los dos discípulos a ambos lados de Jesús y respecto del espectador, uno más o menos de frente o perfil y el otro de espaldas en *dorsalidad*, *pseudodorsalidad* o *dorsalismo*. Este tipo se encuentra en las obras de grandes maestros de la pintura, como *Cena de Emaús* (ca. 1559, París, Louvre) de Veronés (Figura 8:192), *Los discípulos de Emaús* (ca. 1601, Londres, National Gallery) de Caravaggio (Figura 8:193), *La cena de Emaús* (1610, colección privada) de Rubens (Figura 8:194), *La cena de Emaús* (1618, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) de Velázquez, que con el mismo tipo iconográfico varía el esquema compositivo al trasladar a Jesús a un lugar lateral (Figura 8:195), o *La cena de Emaús* (1648, París, Louvre) de Rembrandt (Figura 8:196). Esta investigación considera que este tipo iconográfico con ligeras variaciones en sus esquemas según cada maestro se debe a que los pintores encuentran en la contraposición de lo frontal y lo dorsal la semiótica perfecta para expresar campos semánticos relacionados con el desconcierto, la desarmonía o el asombro.

Vermeer no pintó la velada de Jesús con sus discípulos en Emaús, pero en la primera mitad del siglo XX su falsificador el holandés Han Van Meegeren realizó en su nombre *La última cena* (ca. 1937, Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) que supuestamente habría estado inspirada en la cena representada por Caravaggio:

Van Meegeren needed to take someone as a model, (...) Caravaggio was a brilliant, mischievous choice because there had long been speculation in art circles that Vermeer had studied Caravaggio's work and been much influenced by it.

[Van Meegeren necesitaba tener a alguien como modelo, (...) Caravaggio fue una brillante, traviesa elección porque durante mucho tiempo se especuló en los círculos artísticos que Vermeer había estudiado la obra de Caravaggio y que le había influido mucho]. (Dolnich, 2009)

Emocionalmente más contenida, la falsificación de Van Meegeren (Figura 8:197) mantiene con otra serenidad la dualidad posicional de los discípulos de Caravaggio. Es probable que el falsario no tratara tanto de proporcionar semánticamente el significado que aquí se defiende como de improvisar al que supuestamente hubiera sido el modelo magistral de Veermer. Esta afirmación cuestiona si este tipo iconográfico bastante común entre los grandes maestros es simplemente también la asunción de una tradición pictórica que difunde Dürer. Pero, en cualquier caso, la adopción de un tipo iconográfico no es incompatible con el hecho de que los artistas eligen intencionada o copian intuitivamente la mejor forma de narrar pictóricamente un acontecimiento mediante imágenes cuya lectura haga vibrar al espectador en algún sentido de forma verosímil y convincente.

Arnold Houbraken (1660–1719) realiza a partir de un dibujo de Rembrandt el grabado *Cristo con los discípulos de Emaús* (Blanc, 1859a, p. 218). Presenta el tema con un tipo iconográfico diferente y transliterando el texto bíblico (Figura 8:198). Solamente aparecen dos figuras, pues representa el momento en el que Cristo desaparece: «Entonces los ojos de ellos fueron abiertos y lo reconocieron; más Él desapareció de su vista» (Lc. 24:31). Los discípulos muestran los rostros atónitos y gesticulan con las manos:

La figure du Christ est absente, en effet, dans le dessin sublime dont je parle, et sur le siège d'où elle vient de disparaître, on ne voit plus qu'une lueur mystérieuse, fantastique, très-bien expliquée cependant par le geste d'étonnement et de frayeur que font les deux disciples.

[En el excepcional dibujo del que hablo, la figura de Cristo está efectivamente ausente; y en el asiento del que acaba de desaparecer, no vemos más que una luz misteriosa, fantástica, sin embargo, muy bien explicada por el gesto de asombro y temor que tienen los dos discípulos]. (Blanc, 1859a, p. 218)

Pero además Rembrandt asegura la sensación de sobresalto con el esquema que sitúa frontal y dorsalmente a los dos discípulos, como locución visual que potencia la figuración de haber recibido una fuerte impresión.

La representación del desconcierto también se figura en los personajes que acompañan a Don Quijote en la obra titulada *Visita del cura y el barbero a don Quijote* (1880, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Miguel Jadrque y Sánchez Ocaña (Figura 8:199). El pintor imagina un pasaje del primer capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha* en el

cual tiene lugar un intercambio de pareceres entre los contertulios, inicialmente apacible, pero que finalmente se torna enardecido. Don Quijote vuelve a casa tras su segunda salida y cuando está convaleciente en cama recibe la visita del cura y el barbero que se han informado de que ya podría estar recuperado y en su entero juicio. Pero el hidalgo desata su febril locura cuando el barbero rompe el acuerdo con el cura de no hablarle de nada en lo tocante a la andante caballería para no abrir su herida. En ese momento descubren que se encuentra en el más profundo abismo de la simplicidad. En el lienzo, el enfermo se incorpora para exponer con vehemencia sus fantasías a los visitantes con quienes sostiene una ligera discusión y acusa al cura de haber caído en el error de no creer en la verdad de los caballeros andantes. Don Quijote y el barbero de perfil, la ama y la sobrina de Don Quijote de frente y el cura de espaldas al espectador escuchan desconcertados y descorazonados a Don Quijote por su repentina y reiterada pérdida del juicio.

Primera hazaña del Cid (1864, Barcelona, Depósito en la Universidad) es una obra de Juan Vicens Cots que imagina el episodio literario en el que Rodrigo Díaz de Vivar entra triunfal por la izquierda en el comedor del palacio y muestra con orgullo a su padre Diego Láinez de Vivar, que está sentado a la mesa, la cabeza cortada del Conde de Gormaz que le había ofendido (*El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo Nacional del Prado. Catálogo de exposición itinerante*, 1994, p. 156). Esta pintura, que incorpora historia, leyenda e invención, presenta a los personajes como si estuvieran en un escenario teatral (Figura 8:200). Vicens Cots crea un tipo iconográfico propio con un fuerte acento teatral. El Cid que está de frente y con el rostro de perfil ni oculta su orgullo ni malgasta humildad. Al otro lado, todos se sitúan frontalmente al espectador y muestran, a través de sus actitudes y sus rostros, un profundo asombro, pero ni horror ni reprobación, salvo un sirviente que, en *dorsalismo*, es el único que se hace eco de un sentimiento estremecedor que es el que inunda por contagio a todos. Su posicionamiento de espaldas se traduce, si no en un rechazo absoluto, al menos en un estado de turbación que da a la escena el punto álgido necesario para denotar una trágica tensión.



Figura 8:188. Bruegel, P. (1568). *Los pordioseros* [Óleo sobre tabla, 18 x 21,5 cm]. París, Louvre. Recuperado en artDatabase.



Figura 8:189. Rubens, P. (ca. 1616). *El rapto de las hijas de Leucipo* [Óleo sobre lienzo, 224 × 210.5 cm].
Múnich, Alte Pinakothek. Recuperado en
https://es.wikipedia.org/wiki/Rapto_de_las_hijas_de_Leucipo#/media/Archivo:Peter_Paul_Rubens_-_The_Rape_of_the_Daughters_of_Leucippus.jpg



Figura 8:190. Tintoretto (ca. 1543). *Cena en Emaús* [Óleo sobre tela, 156 x 212 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Supper_at_Emmaus_-_Google_Art_Project.jpg



Figura 8:191. Dürer, A. (1511). *Pequeña Pasión: Cristo y los discípulos de Emaús* [Grabado sobre madera]. Londres, Museo Británico. Recuperado en <https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/christ-and-the-disciples-at-emmaus-1511>



Figura 8:192. Veronés, P. (ca. 1559). *Cena en Emaús* [Óleo sobre lienzo, 241 x 415 cm]. París, Louvre.
Recuperado en <http://elhurgador.blogspot.com/2014/06/pintando-perros-xxxiii.html>



Figura 8:193. Caravaggio (ca. 1601). *Los discípulos de Emaús* [Óleo sobre lienzo, 141 x 196,2 cm). Londres, National Gallery. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1602-3_Caravaggio,Supper_at_Emmaus_National_Gallery,_London.jpg



Figura 8:194. Rubens, P. (1610). *La cena en Emaús* [Óleo sobre lienzo, 205 x 188 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:195. Velázquez, D. (1618). *La cena de Emaús* [Óleo sobre lienzo, 123,2 x 132,7 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_cena_de_Ema%C3%BAs,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg



Figura 8:196. Rembrandt (1648). *La cena en Emaús* [Óleo sobre lienzo, 68 x 65 cm]. París, Louvre. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_023.jpg



Figura 8:197. Meegeren, H. (ca. 1937). *La cena en Emaús*. Róterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.
Recuperado en <http://collectie.boijmans.nl/en/object/101464/The-men-at-Emmaus/Han-van-Meegeren>



Figura 8:198. Rembrandt. *Cristo con los discípulos de Emaús* [Grabado de Arnold Houbraken a partir de un dibujo de Rembrandt]. Recuperado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54309620/f226.image.r=rembrandt%20emmaus%20p%C3%A8lerins%20catalogue>



Figura 8:199. Jdraque, M. (1880). *Visita del cura y el barbero a don Quijote* [Óleo sobre tabla, 53 x 64,5 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/visita-del-cura-y-el-barbero-a-don-quijote/614e590f-073d-4788-9eb0-b944e514bf47>



Figura 8:200. Vicens, J. (1864). *Primera hazaña del Cid* [Óleo sobre lienzo, 156 x 214,5 cm]. Barcelona, Depósito en la Universidad. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/primera-hazaa-del-cid/0f5f8a1a-9cb1-49ae-ae91-3d8c9954ef97>

8.4.6. *El agotamiento y la desesperación*

La armonía del hombre y la mujer con el mundo se rompe cuando su situación familiar, laboral, social o económica es hostil. El abatimiento envuelve a una gitana nómada sentada en el suelo en el *Reposo* (1904, Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña) de Isidro Nonell; para alejarse transitoriamente de la vida desafortunada, hunde el rostro entre los brazos apoyados en las rodillas (Figura 8:201). En este punto, toda una serie de personajes se encuentran físicamente en el escenario, pero ocultan su rostro para aislarse del mundo que les incomoda. Pertenecen, en general, a la iconografía clandestina y, por lo tanto, a la *estética de la ausencia*. Pero algunas figuras de espaldas también pueden representar la desesperación. Giotto utiliza las figuras recogidas en su manto y de espaldas al espectador para expresar en *La lamentación sobre el cuerpo de Cristo* (1304–1306, Padua, Cappella degli Scrovegni) la más profunda consternación y abatimiento del alma (Figura 2:28):

Rasgarse las propias vestiduras es una forma potente y establecida de lamentación desesperada, pero hemos de recordar también que, en *La lamentación sobre el cuerpo de Cristo* en la Capilla de la Arena, una figura completamente envuelta en su propio manto constituye una fórmula de lamento profundo y depresivo. (Barasch, 1999, p. 105)

Los efectos del trabajo ininterrumpido reprimen el ánimo. La representación del cansancio y la privación de los derechos es un tema que tiene cierto arraigo en la pintura y que van Gogh aborda a partir de septiembre de 1881 (Ives et al., 2005, p. 80). Muy próximo a los problemas de los hombres y mujeres trabajadores, parados, mujeres abandonadas, ancianos, locos y enfermos, Van Gogh representa el abatimiento recurriendo también al posicionamiento clandestino. *Agotado* (1882, Ámsterdam, Van Gogh Museum) es una figura clandestina que expresa el estado de fatiga de un hombre sin derecho al suficiente descanso (Figura 8:202). El dibujo de este anciano trabajador que conoce en el asilo de La Haya («Worn out», s. f.) le sirve años después como tipo iconográfico para pintar con un estilo renovado *Anciano afligido (A las puertas de la Eternidad)* (1890, Otterlo, Kröller-Müller Museum), un hombre que trata vanamente de escapar del mundo que le agobia (Figura 8:203). Son hombres que, postrados en sillas, hunden sus rostros entre los puños en actitud de agotamiento y desesperación. La misma posición tiene una mujer vista de perfil en *Mujer afligida sentada en una banqueta* (1883, Otterlo, Kröller-Müller Museum) que se lamenta por la muerte de un ser querido (Figura 8:204)

o Agripina en *La muerte de Germánico* (1628, Minneapolis Institute of Art) que se cubre el rostro roto por el llanto con la mano (Figura 2:24).

La extrema desesperación de una joven incapaz de asumir el futuro que le han impuesto está representada en *Antes de la boda o Matrimonio por interés* (1874, San Petersburgo, Museo Estatal Ruso). Es una obra costumbrista del pintor ruso Firs Zhuralev en la que se denuncia la condición de la mujer en la sociedad rusa del siglo XIX que, como en tantos otros lugares, es obligada por su familia a casarse por intereses económicos, políticos o sociales (Figura 8:205):

El crítico Stásov, refiriéndose a la pintura, destaca: «La novia, ricamente ataviada para la boda y llorando en las rodillas de su padre en el despacho de éste, no cumple con el viejo rito del llanto convencional de la desposada sino que se muestra realmente desesperada con el alma desgarrada y temblorosa; algo allí ha sido arrancado con mano despiadada. La actitud, los ademanes, todo en esta figura es maravilloso y auténtico». (*Pintores rusos del siglo XIX*, 1987, p. 84)

Con menor vehemencia, pero no menos fuerza emotiva, *La niña triste* (1921, Bilbao, Museo de Bellas Artes) de Carlos Sáenz de Tejada, sentada en el suelo de frente y con la cabeza caída y hundida en su propio pecho, irradia la desesperación de una criatura que no puede más con su aflicción (Figura 8:206).

En general, la incomunicación de la figura clandestina promueve por empatía en el espectador la necesidad de desconectarse del mundo.



Figura 8:201. Nonell, I. (1904). *Reposo* [Óleo sobre lienzo, 120,5 x 120,5 cm]. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Nonell_Rep%C3%B2s.jpg



Figura 8:202. Van Gogh, V. (1882). *El rendido* [Grafito sobre papel, 50,4 x 31,6 cm]. Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0378V1962>

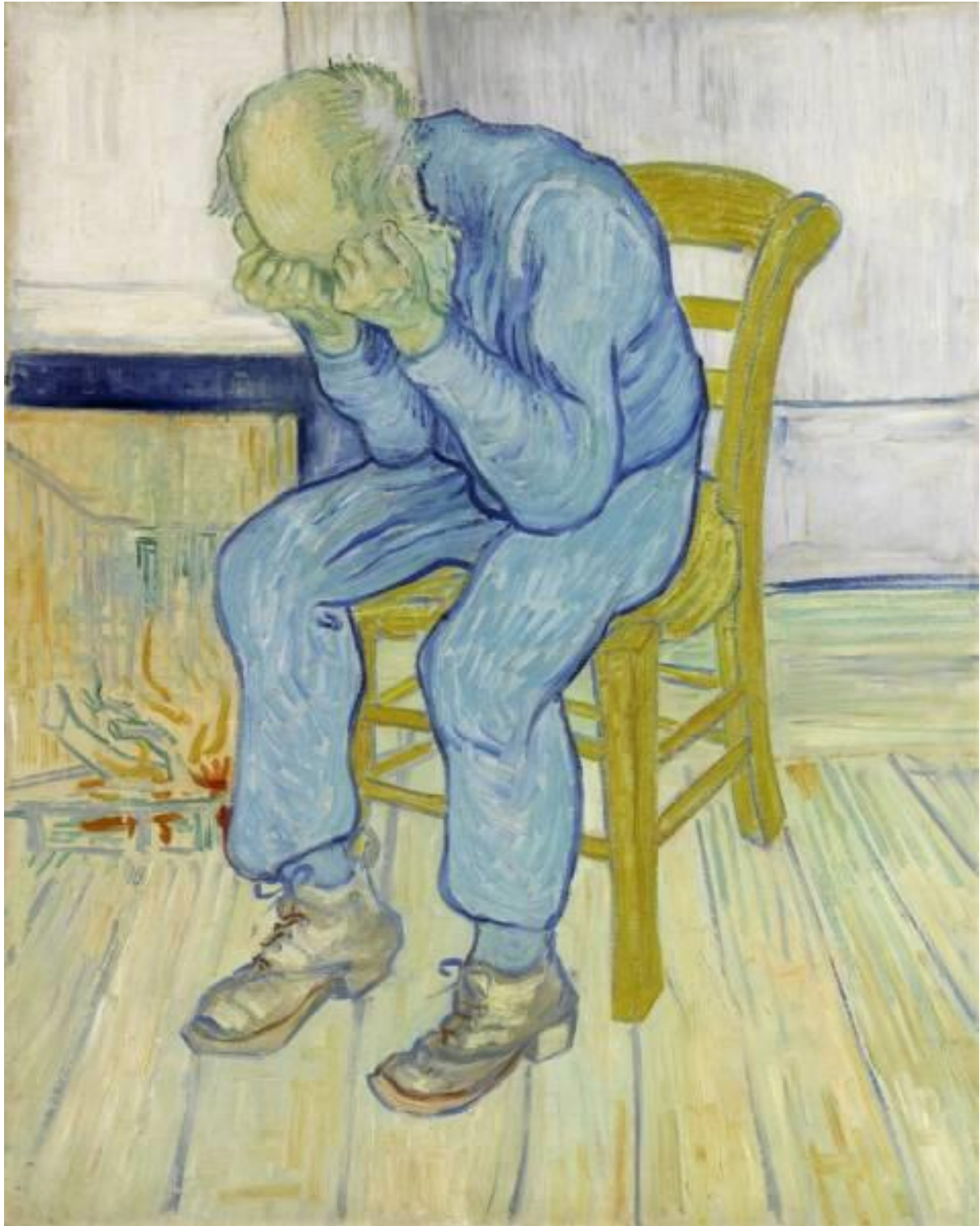


Figura 8:203. Van Gogh (1890). *Anciano afligido (A las puertas de la Eternidad)* [Óleo sobre lienzo, 81,8 x 65,5 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-sorrowing-old-man-at-eternity-s-gate>



Figura 8:204. Van Gogh (1883). *Mujer afligida sentada en una banqueta* [Crayón sobre papel, 47,4 x 29,5 cm]. Otterlo, Museo Kröller-Müller. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/page/7640>



Figura 8:205. Zhuravlev, F. (1874). *Antes de la boda* (Óleo sobre lienzo, 105 x 143 cm). San Petersburgo, Museo Estatal Ruso. Recuperado en *Pintores rusos del siglo XIX*, 1987, p. 85



Figura 8:206. Sáenz de Tejada, C. (1921). *La niña triste* [Óleo y carboncillo sobre lienzo, 98 x 75,5]. Bilbao, Museo de Bellas Artes. Recuperado en <https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo/museo-museo-de-bellas-artes-de-bilbao-/autoria-saenz-de-tejada-carlos-tanger-marruecos-22-06-1897-madrid-23-02-1958-/titulo-la-nina-triste/objeto-pintura-/ciuVerFicha/museo-58/ninv-DEP619>

8.5. Representación de la dedicación

El análisis de pinturas que representan hombres y mujeres realizando trabajos físicos individualmente o en comunidad, trabajos sedentarios en cualquier ámbito o actividades relacionadas con su desarrollo personal e intelectual, literario, científico o artístico, evidencia posiciones dorsales respecto del espectador con una significativa frecuencia. Este posicionamiento obedece a una semántica visual que enlaza con la tradición literaria que desde la Antigüedad describe cómo la espalda soporta la voluntad en el ejercicio de las acciones.

En *La recogida del maná* (1640–1647, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Diego Polo, la mejor forma de expresar la gran cantidad de alimentos que Jehová proporciona al pueblo hebreo en el desierto es situar en el centro de la composición una potente figura con los músculos de la espalda al descubierto y ligeramente doblada hacia la derecha por el enorme peso de la cesta repleta de frutos que soporta sobre su hombro izquierdo (Figura 8:207). La espalda no solo controla la fuerza y la resistencia del cuerpo en labores físicas, sino que soporta física, pero también metafóricamente, la dedicación y el esfuerzo en ocupaciones intelectuales o sedentarias, así como el empeño por adquirir destreza en todo tipo de aficiones, como el tesón de *La violinista* (1903, colección privada) de Theo van Rysselberghe, que sostiene erguida el instrumento y lo toca en *dorsalismo*. Toda ella vestida de azul, también la atmósfera añil azulada de la habitación la envuelve y la amplifica, como amplifica su música (Figura 8:208).

En literatura, cuando alguien *se echa una cosa sobre las espaldas* quiere decir que se hace responsable de un cuidado o trabajo, mientras que si *se echa una cosa a las espaldas* se despreocupa de ello (Moliner, 2007a, p. 1246). Es decir, en el lenguaje verbal la espalda soporta metafóricamente el peso de la responsabilidad, pero también la elude, como si fuera el centro neurálgico de la toma de decisiones en función de su capacidad, bienestar y dolor. Impulso, fortaleza, aguante, voluntad o abnegación, entre otras muchas voces, forman parte del mismo campo semántico o campos que se yuxtaponen para calificar la acción humana que ambiciona y persigue un rendimiento. No tiene por qué ser necesariamente un logro económico, sino un beneficio social o una satisfacción personal.



Figura 8:207. Polo, D. (1640–1647). *La recogida del maná* [Óleo sobre lienzo, 187 x 238 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-recogida-del-mana/fdef68c4-e132-4bf9-8d12-81c1bb7c64df>

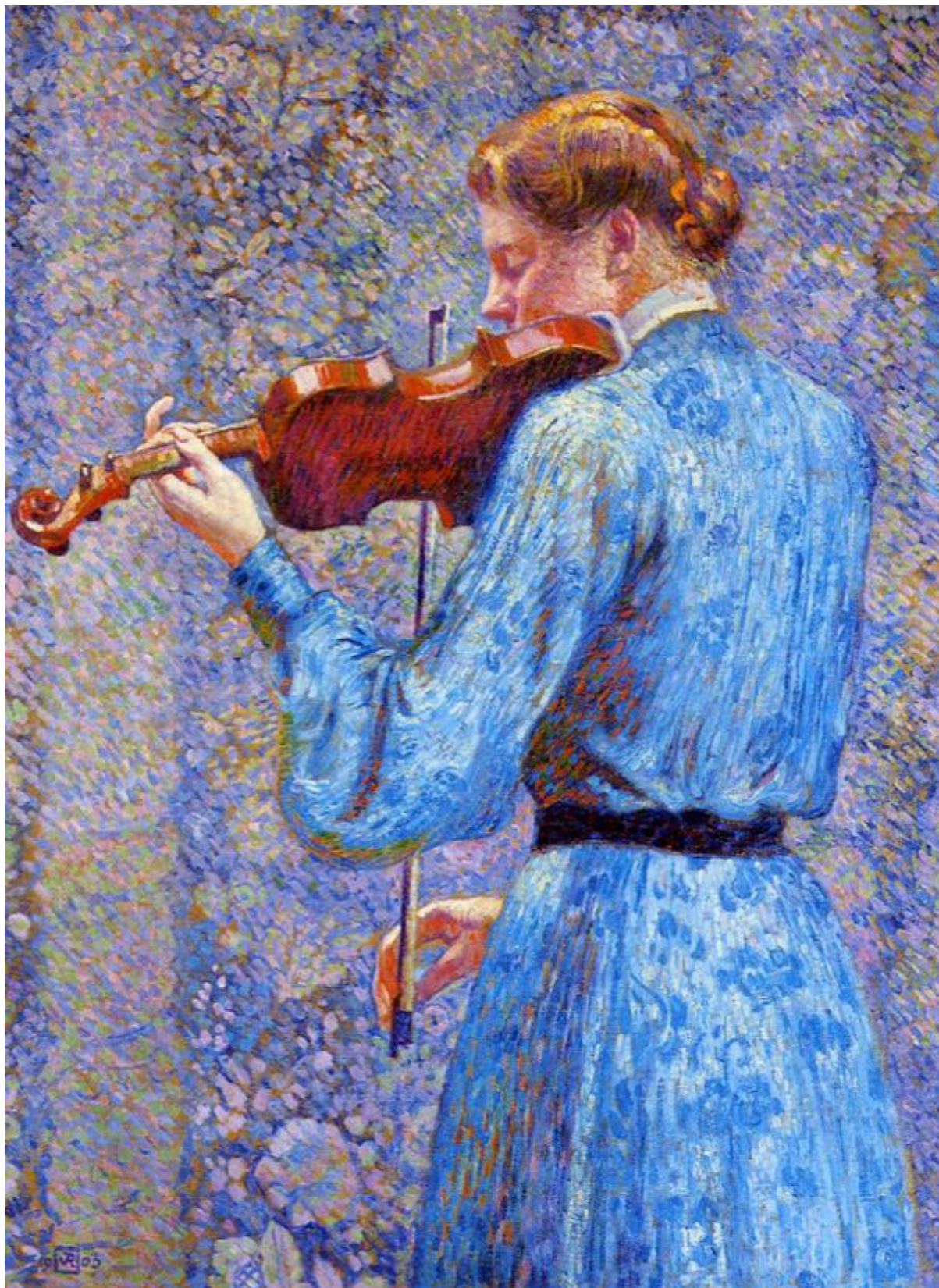


Figura 8:208. Van Rysselberghe, T. (1903). *La violinista* (100,4 x 73,7 cm). Colección privada. Recuperado en artDatabase.

8.5.1. Trabajo activo

En este punto se describen imágenes que desde diferentes ángulos sociales y productivos priorizan la visión de la espalda como el lugar orgánico y semiótico del trabajo asociado a la potencia muscular. La actividad física como fuerza productiva ha dejado históricamente un reguero de tipos iconográficos que van desde la representación de la valía suficiente de un individuo en solitario a la unión de fuerzas de, por ejemplo, obreros, mineros y campesinos. Las relaciones de producción no están necesariamente explicitadas en las imágenes; en general, solo se puede imaginar, suponer o investigar el contexto histórico y social de la representación. *Hombre tirando de una soga* (ca. 1627) de Rembrandt es, sin más, un relato sobrio y aséptico del esfuerzo físico de un solo bracero que arrastra una carga con una cuerda tensionada en un contexto insustancial (Figura 8:209). Sin embargo, la pobreza de su vestimenta, que deja a la vista su dorso y piernas musculados, sugiere su vinculación a unas relaciones de producción asimétricas, como podría ser la esclavista. El desempeño de oficios libres que en el siglo XIX sobreviven paralelamente a la Primera Revolución Industrial con la fuerza física de hombres y mujeres se figura, por ejemplo, en *Mujer horneando pan* (1854, Otterlo, Kröller-Müller Museum) de Jean-François Millet (Figura 8:210), donde la panadera levanta y equilibra una pala cargada con masa para introducirla en el horno encendido; o *La forja* (1819, Nueva York, Colección Frick) de Goya, donde un herrero de espaldas anchas levanta el martillo para golpear con impulso el metal que sujetan sus dos ayudantes sobre el yunque (Figura 8:211).

Los picapedreros (1849, originariamente en Dresde, Staatliche Gemäldegalerie) de Gustave Courbet, obra desaparecida durante la II Guerra Mundial, pero sobradamente documentada, representa a dos hombres de distintas edades que trabajan manualmente descomponiendo piedras para las carreteras (Figura 8:212). Un chico tiñoso erguido en *pseudodorsalidad* tiene unos quince años y un anciano arrodillado de perfil oculta su cara atezada bajo un sombrero de paja, de acuerdo con lo que cuenta el pintor a su amigo Champfleury en una carta que le escribe en la primavera de 1850 (Citado en Clark, 1981, p. 139). El pintor no ha inventado nada, porque «estos personajes los veía cada día cuando salía a pasear» (Citado en p. 139). Más que en las poses de los personajes, congelados de manera artificiosa en un momento preciso de una acción continua y repetitiva de los brazos, «como movidos por un resorte» (Citado en p. 139), el realismo de la escena reside en la realidad política y social como referente. Son figuras anónimas y paupérrimas que incomodan a muchos burgueses: «Por favor, señor Courbet, tenga la bondad de remendar las camisas y limpiar los pies de sus picapedreros», pero que reconfortan a otras clases que se sienten representadas con sus desgracias en el mismísimo lugar de trabajo,

como los campesinos, «a quienes este cuadro gusta mucho, (...) ninguno será más verdadero que éste» (Citado en p. 139). Pero al mismo tiempo que estos trabajadores anónimos son referentes de las condiciones humanas de unos colectivos, aparecen enajenados y despersonalizados como autómatas, el anciano como una «vieja máquina atascada por los años» (Citado en p. 139) y el adolescente como un mecanismo obsoleto con poco futuro ante las transformaciones tecnológicas, económicas y sociales que conllevan la Primera Revolución Industrial. Una representación homóloga de la realidad social, pero esta vez femenina, realiza Courbet en *Las cribadoras de trigo* (1854, Nantes, Musée des Beaux-Arts). Una de las mujeres, arrodillada en *pseudodorsalidad*, sostiene y mueve en alto un cedazo del que cae el trigo separado de la paja, pero con su movimiento congelado, como si estuviera paralizada o desentendida de su acción (Figura 8:213).

Entre noviembre de 1878 y agosto de 1880, Van Gogh trabaja como predicador seglar al sur de Bélgica en la región hullera de la Borinage donde comparte física, espiritual y emocionalmente la vida de los desgraciados mineros y sus paupérrimas familias a las que admira y retrata (van Gogh, 2012, pp. 33-35). Van Gogh no denuncia el sistema político y social, pero tampoco lo asume. Se siente excluido de la sociedad y, como un trabajador más que busca trabajo y no lo consigue o no le da lo suficiente para vivir, simpatiza y empatiza con los pobres y renegridos obreros de la extracción del carbón. En *Mujeres de mineros acarreando carbón* (1882, Otterlo, Kroller-Muller Museum) rezuma la sobreexplotación laboral que se conoce en los pueblos arrastrados por la revolución de la máquina de vapor (Figura 8:133). Las mujeres portan de forma admirable sacos que comban sus dorsos hasta formar un ángulo de noventa grados con sus piernas, como si el peso fuera muy superior a la resistencia de sus espaldas. Seguramente las dibuja tal y como las ve, pero también translitera la descripción que sobre los mineros lee en una enciclopedia antes de ir a la región hullera: «El hullero es un tipo particular del Borinage (...) trabaja penosamente (...) en una galería estrecha, el cuerpo doblado en dos» (van Gogh, 2012, p. 30).

El esfuerzo colectivo en el medio rural ha sido durante muchos siglos de historia social y económica uno de los paradigmas de la apropiación de la fuerza de los hombres y mujeres humildes por parte de los patronos de los medios de producción. Las relaciones de producción no son explicitadas en las imágenes, pero expresan esfuerzo y transmiten penuria. La representación del trabajo del campo tiene un exponente de privilegio en la figura del pintor Jean-François Millet (1841–1875). Procede de una familia campesina y pinta con erudición el medio rural y a sus jornaleros con rostros afligidos que expresan el día a día de una forma de vida de hombres y mujeres concretos que conoce de primera mano. Van Gogh admira a Millet

y se declara también un pintor de labradores con los que también comparte sus experiencias: «Me siento tan completamente identificado con la vida de los campesinos, a fuerza de observarla de continuo a todas las horas del día» (van Gogh, 2012, p. 152). Van Gogh siguiendo la obra de Millet representa a los trabajadores del campo en todo tipo de posturas y desde todos los puntos de vista. No obstante, interesan especialmente algunas de sus figuras que aparecen de forma anónima, como *Campesina cavando* (1885, Birmingham, Barber Institute of Fine Arts) echada hacia delante (Figura 8:214), *El segador* (1889, Rochester, Memorial Art Gallery) cortando paja bajo el sol (Figura 8:215), *Mujer con una pala, vista desde atrás* (1885, Toronto, Art Gallery of Ontario) o *Campesina cortando paja* (1889, Ámsterdam, Van Gogh Museum) en una era (Figura 8:216). Van Gogh obliga al espectador a centrar la atención en la posición afanosa de estos trabajadores anónimos en lugar del rostro para no entretenerse en el sujeto concreto, sino en la trascendencia de su tarea:

Dile a Serret que *a mi me desesperaría que mis figuras fueran exactas*; dile que si fotografiara a un cavador, la verdad es que no *cavaría*. (...) Expresar al campesino en su acción: he aquí, lo repito, lo que es esencialmente moderno. (Van Gogh, 2012, pp. 166-167)

No son retratos de labriegos conocidos y ubicados en sus solares particulares, sino siluetas anónimas que sin más anécdota que su laboreo significan el empeño y el sudor de todos los trabajadores del campo. Van Gogh piensa que es necesaria la empatía para representar emocionalmente la realidad de los campesinos: «debemos pintar a los campesinos como si fuéramos uno de los suyos, sintiendo y pensando como ellos mismos» (van Gogh, 2012, p. 160). Las figuras de espaldas conceden al pintor y al espectador la posibilidad de identificarse con el personaje y el tipo de vida representada, la dedicación y los valores que caracterizan a todo un gremio. La responsabilidad de otras ocupaciones tan abnegadas como la crianza y la explotación del ganado se figuran también en *Chica cuidando una vaca en un pasto* (1874, colección privada) en *pseudodorsalidad* (Figura 8:217) y en *Pastor con ovejas* (1888, colección privada) en *dorsalidad* (Figura 8:218) de Camille Pizarro.

La fuerza y la resistencia se presuponen y prefiguran en las espaldas de los colectivos de braceros trabajando, como los que portan cestas en *La siega del heno* (1565, Praga, Lobkowitz Palác) de Pieter Brueghel el Viejo (Figura 8:131) o las que recogen frutos de la tierra en *Granjeras trabajando* (ca. 1882, Nueva York, Solomon R. Guggenheim) de Georges Seurat (Figura 8:132). En los grupos numerosos de trabajadores es recurrente que al menos uno de los braceros se sitúe en *pseudodorsalidad* o *dorsalidad*. Estas figuras tienen el cometido de

representar la responsabilidad colectiva de todo un gremio y alegorizar los logros del trabajo solidario que suma de forma anónima las tareas y esfuerzos individuales, como es el caso de un hombre que da completamente la espalda al espectador entre todos los que arriman el hombro en *Pescadores botando una barca de remos* (1881, Skagen, Kunstmuseer) de Michael Ancher (Figura 8:220) o dos pescadores que tiran de la soga en sincronía en primer plano en *La caza del atún* (1919, Nueva York, Sociedad Hispánica de América) de Joaquín Sorolla (Figura 8:219). En todos los casos, el anonimato de los personajes detrae el protagonismo individual y empodera la cooperación colectiva, aunque este empoderamiento pudiera ser en realidad una ficción que encubre la resignación. En general, son imágenes conmovedoras que dignifican a los trabajadores del mundo agropecuario y pesquero, pero no reflejan ni ponen en cuestión las verdaderas condiciones laborales. Pero Goya, con una visión muy crítica de la sociedad, sus costumbres y relaciones, representa en el aguafuerte *Tú que no puedes* (1797–1798, Caprichos 42, Madrid, Museo Nacional del Prado) la explotación del trabajo físico del hombre del campo español por parte de otra clase inhumana de hombre. Sitúa a dos campesinos contrapuestos frontal y dorsalmente que cargan sobre sus espaldas vencidas hacia delante un asno cada uno (Figura 8:221). Así representa al trabajador del campo extremadamente pobre, oprimido y explotado por la ociosa, ingrata e inútil aristocracia terrateniente (Mena, 1988, p. 24).



Figura 8:209. Rembrandt (ca. 1627). *Hombre tirando de una soga* [Dibujo a la sanguina]. Recuperado en artDatabase

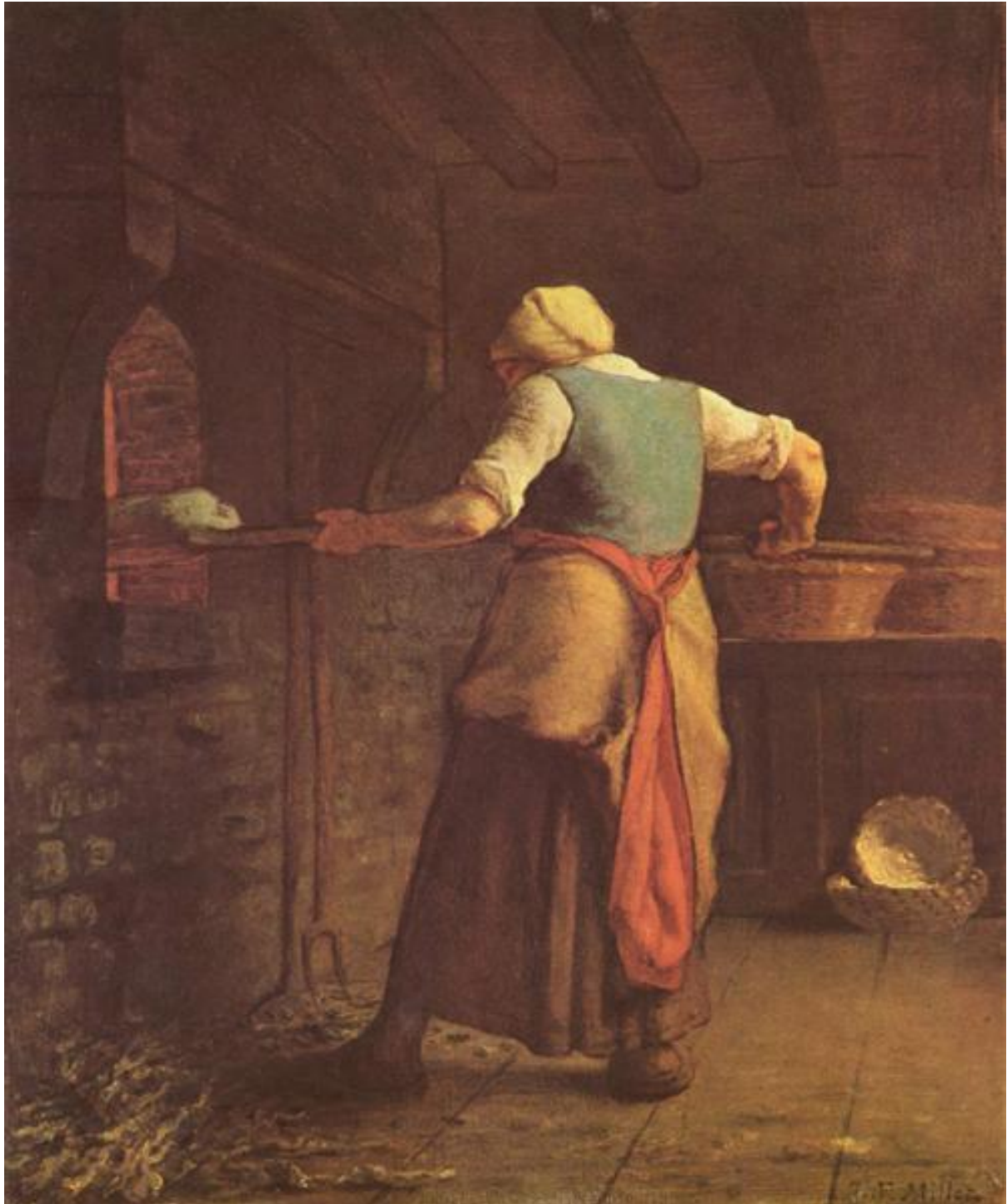


Figura 8:210. Millet, J. (1854). *Mujer horneando pan* [Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://www.wikiart.org/es/jean-francois-millet/woman-baking-bread-1854>.



Figura 8:211. Goya, F. (1819). *La forja* [Óleo sobre lienzo, 181,6 x 125 cm]. Nueva York, Colección Frick. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/La_fragua_\(pintura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_fragua_(pintura))



Figura 8:212. Courbet, G. (1849). *Los picapedreros* [Óleo sobre lienzo, 165 x 257 cm]. Originariamente en Dresde, Staatliche Gemäldegalerie. Recuperado en https://www.ecured.cu/Los_Picapedreros



Figura 8:213. Courbet, G. (1855). *Las cribadoras de trigo* [Óleo sobre lienzo, 131 x 167 cm]. Nantes, Musée des Beaux-Arts. Recuperado en <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=4035>



Figura 8:214. Van Gogh, V. (1885). *Campesina cavando* [Óleo sobre lienzo, 42 x 32 cm]. Birmingham, Barber Institute of Fine Arts. Recuperado en <http://barber.org.uk/vincent-van-gogh-1853-1890/>

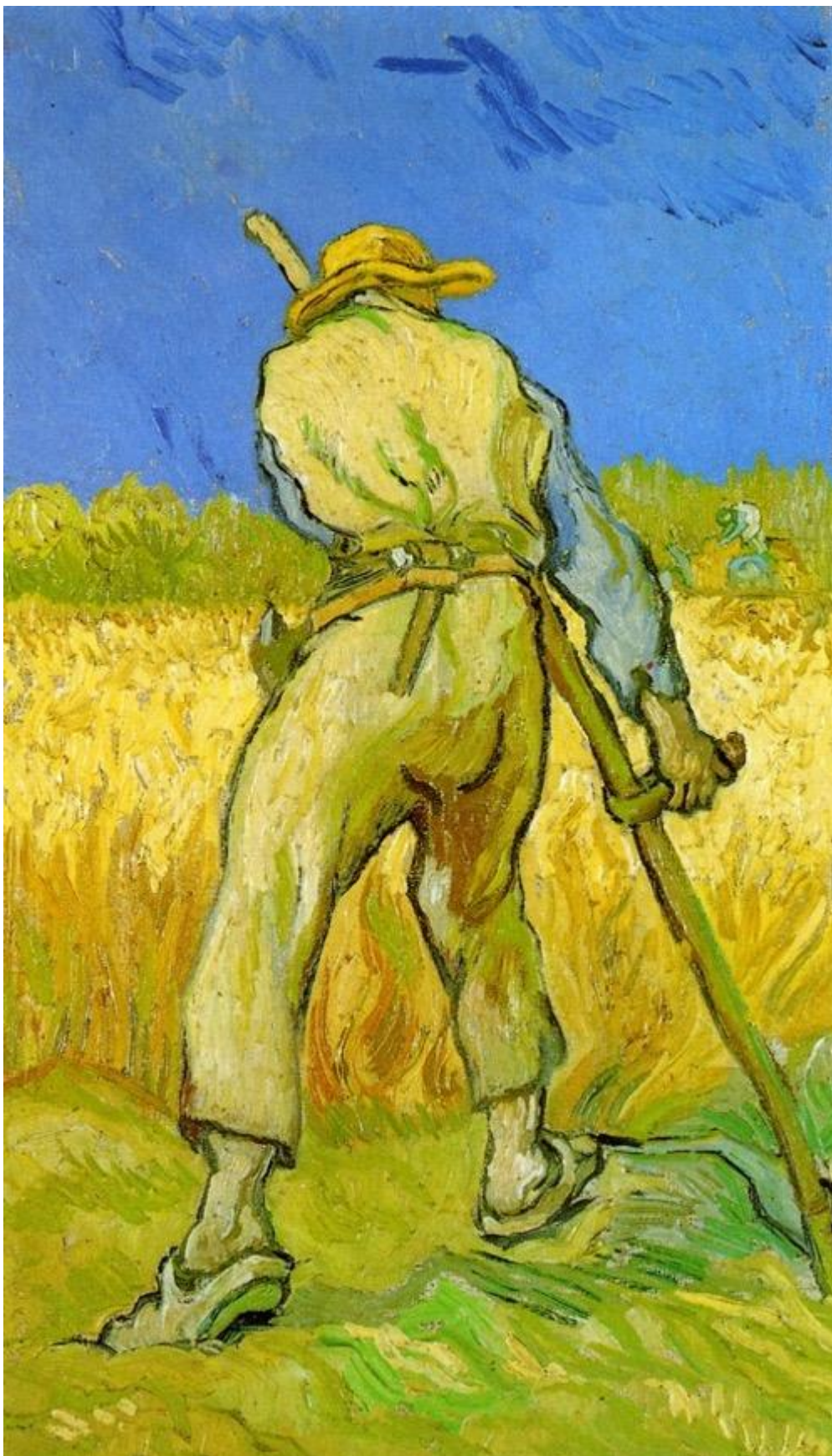


Figura 8:215. Van Gogh (1889). *El segador* [Óleo sobre lienzo, 43,5 x 25 cm]. Rochester, Memorial Art Gallery. Recuperado en artDatabase

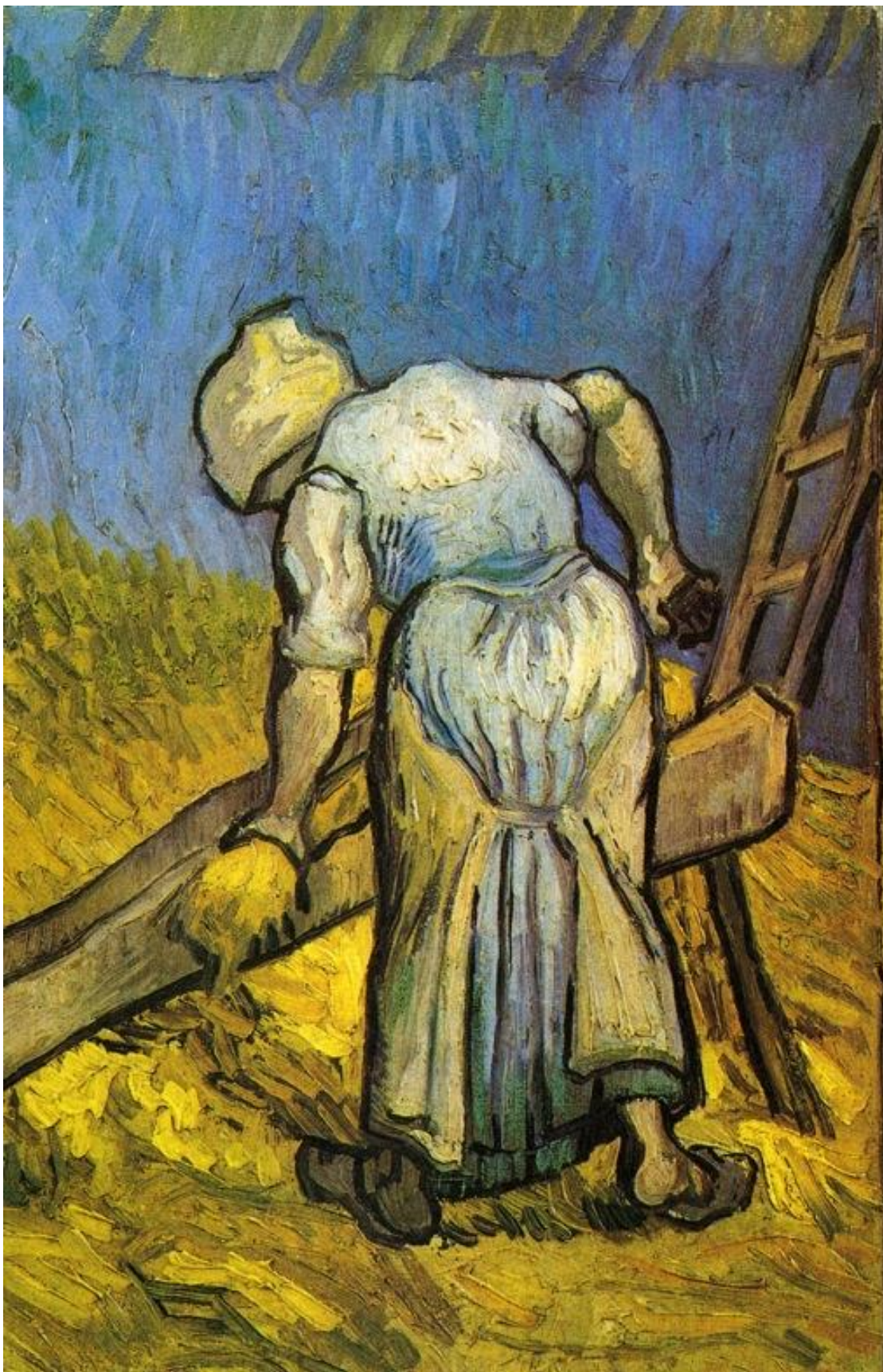


Figura 8:216. Van Gogh, V. (1889). *Campesina cortando paja* [Óleo sobre lienzo, 40,5 x 26,5 cm].
Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en artDatabase



Figura 8:217. Pissarro, C. (1874). *Chica cuidando una vaca en un pasto* [Óleo sobre lienzo, 54 x 46 cm].
Recuperado en artDatabase



Figura 8:218. Pissarro, C. (1888). *Pastor y ovejas*. Colección privada. Recuperado en artDatabase

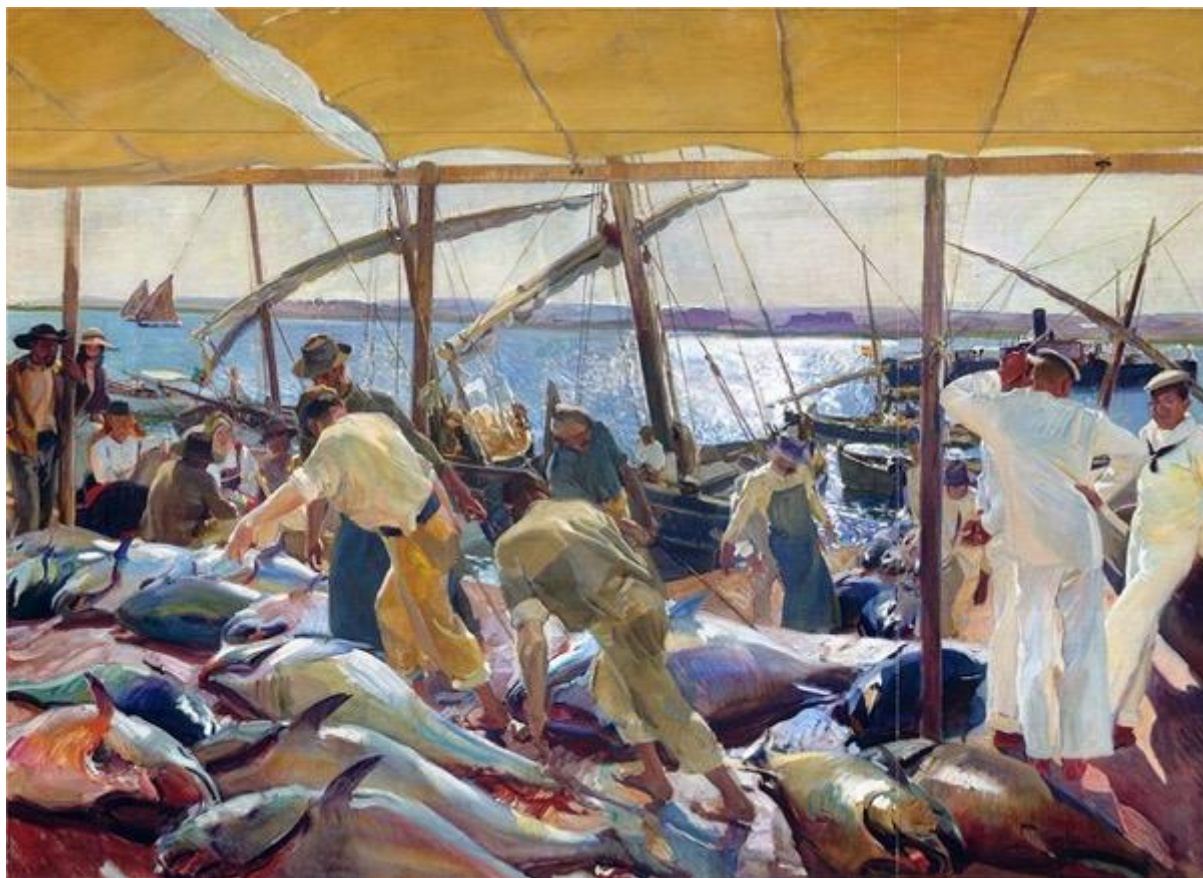


Figura 8:219. Sorolla, J. (1919). *La caza del atún* [Óleo sobre lienzo, 349 x 485 cm]. Nueva York, Sociedad Hispánica de América.



Figura 8:220. Ancher, M. (1881). *Pescadores botando una barca de remos* [Óleo sobre lienzo, 120 x 183 cm]. Skagen, Kunstmuseer. Recuperado en <https://skagenskunstmuseer.dk/en/works/fishermen-launching-rowing-boat/>



Figura 8:221. Goya, F. (1797–1798). *Tú que no puedes* (Edición de 1799, Caprichos, 42) [Aguafuerte y aguatinta bruñida, 21,5 x 15 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/tu-que-no-puedes/8114fc47-b495-4cfc-a4de-28cdf77712e7>

8.5.2. Trabajo sedentario

La dedicación a la actividad intelectual, científica, literaria, artesanal, artística o musical también se encarna en personajes anónimos que dan la espalda, afanados en sus tareas porque ambicionan un rendimiento personal o el ámbito laboral se lo impone y, sin perder el tiempo y sin distracción alguna, se aíslan y desatienden al espectador. Aparecen en solitario, como en *Estudio en Asnières: Charles Torquet visto de espaldas* (1883, colección privada) de Paul Signac, donde el protagonista se conoce, pero no se reconoce. Su figura no representa al escritor, sino la actividad del escritor (Figura 8:222). Como sucede con el trabajo físico, no se trata de representar a un individuo concreto, famoso o no, realizando una actividad, sino de alegorizar esa actividad. Es el significado que *Arte de la Pintura* (ca. 1666, Viena, Kunsthistorisches) de Vermeer (Figura 3:26) sugiere a Svetlana Alpers: «En lugar de autorretratarse trabajando, a la manera tradicional; o de introducirse en la forma de un retrato, Vermeer desaparece en el acto mismo de observar y pintar» (Alpers, 1987, pp. 161-162). El artista se margina como pintor famoso para priorizar la representación del arte de la pintura: «Vermeer se eclipsa para celebrar la realidad vista. (...) Desaparece en su tarea, describiéndose como una figura anónima y sin rostro, vuelta de espaldas al espectador» (Alpers, 1987, p. 238). No es un retrato de Vermeer, sino la expresión de su trabajo. En ambos casos se trata de un personaje paradigmático y de una actividad socialmente reconocida, pero otros trabajos de diversa índole y cualificación se representan con cualquier figura de espaldas y se interpretan en términos homólogos. Las aficiones literarias, artísticas o musicales son actividades tranquilas que satisfacen personalmente, pero cuyas habilidades y destrezas solo se desarrollan con perseverancia, como la tenacidad que infunde una niña en *pseudodorsalidad* tejiendo junto a la ventana en *Luz del Sol en la habitación azul* (1891, Skagen, Kunstmuseer) de Anna Ancher. Sentada de espaldas a la luz, los rayos que entran por el hueco le iluminan la nuca a su paso hacia el suelo porque con la cabeza inclinada solo está pendiente de su trabajo (Figura 8:223).

Jean-Baptiste Siméon Chardin realiza varias versiones muy parecidas sobre el tema del joven estudiante que aspira a ser un artista, como *El joven dibujante* (ca. 1738, Fort Worth Texas, Kimbell Art Museum) ya comentado en el punto 3.5.1. «La *dorsalidad* versus ensimismamiento». En todos los casos está sentado en el suelo de espaldas al espectador (Figura 3:21). Tiene la cabeza afanosamente hundida en la tarea de copiar un dibujo a sanguina tendido en la pared y realizado por algún maestro. Chardin no se retrata en este estudiante anónimo, pero sí expresa el tiempo y esfuerzo que él como tantos amantes de la pintura tuvieron que dedicar para llegar a ser un buen dibujante:

Chardin semblait douter qu'il y eût une éducation plus longue et plus pénible que celle du peintre, sans en excepter celle du médecin, du juriconsulte ou du docteur de Sorbonne.

«On nous met, disait-il, à l'âge de sept à huit ans le porte-crayon à la main. Nous commençons à dessiner d'après l'exemple des yeux, des bouches, des nez, des oreilles, ensuite des pieds et des mains. Nous avons en longtemps le dos courbé sur le portefeuille».

[Chardin parecía dudar de que hubiera una educación más larga y penosa que la del pintor, sin exceptuar la del médico, el juriconsulto o el médico de la Sorbona.

«Nos pusieron, dijo, a la edad de siete u ocho años el lápiz en las manos. Empezamos a dibujar a partir de modelos de ojos, bocas, narices, oídos, y luego de pies y manos. Durante mucho tiempo estuvimos con la espalda doblada sobre el portafolios»]. (Diderot, 1984, p. 23)

En la representación pictórica de un músico tocando un instrumento se pueden considerar perceptualmente dos elementos de naturalezas distintas: la figura real del músico y, por imaginación o sinestesia, la figuración de la música que toca. La relación visual con el rostro prioriza al músico y detrae la figuración del sonido. Como aquel que cierra los ojos para escuchar música, para no distraer la mirada del espectador y que este figure unos acordes a través de los colores, los músicos se deben situar de espaldas al espectador, mostrando el instrumento que tocan y ocultando el rostro, como la joven en *pseudodorabilidad* sentada al piano en *Estudio de luz solar y luz artificial* (1908–1909, Otterlo, Kröller-Müller Museum) de Leo Gestel (Figura 8:224), que muestra las manos moviéndose por el teclado en atención a las notas escritas en la partitura iluminada por la calidez de una vela encendida. Una obra que ejemplifica este presupuesto es *El sentido del oído* (1791) del pintor holandés Jan Ekels el Joven. En primer plano y en el centro de la composición, un músico en *pseudodorsalidad* tañe el violín para amenizar a un hombre y una mujer sentados junto a una mesa (Figura 8:225). Ninguno mira hacia el intérprete. Para reforzar la idea de que disfrutaban de la melodía tienen sus miradas perdidas en un lugar elevado que cae fuera del lienzo. El anonimato del músico y la actitud de los escuchantes son la clave para que este lienzo recoja la maestría de un músico que interpreta una melodía para el disfrute de la pareja. La supresión completa del sujeto sería ineficiente. Así, una naturaleza muerta de partituras, instrumentos y otros objetos que simbolizan o encarnan alegóricamente la música no sugiere formalmente la idea de un sonido.

Le lion comique (1887) de Walter Richard Sickert (1860–1942) representa un espectáculo popular en un *music hall*. En la composición solo aparecen dos personajes cuyas figuras están contrapuestas (Figura 8:226). Sobre la tarima bien iluminada se sitúa frontalmente un cantante con la boca bien abierta porque la representación debe mostrar al divo y sugerir que tiene una voz potente. En primer plano está un músico en *pseudodorsalidad* que mira una partitura y mueve el arco de un instrumento de cuerda, posiblemente un violín. Aunque el violinista está solo en primer plano no le resta protagonismo al cantante; de espaldas al espectador, vestido de negro y a la sombra, no se representa tanto a sí mismo como a toda la orquesta y la sinfonía que toca. También en la obra *El Can-can* (ca. 1890, Kröller Müller Museum) de Georges Seurat, el músico en dorsalidad en primer plano forma parte de la orquesta que toca para las parejas que bailan por delante y hace resonar de forma anónima los acordes de su violonchelo, los cuales se escuchan con imaginación y por mediación del colorido (Figura 8:227).

En el trabajo sedentario, cuando se representa a un colectivo en el ejercicio de su profesión es frecuente que al menos uno de los personajes se sitúe enfrentado a todos los demás compañeros trabajando de forma anónima en *pseudodorsalidad* o *dorsalidad*. Esta figura es la que representa a todo un gremio y alegoriza el ahínco y la dedicación, pero también puede condensar la privacidad de la actividad. Es el caso de un hombre cosiendo botas con su padre en *Zapateros* (ca. 1878) de Pissarro (Figura 8:228) o de una mujer cosiendo junto a otras costureras sentadas alrededor de una mesa en *La longitud del hilo* (1893, New Haven, The Yale University Art Gallery) de Vuillard (Figura 8:229). También el exceso de trabajo provoca desaciertos y torpezas. Una de las costureras en *Las sombrereras* (1885-86) de Signac, después de varias horas trabajando sentada en la silla, se deja caer casi rendida doblada hacia delante para recoger las tijeras y los materiales de confección que probablemente se le han caído al suelo desde la mesa de trabajo. Ella muestra la espalda al tiempo que esconde el rostro (Figura 8:230).

Una artesana está sentada en *pseudodorsalidad* delante de una antigua máquina de tejer en la obra *En el telar* (ca. 1889, Skagen, Kunstmuseer) de Marie Kroyer, artista danesa influida por la filosofía de Arts and Crafts (*At the Loom*, s. f.). La tejedora no es una mujer conocida, pero contextualizada a finales del siglo XIX, Kroyer podría aludir al trabajo delicado de todas las mujeres que producen artesanalmente con la sencillez de los pañeros medievales y expresar su distanciamiento de las condiciones laborales, formas de producción y productos seriados derivados de la industrialización (Figura 8:231). Pero otra mujer anónima en *pseudodorsalidad* sentada delante de un telar mecanizado en un fábrica textil en *La fábrica* (1889, Barcelona,

Foment del Treball Nacional) de Santiago Rusiñol, no solamente expresa su dedicación, sino que puede sugerir la alienación de su trabajo en la sociedad industrializada (Figura 8:232).

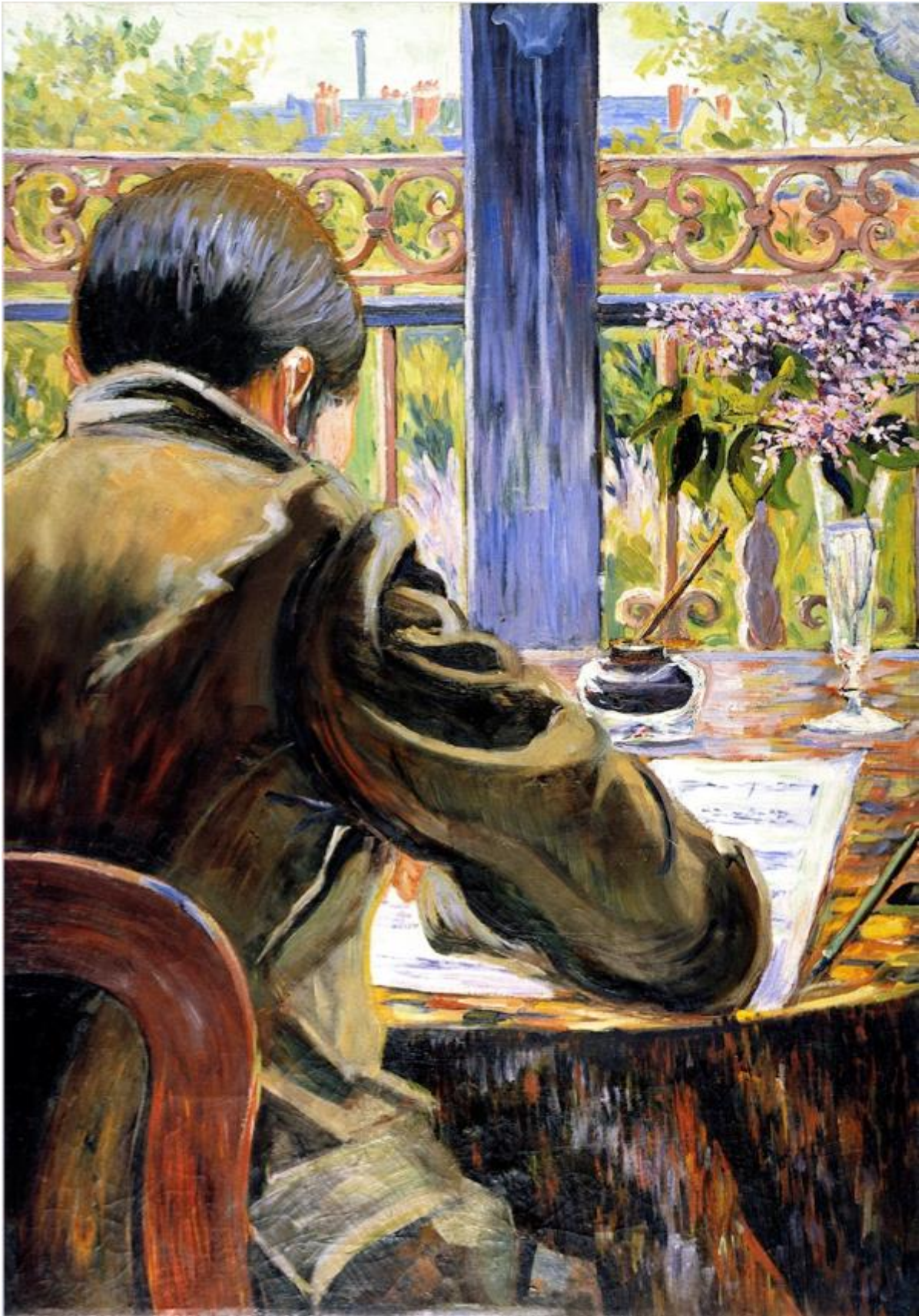


Figura 8:222. Signac, P. (1883). *Estudio en Asnières: Charles Torquet visto de espaldas* [Óleo sobre lienzo, 92,4 x 65 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:223. Ancher, A. (1891). *Luz del Sol en la habitación azul* [Óleo sobre lienzo, 65.2 x 58.8 cm]. Skagen, Kunstmuseer. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Ancher#/media/File:Anna_Ancher1.jpg

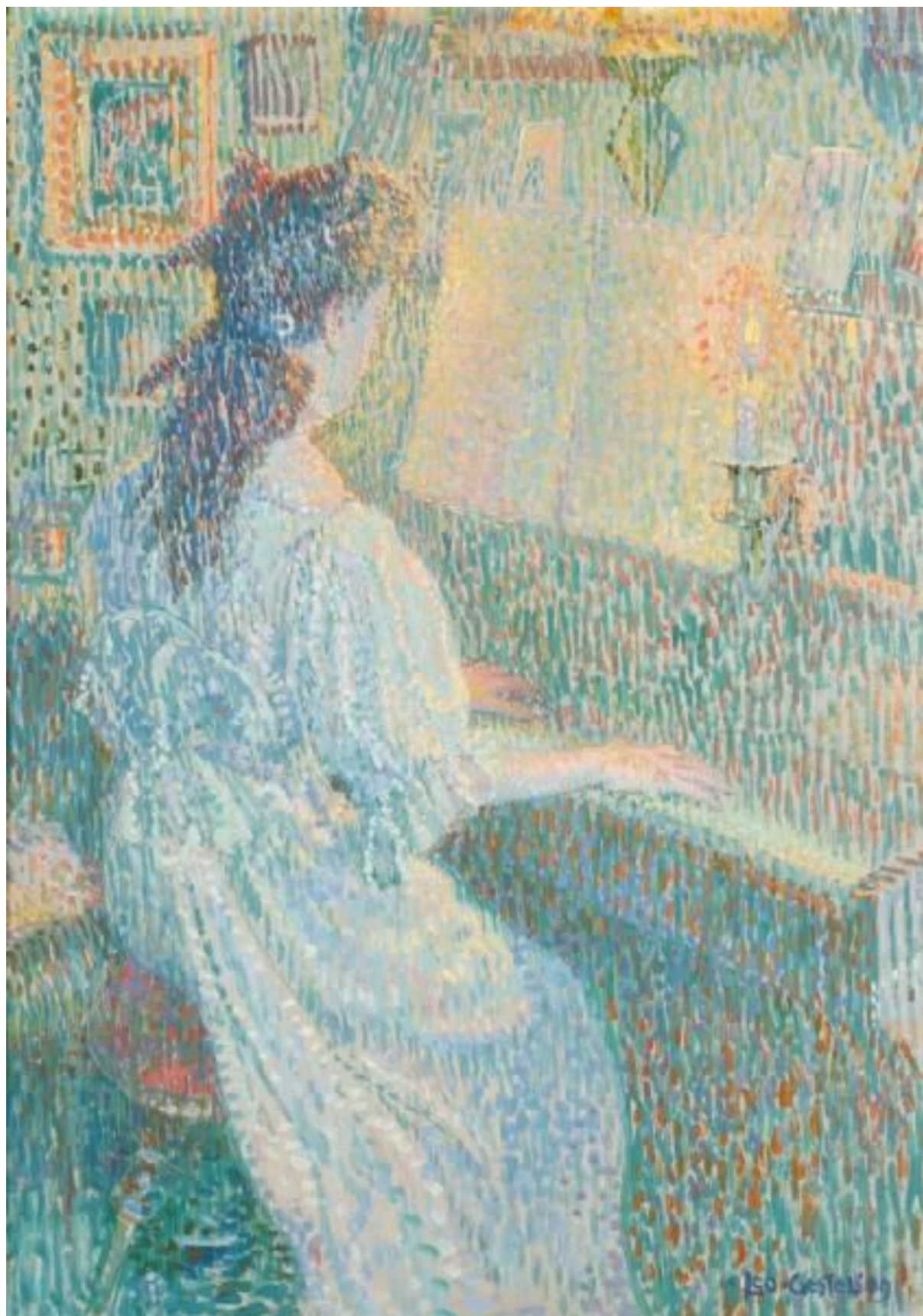


Figura 8:224. Gestel, L. (1908–1909). *Estudio de luz solar y luz artificial (joven al piano)* [Óleo sobre lienzo, 65 x 47 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/leo-gestel-daylight-and-lamplight-study-girl-at-the-piano>



Figura 8:225. Ekels el Joven, J. (1791). *El sentido del oído* [Óleo sobre lienzo, 65,5 x 59,5 cm]. Localización desconocida. Recuperado en Liedtke, 2007, p. 194

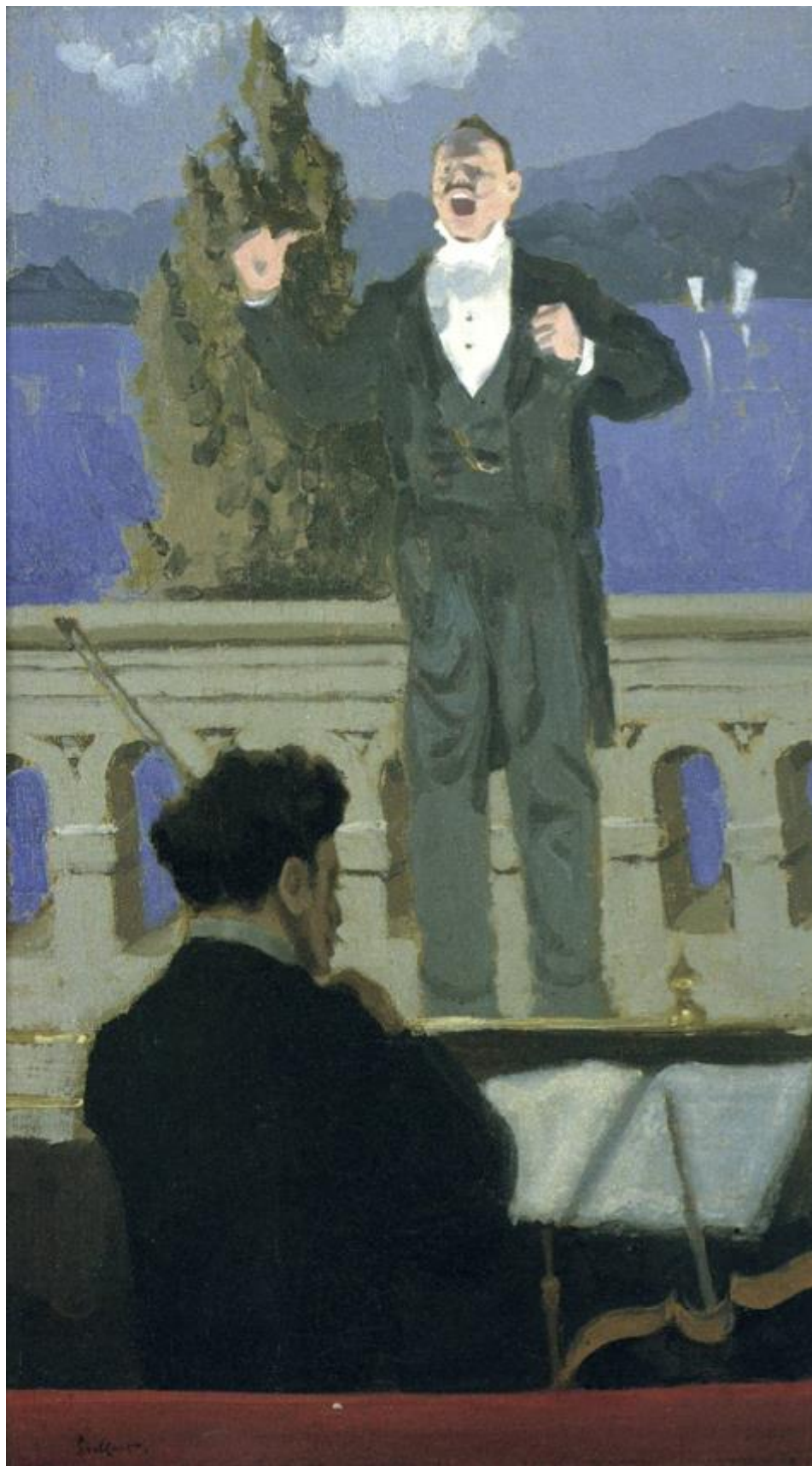


Figura 8:226. Sickert, W (1887). *Le lion comique* [Óleo sobre lienzo, 51 x 31 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase

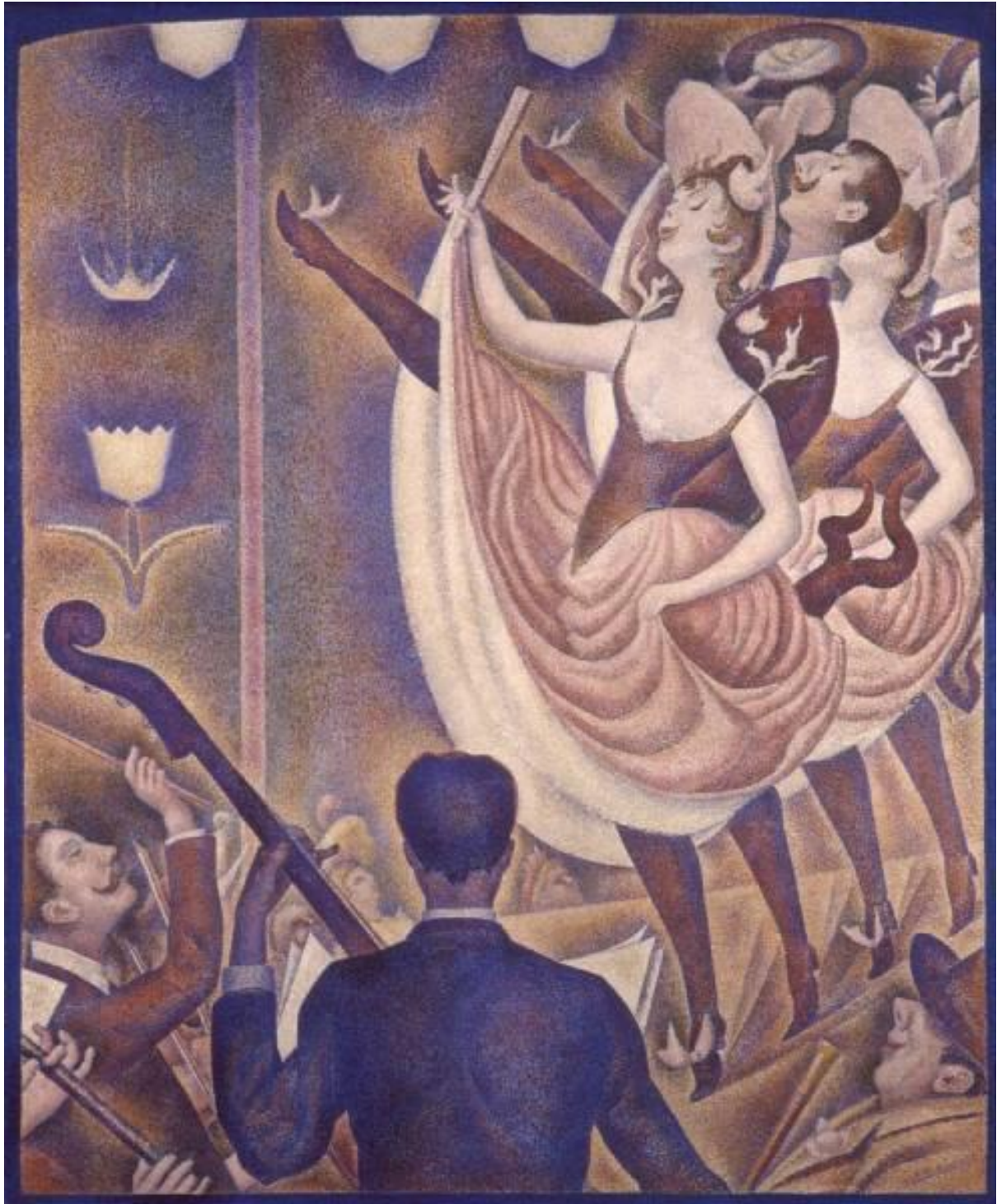


Figura 8:227. Seurat, G. (ca. 1890). *El Can-can* [Óleo sobre lienzo, 170 x 141 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/page/3686>



Figura 8:228. Pissarro, C. (ca. 1878). *Zapateros* [Pastel sobre papel]. Colección privada. Recuperado en artDatabase



Figura 8:229. Vuillard, E. (1893). *La longitud del hilo* [Óleo sobre cartón, 41,6 x 33,3 cm]. New Haven, The Yale University Art Gallery. Recuperado en artDatabase



Figura 8:230. Signac, P. (1885-86). *Las sombrereras* [Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm]. Recuperado en artDatabase.



Figura 8:231. Kroyer, M. (ca. 1889). *En el telar* [Óleo sobre tabla, 47,4 x 58 cm]. Skagen, Kunstmuseer.
Recuperado en <https://skagenskunstmuseer.dk/en/works/at-the-loom/>



Figura 8:232. Rusiñol, S. (1889). *La fábrica* [Óleo sobre lienzo, 112 x 175 cm]. Barcelona, Foment del Treball Nacional. Recuperado en <https://dones.mnactec.cat/la-fabrica/>

8.5.3. *Espiritualidad*

Este punto trata la representación de personajes que se abstraen del mundo o del ambiente que les rodea para dirigirse mental o espiritualmente hacia otro lugar con la ilusión de alcanzar algo, protagonizar un modo de vida que anhelan, visualizar a alguien que esperan o, también, se dirigen con la abnegación y el máximo respeto hacia alguien que consideran elevado por razones religiosas, políticas, sociales o personales. Se formalizan dando la espalda al espectador como si se la dieran al mundo entero, como los seguidores de la fe cristiana que reniegan transitoriamente de lo terrenal. *San Dionisio predicando la fe en Francia* (1767, Église Saint Roch) de Joseph-Marie Vien representa al apóstol de las Galias rodeado de una multitud de feligreses que forman a la salida del templo una línea serpenteante y descendiente hasta el primer plano del cuadro, donde las últimas figuras se sitúan de espaldas al espectador (Figura 8:233). Para Diderot condensan el espíritu de los congregados y cierran la composición lineal:

Para que pueda hacerse una idea de esa gente que ocupa el lado izquierdo del cuadro, imagínese vista de espaldas y sentada en el suelo entre los últimos peldaños, a una mujer admirando al santo, con los brazos tendidos hacia él. Tras ella, un peldaño más abajo y algo más al fondo, a un hombre de rodillas, escuchando, inclinado y asintiendo con la cabeza, los brazos, los hombros y la espalda al mismo tiempo. (Diderot, 1984, p. 87)

Estas fervorosas figuras dorsales rehúyen de las asperezas del mundo terrenal y se aferran con la mirada a la dignidad y virtudes del santo con la esperanza de alcanzar una vida superior.

El estado de ánimo que late cuando alguien querido se marcha o cuando se anhela o aguarda su llegada, o la emoción diáfana que se siente cuando se deja vagar libremente el pensamiento o “se ve pasar la vida” por delante de una ventana es una forma de dedicación espiritual y laica que consume tiempo en la vida cotidiana y de la cual no se puede escapar fácilmente porque el alma se resiste por amor, esperanza o pereza. La *Joven frente a la ventana abierta en I'lle d'Yeu* (ca. 1920, colección privada) de Lebasque sugiere un amplio abanico de estados que van desde la ilusión o confianza hasta la melancolía o desesperanza, o simplemente vagancia, relajación y descanso (Figura 8:234). Probablemente es el espectador quien cierra el estado de ánimo. Se corresponde con el tipo iconográfico recurrente de la mujer ama de casa u ociosa que mira por la ventana situada de espaldas al espectador, como *Mujer en la ventana* (1654, Viena, Kunsthistorisches Museum) de Jacobus Vrel (Figura 8:235), *Interior* (1880, colección

privada) de Caillebotte (Figura 3:31), *Mujer en la ventana* (1822, Berlín, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen) de Caspar David Friedrich, *Desnudo en la ventana* (Figura 8:83) de Lebasque, *Clotilde en la ventana* (1888, Madrid, Museo Sorolla) de Joaquín Sorolla, o *Muchacha en la ventana* (1925, Madrid, Museo Reina Sofía) de Salvador Dalí, entre otras obras. En general, la figura de espaldas masculina que mira hacia el horizonte, sola o acompañada, se circunscribe a los paisajes, como *Paisaje con figuras* (1628, Cambridge, The Fitzwilliam Museum) de Van Goyen (Figura 2:35), *Campo San Rocco* (ca. 1735, colección privada) de Canaletto (Figura 2:38) o *Caminante sobre un mar de nubes* (1818, Hamburgo, Kunstalle) y *Monje frente al mar* (1808-1810, Berlín, Alte Nationalgalerie) de Caspar David Friedrich (Figura 2:27). Excepciones de hombres que miran por una ventana de espaldas son *Goethe en la ventana de su apartamento en vía del corso* (1787, AKG images) de Johann H.W. Tischbein, o *Hombre joven en su ventana* (1875, colección privada) y *Hombre asomado al balcón* (1880, colección privada) de Gustave Caillebotte (Figura 3:31). En general, a diferencia de las ventanas cerradas u opacadas de las versiones femeninas que las adscribe al hogar cerrado, las masculinas están abiertas al mundo, distinción que denota culturalmente la asimétrica adscripción de los hombres y las mujeres a los distintos espacios en determinadas épocas, así como las implicaciones emocionales e intelectuales que conllevan.



Figura 8:233. Vien, J. (1767). *San Dionisio predicando la fe en Francia* [Óleo sobre lienzo, 660 x 393 cm]. Paris, Église Saint-Roch. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>



Figura 8:234. Lebasque, H. (ca. 1920) *Joven frente a la ventana abierta en I'le d'Yeu* [Óleo, 54,6 x 46,5 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.



Figura 8:235. Vrel, J. (1654). *Mujer en la ventana* [Óleo sobre lienzo, 66 x 47,5 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/vrel_b.html

8.6. La raíz antropológica del sistema semiótico de la *dorsalidad*

La aparición de la *dorsalidad* coincide con el despertar de un estadio cultural cuyas transformaciones filosóficas y científicas requieren nuevas formas de expresión lingüística y visual. La incorporación de estos nuevos modos de enunciación retroalimenta a su vez la transformación y difusión de la nueva cultura. El sistema semiótico de la *dorsalidad* y sus distorsiones formales se involucra en el desarrollo del renovado lenguaje de la pintura que desde el siglo XIV agrega a las representaciones, ya sean históricas o ficcionales, una figura humana más dinámica y flexible y desde el punto de vista narrativo potencialmente más expresiva. Desde el Renacimiento, cuando el Humanismo proporciona un lugar central al ser humano, hasta nuestro días, las conformaciones dorsales capacitan a las figuras para representar las acciones y las relaciones con mayor acercamiento a las verdaderas actitudes de los hombres y las mujeres, así como sus cualidades y afecciones con mayor verosimilitud.

No hay ninguna norma acerca de lo que las conformaciones dorsales quieren decir, pero todas las formas artísticas, como significantes, son capaces de expresar ideas y concitar sentimientos, y podría existir, aunque no necesariamente, un parecer tácito y comunitario en la lectura de ciertas imágenes. La variedad de significados estratificados en este capítulo procede en cierta medida de un sentir individual que trasciende lo normativo, pero que pueden ser aceptados con cierto grado de naturalidad por la generalidad de los espectadores, aun cuando no se tuvieran esos sentidos inicialmente interiorizados en la imaginación, y ser agregados al compendio de figuraciones propias. También las representaciones recogen inconscientemente una tradición literaria y visual que fija socialmente ciertas ideas en las conformaciones dorsales. Así, son razones sociales, consuetudinarias o legendarias, y no reglamentarias, las que sitúan a los castigados de espaldas, a los arrepentidos escondiendo el rostro, a los fuertes ostentando sus músculos dorsales y a los doblegados enseñando sus llagas en la espalda. Cabe preguntarse si todos los conceptos que se han asociado a las distintas imágenes se pueden agrupar bajo un criterio iconológico común. La variedad de valencias semánticas unida a otra gran variedad de temáticas dificulta la decantación de una hipótesis semiótica que unifique la semántica de la *dorsalidad* y sus variantes formales. Sin embargo, parece existir una raíz teórica común capaz de hacer aflorar esas nociones y relacionarlas, no tanto semánticamente, que también sucede en muchos casos, sino antropológicamente.

Existe una multiplicidad de significados que se desprenden del comportamiento de las figuras dorsales, que pertenecen algunas veces a un mismo campo semántico y otras veces a opuestos, pero todos los sentidos propuestos parecen tener un rizoma común. Este sustrato no

es semántico, sino un sistema semiótico de raíz antropológica que acoge toda una variedad de conceptos que caracterizan procesos fisiológicos, psicológicos, culturales, religiosos, políticos y socioeconómicos. Así, el sistema semiótico de las conformaciones formales recoge cualidades y condiciones humanas, como la resistencia, el tesón o la maldad, situaciones como la vulnerabilidad o el agotamiento, acciones como la agresión, afecciones como la humillación, requerimientos personales como la intimidad, emociones como el miedo, la soledad o la vergüenza o modalidades como la rivalidad, el distanciamiento o la solidaridad, entre otras muchas ideas.

Los conceptos estratificados no son nombres propios ni individuales ni concretos, sino nombres colectivos o términos abstractos que caracterizan diferentes afectos y modos que se pueden asociar a las actividades y relaciones que las personas entablan con el medio que habitan y entre sí. Son afecciones y formas de proceder que emanan cualitativamente de las condiciones de vida particular y de las relaciones interpersonales dentro de unas estructuras económicas y sociales dadas, así como de las formas de pensar, creer, sentir, relacionarse y, en definitiva, las formas de vivir y compartir la vida las personas. Las conformaciones dorsales son signos proxémicos que contribuyen a referenciar visualmente con diferentes efectos y matices otras concepciones de lo humano y sus vivencias, aquellas que se adscriben a las relaciones, instituciones y condiciones de la vida cotidiana en cada contexto de la historia. Así, el sistema semiótico de la *dorsalidad* y sus variantes es un sistema antropológico lingüístico que contribuye decisivamente a narrar la realidad biológica, cultural y social.

Las conformaciones dorsales, como modalidades de enunciación que se desligan de la estética simbólica de la *autorrepresentación*, provocan un giro antropológico que predispone a los espectadores a volcar su naturaleza especulativa y verter sobre la lectura de la imagen la idea con conciencia plena que se tiene de la vida humana.

9. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

Desde la perspectiva metodológica protoiconográfica se han distinguido en la primera parte de esta memoria tres espacios iconográficos: *iconografía anónima*, *iconografía de la presencia* e *iconografía de la ausencia*, que contienen las conformaciones dorsales que se separan estética y políticamente de la *iconografía de la representación*. A los espacios iconográficos se pueden adscribir indistintamente, pero dependiendo de sus características protoiconográficas, los condenados, penitentes y devotos que aparecen en temáticas religiosas; los amantes, comensales y letraheridos que disfrutaban en estancias privadas; los paseantes, jinetes, curiosos, cotillas y espías que se dispersan en lugares de tránsito; los bañistas, jugadores y diletantes que se esparcen en lugares de descanso; los campesinos, herreros, picapedreros y zapateros que trabajan en sus terrenos; las asistentas que trabajan en los hogares; los bailarines, músicos y pintores que se preparan en academias; los escribanos, notarios, testigos, secretarios y verdugos que participan en la administración de justicia; o los innombrables, como los que orinan en lugares públicos y no tienen colectivo, entre otros muchos. En cada espacio, los distintos tipos comparten una misma naturaleza protoiconográfica que conjuga la posición del rostro y el dorso como atributos estéticos y políticos que condicionan su imagen pública o privada, nominativa o anónima, simbólica o alegórica, individual o colectiva de los personajes que representan.

Por otro lado, desde la estrategia semiótica de análisis, se han estratificado en el capítulo anterior toda una serie de significados, como la empatía, la rivalidad, la privacidad, la admiración, la dedicación o el arrepentimiento, por citar algunos entre muchos otros, que se pueden asociar a las conformaciones dorsales de diferentes tipos iconográficos. No se puede negar la existencia de esquemas frontales de las mismas temáticas, pero la naturaleza de los significados que se derivan de ellos es diferente. La rivalidad se encuentra en distintos tipos iconográficos, como los que contienen dos hombres jugando a las cartas rodeados de mirones, una pelea de niños o un combate de boxeo entre adultos. En conjunto, constituyen la iconología de la rivalidad. Pero en la representación de la rivalidad, lo que distancia iconológicamente a dos figuras opuestas —una de ellas dando la espalda al espectador— de otras enfrentadas

simétricamente es la concitación de una pugna antagónica y desigual por alcanzar un mismo objetivo en lugar de una relación equilibrada o amistosa. Iconológicamente, las conformaciones dorsales no decantan figuraciones simbólicas, sino semánticas definidas por las temáticas —como la dedicación espiritual de un oferente o la implicación de un zapatero que trabaja en un taller— y arbitradas por la naturaleza de sus relaciones. Existe una distancia conceptual e ideológica entre la imagen icónica de un mecenas que adora a la Virgen arrodillado en *dorsalismo* para que sea reconocido por el público y un monje que ora flexionado en *dorsalidad* delante de la cruz en el interior de un convento cristiano para representar desde el anonimato la dedicación de toda una congregación. Como existe también una diferencia iconológica entre la imagen del hombre que frontalmente se da a conocer y se muestra procesando en un taller y un hombre que trabajando en *dorsalidad* concita la alienación de una clase trabajadora que mediante el anonimato se separa de las producciones de su trabajo. El análisis iconológico de esta investigación se fundamenta en la distinción *protoiconográfica* y en el examen semiótico y contextualización de los esquemas compositivos de los tipos iconográficos que presentan conformaciones dorsales.

En este capítulo se ha seleccionado para su estudio una serie de tipos iconográficos con figuras dorsales paradigmáticos y otros tipos cuyos esquemas se han podido establecer en la pintura de forma más o menos recurrente para representar los temas con la participación de al menos una conformación dorsal. El primer apartado abre este capítulo con el estudio de caso de un compendio de iconografía clásica que recoge las ilustraciones de los emblemas y personificaciones que excepcionalmente están diseñados con conformaciones dorsales. Se trata de una edición dieciochesca de un paradigmático compendio de iconografía clásica difundido en Europa a partir del siglo XVI. Los apartados siguientes hasta el final del capítulo abordan la participación de las figuras dorsales en la construcción de tipos iconográficos de diferentes temáticas de la mitología clásica, de la tradición cristiana y otros acontecimientos literarios o de la historia real. Son casos de estudio que se han tratado bajo los mismos criterios, pero con mayor o menor grado de profundidad y, por lo tanto, extensión, en función de su originalidad, exclusividad, recurrencia o dispersión. En la búsqueda, selección y registro de obras se han quedado inevitablemente obras relevantes por el camino. Algunas obras emblemáticas se han obviado conscientemente porque han sido estudiadas profusamente por otros historiadores del arte, como *Venus del espejo* de Velázquez, *Venus en el espejo* de Rubens, *El coloso* (Después de 1808, Madrid, Museo Nacional del Prado) atribuido controvertidamente a Goya o a un seguidor, o el grabado *El coloso* (ca. 1810–1818) unánimemente reconocido como obra de Goya. Otras obras de personajes concretos, como el *Retrato del enano Morgante* (ca. 1553,

Florenxia, Gallerie degli Uffizi) pintado desnudo en *dorsalismo* —y también frontalmente— por Agnolo di Cosimo Il Bronzino (Figura 9:1) para su señor el Duque Cosme (*Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias*, 1986, p. 110), y otros anónimos, como el alabardero que se sitúa junto al borde izquierdo del cuadro en *El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz* (1634-35) de Antonio de Pereda y Salgado (Figura 9:2), soldado que, situado de espaldas y a contraluz, encuentra antecedentes en la pintura veneciana, especialmente de Tintoretto (Álvarez, 2005, p. 126), merecerían, sin duda, una atención pormenorizada, pero también sería aquí tan inabarcable en esta memoria como innecesario, pues cada investigador podría abordar con la metodología propuesta el análisis de las figuras dorsales que fueran de su interés.

En los tipos iconográficos seleccionados en este capítulo se reconocen algunos significados de los campos semánticos ya estratificados en el capítulo precedente, lo que demuestra que las valencias semióticas viajan con las figuras dorsales de unos contextos a otros, pero también proporcionan otros significados o sentidos no contemplados y que han sido aportados por otros filósofos, historiadores o los propios artistas. Estos otros significados pasan a enriquecer el glosario iniciado por esta investigación, la cual siempre estará abierta a nuevas lecturas y significaciones de todas las personas espectadoras.



Figura 9:1. Bronzino (ca. 1553). *Retrato del enano Morgante* [Óleo sobre lienzo, 149 x 98 cm]. Florencia, Gallerie degli Uffizi. Recuperado en <https://www.uffizi.it/en/news/nano-morgante-pittiEN#&gid=1&pid=1>



Figura 9:2. Pereda, A. (1634-35). *El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz* [Óleo sobre lienzo, 290 x 370 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-socorro-de-genova-por-el-ii-marques-de-santa/d413f99b-41c6-4659-bf17-c7d2c7451e6a?searchid=ff6da3a5-b376-8319-df94-d0a829d0c1b2>

9.1. Iconografía dorsal: estudio de caso en un compendio de iconografía clásica

Se analiza en este apartado la primera edición inglesa de una obra que, en general, merece especial atención por ser uno de los diccionarios de iconos más difundido a partir del siglo XVII. La obra originaria que aparece sin ilustraciones es el texto *Iconología* (edición princeps, Roma, 1593) de Caesar Ripa (Perugia ca. 1555–ca. 1622) que describe las personificaciones de la Roma clásica y su entorno (Elvira, 2008, p. 39). Ripa considera que la figura humana es el medio más adecuado para representar los accidentes del ser humano, sus cualidades o características físicas y sus estados psicológicos, que se pueden visualizar en el rostro y en la actitud general de la figura, la posición de la cabeza, las extremidades y la indumentaria (Allo, 1996, pp. 10-11). En ocasiones, la espalda aparece en las descripciones, pero no como un posicionamiento, por lo que no se pueden extraer conclusiones en el sentido que analiza esta investigación. En adelante, unas ilustraciones de carácter excepcional han despertado el interés de esta investigación como objeto de análisis.

En este estudio se ha seleccionado una de las históricas ediciones titulada *Iconologia: or Morall Emblems* (1709), ilustrada por Isaac Fuller y editada en Londres por Peirce Tempest. Esta edición inglesa compila dibujos y textos explicativos de los iconos que representan las Virtudes, los Vicios, las Pasiones, las Artes y los Humores del comportamiento humano y otros elementos y cuerpos celestiales para uso de los oradores, poetas, pintores, escultores y amantes del ingenio (Ripa, 1709). La razón de esta elección estriba en que entre los 326 grabados realizados por Fuller para ilustrar las personificaciones aparecen conformaciones dorsales, que son escasísimas, pero que se pueden considerar excepcionalmente relevantes si se comparan con las inexistentes en otras de las ediciones consultadas. No existe ninguna *dorsalidad* y muy pocas figuras muestran al menos una parte de la espalda. Los textos que acompañan a los iconos no describen sus posiciones en un sentido *protoiconográfico*, salvo cuando son figuras clandestinas porque se hace mención a que llevan su rostro velado. El interés de esta investigación por el compendio es amplificar la visibilidad de estas figuras minoritarias cuya marginalidad podría responder a un prejuicio estético y a la vez a una elección caprichosa del dibujante, pero también su excepcionalidad invita a tratar de averiguar qué fundamentos semióticos se podrían alojar en las decisiones estéticas que acompañan a las representaciones de determinados valores y accidentes humanos.

Las figuras en *dorsalismo* son proporcionalmente las más numerosas dentro de la precariedad numérica general. La *Imitación* (Figura 9:3) es una figura que, acompañada de un mono, da la espalda al tiempo que sujeta una máscara en la mano izquierda y unos pinceles en

la derecha. El posicionamiento de espaldas, que se puede considerar secundario, relega semánticamente la figura de la mujer y llama la atención sobre la falsedad de la máscara y los pinceles que imitan la realidad; curiosamente, el *Arte*, tradicionalmente considerado como imitación, es también una mujer que da la espalda, esta vez con un percutor de grabado y un lápiz en la mano izquierda y una rama de vid en la mano derecha (Figura 9:4). La *Vida inquieta*, que recoge el mito de Sísifo, muestra el dorso de un hombre corpulento acarreado una enorme roca hacia la cima de la montaña de la vida (Figura 9:5); en este caso, el dorso contiene la tradición semiótica que sitúa los problemas y tormentos humanos sobre las espaldas. La *Cólera* es un hombre armado con espada y acompañado de un león (Figura 9:6); su espalda contiene la fuerza agresora de la ira que, como ya se ha mencionado en la primera parte, Homero en *La Ilíada* aloja en la espalda de los dioses (Homero, *La Ilíada*, I, 46). La *Altimetría* es una joven que mide la altura de una torre a lo lejos (Figura 9:7); su *dorsalismo* dirige la mirada del espectador hacia el fondo para crear profundidad. El *Desprecio a los placeres terrenales* es un hombre armado luchando contra un demonio (Figura 9:8); el guerrero aparece dando la espalda al mundo terrenal y muestra su espalda como el lugar de alojamiento de la fortaleza necesaria para vencer los vicios. La *Juventud* es un joven caballero que derrocha el dinero (Figura 9:9); su posición de espaldas se puede relacionar con la altanería propia de la juventud y se encuentra en muchas representaciones del hijo pródigo. La *Amistad* es una mujer tocada con flores ofreciendo una copa de vino (Figura 9:10); su figura de espaldas es una referencia a la Gracia que da la espalda en el grupo de «Las tres Gracias» y que se identifica generalmente con la que da los dones que las otras dos reciben y devuelven respectivamente, grupo iconográfico que se analiza en el punto 9.2.1.

Algunas figuras tienen un *dorsalismo* muy forzado. Así, los *Celos* es una mujer vestida con una tela estampada de orejas y oídos para estar alerta de cuanto hace su amado y que porta un gallo en su brazo y unas espinas en la misma mano izquierda (Figura 9:11); muestra su espalda alada para aludir a los pensamientos fantasiosos que fluyen rápidamente y debe soportar; pero al mismo tiempo sus piernas y su rostro miran de frente, como si su cuerpo tuviera que estar en alerta hacia todas partes. Una posición similar tiene el hombre armado que personifica la *Rebelión*, cuya fuerza y resistencia se ubican en la espalda (Figura 9:12). La *Persecución* es una mujer alada tirando una flecha con arco (Figura 9:13); sus piernas aparecen de frente, pero su cuerpo en *dorsalismo* se dirige hacia un interior lejano en el que se debe encontrar su presa.

Un *dorsalismo incongruente* es la *Obligación* (Figura 9:14) personificada en un soldado que presenta simultáneamente y superpuestos el frente y el dorso con los brazos levantados; las dos

cabezas y los cuatro brazos significan la división de los pensamientos y las labores del hombre que tiene que cuidarse a sí mismo al mismo tiempo que satisfacer a otro (Ripa, 1709, p. 57).

Algunas de las figuras se pueden considerar clandestinas. El *Espía* es un hombre envuelto en ropajes con una máscara que le permite ver y no ser reconocido (Figura 9:15). Algunas figuras femeninas que tienen la cara cubierta con un velo también se pueden incluir en la *clandestinidad*, como el *Alma racional*, para denotar su invisibilidad a los ojos humanos (Ripa, 1709, p. 5), la *Religión*, porque siempre ha sido secreta (Ripa, 1709, p. 65), o la *Timidez* porque una mujer virtuosa debe esconder más que exponer su belleza (Ripa, 1709, p. 63).

Ripa no describe posicionamientos, sino atributos y caracteres, por lo que en esta edición del compendio la posición de cada icono respecto del espectador es una decisión estética del ilustrador y no se puede considerar como atributo específico, a excepción de las figuras clandestinas, en las que el velo que cubre el rostro sí lo es; sin embargo, esta investigación considera que el artista que ilustra el compendio la propone como la más apropiada para expresar el valor moral que Ripa define. En algún sentido y de diferentes formas, en todos los casos mencionados, los posicionamientos parecen mantener cierta relación con los significados personificados, unas veces recogiendo la semiótica tradicional de la espalda, como la fuerza y la resistencia, y otras recogiendo su función proxémica, como dirigirse hacia la lejanía. Estas correspondencias observadas en las personificaciones de Ripa contribuyen a corroborar el rol semiótico incluso iconográfico de los posicionamientos dorsales.



Figura 9:3. Ripa, C. (1709) *La Imitación* [Grabado]. En *Iconología: or Morall Emblems*. Fig. 159, p. 41.
Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:4. Ripa, C. *Arte*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 8, p. 15. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:5. Ripa, C. *Vida inquieta*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 322, p. 80. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:6. Ripa, C. *Cólera*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 58, p. 15. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:7. Ripa, C. *Altimetría*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 10, p. 3. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:8. Ripa, C. *Desprecio a los placeres terrenales*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 95, p. 24. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:9. Ripa, C. *Juventud*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 140, p. 35. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:10. Ripa, C. *Amistad*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 55, p. 14. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:11. Ripa, C. *Celos*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 133, p. 34. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:12. Ripa, C. *Rebelión* [Grabado]. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 257, p. 64.
Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:13. Ripa, C. *La persecución*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 234, p. 58. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:14. Ripa, C. *Obligación*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 226, p. 57. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>



Figura 9:15. Ripa, C. *Espía*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 290, p. 72. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>

9.2. Conformaciones dorsales en la representación de la mitología clásica

Los personajes mitológicos no surgen en el espacio pictórico como figuras estáticas o símbolos cerrados e inmutables sino, sobre todo, como actores dinámicos que se mueven libremente en las escenas narrativas. En la mayoría de las representaciones y como es lo habitual, las estrellas de la mitología tienden a situarse frontalmente al espectador, pero hay excepciones. Esta investigación busca esos personajes que aparecen con posiciones dorsales configurando esquemas iconográficos no exclusivos, pero sí recurrentes, ya sea en imágenes de carácter unitario y simbólico como en imágenes narrativas y alegóricas.

Desde que aparecen en el siglo VIII a.C. los primeros textos griegos de la *Teogonía* de Hesíodo y la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, la mitología ha sido traducida, interpretada y representada artísticamente hasta el siglo XX de muchas formas, y ha ido transformando incluso perdiendo sus originarios sentidos, por lo que los tipos iconográficos son heterogéneos. En la Alta Edad Media se pierde en gran medida la conexión entre los textos y las imágenes, una relación que filósofos y artistas tratan de recuperar paulatinamente desde el *Trecento*; en el Alto Renacimiento los artistas logran consolidar los tipos iconográficos emulando a los clásicos, aunque con el sentido platónico y simbólico que infunden los filósofos humanistas y, más tarde, con el carácter alegórico que definen los mitógrafos del siglo XVI (Elvira, 2008, pp. 34-36). El siglo XVIII podría ser un punto de inflexión cualitativo y cuantitativo porque la mitografía alegórica cae en el “descrédito” (Elvira, 2008, p. 38). Pero todavía en el siglo XX algunos de los mitos clásicos más conocidos perviven reinterpretados con estéticas contemporáneas que actualizan ideas y cuestiones que perviven en las representaciones artísticas y en la realidad social.

Este apartado observa la representación de algunos mitos clásicos a partir del *Trecento*, momento en el que el potencial semiótico de las conformaciones dorsales entra en el juego del lenguaje pictórico moderno para regenerar la calidad expresiva de los iconos en las escenas, aquella expresividad que exigen las narraciones visuales de la mitología. Si la frontalidad dota a los iconos de un carácter rígido y simbólico, con el movimiento y el giro dorsal adquieren un carácter alegórico y vital, más acorde con la representación de la realidad. Pero sus posiciones dorsales no suelen ser la *dorsalidad* anónima que promueve significados alegóricos, sino que se decantan casi siempre hacia el *dorsalismo* que los individualiza.

9.2.1. *Las tres Gracias*

Una figura por excelencia que se establece excepcionalmente como motivo iconográfico que da la espalda al espectador aparece en época helenística dentro de un grupo de diosas menores, *Las tres Gracias* (siglo I a. C., Nápoles, Museo Archeologico Nazionale di Napoli) romanas (Figura 9:16) o *Cárites* de la antigua Grecia:

Un autor anónimo genial, ignoramos si escultor o pintor, concibiese *ca.* 100 a.C. una fórmula que se convertiría en canónica: la que muestra a las tres figuras en estructura bidimensional, formando un grupo en el que una da la espalda al espectador y las otras se muestran de cara, todas ellas con las manos enlazadas: a partir de entonces, este esquema fijo se repetiría en pinturas, mosaicos, esculturas de bulto redondo y relieves. (Elvira, 2008, p. 259)

En algunos conjuntos, las tres Gracias aparecen de frente, pero no son objeto de estudio en este punto, pues se focaliza en aquellos que muestran al menos a una de las Gracias de espaldas al público espectador.

El trío simétrico es paradigmático porque no siendo diosas de primer orden ha gozado de un carisma que le ha permitido pervivir en el arte hasta hoy. Representan inicialmente la alegría y la danza y acompañan a los dioses principales, pero sobre todo se relacionan con Venus. Sin embargo, la relación entre su contenido significativo y su configuración es compleja porque son cambiantes semiótica y formalmente en su recorrido por la Historia del arte. Las condiciones significativas —estructurales, iconográficas y semióticas— con las que llegan hasta la contemporaneidad son un compendio de la plétora de variaciones formales y semánticas que han producido desde su nacimiento.

Las Gracias nacen como tipo iconográfico en Grecia a principios del siglo VI a.C. (Elvira, 2008, p. 259). Se representaban de pie, posicionadas de cara al espectador, una al lado de la otra, en reposo o avanzando y siempre vestidas con peplos (Deonna, 1930, pp. 274-275). Quinto Horacio Flaco (65-8 a.C.) las describe en las *Odas* (Trad. Horacio, 2007) vestidas con túnicas sueltas (*Odas* I, 30, 6), pero principalmente desnudas (*Odas* II, 19, 16; IV, 7, 5) y Lucio Anneo Séneca (4 a.C.-65 d.C.) las describe en el libro I de *De los beneficios* (Trad. inglés Seneca, 2011) bailando en círculo cogidas de las manos y vestidas con ropa suelta y traslúcida (*De Beneficiis* I, 3.4-3.5) y justifica que se vean sus cuerpos por debajo de los tules:

Benefits should not be constrained or obligated —that is why the Graces wear loose robes. And the robes are translucent because benefits want to be in full view.

[Los beneficios no se deben limitar ni obligar —por eso las Gracias visten túnicas holgadas. Y las túnicas son translúcidas porque los beneficios deben ser visibles]. (*De Beneficii* I, 3.5)

En el siglo II, Pausanias (Trad. 1994a) refiere en el libro IX «Beocia» de la *Descripción de Grecia* que los antiguos griegos las representan vestidas, pero que en su tiempo —no sabe por qué motivo ni quién fue el primero— los escultores y pintores las representan desnudas (*Beocia* IX, 35, 7-8). Parece ser que desde la época imperial se populariza el gusto romano por sus cuerpos desnudos (Elvira, 2008, p. 449). A finales del siglo IV, el gramático latino Mauro Servio Honorato justifica además semánticamente su desnudez porque deben ser sinceras (Wind, 1972, p. 39). La configuración helenística que muestra el frente y el dorso de forma alterna resultó ser una luminosa forma de representar a las Gracias desnudas danzando, como Horacio las había descrito: «y las hermosas gracias, unidas a las ninfas, baten la tierra con alterno paso» (*Odas* I, 4, 5-7). Pero sobre todo es una composición bidimensional que conjuga la desnudez del cuerpo femenino y su observación simultánea desde dos vistas, frontal y dorsal, vistas que a partir del Renacimiento se enriquecen con la variedad de movimientos.

La Edad Media es un relativo paréntesis porque la iconografía clásica entra en declive y la representación de las Gracias no tiene otra referencia que la lectura de los textos y la imaginación de los artistas (Vidal, 1991, p. 38). A falta de referencias clásicas visuales, los imagineros medievales crean sus propias estéticas y las jóvenes diosas se encuentran en ilustraciones, por ejemplo, con vestimentas medievales (Vergara, 2001, pp. 38-39). En cuanto a la ubicación de cada una de las Gracias, los artistas crean sus propias composiciones porque los textos no indican cuáles son las posiciones relativas entre ellas (Seznec, 1983, p. 177). La representación que especialmente se pierde en el medievo es la simétrica: «El motivo antiguo de las tres Gracias formando un corro, que se remonta al siglo IV, o comienzos del III, se había ido deshaciendo gradualmente a lo largo de la Edad Media (Seznec, 1983, p. 175). Todavía en el siglo XII, el *Mythografus Tertius* (Albricus) y más tarde Petrarca (1304–1374) las describen excepcionalmente de acuerdo con el motivo clásico (Seznec, 1983, p. 175). El diseño que se origina en los modelos medievales es el asimétrico, pero pervive en el Renacimiento (Wind, 1972, p. 52).

La composición helenística, alterna y simétrica, es la que los artistas del Renacimiento recuperan y abrazan principalmente entre todas las demás. Se conoce visualmente porque aparece con un carácter bastante rígido en restos arqueológicos como monedas y sarcófagos, pero un grupo escultórico de época imperial es el que principalmente contribuye a difundirla entre los pintores italianos: «*Groupe de Sienne*, trouvé a Rome vers milieu du XV^e siècle, et donné par le cardinal Prospero Colonna au cardinal Piccolomini de Siene, neveu de Pie II (1458–1464)» [*Grupo de Siena*, encontrado en Roma a mediados del siglo XV, y donado por el cardenal Prospero Colonna al cardenal Piccolomini de Siena, sobrino de Pío II (1458–1464)] (Deonna, 1930, p. 277). La Gracia central no conserva la cabeza, pero la tenía girada hacia el mismo lado que una de sus hermanas. La representación pictórica de las Gracias en el Renacimiento la inaugura Francesco del Cossa en el fresco (Figura 9:17) *El Triunfo de Venus* (1469–1470, Ferrara, Salón de los meses, Palacio Schifanoia). Una composición similar aparece en un grabado (ca. 1470–1482, Viena, Grafische Sammlung Albertina) de Marcantonio Raimondi (Figura 9:18) inspirado en un mármol romano, el grabador que más contribuye a la difusión de temas mitológicos (Vergara, 2001, p. 52). *Las tres Gracias* (1504, Chantilly, Musée Condé) de Rafael Sanzio de Urbino realizadas sobre una pequeña tabla (Figura 9:19) portan, al igual que las de Cossa, unas manzanas de oro del jardín de las Hespérides, el lugar mítico de la primavera y la fertilidad (Vergara, 2001, p. 42).

Algunos pintores del Renacimiento las representan vestidas. Botticelli las entrelaza y viste con telas ligeras en el grupo simétrico de *La primavera* (1477-1482, Florencia, Le Gallerie degli Uffizi) ajustándose a la descripción (Figura 9:20) que recoge Leon Battista Alberti en 1435 en el libro III «Sobre la pintura» (Vergara, 2001, p. 27). El manierista Giovanni Battista Naldini (1535–1591) también crea un armónico grupo simétrico danzando en *Las tres Gracias con Cupido* (siglo XVI, Budapest, Szépművészeti Múzeum), cogidas por las manos y vestidas con gasas transparentes (Figura 9:21). Pero en la mayoría de las representaciones aparecen desnudas tal y como el italiano Caesar Ripa (1560–1622) las describe en *Iconología*, una de las obras más influyentes en las artes plásticas de los siglos XVII y XVIII (Allo, 1996, p. 17) y de la cual se conocen numerosas ediciones y traducciones al francés, inglés, alemán, holandés y castellano desde la primera edición *princeps* publicada en Roma en 1593 (p. 24):

Se pondrán tres jovencitas, que han de verse desnudas y cubiertas por sutilísimo velo. Así las pintaron los Antiguos Griegos, pues las Gracias tanto más bellas son y más se estiman cuanto más despojadas de intereses, los cuales disminuirían en gran parte su decencia y puridad. (Trad. Ripa, 1996a, p. 466)

Aunque los griegos no desnudan a las diosas por respeto y los romanos las desvisten probablemente por afición, los filósofos y poetas encuentran tempranamente una razón teórica y práctica —y que acogen con entusiasmo los artistas— para representar a las Gracias desnudas. Así, su desnudez se convierte en un requisito necesario, justificado y avalado por ilustres pensadores que con los mismos ojos que todos, pero ojos sabios, no ven en el cuerpo femenino la obscenidad, sino con picaresco acierto el símbolo de la pureza moral que trasciende formalmente y con éxito toda la historia del arte.

En el Renacimiento, la tríada desnuda y simétrica redescubierta es la más popular y aceptada como la fórmula canónica (Wind, 1972, p. 40), pero luego ya no se respeta porque a lo largo de los muchos siglos de supervivencia de este exitoso trío de hermosas mujeres los artistas modernos introducen paulatinamente cambios estructurales en su representación. Un relieve del siglo I d.C., *Las tres Gracias acompañadas por una figura femenina*, que estaba en una colección en Roma desde el siglo XV (Vergara, 2001, pp. 37-38) pudo ser un modelo genuinamente clásico que inicialmente animara a los artistas renacentistas más canónicos a introducir ligeros cambios. Guardando la simetría originaria, este relieve varía en ciento ochenta grados las posiciones de las cabezas de las hermanas laterales de tal forma que ahora miran hacia la que está en el centro. Esta sutil variante se encuentra en la delicada representación coreográfica de las tres Gracias en *La Primavera* (1477-1482, Florencia, Le Gallerie degli Uffizi) de Botticelli (Figura 9:20), *Las tres Gracias* (siglo XVI, Florencia, Le Gallerie degli Uffizi) de Francesco Morandini (1544–1597), que danzan en un escenario vacío intercambiándose dones con las manos unidas (Figura 9:22), *Las tres Gracias* (ca. 1576, colección privada) de Jacopo Zucchi, con frutas en las manos y ubicadas en un escenario artificial (Figura 9:23) y la más emblemática de las representaciones, *Las tres Gracias* (1630–1635, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Rubens, que mantiene el *dorsalismo* de la Gracia central y gira ligeramente hacia el perfil a las dos Gracias frontales ubicadas en un escenario natural con otros elementos artificiales, como ropas y una fuente con la estatua de un niño con el cuerno de la abundancia del que brota agua (Figura 9:24).

Cambios más significativos son los que alteran las posturas y diversifican los movimientos como los que se producen en *Las tres Gracias* (1670–1680, Londres, Hampton Court Palace) de Pietro Liberi que apenas recuerda la composición canónica, pero no sacrifica la centralidad de la figura dorsal (Figura 9:25). De carácter más narrativo y menos simbólico son *Las tres Gracias* (1620, San Petersburgo, Museo Estatal Hermitage) de Alessandro Varotari; desdibujan tanto la unidad originaria del grupo que la Gracia que da la espalda apenas evoca tenuemente la tríada compacta de diosas menores (Figura 9:26).

Todas estas representaciones de las Gracias —incluso las que pierden la posición erguida y ganan en narratividad— retienen un potencial simbólico respaldado por los ecos de la composición canónica. La figura central de espaldas ejerce la función de ‘índice’ de las tres Gracias. Sin embargo, en parte, la influencia que tiene este grupo en la representación de otras ternas de diosas también diluye paradójicamente su capacidad discriminante.

Una desviación del arquetipo clásico es la que sitúa la Gracia dorsal en uno de los laterales. Pero antes de proseguir es necesario hacer un inciso para establecer unos criterios de lectura de las figuras de las tres Gracias.

El primer criterio es de orden terminológico. Las diferentes combinaciones de figuras que ponen en relación de sucesión y oposición la frontalidad y la *dorsalidad* proporcionan diferentes estructuras compositivas o esquemas iconográficos. Tomando como referencia la terminología de Edgar Wind (1972) en *Los misterios paganos del Renacimiento*, metódicamente se consideran básicamente dos tipos de composiciones: simétricas y asimétricas. Las estructuras simétricas son todas las composiciones que presentan la figura dorsal en el centro flanqueada por dos frontales o de perfil (Figura 9:21). Las estructuras asimétricas son las configuraciones que desplazan la figura dorsal a uno de los lados, independientemente del posicionamiento de los rostros y poses de las figuras (Figura 9:31). Los esquemas que invierten todas las posiciones de tal forma que se sitúan dos de las Gracias de espalda y una de frente se denominan simétricos inversos —si la frontal está en el centro— (Figura 9:34) y asimétricos inversos —si la frontal está en un lateral—. Se trata de un primer nivel estructural en el que no se tiene en cuenta la posición del rostro y es el que se aplica de forma general en este análisis. Un segundo nivel de lectura, necesario en algunos casos y centrado en las posiciones de los rostros, rompe las posibles simetrías. Aunque existe alguna Gracia en *dorsalidad*, por lo general, las que dan la espalda son principalmente figuras en *dorsalismo* que muestran su rostro al espectador para equipararse presencialmente a sus hermanas o con relativa menor frecuencia en *pseudodorsalidad* para indicar su lugar de observación.

El segundo criterio establece un orden de lectura. En la Edad Media las figuras están a la derecha e izquierda de los personajes representados, como si ellos mismos fueran los narradores. Pero a partir del Renacimiento, el espectador se hace con la voz del narrador y la izquierda y la derecha invierten su posiciones (Couzin, 2021, p. 105). La lectura de la derecha e izquierda origina en ocasiones confusiones y errores porque no se precisa el lugar de su enunciación. La izquierda y la derecha del espectador solamente coincide con el de la figura cuando esta se encuentra de espaldas. Por ello, salvo que se especifique de otra forma, el lugar

desde el cual se mencionan en esta investigación los posicionamientos de las Gracias responde a la concepción moderna. Es una cuestión que puede resultar innecesaria para las composiciones simétricas, pero imprescindible para las composiciones asimétricas o aquellas que introducen ligeros cambios posicionales.

El esquema iconográfico asimétrico tiene un origen medieval y a pesar de la exitosa recuperación que goza el modelo clásico en el Renacimiento, la simetría canónica convive con las formas “retrógradas” que ubican a la Gracia dorsal indistintamente unas veces a la derecha y otras a la izquierda. Aunque metodológicamente se habla aquí de desviación respecto del modelo canónico, los esquemas medievales también siguen su propio desarrollo desde la asimetría. En el siglo XVI, dos composiciones asimétricas de Lucas Cranach el Viejo que sitúan a la Gracia dorsal a la izquierda están más próximas al lenguaje de la modernidad que a una supuesta “regresión” respecto del motivo renacido: *Las tres Gracias* (ca. 1535, Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art) desnudas y sin atributos son indiscernibles a simple vista (Figura 9:27); y *Las tres Gracias* (1531, París, Louvre) desnudas, pero adornadas con joyas, invitan a identificar a Venus con la mujer del centro tocada con un sombrero rojo (Figura 9:28). En ambas pinturas la Gracia central se sitúa frontalmente y a sus lados una de espaldas y otra de perfil en un escenario vacío que facilita el carácter simbólico al grupo. Ya no están entrelazadas por los brazos y mueven todos sus miembros, pero mantienen la posición erguida que también las emparenta con el esquema canónico.

Los movimientos y posicionamientos se multiplican tanto que el conjunto femenino se vuelve formalmente tan variopinto respecto del originario que solo los títulos o los programas iconográficos aseguran su filiación. Tal es el caso del fresco de *Cupido y las tres Gracias* (1517–1518, Roma, Loggia di Psiche, Villa della Farnesina), probablemente ejecutado por Giulio Romano asociado al Taller de Rafael (Figura 9:29), el fresco de *Las tres Gracias bañándose* (ca. 1559, Caprarola, Palazzo Farnesio, Stancia dei Lanifici) de Taddeo Zuccaro en la *Stancia dei Lanifici* del Palacio Farnesio de Caprarola (Figura 9:30) o *Las tres Gracias* (1650, Moscú, Museo Estatal Puskin de Bellas Artes) de Sebastiano Mazzoni (Figura 9:31). El resultado es que pierden parte de su simbolismo y se acomodan mejor al carácter narrativo y alegórico de las representaciones. Pero en todas ellas persiste la Gracia dorsal.

Un paso más en la formulación anómala del conjunto es aquel que suprime la conformación dorsal de la Gracia más emblemática al girarla hacia la posición frontal o de perfil de tal forma que desaparece la principal característica, pero es una representación igualmente aceptada:

Modifier la position des Grâces, en transportant l'attitude de dos à l'une des soeurs latérales, les placer de face, ou de profil, modifier aussi leurs gestes, on ne saurait toutefois méconnaître la parenté qui unit entre eux tous ces monuments et leur inspiration commune.

[Modificar la posición de las Gracias, trasladando la posición de espaldas a una de las hermanas laterales, colocarlas de frente, o de perfil, modificar también sus gestos, no podemos, sin embargo, ignorar el parentesco que une a todos estos monumentos y su inspiración común]. (Deonna, 1930, pp. 317-318)

En realidad, tales composiciones no serían una novedad, sino que tienen la frontalidad originaria de las Gracias de la antigua Grecia. Pero la Gracia dorsal adquiere desde la época helenística cierto valor estructuralmente simbólico que la invita a permanecer a lo largo de los siglos como 'figura testigo'. En este análisis se omiten por razones metodológicas las representaciones pictóricas de Gracias que no siguen la tradición de mantener al menos una de las figuras de las Gracias dando la espalda.

Existe otra forma simétrica. Obviamente, el grupo escultórico de Roma tiene dos vistas principales, pero la que visualiza a dos de las Gracias de espalda y a la del centro frontalmente no se generaliza en la pintura. Un referente literario se encuentra a mediados del siglo XIV. El benedictino Pierre Bersuire (1290–1362) se excusa de haber tomado de sus predecesores las descripciones iconográficas de los dioses porque no había encontrado imágenes en ninguna parte (Seznec, 1983, p. 201). Quizá por ello, en su *Ovidio moralizado* (ca. 1340), que es un apéndice al *Reductorium morale*, altera las posiciones de las Gracias, pues ya no están enlazadas y dos de ellas se muestran de espaldas (Seznec, 1983, p. 175). La composición simétrica inversa es inusual y, hasta donde ha podido llegar esta investigación, solo se han encontrado ejemplos de grupos simétricos inversos en el fresco de *Las tres Gracias* (ca. 1485- ca. 1566, Trento, Loggia dei Cortile dei Leoni, Castello dei Buonconsiglio) de Girolamo Romanino (Figura 9:33) y en el fresco (Figura 9:32) de *Las tres Gracias danzando ante los dioses* (siglo XVI, Fontainebleau, Château) de los manieristas Francesco Primaticcio (1504–1570) y Niccolò dell'Abbate (1512–1571). Y para encontrar algún otro de estos singulares y excepcionales esquemas iconográficos, esta investigación ha tenido que avanzar hasta el siglo XIX, tales como *Las tres Gracias* (década de 1840, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery) del pintor inglés William Etty (Figura 9:34), *Las tres Gracias* (siglo XIX, colección privada) (Figura 9:35) del alemán Károly Lotz (1833–1904) o *Las tres Gracias* (1894?, fotografía de la

pintura en catálogo de exposición) del polaco Paul Kiessling (1836–1919) (Figura 9:36). La composición de *Las Gracias* (1765, Chenonceaux, Château de Chenonceau) de Carle van Loo (Figura 9:37) también es simétrica invertida, pero coloca a las Gracias laterales en un *dorsalismo* forzado. No se descarta su existencia, pero esta investigación no ha encontrado entre las obras pictóricas composiciones asimétricas inversas de las tres Gracias, es decir, con dos figuras de espalda y una frontal en uno de los laterales.

Si el arquetipo ha variado formalmente, sus significados iconográficos no han quedado a la zaga. Aunque hay elementos sutiles que distinguen a las Gracias, como las posiciones de los rostros, los pasos, las manos o la forma de llevar los vestidos, se trata en este estudio de aislar el análisis de los esquemas iconográficos para verificar si la Gracia que da la espalda retiene en todos ellos algún significado o sentido propio, más o menos estable, que los textos escritos hayan recogido y difundido.

Son diversos los nombres y epítetos que han recibido estas tres hermanas de origen divino —hijas del dios Zeus y de la ninfa oceánide Eurínome—, por lo que es difícil adjudicarles un significado concreto. Se considera que la principal fuente escrita es la *Teogonía* de Hesíodo (Trad. 1986), quien las denomina Aglaya, Eufrosina y Talía y las relaciona con la belleza, el encanto y la fertilidad (*Teogonía*, 908-910, 945). Otros textos, como *Los trabajos y los días* de Hesíodo, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero en el siglo VIII a.C., unos poemas de Safo de Lesbos en la segunda mitad del siglo VII a. C., las *Odas Olímpicas* de Píndaro (*ca.* 518–*ca.* 438) o los *Himnos Órficos* helenísticos en torno al siglo IV a. C., las asocian a diferentes deidades como las musas, las Horas, Afrodita, Hera o Apolo y contribuyen a enriquecer sus semánticas en torno al amor, el matrimonio, el deseo, la festividad o la danza (Vergara, 2001, pp. 20-21).

Una diferente lectura de las Gracias asoma en el siglo IV a.C., cuando Aristóteles las vincula con la generosidad y la reciprocidad en la *Ética Nicomaquea*, interpretación que es recogida y difundida por los estoicos en el siglo III a. C. (Vergara, 2001, pp. 24-25). Los significados iniciales de las Gracias, como la belleza, el amor, el deseo y la satisfacción, fueron cambiando hasta que Séneca (4 a. C.-65 d. C.) recupera la interpretación estoica y las asocia a las habilidades sociales, donativos y favores necesarios para ser agradables y conquistar a los demás (Elvira, 2008, p. 259). Estas ideas son las que fructifican en el Renacimiento y perviven en el Barroco, pero junto a las de otros humanistas neoplatónicos como el florentino Marsilio Ficino (1433–1499), quien entusiasmado con el grupo lo utiliza para ejemplificar todas las tríadas neoplatónicas, tales como *Veritas-Concordia-Pulchritudo* o *sapientia-eloquentia-probitas*, entre otras (Wind, 1972, pp. 48-49). También el cristianismo las gira semánticamente hacia la Fe, la Esperanza y la Caridad (Elvira, 2008, p. 259). Así que en el Renacimiento:

Entre los humanistas florentinos, las Gracias no dejan de ser evocadas para ilustrar las demostraciones más diversas: de conformidad con las autoridades antiguas y cristianas, aristotélicas y platónicas, que pueden multiplicarse sin fin, sobre la cifra de tres y el principio trinitario del mundo, cada idea se presta a la división en tres principios, que permite la aplicación de la imagen de las Gracias. (Chastel, 1982, p. 270)

Pero lo cierto es que es difícil asociar a cada una de las diosas su nombre propio y todos los significados generados a lo largo de la historia sino por la documentación asociada a cada una de las representaciones. Las Gracias incluso comparten —cuando los lucen— los mismos atributos, como frutas y plantas (Denis, 1991, p. 37). En el Libro VI «Élide» de la *Descripción de Grecia* (siglo II), Pausanias (Trad. 1994b) describe que «la primera tiene una rosa, la del centro un astrágalo y la tercera una rama pequeña de mirto» y afirma que son las diosas más vinculadas a la diosa del amor «porque la rosa y el mirto están consagrados a Afrodita» y más relacionadas con la juventud y la belleza porque «el astrágalo es un juguete de muchachos y de muchachas que todavía no han perdido los encantos con la edad» (*Élide* VI, 24, 6-7), pero las representaciones no se ajustan siempre a esta descripción y sus manos aparecen muchas veces vacías. Esto podría responder al hecho de que en *De beneficiis*, Séneca considera que sus nombres son cuestiones irrelevantes porque, por un lado, Hesíodo les dio los nombres que le apeteció, y luego otros poetas como Homero los cambiaron (*De beneficiis* I, 3.6); y, por otro lado, lo importante no son los dones materiales que se traspasan, sino el hecho o la intención de darlos (*De beneficiis* I, 5.2). A pesar de algunos intentos por concretar sus respectivas figuraciones, las tres Gracias han viajado cómodamente como un conjunto teórico indivisible, pero que, sin embargo, se ha transformado constantemente, tanto su forma como su contenido. Sin abarcar exhaustivamente la abundancia de significados que han tenido, este apartado recoge con el auxilio de referencias literarias primarias y secundarias el rol iconográfico que la Gracia dorsal tiene en el grupo, su herencia, sus derivas e incluso un posible vaciado semántico que podría haberla reducido a una función meramente estructural e identificativa del paradigmático trío, independientemente de si las figuras están desnudas o vestidas, de si danzan entrelazadas o posan separadas, o de si se acompañan de unos u otros atributos.

Edgar Wind (1972) rastrea tanto los significados que en el Renacimiento iluminaron las tres Gracias, principalmente de origen estoico, como los que se asociaron a sus representaciones y que constituyeron lo que se llamó el «misterio de las Gracias» (p. 34). Crisipo de Solos (ca. 280-207 a.C.) en su tratado sobre la liberalidad asocia a las tres Gracias los tres preceptos de

la generosidad: ofrecer, aceptar y devolver los beneficios, pensando que al hacerlos visibles en tres encantadoras diosas se recordarían mejor (Wind, 1972, p. 37). En el siglo I, Séneca recoge las ideas del texto perdido de Crisipo en *De Beneficiis* (Wind, 1972, p. 37). Menciona que danzan en círculo y cogidas de las manos porque los beneficios van de mano en mano para regresar al donante, pero no hace referencia alguna a sus posicionamientos respecto del espectador (*De beneficiis* I, 3.4). Probablemente su referente visual era un modelo de las tres Gracias antiguo (Wind, 1972, p. 39). Pero tres siglos más tarde, Servio, que sí conoció el arquetipo simétrico clásico, no ve un grupo bailando en círculo sino un grupo antitético (p. 39) e interpreta con cierto éxito que, como una de las Gracias está de espaldas y las otras dos de frente, de cada beneficio que se da deben volver dos (Wind, 1972, p. 37). Estas ideas estoicas traspasan la Edad Media y son referenciadas por algunos autores, como el escritor cristiano Fabio Planciades Fulgencio a finales del siglo V o por el mitógrafo Albricus en el siglo XII (Vergara, 2001, p. 26). Pero como ya se ha explicado, las ilustraciones medievales se inspiran en textos que no detallan en qué lados se sitúan las Gracias y aunque los autores refieran que una figura está de espaldas, no infiere en los pintores la fórmula simétrica. Dado que la posición relativa entre ellas no altera la interpretación de Servio y los artistas medievales no se interesan por las cuestiones estéticas que dan significativamente ritmo y movimiento al grupo, sitúan a la que da la espalda en un lateral en lugar del centro:

Ocurre más bien que el artista ha perdido la preocupación por ciertas leyes estéticas. Si (...) Pausanias (...) había situado a la joven con la espalda vuelta entre sus dos compañeras, era por razones de alternancia o de equilibrio: eran estas cualidades las que otorgaban al grupo su valor. En la Edad Media, este deriva esencialmente del contenido moral (...): «Un beneficio concedido se devuelve dos veces». Desde entonces basta con que una de las Gracias se presente de espaldas: su lugar en relación con las otras dos carece de interés, puesto que no afecta al sentido de la composición. (Seznec, 1983, p. 177)

La difusión de la composición simétrica de origen helenístico se debe a los artistas del *Quattrocento* que copian con entusiasmo la vista principal del grupo escultórico antiguo. Según Wind (1972), a pesar de que iconográficamente la lectura de Servio se asocia perfectamente a la fórmula simétrica más conocida en Italia en el siglo XV, son las ideas estoicas de Séneca — que visualmente no se ajustan literalmente a la tríada simétrica— las que principalmente se propagan entre los artistas. Esta difusión se debe a Leon Battista Alberti que en el *Tratado sobre la pintura* (1435) «había dirigido la atención de los pintores hacia el texto de Séneca

antes de que el grupo clásico fuese redescubierto» (p. 41) e insta a los pintores a que estudien lo que los poetas y filósofos expresan para enriquecer los esquemas compositivos de los tipos iconográficos:

¡Qué dirémos de aquellas tres hermanas doncellas, á quienes llama Hesíodo Egle, Eufrosine y Tália, las quales las pintaron asidas de las manos, y vestidas de una ligera y trasparente gasa sin ceñir, y querian que significasen la liberalidad! Porque la una da, la otra recibe, y la tercera vuelve el beneficio; condiciones que precisamente se han de encontrar en la liberalidad perfecta. ¡Quánta fama alcanzan los profesores con unas invenciones tan ingeniosas! Por esto exôrto yo á los Pintores aplicados á que estudien los Poetas y Retóricos, como tambien otros varios autores eruditos hasta familiarizarse con ellos, pues de unos ingenios tan cultivados podrán sacar muchas noticias provechosas, con las quales adornarán y hermosearán sus composiciones, que es lo que mas acredita una obra de Pintura. Fidias, Pintor excelente, confesaba que de Homero habia aprendido á pintar la figura de Júpiter con magestad. A mí me parece que nuestros Pintores, dándose á la lectura de los Poetas, podrán adelantar mucho, y fecundar su imaginación, con tal que se apliquen mas á estudiar que á ganar. (Alberti, 1980, p. 253)

El tratado de Alberti se reconoce académicamente como la obra que contribuyó a hermanar definitivamente la retórica y la pintura. Así que, si en un principio los filósofos buscan un arquetipo en el que personificar su pensamiento, este pasaje de Alberti pudo animar a los pintores a realizar modificaciones en el grupo de Gracias con la finalidad de expresar mejor los textos escritos de los filósofos, especialmente de Séneca. Así, ligeros cambios posicionales y giros de las cabezas sobre el esquema clásico podrían reforzar o matizar semánticamente los significados asignados inicialmente a cada una de las diosas. Por ejemplo, el fresco *Las tres Gracias* (1520, Parma, Camera di San Paolo, Monastero di San Paolo) de Antonio Allegri da Correggio se ajustan a las ideas de Séneca (Figura 9:38), pero pierden el hieratismo de la composición convencional e inducen con su gestualidad matizaciones semánticas:

Al representar una Gracia totalmente de frente, otra vuelta de espaldas por completo y la tercera moviéndose de costado, caracterizó a la tercera como la Gracia que «devuelve», mientras que la Gracia que «da» y la que «recibe» están frontalmente yuxtapuestas. En estricta conformidad con las ideas estoicas la Gracia que da aparece con la mayor majestad («la más alta dignidad está en el que da»), la Gracia que recibe es más humilde

y dependiente y la que devuelve es circunspecta. Al volver su rostro hacia el frente contrapesa a la Gracia receptiva de la izquierda, mostrando abiertamente el beneficio obtenido; y con ello restituye la simetría de la tríada clásica. (Wind, 1972, p. 42)

La Gracia que «da» en *pseudodorsalidad* en la *Camera di San Paolo* dirige su mirada hacia la Gracia que está a la izquierda de frente porque recibe los dones y los muestra. Ambas están retóricamente contrapuestas en una antítesis que no las enfrenta, sino que las yuxtapone para expresar formalmente el movimiento de intercambio de dones.

También el ilustrador de los *Hieroglyphica* del humanista Pierio Valeriano (1477–1558) recupera para el autor una fórmula, en este caso asimétrica, que ya se rastrea en época medieval, que se podía adaptar mejor a los razonamientos de Séneca (Wind, 1972, p. 41) en la que las Gracias aparecen la primera a la derecha en *pseudodorsalidad*, la segunda de frente y la tercera a la izquierda de perfil (Figura 9:39):

Una Gracia está representada con el rostro vuelto y oculto, para indicar que aquel que hace un regalo, debe hacerlo sin ostentación... La otra muestra su rostro abiertamente porque quien recibe un bien debe mostrarlo y declararlo públicamente; y la tercera Gracia muestra un lado de su rostro y oculta el otro significando que al devolver los beneficios debiéramos ocultar la restitución, pero mostrar lo que nos ha sido dado. (Citado en Wind, 1972, pp. 41-42)

Wind (1972) aprecia con ironía que la interpretación de las Gracias de los *Hieroglyphica* es de “pedante elaboración” (p. 42). Sin embargo, la argumentación pormenorizada enriquece el relato básico asociado al conjunto por la tradición literaria, pues convierte el anonimato de la Gracia dorsal y el rostro público de sus hermanas en fuentes de nuevos significados semánticos que asocian complementos circunstanciales a las respectivas acciones de las Gracias: dar sin ostentación, recibir sin ocultación y devolver con prudencia, por lo que definen iconológicamente en ellas cualidades como la humildad, el agradecimiento y la discreción.

La interpretación de Servio es comparativamente más ventajosa que la de Séneca por su sencillez conceptual y por la posibilidad de adherirse a todas las tríadas antitéticas, simétricas o asimétricas. Ripa (Trad. 1996a) la recoge en la edición de *Iconología* de 1612 cuando trata la *Amistad*: «Se representa con estas tres Gracias desnudas (...). Y una de ellas nos vuelve las espaldas, mientras las otras dos muestran el rostro, simbolizando así que siempre se ha de volver duplicado el beneficio que se recibió del amigo» (p. 87). Por otro lado, cuando Ripa

describe las *Gracias* traslada la misma argumentación para explicar la posición de los rostros sin tener en cuenta el posicionamiento de espaldas:

Una de ellas tiene el rostro vuelto hacia atrás y en dirección a la izquierda, mientras las otras dos miran a la derecha hacia donde estamos nosotros. Estas dos significan que quien recibe una gracia o beneficio, recordándolo siempre, debe devolver a cambio a su benefactor duplicada su Gracia, mientras que la que está sola muestra cómo quien hiciera un favor debería olvidarse de él. (Trad. Ripa, 1996a, pp. 466-467)

Esta interpretación que traslada la carga semiótica desde los posicionamientos del cuerpo hacia la dirección de los rostros podría aplicarse teóricamente a las lecturas de todas las composiciones de las *Gracias*. Sin embargo, la realidad es otra porque con el tiempo las relaciones entre los rostros se diluyen y se dificulta su interpretación en la misma proporción que se enriquecen las posiciones y movimientos de las diosas.

Un intento de armonizar a Servio y Séneca en la lectura de una composición clásica de las *Gracias* se constata también en la literatura. La glosa *The Shepherdes Calender* de 1579 es una fuente secundaria que compila los argumentos de Séneca y Servio en las voces de dos autores relevantes del mundo literario —el mitógrafo Theodontius y el poeta Boccaccio— al observar una tríada simétrica (Wind, 1972, pp. 38-39):

Por lo que (como dijo Teodoncio) son tres, para resaltar que los hombres en primer lugar deben ser pródigos y generosos (...), recibiendo en segundo lugar los bienes de manos de los otros cortésmente y por último, devolviéndolos graciosamente (...). Y Boccaccio dijo que eran representadas desnudas (...), una volviéndonos la espalda, con el rostro vuelto, como si viniera de nosotros: las otras dos de frente, resaltando la doble gracia que nos es debida por el don que hemos dado. (Citado en Wind, 1972, p. 39)

Para consensuar la lectura de Séneca con la interpretación dual de Servio, que solamente acepta el ‘dar’ y el ‘devolver’ en la generosidad, se debe interpretar que Servio fusiona el ‘dar’ y el ‘recibir’ en la Gracia en *dorsalismo* y que el espectador se identifica al mismo tiempo como donante y receptor del don; mientras que las otras dos *Gracias* lo devuelven generosamente por duplicado. A su vez, una de las *Gracias* que «devuelve» de Servio podría también tener asignada la función de recibir, pues Séneca señala en *De beneficiis* que un tipo de benefactor es aquel que acepta y devuelve los dones al mismo tiempo:

Some people advance the view that one of them stands for giving a benefit, one for receiving it, and one for returning it. Others hold that they represent three kinds of benefactors: those who confer benefits, those who return them, and those who accept benefits and return them at the same time.

[Algunas personas fomentan la opinión de que una de ellas representa dar un beneficio, otra recibirlo y otra devolverlo. Otros sostienen que representan tres tipos de benefactores: los que confieren beneficios, los que los devuelven y los que los aceptan y devuelven al mismo tiempo]. (Seneca, 2011, p. 20)

Cualquier posible baile de significados y posicionamientos entre el ‘dar’, ‘recibir’ y ‘devolver’ en el proceso de búsqueda de una tríada que ejemplifique a Séneca carecería de importancia para el propio filósofo. Séneca no considera tan relevante saber qué acción de la liberalidad corresponde a cada una de las Gracias como el comprender conjuntamente el intercambio sucesivo de beneficios, como una dinámica social necesaria. (Vidal, 1991, p. 39)

Escritores y artistas del Renacimiento tratan de establecer en las tres Gracias un esquema compositivo para representar la liberalidad estoica, ya sea partiendo desde la imagen hacia el texto o desde el texto hacia la imagen, pero la búsqueda no consolida un arquetipo biunívoco sino que genera una multiplicidad de configuraciones formales —que incluyen giros de las cabezas, nuevas poses y desplazamientos— y sentidos: «cada desviación del modelo está dictada por un respeto escrupuloso por la exactitud alegórica que eleva la elocuencia de expresión» (Wind, 1972, p. 42). En todo caso, parece generalizable la idea de que la Gracia dorsal permanece en cualquiera de las tríadas con el sentido de ser la que da los dones y que las que miran hacia el espectador figuran las acciones de recibir y devolver los beneficios.

Las tres Gracias también participan en escenas junto a otras deidades configurando interpretaciones alegóricas más elaboradas, pero respetando el sentido principal de la liberalidad. Por ejemplo, Carlo Ridolfi (1594–1658), pintor y biógrafo de artistas, explica en términos alegóricos el lienzo de *Mercurio y las tres Gracias* (ca. 1577, Venecia, Palazzo Ducale) de Tintoretto (Figura 9:40) relacionando la liberalidad con el gobierno de la República de Venecia, seguramente a complacencia de los patrocinadores:

L'una è appoggiata ad un dado, poiche le gratie si corrisponcono gl'uffici. L'altre due tengono il mirto, e la rosa sacrata all'amorosa Dea, che sono simboli di perpetuo amore,

si veggono accompagnate da Mercurio, perche le Gratie si devono concedere con ragione come vengono conferite da quel Senato verso i benemeriti suoi.

[Una se apoya en un dado, porque las gratitudes corresponden a las oficinas. Las otras dos sostienen el mirto, y la rosa sacrificada a la diosa del amor, que es un símbolo de amor perpetuo, están acompañadas por Mercurio, porque las gracias se deben conceder con razón, tal como son otorgadas por aquel Senado a sus beneméritos]. (Ridolfi, 1642, pp. 55-56)

De acuerdo con la *Iconología* de Ripa (Trad. 1996a) la rosa simboliza la concordia; el dado, el alternativo ir y venir de los beneficios entre sí; y el mirto, la pervivencia de la amistad (p. 87). Ridolfi reinterpreta los significados abstractos de los atributos que portan las Gracias y los adapta alegóricamente para ensalzar la liberalidad de las instituciones en un contexto político determinado del siglo XVI. Estas Gracias contextualizadas en un escenario narrativo retienen la semiótica de la liberalidad para vincularla al Senado de la República veneciana. La rosa y el mirto consagrados a la diosa del amor garantizan la paz y la estabilidad de los súbditos. La presencia de Mercurio complementa circunstancialmente sus significados. Ministro, intérprete y mensajero del Olimpo es «hábil en el arte de la elocuencia» y porta el caduceo que tiene «la propiedad de apaciguar las querellas y reconciliar a los enemigos» (Humbert, 1985, p. 36). Situado por encima de la Gracia que da la espalda, garantiza la racionalidad en el intercambio de dones como procesos motivados y no arbitrarios. Ridolfi no alude a las posiciones dorsal y frontal de las diosas, pero teniendo en cuenta la polaridad semántica del dado que representa el ir y venir de los beneficios, quizá no es extraño que sea precisamente la Gracia que está de espaldas la que lo lleva como atributo, puesto que tradicionalmente es la Gracia que da los dones. Ridolfi no concreta la identidad de cada Gracia que da o que recibe, ni la suerte de dones que se intercambian, sino que con el sentido que defiende Séneca traza la probidad de las acciones solidarias que se espera del Gobierno de Venecia y que Tintoretto entona a través de esta obra para la prosperidad de la República.

Paralelamente y en consonancia con la liberalidad estoica, otras ideas filosóficas encuentran acomodo desde el Renacimiento en esta terna de diosas y contribuyen a engrosar su entretejido de significados. Algunos de los significados que pudieron haberse asociado a las Gracias representadas pictóricamente se conocen por una serie de medallas renacentistas acuñadas en el círculo neoplatónico de Ficino, en el que las tres Gracias que acompañan a Venus, son «un símbolo de amor que invitaba a celestes meditaciones» (Wind, 1972, p. 45). En la segunda

mitad del siglo XV, Ficino (Trad. 1989) recuerda en *De Amore* que los pitagóricos tomaron de la doctrina de Orfeo el número tres como la medida de todas las cosas porque Dios gobierna en base a tríadas y todas las cosas se perfeccionan en base al número tres; primero Dios crea las cosas, luego las rapta y finalmente las perfecciona (p.21). Wind (1972) aclara que los neoplatónicos identifican estos hechos con las tres acciones de la liberalidad divina: la *emanatio* o «generosidad otorgada por los dioses a los seres inferiores», la *raptio* vivificante o conversión de los seres inferiores y la *remeatio* o regreso de los seres inferiores al cielo para unirse a los dioses (p. 46); y que la comunión entre los dioses y los mortales se debe a la mediación de Amor, por lo que Venus pasó a definir «el sistema universal del intercambio mediante el cual circulan graciosamente los dones divinos» (p. 47). Ficino asocia la tríada *emanatio*, *raptio*, *remeatio* con el ‘dar’, ‘aceptar’ y ‘devolver’ de la liberalidad o círculo de la gracia de Séneca (Wind, 1972, p. 47) de tal forma que la belleza creada por Dios en el mundo provoca su deseo; el deseo estimulado por la belleza se manifiesta en forma de amor que es raptado a su vez por Dios; y cuando el amor llega a Dios se une a su propia belleza y produce el placer (Ficino, 1989, p. 23). Esta tríada *Pulchritudo-Amor-Voluptas* es la que aparece escrita sobre el grupo simétrico de las tres Gracias en una medalla realizada en torno a 1485 por Niccolò Fiorentino para el que todavía era un alumno fiel de Marsilio Ficino llamado Giovanni Pico della Mirandola (1463–1494), de tal forma que la Gracia situada en el centro y que da la espalda es *Amor* y las Gracias frontales son *Pulchritudo* —a la izquierda— y *Voluptas* —a la derecha— (Figura 9:41). Aunque la tríada es simétrica, los rostros de las diosas mirando hacia fuera y una de ellas en el sentido contrario que las otras dos permitieron a Ficino considerar el grupo como una composición asimétrica y asociarla mejor a la tríada neoplatónica (p. 52):

El poder cambiante de Amor está ilustrado por la Gracia del centro, la cual, vista de espalda, mira hacia el Placer que está a su derecha y extiende su brazo en esa dirección. Su mano izquierda descansa, como buscando apoyo, en el hombro de la Belleza, de la cual se está volviendo. (Wind, 1972, p. 52)

El Amor neoplatónico de la medalla de Pico también se puede vincular iconográficamente con el ‘dar’ de Servio que sería el ofrecerse por amor a Dios:

Como la Gracia Amor es vista de espaldas, todavía puede ser entendida en el sentido de Servio de ser la Gracia que «se va»: volviéndose hacia el Más Allá, resulta doblemente

premiada por las otras Gracias, que representan a Pulchritudo y a Voluptas «devolviendo» la oferta de Amor. (Wind, 1972, p. 54)

Sucede que en la tríada estoica la Gracia que da la espalda se identifica con la Gracia que da los dones, pero en la tríada neoplatónica la figura dorsal es la extasiada Gracia que recibe la generosidad divina. Esta discordante lectura tiene su lógica para Wind (1972) «si consideramos que la conversión o éxtasis platónico consiste en dar la espalda al mundo en que estamos, para unirse al espíritu que nos llama desde el Más Allá» (p.53).

Pico della Mirandola, cuando decide distanciarse de las ideas de Ficino, introduce por su parte en el *Commento* (1486) otra lectura de su propia medalla con una tríada en la que elimina el amor y el placer e introduce el deseo de comprender; y renombra las Gracias asociándolas a la tríada *Pulchritudo-Intellectus-Voluntas* de tal forma que, como «un ciclo neoplatónico de procesión, conversión y retorno», «la *Pulchritudo* emana del Más Allá, mientras que el *Intellectus* y la *Voluntas* revierten en él» (Wind, 1972, p. 74). Pico también pasa por alto la estructura compositiva simétrica y aprovecha la “asimetría” del grupo para leer su secuencia teniendo en cuenta los posicionamientos de las cabezas de las diosas de igual forma que Ficino, pero sustituyendo *Amor* por *Intellectus* —en el centro dando la espalda—, *Pulchritudo* —a la izquierda— y *Voluntas* que sustituye a *Voluptas* —a la derecha—.

Otra tríada simétrica de Gracias neoplatónicas está representada en la medalla dedicada a Giovanna degli Albizzi (1468–1488) con motivo de su matrimonio con Lorenzo Tornabuoni en 1486 (Vergara, 2001, p. 55), pero los significados han sido modificados por *Castitas-Pulchritudo-Amor* o desplazados desde una figura a otra para adaptarlos a la simbología de la pureza de una mujer (Figura 9:42):

El amor, originariamente en el centro, está ahora a la derecha; la Pulchritudo, que estaba a la Izquierda, se ha desplazado al centro; la Castitas, ausente al principio ha entrado por la izquierda, y la Voluptas ha desaparecido. (Wind, 1972, p. 80)

En la medalla de Pico, la Gracia dorsal representa el Amor platónico que mira hacia dios y une la Belleza y el Placer. Pero en la medalla de Tornabuoni, el Amor se ha desplazado hacia una de las Gracias laterales que ya no da la espalda al mundo. Ahora es la Belleza la que mira hacia dios y se configura la tríada *Castitas-Pulchritudo-Amor*:

En lugar de la definición platónica del Amor: «Amor es la Pasión despertada por la Belleza», lema apropiado para un hombre, nos encontramos con la definición platónica de Belleza: «Belleza es Amor combinado con Castidad», que es la respuesta de una mujer. Una vez más, la Gracia del centro une los extremos: porque coinciden en Pulchritudo los contrarios de Castitas y Amor. Pero al igual que la Gracia Amor en la medalla de Pico, Pulchritudo logra ahora una conversión. (Wind, 1972, p. 80)

En las medallas renacentistas de Pico y Tornabuoni se sabe sin duda el significado de cada una de las Gracias porque sus nombres están grabados, pero en muchas obras pictóricas la filiación es problemática para cualquier espectador profano en la materia. Por lo general, las Gracias están desposeídas en la pintura de sus respectivos atributos o comparten los mismos; en ocasiones se distinguen por sutiles diferencias gestuales y adornos. «En el grabado del *Tarocchi* (...) están caracterizadas por tres atributos —un liviano velo, una flor y una llama— que significa Castitas, Pulchritudo y Amor» (Wind, 1972, p. 81).

En *La primavera* (1477-1482, Florencia, Le Gallerie degli Uffizi) de Botticelli (Figura 9:20), las Gracias están individualizadas y representan otro orden diferente. *Voluptas* está a la izquierda ligeramente adornada, *Pulchritudo* es la más alhajada a la derecha y *Castitas* es la Gracia central que está vuelta de espaldas y no lleva ningún adorno:

Cupido de ojos vendados (...) el enérgico dios infantil parece ser un preciso tirador. Dirige su ardiente flecha con absoluta precisión contra la bailarina central de las Gracias, que está caracterizada como Castitas.

Para distinguirla de sus hermanas, la Gracia central no lleva adornos, sus vestidos caen en pliegues sencillos y su cabello está cuidadosamente trenzado. (Wind, 1972, p. 123)

Castitas, en tanto que Gracia que da la espalda, tiene el significado de ‘dar la espalda al mundo’ «y da la cara al Más Allá. Su mirada va dirigida en dirección a Mercurio» (Wind, 1972, p. 126).

Las Gracias de la tríada simétrica de Rafael en Chantilly también se pueden reconocer sutilmente por sus atributos (Figura 9:19):

Pese a que las tres Gracias del cuadro parecen indefinibles, están muy ligeramente caracterizadas por una cierta diferencia en sus atributos. Castitas luce un ligero velo y carece de joyas en torno al cuello. Voluptas, en el extremo opuesto, se distingue por un largo collar con una joya de gran tamaño. La Gracia del centro es más modesta. La cadena

que cuelga de su cabello es más corta que el collar de la que está a su lado, y también la joya colgada de él es menor. No tan sobria como la Castidad, ni tan liberalmente adornada como el Placer, la Belleza mantiene el equilibrio entre ambas, siendo casta y placentera al mismo tiempo. Está tocando el hombro de Castidad y se vuelve hacia Placer. (Wind, 1972, p. 89)

En este caso Castidad se sitúa modestamente sin adornos y cubierta con un velo púdico a la izquierda; Belleza, que está adornada modestamente, está en el centro dando la espalda al espectador —al igual que en la medalla de Tornabuoni— y Placer, la más adornada, a la derecha.

Aunque algunos autores señalan que existe una relación entre Belleza y el desnudo visto de espaldas (Prater, 2007, p. 99), lo cierto es que las posiciones de *Pulchritudo* varían de unas ternas a otras. La lectura de las tríadas es particular a cada imagen porque la adopción de las formas no implica la transmisión de los mismos significados: «De la misma forma que era costumbre en el intercambio de sonetos invertir el argumento manteniendo la rima, el cambio de emblemas hacía obligatorio mantener la imagen, pero invertir el significado» (Wind, 1972, p. 81). Las diferentes representaciones e interpretaciones de las Gracias neoplatónicas demuestran que la Gracia dorsal, al igual que sus hermanas, no porta un solo significado, como tampoco tiene un atributo fijo, pero sí es en todos los casos el sujeto de la misma acción: dar la espalda al mundo terrenal para dirigirse hacia el mundo celestial que crea generosamente todas las cosas y al cual todas las cosas regresan de acuerdo con la filosofía neoplatónica (Wind, 1972, p. 131). Esta concepción de la figura dorsal que da la espalda a lo terrenal para dedicarse a lo espiritual se puede hacer extensiva a otros personajes que en otras temáticas de la pintura también dan la espalda al espectador, tales como devotos, expiatorios, místicos y románticos.

Pero, quizá, no tiene tanta importancia saber qué Gracia está dando la espalda al mundo como reconocer en cada terna un tipo propio de relación dialéctica expresada por su formulación contrapuesta, homologable a la que describe Wind (1972) para las tres Gracias de *La primavera* (1477-1482, Florencia, Le Gallerie degli Uffizi) de Botticelli (Figura 9:20): «En tanto la dialéctica pueda bailarse eso ha sido conseguido en este grupo. “Oposición”, “concordancia” y “concordancia en la oposición”; las tres están expresadas en las posturas» (p. 124).

La multiplicidad de significados, la ausencia de univocidad entre la figura y la figuración y el hecho de que los humanistas platonizantes como Ficino y Pico consideraran que la unidad de Venus está formada por la trinidad de las Gracias favorece que el grupo continúe viajando

por la historia de la pintura como tipo iconográfico significativamente abierto a los símbolos y a las alegorías, pero formalmente compacto e indivisible:

Se mantenía que encarnaban el triple aspecto de Venus, es decir la suprema Belleza, de una forma muy semejante a como Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, son considerados el triple aspecto de la Deidad. Era, por tanto, posible sustituir sus nombres tradicionales (Aglaya, Eufrosina, Talia) por otros que directamente indicaran su afinidad con Venus. (Panofsky, 1980, p. 236)

Las fuentes escritas originarias describen a las Gracias como alegres y hermosas divinidades que acompañan a los dioses o que asisten principalmente a Afrodita como servidoras. Son numerosas las obras pictóricas que relacionan las Gracias con Cupido o con Venus y transliteran la afirmación de Pausanias (1994b) según la cual «las Carités son las diosas que más relacionadas están con Afrodita» (p. 369). Entre otras, se pueden citar: *Cupido y las tres Gracias* (1517–1518, Roma, Villa della Farnesina) del taller de Rafael (Figura 9:29), *Venus adorada por las Gracias* (siglo XVII, Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati) (Figura 9:43) y *Venus, Cupido y las tres Gracias* (siglo XVII, Graz, Universalmuseum Joanneum) de Pietro Liberi (Figura 9:44), *Venus y Cupido acompañados por las tres Gracias* (1697, colección privada) en un paisaje neoclasicista de Nicolas Colombel (Figura 9:45) o *Las tres gracias llevando a Cupido* (ca. 1765–1770, París, Louvre) para elevarlo a los cielos de François Boucher (Figura 9:46). Panofsky (2003b) afirma que desde que aparece el movimiento neoplatónico las tres Gracias «en tanto que individuos concretos, sobrepasaban [sic] su papel de meras servidoras (*pedissequae*) de Venus y se entendían como entidades independientes, cada una de ellas investida con su propio sentido particular» (p. 137), pero en la pintura más bien encarnan aunadamente todas las cualidades de la diosa y todas aquellas virtudes con las que nacieron en la Grecia arcaica sin tener porqué estar identificada la simbología específica de cada una en todos los casos. Las Gracias recogen conjuntamente diferentes campos semánticos del amor, pero interrelacionados, como la fertilidad de *Las tres Gracias* (1589–1608, Münster, Museum für Kunst und Kultur) del pintor holandés Dirk de Quade Ravesteyn (Figura 9:60), la fertilidad de la naturaleza en *Las tres Gracias* (ca. 1622–1624, Viena, Gemaldegalerie der Akademie der Bildenen Kunste) sujetando una cesta con rosas (Figura 9:47) de Rubens y Jan Brueghel el Joven o el amor carnal (Vergara, 2001, p. 51) en *Las tres Gracias* (1604, Bucarest, Muzeul Național de Artă al României) que posan contorneándose (Figura 9:61) del manierista Hans von Aachen (1552–1615). En *Las tres Gracias* (1630–1635, Madrid,

Museo Nacional del Prado) más conocidas de Rubens (Figura 9:24), las diosas personifican aunadamente el amor, la fertilidad y la abundancia acompañados de la belleza (Vergara, 2001, p. 87). En *El banquete de los dioses* (ca. 1518, Roma, Villa della Farnesina bóveda de la Loggia de Psique) de Rafael (Figura 9:48) una de las Gracias vierte sobre la cabeza de Venus el «aceite inmortal, del que brilla en la piel de los dioses eternos» (Homero, *Odisea*, VIII, 364-266) (Trad. Homero, 1993).

Las tres Gracias representadas en solitario como grupo con significado propio tienen un carácter simbólico, pero también se convierten en protagonistas secundarias de muchas representaciones alegóricas desde finales del Renacimiento hasta el siglo XVIII. La diáspora de las Gracias hacia otras temáticas se produce a partir del siglo XVI, cuando los mitógrafos respaldan el carácter alegórico de los mitos y los artistas manieristas, barrocos y rococós explotan los motivos clásicos para representar todo tipo de ideas y acontecimientos (Elvira, 2008, pp. 37 y 40). Entre las obras que contienen una terna de Gracias alegóricas y una de las diosas está de espaldas se encuentra *La Naturaleza adornada por las Gracias* (ca. 1615, Glasgow, Museum, Art Gallery & Museum) del pincel de Rubens con la colaboración de Jan Brueghel el Joven (Figura 9:49); rodeada de frutos, flores y personajes báquicos representa la belleza y la fertilidad de la madre naturaleza (Vergara, 2001, p. 64). En *Mercurio conduciendo a Psique hacia el monte Olimpo* (ca. 1625, Edimburgo, colección privada) de Rubens (Figura 9:50), las Gracias acompañan a Cupido, que espera en el Olimpo la llegada de su amada Psique, representando la unión de las emociones y la razón. Rubens también introduce a las Gracias en obras de carácter diplomático, como *Minerva y Mercurio conduciendo al duque de Buckingham al Templo de la Virtud* (a. de 1625, Londres, The National Gallery) (Figura 9:51), donde las diosas se vinculan con la liberalidad y la abundancia (Vergara, 2001, p. 62); y *La educación de María de Médicis* (ca. 1624, París, Louvre), en la que las Gracias (Figura 9:52) aluden al próximo matrimonio de la hija del Duque de Toscana con el rey Enrique IV de Francia y su fertilidad (Vergara, 2001, p. 88). En estas obras alegóricas, la figura de la Gracia que da la espalda se ubica en el centro o en un lado, pero, en cualquier caso, su significado particular queda subsumido en el conjunto.

El Neoclasicismo trata de recuperar la pureza de las fuentes y de los modelos iconográficos de la Historia Antigua para representar la mitología, pero su empeño no tiene demasiado éxito porque los mitos del pasado se ponen al servicio propagandístico de las monarquías (Elvira, 2008, pp. 40-41). En 1814, tras la caída de Napoleón, Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767–1824) redecora los tímpanos de la Galerie de bal del Château de Compiègne para reemplazar las armas imperiales que estaban pintadas (*Espaces de réception | Musées et*

domaine nationaux de Compiègne, s. f.). En uno de ellos representa *La Danza de las Gracias presidida por Apolo* (ca. 1814, Compiègne, Château), obra en la que probablemente el joven dios con la lira profetiza para la nueva Monarquía un futuro fecundo que, a su vez, está personificado en una composición asimétrica de las Gracias bailando semidesnudas alrededor de Cupido (Figura 9:53).

Las Gracias (1765, Chenonceaux, Château de Chenonceau) de Carle van Loo (Figura 9:37) forman un grupo asimétrico invertido en el que las dos Gracias laterales están en un *dorsalismo* forzado, quizá con la finalidad erótica de mostrar el rostro al mismo tiempo que las nalgas. Están ubicadas alegóricamente en un bosque, pero impregnadas de simbolismo. Se identifican porque la de la izquierda tiene en la mano un astrágalo, la del centro una rosa y la de la derecha una rama de mirto, los mismos atributos que Pausanias les atribuye en el siglo II y Ripa en el siglo XVI. Ellas aparecen, por lo tanto, bien representadas como servidoras de Venus en el sentido de Pausanias o como representantes de la liberalidad en el sentido de Ripa. Sin embargo, Diderot (1984) considera cuando las observa en el Salón de 1765 que son indiscernibles, pues critica que tienen la misma cabeza (p. 34). Diderot no repara tanto en los atributos que portan en las manos, ni tampoco en sus posicionamientos, y se centra fundamentalmente en lo ridículo y afectado que resulta el conjunto, una imagen que considera poco afín a la poética descripción de Horacio en las *Odas*, en la que las Gracias están rodeadas de faunos y otras ninfas del bosque (p. 32):

Il est difficile d'imaginer une composition plus froide, des Grâces plus insipides, moins légères, moins agréables. Elles n'ont ni vie, ni action, ni caractère. Que font-elles là ? Je veux mourir, si elles en savent rien. Elles se montrent. Ce n'est pas ainsi que le poète les a vues.

[Es difícil imaginar una composición más fría, más insípida, menos ligera, menos agradable. Ellas no tienen ni vida, ni acción, ni personalidad. ¿Qué están haciendo allí? Me quiero morir si no lo saben. Se muestran. No es así como el poeta las vio]. (Diderot, 1984, p. 32)

Diderot no interpreta esta composición como un grupo clásico de Gracias con los significados que transportan desde el Renacimiento, sino que critica estéticamente la representación de Van Loo. Esperaba que el pintor las hubiera visualizado y transliterado con mayor grado de veracidad respecto de la fuente clásica horaciana. En general, es crítico con las imágenes de mujeres desvestidas, pero en este caso censura los innecesarios paños que cubren parcialmente

sus partes pudendas porque el desnudo femenino como obra de arte no es indecente para el público, sino que es inmoral el público que busca a la mujer que se destapa:

Et ces petits lambeaux de draperies qu'on a collées sur les fesses de l'une et sur le haut des cuisses de l'autre, qui est-ce qui les attache là ? Rien que le mauvais goût de l'artiste et les mauvaises mœurs du peuple. Ils ne savent pas que c'est une femme découverte et non une femme nue qui est indécente. Une femme indécente, c'est celle qui aurait une cornette sur sa tête, ses bas à ses jambes et ses mules aux pieds. (...) Croyez-vous, mon ami, qu'Apelle se fût imaginé de placer grand de draperie comme la main sur tout le corps des trois Grâces ? Hélas ! depuis qu'elles sortirent nues de la tête du vieux poète jusqu'à Apelle, si quelque peintre les a vues, je vous jure que ce n'est pas Vanloo.

[Y esos pedacitos de cortinaje pegados a las nalgas de una y a la parte superior de los muslos de la otra, ¿quién los colocó allí? Solamente el mal gusto del artista y la falta de moral de la gente. No saben que es la mujer descubierta y no una mujer desnuda la que es indecente. Una mujer indecente es aquella que tiene una corneta en la cabeza, medias en las piernas y pantuflas en los pies. (...) ¿Crees, amigo mío, que Apeles se habría imaginado colocando cortinas del tamaño de la mano sobre todo el cuerpo de las tres Gracias? ¡Pobre de mí! Desde que ellas salieron desnudas de la cabeza del viejo poeta hasta Apeles, si algún pintor las ha visto, les juro que no es Vanloo]. (Diderot, 1984, pp. 33-34)

No obstante, *Las tres Gracias* de Van Loo es una imagen indultada por Diderot porque aún hay grados de indecencia mayor:

Avec tout cela, la plus mauvaise de ces trois figures vaut mieux que les minauderies, les afféteries et les culs rouges de Boucher. C'est du moins de la chair et même de la belle chair, avec un caractère de sévérité qui déplaît moins encore que le libertinage et les mauvaises mœurs. S'il y a de la manière ici, elle est grande.

[Con todo esto, la peor de estas tres figuras es mejor que el coqueteo, la afectación y los culos rojos de Boucher. Es por lo menos de color carne y hasta carne hermosa, con un carácter de severidad que desagrada incluso menos que el libertinaje y las malas costumbres]. (Diderot, 1984, p. 35)

Diderot deja a un lado los significados filosóficos de las Gracias e instrumentaliza la obra de Van Loo para manifestar su moralidad, ciertamente errática por la emoción que produce un grupo femenino que muestra los glúteos desnudos para el deleite de algunos espectadores.

Una obra que soslaya el carácter alegórico del trío de diosas es *Las tres Gracias* (ca. 1794, París, Louvre) de Jean-Baptiste Regnault en la que los cuerpos nacarados emergen simbólicamente recortados desde un descontextualizado fondo oscuro. Forman un grupo simétrico que, con ligeras variaciones posturales, rememora la estructura helenística redescubierta en versión pictórica en un fresco de Pompeya (Figura 9:16) durante las excavaciones arqueológicas de 1760 (Deonna, 1930, p. 315). Salvo la rosa y otras flores en sus tocados, no tienen atributos claros y ofrecen la visión perfecta de la belleza de la mujer desde todos los puntos de vista (Figura 9:54). Pero en esta composición erótica de Regnault, la Gracia en *pseudodorsalidad* se debe interpretar como la que ofrece los dones —como si fluyeran del espectador— a la hermana a la que mira situada a la izquierda. Esta Gracia receptora está de frente, pero dirige su mirada hacia la Gracia de la derecha situada de perfil, quien a su vez retorna los dones volviendo el rostro de frente hacia el espectador. La representación de la liberalidad de Séneca es clara en esta imagen.

Los pintores románticos, realistas e impresionistas, en desacuerdo con el arte oficial y academicista, se oponen en general a la cultura grecolatina y a la iconografía clásica (Elvira, 2008, p. 42), pero todavía se encuentran algunos pintores románticos como Dante Gabriel Rossetti y Eugène Delacroix, simbolistas como Henri Fantin-Latour y Odilon Redon y, excepcionalmente, impresionistas como Renoir que en el siglo XIX recurren a los mitos clásicos (Blázquez, 2000). La temática de las tres Gracias que mantiene la tradicional figura que da la espalda al espectador encuentra acogida en obras de pintores academicistas, como la composición simétrica de *Las tres Gracias* (1856, New Haven, Yale Center for British Art) de William Edward Frost, acompañadas por tres cupidos (Figura 9:55); simbolistas ingleses, como *Las tres Gracias* (ca. 1876, colección privada) de George Frederic Watts, composición simétrica con una de ellas de perfil (Figura 9:56); simbolistas franceses, como *Las tres Gracias* (1923, Collection of the Pittsburgh Athletic Association) bastante clásicas de Émile René Ménard (Figura 9:57); o pintores prerrafaelitas, como Edward Burne-Jones que introduce a las tres Gracias (Figura 9:58) en la inacabada obra *Venus Concordia* (1872, Plymouth, City Museum and Art Gallery). Las obras de Ménard y Burne-Jones, aunque cambian algunas posiciones de las cabezas, se pueden considerar bastante fieles a la composición helenística. Las relaciones que estas obras establecen con el pasado no son solamente compositivas. Burne-Jones reconoce la influencia que recibe de Pico de la Mirandola a través de la obra *Studies in*

the History of the Renaissance (1873) del historiador británico Walter Pater en la cual se incluye un ensayo sobre el filósofo renacentista: «I recognise so much of myself in this book» [Reconozco mucho de mí en este libro] (Wildman y Christian, 1998, p. 142). A pesar de la diferente posición de uno de los rostros de las diosas respecto de la fórmula canónica, la simetría de las Gracias en *Venus Concordia* (1872, Plymouth, City Museum and Art Gallery) funcionaría como un elemento retórico visual que reafirma el vínculo de la obra con la filosofía de Pico della Mirandola, a quien Marcilio Ficino apodó con humor antes de su definitiva ruptura «Conde de la Concordia» y después «Duque» porque «era capaz de reconciliar a los más divergentes filósofos: platónicos y aristotélicos, cristianos y judíos, griegos y latinos; en su presencia todos dejaban de lado las disputas para mostrar una insospechada armonía» (Wind, 1972, p. 79).

Antes de continuar con el siglo XX es oportuno llamar la atención sobre un hecho que acompaña a las Gracias desde el Renacimiento, pero que en cierta medida se interrumpe con la llegada de los movimientos que desde finales del siglo XIX rompen con la tradición figurativa renacentista. La terna de diosas se asocia desde la Antigüedad a la diosa del amor y aunque en la Edad Media se pierde bastante, persiste como un símbolo del amor (Vergara, 2001, p. 38). Pero este icono que porta un significado tan profundo y místico como el amor, endulzado con una estética si cabe cada vez más empalagosa, es objeto de un proceso de banalización sexual. Su asociación a Venus como diosa del amor y la belleza y la joven desnudez desde diferentes vistas «permitieron que con el pequeño aditamento de una pose o una mirada sugerente, las tres diosas se adaptasen a la perfección al gusto por la pintura erótica que existía en algunas cortes europeas en la Edad Moderna» (Vergara, 2001, p. 51). El antes aludido comentario de Diderot en el siglo XVIII sobre las Gracias de Van Loo, aun pretendiendo ser discreto y moralista, es un indicio de la temperatura que podrían haber alcanzado en general los argumentos entorno al trío de diosas desnudas. Así que cuando Crisipo de Solos pensó que tres encantadores desnudos femeninos no se olvidarían acertó, pero no en el sentido que quería, pues la forma terminó por ensombrecer el contenido. Pero como prácticos recipientes de conocimiento y fácilmente transportables sirvieron para llenarse rápidamente de múltiples contenidos, tan rápidamente como se vaciaban. Son muchos los ejemplos de Gracias simbólicas cargadas de erotismo y de algún que otro contenido filosófico, pero aquí se recogen algunos muy elocuentes que conservan al menos una figura que da la espalda al espectador. La composición asimétrica de *Las tres Gracias* (1590–1600, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut) en un grabado de Annibale Carracci es muy explícita porque la Gracia lateral derecha se tapa o te toca el sexo y mira insinuante hacia el espectador mientras que sus otras dos hermanas

contrapuestas se miran mutuamente. Paradójicamente, la que está de espaldas en el lateral izquierdo, que representa el ‘dar’, adopta con su mano izquierda —aunque no se puede ver— la misma actitud púdica o impúdica que la primera, que representa el «devolver» (Figura 9:59). Estas poses y miradas sugestivas se repiten sin descanso en la historia de la iconografía de las Gracias y, aunque puedan enmascarar los significados filosóficos, no tienen por qué desaparecer. Son ejemplos de Gracias con mensaje erótico *Las tres Gracias* (ca. 1576, colección privada) de Jacopo Zucchi, que con mirada picarona ofrecen frutas al espectador (Figura 9:23), *Las tres Gracias* (1600, Münster, Museum für Kunst und Kultur) de Ravensteyn Dirk de Quade con velos transparentes (Figura 9:60), *Las tres Gracias* (1604, Bucarest, Muzeul Național de Artă al României) de Hans von Aachen que se abrazan al tiempo que una de ellas mira hacia el espectador (Figura 9:61) o *Las tres Gracias* (1832, colección privada) atribuido a Jules Joseph Guillaume Bourdet (Figura 9:62). En la mayoría de las obras, la sugerente voluptuosidad de las formas femeninas produce cierta pérdida de memoria respecto de los significados tradicionales que pudieran llevar las composiciones canónicas más conocidas. Intelectualidad y sensualidad se unen de tal modo que «quizá ningún otro grupo de la antigüedad ha atraído de forma tan persistente a la imaginación alegórica, ni ha servido tan bien para ocultar y preservar, como en un recipiente de aspecto inofensivo, cierta alquimia peligrosa en la mente» (Wind, 1972, p. 35).

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, todavía hay pintores que explotan el tipo iconográfico de las Gracias bajo muy diferentes paraguas. Unas veces asoman con formas naturales y sin abandonar la exitosa composición que se formula bajo el gusto romano, como es el caso de *Las tres Gracias* (1912, colección privada) de Pierre Paul Girieud con un canon subjetivo y manierista de cabezas pequeñas y cuerpos alargados (Figura 9:63), o la ya tardía obra *Las tres Gracias* (1954, Roma, Fondazione Giorgino e Isa de Chirico) de Giorgio de Chirico que, apasionado por la cultura griega que le vio nacer (Margozzi, 2017, p. 23), opta por un canon más realista (Figura 9:64). En ambos casos los estilos pictóricos devuelven estéticamente mujeres de formas razonables ubicadas en paisajes naturales cuyos significados se pueden ligar con la belleza y la fecundidad de la madre naturaleza. Pero también en ambos casos se puede transliterar la interpretación de Séneca: la Gracia de espaldas se sitúa contrapuesta a la que está a la derecha, indicando que la primera es la que da y la segunda la que recibe los dones, siendo la tercera situada a la izquierda la que devuelve los beneficios.

La composición simétrica de *Las tres Gracias* (1905, Saint Tropez, Musée de l’Annonciade) de Henri Charles Manguin esboza con un lenguaje lineal y sintético la voluptuosidad clásica de unas Gracias desnudas ubicadas en un bosque junto a un estanque (Figura 9:65). Esta

composición también retiene estructuralmente la posibilidad de representar el ‘dar’ y el ‘recibir’ entre las dos figuras que de pie a la izquierda se contraponen, mientras que la tercera, sentada a la derecha, podría representar el ‘devolver’. La composición asimétrica de *Las tres Gracias* (1911, Eastbourne, Towner Gallery) del pintor británico Henri William Phelan Gibb tampoco tiene el volumen que los valores estéticos femeninos clásicos requieren (Figura 9:66); los colores y las formas simplificadas ofrecen cuerpos acartonados, pero que expresan de forma clara relaciones de amistad. Estructuralmente pueden representar la semántica estoica, pero en este caso sería la Gracia que da la espalda la que devuelve los beneficios, mientras que las otras dos se abrazan amigablemente. Aunque formalmente las composiciones son susceptibles de ello, no se ha podido averiguar si los artistas pretenden representar las relaciones de la liberalidad estoica, pero en todas estas composiciones de escuetas formas trasladan racional y emocionalmente al espectador conceptos como reciprocidad, tranquilidad, esparcimiento, sensualidad o placer.

Las tres Gracias (1922–1923, Málaga, Museo Picasso) de Picasso tiene un clasicismo contenido que no borra por completo la sensibilidad de los valores estéticos del pasado (Figura 9:67), pero el pintor se desmarca verbalmente de ellos y ofrece una alternativa intelectualizada de la belleza porque Picasso siente que está adscrito a otro período de la historia del arte:

La enseñanza académica de la belleza es falsa. Se nos ha engañado tanto, que ya no se puede volver a encontrar ni la sombra de una verdad. Las bellezas del Partenón, las Ninfas, los Narcisos, todo eso son mentiras. El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino aquello que el cerebro y el instinto conciben independiente de ese canon. Christian Zervos. “Declaraciones de Picasso” en *Gaceta de arte*, marzo 1936, pp. 12-13. (Citado en *Olga y la belleza mediterránea*, 2017)

Esta tríada asimétrica de mujeres despreocupadas que invitan a la especulación está formada por una figura frontal semidesnuda y otras dos contrapuestas, una de frente vestida y otra desnuda por la espalda. Como tipo iconográfico podrían representar de derecha a izquierda el ‘dar’, el ‘recibir’ y el ‘devolver’.

El hecho de que todas estas composiciones contemporáneas antitéticas —simétricas o asimétricas— atesoren la Gracia dorsal no implica que también figuren todos los significados producidos en el Renacimiento, pero formalmente favorecen la transmisión de esas ideas a todos aquellos espectadores conocedores de la Historia del arte o interesados en ella.

La utilización alegórica de la composición canónica de las Gracias en el siglo XX se encuentra en la obra *La villa de Paris* (1910–1912, París, Centre Pompidou) de Robert Delaunay (Figura 9:68). Sitúa tres figuras femeninas de proporciones manieristas desnudas, de cabezas, manos y pies relativamente pequeños. Facetadas y fundidas en el paisaje urbano con resonancias cubistas, se reconocen como las tres Gracias porque compositiva y gestualmente copian el grupo helenístico. Desde el punto de vista semiótico, se podrían fácilmente relacionar sus significados originarios con las bondades de la capital francesa, pero sería una asociación fácil con poco camino. En 1912 el mismo poeta y crítico de arte Guillaume Apollinaire las explica sin demasiado esfuerzo acudiendo a los significados consabidos: «au centre trois corps élancés et puissants que les censeurs disent copiés de Pompéi et qui sont cependant la grâce et la force françaises» [en el centro, tres cuerpos delgados y poderosos que los censores dicen estar copiados de Pompeya y que son, sin embargo, la gracia y la fuerza francesas] (Apollinaire, 1981, p. 298). El trío femenino se ha vaciado de los valores estéticos tradicionales mediante la fragmentación y se ha situado en un contexto que no es el suyo. Si las vanguardias surgen con lenguajes que cambian las formas, también las nuevas teorías que las sustentan tienen que transformar sus significados porque si se mantuvieran las mismas ideas la apropiación consistiría en un simple maquillaje. Habría que buscar una semántica propia para el conjunto y no en sus significados iconográficos primitivos e individualizados. Delaunay elige el grupo simétrico canónico como modelo de las tres Gracias, un icono clásico y popular que representa por sí mismo y de forma elocuente el clasicismo. Sin embargo, esta alusión a lo clásico tiene, al menos, dos interpretaciones que, en todo caso, redundan en la propaganda y autopromoción de un nuevo estilo. Por una parte, Apollinaire (1981), quien considera que Francia ha producido en el siglo XIX la mejor pintura moderna (p. 351) y que el cubismo es la manifestación artística más excelsa de su época (p. 282), cree que este cuadro expuesto en el Salón de los independientes de 1912 es la obra más importante realizada en los últimos tiempos:

Le tableau de Delaunay est le plus important de ce salon. *La Ville de Paris* est plus qu'une manifestation artistique. Ce tableau marque l'avènement d'une conception d'art perdue peut-être depuis les grands peintres italiens. Et s'il résume tout l'effort du peintre qui l'a composé, il résume aussi et sans aucun appareil scientifique tout l'effort de la peinture moderne.

[El cuadro de Robert Delaunay es el más importante de este salón. *La ciudad de París* es más que una manifestación artística. Esta pintura marca el advenimiento de una

concepción del arte perdida posiblemente desde los grandes pintores italianos. Y si resume todo el esfuerzo del pintor que la ha compuesto, resume también y sin ninguna pompa científica todo el esfuerzo de la pintura moderna]. (Apollinaire, 1981, p. 288)

La obra de Delaunay estaría supuestamente en la cúspide de la evolución del arte moderno homologable al arte clásico italiano. Para Apollinaire las tres Gracias facetadas serían la actualización cubista de un paradigma del arte antiguo más elevado, tres Gracias modernas que alegóricamente representarían esa ilusión.

Delaunay, amigo de Apollinaire, podría haber convenido lo mismo. Sin embargo, teniendo en cuenta cómo evoluciona el pensamiento teórico del pintor y su alejamiento del cubismo analítico, es posible que estuviera tratando de decir solapadamente algo muy diferente. Delaunay es un revolucionario del arte y critica el Cubismo analítico de Picasso y Braque por su estatismo cromático y su racionalismo cartesiano que considera clásicos (Argan, 1998, p. 285). Por esta razón, incluir unas diosas icónicas de la Antigüedad en una obra cubista se podría interpretar también como una mofa o una recriminación a la pervivencia del clasicismo. Pero Delaunay tampoco se habría de quedar en la superficie de la ironía y va mucho más allá: utiliza el contraste simultáneo de los colores para fundir las figuras con el paisaje y crear movimiento. Esta obra, expuesta en marzo de 1912 en el Salón de los Independientes en París, representa un espaldarazo al arte del pasado y marca de forma pública el punto de inflexión en la evolución pictórica de Delaunay, quien definitivamente se decanta por el estudio de los efectos cromáticos, el movimiento y la abstracción. Como él mismo anota en uno de sus cuadernos esta obra pertenece a «una época de pasaje de la antigua pintura a la nueva (...) hacia un dinamismo moderno» (Delaunay, 2018, p. 81).

La comentada obra *La villa de Paris* (1910–1912, París, Centre Pompidou) de Delaunay (Figura 9:68) distorsiona las figuras de las tres Gracias helenísticas al mismo tiempo que se pueden reconocer. Esta paradoja también está en *Las tres Gracias* (1912, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) del pintor americano Manierre Dawson, quien faceta la terna de Gracias al modo cubista o futurista, pero no hay nada en su formulación que no remita al modelo helenístico (Figura 9:69). Contradictoriamente no solamente no termina de romper el icono, sino que regenera y actualiza el símbolo. El tipo iconográfico podría representar tanto la ruptura con los cánones de belleza del pasado como ser un paradigma del arte clásico actualizado.

Francis Picabia ubica en una playa, ahora sí, con un canon no desproporcionado, sino distorsionado, tres figuras femeninas desnudas que se intuyen por su anchas caderas y pechos

abultados (Figura 9:70). Sus formas exageradas sin erotismo alguno y sus rostros con dos, tres y cuatro ojos devuelven tres humanoides, una de frente, una de perfil y la del centro de espaldas al espectador en *dorsalismo*. Esta composición antitética y simétrica que se titula *Las tres Gracias* (ca. 1924–1927, Hamburgo, Galerie Neuendorf) pertenece a la serie «monstruos» de pinturas figurativas que desarrolla Picabia entre 1923 y 1928 (Camfield, 1970, p. 38). Según su amigo Guillaume Apollinaire (1957) «la indicación del título no es de ninguna manera en Picabia un elemento intelectual ajeno al arte al cual se ha consagrado» (p. 80). Se desconoce por qué utiliza esta fuente clásica, pero las formas de sus *Gracias* no son precisamente respetuosas hacia su referente ni hacia un tipo de arte más tradicional que retorna en Francia en la década de 1920 (Camfield, 1970, p. 38). Picabia materializa en la ejecución de *Las tres Gracias* (ca. 1924–1927, Hamburgo, Galerie Neuendorf) lo que un año antes afirma en su *Manifiesto del buen gusto*: «Ambiciono pintar hombres y mujeres en la forma que me dicte mi imaginación esotérica (...) una pintura que no tenga que buscar en los museos lo que los conservadores han enterrado en ellos» (Picabia, 1985, p. 277). En este sentido de renovación del arte, estas tres *Gracias* humanoides podrían representar la disolución y renovación de las tres virtudes plásticas —la pureza, la unidad y la verdad— que, según Apollinaire, «arden resplandecientes» con la «llama» de una pintura nueva que las rehace: «La pintura se purifica, en Occidente, mediante esa lógica ideal que los pintores antiguos han transmitido a los nuevos como si les infundieran la vida» (Apollinaire, 1957, p. 14). Pero partiendo de la propia manifestación de Picabia se puede profundizar y delimitar aún más el sentido de sus *Gracias*. Presentar estas figuras desde el punto de vista iconográfico como Belleza, Amor y Placer parece una ironía perceptual, pero no intelectual. Picabia podría estar reteniendo la idea de la caducidad de la belleza y la disolución de sus cánones tradicionales recreando en una imagen las palabras que Apollinaire (1957) había escrito en 1912: «La belleza, ese monstruo, no es eterno» (p. 13). Nada impide —tampoco infiere— asociarlas a las acciones de la liberalidad, pero un orden clásico sometido a una «depravación» estética parece que ejemplifica mejor que nada la negación de la belleza clásica y el arte antiguo. *Las tres Gracias* (ca. 1924–1927, Hamburgo, Galerie Neuendorf) de Picabia ejemplifican la idea de Apollinaire de que los pintores ya no se acomodan a las medidas humanas perfectas, sino que por el contrario estas son las que obedecen a sus principios artísticos:

El arte griego tenía de la belleza una concepción puramente humana. Consideraba al hombre como medida de la perfección. El arte de los pintores nuevos adopta el universo infinito como ideal, y es a este ideal al que se debe una nueva medida de la perfección

que permite al pintor dar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad al cual desea conducirlo. (Apollinaire, 1957, p. 22)

Las gracias de Delaunay, Dawson y Picabia son un estadio avanzado en el proceso de transformación formal y derivación semántica que acompaña a este grupo divino desde el siglo XVI, pero que supone un punto de inflexión porque pierden el aspecto banal de mujeres destinadas a despertar el deseo y hay que justificar su estética fea. Los nuevos lenguajes plásticos que las configuran han ensombrecido las formas clásicas, pero sus composiciones canónicas aluden clara, fiel e intencionadamente a la composición helenística de figuras entrelazadas por los brazos que alternan la frontalidad y la *dorsalidad* manteniendo la figura de espaldas en el centro. Esta paradójica construcción es necesaria porque la distancia temporal y el supuesto desapego hacia la cultura clásica requieren una alusión explícita a la composición canónica que de otro modo podría pasar inadvertida y correría el peligro de ser interpretada como cualquier otro grupo de mujeres. Tanto si el grupo se utiliza para encumbrar su período artístico como si se toma como arma arrojada para desdeñar su orden estético primero es necesario que se reconozca su genealogía.

Si Delaunay había descontextualizado a las tres Gracias en una gran urbe, pero manteniendo su tipo iconográfico desnudo, Clifford Hooper Rowe (1904–1989), que realiza ilustraciones para el Partido Comunista, las traslada en *Las tres Gracias* (siglo XX, Manchester, People's History Museum) a una fábrica industrial y las viste de mujeres trabajadoras del siglo XX sujetas a una cadena de producción (Figura 9:71). Esta imagen respeta la composición simétrica canónica para que la referencia a las tres Gracias sea clara. Clifford transforma la alienación de las Gracias como objetos del deseo en mujeres perfectas explotadas como medios productivos de bajo coste. El amor, la belleza y el placer se convierten en racionalización, precio y acumulación. Pero también homologa el 'dar', el 'recibir' y el 'devolver' de los estoicos en 'inversión', 'trabajo' y 'plusvalía'; o asimila el 'dar' y el 'devolver' de Servio en 'inversión' y 'beneficios'.

En la segunda mitad del siglo XX también asoman otro tipo de imágenes que bajo la denominación de «Las tres Gracias» nada tienen que ver formalmente con un grupo de desnudos femeninos, ni tampoco vestidos. Ni siquiera desde el punto de vista de la figuración tienen que ver con la representación humana. Se trata de tríos de formas abstractas y apariencia orgánica cuyo título hace de nexo entre unas representaciones tan distanciadas formalmente, pero entre las que se pueden establecer relaciones conceptuales e ideológicas. Es el caso de *Las tres Gracias* (1996-2002, Nueva York, Museum of Modern Art) de Louise Bourgeois o del

grabado de *Las tres Gracias* (1994, Londres, Tate Gallery) de Peter Randall-Page, un artista este último que expresa su interés por la relación emocional entre el ser humano y los fenómenos de la naturaleza, la cual se transforma siguiendo patrones geométricos («British Sculptor Peter Randall-Page - about the Artist», s. f.). Randall-Page diseña tres figuras abstractas con esferas, toros y otros volúmenes de sección curva que evocan lo orgánico (Figura 9:72), pero también sesgadamente lo voluptuoso y lo reproductivo, como si fueran Venus esteatopigias que, al igual que las tres Gracias, se entroncan con la fertilidad de la naturaleza. La disposición de dos figuras parecidas flanqueando otra muy diferente en el centro se quiere aproximar a un trío simétrico de formas abstractas que sugieren organismos vivos que, al mismo tiempo que parecen familiares, resultan extraños. Aunque no se puede hablar de frontalidad y *dorsalidad* en estas figuras, el artista ha creado el mismo ritmo alterno que acompaña a la composición simétrica helenística de las diosas en danza.

Las tres Gracias forman desde su origen iconográfico en el siglo VI a.C. hasta el siglo XX un exitoso grupo de diosas menores que se ha transformado formalmente al tiempo que ha ilustrado una pluralidad de cualidades, ideas filosóficas y alegorías. Su supervivencia en activo ha sido posible porque ha sabido adaptar las condiciones significantes de su propio equipo a todos los tiempos, culturas y estilos y a las exigencias de las temáticas en las que ha participado. Entre todas las variantes formales, incluida la que presenta a las tres hermanas posicionadas de frente, la tríada antitética simétrica es el esquema iconográfico paradigmático que las representa. De hecho, la frecuente permanencia en muchas obras de la Gracia dorsal en el centro ha favorecido la memoria de este grupo voluble morfológica y significativamente. Aunque no todos los tríos de Gracias tienen una diosa que da la espalda, es quizá la única que ha convertido su propio posicionamiento en el atributo emblemático de un conjunto. Desde el punto de vista iconográfico, un atributo es un accesorio que acompaña a un personaje y sirve para identificarlo; puede ser una cosa, un animal o un vegetal, pero también puede aparecer un rasgo fisiognómico, un gesto o una acción. Las tres Gracias no portan la mayoría de las veces objetos simbólicos porque, en general, los artistas los suprimen, pero la unidad femenina levanta sospechas sobre su conocida genealogía divina, especialmente la composición antitética en cualquiera de sus formas ya sea simétrica o asimétrica, canónica o inversa, vestidas o desnudas. Es uno de los ejemplos paradigmáticos en los que una estructura compositiva se transforma en un atributo iconográfico no objetual que en primera instancia remite formalmente a un conjunto emblemático de diosas, independientemente de las incontables semánticas que puedan llevar asociadas. El estudio de la mutabilidad de este grupo de divinidades y su recorrido por la historia de la pintura visibiliza cualidades o virtudes y

significados filosóficos y culturales que enriquecen sin duda las interpretaciones de lo que simple e inmediatamente se ve en un grupo de mujeres que bailan, en general desnudas, muy posiblemente entrelazadas y en corro. Pero cuando un elemento puede significar demasiadas cosas, difícilmente se fijan los significados o fácilmente se olvidan, y corre el peligro de convertirse en una carcasa vacía. El trío de Gracias, después de tantos siglos recorriendo lienzos y significando tantas ideas, también ha sido objeto de banalización y reducción a un simple esquema protoiconográfico que llega a pesar más que su contenido, pero sin dejar de ser potencialmente atractivo para recoger como hicieron los filósofos antiguos y del Renacimiento una multiplicidad de pensamientos antitéticos, circulares o encadenados.

Las tres Gracias, independientemente de sus significados, se constituyen visualmente como una fórmula posicional conjunta, combinatoria y dinámica que presenta emblemáticamente, pero no necesariamente, una figura de espaldas al espectador. Ni todos los grupos de tres Gracias tienen una figura que da la espalda ni todos los tríos de mujeres que tienen una figura de espaldas son las tres Gracias. Los patrones protoiconográficos simétrico y asimétrico de las tres hermanas podría haber viajado hacia otros tipos iconográficos para representar tríos de otras temáticas y contextos culturales, por ejemplo, para representar a otras bellas diosas de la mitología o a mujeres contemporáneas, pero también a féminas no tan bellas como las brujas o tríos masculinos que aparecen en las obras a los ojos de los espectadores conocedores de la historia del arte “como si” fueran las tres Gracias.



Figura 9:16. Imperio romano (siglo I a.C.). *Las tres Gracias* [fresco pompeyano]. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Recuperado en <https://i.pinimg.com/originals/cc/9c/e4/cc9ce47d757b79d362096036d8a4849f.jpg>



Figura 9:17. Francesco del Cossa (ca. 1470). *El triunfo de Venus* [Fresco]. Ferrara, Sala de los meses, Palazzo Schifanoia. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_del_Cossa#/media/File:Aprile,_francesco_del_cossa,_11.jpg

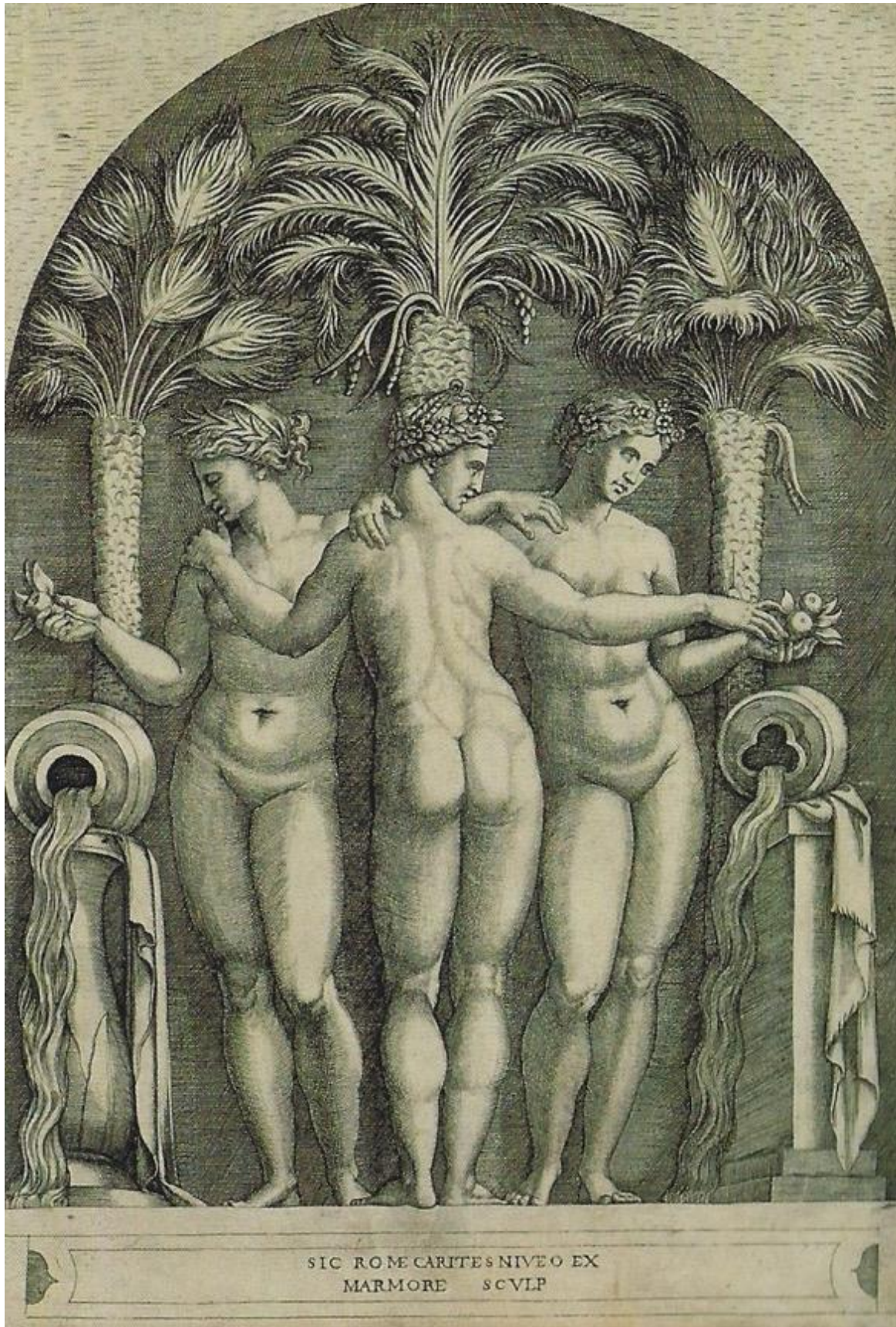


Figura 9:18. Raimondi, M. (1475?–1534?). *Las tres Gracias* [Estampa, 33,2 x 22,3 cm]. Viena, Grafische Sammlung Albertina. Recuperado en Vergara, 2001, pp. 52, Fig. 26



Figura 9:19. Rafael (1504–1505). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla, 17 x 17 cm]. Chantilly, Musée Condé. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Las_Gracias_\(Rafael\)#/media/File:Rapha%C3%ABl_-_Les_Trois_Gr%C3%A2ces_-_Google_Art_Project_2.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Las_Gracias_(Rafael)#/media/File:Rapha%C3%ABl_-_Les_Trois_Gr%C3%A2ces_-_Google_Art_Project_2.jpg)



Figura 9:20. Botticelli, S. (1477–1482). *La primavera*. Detalle de las tres Gracias [Témpera sobre tabla, 207 x 319 cm]. Florencia, Le Gallerie degli Uffizi. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_Primavera_-_Google_Art_Project.jpg



Figura 9:21. Naldini, G. (s. XVI). *Las tres Gracias con Cupido* [Óleo sobre tabla, 2015 x 144 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en <https://www.mfab.hu/artworks/the-three-graces-2/>



Figura 9:22. Morandini, F. (1544–1597). *Las tres Gracias*. Florencia, Le Gallerie degli Uffizi.
<https://www.studium.iar.unicamp.br/36/2/img/12.jpg>



Figura 9:23. Zucchi, J. (ca. 1576). *Las tres Gracias* [Óleo sobre cobre, 26 x 19,5]. Colección privada.
Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jacopo_Zucchi_-_The_Three_Graces.jpg



Figura 9:24. Rubens, P. (1630–1635). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla de roble, 220,5 x 182 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tres-gracias/145eadd9-0b54-4b2d-affe-09af370b6932>



Figura 9:25. Liberi, P. (1670–1680). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 140 x 173 cm (marco exterior)]. Londres, Hampton Court Palace. Recuperado en <https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/f/b/57240-1292571935.jpg>



Figura 9:26. Varotari, A. (1620). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo]. San Petersburgo, Museo Estatal Hermitage. <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=264174>



Figura 9:27. Cranach, L. (ca. 1535). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla, 49,2 x 34,5 cm]. Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art. Recuperado en <https://art.nelson-atkins.org/objects/19958>



Figura 9:28. Cranach, L. (1531). *Las tres Gracias* [Óleo sobre madera de haya, 36 x 24 cm]. Paris, Louvre. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Louvre_Cranach_three_graces_1531.jpg



Figura 9:29. Taller de Rafael (1517–1518). *Cupido y las tres Gracias* [Fresco]. Roma, Villa della Farnesina.
Recuperado en <https://historia-arte.com/obras/cupido-y-las-tres-gracias-de-rafael>



Figura 9:30. Zuccaro, T. (ca. 1559). *Las tres gracias bañándose* [fresco]. Caprarola, Palazzo Farnesio, Stancia dei Lanifici. Recuperado en Vergara, 2001, p. 46



Figura 9:31. Mazzoni, S. (1650). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo]. Moscú, Museo Estatal Puskin de Bellas Artes. Recuperado en https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/zh_4182/index.php?lang=es



Figura 9:32. Primaticcio, F y Abbate, N. (s. XVI). *Las tres Gracias danzando ante los dioses* [Fresco]. Fontainebleau, Château. Recuperado en http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/nicolo-dell-abate_primaticcio_les-trois-graces-dansant-devant-les-dieux



Figura 9:33. Romanino, G. (ca. 1485– ca. 1566). *Las tres Gracias* [Fresco]. Trento, *Loggia dei Cortile dei Leoni*, Castello dei Buonconsiglio, Recuperado en http://www.historia-del-arte-erotico.com/1520/Romanino-The%20Three%20Graces-1531-32_Castello_Buonconsiglio_Trento.jpg



Figura 9:34. E. W. Poynter. (década de 1840). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla, 90 x 68 cm]. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Lever_Art_Gallery



Figura 9:35. Lotz, K (1833–1904). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla, 39,5 x 27,5 cm]. Colección privada. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lotz_The_three_Graces.jpg

Abb 208



P. Kiessling. Die drei Grazien.

Verlag der Photogr. Union in München. Copyright 1894.

Figura 9:36. Kiessling, P. Fotografía de *Las tres Gracias* [Pintura]. Grosse Berliner Kunstausstellung [Editor] Catálogo exposición — Berlin, 1894. Recuperado en <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gbk1894/0367/image>



Figura 9:37. Van Loo C. (1765). *Las Gracias* [Óleo sobre lienzo]. Chenonceaux, Château de Chenonceau.
Recuperado en

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Three_Graces,_traditionally_assumed_to_be_de_Nesle_Meismoiselles_\(C.-A._van_Loo\)#/media/File:Carle_van_Loo_-_The_Three_Graces,_1765.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Three_Graces,_traditionally_assumed_to_be_de_Nesle_Meismoiselles_(C.-A._van_Loo)#/media/File:Carle_van_Loo_-_The_Three_Graces,_1765.jpg)



Figura 9:38. Allegri da Correggio, A. (1520). *Las tres Gracias* [Fresco]. Parma, luneto de la *Camera di San Paolo*. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Correggio_011.jpg



Figura 9:39. Hieroglyphica (1586). *Las tres gracias* [Ilustración, grabado]. Recuperado en <http://uvadoca.uva.es/handle/10324/22658> (Valeriano, 1586, p. 578).



Figura 9:40. Tintoretto (ca. 1577). *Mercurio y las Tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 146 x 155]. Venecia, Palazzo Ducale. Recuperado en <https://www.wga.hu>



Figura 9:41. Fiorentino, N. (ca. 1484). *Medalla de Pico della Mirandola*, reverso: Las Gracias [Bronce].
https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=484506001&objectId=943646&partId=1



Figura 9:42. Fiorentino, N. (ca. 1486). *Medalla de Giovanna Tornabuoni*, reverso: Las Gracias [Bronce]. Recuperado en <https://lamuruexposiciones.files.wordpress.com/2010/09/giovanna-albizzi-tornabuoni.jpeg>



Figura 9:43. Liberi, P. (1614–1687). *Venus adorada por las Gracias* [Óleo sobre lienzo, 161 x 215 cm].
Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati. Recuperado en <https://www.museicivivicenza.it/file/foto2g-9529.jpg>



Figura 9:44. Liberi, P. (1605–1687). *Venus, Cupido y las tres Gracias* [Óleo sobre tela, 147 x 197 cm]. Graz, Universalmuseum Joanneum. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pietro_Liberi_Venus_Cupido_y_las_Tres_Gracias_Landesmuseum_Joanneum,_Graz_2.jpg



Figura 9:45. Colombel, N. (1697). *Venus y Cupido acompañados por las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 115 x 148 cm]. Colección privada. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=127745>



Figura 9:46. Boucher, F. (ca. 1765–1770). *Las tres Gracias llevando a Cupido* [Pintura, 80 x 65 cm]. Paris, Louvre Recuperado en https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/francois-boucher_les-trois-graces_huile-sur-toil



Figura 9:47. Rubens, P. (1622–1624). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla, 119 x 99 cm]. Viena, Gemaldegalerie der Akademie der Bildenen Kunste. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 36



Figura 9:48. Rafael (ca. 1518). *El Banquete de los dioses* [Fresco]. Roma, Villa della Farnesina, bóveda de la Loggia de Psique. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 15



Figura 9:49. Brueghel, J. y Rubens (ca. 1615). *La naturaleza adornada por las Gracias* [Óleo sobre tabla, 106 x 72 cm]. Glasgow, Museum, Art Gallery & Museum. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 32



Figura 9:50. Rubens, P. (ca. 1625). *Mercurio conduciendo a Psique hacia el monte Olimpo* [Óleo sobre tabla, 85 x 72,5 cm). Edimburgo, colección privada. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 35



Figura 9:51. Rubens, P. (a. de 1625). *Minerva y Mercurio conduciendo al duque de Buckingham al Templo de la Virtud* [Óleo sobre tabla, 64 x 69,6 cm]. Londres, The National Gallery. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 34



Figura 9:52. Rubens, P. (ca. 1624). *La educación de María de Médicis* [Óleo sobre lienzo, 394 x 295 cm]. París, Louvre. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 33



Figura 9:53. Girodet, A. (ca. 1814). *La danza de las Gracias presidida por Apolo*. Compiègne, Château. Recuperado en https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/anne-louis-girodet-de-roussy-trioson_danse-des-graces-presidee-par-apollon_maroufle_huile-sur-toile



Figura 9:54. Regnault, Jean-Baptiste (ca. 1794). *Las tres Gracias* [Pintura, 204 x 153 cm]. París, Louvre. Recuperado en https://labyrintheque.files.wordpress.com/2015/04/baron-regnault_louvre-les-trois-graces-1798.jpg



Figura 9:55. Frost, W. (1856). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 92,1 x 72,1 cm]. New Haven, Yale Center for British Art. Recuperado en <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:13696>



Figura 9:56. Watts, G. (ca. 1876). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 76 x 66 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=242752>



Figura 9:57. Ménard, E. (1923). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 161,3 x 215,3 cm]. Pittsburgh, Collection of the Pittsburgh Athletic Association. Recuperado en <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/european-art-n10009/lot.448.html>



Figura 9:58. Jones, E. (1872). *Venus Concordia* [Óleo sobre lienzo, 128,5 x 211 cm]. Plymouth, City Museum and Art Gallery. Recuperado en <http://preraphaelitesisterhood.com/venus-concordia/>

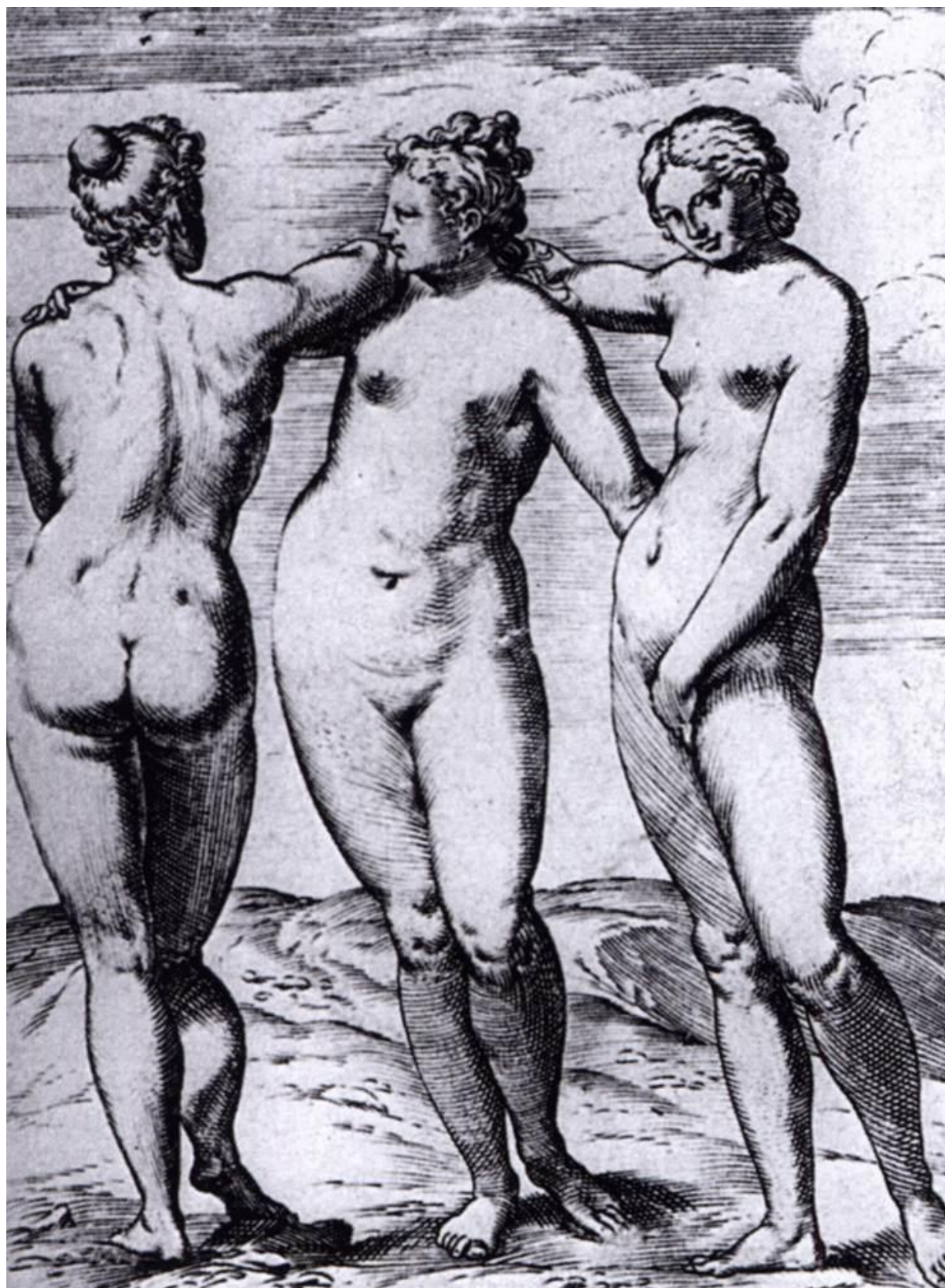


Figura 9:59. Carracci, A. (1590–1600). *Las Tres Gracias* [Grabado, 15,1 x 10,9 cm]. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Recuperado en <https://www.wga.hu>



Figura 9:60. Dirk de Quade Ravesteyn (1600). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 197 x 126 cm]. Münster, Museum für Kunst und Kultur. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 25



Figura 9:61. Hans von Aachen (1604). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo]. Bucarest, Muzeul Național de Artă al României). Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 24



Figura 9:62. Bourdet, J. [Atribuido] (1832). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 116,2 x 89,2 cm]. Colección privada. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jules_Joseph_Guillaume_Bourdet_-_The_Three_Graces,_1832.jpg



Figura 9:63. Girieud, P. (1912). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 200 x 180 cm]. Colección privada.
Recuperado en <https://www.mutualart.com/Artwork/Les-trois-Graces/C3D1188E7E2B8F8A>



Figura 9:64. De Chirico, G. (1954). *Las tres Gracias* [Óleo sobre cartón, 36,5 x 48 cm]. Roma, Fondazione Giorgino e Isa de Chirico. Recuperado en <http://www.fondazionedechirico.org/casa-museo/opere-esposte/le-tre-grazie-1954/?lang=en>

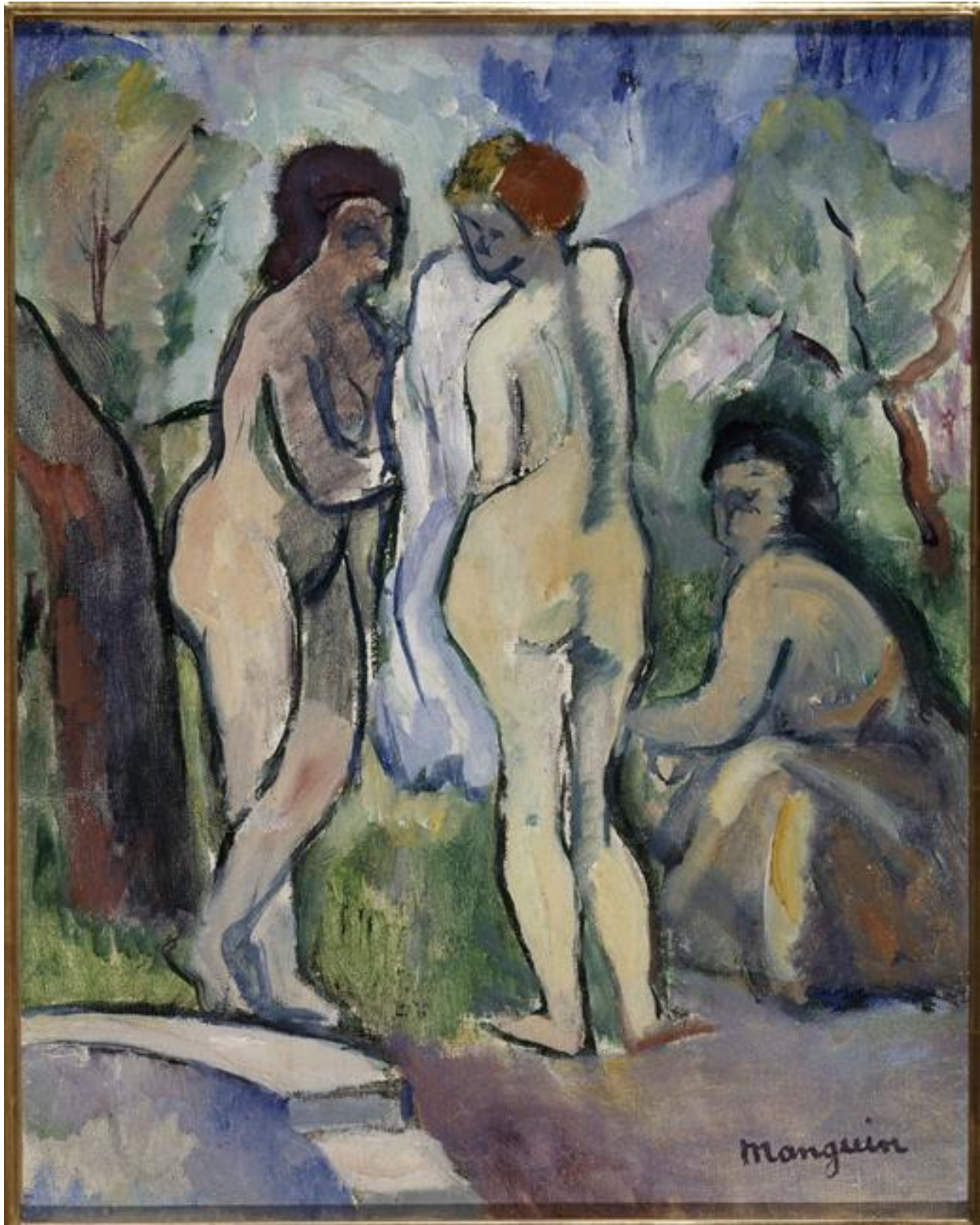


Figura 9:65. Manguin, H. (1905). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm]. Saint Tropez, Musée de l'Annonciade. Recuperado en https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/henri-manguin_baigneuses-les-trois-graces_huile-sur-toile_1905

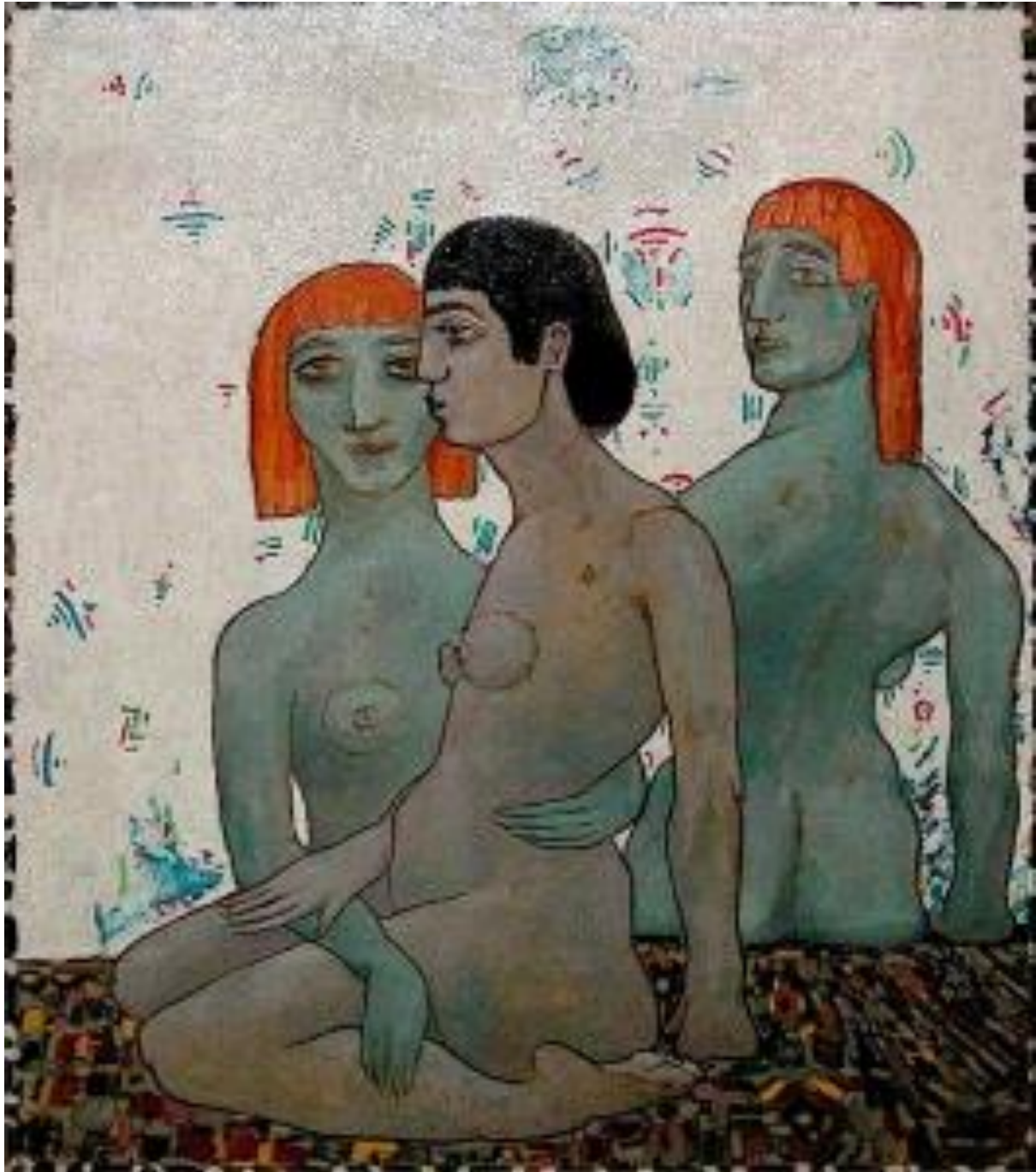


Figura 9:66. Gibb, H. (1911). *Las tres Gracias* [Óleo sobre cartón, 130 x 100 cm]. Eastbourne, Towner Gallery. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=204290>

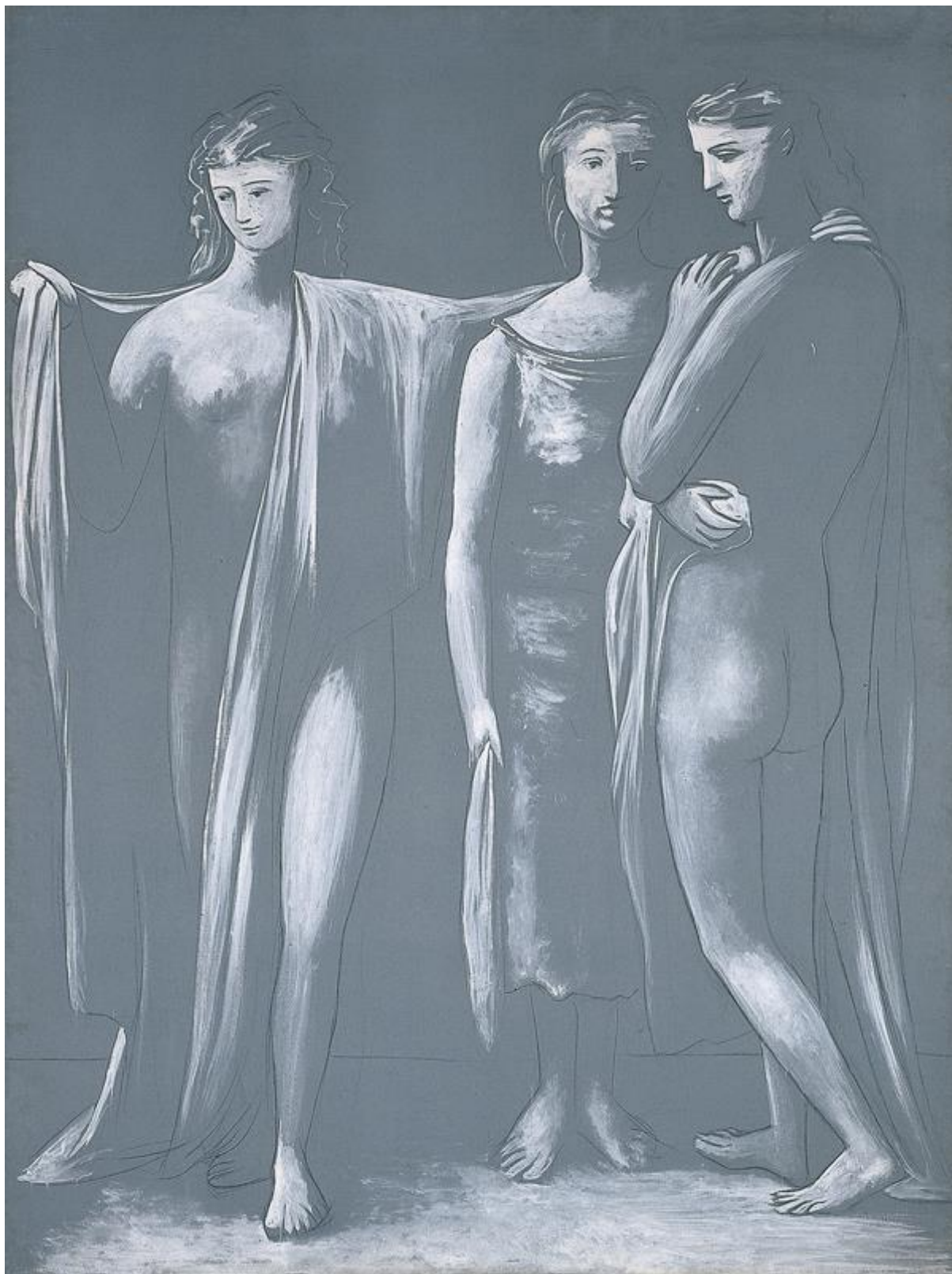


Figura 9:67. Picasso, P. (1922–1923). *Las tres Gracias* [Óleo y carboncillo sobre lienzo, 200 x 150 cm].
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Préstamo temporal Recuperado en
<https://www.museopicassomalaga.org/nueva-coleccion/3-olga-y-la-belleza-mediterranea>



Figura 9:68. Delaunay, R. (1910–1912). *La villa de Paris* [Óleo sobre lienzo, 267 x 406 cm]. Paris, Centre Pompidou. Recuperado en <https://www.photo.rmn.fr/archive/18-512763-2C6NU0A04477U.html>



Figura 9:69. Dawson, M. (1912). *Encuentro (Las tres Gracias)* [Óleo sobre lienzo, 147,6 x 121,9 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/495318>

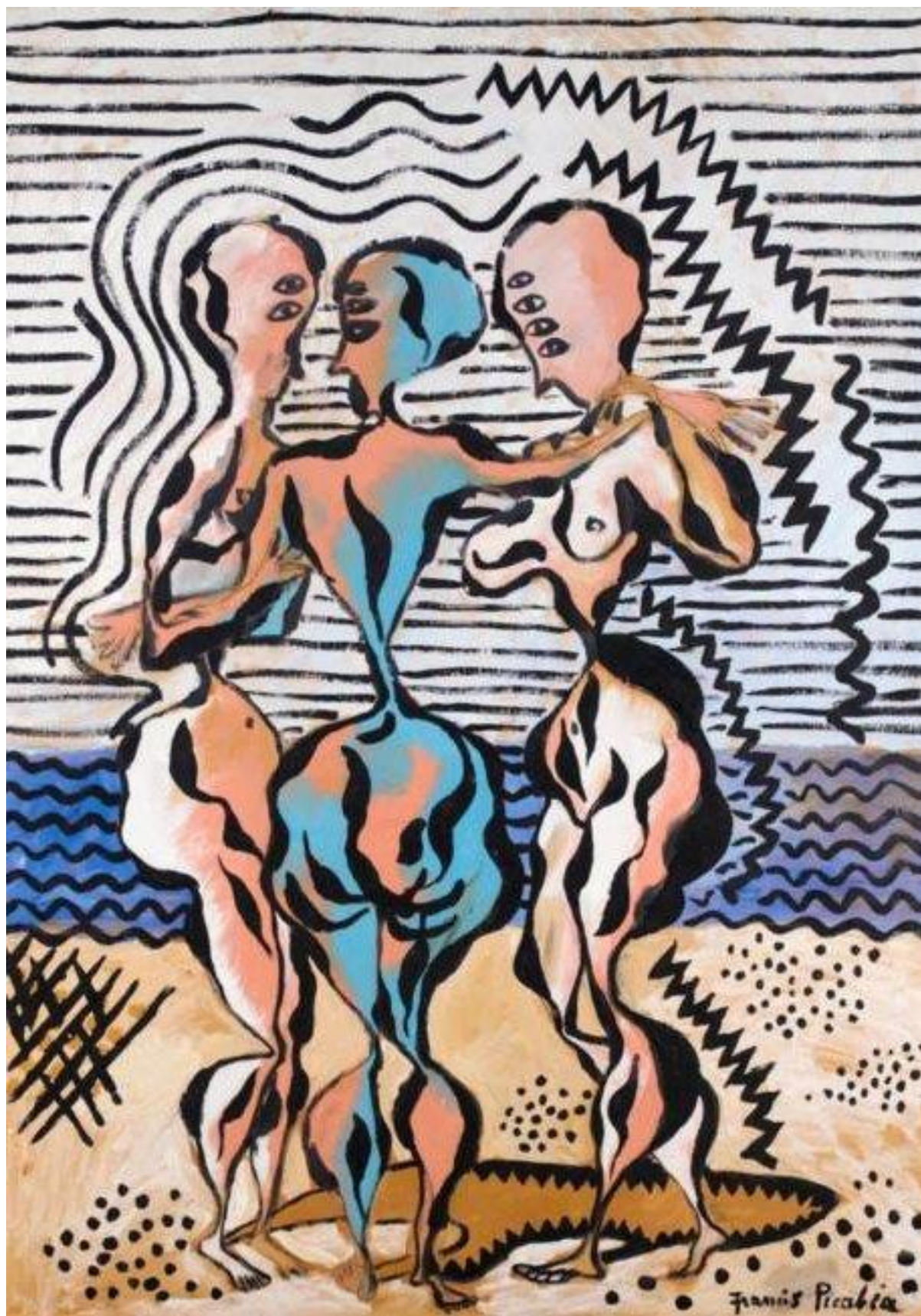


Figura 9:70. Picabia, F. (ca. 1924–1927). *Las tres Gracias* [Óleo sobre cartón, 105 x 75 cm]. Hamburgo, Galerie Neuendorf. Recuperado en <http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/5202088530/>



Figura 9:71. Clifford Hooper Rowe (siglo XX). *Las tres Gracias* [Óleo sobre papel sobre tabla, 80 x 200 cm]. Manchester, People's History Museum. Recuperado en <https://artuk.org/discover/artworks/the-three-graces-206625/search/actor:rowe-clifford-hooper-19041989/page/2>

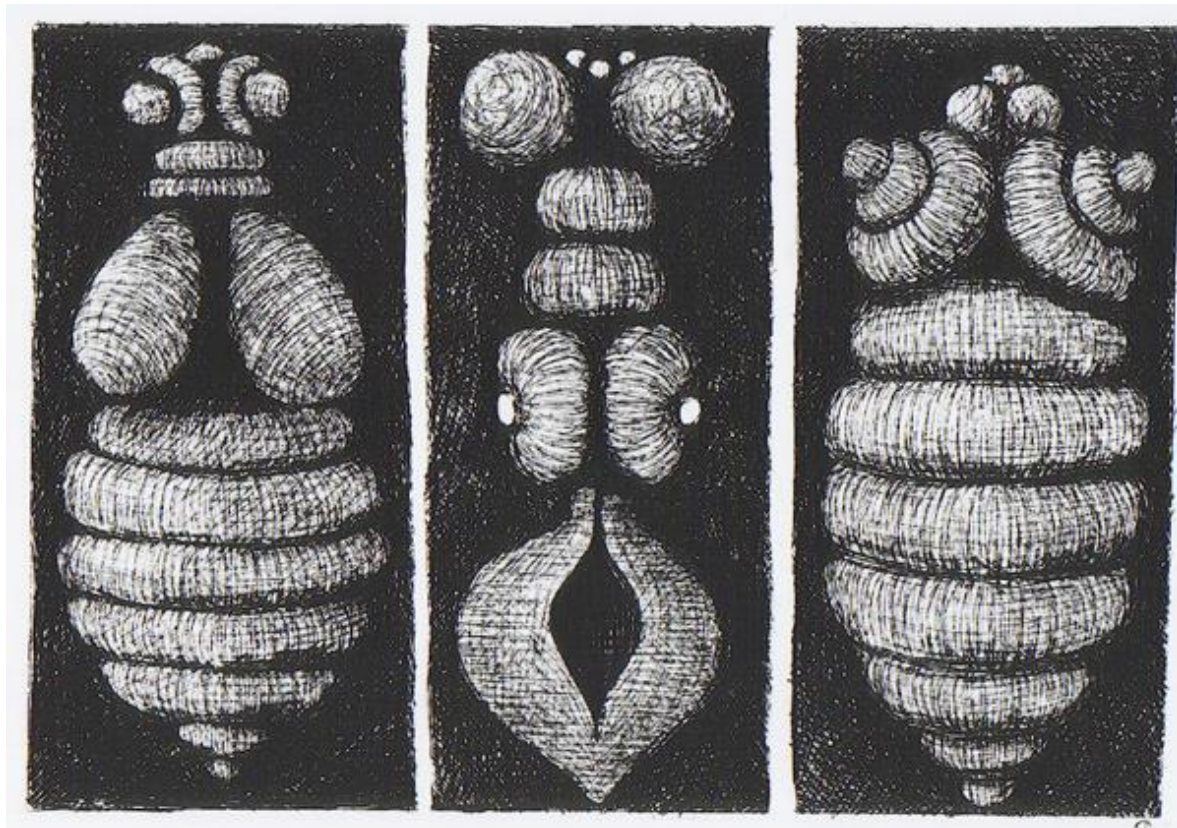


Figura 9:72. Randall-Page, P. (1994). *Las tres Gracias* [Grabado sobre papel, 12 x 17 cm]. Londres, Tate Gallery. Recuperado en <https://www.peterrandall-page.com/prints/three-graces/>

9.2.2. *Juno, Venus y Minerva en el Juicio de Paris*

Hera, Afrodita y Atenea —Juno, Venus y Minerva en el mundo romano— son las diosas griegas que se someten a la decisión de Paris, mito que ya aparece pintado en los vasos griegos arcaicos (Deonna, 1930, p. 320). En la Edad Media se olvida el tema, pero en el Renacimiento reaparece (Elvira, 2008, p. 450). En el tipo iconográfico, las diosas se sitúan en posición erguida y agrupadas formando un trío delante del príncipe troyano, que debe elegir a quién de ellas va a dar la manzana de oro que la Discordia —la Lucha griega— arroja en un banquete de los dioses del Olimpo para que sea entregada a la más hermosa. Los acontecimientos que siguen a la elección de Paris desencadenan la guerra de Troya y la muerte de Paris. Juno, Venus y Minerva son los personajes básicos en los tipos iconográficos que representan el mito del juicio de Paris, pero también pueden aparecer otros secundarios como Mercurio —Hermes griego—, que asiste al príncipe en la decisión. Sin embargo, en este apartado se analiza solamente el grupo de diosas en disputa, es decir, metódicamente se aíslan para describir sus relaciones internas y, de forma circunstancial, sus relaciones externas con la figura de Paris.

A simple vista, la terna que forman Juno, Venus y Minerva guarda resonancias con las tres Gracias y compositivamente puede dar lugar a equívocos, pero el hombre que las preside y observa sentado elimina, en general, todo género de dudas. También están frecuentemente desnudas y, aunque pueden situarse frontalmente al espectador, es típico que una de las diosas del Olimpo se sitúe de espaldas como sucedía en el conjunto de las Gracias. Pero, aunque se sitúan próximas entre sí, no están entrelazadas, pues no están danzando en armonía, sino en disputa. Mientras que el esquema antitético enfatiza retóricamente la desigualdad o la pugna entre las diosas por ser considerada la más bella, el esquema frontal se acerca más a la expresión del equilibrio entre todas. Paris es inicialmente un hombre vestido de pastor o armado, pero también termina siendo un hombre desnudo con un pedazo de túnica que le cubre estratégicamente los genitales cuando se ubica frontalmente porque en algunas ocasiones, muy pocas, se sitúa de espaldas, de tal forma que comparte su punto de vista con el del espectador.

Los atributos de Venus son las palomas, el carro tirado por cisnes, la concha, las rosas y el mirto (Carmona, 2008a, p. 29), pero en este tema, Venus se reconoce fundamentalmente, más que por sus propios atributos, por las acciones de Cupido, que la señala con una flecha o juguetea a su alrededor, o de Paris, que le entrega la manzana. Los atributos de Juno son la diadema regia, la granada y el cetro, pero es frecuente que en el mito de Paris esté acompañada del exótico pavo real, atributo que se generaliza en el Renacimiento (Elvira, 2008, p. 103) y que le caracteriza como altiva y jactanciosa (Carmona, 2008a, p. 26). Minerva porta casco lanza y

escudo —con o sin el reflejo de Medusa— que la caracterizan como inteligente e ingeniosa protectora de los guerreros (Carmona, 2008a, p. 30). En *El Juicio de Paris* (1620–1630, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Francesco Albani (Figura 9:73) las tres diosas están desnudas: Venus en el centro se identifica por las palomas que tiene por detrás en el suelo, Juno a la izquierda tiene el pavo real detrás y Minerva a la derecha en *dorsalismo* sostiene su casco con las manos en alto. Pero en otras obras, las diosas pierden los atributos que las diferencian junto con sus vestimentas y parecen a simple vista indiscernibles, como las de *El juicio de Paris* (ca. 1513, Fort Worth, Kimbell Art Museum) de Lucas Cranach el Viejo (Figura 9:74).

Son numerosas las obras que presentan a las tres diosas en discordia posicionadas de frente, pero el esquema iconográfico que se analiza en este apartado es el que sitúa al menos a una de las diosas de espaldas al espectador. El objetivo es averiguar si el esquema compositivo antitético infunde algún sentido, si existe algún modelo antitético que prevalezca sobre los demás y si se han fijado para cada una de las diosas posicionamientos jerárquicos o relativos entre ellas, respecto de Paris o respecto del espectador. Si esto fuera así, sus posiciones podrían ser un índice que contribuyera a identificarlas en aquellos casos en los que están desprovistas de atributos y son indiscernibles. Son inabarcables las pinturas que representan el mito de Paris a lo largo de la historia del arte, pero el análisis de una considerable selección de obras de grandes maestros y otras no tan conocidas permite extraer ciertos roles en la formulación.

En *El juicio de Paris* (ca. 1484, Venecia, Fondazione Giorgio Cini) de Botticelli, las diosas están vestidas y frontalmente al espectador, pero es una visión del tema muy diferente a los tipos iconográficos que se generalizan en el Renacimiento y que las presentan desnudas, como *El juicio de Paris* (1450–1455, Glasgow Museums) de Doménico Veneciano (Figura 9:75). La imagen de Botticelli es tan respetuosa como las de los antiguos griegos, que no representan a las diosas desnudas y «sólo en Época Romana surge, de forma incipiente, la desnudez de Afrodita» (Elvira, 2008, p. 449). A partir del siglo IV se la despoja de cualquier velo, pero los artistas no se atreven a desnudar a Hera y raramente a Atenea (Deonna, 1930, p. 320). Un mosaico romano del siglo V que se encuentra en la Colección Museográfica del Mosaico Romano “José Herrera Rodas” en el sevillano municipio de Casariche, muestra frontalmente a Juno vestida, Minerva armada y Venus desnuda, pero con un manto azul verdoso, como el descrito en el siglo II por Lucio Apuleyo (Trad. 1978) en el libro X de *Las metamorfosis* o *El asno de Oro* donde narra la celebración de una obra de teatro que representa el juicio de Paris: «sobre la blancura inmaculada de su cuerpo bajado del cielo destacaba el azul de su manto oriundo del seno de los mares» (*Metamorfosis* X, 21, 2). El autor critica la corrupción en el dictamen de Paris porque Minerva le promete valor para vencer en la guerra, Juno le garantiza

el imperio de toda Asia y Venus le soborna ofreciéndole a una mujer tan hermosa como es ella: «Su cuerpo proclama la belleza y perfección (...) una leve gasa de seda difumina sus secretos juveniles» (*Metamorfosis* X, 21, 2). Como Paris se deja llevar por la pasión, elige a Venus. Apuleyo moralista advierte a sus contemporáneos:

¿Por qué os sorprende, vilísimos meollos, o mejor dicho, borregos forenses, o más exactamente, buitres con toga, por qué os sorprende que los jueces de hoy, todos sin excepción, vendan a precio de oro sus sentencias, cuando ya en los orígenes del mundo hubo corrupción por favoritismo en un litigio entre dioses y mortales? ¡Y era la primera sentencia, de un juez además propuesto por el gran Júpiter, con toda su sabiduría! Pues bien, el campesino, el pastor, por satisfacer un capricho amoroso, vendió la justicia, aunque ello arrastrara la ruina de toda su estirpe. (*Metamorfosis*, X, 33, 1)

Esta obra literaria es bien conocida en la Edad Media hay constancia de una edición *princeps* (1469) en Roma (Rubio, 1978, p. 26), por lo que pudo difundirse desde el último tercio del siglo XV entre los artistas italianos. *El juicio de Paris* (ca. 1510, París, Louvre) de Girolamo di Benvenuto (Figura 9:76) secunda esta versión en la que Venus está ventajosamente desnuda frente a Juno y Minerva, que llevan, por el contrario, preciosos atuendos. Venus está frontalmente al espectador y recoge como vencedora la manzana que le ofrece Paris y las otras dos diosas se sitúan por detrás enfrentadas una a la otra, una de frente con un objeto que podría ser un libro y la otra en *dorsalismo* con una copa en la mano. Se ven sus rostros de tal forma que están individualizados y caracterizados. Este análisis no puede asegurar quién es cada una atendiendo a los objetos que portan en sus manos, pues no son sus tradicionales y más característicos atributos. No obstante, la diosa que está de espaldas volviendo el rostro visiblemente contrariado, podría ser Juno, a la que se caracteriza como orgullosa, celosa, malhumorada, colérica y vengativa (Humbert, 1985, pp. 21-23) y vestida magníficamente de rojo por ser la más majestuosa del Olimpo. Se cuenta de Minerva que, orgullosa de su talento y belleza, miraba con celos a todas las que pretendían igualarse a ella (Humbert, 1985, p. 42), por lo que podría ser la diosa vestida de azul que mira de frente y con la cabeza altiva hacia Minerva. Pero esta caracterización fisiognómica de Benvenuto no se encuentra en todas las obras, sino que suelen tener cabezas de apariencia muy similar.

El juicio de Paris (1626, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister) del pintor barroco holandés Moysesz van Uyttenbroeck también se corresponde desde el punto de vista de los atuendos con el relato de Apuleyo. Venus está desnuda en el centro, Minerva de frente armada con casco y

Juno de espaldas con túnica y diadema a la derecha (Figura 9:77). En el siglo XIX, el pintor neoclásico francés François-Xavier Fabre, intentando ser fiel a las descripciones clásicas, representa en *El juicio de Paris* (ca. 1807–1808, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts) a Juno con diadema y a Minerva con casco, ambas vestidas, y a Venus semidesnuda con el pecho a la vista y el pubis cubierto con un manto azul (Figura 9:78).

Este tipo de escenificación que se acerca con más pureza a los textos de la antigüedad clásica no es la más común entre los pintores de todos los tiempos, sino que, al menos en las composiciones antitéticas, optan por desnudarlas a todas en la mayoría de los casos.

La desnudez se constituye como un posible atributo de Venus, pero la crítica de Apuleyo podría haber sido una sugerencia y servir de excusa a los pintores para quitar las túnicas a todas las diosas involucradas en el concurso, supuestamente una forma de mitigar la desventaja de Juno y Minerva y de erradicar la injusticia desde la ficción de las representaciones. Pero, sobre todo, el grupo de las tres Gracias es un magnífico referente que imitar para mostrar de la mejor forma posible el cuerpo desnudo de una mujer desde todos los puntos de vista, un empeño que persiguió a muchos pintores desde el Renacimiento, obstinados en demostrar las más excelsas posibilidades de la pintura frente a la escultura. El juicio de Paris es un caso paradigmático de herencia de los esquemas compositivos del tipo iconográfico de las tres Gracias desnudas:

Trois déesses qui rivalisent par leur beauté, et, parmi elles, celle qui dès le iv siècle se dépouille de tout voile, Aphrodite, n'y avait-il pas là, pour l'artiste, l'occasion d'utiliser le groupement des Trois Grâces nues ?

[Tres diosas que compiten por su belleza, y entre ellas, la que desde el siglo IV está despojada de todo velo, Afrodita, ¿no era para el artista una ocasión para utilizar la agrupación de las Tres gracias desnudas?]. (Deonna, 1930, p. 320)

A continuación, se analiza el reparto de las posiciones de Venus, Juno y Minerva en disputa en las composiciones antitéticas a partir de varios ejemplos que, si bien no son todos los posibles, son suficientes para extraer conclusiones.

En *El juicio de Paris* (1528, Nueva York, Museo Metropolitano) de Lucas Cranach el Viejo (Figura 9:79), Cupido desde el cielo señala a Venus con su arco a punto de disparar una flecha. Ella se sitúa en el centro con un velo que cubre su pubis y luce un tocado rojo de plumas blancas que la distingue de las demás. Una diosa de perfil a la izquierda y otra en *dorsalismo* a la derecha, que vuelve coquetamente el rostro hacia el espectador, son indiscerniblemente Juno y

Minerva. Las tres diosas formulan un esquema antitético y asimétrico con la figura de espaldas a la derecha. Recostado en el suelo con armadura, en una extraña situación de trance y mirando hacia arriba, está Paris, quizá, buscando la flecha de Cupido o, quizá el consejo de Mercurio. *El juicio de Paris* (1530, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle), también de Cranach el Viejo, es una obra estéticamente muy similar a la anterior, pero con un esquema formal antitético y simétrico menos frecuente que hereda la tradición canónica de las tres Gracias. Quizá la diosa del centro en *dorsalismo* sea Juno por la diadema, aunque sencilla, que la distingue de la otra. Venus, tocada con sombrero y señalada por Cupido, está excepcionalmente desplazada a la derecha y la más alejada de Paris (Figura 9:80).

Otra composición simétrica con un reparto distinto se encuentra en *El Juicio de Paris* (ca. 1605–1610, Budapest, Szépművészeti Múzeum) de Wtewael, pintado al óleo sobre una pequeña plancha de cobre (Figura 9:81). Minerva con casco, escudo y lanza está en *dorsalismo* en el centro de la tríada, pero también está en el centro geométrico del cuadro, focalizando la escena como si fuera la figura principal. Sin embargo, sirve de reclamo a la vista del espectador que es dirigido hacia Venus que recoge junto a Cupido la manzana dorada que le da Paris. Juno a la derecha se dirige hacia el espectador con un perfil insinuante mientras su pavo real parece incordiar y distraer a Venus, quien siente invadido su espacio y se ve obligada a mirar hacia abajo.

Dos obras de Rubens representan el mito con un esquema compositivo del trío divino semejante, pero las diosas intercambian sus posiciones. En *El Juicio de Paris* (1625, Londres, National Gallery), el príncipe troyano está sentado de espaldas de tal forma que su visión del grupo femenino coincide con la del espectador que es invitado a ser el juez visual. Un *putto* corona a Venus que está frontalmente en el centro y Cupido la abraza por las piernas, al tiempo que recibe la manzana dorada que le entrega Paris (Figura 9:82). Juno se sitúa a la izquierda y Minerva, que ha dejado sus armas en el suelo, está a la derecha en *pseudodorsalidad* cerrando el grupo asimétrico de diosas. Rubens reproduce en *El juicio de Paris* (ca. 1638, Madrid, Museo Nacional del Prado) la disposición antitética y asimétrica de las diosas, pero las ubica de diferente forma (Figura 9:83). Venus se mantiene en el centro con Cupido y se cubre el pubis como una Afrodita púdica. Pero Minerva se sitúa de frente a la izquierda y Juno de espaldas a la derecha. Paris, ahora sentado de perfil, está dubitativo y Mercurio alza la manzana de la Discordia con la mano.

El juicio de Paris (1628, Budapest, Szépművészeti Múzeum) de Cornelis Cornelisz. van Haarlem (Figura 9:84) presenta a Paris a la derecha del lienzo y a la tríada de diosas a la izquierda. Venus en el centro, Juno a la derecha y Minerva, que se retira discretamente para

recuperar su manto y sus armas una vez que está dictada la sentencia definitiva, cierra de espaldas el grupo por la izquierda.

El holandés Adriaen van der Werff ejecuta en *El juicio de Paris* (1716, Londres, Dulwich Picture Gallery) una escena muy dinámica en la que las diosas parecen estar danzando en círculo de izquierda a derecha, ronda definida por la composición antitética y asimétrica de Minerva que se sitúa de espaldas entrando, y Juno —con diadema regia— y Venus —con dos palomas a sus pies— saliendo de frente (Figura 9:85).

En *El juicio de Paris* (1756, San Petersburgo, Museo Hermitage) de Antonio Rafael Mengs (Figura 9:86), Venus está a la izquierda junto a Paris que le ofrece la manzana; Juno en el centro con la pose de Afrodita púdica y el pavo real por detrás de ella; y Minerva junto a sus armas en el suelo es la que aparece a la derecha dando la espalda al espectador.

Otra representación muy dinámica es *El juicio de Paris* (siglo XIX, registro fotográfico de 1875) del academicista Paul Jacques Aimé Baudry (1828–1886), pero los movimientos tampoco alteran la estructura antitética y asimétrica del trío de diosas con la figura de espaldas cerrando el grupo por la derecha. Venus situada a la izquierda delante de Paris está dispuesta a recibir la manzana al mismo tiempo que coge de la mano a Cupido (Figura 9:87). Juno en el centro y Minerva a la derecha se sitúan enfrentadas en agitado movimiento.

Llegado el siglo XX la estructura antitética y asimétrica sobrevive en *El juicio de Paris* (1913, Hiroshima, Museo de Arte Contemporáneo) de Pierre-Auguste Renoir (Figura 9:88) y en el *Juicio de Paris* (1982) del expresionista danés Willem Hofhuizen (Figura 9:89). Aunque estas dos obras son apreciablemente diferentes, en ambos casos la figura de espaldas se sitúa a la derecha y solamente es identificable Venus que recoge la manzana de la Discordia desde el centro del grupo.

Esta investigación no ha encontrado entre las obras pictóricas una composición simétrica inversa, pero sí un boceto a carboncillo y sanguina del pintor cubista Roger de La Fresnaye, que compone *El juicio de Paris* (1925, París, Centro Pompidou) con un trío de mujeres desnudas indiscernibles situadas delante de un hombre desnudo sentado sobre una roca (Figura 9:90). Es un caso particular en el que la diosa central está de frente flanqueada por dos de espaldas y Paris no ofrece la manzana a ninguna.

Por lo general las diosas aparecen formando un trío, una al lado de la otra como las genéricas Gracias, pero también hay obras que renuevan la relativa monotonía de las representaciones. El manierista neerlandés Joachim Anthonisz. Wtewael deshace la compacidad del grupo de diosas separándolas en *El juicio de Paris* (1615, Londres, The National Gallery) al situar a Paris entre Minerva y Venus (Figura 9:91): «The formula of the Three Graces has been broken

up with Paris seated between Athena and Aphrodite» [El esquema de las tres Gracias se ha dividido con Paris sentado entre Atenea y Afrodita] (Helliesen, 1977, p. 18). Sin embargo, salvando sus distancias, las posiciones relativas de las diosas se repiten respecto de otros grupos compactos en los que Juno está a la izquierda de frente, en este caso de perfil, Venus en el centro cogiendo la manzana y Minerva a la derecha cerrando el grupo.

Este tipo de fragmentación se encuentra en otras obras como *El juicio de Paris* (1548, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister) de Franz Floris (Figura 9:92). Venus recoge la manzana situada a la derecha del hijo del rey de Troya mientras que Juno en *dorsalismo* y Minerva sentada frontalmente se sitúan contrapuestas a la izquierda de Paris. También en *El Juicio de Paris* (Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister) de Alessandro Turchi (1578–1649), la situación del príncipe troyano divide el grupo entre las que están contrapuestas y visiblemente alteradas por el veredicto a su lado izquierdo, Juno de frente y Minerva de espaldas, y Venus a su derecha recibiendo con contenida satisfacción la manzana de oro que también quiere el pequeño Cupido (Figura 9:93). Pero estas dos obras tienen en común una particular distribución de las diosas en el plano pictórico respecto del juez. La separación entre las que se sitúan a su izquierda y la preferida a su derecha podría deberse a una transferencia de la clásica preeminencia del lado derecho. La preferencia por la mano diestra es un fenómeno que atraviesa la cultura occidental desde la antigüedad clásica, el judaísmo y la cristiandad (Couzin, 2021, p. 4).

El pintor modernista danés Harald Giersing ubica en una habitación de paredes amarillas y una puerta a la derecha a tres mujeres despojadas de sus ropas y objetos personales alrededor de un hombre anónimo trajeado y sentado en una silla de espaldas al espectador, cabizbajo y pensativo (Figura 9:94). De acuerdo con el título de la obra, *El juicio de Paris* (1909, Copenhague, Statens Museum for Kunst), nada impide identificar a las figuras con los protagonistas del mito de origen griego, pues tan solo se trata de una actualización estética del episodio a través de tres modelos femeninos de principios del siglo XX alrededor de un chico llamado Paris. Esta terna de diosas indiscernibles, antitética y simétrica, está dividida por el príncipe troyano, pero tiene el mismo modelo estructural de las Gracias helenísticas. La diosa central en *dorsalidad* es el foco principal de atención al situarse en el centro geométrico del cuadro. Su compañera de la izquierda está posicionada como si fuera su imagen especular, de tal forma que revive la famosa fantasía tridimensional de la pintura. La tercera diosa se sitúa a la derecha del espectador que coincide con la derecha del juez y podría ser Venus escogida. La actualización estética del juicio de Paris utilizando ambientes y objetos contemporáneos y el olvido del trasfondo mitológico originario recrudece en el espectador la percepción burda de esta imagen que tiene desde sus orígenes una fértil dispersión formal y signifiante sin solución

de continuidad. La lectura sincrónica de esta forma voluble que viaja en el tiempo y la lectura diacrónica de sus giros semánticos hacen posible que un anacronismo se convierta constantemente en materia de rabiosa actualidad.

Un tipo iconográfico muy diferente se encuentra en *El juicio de Paris* (1718–1721, París, Louvre) de Jean-Antoine Watteau (Figura 9:95) donde el encuadre focaliza la figura de Venus situándola de espaldas en primer término, acaparando la mayor parte del lienzo y todo el protagonismo que en otros tipos iconográficos se reparte entre las tres diosas. En segundo plano aparecen el resto de los personajes: Paris, semidesnudo y sentado ofreciendo la manzana a Venus que posa ante él; Mercurio (Hermes griego) con el casco alado y el caduceo explicando a Paris lo que tiene que hacer; Minerva, armada y escondida detrás de su escudo en el que se refleja el rostro de Medusa; y Juno vestida y vuelta en *dorsalismo* hacia el pavo real que está apoyado sobre las armas de Minerva. Venus, situada en el centro del cuadro en *pseudodorsalidad* junto a Cupido, es una gran figura erguida, anónima y desnuda que se está colocando su túnica, pues ya no tiene aparentemente rivales, pero que, sin embargo, llenas de orgullo e ira ya la están amenazando. El recurso de situar a la diosa del amor en *dorsalidad* para ocultar su belleza al espectador podría responder a un tipo de retórica utilizada por los artistas para expresar la belleza indescriptible de una mujer (Prater, 2007, p. 73). Es la prudencia que tiene el pintor del juicio de Paris que describe Jacopo Sannazaro en su obra *Arcadia* publicada completa por primera vez en Nápoles en 1504 (Tateo, 1993, p. 27):

Era la sagacidad del discreto pintor, quien habiendo hecho a Juno y a Minerva de una belleza tan extrema que superarla hubiera sido imposible, y desconfiando hacer una Venus más bella, como era lo justo, la pintó vuelta de espaldas, excusando el defecto con la astucia. (Sannazaro, 1993, p. 84)

Sin embargo, cuando la figura aparece de cuerpo entero y desnuda, como en el *Juicio de Paris* de Watteau, habría que pensar mejor que se trata de «una preferencia por ciertos aspectos de la vista posterior femenina que se hacen evidentes en las colecciones de arte de los siglos XVII y XVIII» (Prater, 2007, p. 75).

Andreas Prater (2007) considera que «es muy frecuente que las representaciones del Juicio de París sigan a Sannazaro en la idea de pintar a la diosa del amor vista desde atrás» (p. 74). Pero no es tan frecuente, sino todo lo contrario. Esta investigación defiende que Venus de espaldas es más bien una excepción en este tema y, en su caso, suele volver el rostro para mostrarlo al espectador, como es el caso de la composición simétrica de *El juicio de Paris*

(1528, Basilea, *Kunstmuseum Basel*) de Lucas Cranach (Figura 9:96). Venus, tocada con el sombrero rojo y señalada por la flecha que le va a lanzar Cupido desde el cielo, se sitúa en medio de Juno y Minerva, ambas de frente y sin atributos característicos.

Como las excepciones confirman la regla, se pueden citar más obras en las que Venus se sitúa de espaldas en lugar de Juno o Minerva. En la composición asimétrica inversa de *El Juicio de Paris* (ca. 1636, Londres, The National Gallery) de Rubens (Figura 9:97), Venus está ligeramente de espaldas —en un *dorsalismo* que es casi un perfil— señalándose a sí misma como la elegida. A su derecha está la figura *pseudodorsal* de Juno y a su izquierda la frontal de Minerva.

En *El juicio de Paris* (1869–1870, Hamburg, Hamburger Kunsthalle) del clasicista alemán Anselm Feuerbach (1829–1880) Venus también se sitúa de espaldas en el centro de la composición pictórica repleta de juguetones *putti*, uno de los cuales sujeta un espejo en el que ella se mira (Figura 9:98). Su *dorsalismo* aísla a Paris que está sentado a la derecha y lo separa de sus contrincantes que aguardan a su izquierda. Primero, Juno desnuda y erguida, colocándose su túnica roja y, más alejada, Minerva vestida y sentada, ambas frontalmente al espectador.

El Juicio de Paris (1500–1524, Ámsterdam, Rijksmuseum) atribuido a Antonio da Vendri también esconde un rostro, quizá el de la diosa más bella, pero sobre todo aporta una visión excepcional del mito (Figura 9:99). La escena no es una tradicional vista panorámica del pleito con cuerpos desnudos en un entorno natural y abierto, sino un encuadre de plano medio corto que focaliza hasta medio torso las figuras de Juno, Minerva y Venus. Están elegantemente vestidas y situadas de frente, de perfil y en *pseudodorsalidad*. Aunque no se puede precisar con seguridad quien es cada una, es probable que Venus sea la que se señala así misma con el dedo de espaldas al espectador. Paris sostiene en una mano la manzana que tiene la inscripción *pulchriori detur* [para dar a la más hermosa] y en la otra sujeta un astil de flecha que parece dirigida hacia Venus, al tiempo que mira al espectador para buscar su beneplácito o para preguntarle a quién da la fruta dorada de la Discordia.

Estas obras son excepciones que confirman la regla que esta investigación sostiene, es decir, que Venus en la representación del mito de Paris se sitúan generalmente de frente o incluso de perfil, pero anómalamente de espaldas. Por lo general, las diosas que están de espaldas se posicionan en *dorsalismo* porque son diosas cuya pretensión principal es mostrarse. En general, en las composiciones antitéticas, Venus está de frente en el centro o cercana a Paris para recibir de su mano, generalmente la derecha, la manzana dorada.

El análisis comprendido en este apartado dedicado al mito de las diosas en conflicto por su belleza pone de manifiesto que, a pesar de que la ubicación de las mujeres divinas es caprichosa y ha dado lugar a muy diferentes versiones, existe un esquema compositivo antitético que recorre toda la historia de la pintura. Subsiste en la contemporaneidad, aunque disminuye apreciablemente su presencia, sin olvidar que existen otras composiciones frontales que no se analizan en esta investigación.

Desde el punto de vista *protoiconográfico* la *dorsalidad* o el *dorsalismo* no es un posicionamiento que caracterice a ninguna de las diosas en particular, aunque Venus generalmente se presenta de frente o de perfil y pocas veces de espaldas. Iconográficamente no se han fijado posicionamientos jerárquicos o relativos entre ellas, respecto de Paris o respecto del espectador. Pero, en general, se puede resumir que las composiciones antitéticas de Juno, Venus y Minerva son preferentemente asimétricas con la diosa dorsal situada a la derecha, alejada de Paris y cerrando el grupo. Este lugar marginal lo ocupan indistintamente Juno y Minerva, aunque preferentemente Minerva. Este esquema principal es válido tanto para los tipos iconográficos que representan a las diosas vestidas como desnudas, en reposo o danzando, incluso aparece en las tríadas divididas por Paris. Aunque en la obra de Feuerbach, Venus se sitúa de espaldas a un lado del trío, queda en el centro geométrico del lienzo captando toda la atención del espectador y del cercano Paris.

Este modelo antitético y asimétrico con la figura de espaldas situada a la derecha podría proceder del esquema medieval de las tres Gracias y es el tipo iconográfico característico desde el siglo XV hasta el XX. Esta predilección tiene su razón de ser porque se difunde principalmente desde el Renacimiento a través del tipo reproducido en un exitoso grabado de *El juicio de Paris* (1515–1516) de Marcantonio Raimondi (Figura 8:42) que, según narra Vasari (1957e), lo copió de un dibujo de Rafael a petición de este después de que quedara entusiasmado por otro grabado realizado en cobre con el tema de Lucrecia (p. 28):

Después dio un dibujo que había hecho anteriormente representando el Juicio de Paris, en el cual, y por capricho, Rafael había diseñado el carro del sol, las ninfas de los bosques, las de las fuentes, las de los ríos, vasos, timones y otras bellas fantasías a su alrededor. Las obras realizadas con los dibujos de dicho maestro dejaron estupefacta a toda Roma. (Vasari, 1957e, p. 28)

El grabado sitúa a la derecha a Minerva de espaldas junto a sus armas, a Venus en el centro con Cupido recibiendo la manzana y a Juno a la izquierda con el pavo real por detrás. Sin

embargo, cuando el esquema compositivo viaja a otras imágenes del mito no traslada un lugar ni posicionamiento fijo para cada una de las diosas ni relativo entre ellas ni respecto de Paris o del espectador. Las posiciones no son un índice para identificarlas en aquellos casos en los que están desprovistas de atributos y son indiscernibles. Las diosas no tienen un lugar propio dentro del grupo, pero compositivamente el trío sí se formula con un esquema anónimo muy estable que pervive hasta la contemporaneidad con las variaciones estilísticas de cada pintor.

La estructura compositiva de Juno, Venus y Minerva en el juicio de Paris es cercana a la de las Gracias en cualquiera de sus formulaciones, por lo que sin sus atributos y la figura cercana de Paris ofreciendo la manzana a la más bella son grupos indiscernibles. El humorista y dibujante español Antonio Mingote realiza una versión paródica de *El Juicio de Paris* (1994) en la que todas las mujeres están desnudas y ninguna tiene atributos, pero rodean a un diminuto hombre vestido con traje, corbata y sombrero que sostiene una manzana. Sentado frente al espectador parece preguntarle, como si se tratara de Mercurio, a cuál de las tres corpulentas mujeres debería ofrecer la fruta dorada (Figura 9:100). Esta obra podría ser el resumen del tipo iconográfico por excelencia del mito: una composición antitética y asimétrica con la diosa dorsal situada a la derecha, y Paris como “atributo” de la terna divina en discordia.

El mito de las diosas sujetas a la decisión de Paris, igual que el de las Gracias, viaja desde sus orígenes por toda la historia del arte, dando mucho juego a artistas, filósofos, poetas, historiadores y espectadores que lo interpretan para transmitir ideas y consejos entorno al amor, los juicios y las decisiones, así como el poder, la vanidad, la envidia y el orgullo, y también la masculinidad y feminidad.

Desde el Renacimiento los artistas se nutren de las imágenes antiguas, como el relieve de *El Juicio de Paris* en el sarcófago romano de la Villa Medici que alumbra el dibujo de Rafael y que luego graba Raimondi (Wind, 1972, p. 279), y cabe suponer que acuden también a los textos más difundidos para representar el mito. Y los filósofos y poetas también se nutren de las imágenes creadas por los artistas. Algunos de los textos que relacionan el pensamiento y la imagen podrían ser, entre muchísimos otros, los que se citan a continuación.

En el siglo I, Publio Ovidio Nasón (Trad. 1989) en su obra *Remedios contra el amor* advierte a los hombres de los prejuicios y de la ceguera en el amor y les aconseja con una crítica solapada a Paris cómo tomar decisiones óptimas en el amor:

Vosotros también comparad a vuestras amadas con las hermosas y empezará cada uno a avergonzarse de la suya. Dos diosas pudieron parecer hermosas a Paris, pero Venus venció a las dos que se compararon con ella. Y no compares sólo el rostro, sino también

su carácter y habilidades; procura tan sólo que tu amor no obstaculice tu opinión.
(*Remedios*, 709-714)

Las diosas compiten todas contra todas, pero el grupo antitético, que siempre opone dos diosas a una, es un modelo que visualiza retóricamente la comparativa que plantea Ovidio. Sin embargo, las composiciones antitéticas que refuerzan la semántica de la discordia o de la dialógica entre las diosas no siempre sitúan a Venus como la principal figura posicionalmente antagónica a las otras dos. Como ha demostrado esta investigación la posición antagónica puede recaer en cualquiera de las tres divinidades. Sin embargo, la semiótica de la confrontación se deposita en cualquiera de los esquemas iconográficos antitéticos.

Que el juicio va más allá de lo meramente físico, es una cuestión que el humano Paris, dedicado al pastoreo, no aprecia porque no asciende a otro nivel de razonamiento, sino que se queda en el ámbito simple y superficial de lo sensible; pero que sí advierten los filósofos y poetas que se lo recriminan. Así lo describe el historiador romano Cayo Salustio Crispo (Trad. 2008) en *Sobre los dioses y el mundo*, una obra que en el siglo IV es el «catecismo neoplatónico de un colaborador del Emperador, donde se expone de forma breve y sin ornato lo que debe creer un buen pagano» (Ramos, 2008, p. 177):

Se dice que en el banquete de los Dioses la Discordia arrojó una manzana de oro y que las Diosas, disputando por ella, fueron enviadas, por Zeus a presencia de Paris para que vieses dirimida su disputa; y se cuenta que le pareció Afrodita hermosa y que le dió a ella la manzana.

Aquí, en efecto, el banquete significa los poderes hipercósmicos de los Dioses, y por ello están juntos: la manzana de oro significa el Mundo, que, producto de los contrarios, con razón se dice que es arrojada por la Discordia. Y puesto que diversos Dioses concedieron dones diversos al Mundo, parece que disputan por la manzana; el alma que vive de acuerdo con la sensación —pues es lo que simboliza Paris—, que no ve en el Mundo otros poderes sino sólo la belleza, dice que la manzana es de Afrodita. (*Dioses IV*, 4-5)

Según Wind (1972), el neoplatónico Giordano Bruno (1548–1600), en *De gli eroici furori*, explica que Venus, Juno y Minerva no son tres perfecciones que se excluyan entre sí, sino que se complementan. Así que Paris comete el error terrenal de entregar la manzana a una de ellas y romper la armonía entre tres diosas poderosas cuya perfección es finita:

Porque sería negar su divinidad decir que la belleza de Venus carece de majestad o sabiduría, que la sabiduría de Minerva, de belleza o majestad, o que la majestad de Juno, de sabiduría o belleza. Puesto que las tres eran perfectas, ninguna podía quedar totalmente privada de cualquiera de esos atributos; pero su perfección era finita porque en cada diosa uno de los tres atributos que todas tenían en común prevalecía sobre los otros dos. Y sólo por eso, por su finita perfección, estalló la discordia entre ellas. Y por lo tanto Paris no debió entregar la manzana a ningún poder finito en el que la belleza prevaleciese sobre la sabiduría, o la sabiduría sobre la majestad, o la majestad sobre la belleza, sino sólo a ese poder infinito en el que las tres coinciden: «Porque en la simplicidad de la esencia divina... todas estas perfecciones son iguales porque son infinitas». Esta fábula enseña, según Bruno, que cuando las perfecciones divinas se hacen finitas, dejan entrever en su discordia una armonía predominante, de la que cada una es sólo una expresión parcial. (Wind, 1972, pp. 198-199)

La contraposición de las diosas representa visualmente la discordia y la ruptura de la armonía del poder infinito entre las tres. La homología compositiva entre el trío en discordia y el trío de Gracias antitéticas no es solamente una casualidad o la mimesis de un conjunto que recrea la visión del cuerpo femenino. El tipo iconográfico que presenta a Juno y Minerva vestidas también incluye la visión dorsal de una de ellas, por lo que la supuesta pretensión de mostrar en su plenitud el cuerpo femenino desnudo carece de sentido. Desde el punto de vista de la significación iconográfica, la homología compositiva entre la terna de diosas superiores y la de Gracias alude alegóricamente a la completitud de Venus que sintetiza la belleza, el amor y el placer. Hay razones significantes que relacionan la iconografía de las tres diosas menores y superiores del Olimpo. El enlace se produce a través de Venus porque encarna las virtudes de las Gracias:

Porque, mientras las fuentes mitográficas corrientes representan a las Tres Gracias como las doncellas de Venus o «Damas de Compañía» (*pedissequae*), los humanistas platonizantes del Renacimiento habían llegado a interpretar su relación con Venus de una forma más filosófica. Se pensaba en las Tres Gracias como cualificaciones de una entidad que era Venus, hasta tal punto que fueron llamadas una «Trinidad», de la cual Venus era la «Unidad»; se mantenía que encarnaban el triple aspecto de Venus, es decir la suprema Belleza, de una forma semejante a como Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo, son considerados el triple aspecto de la Deidad. Era, por tanto, posible sustituir sus nombres

tradicionales (Aglaya, Eufrosina, Talia) por otros que directamente indicaran su afinidad con Venus. Se llamaron, por ejemplo *Pulchritudo, Amor, Voluptas*, o *Pulchritudo, Amor, Castitas* (...), y esto no a pesar, sino gracias al hecho de que era normalmente un privilegio de Venus misma el ser identificada con *Pulchritudo*. (Panofsky, 1980, pp. 236-237)

Algunas de las representaciones contemporáneas del juicio de Paris dan un giro conceptual y formal en el siglo XX a través de imágenes paródicas del mito. Cuestionan y ridiculizan los roles masculinos y femeninos y los agravios comparativos asentados históricamente en la sociedad occidental entorno a ambos géneros. Pero varios siglos antes de que la pintura proyecte imágenes grotescas, la literatura castellana proporciona diferentes episodios que ridiculizan el mito. El *Entremés del Rufián viudo llamado Trampagos* (1615) de Miguel de Cervantes encierra una caricatura que degrada y ridiculiza socialmente el mito del juicio de Paris (Hidalgo, 2016, p. 18). La trama recoge la elección de Trampago, un chulo rufián que acaba de enviudar y quiere poseer a una mujer entre tres mujeres de baja estofa que le visitan para sustituir a la difunta Pericono (p. 1). Cervantes conoce bien la cultura y los autores clásicos, especialmente Homero y Virgilio (p. 3) y conoce en su viaje a Italia la obra de Rafael y el grabado con el «Juicio de Paris» de Mancantonio Raimondi que lo debió interpretar como una parodia visual (p. 16). Entre otras obras que desfiguran el trío divino se encuentran *Píramo y Tisbe* (1618) de Luís de Góngora o *Lucrecia y Tarquino* de Francisco de Rojas Zorrilla, que intercala el mito en el teatro y «resalta los defectos de la diosas al calificarlas de zamba, tuerta y cargada de espaldas, que es lo mismo que jorobada» (Hidalgo, 2016, p. 5).

El estudio de este grupo de divinidades da visibilidad a antiguos significados filosóficos y culturales, pero su temática particular es un recipiente insuperable para recoger y reinterpretar de forma mordaz o bufonesca las imágenes de la masculinidad y la feminidad y unos roles sociales tan legendarios como arraigados, sin importar si una, dos o ninguna de las diosas está situada de espaldas al espectador.



Figura 9:73. Albani, F. (1620–1630). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 113 x 171 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-paris/211cc417-f1af-4fc4-87ca-f980a2633305?searchid=9f2aef0d-c040-c0c9-0b7b-ff776cb7ba3d>



Figura 9:74. Cranach, L. (ca. 1513). *El juicio de Paris* [Óleo y témpera sobre madera, 43 x 32 cm]. Fort Worth, Kimbell Art Museum. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=36114>



Figura 9:75. Veneciano, D. (ca. 1450–1455). *El juicio de Paris* [Óleo y témpera sobre tabla, 40,1 x 50,1 cm]. Glasgow Museums. Recuperado en <http://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=36383;type=101#>



Figura 9:76. Benvenuto, G. (ca. 1510). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 71 x 71 cm]. París, Louvre.
Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Judgment_of_Paris_-_Girolamo_di_Benvenuto_-_Louvre_MI_587



Figura 9:77. Van Uytenbroeck, M. (1626). *El juicio de Paris* [Óleo, 37,5 x 39 cm]. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Recuperado en <https://altemeister.museum-kassel.de/33939/0/0/147/s2/0/100/objekt.html>



Figura 9:78. Fabre, F. (ca. 1807–1808). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 119,38 × 167,64 cm]. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts. Recuperado en <https://www.vmfa.museum/piction/6027262-8103509/>



Figura 9:79. Cranach, L. (ca. 1528). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 101,9 x 71,1 cm]. Nueva York, Museo Metropolitano. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=36115>

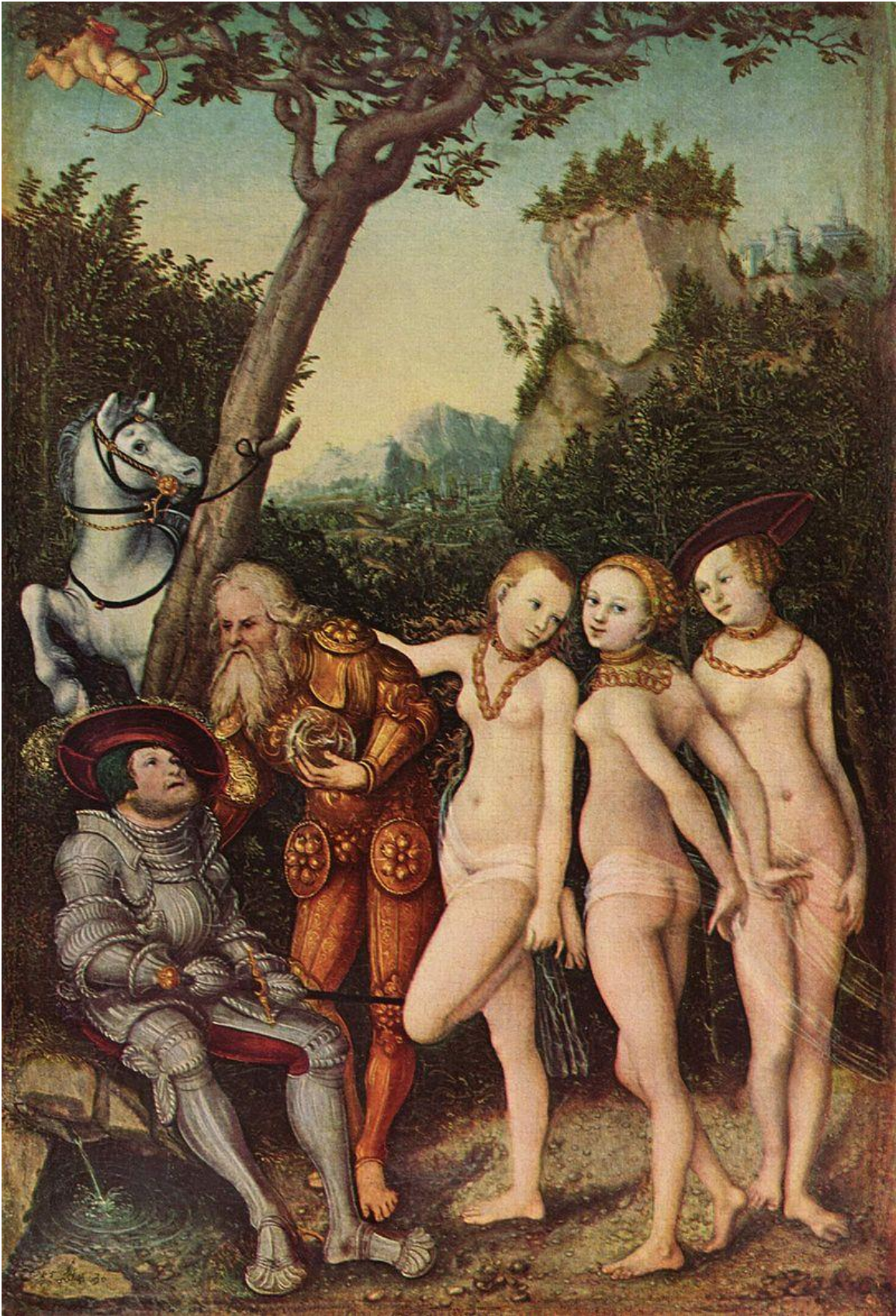


Figura 9:80. Cranach el Viejo, L. (1530). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 35 x 23,7 cm]. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/Lucas_Cranach_d._%C3%84._070.jpg/800px-Lucas_Cranach_d._%C3%84._070.jpg



Figura 9:81. Wtewael, J. (ca. 1605–1610). *El juicio de Paris* [Óleo sobre cobre, 22,1 x 28,4 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en <https://www.mfab.hu/app/uploads/2018/11/176.jpg>



Figura 9:82. Rubens, P. (1625). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 139 x 174 cm]. Londres, National Gallery.
Recuperado en artDataBase



Figura 9:83. P. Rubens, P. (ca. 1638). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 199 x 381 cm.]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en artDataBase



Figura 9:84. Cornelisz, C. (1628). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 40 x 52 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>



Figura 9:85. Werff, A. (1716). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 63,3 x 45,7 cm]. Londres, Dulwich Picture Gallery. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=126350>



Figura 9:86. Mengs, A. (ca. 1756). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 226 x 296 cm]. San Petersburgo, Museo Hermitage. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>



Figura 9:87. Anónimo-Fotógrafo (ca. 1875). Autor de la obra original: Baudry, P. (1828–1886). *El juicio de Paris* [Albúmina sobre papel fotográfico, 18,6 x 20,8 cm]. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-paris/b1064d5d-a1b3-44df-9e01-fc2fd7ed0761?searchid=8a2793b2-d0e2-44f7-e62c-c5495ce13be8>



Figura 9:88. Renoir, A. (1913). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo]. Hirosima, Museo de Arte Contemporáneo. Recuperado en <https://3minutosdearte.com/historias/el-juicio-de-paris-1908-pierre-auguste-renoir/>



Figura 9:89. Hofhuizen, W. (1982). *Juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 100 x 90]. Recuperado en <https://www.hofhuizen.nl/parisoordeel/parisoordeel.htm>



Figura 9:90. La Fresnaye, R. (1925). *El juicio de Paris* [Dibujo al carboncillo y sanguina sobre papel verjurado, 21,9 x 16,6 cm]. Paris, Centro Pompidou. Recuperado en https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-1934f84449325099957e92b43cece09b¶m.idSource=FR_O-193a2e87b2725dc09e35f2860aa



Figura 9:91. Wtewael, J. (1615). *El juicio de Paris* [Óleo sobre roble, 59.8 x 79.2 cm]. Londres, The National Gallery. Recuperado en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joachim-wtewael-the-judgement-of-paris>



Figura 9:92. Frans Floris (1548). *El juicio de Paris* [Óleo, 120 x 159,5 cm]. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Recuperado en <https://altmeister.museum-kassel.de/32729/0/0/147/s1/0/100/objekt.html>



Figura 9:93. Alessandro Turchi (1578–1649). *El juicio de Paris* [Óleo, 50,8 x 70 cm]. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Recuperado en <https://altemeister.museum-kassel.de/33935/0/0/147/s1/0/100/objekt.html>



Figura 9:94. Giersing, H. (1909). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 121,5 x 149 cm]. Copenhague, Statens Museum for Kunst. Recuperado en <https://www.smk.dk/highlight/paris-dom-1909/>



Figura 9:95. Watteau, J. (1718–1721). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 47 x 31 cm]. París, Louvre. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/w/watteau/antoine/2/16paris.jpg>



Figura 9:96. Cranach, L. (1528). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 84,7 x 57 cm]. Basilea, Museo de Bellas Artes. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_de_Paris_\(Lucas_Cranach\)#/media/Archivo:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Das_Urteil_des_Paris_\(Kunstsammlung_Basel\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_de_Paris_(Lucas_Cranach)#/media/Archivo:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Das_Urteil_des_Paris_(Kunstsammlung_Basel).jpg)



Figura 9:97. Rubens, P. (ca. 1636). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 145 x 194 cm]. Londres, The National Gallery. Recuperado en artDataBase



Figura 9:98. Feuerbach, A. (1869–1870). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 228 x 443 cm]. Hamburg, Hamburger Kunsthalle. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Anselm_Feuerbach_-_Das_Urteil_des_Paris.jpg



Figura 9:99. Vandyck, Antonio (atribuido a) (1687–1742). *Juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 69 x 82 cm].
Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.7254>



Figura 9:100. Mingote, A. (1994). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado en <http://boj.pntica.meca.es/~aalamill/1mingote.htm>

9.2.3. Otras ternas mitológicas femeninas

Las ninfas y las musas son diosas que aparecen por lo general acompañando a las superiores en grupos numerosos. Pero a menudo se simplifican sus representaciones y se reducen numéricamente y se acercan para formar conjuntos de tres. Estas ternas de figuras pueden ser frontales, pero siguiendo la metodología propuesta, se recogen en este punto conjuntos femeninos que, como las Gracias más representativas, se sitúan antitéticamente, es decir, que al menos una de ellas se sitúa de espaldas al espectador. En muchos de los casos sus significados iconográficos también se aproximan, pero no necesariamente.

Diana y Acteón (siglo XVI, colección privada) de Mateo Balducci (1509–1554) representa el momento en el que la diosa de la caza, que se está bañando desnuda con dos de sus ninfas, convierte al célebre cazador en un ciervo al ser sorprendido mirando (Figura 9:101). El tipo iconográfico es una tríada antitética y asimétrica: Diana se distingue frontalmente a la izquierda por la media luna que adorna su cabeza y las ninfas están una de frente en el centro y la otra a la derecha de espaldas al espectador. Aunque no son diosas del mismo rango, forman un grupo compacto que sugiere la relación cercana que hay entre las ninfas de los parajes naturales y las Gracias:

Encarnan la energía de las fuentes, los arroyos, los lagos, los árboles y las cumbres de los montes, lo que las incorpora al mundo de la fecundidad, la lozanía y la vitalidad de la naturaleza, aproximándolas al ámbito de las Cárites. (Elvira, 2008, p. 295)

Otras obras relacionadas con el tema de la diosa cazadora y el inoportuno Acteón, reducen también a dos o tres el número de ninfas que acompañan a Diana; aunque los tipos iconográficos no son grupos compactos, contienen esa resonancia formal tan conocida que sitúa de espaldas a la diosa de la derecha para cerrar un trío antitético: en *Diana descansando después de la cacería* (Salzburgo, Residenzgalerie) del pintor de Amberes Hendrick van Balen (1573–1632) la divina cazadora reposa sentada mientras es atendida por tres ninfas (Figura 9:102). Aunque las cuatro diosas están integradas en un mismo grupo, Diana se distingue en el centro por el rojo intenso de su manto. Las ninfas se sitúan la primera a la izquierda de perfil, la segunda en el centro de frente y la tercera a la derecha sentada en *dorsalismo*; y en *Diana y sus ninfas* (ca. 1640–1649, colección privada) de Bartholomeus Breenbergh, las divinidades son espiadas por un sátiro mientras reposan dormidas semidesnudas junto a una gruta después de la cacería (Figura 9:103).

Lo mismo que con las ninfas de los bosques, montañas y ríos, sucede con la representación de las ninfas que cuidan el jardín sagrado de Hera en el que se cultivan las manzanas de oro. Según unas fuentes, las hespérides son siete; otras dicen ser cuatro, pero, por lo general, se consideran tres «llamadas Egle, Eritia y Hesperaretusa, es decir, la “Resplandeciente”, la “Roja” y la “Aretusa de Poniente”, nombres que recuerdan los matices del cielo cuando el Sol va hacia el ocaso» (Grimal, 1990, p. 248). En *El Jardín de las hespérides* (1870–1873, Hamburg, Kunsthalle) del pintor prerrafaelita inglés Edward Burne-Jones aparecen tres hespérides que se diferencian por cada uno de los colores del atardecer que reflejan sus peplos (Figura 9:104), pues se consideran las «Ninfas del Ocaso» (Grimal, 1990, p. 264). Están vestidas porque desde la Antigüedad es la forma apropiada de representar a unas diosas (Deonna, 1930, p. 332). No se relacionan directamente con las Gracias, pero esta composición antitética y asimétrica que las sitúa con una figura de espaldas a la derecha y entrelazadas bailando en corro en torno a uno de los manzanos sagrados, las aproxima formalmente bastante, quizá, porque las Gracias se relacionan con la fertilidad de la naturaleza y como una forma de recordar que también ellas son divinidades, hijas de Zeus y Temis.

Las nereidas son las cincuenta ninfas del mar, hijas de Nereo (Humbert, 1985, p. 97). A pesar de ser tan numerosas —y como tales aparecen en muchas obras—, también hay pintores que eligen simbolizarlas en una tríada repitiendo el rol compositivo antitético y asimétrico de las tres Gracias. Esto puede explicarse porque tanto las nereidas como las Gracias comparten algunas cualidades. Todas se relacionan con la alegría y la fecundidad y, por ello, Rubens las ubica en un lugar preciso del *Desembarco de María de Médicis en Marsella* (1622–1625, París, Louvre). Tres nereidas entrelazadas en el agua, antitéticas y asimétricas, celebran con exaltado movimiento el arribaje de la hija del duque de Toscana que va a contraer matrimonio con el rey Enrique IV de Francia (Figura 9:105).

Perseo y las nereidas (El armamiento de Perseo) de la serie de Perseo (1877, Londres, Southampton City Art Gallery) de Burne-Jones contiene un motivo antitético y simétrico de tres mujeres vestidas; se sitúan erguidas ante el semidiós, hijo de Zeus y de la mortal Dánae (Figura 9:106):

Variously identified as the Nereids (sea nymphs) or as the Stygian nymphs inhabiting the threshold of the underworld (...) these three maidens provide Perseus with the equipment he needs to ensnare Medusa. The nymphs, adopting an attitude of the Three Graces, offer him the winged sandals of Hermes, a helmet of invisibility, and a *kibisis*, or magic pouch, in which to place the Gorgon's head.

[Diversamente identificadas como Nereidas (ninfas marinas) o como Ninfas estigias que habitan en el umbral del inframundo (...) estas tres doncellas proporcionan a Perseo el equipo que necesita para atrapar a Medusa. Las ninfas, que tienen la disposición de las Tres Gracias, le ofrecen las sandalias aladas de Hermes, un casco de invisibilidad, y un *kibisis*, o morral mágico, para colocar la cabeza de la Gorgona]. (Wildman y Christian, 1998, p. 225)

Las ninfas marinas conceden a Perseo unos dones materiales. Sus posicionamientos similares a las tres Gracias las acerca significativamente a la liberalidad que representan.

Las musas, protectoras de las artes, las ciencias y las letras, son nueve diosas hijas de Zeus y Mnemósine (Humbert, 1985, p. 78). Generalmente aparecen representadas en grupo, también individualmente. Pero no faltan casos en los que se representan solamente tres como si fueran las tres Gracias. *Las musas: Clio, Euterpe y Thalia* (1652–1655, París, Louvre) del pintor barroco y academicista francés Eustache Le Sueur están sentadas formando un conjunto piramidal sólido y sin fisuras (Figura 9:107). Clío es la que da fama; Euterpe, la encantadora; y Talía, la festiva (Elvira, 2008, p. 174); así que comparten con las tres Gracias no solo el nombre de la tercera sino sus cualidades. No es casualidad por ello que el pintor haya recurrido a emular el grupo antitético y simétrico de las Gracias para connotar sus esencias.

Las musas (1893, París, Musée d'Orsay) del simbolista francés Maurice Denis (1870–1943) están representadas como mujeres contemporáneas que se esparcen tranquilamente en un jardín arbolado con vestidos largos de fiesta y sin sus principales atributos diferenciadores (Figura 9:108). El grupo del primer plano son tres damas sentadas en sillas, dos de frente y una de espaldas. Este grupo es una excusa del pintor para representar a su verdadera musa, que es su esposa Marthe Meurier, desde diferentes puntos de vista:

La figura de Marthe, con quien el pintor se casó, en junio de 1893 y que inspirará su arte hasta su muerte. Siguiendo un proceso muypreciado por el artista, está representada dos veces: de perfil en rojo y de espaldas, en la silla. (*Musée d'Orsay: Maurice Denis Las Musas*, s. f.)

En esta obra aparentemente sencilla se pueden distinguir diferentes planos de significación semántica. El hecho de que Denis retrate y distinga a su musa de todas las demás dentro de un trío de mujeres antitético y asimétrico, alude por homología compositiva a los valores del amor, el matrimonio y la fecundidad asociados a las tres Gracias. También eleva a través de su musa

real divinizada las posibilidades del arte de la pintura porque es posible mostrar el volumen como lo hace la escultura. En todo caso, las tres musas sentadas se corresponden con las tres edades de la vida de una mujer. La juventud con un vestido escotado de fiesta y de espaldas a la realidad vuelve el rostro hacia el espectador para hacer notar inocentemente su lozanía. La madurez a la izquierda y la senectud en el centro se sitúan de cara a la realidad que ya ven con otros ojos, la primera con un vestido más recatado está afilando un lápiz para escribir o dibujar y la segunda vestida de viuda ha levantado la vista del libro abierto que tiene en el regazo. Denis pinta este cuadro el mismo año en el que contrae matrimonio a los veintitrés años y presenta este cuadro como el deseo de una larga y fructífera vida junto a ella, pero Marthe fallece en 1919.

En *Los deseos del corazón* (1878, Birmingham Museums and Art Gallery), que escenifica un episodio del mito de Pigmalión (Figura 9:109), Burne-Jones pinta en un segundo plano tres estatuas femeninas, una de frente, otra de espaldas y la tercera de perfil: «Pygmalion is shown musing over the perfection of the female form, represented by a sculpture group in the traditional attitude of the Three Graces» [Pigmalion aparece reflexionando sobre la perfección de la forma femenina, representada por un grupo de esculturas en la actitud tradicional de las Tres Gracias] (Wildman y Christian, 1998, p. 221). En una cadena de referencias, muestran la figura femenina pensada por Pigmalión desde todos los puntos de vista y a su vez personifican por comparación las virtudes que Pigmalión desea tener en la relación con una mujer: la belleza, el amor y el placer.

Un trío de mujeres de rostros ancianos y tristes, vestidas con túnicas y velos que les cubren el cabello son *Las Moiras* (1900, Nueva York, Museum of Modern Art) de Odilón Redón (Figura 9:110). Dos están de frente y la del centro está en *dorsalidad* y porta un huso. Las Moiras o parcas, llamadas Cloto, Láquesis y Átropo, son tres de las numerosas hijas de Zeus y Temis que conceden a los hombres y mujeres ser felices o desgraciados (*Teogonía* 904-907). Se representan como ancianas hilanderas que confeccionan el hilo de la vida, por lo que personifican el destino de los seres humanos (Carmona, 2008a, p. 51). El trío que compone Redón es antitético y simétrico como el de las tres Gracias, que también son hijas de Zeus, pero las funciones de las Moiras pueden ser tan cercanas a las suyas como proporcionar juventud, amor y alegría o tan distanciadas como hacer infelices a los mortales. La homología compositiva es un recordatorio de que ellas como dueñas del destino y decisorias de la muerte pueden subvertir la felicidad que conceden sus hermanastras.

Todos los modelos de tríos divinos mencionados en este punto tienen una figura de espaldas y compositivamente recuerdan a las Gracias. Aunque no hay muchas combinaciones posibles

a la hora de representar tres figuras y la coincidencia formal es más que probable, su alusión a las Gracias parece intencionada. En los todos los casos los grupos no están disgregados, algunas ternas proceden de la reducción de grupos de diosas más numerosas, como las nereidas o las musas.



Figura 9:101. Balducci, M. (1509–1554). *Diana y Acteón* [Ø 57 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>



Figura 9:102. Van Balen, H. (1575–1632). *Diana descansando después de la cacería* [Óleo sobre tabla de roble, 67 x 89 cm]. Salzburgo, Residenzgalerie. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>



Figura 9:103. Breenbergh, B. (ca. 1640–1649). *Diana y sus Ninfas* [Óleo sobre tabla de roble, 48 x 80 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/html/b/breenber/diananym.html>



Figura 9:104. Burne-Jones, E. (1870–1873). *Jardín de las hespérides* [Acuarela y gouache sobre papel, 119 x 98 cm]. Hamburg, Kunsthalle. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>



Figura 9:105. Rubens, P. (1622–1625). *Desembarco de María de Medici en Marsella* [Óleo sobre lienzo, 394 x 295]. París, Louvre. Recuperado en artDatabase



Figura 9:106. Burne-Jones, E. (1877). *Serie de Perseo: Perseo y las Nereidas (El armamiento de Perseo)*. Londres, Southampton City Art Gallery. Recuperado en



Figura 9:107. Le Sueur, E. (1652–1655). *Las musas: Clio, Euterpe y Thalia* [Óleo sobre tabla, 130 x 130 cm]. París, Louvre. Recuperado en https://www.wga.hu/html/l/le_sueur/lambert1.html



Figura 9:108. Maurice Denis (1893). *Las musas* [Óleo sobre lienzo, 171,5 x 137,5 cm]. París, Musée d'Orsay.
Recuperado en https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2306

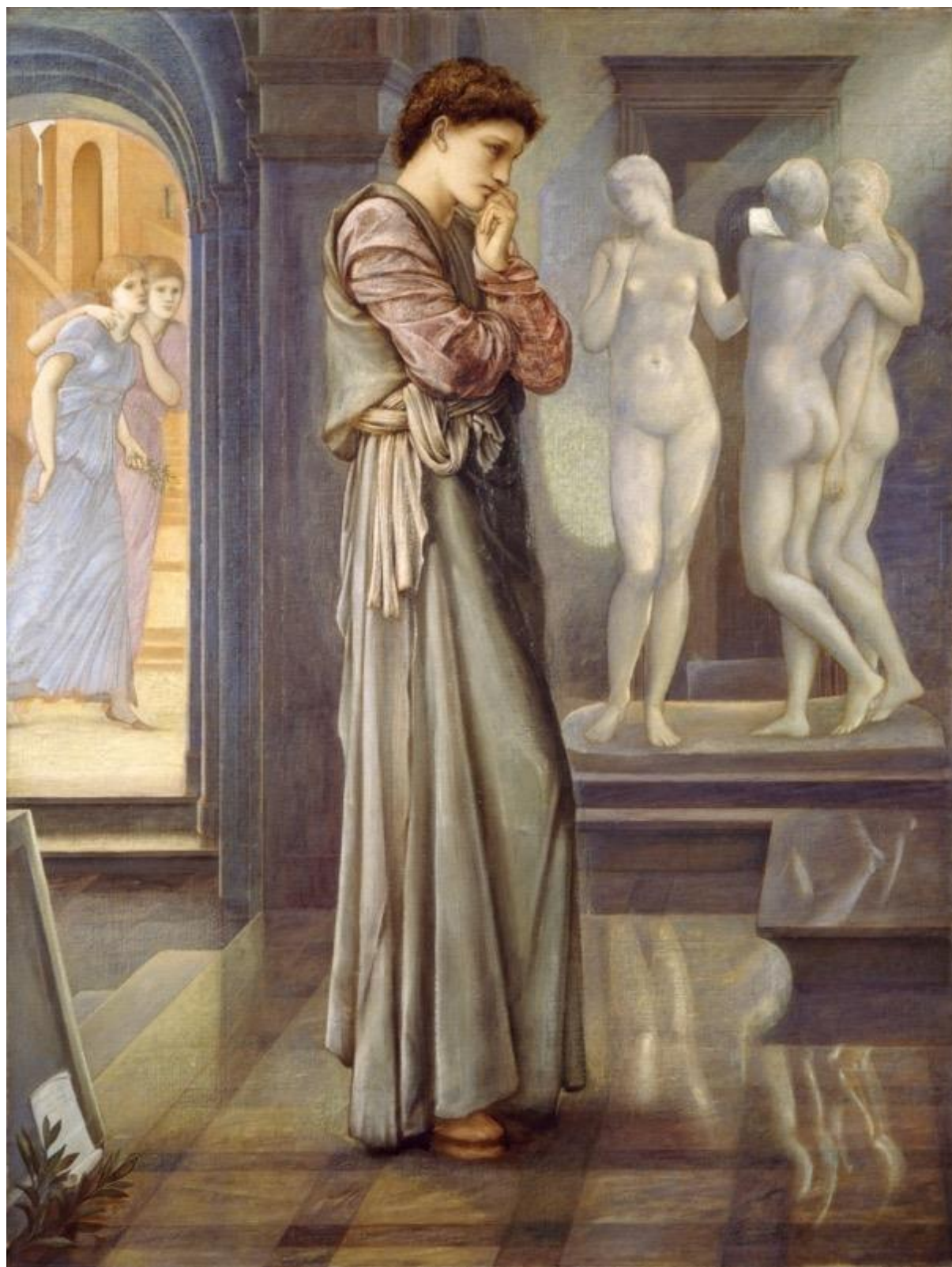


Figura 9:109. Burne-Jones, E. (1878). *Los deseos del corazón* [Óleo sobre lienzo, 99 x 76,3 cm]. Birmingham Museums and Art Gallery. Recuperado en <https://euclides59.com/2015/07/20/pigmalion-y-galatea-edward-cole-burne-jones-y-otras-obras/>

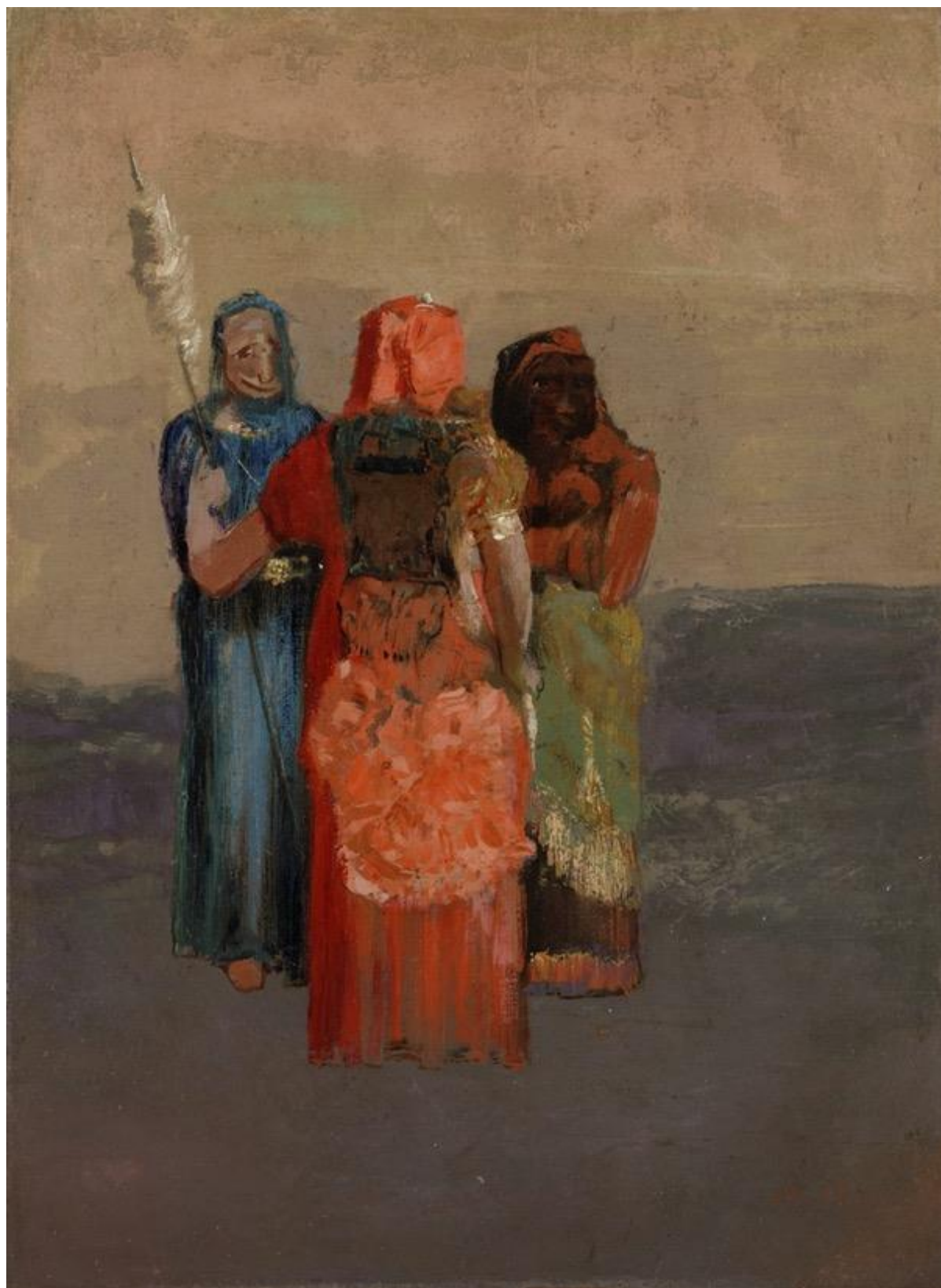


Figura 9:110. Redón. O. (1900). *Las tres Moiras* [Óleo sobre tabla, 32.4 x 23.8 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/79241>

9.2.4. *Traslación de los modelos de las Gracias hacia ternas contemporáneas*

La sombra de las tres Gracias es ancha y alargada. Se podría decir que cualquier trío de mujeres unidas en cualquier posición son susceptibles de colgarse su sobrenombre. A finales del XIX, John Singer Sargent retrata a las hijas de un acaudalado londinense sentadas en el salón de su residencia familiar. Dos de ellas están de frente y la tercera, casi de perfil, muestra ligeramente la espalda en *dorsalismo* (Figura 9:111). Cuando el retrato colectivo de *Las hermanas Wyndham: Lady Elcho, Mrs. Adeane y Mrs. Tennant* (1899, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art) se expone en 1900 en la *Royal Academy* es apodada por el público como “Las tres Gracias” (*John Singer Sargent | The Wyndham Sisters*, s. f.). Aunque formalmente es muy rebuscado el *dorsalismo*, es posible que para una persona amante de la pintura o formada en Historia del arte no se le escapara poder establecer una relación de homología compositiva con el modelo de divinidades antitético y asimétrico a través de la dama que cruza los brazos por detrás de su espalda. Pero estas tres mujeres elegantemente vestidas de blanco se exponen más al sentido de ser tres damas agraciadas por la vida desde el halago o la ironía dependiendo del respeto o humor del crítico espectador.

Pero esta investigación trata de aislar aquellos tríos contemporáneos que nada tienen que ver con la mitología clásica, pero que con cierto rigor o justificación recogen el modelo antitético de las Gracias que sitúa al menos una figura de espaldas, como si fuera ese toque de distinción que las aproxima a ellas tratando de apropiarse justificada o indebidamente de sus significados. Los pintores incorporan sus cualidades y virtudes a las mujeres de su entorno personal retratándolas alegóricamente con la estructura del grupo divino. Sin embargo, no todos los tríos que se aproximan compositivamente tienen necesariamente que asimilar los significados de las Gracias, sino todo lo contrario.

En *El molino* (1870–1882, Londres, Victoria and Albert Museum), Burne-Jones retrata a tres conocidas damas de la sociedad británica en actitud de danza cogidas por las manos (Figura 9:112). En ellas quiere figurar cualidades dignas de las gracias —y de las musas— y por ello, quizás, las representa no solo entrelazadas, sino con una estructura antitética y simétrica; pero escoge la fórmula inversa menos difundida con las dos figuras laterales en *dorsalismo*:

It was said in the family that the three dancing figures represented Aglaia Coronio, her cousin Maria Zambaco, and their close friend Marie Spartali, a triumvirate of talent and beauty known throughout their circle as "the Three Graces."

[Se decía en la familia que las tres figuras danzantes representaban a Aglaia Coronio, a su prima María Zambaco, y a su amiga íntima Marie Spartali, un triunvirato de talento y belleza conocido en todo su círculo como "Las Tres Gracias."]. (Wildman y Christian, 1998, p. 252)

En el triple *Retrato de Yvonne Lerolle* (1897, París, Musée d'Orsay) el pintor Maurice Denis utiliza la «construcción en abismo de la imagen multiplicada» (*Musée d'Orsay: Maurice Denis Retrato de Yvonne Lerolle*, s. f.). Representa a una mujer de su entorno más cercano con una composición antitética y asimétrica que proyecta dos vistas de frente y una de espaldas a la derecha del grupo en *dorsalismo*, como corresponde a un retrato. Aunque está alejada de la fórmula compacta de las Gracias podría tratar de acercarse al motivo paradigmático y ser un elogio encubierto hacia su amiga íntima (Figura 9:113).

Las tres holandesas (1905, Musée Picasso Paris) es una obra que Picasso realiza durante una estancia en los Países Bajos (Warncke, 1997, p. 139). Las tres mujeres entrelazadas por los brazos forman un grupo antitético y simétrico cuyas posiciones de los rostros emulan los tipos de Gracias más complejos que utilizan semánticamente los juegos de miradas para representar el 'dar' dando la espalda al espectador, el 'recibir' de perfil y el 'devolver' volviéndose hacia el espectador (Figura 9:114) a semejanza de *Las tres Gracias* (1520, Parma, Monastero di San Paolo) de Allegri da Correggio (Figura 9:38). Desde el punto de vista de la significación, este trío de mujeres, que parece que se acaban de encontrar en una llanura neerlandesa y se saludan amigablemente, atesoran detrás de sus vestimentas modernas el alma generosa y amigable de Gracias.

Como sucede con algunos grupos de ninfas ya analizados, otros tríos femeninos contemporáneos se alejan compositivamente de las tres Gracias porque no forman un grupo unido, sino disgregado, y porque su composición puede que no sea la más conocida. Los tríos no tienen necesariamente por qué asimilar los significados de las Gracias, pero puede que guarden algún tipo de relación semántica. Por ejemplo, el simbolista francés Pierre Puvis de Chavannes realiza con *Las jóvenes al borde del mar* (1879, París, Musée d'Orsay) una composición antitética y asimétrica inversa. Son tres figuras femeninas semidesnudas que por la blancura de su piel y de sus túnicas recuerdan, sin serlo, estatuas. Están completamente desligadas entre sí física y emocionalmente porque se ignoran dándose la espalda mutuamente (Figura 9:115). A pesar de no ser clara, se puede reconocer cierta genealogía compositiva con las Gracias. Entre ese acercamiento y alejamiento formal se escapa un sentido completamente contrario a la reciprocidad de las Gracias que bailan entrelazadas.

Las modelos (ca. 1888, Merion, Barnes Foundation) de Georges Pierre Seurat (Figura 9:116) y *Tres bañistas* (ca. 1882, París, Petit Palais) de Paul Cézanne tienen en común que las figuras desnudas forman una composición antitética y asimétrica y, además, parecen desconectadas. Pero los entornos que las rodean y sus actitudes son completamente opuestas (Figura 9:117). Ambas obras se pueden relacionar con la belleza, pero mientras que Cézanne expresa a través del libre movimiento la alegría de vivir y la voluptuosidad femenina, Seurat expresa la belleza contenida en unos rígidos cánones impuestos por la moda de la sociedad de consumo.

Algunas ternas femeninas se alejan mucho de las tres Gracias a pesar de que comparten la relación antitética de una o dos de las figuras de sus tipos iconográficos. *Tres mujeres* (1963, Edward R. Broida Collection) de Richard Artschwager son tres figuras yuxtapuestas en una composición antitética y simétrica, pero su relación con las Gracias parece algo forzada; las figuras no se relacionan entre sí porque a pesar de estar en un mismo espacio se han asilado separándolas con estrechas franjas verticales blancas (Figura 9:118). La unión entre ellas se encuentra en la superposición de las colas de sus vestidos largos cuyos colores blanco y negro se han alternado al igual que sus posicionamientos, pero la semejanza compositiva no parece generar de forma fluida otros significados más que los de la propia belleza.

Vestidos simultáneos (Tres mujeres, formas, colores) (1925, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza) de Sonia Delaunay reproduce tres figurines de moda femenina que podrían estar entrelazadas por los brazos y situadas de forma opuesta y simétrica (Figura 9:119). De ser así, se podrían conectar el estilo de moda que portan las tres modelos y la belleza de las Gracias. Debido a su carácter esquemático no se puede saber con certeza si existe una frontalidad y una *dorsalidad* en sus posicionamientos, pero las características de la figura central invitan a deducirlo. En primer lugar, tiene los brazos escondidos y podrían estar unidos a los de sus compañeras que tampoco se ven. En segundo lugar, los pies de la figura central esquematizan un talón mientras que los de las figuras laterales esquematizan un pie visto frontalmente. Por último, el escote del traje, que tiene el estampado de un famoso abrigo de lana que Sonia diseña en 1925 para la actriz de cine Gloria Swanson (*Vestidos simultáneos. (Tres mujeres, formas, colores)*, s. f.) es diferente a los de los otros dos. Pero, quizá, una referencia más fiable es que la propia Sonia, haciendo de modelo, se fotografía con este abrigo simultáneo vista de espaldas en *dorsalismo*.

Son numerosos los dibujos, grabados y pinturas que presentan tres figuras femeninas, vestidas o desnudas, dos de frente o de perfil y la otra dando la espalda al público en simetría o asimetría, contextualizadas en espacios y ambientes muy diferentes o simplemente descontextualizadas sobre el blanco del papel, como es el caso de *Tres mujeres* (1935, Madrid,

Museo Reina Sofía) de Julio González (Figura 9:120) o *Las tres amigas* (1923, Nueva York, Museum of Modern Art) de Picasso (Figura 9:121). Ninguno son las tres Gracias y, sin embargo, desde el punto de vista estructural tienen un aire de familia. En cuanto a sus significados iconográficos podrían transportar por homología los mismos que las Gracias u otros afines, pero no necesariamente, pudiendo haber heredado solamente el éxito de una formulación que tantos filósofos utilizaron como vehículo nemotécnico de pensamientos filosóficos y que después los artistas también utilizan para que sus tríos sean recordados con o sin significados culturales o filosóficos asociados.

Hasta aquí solamente se han considerado los tríos femeninos, pero también existen tríadas masculinas, como *Ananías, Misael y Azarías* (1912, Otterlo, Kröller-Müller Museum) de Marius Holleman, tres judíos cuya historia narra el capítulo del libro de Daniel (Figura 9:122); los *Tres mineros* (1953, Londres, Tate Gallery) de Josef Herman (Figura 9:123); o los *Tres aserradores* (1927–1928, Nueva York, Museum of Modern Art) de Alexander Bogomazov (Figura 9:124). La relación con las Gracias sería meramente estructural porque todos cumplen los mismos roles formales que las tres Gracias antitéticas, pero con un significado iconográfico completamente alejado de ellas, aunque no necesariamente por el hecho de ser hombres. Las cualidades de las brujas de *Feliz año nuevo con tres brujas* (1514, Viena, Albertiana Museum) del alemán Hans Baldung peleándose con posturas impúdicas o realizando un exorcismo tampoco se avienen a las virtudes de las Gracias (Figura 9:125).



Figura 9:111. Sargent, J. (1899). *Las hermanas Wyndham: Lady Elcho, Mrs. Adeane y Mrs. Tennant* [Óleo sobre lienzo, 292,1 x 213,7 cm]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12477>



Figura 9:112. Burne-Jones, E. (1870–1882). *El molino* [Óleo sobre lienzo, 90,8 x 197,5 cm]. Londres, Victoria and Albert Museum. Recuperado

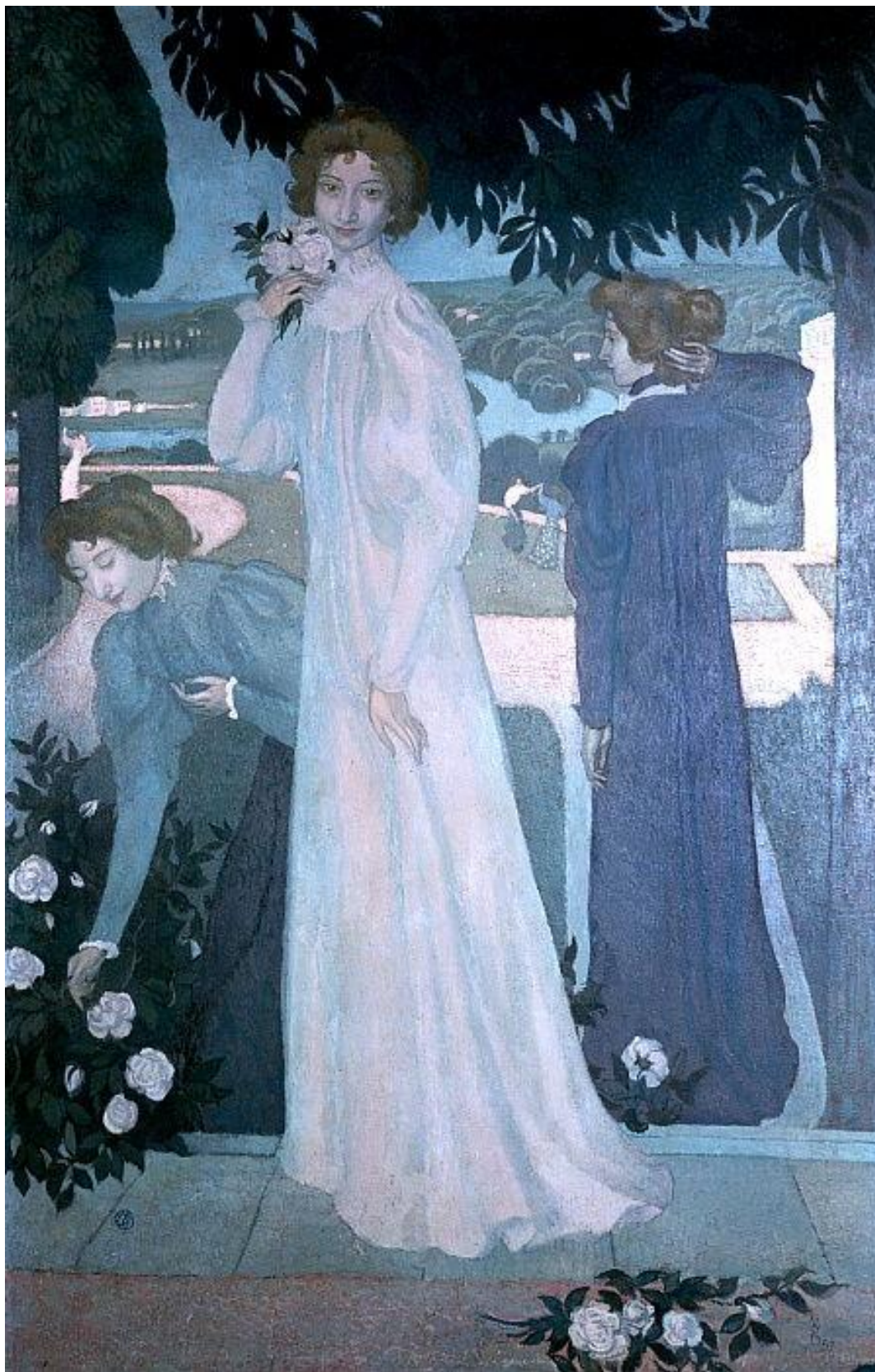


Figura 9:113. Maurice Denis (1897). *Retrato de Yvonne Lerolle* [Óleo sobre lienzo, 170 x 110 cm]. París, Musée d'Orsay. Recuperado en <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Maurice-Denis/770722/Retrato-de-Yvonne-Lerolle,-1897..html>

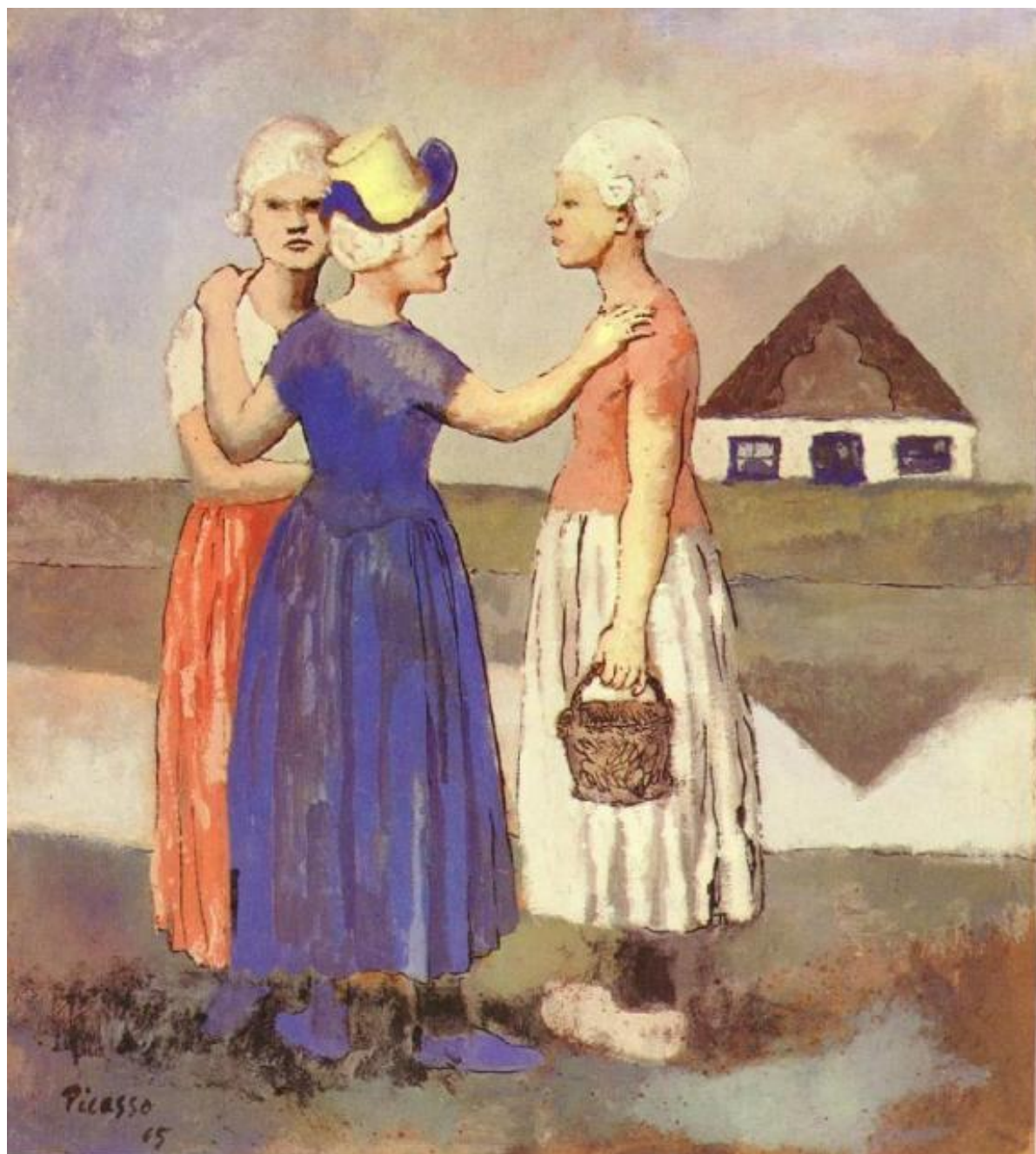


Figura 9:114. Picasso, P. (1905). *Las tres holandesas*. París, Musée Picasso Paris. Recuperado en <https://labyrintheque.files.wordpress.com/2015/04/trois-hollandaises-picasso.jpg>



Figura 9:115. Puvis de Chavannes, P. (1879). *Las jóvenes al borde del mar* [Óleo sobre lienzo, 61 x 47 cm]. París, Musée d'Orsay. Recuperado en https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUId%5D=4066

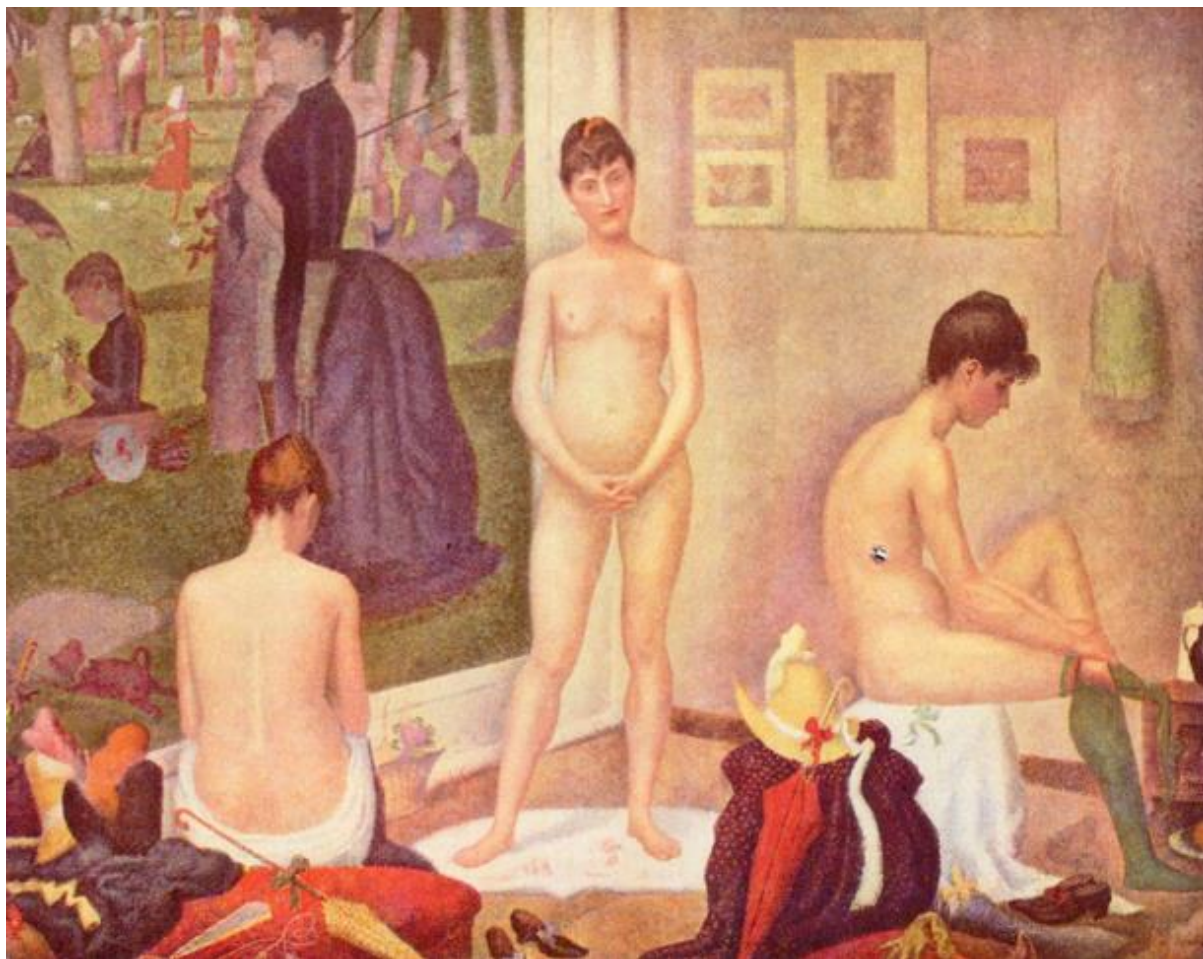


Figura 9:116. Seurat, G. (ca. 1888). *Las tres modelos* [Óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm]. Merion, Barnes Foundation. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_024.jpg

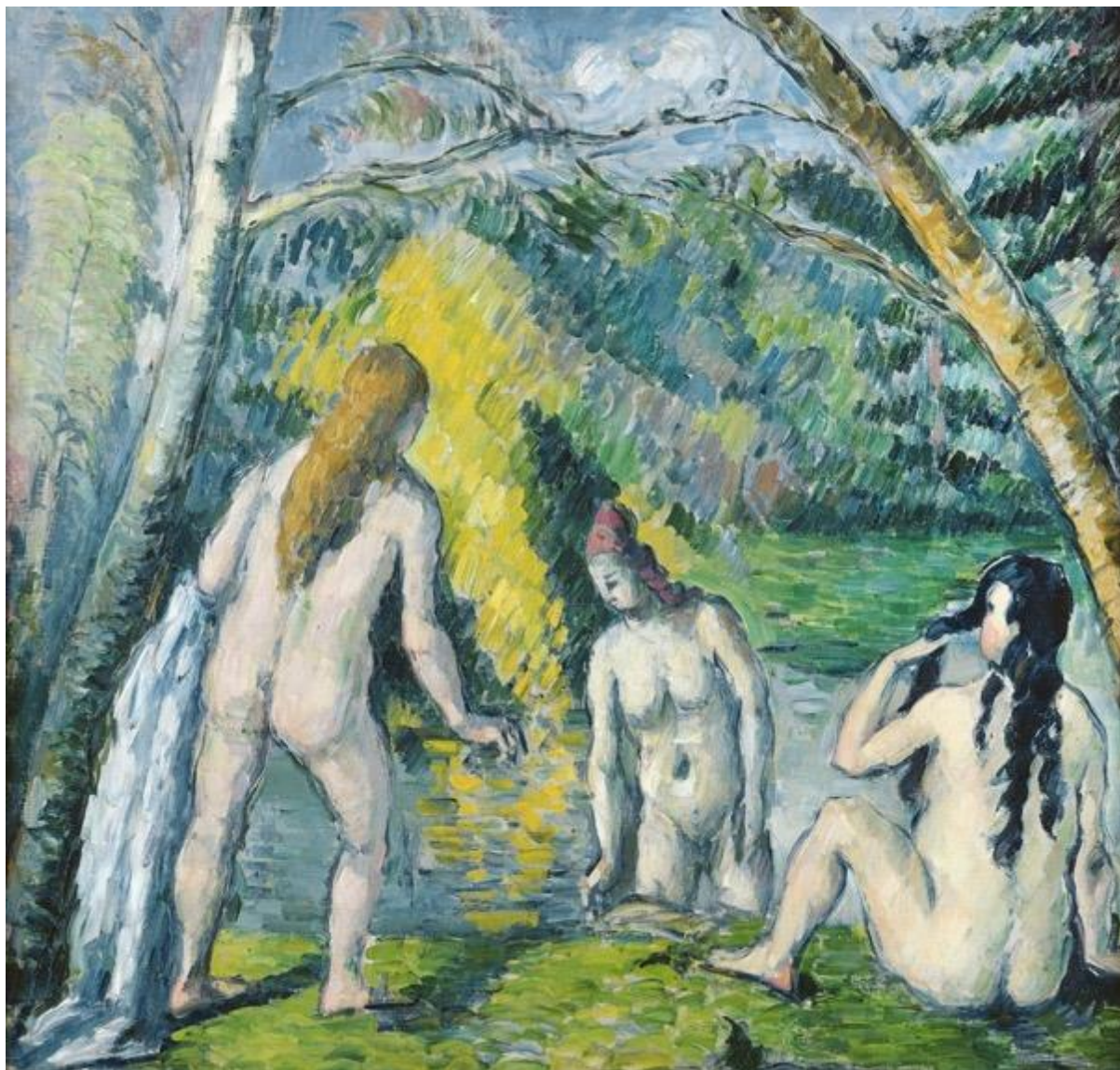


Figura 9:117. Cézanne, P. (ca. 1882). *Tres bañistas* [Óleo sobre lienzo, 55 x 52 cm]. París, Petit Palais.
Recuperado en <https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/trois-baigneuses>



Figura 9:118. Artschwager, R. (1963). *Tres mujeres* [Pintura sintética de polímero sobre tabla con estructura de metal, 125,7 x 124,1 cm]. Edward R. Broida Collection. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/100187>



Figura 9:119. Delaunay, S. (1925). *Vestidos simultáneos. (Tres mujeres, formas, colores)* [Óleo sobre lienzo. 146 x 114 cm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado en https://imagenes.museothyssen.org/sites/default/files/imagen/obras/descarga/1981.30_vestidos-simultaneos-tres-mujeres-formas-colores.jpg



Figura 9:120. González, J. (1935). *Tres mujeres* [Dibujo a tinta china a pluma sobre papel, 15,3 x 24,5 cm]. Madrid, Museo Reina Sofía. Recuperado en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/trois-femmes-tres-mujeres>

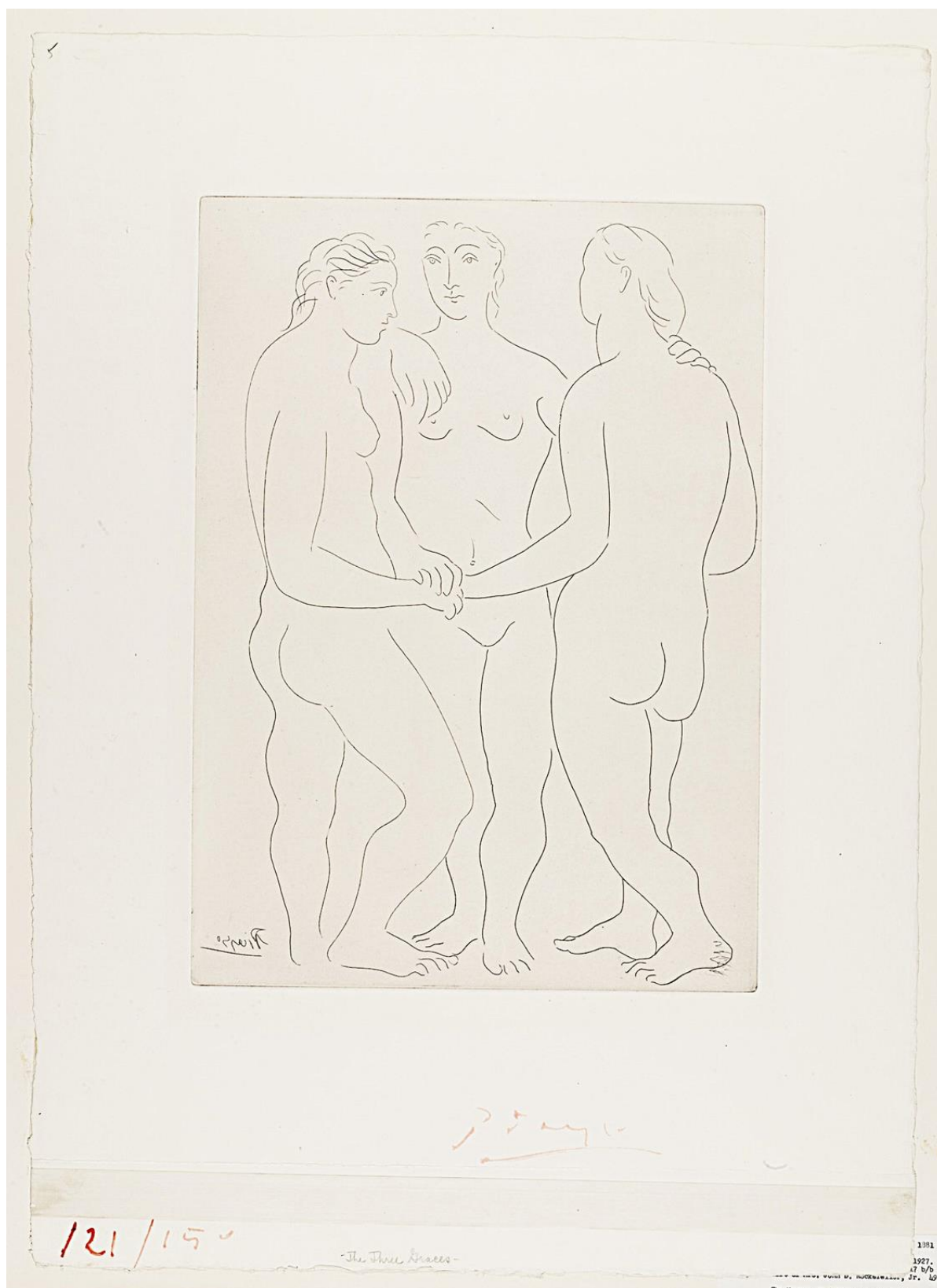


Figura 9:121. Picasso, P. (1923). *Las tres amigas* [Grabado, 64.8 x 46.8 cm]. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/70048>



Figura 9:122. *Ananías, Misael, Azarías* [Óleo sobre lienzo, 121 x 76]. Otterlo, Kröller-Müller Museum.
Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/marius-holleman-shadrach-meshach-and-abednego>



Figura 9:123. Herman, J. (1953). *Tres mineros* [Óleo sobre tabla, 343 x 521]. Londres, Tate Gallery.
Recuperado en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/herman-three-miners-n06198>



Figura 9:124. Bogomazov, A. (1927–1928) *Tres aserradores* [Pintura al agua y pincel sobre tabla, 28,2 x 34,7 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/36471>



Figura 9:125. Baldung, H. (1514). *Feliz año nuevo con tres brujas* [Dibujo a pluma en negro y blanco sobre papel marrón, 30,9 x 21 cm]. Viena, Albertiana Museum.

[http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3220\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3220]&showtype=record)

9.2.5. *Venus y sus amoríos*

La diosa romana Venus es desde la perspectiva *protoiconografía* una figura femenina prioritariamente frontal. Pero su belleza simbólica y pasiva también abandona a veces el espacio público y se vuelve de espaldas para emanciparse de las miradas y participar en la dirección y el espacio en los que se encuentran sus intereses. En *Venus con Sátiro y Cupidos* (ca. 1588, Florencia, Galería Uffizi.) de Annibale Carracci, no es solo un símbolo divino del deseo absoluto, sino una mujer que disfruta de una bacanal privada (Figura 9:126). La belleza de su dorso podría haber sido concebida por primera vez por Tiziano (Figura 8:166) o, al menos, así se lo anuncia por carta al rey Felipe II en 1554 con ocasión de la «poesía» *Venus y Adonis* (1554, Madrid, Museo Nacional del Prado) que le envía (Falomir, 2014, p. 38). En todo caso, rara vez oculta su rostro y, quizá, no se pueda o sea difícil encontrar una visión completamente anónima de Venus o sin un espejo que la delate hasta que a mediados de la segunda década del siglo XX el artista búlgaro Jules Pascin (1885–1930) reinterpreta a la diosa del amor en *Venus de espaldas* (Figura 9:127), pero, en realidad, carente de atributos y cánones clásicos se trata de una mujer común que posa desnuda delante de un sillón en el que ha dejado sus ropas y a la que ha honrado con el título celestial.

Por la gracia de Júpiter, Venus se casa a su pesar con el poco agraciado Vulcano, dios del fuego y de la metalurgia, llamado Hefesto por los griegos. Pero mantiene secretamente un romance ilícito con el hermoso dios de la guerra Marte —Ares griego—. Según Miguel Ángel Elvira Barba (2008), Marte y Venus es una unión controvertida en cuanto que unas veces representan el amor ilícito y otras el amor ideal de una pareja felizmente acompañada de sus hijos, Eros y Anteros, que simbolizan el amor correspondido (p. 231). La conjunción de la diosa del amor y el dios de la guerra no está sujeta iconográficamente a unos posicionamientos, ni tampoco se puede afirmar que la representación de ambos como pareja lícita o ilícita condicione una forma de situarlos en la escena respecto del espectador, pero, sin llegar a ser una regla, los tipos iconográficos muestran cierta predilección por algunos esquemas compositivos o motivos.

La revisión de más de cincuenta pinturas enseña que fundamentalmente la pareja aparece de dos formas. El primer esquema compositivo sitúa a los amantes más o menos frontalmente hacia el espectador. El segundo esquema presenta a uno de los amantes mostrando la espalda, generalmente en *dorsalismo*, aunque no se descartan las figuras en *dorsalidad*, *pseudodorsalidad* y algún caso de *clandestinidad*. Sopesando numéricamente ambos motivos, *grosso modo* la balanza se decanta a favor de la frontalidad, pero existe un número copioso de

obras realizadas por pintores de primer orden que optan por la versión que confronta a los protagonistas del idilio. Estos posicionamientos contrapuestos proporcionan al tipo iconográfico la expresión visual de dos figuras mitológicas física y psicológicamente opuestas: «la unión pasional de las dos figuras más sexuadas de la mitología: la suave, blanda y sugerente Afrodita y el violento, fuerte y valiente Ares» (Elvira, 2008, p. 231).

Aunque no se excluyen otros esquemas, la doble desnudez de los amantes suele coincidir con el posicionamiento frontal de ambos en un escenario idílico en el que nadie les estorba. El esquema iconográfico frontal lo utiliza Louis-Jean-François Lagrenée para representar la concordia en la obra *Marte y Venus, alegoría de la Paz* (1770, Los Ángeles, Getty Center). Sin embargo, cuando las posiciones de Venus y Marte están enfrentadas y alguno de ellos da la espalda al público suelen estar relacionados con la aparición de algún personaje que interrumpe su idilio como, por ejemplo, Vulcano, o con episodios en los que Venus demuestra la superioridad del amor frente a la guerra y supedita a Marte con la ayuda de Cupido.

Ficino (1989) describe en 1469 a Venus como una diosa audaz:

¿Qué hay más fuerte que la audacia? Y ¿quién combate con más audacia que el amante por el amado? *Sobre los otros dioses*, esto es, sobre los otros planetas, Marte sobresale en fortaleza, (...). Venus le domina. En efecto, cuando Marte (...) da malos presagios a los que nacen, muchas veces Venus estando en su conjunción o en oposición o en exilio, o bien en el aspecto sextil o trino de Marte, detiene, por así decirlo, la malignidad de aquél. Por el contrario, cuando Marte predomina en el nacimiento del hombre le da magnanimidad e irascibilidad, pero si Venus se aproxima a continuación, no impide la magnanimidad concedida por Marte, pero refrena el defecto de la irascibilidad. De donde parece que hace a Marte más clemente y lo domina. *Pero Marte no domina jamás a Venus*. (...) Igualmente, *Marte sigue a Venus y Venus no sigue a Marte*, puesto que la audacia es la esclava que acompaña al amor, y no el amor a la audacia. Porque los hombres no son seducidos por ser audaces, sino que muchas veces, porque son heridos por el amor, se vuelven muy audaces para afrontar intrépidamente cualquier peligro por el amado. Finalmente, el argumento más claro sobre la fortaleza del amor, superior a todos, es que todas las cosas le obedecen, y él no obedece a ninguna. (...) los fuertes y los sabios, los hombres ricos y los reyes más poderosos se someten al imperio del amor. Pero el amor no se somete a ninguno de ellos. Ni los dones de los ricos compran el amor, ni las amenazas y violencias de los poderosos pueden obligarnos a amar, o hacer que dejemos de amar. En efecto, el amor es libre y nace espontáneamente en una voluntad

libre, que Dios, ya que determinó desde el principio que sería libre, no fuerza. (Ficino, 1989, pp. 107-108)

La sumisión de Marte al imperio del amor se figura en el fresco del *Mes de abril* o *El Triunfo de Venus* (1466, Ferrara, Palacio Schifanoia, Salón de los meses) de Francesco del Cossa (Figura 9:128). Venus está sentada sobre su carro tirado por dos cisnes; frontalmente y vestida de manera elegante muestra su dignidad y sostiene en sus manos la manzana y la concha que la caracterizan. Marte, uniformado y armado con peto y casco, visto desde atrás, se arrodilla delante de la magnífica diosa para rendirle homenaje como un vasallo enamorado.

Esta subordinación también se puede leer en otros tipos iconográficos que más tarde focalizan la imagen de la pareja con el esquema antitético, obras en las que Venus frontalmente desnuda o semidesnuda y acompañada del incondicional Cupido como símbolo del amor carnal prevalece sobre Marte de espaldas como personaje secundario y, aunque armado, en cierto modo desprotegido por la espalda. Es el caso de *Marte, Venus y Cupido* (1530, Ámsterdam, Rijksmuseum) de Lucas Van Leyden (Figura 9:129); *Venus entre Marte y Neptuno* (1555, Venecia, Palazzo Ducal) de Gian Battista Zelotti (Figura 9:130), donde Venus se sitúa ligeramente más elevada; *Venus y Marte con Cupido* (1559–1560, Roma, Galleria Doria Pamphilj) de Paris Bordone (Figura 9:131), donde Cupido juega sentado sobre la armadura de Marte; *Marte y Venus unidos por el amor* (ca. 1570, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) de Paolo Veronese (Figura 9:132), donde Cupido une y ata con un lazo las piernas de Venus y Marte; incluso en una versión contemporánea, como *Marte y Venus* (ca. 1918, Nuneaton, Museum & Art Gallery) de Mabel Frances Layng, Marte está personificado en un militar anónimo que da la espalda en *dorsalidad* para dar el completo protagonismo a la figura de perfil de una dulce joven que parece sentirse halagada (Figura 9:133).

Sin embargo, la sumisión de un Marte que situado de espaldas rinde pleitesía al amor universal se transforma en la audacia proactiva que con sesgo de género se atribuye generalmente al hombre en las relaciones de pareja. Marte aparece como un conquistador en *Venus y Marte con Cupido y un caballo* (década de 1570, Turín, Galleria Sabauda) de Paolo Veronese, donde Cupido, que juega con el caballo de Marte, distrae a los amantes (Figura 9:134); *Venus y Marte* (1628, Ámsterdam, Rijksmuseum) de Cornelis Cornelisz. van Haarlem (Figura 9:135); la desaparecida obra *Marte en Venus* (siglo XVII, fotografía de Albert de Mirimonde, Bibliothèque nationale de France), también de Cornelisz (Figura 9:136); o *Amor entre Venus y Marte* (siglo XVIII, Brescia, Musei Civici di Arte e Storia, Pinacoteca Tosio Martinengo) de Giambattista Gigola (Figura 9:137).

Venus también aparece de espaldas, desnuda y desprotegida, pero victoriosa. Su victoria significa tanto su satisfacción erótica y personal como la victoria del amor sobre la guerra. Recostada o sentada frente a Marte, todavía armado, pero doblegado por el amor, establece un límite para la privacidad de su relación y cierra la salida a Marte, como en *Marte desarmado por Venus y las Gracias* (1824, Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium) de Jacques-Louis David, donde alza victoriosa un tocado de flores (Figura 9:138); o en *Marte, Venus y Amor* (1757, Vicenza, Villa Valmarana ai Nani) de Giovanni Battista Tiepolo (Figura 9:139), donde el dios está contradictoriamente armado y en un lugar más elevado, pero visiblemente relajado. Venus también aparece como una mujer apasionada e impulsiva que crea su propio espacio privado de acción, como en *Marte y Venus* (ca. 1590, Londres, The National Gallery) de Palma Giovane (Figura 9:140). La diosa no es una odalisca o esclava del amor, sino libre, dominante y caprichosa: «asistida por Eros, la personificación del deseo amoroso, (...) cumple sus propósitos al inspirar amor tanto en dioses como en mortales» (Hard, 2008, p. 264).

Otra de las fijaciones emocionales de Venus es Adonis, un mortal que se caracteriza por su eterna juventud y una enorme belleza de la cual Venus se enamora perdidamente, así que el hecho de que el joven apuesto aparezca frontalmente y Venus en *pseudodorsalidad* supone un desplazamiento de la mítica belleza femenina. Y de hecho, más tarde, aparecerán representaciones de Adonis en solitario como símbolo de la belleza masculina (Elvira, 2008, p. 244). En cualquier caso, el público difícilmente pierde la ocasión de apreciar la belleza del dorso femenino cuando este se tercia. En los siguientes términos describe Diderot (2003) la figura de la diosa recostada en el lienzo oval (Figura 9:141) de *Venus y Adonis* (siglo XVIII, Estocolmo, Nationalmuseum) de Jean Hugues Taraval (1729–1785):

Adonis está sentado. Se le ve de frente. (...) Venus echada a sus pies. Sólo se la ve de espaldas. La espalda es bella y el artista bien lo sabe, porque ya va la segunda vez que se sirve de ella. (...) La figura principal nos da la espalda, y una espalda sin mucha expresión. No obstante, fíjese en esa espalda, merece la pena, y en la manera de sentarse de la figura sentada en el cojín, en la autenticidad de las carnes y del tejido del cojín. (Diderot, 2003, p. 344)

También en *Venus y Adonis* (1614, Caen, Musée des Beaux Arts) de Cornelisz, Venus abraza y seduce al divino cazador (Figura 9:142). Esta iniciativa femenina podría encontrarse más tempranamente en *Venus y Adonis* (1554, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Tiziano:

Volviendo al erotismo de *Venus y Adonis*, a sus contemporáneos les pareció la «poesía» más erótica (...). A ello contribuyó decisivamente la exhibición de las nalgas de Venus, la parte de la anatomía femenina que más excitaba la imaginación masculina, aunque es posible también que resultara escandalosa la audacia de la mujer, que por única vez en las «poesías» toma la iniciativa. (Falomir, 2014, p. 45)

En todo caso, aunque es innegable el erotismo del dorso de Venus, las composiciones imaginadas de sus relaciones amorosas sugieren otras lecturas alternativas y complementarias.



Figura 9:126. Carracci, A. (ca. 1588). *Venus con Sátiro y Cupidos* [Óleo sobre tela, 112 x 142 cm]. Florencia, Galería Uffizi. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Annibale_Carracci_-_Venus_with_a_Satyr_and_Cupids_-_WGA4430.jpg

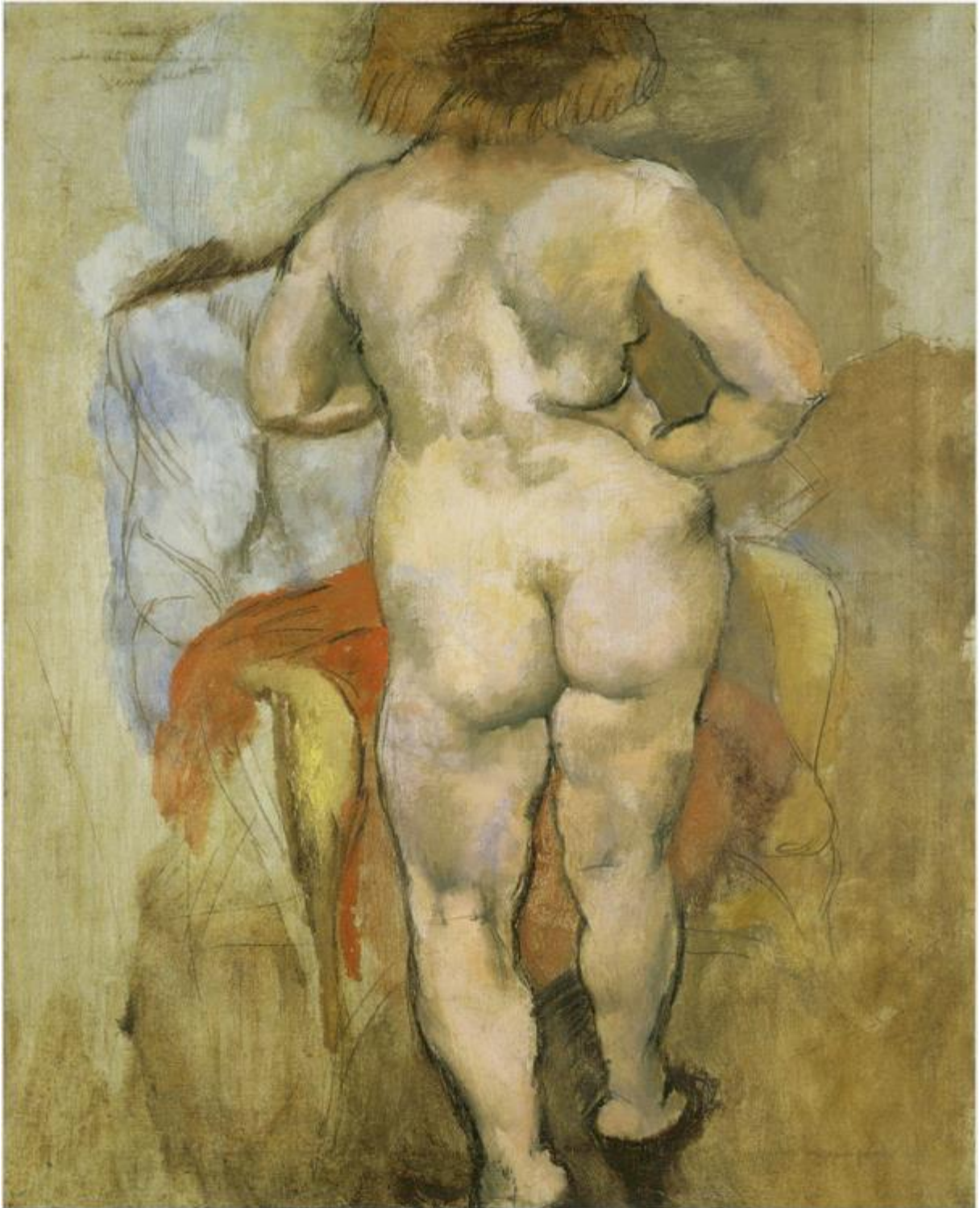


Figura 9:127. Pascin, J. (1924-25). *Venus de espaldas* [Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm]. París, Museo de Arte Moderno. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/JulesPascin-1925-28-Back_View_of_Venus.png



Figura 9:128. Cossa, F. (1466). *Mes de abril* o *El triunfo de Venus* [Fresco, detalle de Marte y Venus en su carro]. Ferrara, Palacio Schifanoia. Recuperado en http://aparences.net/wp-content/uploads/schifanoia_avril2.jpg



Figura 9:129. Van Leyden, L. (1530). *Marte, Venus y Cupido* [Grabado]. Ámsterdam, Rijksmuseum.
Recuperado en <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-1722>



Figura 9:130. Zelotti, G. (1555). *Venus entre Marte y Neptuno* [Óleo sobre lienzo]. Venecia, Palazzo Ducale. Recuperado en <http://artmeup.org/painting/view/43269>



Figura 9:131. Bordone, P. (1559–1560). *Venus y Marte con Cupido* [Óleo sobre lienzo]. Roma, Galleria Doria Pamphilj. <https://www.doriapamphilj.it/en/portfolio/paris-bordone/>



Figura 9:132. Veronese, P. (ca. 1570). *Marte y Venus unidos por el amor* [Óleo sobre lienzo, 205,7 x 161 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_y_Marte#/media/File:Mars_and_Venus_United_by_Love.PNG



Figura 9:133. Layng, M. (ca. 1918). *Marte y Venus* [Óleo sobre lienzo]. Nuneaton: Nuneaton Museum & Art Gallery. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=213842>



Figura 9:134. Veronese, P. (década de 1570). *Venus y Marte con Cupido y un caballo* [Óleo sobre lienzo, 205,7 x 161 cm]. Turín, Galleria Sabauda. Recuperado en <http://artmeup.org/painting/view/41712>



Figura 9:135. Cornelisz, C. (1628). *Venus y Marte* [Óleo sobre tabla, 31,5 x 42 cm]. Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en https://www.wikidata.org/wiki/Q17331393#/media/File:Venus_en_Mars_Rijksmuseum_SK-A-3016.jpeg



Figura 9:136. Cornelisz, C. (siglo XVII). *Marte en Venus* [Fotografía de Mirimonde, Albert de (1897–1985)]. BnF Gallica. Recuperado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84181643?rk=21459;2>



Figura 9:137. Gigola, G. (1750–1799). *Amor entre Venus y Marte* [Pintura sobre pergamino, 13,6 x 18,5 cm]. Brescia, Musei Civici di Arte e Storia. Pinacoteca Tosio Martinengo. Recuperado en http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/D0090-01402/?view=autori&offset=0&hid=1861&sort=sort_int



Figura 9:138. David, J. (1824). *Marte desarmado por Venus y las Gracias* [Óleo sobre tabla, 308 x 265 cm]. Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Recuperado en [https://bar.wikipedia.org/wiki/Mars_\(God\)#/media/File:Jacques-Louis_David_-_Mars_desarme_par_Venus.JPG](https://bar.wikipedia.org/wiki/Mars_(God)#/media/File:Jacques-Louis_David_-_Mars_desarme_par_Venus.JPG)



Figura 9:139. Tiepolo, G. (1757). *Marte, Venus y Amor* [Fresco]. Vicenza, Villa Valmarana ai Nani.
Recuperado en https://www.wga.hu/html_m/t/tiepolo/gianbatt/6vicenza/6forest2.html



Figura 9:140. Giovane, P. (ca. 1590). *Marte y Venus* [Óleo sobre lienzo, 132,7 x 168,4 cm]. Londres, The National Gallery. Recuperado en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/palma-giovane-mars-and-venus>



Figura 9:141. Taraval (s. XVIII). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 78 x 96 cm]. Estocolmo, Nationalmuseum.
Recuperado en
[https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=venus+adonis+taraval&title=Special%3ASearch&go=Go&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Venus_and_Adonis_\(Jean_Hugues_Taraval\)_-_Nationalmuseum_-_17891.tif](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=venus+adonis+taraval&title=Special%3ASearch&go=Go&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Venus_and_Adonis_(Jean_Hugues_Taraval)_-_Nationalmuseum_-_17891.tif)



Figura 9:142. Cornelisz, C. (1614). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 95 x 74,2 cm]. Caen, Musée des Beaux Arts. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_van_Haarlem_-_Venus_en_Adonis.jpg

9.2.6. Hércules

Hércules, hijo del dios Zeus y de la mortal Alcmena, es un héroe griego que nace como mortal dotado de una gran fuerza física y coraje y termina siendo divinizado. Su humanidad y generosidad contrarrestan su temperamento violento, bebedor y lujurioso. A mediados del siglo V a.C., su iconografía se estabiliza: «musculoso, desnudo, en pie, barbado o imberbe, con el pelo cortísimo de los luchadores y portando ya sólo dos atributos: la *leonté* y la clava» (Elvira, 2008, p. 362). También puede llevar un arco (Reid, 1993, p. 516). Entre otras hazañas y penurias, las imágenes versan sobre los célebres «Doce trabajos» a los que es condenado en su exilio voluntario arrepentido de matar a sus hijos en un ataque de locura provocado por los celos de Hera (Reid, 1993, p. 515). El cristianismo lo recibe como un héroe y símbolo de la Fortaleza que se entrega a la lucha contra el mal y en el Renacimiento, además de episodios míticos, alegoriza «la fuerza lúcida, el poder y la rectitud moral, o, como dice C. Ripa en su Iconología, de la "*Virtú heroica*" capaz de dominar la ira, la avaricia y el placer» (Elvira, 2008, p. 362). Sus posicionamientos son dinámicos y diversos, y no hay posibilidad de atribuirle una categoría *protoiconografía* característica. Pero esta investigación destaca aquellas representaciones en las que Hércules aparece visto desde atrás porque son los poderosos músculos desde los trapecios hasta los gemelos los que verdaderamente expresan la fuerza que le caracteriza. Una visión completamente erguida y de espaldas para evidenciar la potente musculatura dorsal se encuentra en el grabado *Hércules en la encrucijada* (ca. 1498, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) (Figura 9:143) y en la pintura *Hércules mata a los pájaros de Estinfalo* (1501–1502, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), ambos de Dürer (Figura 9:144); en el dibujo *Hércules del Forum Boarium* (ca. 1509, colección privada) que realiza Jan Gossaert de la estatua bronce de Roma (Figura 9:145); en el grabado *Hércules Farnese* (ca. 1592) que realiza Hendrick Goltzius a partir de otra estatua en Roma (Figura 9:146); en el óleo sobre roble *Los trabajos de Hércules* (1562–1638, colección privada) de Cornelisz (Figura 9:147) o en el lienzo *Hércules vence al rey Gerión* (1634, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Francisco de Zurbarán (Figura 9:148). La visión de Hércules de espaldas no es la más común, pero se erige como un atributo inherente al personaje. En algunos casos, incluso se ha eliminado el rostro, dejando la identidad del héroe en manos de sus facultades simbolizadas en la musculatura de su dorso.

También de espaldas o ligeramente de espaldas, pero con mucho mayor movimiento aparece en otras obras, como *Hércules, Deianira y el centauro Neso muerto* (1580–1585, Viena, Kunsthistorisches Museum) de Bartholomeus Spranger (Figura 9:149), *Hércules luchando*

contra el león de Nemea (1577–1640, Bucarest, Muzeul Național de Artă al României) de Rubens (Figura 9:150), o *Hércules lucha con el león de Nemea* (1634, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Francisco de Zurbarán (Figura 9:151).

La Fuerza o la Fortaleza se ha representado con diferentes tipos iconográficos o relacionándola con otros afectos, por ejemplo, unida al Amor o sometida a la Elocuencia o a la Justicia. Entre otros atributos, la Fuerza se puede encontrar «bajo la figura de una mujer vestida con una piel de león y armada con la maza de Hércules» (Pastor, 1866, p. 163). La mitología narra que Hércules asesina a un joven llamado Ífito y es castigado por la pitonisa de Delfos a servir como esclavo durante un tiempo para entregar el precio de su compra al padre del fallecido; Ónfale, reina de Lidia, accede a las condiciones y lo convierte en su amante; para ocultarlo, lo disfraza con ropajes femeninos y lo pone a trabajar hilando lana (Elvira, 2008, p. 380). En *Hércules y Ónfale* (ca. 1613–1614 o antes, Bolonia, colección privada) de Sebastiano Ricci, Hércules solo lleva un tocado femenino y vuelto de espaldas, parece esconderse, pero muestra su poderosa musculatura (Figura 9:152). También un curioso camafeo de jaspe de finales del siglo XVI o principios del XVII, *Hércules y Ónfale* (Viena, Kunsthistorisches Museum Wien), procedente del taller milanés Miseroni contiene un plano medio de Hércules, vestido con túnica, vuelto de espaldas, pero descubierta y sin musculatura marcada, parece femenina, con la cabeza de perfil barbada y tocada con la piel de león como si fuera una larga cabellera (Figura 9:153). Sin embargo, en *Hércules y Ónfale* (ca. 1585, Viena, Kunsthistorisches Museum), Spranger representa de forma original al héroe de frente, vestido con ropas y joyas de mujer, y a la reina desnuda en *dorsalismo* portando la maza y la piel de león (Figura 9:154). Al mismo tiempo que Spranger ha intercambiado sus pertenencias, invierte una posición más característica de Hércules y muestra el esbelto y delicado dorso de Ónfale, carente posiblemente de la misma fuerza física, pero sí portadora de otra forma de poder que tradicionalmente se llama ‘la mano izquierda femenina’. Mostrando irónicamente la espalda, se ha apropiado de los atributos del héroe para convertirse en el icono de la *Fuerza* que describe Ripa. Y al mismo tiempo representa su preponderancia sobre el que ahora es su esclavo.

La mayoría de las representaciones de Hércules son frontales, pero hay suficientes obras que demuestran que para algunos pintores la visión de la espalda podría denotar su fuerza y, quizá, al mismo tiempo el sufrimiento de los avatares que debe superar. En la figuración de la fuerza de otros mitos, como en un grabado del *Combate entre Ulises e Irus* (1589) de Jan Harmansz Müller (Figura 9:155), realizado a partir de una obra de Cornelisz, también se utiliza semióticamente el dorso para reafirmar la superioridad del vencedor:

muestra un episodio de la Odisea, cuando el joven Irus reta a Ulises a una lucha que el segundo vence ante la mirada de los habitantes de Itaca. El vencedor aparece de espaldas ante el cuerpo de Irus que yace inconsciente a sus pies. (*Combate entre Ulises e Irus - Colección - Museo Nacional del Prado*, s. f.)



Figura 9:143. Dürer, A. (ca. 1498). *Hércules en la encrucijada* [grabado, 32.6 × 22.7 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391058?ft=Durer&offset=160&rpp=40&pos=181>

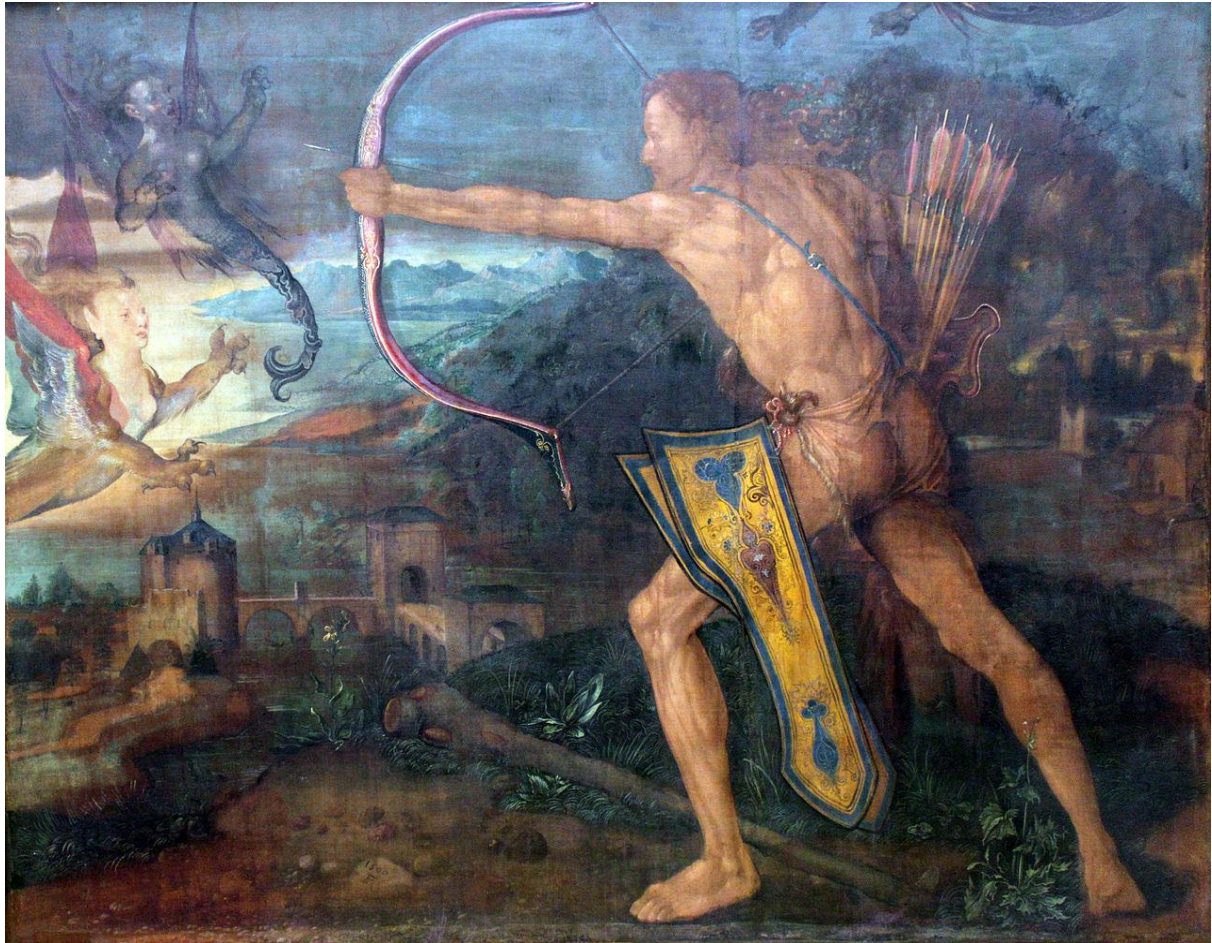


Figura 9:144. Dürer, A. (1501–1502). *Hércules mata a los pájaros de Estinfalob* [Óleo sobre lienzo, 87 x 110 cm]. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1500_Duerer_Herkules_im_Kampf_gegen_die_stymphalischen_Voegel_anagoria.JPG



Figura 9:145. Gossaert, J. (ca. 1509). *Hércules del Forum Boarium* [Dibujo a pluma y tinta, 22,6 x 10,7 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/gossaert/08drawin/45drawin.jpg>



Figura 9:146. Goltzius (ca. 1592). *Hércules Farnese* [Grabado, 42.1 x 30.4 cm]. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343588?ft=hercules+farnese&offset=0&pp=40&mp:pos=5>



Figura 9:147. Cornelisz, C. (1562–1638). *Los trabajos de Hércules* [Óleo sobre roble, 48 x 34 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/c/cornelis/hercules.jpg>



Figura 9:148. Zurbarán, F. (1634). *Hércules vence al rey Gerión* [Óleo sobre lienzo, 136 x 167 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hercules-vence-al-rey-gerion/0406e0fa-f46d-49bc-9890-fa2fb5425567?searchMeta=hercules%20vence%20al%20rey%20geri>



Figura 9:149. Spranger, B. (1580–1585). *Hércules, Deianira y el centauro Neso muerto* [Óleo sobre lienzo, 112 x 82 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. Recuperado en <https://www.khm.at/objektdb/detail/1814/>



Figura 9:150. Rubens, P. (1577–1640). *Hércules luchando contra el león de Nemea* [Óleo sobre lienzo, Bucarest, Muzeul Național de Artă al României. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heracles_and_the_Nemea_Lion_Pieter_Paul_Rubens.jpg



Figura 9:151. Zurbarán, F. (1634). *Hércules lucha con el león de Nemea* [Óleo sobre lienzo, 136 x 167 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hercules-lucha-con-el-leon-de-nemea/ee3ba33e-a694-4024-aeb8-5bfd0df32b49>



Figura 9:152. Ricci, S. (ca. 1613–1614 o antes). *Hércules y Ónfale* [Óleo sobre lienzo, 181 x 257 cm]. Bolonia, colección privada. Recuperado en https://media.izi.travel/e9988277-1763-4576-9b03-ab36867abe25/86f461cb-635b-4332-bc38-b1b85ebe67de_800x600.jpg



Figura 9:153. Taller Miseroni (finales del siglo XVI o principios del XVII). *Hércules y Ónfale* (Jaspe). Viena, Kunsthistorisches Museum Wien. Recuperado en <https://www.khm.at/de/object/c3f7425623/>



Figura 9:154. Spranger, B. (ca. 1585). *Hércules y Ónfale* [Óleo sobre cobre, 25 x 19 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en www.khm.at/de/object/f5c3dd7514/



Figura 9:155. Müller, J. (1589). *Combat entre Ulysse e Irus* [Grabado a buril sobre papel verjurado, 42,5 x 33,3 cm.]. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/combate-entre-ulysses-e-irus/0f839b41-ae2-4d3c-8496-a904f664f8e5>

9.2.7. Mitos invencibles cuya fuerza es doblegada por otros

Todos los héroes que poseen un poder tienen algún punto flaco que si se descubre pueden ser derrotados. Sansón, «el Hércules judío que encarna la lucha de los israelitas contra los filisteos» (Réau, 1996a, p. 279) debe su descomunal fuerza a su larga cabellera, secreto que guarda con mucho celo, pero la pierde por confiar en el amor traicionero de una cortesana sobornada por los filisteos para que les ayude. Debilitado por el placer y el vino que le ofrece Dalila, esta logra que le confiese su secreto: «Le hizo entonces dormir sobre sus rodillas; luego llamó al hombre para que le cortara las siete trenzas de la cabeza; entretanto, ella misma comenzó a sujetarlo, y su fuerza se apartó de él» (Jueces, 16:19). En las representaciones es este pasaje bíblico, Sansón casi siempre aparece recostado e inconsciente sobre el regazo de Dalila y en posición cerrada, tal es el caso de *Sansón y Dalila* (1609–1610, Londres, The National Gallery) de Rubens (Figura 9:156), *Sansón y Dalila* (1618–1620, Londres, Dulwich Picture Gallery) de Anton Van Dyck (Figura 9:157), *Traición de Dalila* (siglo XVII, Cáceres, Depósito en Museo Provincial, Museo Nacional del Prado) de un autor anónimo (Figura 9:158), *Sansón y Dalila* (1628, Berlín, Staatlichen Museen) de Rembrandt (Figura 9:159) o *Sansón y Dalila* (1766, colección privada) de Pompeo Batoni (Figura 9:160). Sansón aparece de nuevo dando la espalda descubierta como un hombre vencido en *Sansón capturado por los filisteos* (1619, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art) de Giovanni Francesco Barbieri il Guercino. Todos los personajes se sitúan frontalmente al espectador, salvo Sansón desposeído de su naturaleza sobrehumana, de tal forma que se contraponen su vergonzante vulnerabilidad sobrevenida a la victoria de los otros en orgullosa frontalidad (Figura 9:161).

La espalda musculosa de Sansón representa la poderosa energía ahora desmentida, la fuerza transformada en debilidad, porque la espalda, en general, tiene la capacidad de significar tanto la fuerza de los que agreden como la resistencia de los que soportan los ataques o se rinden a la enmienda.

Otros personajes hercúleos derrotados por otros aún más poderosos que ellos también se encuentran en varias obras alegóricas de Rubens, quien parece encontrar en la figura dorsal el mejor recurso expresivo de la victoria física y moral. En *El triunfo del vencedor* (1614, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister), el héroe victorioso contra la rebelión, la discordia y la barbarie («Der Triumph des Siegers», s. f.) aparece con sus armas sentado frontalmente en el centro de la composición y rodeado de personajes que enfatizan su gloria (Figura 9:162). La Victoria le corona con laureles y a sus pies están un cadáver boja arriba y uno de los vencidos que, maniatado y echado hacia delante, muestra su musculatura dorsal. El poderío de su espalda

connota que el vencedor es aún más poderoso. En *El triunfo de la Iglesia sobre la Furia, la Discordia y el Odio* (ca. 1625, Madrid, Museo Nacional del Prado), los derrotados son arrollados por el carro triunfal de la Iglesia conducido por una mujer: «entre sus ruedas el Odio, la Discordia y la Maldad». Uno de los males se sitúa de espaldas al espectador en *dorsalismo* para que el espectador vea el aleccionador sufrimiento en su rostro (Figura 9:163). Este personaje subyugado, recostado, pisoteado o caído reaparece en *Héroe coronado por la Victoria* (ca. 1613–1614, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen–Alte Pinakothek) (Figura 9:164). Es un sátiro en el suelo y boca abajo que representa la embriaguez, pero también aparece como una derrotada Venus, sentada de espaldas y apartada por una lanza, porque ella representa o es el amor impúdico («Peter Paul Rubens, Die Krönung des Tugendhelden», s. f.).

Argos es el monstruo de los cien ojos que descansan por turnos de dos en dos; Hera le encarga custodiar a su sacerdotisa Ío que ha sido transformada en vaca por Zeus cuando Hera los sorprende juntos; pero Zeus ordena a Mercurio que de muerte a Argos; Mercurio visita a Argos, entabla conversación con él y luego le adormece tocando la flauta (Elvira, 2008, pp. 101-102). González, L. (1752). Algunos pintores representan al monstruo con un tipo iconográfico que muestra su espalda desnuda justo en el momento en el que Argos cae preso del sueño que le infunde el sonido musical y Mercurio coge el arma con su mano derecha al tiempo que sujeta la flauta con la izquierda. En *Mercurio y Argos* (1635–1638, Dresde, Gemäldegalerie) de Rubens, Argos está de frente, pero se dobla hacia delante y enseña su espalda descubierta; y en *Mercurio y Argos* (1752, Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando) de Luis González Velázquez (Figura 9:165), Argos sentado de espaldas también se inclina ligeramente hacia delante enseñando la desarrollada musculatura, pero contradictoriamente indefensa.



Figura 9:156. Rubens, P. (1609–1610). *Sansón y Dalila* [Óleo sobre tabla, 185 x 205 cm]. Londres, The National Gallery. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Samson_and_Delilah_by_Rubens.jpg



Figura 9:157. Dyck, A. (1618-20). *Samsón y Dalila* [Óleo sobre lienzo, 152 x 232 cm]. Londres, Dulwich Picture Gallery. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>



Figura 9:158. Anónimo, copia de Winghen, Joos van (siglo XVII). *Traición de Dalila* [Óleo sobre lienzo, 35 x 54 cm]. Cáceres, Depósito en Museo Provincial, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/traicion-de-dalila/56c9635e-adac-4f50-ae37-e68390b88631?searchid=ec304fca-f7b0-2d33-1afa-e94c3309da0f>



Figura 9:159. Rembrandt (1628). *Samsón y Dalila* [Óleo sobre tabla de roble, 61 x 50 cm]. Berlín, Staatlichen Museen. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>



Figura 9:160. Batoni, P. (1766). *Sansón y Dalila* [Óleo sobre lienzo, 209 x 144 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>



Figura 9:161. Guercino (1619). *Sansón capturado por los filisteos*. The Metropolitan Museum of Art.
Recuperado en <https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/436603>



Figura 9:162. Rubens, P. (ca. 1614). *El triunfo del vencedor* [Óleo sobre tabla, 161 x 236 cm]. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Peter_Paul_Rubens_-_The_Triumph_of_Victory_-_WGA20328.jpg



Figura 9:163. Rubens, P. (ca. 1625). *El triunfo de la Iglesia sobre la Furia, la Discordia y el Odio* [Óleo sobre tabla, 63,5 x 105 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-iglesia/6d429a36-9035-4673-a6c7-b1e42c24e1a0>



Figura 9:164. Rubens, P. *Héroie coronado* [Óleo sobre tabla, 221,5 x 200,5 cm]. Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München. Recuperado en <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/A0GOI6l4dp/peter-paul-rubens/die-kroening-des-tugendhelden>



Figura 9:165. González, L. (1752). *Mercurio y Argos* [Óleo sobre lienzo, 120 x 97 cm]. Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando. Recuperado en <https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0201>

9.2.8. *Un Jano bifronte*

Desde el Renacimiento algunos autores recuperan las personificaciones antiguas para realizar interpretaciones personales, como es el caso de Caesar Ripa (Elvira, 2008, p. 335). Este influyente estudioso de la iconografía utiliza el motivo bifronte para figurar los iconos de la Obligación, la Previsión y la Prudencia. La bicefalia de la Previsión facilita el conocimiento de los acontecimientos pasados, sabiduría que causa la prudencia para juzgar las cosas que están por venir (Ripa, 1996b, p. 225). Los dos rostros de la Prudencia significan la verdadera cognición «mediante la cual se ordena y se dirige cuanto se debe hacer, naciendo de la atenta consideración de las cosas pasadas como de las futuras» (Ripa, 1996b, p. 233).

En *Alegoría de la Historia* (1770–1774, Madrid, colección privada, reducción del fresco del mismo nombre del Museo Clementino en el Vaticano), Rafael Mengs representa entre otros personajes a Jano bifronte situado de espaldas al espectador con dos cabezas, una femenina mirando hacia la izquierda y otra masculina barbada mirando hacia la derecha (Figura 9:166). El propio pintor describe así su lienzo:

En el quadro de en medio de la bóveda representé el mismo Museo, y en él la Historia, que sobre el Tiempo enojado escribe sus memorias. Jano enfrente, y a su lado un Genio en acto de llevar al Museo algunos rollos de Papyros. La Fama volando anuncia al mundo el Museo. (Citado en Villar, 1980, p. 144)

Jano es una divinidad romana asociada a los orígenes mitológicos de Roma. Se conoce como el primer rey del Lacio que acoge a Saturno, expulsado del trono de Grecia por su hijo Júpiter, y le entrega el gobierno del Capitolio. Se representa como un hombre barbado con dos cabezas y doble faz. Se relaciona con la Historia, con el paso del tiempo y su paso por los lugares: «Como dios de los pasos y de los umbrales, tanto en el espacio como en el tiempo, Jano dio su nombre al mes de Enero (Januarius), que marca el hito del invierno entre dos años vegetativos» (Elvira, 2008, p. 343).

Es muy probable que Mengs haya asimilado a Jano —en actitud de disertación— con la Previsión y la Prudencia de Ripa y lo sitúa de espaldas al Tiempo, quien sentado en el suelo parece detenido. Jano también está confrontado con la Historia que le escucha con atención porque con la prudencia «se recuerdan las cosas del pasado, se ordenan las presentes, y se prevén las futuras» (Ripa, 1996b, p. 233).

Jano bifronte situado de espaldas es necesariamente una figura en *dorsalismo* que muestra al espectador simultáneamente sus dos rostros que miran a derecha e izquierda porque de no ser así perdería su atributo. Por ello, el Jano bifronte de Mengs se articula como un paradigma de la iconografía de la presencia.



Figura 9:166. Mengs, Rafael (1770–1774). *Alegoría de la Historia* [Óleo sobre tabla, 64 x 41 cm]. Reducción del fresco del mismo nombre del Museo Clementino en el Vaticano. Madrid, colección privada. Recuperado en Villar, 1980, p. 145

9.3. Conformaciones dorsales en la iconografía cristiana

Los personajes que protagonizan en la pintura los acontecimientos bíblicos tienen la misma naturaleza que los de la mitología clásica, pero una parte de los iconos no tienen la misma libertad de movimiento que los demás porque por su dignidad y jerarquía espiritual se ven obligados a estar simbólicamente frente al espectador. Las figuras cristianas de mayor dignidad, como puede ser la de Cristo, Dios o la Virgen, *protoiconográficamente* dorsales son extraordinarias y se analizan en el apartado 10.8. «El dorso y la subversión en el arte». Se pueden encontrar ocasionalmente personajes santificados situados de espaldas, como *Santa Úrsula* (siglo XVII, Estrasburgo, Museo de Bellas Artes, Palacio de Rohan) atribuida a Zurbarán (Figura 9:167), cuyo *dorsalismo*, posiblemente está condicionado por la naturaleza del atributo que porta en su mano derecha, para que el gesto de lanzar la flecha no se dirija hacia el espectador. Pero este apartado estudia aquellos esquemas iconográficos que se han podido establecer de forma más o menos recurrente con algún personaje de espaldas, especialmente en las imágenes con un desarrollo más narrativo.

En los tipos iconográficos de la Crucifixión, el Entierro o de la Asunción son frecuentes los personajes devotos, arrepentidos o convertidos a la fe, situados de espaldas, de rodillas y con los brazos levantados. La figura de María Magdalena es paradigmática y se analiza más adelante. En la crucifixión aparece de espaldas Longinos. Puede aparecer vestido de militar de pie o a caballo mirando hacia el Redentor porque es un personaje que resulta de la fusión de dos actores diferentes en el Gólgota (Réau, 1997b, pp. 252-253): el lancero a pie que atraviesa el costado de Jesucristo crucificado y ve salir sangre y agua (Jn 19, 33-34) que está representado con armadura, por ejemplo, en la Crucifixión (1509–1519, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Juan de Flandes (Figura 9:169); y el centurión a caballo que se convierte y proclama su divinidad cuando el sol se eclipsa y la tierra tiembla al expirar Jesucristo (Lc 23, 44-47), que está representado, por ejemplo, en la Crucifixión (1456–1459, París, Louvre) de Andrea Mantegna (Figura 9:168).

En oposición a los devotos que miran hacia el interior del cuadro como si miraran hacia el más allá donde se encuentra Dios, y paradójicamente, también los malvados o indeseables se sitúan de espaldas en las representaciones para señalarlos, como Judas o Gestas, cuyos personajes se analizan en sus respectivos puntos a continuación.



Figura 9:167. Zurbarán, F. o su círculo (siglo XVII). *Santa Úrsula* (Óleo sobre lienzo, 1,80 x 1,09 cm). Estrasburgo, Museo de Bellas Artes, Palacio de Rohan. Recuperado en *Pintura española del siglo XVII de los Museos Provinciales de Francia*. Museo Nacional del Prado, 13 de marzo-23 de abril, MCMLXXI, 1981



Figura 9:168. Mantegna, A. (1456–1459). *La Crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 76 x 96 cm]. París, Louvre.
Recuperado en <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064446>



Figura 9:169. Flandes, J. (1509–1519). *Crucifixión* [Óleo sobre tabla, 123 x 169 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/43bbf96a-516d-4e75-ab29-7ea521e7afce>

9.3.1. Judas Iscariote

Judas Iscariote es el discípulo que traiciona a Cristo a cambio de treinta monedas de plata. El beso que le da públicamente es la contraseña convenida con los soldados encargados de apresar a Jesús para indicarles quién es. Es, por lo tanto, el discípulo malo que hay que discriminar en las representaciones. A veces se diferencia por sus atributos, como un nimbo negro o una bolsa de monedas en su mano (Réau, 1996b, p. 451). Pero también se discrimina socialmente con un castigo estético. En el fresco *El beso de Judas* (1304–1306, Padua, Cappella degli Scrovegni) de Giotto (Figura 4:3), el discípulo infiel está ligeramente vuelto en *dorsalismo* para dar al espectador una amplia espalda envuelta en una túnica amarilla, «color simbólico del judío y del traidor» (Réau, 1996b, p. 451) y mostrar al espectador un «rostro bestial, una frente estrecha, de bruto, que contrasta con la nobleza de Jesús» (p. 451). Leonardo da Vinci (1452–1519) inventa otra treta para discriminar a Judas en el mural de la *Última Cena* (1495–1498, Milán, refettorio di convento di Santa Maria delle Grazie):

Judas (el cuarto desde la izquierda) está sentado al mismo lado de la mesa que todos los demás, sin embargo algo le diferencia de los otros, pues cuando san Pedro se precipita hacia delante y se inclina sobre Judas, este queda aprisionado contra la mesa, y al girar la cabeza en dirección contraria a nosotros, su rostro queda ensombrecido. (Woodford, 1989, p. 86)

En este caso, Leonardo utiliza sabiamente una figura en *clandestinidad* para borrar al enemigo de la fe cristiana. Otra forma de discriminarlo consiste en formular espacial y posicionalmente su aislamiento social y degradación icónica utilizando la ubicación de su figura vuelta de espaldas como un signo proxémico. En *La última cena* de Agnolo Gaddi (c. 1395, Altenburg, Lindenau-Museum), Judas, desprovisto de aureola y separado de sus compañeros en un espacio aislado de la mesa está en ligero *dorsalismo* para mostrar su rostro cetrino (Figura 9:170). En *La última cena* (1493–1496, Florencia, Cenacolo di Fuligno) de Pietro Perugino, Jesús y todos sus discípulos están situados frontalmente en el lugar icónico de la mesa, salvo Judas, sin aureola, que ha sido marginado en solitario en el lado más cercano y de espaldas al espectador, al que muestra la bolsa de monedas que con más miedo que vergüenza oculta a los suyos (Figura 9:171). Otras obras en las que Judas está de espaldas ocultando, pero enseñando su recompensa al espectador son *La última cena* (ca. 1486, Florencia, Cenacolo di refettorio di san Marco) de Domenico Ghirlandaio (Figura 9:172), *La última cena* (1547, Venecia, Chiesa

di san Marcuola) de Tintoretto (Figura 9:173), *La última cena* (1555–1562, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Juan de Juanes (Figura 9:174), *La última cena* (1565, Dessau, Schlosskirche) de Lucas Cranach el Joven (Figura 9:175), *La última cena* (1586, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Francesco Bassano (Figura 9:176) o *La última cena* (1605, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Bartolomé Carducho (Figura 9:177), entre otras. Como se aprecia en algunas de las imágenes, Judas no es necesariamente el único que aparece situado de espaldas en la celebración. A veces, para equilibrar la composición, se ubica en su mismo lado de la mesa a algún compañero apóstol santificado que puede estar vuelto o no, pero guardando una distancia prudencial a modo de “espacio sanitario”. Sin embargo, Judas es el que invariablemente tiene algún lugar “reservado” situándolo en *dorsalidad* o en *dorsalismo* y mostrando su recompensa por la espalda. Es un esquema iconográfico paradigmático porque ya desde la Edad Media se desarrolló la argucia de aislar al traidor de espaldas al espectador en primer plano (Wilks, 2005:27). Aunque no es la única forma de presentarlo en el espacio, sí es recurrente y se puede considerar un atributo proxémico y, por lo tanto, inmaterial que caracteriza al personaje.



Figura 9:170 Gaddi, A. (c. 1395). *La última cena* [Témpera sobre tabla, 61 x 42 cm]. Altenburg, Lindenau-Museum. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/gaddi/agnolo/various/lastsup.jpg>



Figura 9:171. Perugino, P. (1493–1496). *La última cena* [Fresco, 440 x 800 cm]. Florencia, Cenacolo di Fuligno, Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/84/Cenacolo_di_Fuligno%2C_pietro_perugino.JPG/1280px-Cenacolo_di_Fuligno%2C_pietro_perugino.JPG



Figura 9:172. Ghirlandaio, D. (ca. 1486). *La última cena* [Fresco 400 x 800 cm]. Florencia, Cenacolo refettorio di San Marco). Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/4lastsup/3smarco.jpg>



Figura 9:173. Tintoretto (1547). *La última cena* [Óleo sobre tela, 157 x 443 cm]. Venecia, Chiesa di san Marcuola. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:6_La_%C3%9Altima_Cena_\(Iglesia_de_San_Marcuola,_Venecia,_1547\),_I.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:6_La_%C3%9Altima_Cena_(Iglesia_de_San_Marcuola,_Venecia,_1547),_I.jpg)



Figura 9:174. Juanes, J. (1555–1562). *La última cena* [Óleo sobre tabla, 116 x 191 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/2800c04d-a3ad-41eb-a75b-fe359d7d1dde?searchid=49e26729-8d8d-d1f1-5d4b-05410257899c>



Figura 9:175. Cranach el Joven, L. (1565). *La última cena* [Óleo sobre tabla]. Dessau, Schlosskirche.
Recuperado en https://www.wga.hu/art/c/cranach/lucas_y/15lastsu.jpg



Figura 9:176. Bassano, F. (1586). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 151 x 214 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/3bb752c7-074e-4767-aff1-0bdaa686049e?searchid=6f0df15c-eb67-fbd0-94f1-25382ba72174>



Figura 9:177. Carducho, B. (1605). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 257,5 x 247 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/732dcdfc-42ef-4fdc-9d5c-946653354115?searchid=e6d36879-261c-df19-76e7-1624604da312>

9.3.2. *María Magdalena a los pies de la cruz*

Santa María Magdalena es un personaje elaborado en la Edad Media y, por ello, una figura de identidad controvertida para la Iglesia y los historiadores, desde endemoniada y ramera hasta discípula y amante de Cristo. Su figura aglutina los hechos de una serie de mujeres que aparecen en la vida de Jesús. Las noticias de su vida proceden de los evangelios y otros textos hagiográficos que compendian la leyenda provenzal surgida en torno a su figura entre los siglos XI y XIII (Carmona, 2008b, p. 310). La tradición ha determinado que María Magdalena, la bella y disoluta María de Betania, rica heredera del castillo de Magdala y hermana de Marta y Lázaro es la fusión de varias mujeres: la pecadora que con unguento y lágrimas lava los pies a Jesús, se los seca con su cabellera y recibe su perdón en casa de Simón el fariseo (Lc 7, 36-50); María Magdalena que se sitúa con la Virgen junto a la cruz de Jesús (Jn 19, 25); y la legendaria Magdalena desterrada que llega a Marsella donde comienza su labor evangelizadora y finalmente se retira a vivir en una gruta del desierto en la más absoluta pobreza para orar y hacer penitencia. (Carmona, 2008b, p. 311)

La iconografía de María Magdalena comprende tanto el ciclo evangélico como el legendario, pero interesa especialmente el análisis de su figura en el tipo iconográfico de la Crucifixión de Cristo. Generalmente se sitúa de rodillas y levantando los brazos, doliente y arrepentida en un lugar tan principal y simbólico como es a la derecha de los pies de la cruz, aunque se puede situar en el centro o a la izquierda. No es ni la primera ni la única que se sitúa en la base de la cruz, pero la tradición, que tantas veces la ubica agarrada al madero con inconmensurable sentimiento, le ha permitido patrimonializar el lugar hasta el punto de que la Virgen María arrodillada a los pies de la cruz de su propio hijo en la *Crucifixión* (1475–1485, Madrid, Museo Nacional del Prado) del Maestro de la Leyenda de Santa Catalina (Figura 9:178) genera un extrañamiento iconográfico o una identificación errónea.

En la Baja Edad Media, María Magdalena se convierte en la santa más popular después de la Virgen María, especialmente a partir del siglo XIII. En 1215 el Concilio de Letrán decretó que la evangelización era una de las más importantes vías de salvación, lo que empoderó a las nacientes órdenes mendicantes de San Francisco y Santo Domingo que tenían el deber de predicar (K. L. Jansen, 2001, p. 4). Desde finales del siglo XIII los frailes dominicos y especialmente los franciscanos, se identifican con María Magdalena y difunden por Italia su devoción a la predicadora penitente cuyas reliquias habían aparecido en 1279 (p. 6). Fray Angélico realiza a comienzos de la década de 1440 numerosos frescos para las celdas del convento de San Marcos de Florencia en los que se pueden ver a los dominicos arrodillados al

pie de la cruz; en todos los casos se posicionan de frente o perfil con un rostro individualizado que garantiza el reconocimiento personal de su propia devoción. El fervor que sienten los franciscanos hacia María Magdalena se constata en el fresco de la *Crucifixión con tres franciscanos* (1315–1320, Asís, Basilica inferiore di San Francesco, Transetto nord) de Giotto (Figura 9:179) en la que los frailes situados a la izquierda empatizan e imitan simétricamente la actitud de María Magdalena, a la que han reservado el lugar preeminente del Hijo de Dios, es decir, a su derecha.

Daniela Bohde (2019) analiza la iconografía de María Magdalena en función del poder semántico que tiene su ubicación al pie de la cruz y recoge distintas hipótesis de genealogías de carácter visual más que textual, pues ni los evangelios ni los primeros imagineros fijan un posicionamiento claro que, sin embargo, se pone de moda entre todos los pintores a partir del siglo XIII (p. 6). En el fresco de la *Crucifixión* (1277–1280, Asís, Basilica superiore di San Francesco, Transetto sinistro) de Cimabue, aparece un monje franciscano arrodillado de perfil venerando a Cristo (p. 14); es san Francisco estigmatizado que aparece por primera vez en una representación narrativa al pie de la cruz (p. 13). No hay consenso sobre quién es el primero que se sitúa en la base de la crucifixión, si Magdalena o San Francisco. Los donantes religiosos y laicos que aparecen en la parte inferior de los crucifijos votivos en el Renacimiento otoniano del siglo X podrían haber sido un tipo iconográfico a partir del cual los frailes habrían desarrollado en el siglo XI su tipo piadoso (p. 17). La diminuta figura femenina, sin halo y con túnica de oro, arrodillada de perfil a los pies de la *Crucifixión* (ca. 1063–1065, Nueva York, Pierpont Morgan Library and Museum, Libro de Judit de Flandes, ms. M709, fol 1v) es más probable que sea la donante que María Magdalena (Bohde, 2019, p. 12). Las primeras imágenes que la ubican de rodillas y de perfil al pie de la cruz datan del *Duocento*, como la tabla de la *Crucifixión* (ca. 1270, New Haven, The Yale University Art Gallery) de Guido da Siena, pero la *Crucifixión* (1304–1305, Padua, Capella degli Scrovegni) de Giotto es la obra que desde principios del *Trecento* convierte el motivo en el paradigma icónico de los pintores (p. 26). Pero todavía se sitúa de perfil, al igual que en el fresco *Fiesta en casa de Simón* (1305–1308, Asís, Basilica inferiore di San Francesco, Capella della Maddalena) con la escena de la conversión de una pecadora besando y ungiendo los pies de Cristo o en *Noli me tangere* (década de 1320, Asís, Basilica inferiore di San Francesco, Capella della Maddalena), ambos frescos también de Giotto. En todos los tipos iconográficos, el motivo de María Magdalena es el mismo, es decir, se constituye con el mismo esquema de perfil. Independientemente de quienes son los precursores, el pie de la cruz se instituye como el lugar principal en el que el público creyente encuentra a un representante universal de la misericordia y la devoción religiosa.

Pero en versiones posteriores, el maestro de Bondone rejuvenece el esquema compositivo y gira la figura de María Magdalena en un tímido *dorsalismo*, ligeramente de espaldas, envuelta en un amplio manto rojo y con el rostro visible, como en la ya mencionada *Crucifixión con tres franciscanos* (1315–1320, Asís, Basilica inferiore di San Francesco, transetto destro) (Figura 9:179) o en la *Crucifixión* (1319–1320, Estrasburgo, *Musée des Beaux-Arts*) (Figura 9:180). También aparece en dorsalismo en la *Crucifixión* (1320–1340, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) de Simone Martini (Figura 9:181), *Crucifixión* (ca. 1322–1325/26, Siena, Pinacoteca Nazionale) de Pietro Lorenzetti (Figura 9:182), *Crucifixión* (1345–1348, Altenburg, Lindenau-Museum) de Bernardo Daddi (Figura 9:183), *Crucifixión* (siglo XIV, colección privada) de Lucca di Tommè (activo 1356–1389) (Figura 9:184), *Crucifixion* (c. 1375, Indianápolis, Museum of Art) de Barnaba da Modena (Figura 9:185), *Crucifixión* (Colección privada) (Figura 9:186) de Alesso Gozzoli (1473–1528) o *Cristo en la cruz con donantes* (ca. 1520, Amberes, Museum Mayer van den Bergh) del flamenco Quinten Massys (Figura 9:187). En otros tipos iconográficos, como en el del *Descendimiento de la cruz* de Rubens (1612–1614, Amberes, Onze Lieve Vrouwekathedraal), María Magdalena también está en *dorsalismo* a los pies de Jesús (Figura 9:188).

María Magdalena fue una de las más fieles seguidoras de Jesús hasta su muerte y resurrección y una de las pocas mujeres que tienen nombre propio en el Evangelio (Carmona, 2008b, p. 309). A pesar de ser una figura icónica en la Pasión de Jesús y una santa de alta estima, paradójicamente algunos pintores determinan representarla y degradarla icónicamente como una mujer anónima, de espaldas al espectador, sin unas facciones visiblemente personalizadas. Cabe preguntarse qué motivaciones o semánticas hay detrás de una María Magdalena incompleta, sobre todo, porque su función es la de instaurarse como devota ejemplarizante y el rostro, como signo social, atesora y ensalza su identidad. Sin embargo, su anonimato transustancia su naturaleza y resignifica su figura.

La primera representación completamente anónima de María Magdalena podría encontrarse en el fresco de la *Crucifixión* (1376–1379, Padua, Pontificia Basilica Minore di Sant'Antonio, Capella di San Giacomo) de Altichiero da Zevio (Figura 9:189). Está cubierta con un manto rojo que contrasta con el halo dorado que la distingue como santa y postrada en *dorsalidad* a los pies de la cruz con la que se mimetiza en cuerpo y alma. También en la *Crucifixión* (1426, Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte, Collezione Farnese) de Masaccio, María Magdalena está en orante *dorsalidad* a los pies de la cruz, cubierta con un manto cuyo color rojo intenso contrasta con la dorada mata de pelo largo que le caracteriza iconográficamente y que se extiende sobre la espalda y los hombros (Figura 4:9). Masaccio ha dado mayor peso

simbólico a la belleza de la melena con la que enjugó los pies de Cristo que al halo traslúcido. Su cabello era bien conocido como símbolo de su vanidad mundana y más tarde de su penitencia (Erhardt y Morris, 2012, p. 355). Con los brazos elevados, suplicantes, y sin un rostro visible que denote algún sentimiento personal, ya no es una prostituta arrepentida, una incondicional discípula o una desgarrada amante o esposa, sino toda persona que se sitúe en su lugar. Su cuerpo sin identidad, al que le han arrancado el motivo de su vida, se funde con la viga vertical tratando de elevarse espiritualmente. El contorno de su figura rendida a los pies de su Señor contiene sufrimiento e impotencia, profunda devoción y arrepentimiento, lamentación y petición de justicia. En ella se aprecian más que en ninguna otra figura los gestos que convencionalmente se relacionaron con la humildad y la sumisión: la cabeza y la espalda inclinadas hacia delante y la postura de rodillas (Barasch, 1999, p. 92). Esta composición que une verticalmente las figuras de Cristo y a una María Magdalena anónima se encuentra en la *Crucifixión con los santos dominicos* (ca. 1440, Nueva York, Metropolitan Museum of Art.) de Beato Angelico (Figura 9:190) y en la *Crucifixión* (1490–1499, Florencia, Le Gallerie degli Uffizi) del Maestro de la Virgo inter Virgines, pintor holandés de la ciudad de Delft (Figura 9:191). En estos casos la santa se distancia nominalmente de la condición de ser María Magdalena para dissociarse de su personalidad humana y trascender espiritualmente.

En el fresco de la *Crucifixión* (1442, Florencia, Convento di san Marcos, Sala Capitolare) de Beato Angelico, se solapan el carácter narrativo y el simbólico con la participación de personajes de distintas temporalidades (Figura 9:192). A la izquierda y a la derecha de la imagen icónica de Cristo crucificado entre los dos ladrones se ubican respectivamente los santos que fueron testigos de su crucifixión y los representantes de la Iglesia santificados. María Magdalena está agachada en *dorsalidad* para abrazar y sujetar a la Virgen María que, invadida por la pena, apenas es capaz de sostenerse en pie sino gracias al apoyo de dos personajes, posiblemente María de Cleofás, según el evangelio de san Juan, y el propio san Juan Evangelista, según narra la tradición visual. Esta nueva composición desplaza a la santa de su lugar preeminente y detrae parte de su peso simbólico. Generosamente concede el protagonismo a la Virgen y abre un espacio de visibilidad al santo dominico arrodillado a la derecha. En todo caso, María Magdalena se distingue paradójicamente de todos los demás por ser la única que está de espaldas al espectador con una doble función: su cabellera y su silueta son respectivamente un índice estético de su procedencia mundana y la pose de una mujer arrepentida que señala a la madre del hijo de Dios. El cambio de lugar resignifica su figura para representar con la participación del santo dominico un momento bíblico:

Junto a la cruz de Jesús estaba de pie su madre, y también la hermana de su madre, María, Mujer de Cleofás, y María Magdalena. Jesús, viendo a su madre y, junto a ella, al discípulo que amaba, dijo a su madre: «Mujer, he ahí a tu hijo». Después dijo al discípulo: «He ahí a tu madre». Y desde ese momento el discípulo la recibió consigo. (Jn. 19, 25-27)

Aunque el motivo de María Magdalena de espaldas no es exclusivo, cuando aparece en el tipo iconográfico de la Crucifixión, resulta altamente diferenciador al contraponerse, por lo general, a todos los demás personajes. El motivo de la santa de espaldas se extiende a otros tipos iconográficos como un atributo proxémico, como lo fuera también estar arrodillada de perfil. En *Sepultura de Cristo* (1410–1420, Londres, Courtauld Gallery) en el panel central del Tríptico de Seilern atribuido a Robert Camping (Figura 9:193), dos figuras femeninas de espaldas flanquean el principio y el final de su cuerpo yacente. Ambas tienen atributos que pueden ser de María Magdalena y generan cierto extrañamiento iconográfico: la de la derecha está en *pseudodorsalidad* para mostrar al espectador cómo unge su piel herida con unguento y la de la izquierda, que porta un gran manto rojo, está en un lugar tan principal y simbólico como al lado derecho de Jesús, donde se sitúan aquellos a los que perdona Dios. Es inmediato justificar que se trata de una de las otras dos Marías, pero, aunque poco probable, podría tratarse de una duplicación de María Magdalena. En la *Asunción de la Virgen* (1657, Poznan, Muzeum Narodowe) de Juan Carreño de Miranda también se encuentra (Figura 9:194): «El cuello y la espalda de la Magdalena, que de espaldas en primer término, se inclina sobre el sepulcro vacío, y alza la cabeza sorprendida» (Pérez, 1986, p. 32). La santa no está siempre de espaldas y no necesariamente es la única que lo está, pero su posición dorsal extendida a diferentes tipos iconográficos permite hablar de un atributo proxémico. Algunos de los atributos objetuales que la acompañan, como la calavera, las disciplinas, el unguentario, el manto rojo, la melena, el libro o el crucifijo, son principales, pero podrían ser incluso secundarios en tanto que en algunos casos no los tiene y solo su ubicación principal a los pies de la cruz la identifica. En aquellas representaciones en las que está en *dorsalidad* o *clandestinidad* se constituye como un icono anónimo. Aunque la literatura le da un nombre, ella no requiere un rostro para instituirse socialmente, sino que tiene mayor relevancia e interés proyectar la actitud que representa. De espaldas al espectador es la representación coherente de una mujer arrepentida que da la espalda al mundo y abandona los placeres mundanos que su posición social le permite. Sin embargo, el episodio hagiográfico de su penitencia en la gruta de Sainte Baume en un desierto cercano a Marsella, da lugar a un promiscuo repertorio de imágenes con la exquisita dejadez de una bellísima mujer que tiene las ropas raídas y caídas y una larga cabellera que

cubre su desnudez frontalmente. En este orden de representaciones ambiguas se encuentra la *Magdalena penitente* de Alessandro Varotari il Padovanino (1588–1649, colección privada) que, en *dorsalidad* y acompañada de un angelote que le ofrece un unguentario, en lugar de enseñar el pecho descubierto, muestra sensualmente el hombro y la espalda mientras abraza el crucifijo al igual que hiciera a los pies de la cruz (Figura 9:195).

El tipo clandestino de *Magdalena penitente* (ca. 1870) del romántico Antonio Ciseri lo configura una mujer joven descalza, cubierta con un manto rojo sobre una sábana blanca. Se sitúa frontalmente con la cabeza agachada sobre las manos en actitud doliente (Figura 9:196). Al mismo tiempo, una gran mata de pelo rizado que le cae por delante termina de ocultarla. No es una mujer anónima, sino ausente porque, sobre todo, trata de aislarse y ocultarse avergonzada de la mirada de la persona espectadora que le recuerda su pecaminosa vida.

Santa María Egipciaca leyendo (ca. 1582–1583, Venecia, Scuola Grande di San Rocco) de Tintoretto es una joven penitente y solitaria con una rica vestimenta roja (Figura 9:197). Sentada en *pseudodorsalidad* con un libro que acaba de dejar en su regazo para mirar místicamente el horizonte evoca la figura de María Magdalena con la que se relaciona por comparación. María de Egipto es una santa cuya leyenda se origina en Oriente, llega a Occidente en el siglo VII e influye en la construcción de María Magdalena. Se había dedicado a la prostitución desde los diecisiete años, pero cuando oyó hablar de la Santa Cruz quiso marchar a Jerusalén; allí se arrepiente de sus pecados y se retira con tan solo tres panes al desierto del Jordán para hacer vida eremítica durante cuarenta y siete años (Carmona, 2008b, p. 308). Generalmente se la representa como una mujer anciana y desnuda que porta tres panes, pero también comparte atributos iconográficos con María Magdalena, como la calavera y el pelo largo cubriendo su desnudez (p. 309) y, en este caso, su posición de espaldas.



Figura 9:178. Maestro de la leyenda de santa Catalina (1475–1485). *La crucifixión* [Óleo sobre tabla, 100 x 71 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/55252b64-0126-4d3c-a461-7dfa6549a45d?searchid=43763119-cc23-0436-ff77-b1d9544a9e01>



Figura 9:179. Giotto (1315–1320). *Crucifixión* [Fresco]. Asís, Basilica inferiore di San Francesco, Transetto destro. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/giotto/assisi/lower/ceiling/09christ.jpg>

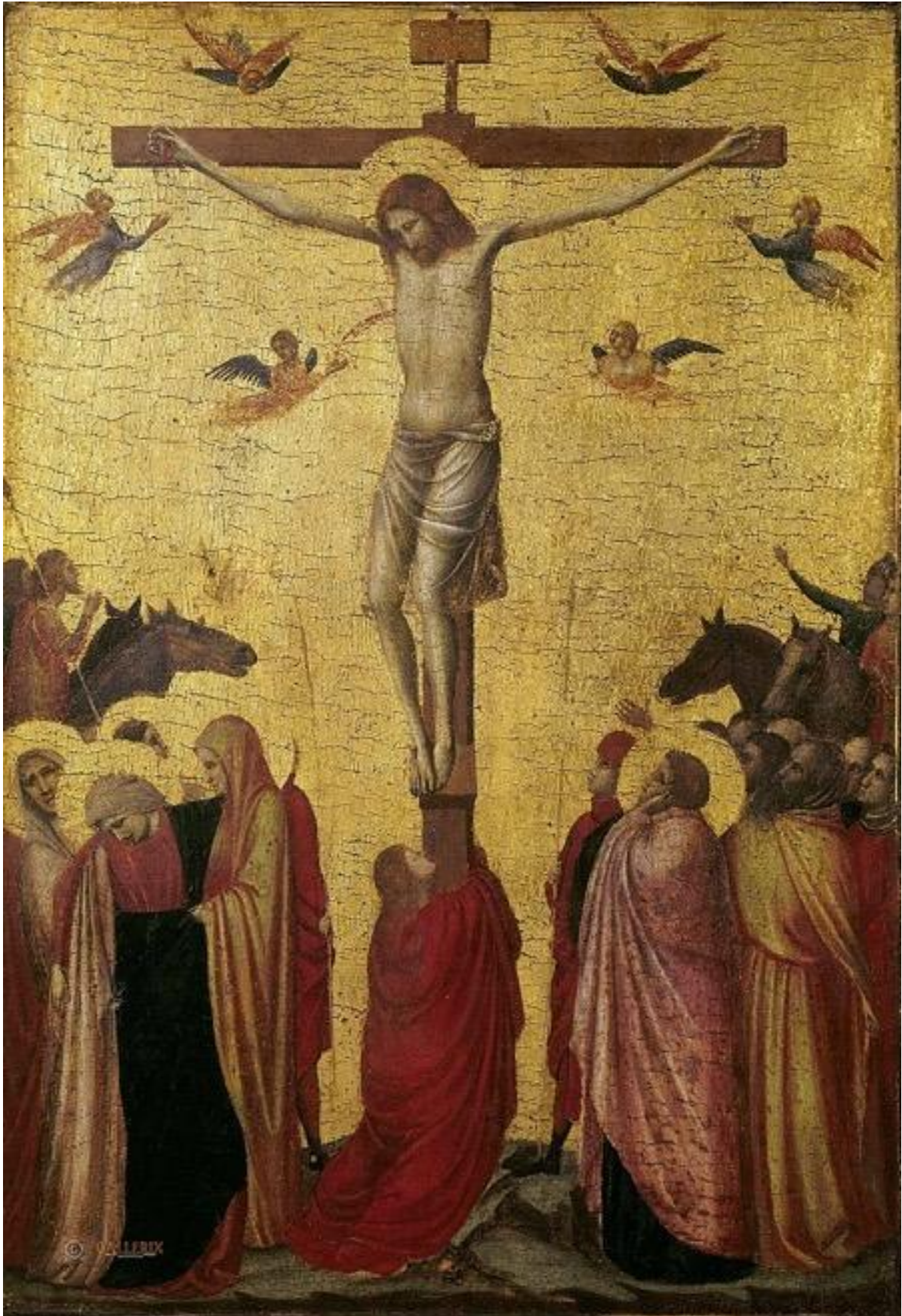


Figura 9:180. Giotto (1319–1320). *Crucifixión* [Témpera sobre madera, 45 x 33 cm]. Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Crucifixion-Giotto_mg_9951.jpg



Figura 9:181. Martini, S. (1320–1340). *Crucifixión*. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Recuperado en Bohde, 2019, p. 37



Figura 9:182. Lorenzetti, P. (ca. 1322–1325/26). *Crucifixion*. Siena, Pinacoteca Nazionale. Recuperado en Bohde, 2019, p. 33



Figura 9:183. Daddi, B. (1345–1348). *Crucifixión* [Témpera sobre tabla, 58 x 28 cm]. Altenburg, Lindenau-Museum. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/d/daddi/crucifi.jpg>

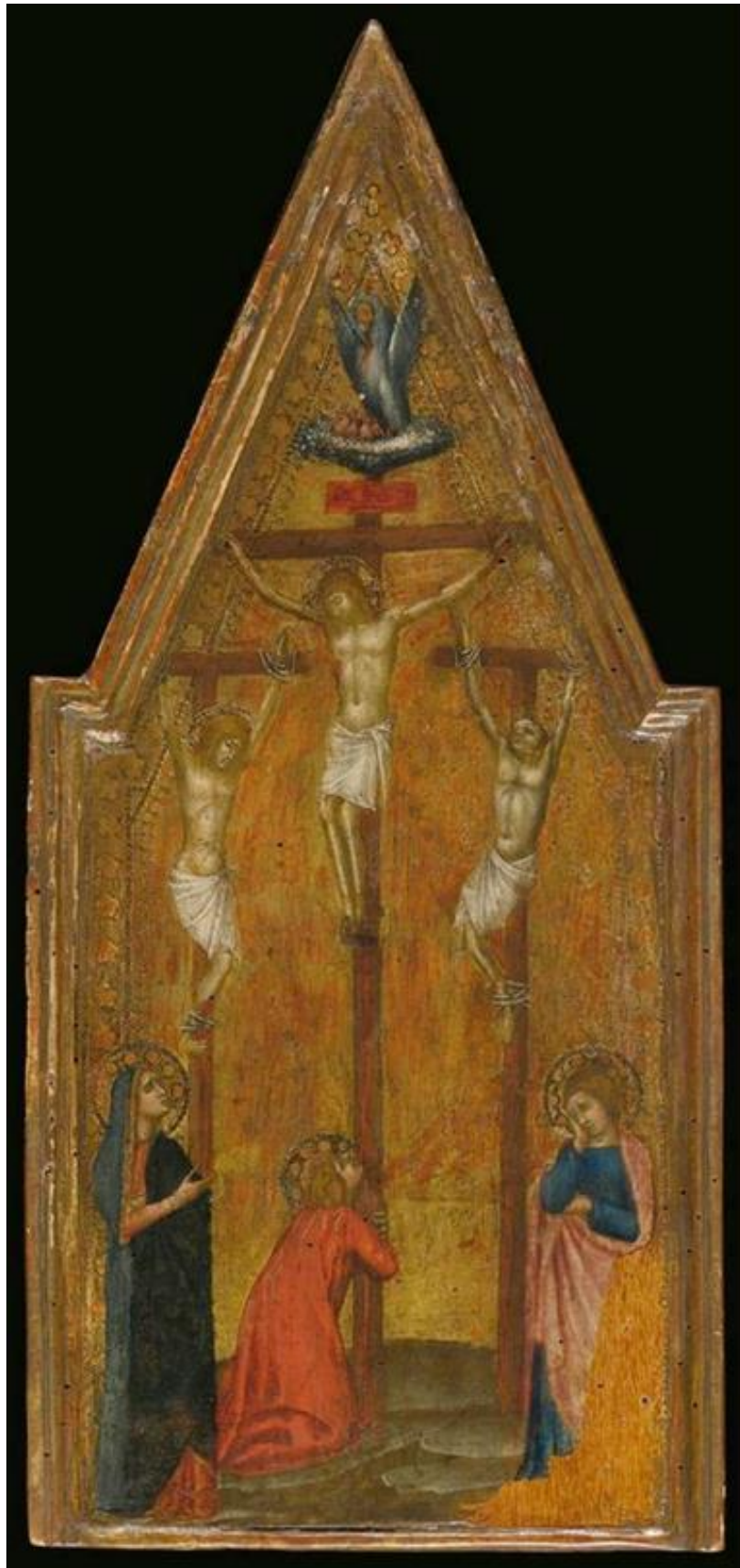


Figura 9:184. Lucca di Tommè (activo 1356–1389). *Crucifixión* [Témpera y oro sobre tabla, 41 x 19 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/l/luca/crucifix.jpg>

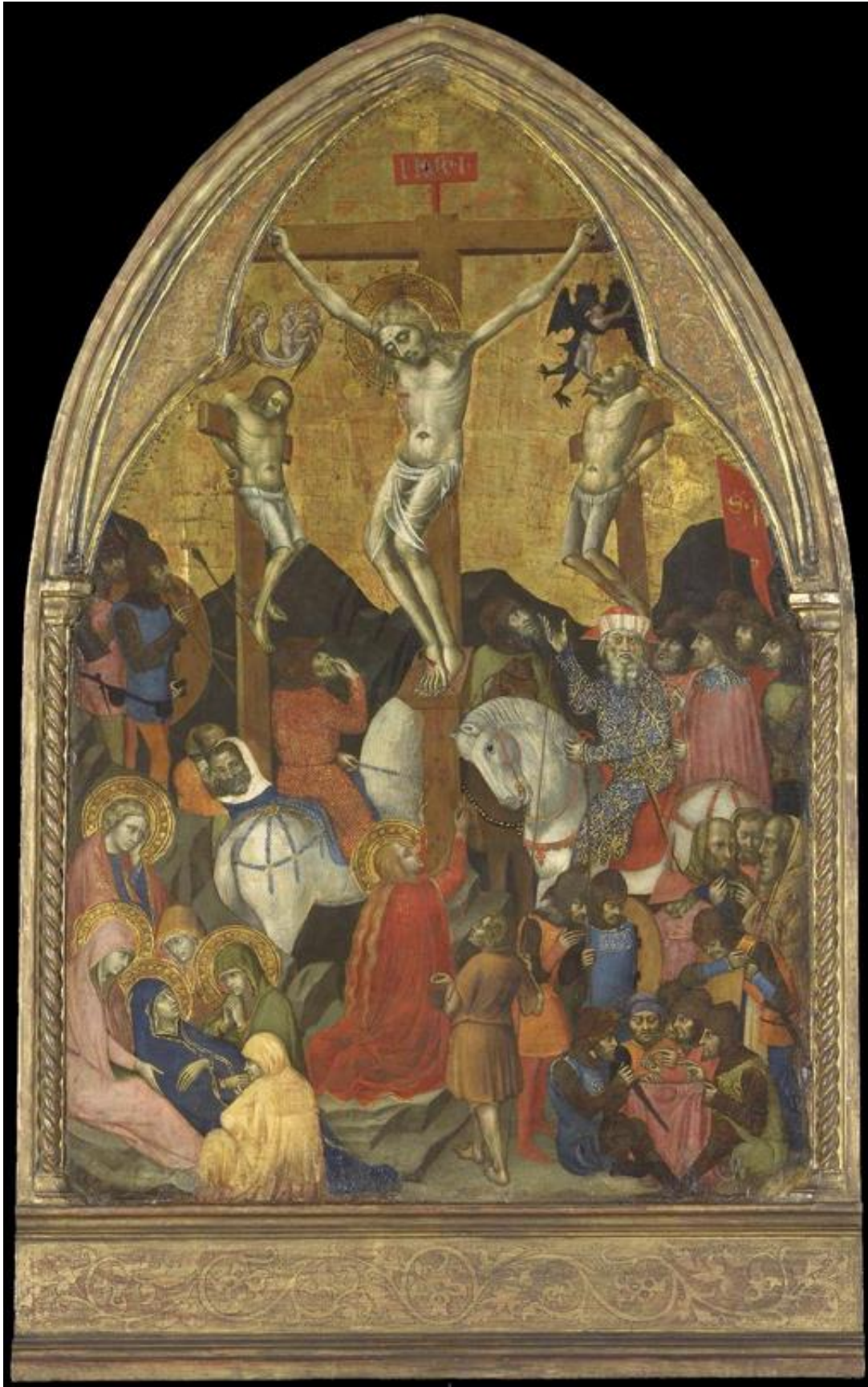


Figura 9:185. Barnaba da Modena (c. 1375). *Crucifixion* [Tempera y oro sobre madera, 104 x 67 cm]. Indianápolis, Museum of Art. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/b/barnaba/crucifix.jpg>

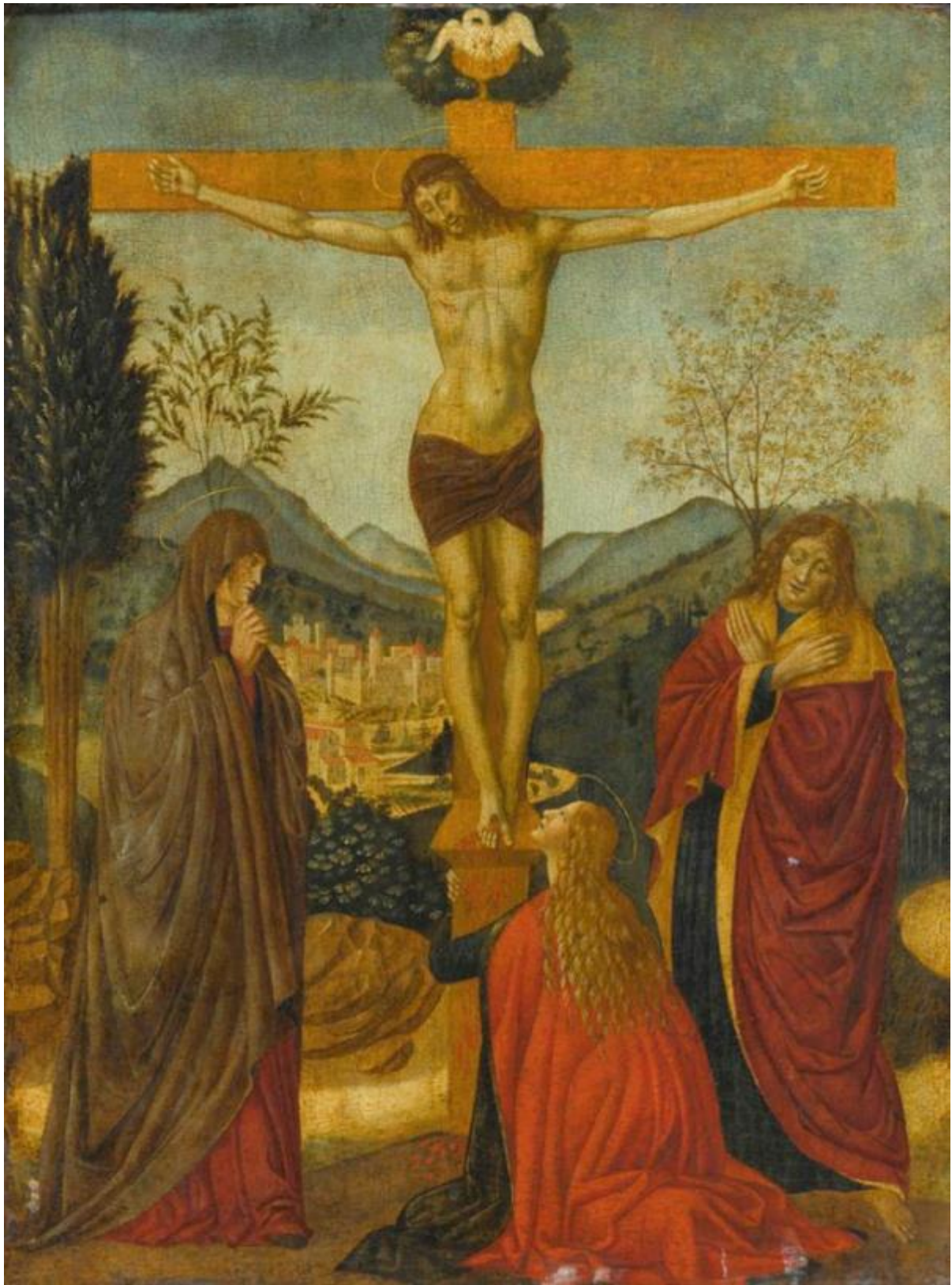


Figura 9:186. Di Benozzo, A. (1473–1528). *Crucifixión* [Óleo sobre tabla, 54 x 41]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/a/alesso/crucifix.jpg>

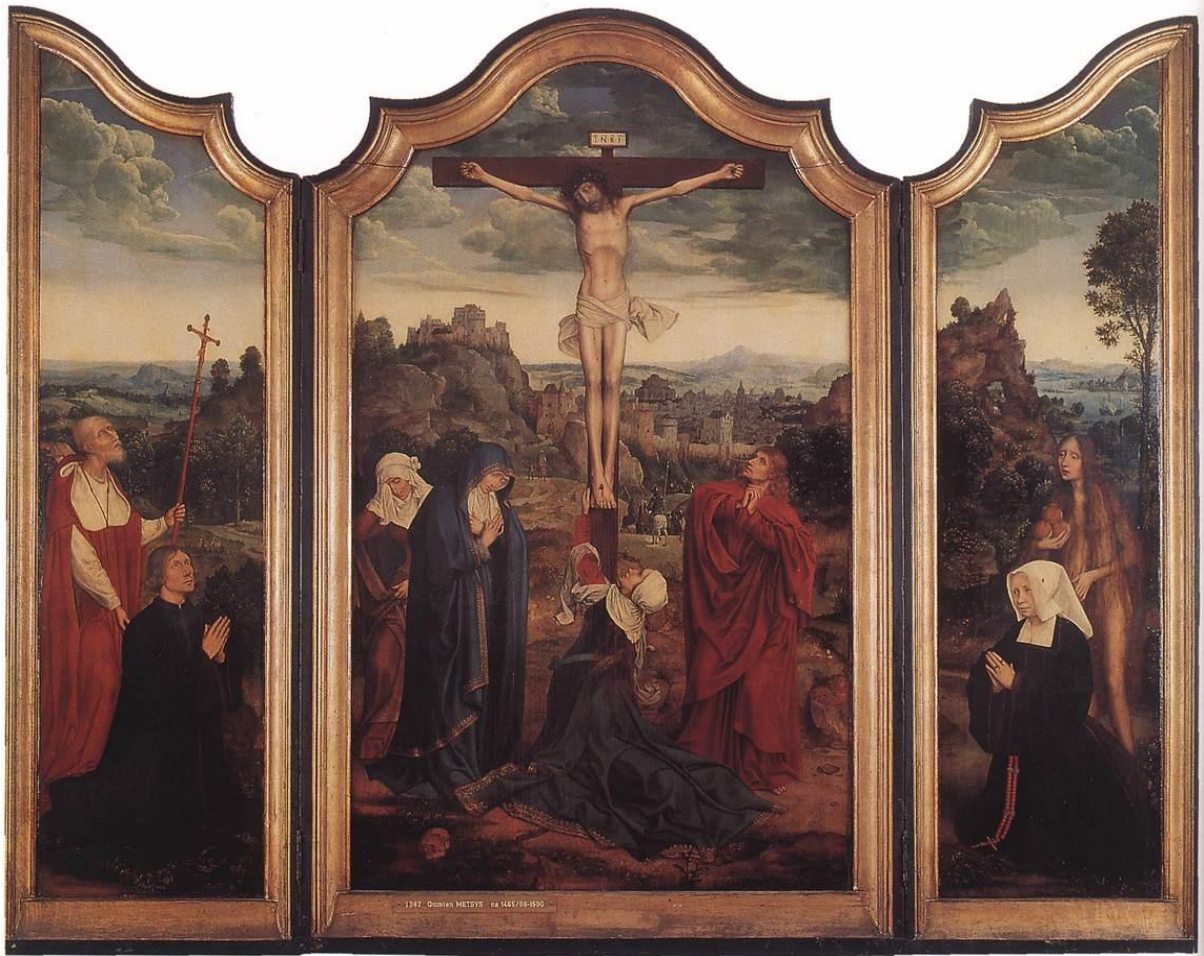


Figura 9:187. Massys, Q. (ca. 1520). *Cristo en la cruz con donantes* [Óleo sobre tabla, panel central 156 x 92,7cm; alas 158,8 x 42,2 cm]. Amberes, Museum Mayer van den Bergh. Recuperado en https://www.wga.hu/art/m/massys/quentin/2/c_cross.jpg



Figura 9:188. Rubens, P. (1612–1614). *Descendimiento de la cruz* (panel central) [Óleo sobre tabla, 421 x 311 cm]. Amberes, Onze Lieve Vrouwekathedraal. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/r/rubens/11religi/07desce1.jpg>



Figura 9:189. Altichiero da Zevio (1376–1379). *Crucifixión* [Fresco, 840 x 280 cm]. Padua, Pontificia Basilica Minore di Sant'Antonio, Capella di San Giacomo. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/a/altichie/2/2crucif1.jpg>



Figura 9:190. Beato Angelico (ca. 1440). *Crucifixión* [Temple transferido a lienzo sobre tabla, 34 x 50,2 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/435577/802113/main-image>



Figura 9:191. Maestro de la Virgo inter Virgines (1490–1499). *Crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 57 x 47 cm].
Florençia, Le Gallerie degli Uffizi, Recuperado en <https://www.wga.hu/art/m/master/virgo/virgo.jpg>



Figura 9:192. Beato Angelico (1442). *Crucifixión* [fresco, 550 x 950 cm]. Florencia, Convento di san Marcos Sala Capitolare. Recuperado en <https://quellidelmuseodisanmarco.files.wordpress.com/2015/02/beato-angelico-crocifissione-sala-capitolare-museo-di-san-marco-firenze1.jpg>



Figura 9:193. Robert Campin [Atribuido] (1410–1420). *Tríptico de Seilern* [Óleo sobre tabla]. Londres, Courtauld Gallery. Recuperado en https://assets.courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2019/01/31144304/P-1978-PG-253-png-10888.jpg?_ga=2.60676909.149465261.1619538809-253694289.1619538809



Figura 9:194. Carreño de Miranda, J. (ca. 1657). *Asunción de la Virgen* [Óleo sobre lienzo, 320 x 225 cm]. Poznan, Muzeum Narodowe. Recuperado en https://hmong.es/es/Juan_Carre%C3%B1o_de_Miranda#wiki-3



Figura 9:195. Padovanino (1588–1649). *Magdalena penitente* [Óleo sobre lienzo, 85 x 100 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/p/padovani/magdalen.jpg>



Figura 9:196. Ciseri, A. (ca. 1864). *Magdalena penitente* [Óleo sobre lienzo, 89 x 50,5 cm]. Recuperado en <https://www.wikiart.org/es/antonio-ciseri/penitent-magdalene-1864>



Figura 9:197. Tintoretto (ca. 1582–1583). *Santa María Egipcíaca leyendo* [Óleo sobre lienzo, 425 x 221 cm]. Venecia, *Scuola Grande di San Rocco*. Recuperado en Erhardt y Morris, 2012, p. 141

9.3.3. *Dimas el Buen ladrón o Gestas el Mal ladrón*

Jesús crucificado es un tema medular de la iconografía cristiana, a veces acompañado por los dos malhechores anónimos que refiere la Biblia. Durante los primeros siglos la representación es simbólica; los imagineros cristianos utilizan símbolos como el Cordero místico o la *crux nuda* porque les repugna visualizar la crueldad de la crucifixión (Réau, 1996b, pp. 494-495). Las primeras imágenes con figuras humanas del sacrificio de Cristo entre los dos ladrones datan del siglo V (Réau, 1996b, p. 495). El evangelio canónico de Lucas, así como el apócrifo de Nicodemo, distingue moralmente a los ladrones por sus actitudes opuestas frente a la fe: uno es el Buen ladrón, creyente, que reconoce y defiende al Mesías del otro ladrón que, incrédulo, le injuria (Lc 23: 39-43). Sus respectivos nombres, condiciones morales y ubicaciones en la crucifixión los proporcionan la *Declaración de José de Arimatea, el que demandó el cuerpo del Señor, que contiene las causas de los dos ladrones*, un texto que estuvo muy de moda en la Edad Media (De Santos, 2005, p. 263). Se trata de una compilación de las *Actas de Pilato*, parte primera del *Evangelio de Nicodemo*, que tuvo una enorme difusión a partir posiblemente de una traducción griega anterior al siglo VI (p. 206). Arimatea afirma que los ladrones fueron crucificados junto a Jesús, a la izquierda Gestas y a la derecha Dimas (De Santos, 2005, p. 266). Describe a Gestas como un hombre que no conocía a Dios ni las leyes, despiadado, violento, sádico y asesino de hombres, mujeres y niños; Dimas es, en cambio, un posadero galileo que da sepultura a los muertos y roba a los ricos, saquea a los judíos y hace favores a los pobres. Aunque son dos personajes secundarios en la Pasión de Cristo, en la Edad Media se configuran como dos penitentes antitéticos que distinguen el sufrimiento del pecador despreciable, que ciego a la fe se condena eternamente, del dolor digno de conmiseración del pecador que reconoce a Cristo y se salva, convirtiéndose en un modelo para la veneración (Merback, 1999, p. 221). Por esta razón «muy pronto la iconografía se esforzó en diferenciar al Buen ladrón del Mal ladrón (...) oponiéndolos, por una parte, a Cristo, y por otra, entre sí» (Réau, 1996b, p. 513). Hasta el siglo XIV sus respectivos atributos jugaron un papel diferenciador importante, pero una forma moderna de discriminarlos en algunas representaciones a partir del siglo XV es mediante sus posicionamientos opuestos: frontal y dorsal. Los ladrones opuestos se homologan al conjunto de pares antitéticos de origen oriental que se sitúan a derecha e izquierda de la base de la cruz, como la Virgen María y Juan, el Sol y la Luna, los ángeles y los demonios, las personificaciones de la Iglesia y la Sinagoga o el lancero Longinos y el *portaesponja* Stephaton, que se formulan en la Crucifixión para contraponer simbólicamente la naturaleza humana y divina de Cristo (Merback, 1999, p. 54) y

la distancia entre la cristiandad y el judaísmo (Réau, 1996b, p. 507). Estos símbolos e iconos desaparecen a finales de la Edad Media porque a partir del siglo XIII, los artistas europeos comienzan a rechazar los tipos orientales para dar paso a nuevas narrativas menos esquemáticas y más acordes con el culto y los idearios devocionales de las órdenes mendicantes y cofradías (Merback, 1999, p. 60). Las posiciones antitéticas de los ladrones responden a una retórica moderna que renueva formalmente la función que tienen en la crucifixión otros signos antitéticos de origen paleocristiano y medieval. La moderna retórica que los enfrenta se establece inicialmente entre ellos y respecto de Cristo, pero evoluciona con el tiempo para fijarse respecto del espectador como lector último e intérprete de la imagen. Cuantitativamente, no se ha realizado un estudio acerca de qué esquemas iconográficos de la crucifixión son mayoritarios según las épocas y contextos.

9.3.3.1. De la distinción simbólica a la distinción estética de los ladrones

Los ladrones pueden aparecer crucificados de la misma forma que Cristo, frontales y clavados en una cruz latina con los brazos extendidos, pero otras formas de crucifixión y señales sirven para discriminarlos del Redentor, como vendarles los ojos, expresar su mayor tormento con destacadas heridas en las piernas y una gestualidad exagerada, atarlos con cuerdas con los brazos enganchados por encima del patíbulo y cruces toscas de árboles en bruto sin escuadrar, incluso retorcidas (Merback, 1999, p. 72; Réau, 1996b, pp. 513-514). El motivo bizantino y luego otomano de ladrones con los «brazos enganchados» se establece claramente en la pintura europea a partir del siglo X y aunque conviven con las formas clavadas, predominan, sobre todo, en el norte hasta principios del siglo XIV, cuando más se desarrollan las habilidades narrativas de los pintores (Merback, 1999, p. 85).

Para el hombre y la mujer medieval, un diablo que arranca el alma a Gestas y un ángel que reconforta a Dimas llevándose su alma al Paraíso prometido son los signos que indudablemente identifican a los ladrones frente a cualquier otra circunstancia que les caracteriza o atributo que los acompaña (Merback, 1999, p. 231). Hasta el siglo XIV sus respectivos atributos jugaron un papel importante, pero a partir del siglo XV, estos motivos iconográficos decaen porque la mayoría de los pintores abogan por el naturalismo (p. 238) y las representaciones se tornan más narrativas que simbólicas. La distinción moral de los ladrones revierte en una distinción estética. Se distinguen por signos fisiognómicos, como las expresiones faciales, el color de su piel o el pelo (Merback, 1999, p. 27). Por lo general, Gestas está sujeto a mayor movimiento, violentas posiciones o rudeza fisiognómica (Panofsky, 1998, p. 169). A través de la estética del dolor,

algunos pintores mancillan más su imagen para proporcionarle iconográficamente un castigo mayor que lo degrada popularmente y lo distancia del ladrón penitente que descansa apaciblemente gracias a la fe. Desde Austria y el sur de Alemania, especialmente Baviera, se difunde la imagen del Mal ladrón castigado con posturas aterradoras que doblan y rompen su espalda, curvándola hacia atrás sobre el patíbulo de la cruz (Merback, 1999, p. 172); su figura es objeto de una intencionada contorsión aleccionadora, con resonancias tanto en el castigo de la rueda medieval para el suplicio (p. 124) como en la fatalidad del cuerpo que descende invertido en la «Rueda de la Fortuna», que gira simbólicamente para derrocar al vicio y redimir a la virtud (p. 171-172). En un contexto social e institucional profundamente antisemita, los pintores bávaros podrían haber sometido al ladrón impenitente no solo a la brutalidad, sino haber evitado el contacto ocular con Cristo (Merback, 1999, p. 195). El ladrón vuelto con la espalda rota se encuentra, por ejemplo, en la *Crucifixión* (ca. 1450 Hallstatt, Kirche Knappenaltar) del Upper Austrian Master³ o en la *Crucifixión* (1496, Neuburg, Kloster) de Rueland Frueauf der Jüngere (Figura 9:198), de tal forma que, si Gestas estuviera erguido, daría la espalda al espectador, pero su torso doblado y su cabeza vuelta hacia atrás es una estrategia posicional para negar la mirada y despreciar a la divinidad (Merback, 1999, p. 173)

³ Consular imagen en

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/43/Hallstatt_kath._Kirche_Knappenaltar_Kreuzigung_01.jpg



Figura 9:198. Frueauf el Joven (1496). *Crucifixión* [Pintura sobre tabla, 89,5 x 69,5 cm]. Neuburg, Kloster.
Recuperado en <https://www.wga.hu/art/f/frueauf/younger/crucifix.jpg>

9.3.3.2. La bilateralidad de los ladrones

En la Edad Media el lado derecho es culturalmente preeminente. Representa el poder, el honor, la fe, la rectitud del alma y la vida eterna y la izquierda es el lado de las debilidades de la carne (Couzin, 2021, p. 10). Aunque la mayoría de las imágenes siguen la simbología espacial de los manuscritos del evangelio de Nicodemo, los cuales salvo uno sitúan al Buen ladrón en ese lugar privilegiado a la diestra del Hijo de Dios y al Mal ladrón en su lado izquierdo o ‘sinistro’, también hay algunas imágenes que los ubican al contrario (Merback, 1999, pp. 23, 85). Algunas representaciones intercambian sus nombres inscritos, como sucede en la *Crucifixión*⁴ (975, Beato de Girona, folio 16v) realizada posiblemente por una monja llamada Ende (p. 83). Se desconoce si este tipo de inversiones se deben a confusiones iconográficas o a tradiciones literarias (p. 23). Pero también, desde finales de la Edad Media, la difusión de otros atributos y características particulares que identifican sus naturalezas opuestas da mayor libertad a los imagineros para soslayar la tradición y cambiar sus posiciones (p. 83 y 231). A lo largo de la Edad Media, aunque las representaciones cristianas estaban rigurosamente prescritas, como la ubicación de los condenados a la izquierda de Cristo y los salvados a su derecha en el Juicio final, se producen inversiones laterales debidas a tradiciones locales, influencias patronales o trueques intencionados con el fin de cambiar los significados (Couzin, 2021, pp. 1-2). Y también, en algún momento se cambian por error, pues la izquierda y la derecha se invierten cuando se referencian desde el punto de vista del espectador, por lo que la transliteración entre descripciones e imágenes da lugar en ocasiones a equívocos (Couzin, 2021, p. 235). Por otro lado, entre la Edad Media y la Edad Moderna se produce un cambio en el modo de ver las imágenes que pasa de estar centrado en el sujeto representado que mira hacia el exterior a centrarse en la persona que mira hacia el interior de la imagen. Los imagineros y feligreses medievales interpretaban que el lado derecho era el correspondiente al del protagonista o de los objetos principales, pero a partir del siglo XIV el lado derecho es el del propio campo visual del espectador. En general, cuando el tipo iconográfico incluye a la Virgen María, su ubicación puede servir para identificar a Dimas. En todo caso, siempre aparecen obras excepcionales de

⁴ Consultar imagen en

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Beato_de_Gerona#/media/File:Girona_Beatus,_folio_16v.jpg

pintores que se desvían de las tradiciones, bien por equivocación, o bien intencionadamente por razones personales y artísticas, como es el caso de *La Crucifixión* (1644–1646, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art) de Poussin que identifica a Gestas con una cartela a la izquierda de Cristo donde también se encuentra la Virgen acompañada de otros santos (Figura 9:199).



Figura 9:199. Poussin, N. (1644–1646). *La crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 148,6 x 218,5 cm]. Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art. Recuperado en <https://5058.sydneyplus.com/argus/final/Portal/Public.aspx?lang=en-US>

9.3.3.3. La gestualidad diferencial

Para distinguir a Dimas el Buen ladrón que es redimido por la fe de Gestas el Mal ladrón que es condenado eternamente, los primeros imagineros cristianos giraron sus cabezas de modo que el situado a la derecha de Cristo le sigue con la mirada y el situado a su izquierda reniega de él mirando hacia el otro lado (Merback, 1999, p. 27). Formalmente, las direcciones de las cabezas no son antitéticas, pero semióticamente lo son. Como Cristo se representa con la cabeza ladeada hacia su derecha, su rostro entra en diálogo con el del Buen ladrón: «En verdad, te digo, hoy estarás conmigo en el Paraíso» (Lc. 23:43) y se cierra al Mal ladrón. Esta sencilla gestualidad pervive durante siglos en los ladrones crucificados frontalmente al espectador. Se encuentra, por ejemplo, en la *Crucifixión* (1308–1311, Siena, Museo dell'Opera Metropolitana del Duomo) de Duccio di Buoninsegna o en la *Crucifixión* (1457–1459, París, Louvre) de Andrea Mantegna.

Esta originaria semiótica que perdura durante varios siglos desaparece con el tiempo, se empaña o se transforma paralelamente a la renovación del lenguaje pictórico que diversifica los movimientos y las posturas de los cuerpos aportando riqueza narrativa y fuerza expresiva. En la llamada *Crucifixión Kaufmann* (ca. 1360, Berlín, Staatliche Museen), un maestro desconocido de la región de Bohemia presenta a los ladrones enganchados por los brazos al travesaño (Figura 9:200) de forma similar a otras crucifixiones de maestros *trecentistas*, como Vitale da Bologna, Ambrogio Lorenzetti o Duccio di Buoninsegna. Pero esta obra con resonancias italianas recoge además el gusto septentrional por una estética recrudescida, cuyo modelo está en el castigo medieval de la rueda de tortura que rompe los huesos a los condenados (Merback, 1999, pp. 124-125). Aunque presenta a los ladrones aparentemente de frente al espectador, sus cuerpos están descoyuntados para enredarse helicoidalmente en el asta de la cruz *patibulata* y cada una de las partes de sus respectivos cuerpos están atadas a la cruz por el lado contrario al del otro malhechor. Por un lado, la cabeza de Dimas está caída hacia atrás, su torso pasa por delante del asta y los brazos por detrás del travesaño para luego atarse por el frente, sus muslos pasan paralelamente por detrás del asta y sus piernas por delante. Por el contrario, la cabeza de Gestas está caída hacia delante, su torso pasa por detrás del asta, los brazos por delante del travesaño para luego atarse por la espalda, y sus muslos y piernas cruzadas abrazan dislocadas el asta. En todo caso, la antítesis entre los ladrones está formulada principalmente por sus rostros que miran uno hacia arriba para recoger la sangre que fluye de la mano del Salvador y el otro hacia abajo para no mirar ni ver a Cristo. En *La crucifixión*

(1487, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza)⁵ del Maestro de la Virgo inter Virgines, el Buen ladrón gira el rostro hacia la derecha para interpelar a Cristo: «Jesús, acuérdate de mí, cuando vengas en tu reino» (Lc. 23:42), pero Gestas está representado como un viejo enrabiado que patalea mientras el pelo canoso que le cubre la cara le impide ya no mirar, sino ni siquiera ver, significando que es ciego a la luz de la verdad. Otra forma de gestualidad se encuentra en una ilustración de la *Crucifixión* (1481–1482, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lhemman Collection) de un misal iluminado por un artista alemán del círculo del Maestro de la «Housbuch» (Figura 9:201). Los ladrones se diferencian por los movimientos verticales y opuestos de sus cabezas y torsos: Dimas, mirando hacia arriba, bebe la sangre que cae de la mano de Cristo; y Gestas, echando el cuerpo hacia delante, es un personaje clandestino que esconde el rostro y trata de zafarse del demonio que le hostiga por la espalda. Si antes el Mal ladrón no quería mirar a Cristo, ahora se le obstaculiza de forma obligada la visión del Salvador. La privación absoluta de ver la imagen de Cristo se impone a Gestas en *La crucifixión* (1480, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Martín Bernat donde está descabezado. Desprovisto de rostro e identidad y cosificado en despojos, carece de presencia ni posibilidad de suscitar ninguna suerte de compasión, pero quizá también por temor, se le ha inhabilitado para volver el rostro y mirar al Mesías (Figura 9:202).

⁵ Consultar imagen en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/maestro-virgo-inter-virgines/crucifixion>

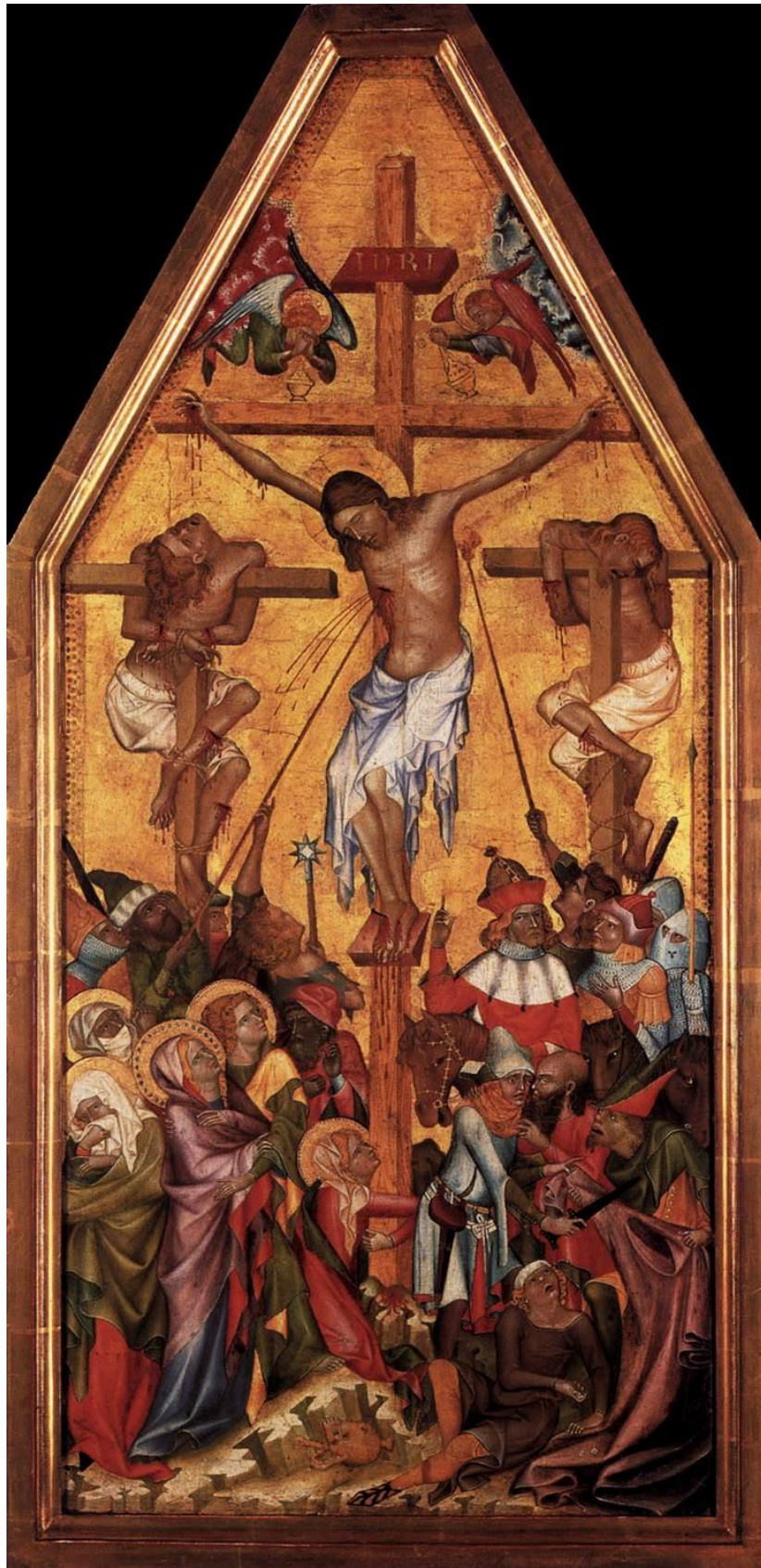


Figura 9:200. Maestro bohemio desconocido (ca. 1360). *Crucifixion Kaufmann* [Panel, 67 x 30 cm]. Berlín, Staatliche Museen. Recuperado en https://www.wga.hu/art/m/master/xunk_bo/crucifix.jpg



Figura 9:201. Círculo del Maestro de la «Hausbuch» (1481–1482). *La crucifixión* [Témpera sobre pergamino, 16,8 x 12,2 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Robert Lehman Collection, 1975. Recuperado en <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/461008/1458683/main-image>

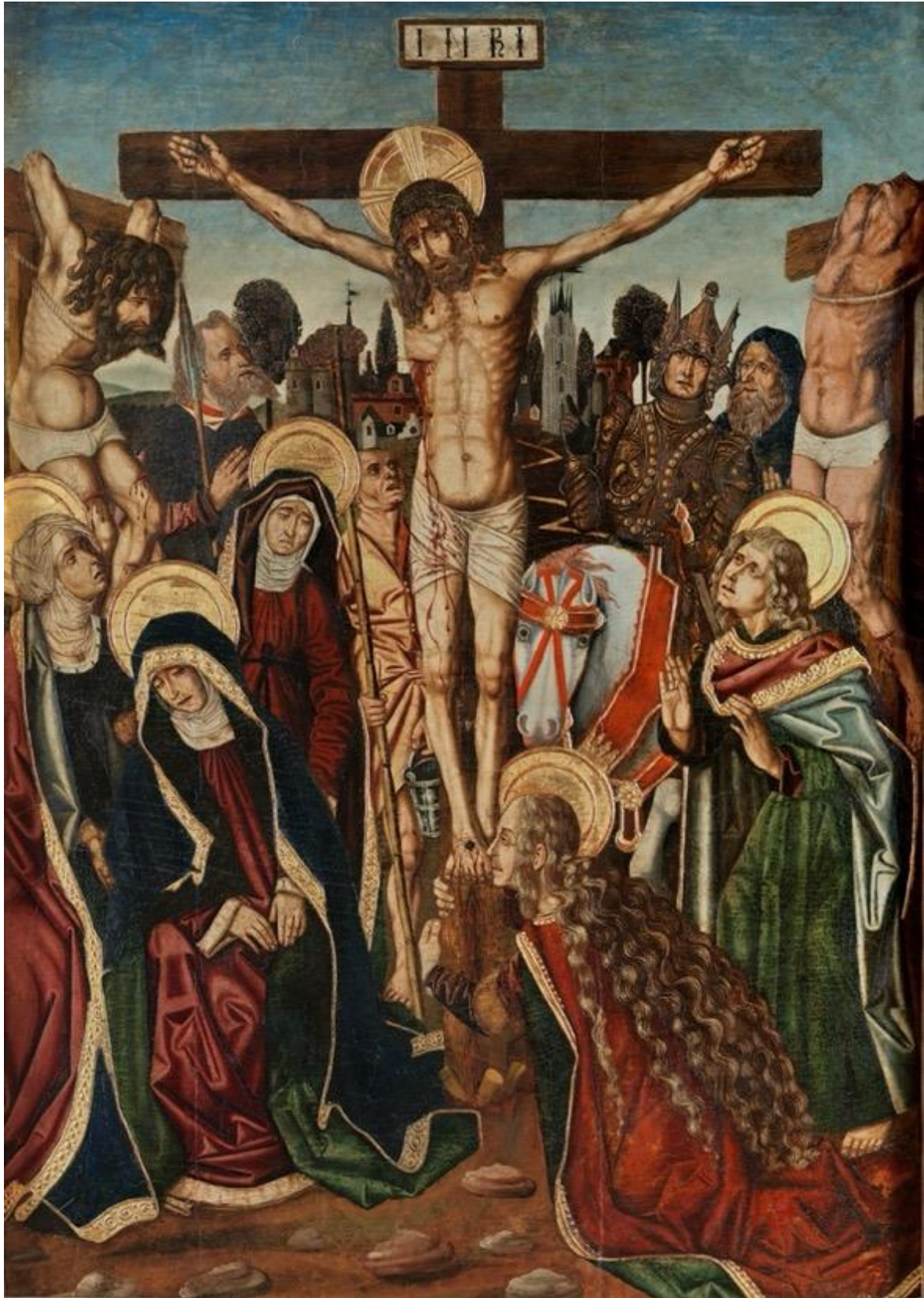


Figura 9:202. Bernat, M. (1480). *La crucifixión* [Técnica mixta sobre tabla, 126 x 92 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/2bdf4b9b-d02e-41e5-a699-9fb7280d03b9?searchid=b4ca4d44-f90c-dae5-4a86-d0bdc4c2f6d>

9.3.3.4. El lenguaje del cuerpo

La originaria gestualidad que gira las cabezas de los ladrones hacia un mismo lado se hace extensiva al lenguaje de todo el cuerpo por parte de algunos pintores. En el *Calvario* (1477, Augsburg, Staatsgalerie, Städtische Kunstsammlungen) del Meister von 1477, los cuerpos inertes de los ladrones se caen curvándose hacia la derecha del espectador. Esta retórica analógica se hiperboliza a mediados del siglo XVI en obras como *El descendimiento* (1550, Madrid, Museo Nacional del Prado) del manierista florentino Alessandro Allori, en la que los ladrones se curvan helicoidalmente e inclinan hacia el lado derecho del lienzo, uno acercándose a Jesús y el otro alejándose, pero manteniendo su posición frontal.

La mayoría de los esquemas del tipo iconográfico de la crucifixión con las tres cruces sitúa a Cristo y a los ladrones frontalmente al espectador. Pero se producen variantes. En la *Crucifixion* (ca. 1450–1460, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) del Maestro de Sterzing Altar Wings se pueden ver excepcionalmente tanto a Dimas como a Gestas de espaldas al público (Figura 9:203). Los ladrones miran obligados hacia arriba, pero sus cruces están ligeramente sesgadas de tal forma que el ubicado a la izquierda del lienzo —Dimas— está frente a Cristo y el de la derecha —Gestas— le da la espalda. De esta forma sus cuerpos implementan una semiótica homologable a la gestualidad de los rostros ideada por los imagineros altomedievales. Este tipo de giro en la cruz que impide forzosamente al Mal ladrón mirar hacia Jesús es característico en el arte bajomedieval del sur de Alemania y Austria y podría tanto expresar la negativa o la ceguera de los judíos para reconocer a su propio Dios (Merback, 1999, p. 193) como impedirle lanzar el mal de ojo a Cristo con los rayos de su visión (p. 195). En esta obra, para castigar iconográficamente más al ladrón que blasfema que al que trata de hacer justicia porque cree que Jesús «no hizo nada malo» (Lc 23: 41), Gestas recibe los golpes de fractura en las piernas que los judíos solicitaron a Pilatos para los tres condenados, aunque Jesús se libró del suplicio porque ya había fallecido (Jn 19: 31-32). En esta composición simétrica y antitética, los dorsos contorsionados de los ladrones flanquean la reposada frontalidad icónica del Mesías. La antítesis formal equipara a Dimas y a Gestas situados de espaldas, enganchados y atados a bastos troncos y los opone y desmarca de la magnanimidad del Hijo de Dios clavado a una cruz escuadrada.



Figura 9:203. Master of Sterzinger Altar Wings (ca. 1450–1460). *Crucifixion de Cristo* [Técnica mixta sobre tabla, 156.5 x 142 cm]. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Recuperado en <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Meister-des-Sterzinger-Altarfl%C3%BCgels/Kreuzigung-Christi/197ED89547B0F9365C1C87A212B325F4/#>

9.3.3.5. El giro en el esquema iconográfico

La imagen de los tres crucificados es en origen estrictamente frontal, disposición que prevalece hasta el siglo XIV cuando se advierten en algunas representaciones giros simétricos que enfrentan ligeramente las cruces de los ladrones sin que lleguen a estar de perfil, como en la *Crucifixión* (1328–1332, París, Louvre) del Taller de Giotto, *Crucifixion* (ca. 1375, Indianápolis, Museum of Art) de Barnaba da Módena (Figura 9:185) o el fresco de la *Crucifixión* (1378–1384, Padua, Oratorio di San Giorgio) de Altichiero da Zevio, esquema compositivo que no desaparece y así se encuentra, por ejemplo, en *Calvario* (década de 1550, colección privada) del Maestro de Brunswic Monogram, *Calvario* (1661, París, Louvre) de Karel Dujardin, entre otras. En estas composiciones simétricas los ladrones se separan física y metafóricamente de la posición icónica y de un horizonte moral que solo corresponden a Cristo.

Desde el *Trecento* comienzan a introducirse en la pintura las figuras que dan la espalda al espectador, lo que, por una parte, obliga a reorganizar las composiciones y, por otra, suscita nuevos significados semánticos que enriquecen las narraciones visuales. En el siglo XV aparecen en las crucifixiones composiciones antitéticas que sitúan con mayor o menor grado de giro a uno solo de los ladrones dando total o parcialmente la espalda. Este tipo de composición asimétrica que opone a los ladrones entre sí es formalmente una eficaz presentación que mantiene inamovible la iconicidad del Mesías y demuestra la crueldad del castigo infligido a los condenados por todas las partes del cuerpo. El propósito teológico de esta estrategia pictórica es narrar con detalle la abyecta pena capital que los hombres imponen al Hijo de Dios, pero que el Todopoderoso no impide porque su resurrección salva a la humanidad del pecado original. Por otro lado, la retórica visual de sus posicionamientos opuestos sugiere sus consabidas naturalezas antitéticas.

Pero hay que distinguir dos estrategias de lectura en la retórica posicional de los ladrones. La primera, desde una concepción medieval de la visualidad que concibe las imágenes como agentes activos (Couzin, 2021, p. 105), analiza las posiciones respecto de la figura de Cristo, quien desde su propia representación ubica a su derecha e izquierda a los ladrones penitente e impenitente respectivamente. La segunda es la concepción del espectador moderno que en el Renacimiento se convierte en el sujeto agente de la visualidad y, por lo tanto, se invierte el lugar de referencia de los objetos en las imágenes. La izquierda y la derecha se leen respecto del espectador. Pero también, aunque el espectador conoce la lateralidad asignada por Cristo a los ladrones, analiza principalmente sus posicionamientos frontal y dorsal respecto de sí mismo. Mientras que en el medievo recibe las imágenes de forma frontal en un único plano, en el siglo

XV tiene subjetivamente algo nuevo que decir sobre los ladrones que se abren o se cierran hacia el interior del espacio pictórico para ocultarse. El sesgo de la visión moderna, centrada en el espectador, es la introspección que se proyecta en las descripciones de las imágenes (Couzin, 2021, p. 106).

Existe cierto prejuicio visual por el cual se tiende a identificar a primera vista la figura dorsal con el Mal ladrón. La posición de espaldas tiene connotaciones negativas, como apartamiento, falsedad, negación u ocultación, mientras que la frontal promueve cierta idea de verdad, positividad, acercamiento o voluntad de comunicación. Pero las obras demuestran que el ladrón de espaldas bien esté situado a la derecha, bien a la izquierda, puede ser tanto Dimas como Gestas. Las razones por las cuales los pintores optan por una u otra ubicación descansan en el papel semiótico que les asignan en la crucifixión. Pero hay un sentido retórico que permanece invariable en sus posiciones contrarias y es el de expresar al espectador sus naturalezas opuestas.

9.3.3.6. Cuando Dimas da la espalda al espectador

Uno de los primeros ladrones que aparece dando la espalda al espectador se halla en una representación nocturna de la *Crucifixión* (1411–1416) en «Las muy ricas horas del duque de Berry» del Musée Condé de Chantilly, manuscrito iluminado por los hermanos Limbourg (folio 155v). La escena reproduce el momento en el que las tinieblas y el eclipse de sol ensombrecen el Gólgota y Jesús expira (Lc, 23: 44-46). A primera vista, cabe pensar que Gestas es el que está de espaldas a la izquierda del cuadro: «A título de curiosidad iconográfica, debe señalarse la manera del todo anormal en que (...) han representado al Mal Ladrón (...) sujeto a la parte posterior de la cruz, de tal manera que da la espalda a los espectadores» (Réau, 1996b, p. 514) (p. 514). Pero, en realidad, se trata de Dimas. Está a la derecha de Cristo y en el mismo lado que la Virgen, al igual que en la imagen diurna de *El descendimiento* (Figura 9:204) que sigue a la anterior en el libro (folio 156v). Como ladrón arrepentido y convertido al cristianismo se ha dado la vuelta para dejar atrás el mundo terrenal y reverenciar al hijo de Dios. Al mismo tiempo, su posición es opuesta a la frontal del impenitente Gestas, quien al otro lado de la cruz también está girado ligeramente sin perder su posición de frente, pero, en este caso, para dar la espalda al redentor y negarle su mirada. Las figuras de espaldas se encuentran en las iluminaciones de libros de forma discreta y secundaria antes del siglo XIV, pero Giotto las difunde en la pintura principalmente desde comienzos del *Trecento*. Como personaje secundario,

el ladrón dorsal del libro de Berry sería fruto de los nuevos aportes que reciben los hermanos Limbourg al entrar en contacto con el naturalismo de «lo giottesco» (Panofsky, 1998, p. 70).

Dimas situado de espaldas o ligeramente de espaldas al espectador a la derecha de Cristo aparece en *Calvario* (1465–1468, Gante, Sint Baafskathedraal, tríptico, panel central) de Joos van Wassenhove, *Calvario* (1468, Núremberg, Germanisches Nationalmuseum) del Maestro del Altar Landauer (Figura 9:205), el *Calvario* (1485–1490, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud) del Maestro de 1477 (Figura 9:206), la *Crucifixión* (1490–1499, Barnard Castle, The Bowes Museum) del Maestro de Virgo inter Virgines (Figura 9:207), el *Calvario* (1500, Brujas, Groeningemuseum) de un pintor anónimo (Figura 9:208), en la *Crucifixión* (siglo XVI, Madrid, Museo Nacional del Prado) también anónima (Figura 9:209) o en la *Crucifixion de Cristo* (c. 1554, Wiesbaden, Museum) de Frans Floris (Figura 9:210), entre otras obras. La originaria gestualidad de los imagineros medievales ha perdido bastante peso en estas representaciones, especialmente en el caso del Buen ladrón, que incluso puede aparecer con los ojos vendados, y ya no hay ángel o demonio que identifique a cada uno de los ladrones. La figura de Gestas puede tener mayor movimiento o grado de dislocación en los brazos y el rostro girado hacia arriba o hacia la derecha para no encontrarse visualmente con el Mesías. Pero, sobre todo, lo que distingue a Dimas de Gestas es que coincide en el mismo lado con la Virgen que se sitúa a la diestra de Cristo. En estas composiciones, Dimas da la espalda al mundo para seguir con todo su cuerpo a Cristo, pero también se opone retóricamente a su homólogo el Mal ladrón. Se podría decir que el Buen ladrón visto de espaldas coincide con la mirada del espectador y es una forma de hacer coincidir a ambos ante el perdón de Dios. Desde finales de la Edad Media, algunos tratados, como *Gaistliche vsslegung des lehens Jhesu Christi [Interpretación espiritual de la vida de Cristo]* (1480–1485), edición alemana impresa en Ulm por Johann Zainer, aseguran que a ningún pecador se le niega el perdón y se anima al lector a identificarse con el Buen ladrón redimido y beatificado en la hora de su muerte (Merback, 1999, p. 27). Curiosamente, en la xilografía *Crucifixión con dos ladrones* (1480–1485, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum) que ilumina este tratado de finales del siglo XV, los dos ladrones se encuentran enfrentados, siendo el situado a la izquierda de Cristo el que está de espaldas.



Figura 9:204. Limbourg (1411–1416) *El descendimiento* [Temple sobre vitela, 29 x 21 cm]. Chantilly, Museo Condé. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Folio_156v_-_The_Deposition.jpg



Figura 9:205 Maestro del Altar Landauer (ca. 1468). *Calvario* (Altar de Marcus Landauer) [pintura sobre madera de abeto, 183 x 111 cm] Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Recuperado en <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/wE4Kq5KLZ5>



Figura 9:206. Maestro de 1477 (1485–1490). *La crucifixión de Cristo* [Óleo sobre tabla, 151 x 118 cm]. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Recuperado en https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011370/rba_c007078



Figura 9:207. Maestro de la Virgo inter Virgines (ca. 1490–1499). *Crucifixión* (Panel central del tríptico con la crucifixión, acarreo de la cruz y descendimiento) [Óleo sobre tabla, panel central: 218.8 × 196.3 cm, alas: 219 × 93 cm. Barnard Castle, The Bowes Museum. Recuperado en



Figura 9:208. Anónimo (1500). *Calvario* [Óleo sobre tabla, 142 x 225,5 cm]. Brujas, Groeningemuseum.
Recuperado en https://www.wga.hu/art/m/master/zunk_fl/16_paint/1/01calvar.jpg



Figura 9:209. Anónimo (siglo XVI). *Crucifixión* [Óleo sobre tabla, 83 x 132]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/crucifixion/3db03306-b155-408d-9b63-64f632231a76?searchid=ea03c297-7b21-0baa-04dd-c78081236022>

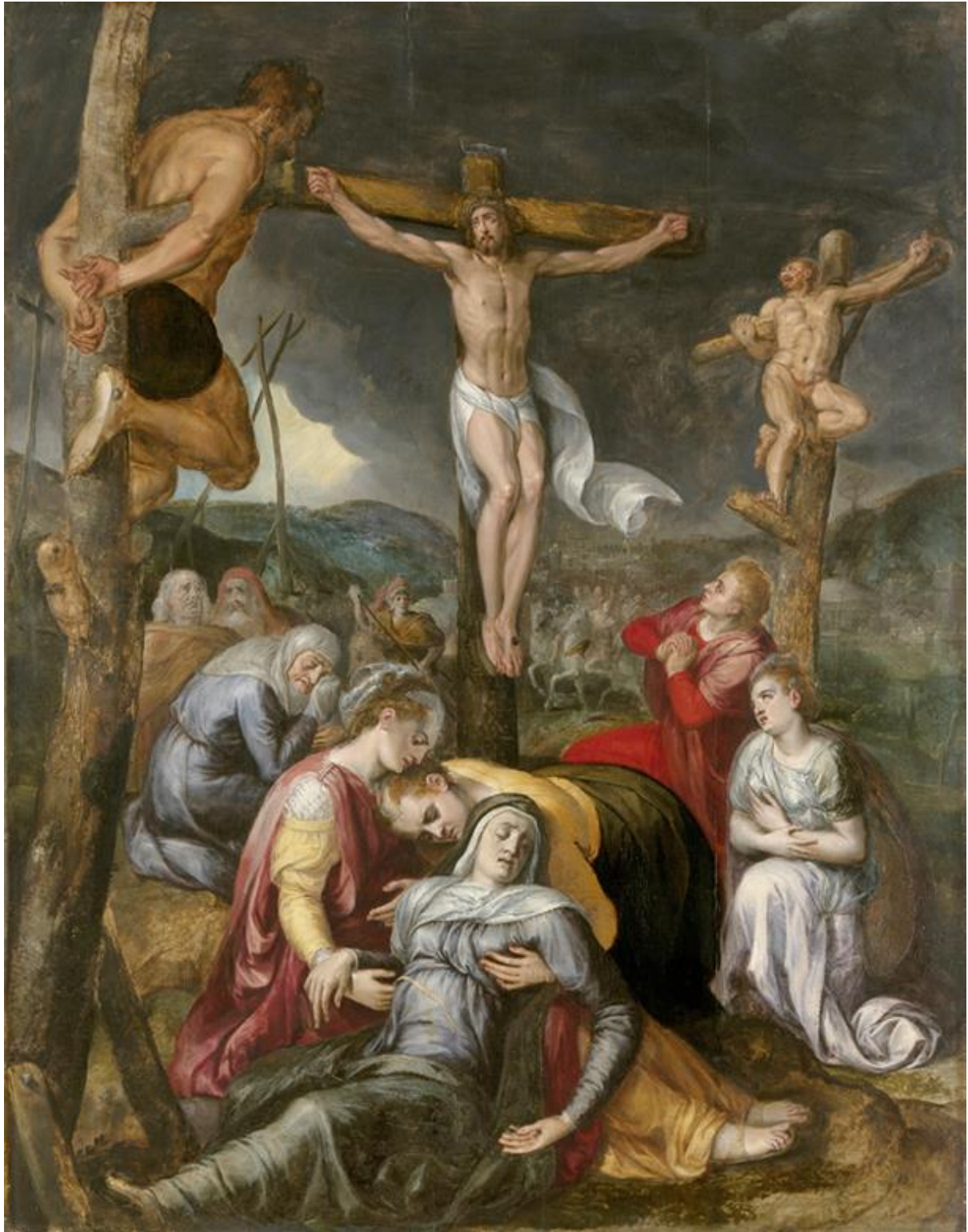


Figura 9:210. Frans Floris (ca. 1554). *Crucifixión de Cristo* [Óleo sobre lienzo, 130 x 105 cm]. Wiesbaden, Museum. Recuperado en https://brill.com/view/book/9789004343252/9789004343252_webready_content_m00219.jpg

9.3.3.7. Cuando Gestas da la espalda al espectador

En la *Crucifixión* (siglo XV, Munich, Frauenkirche) del Maestro de Munich Domkreuzigung, Dimas está a la diestra de Cristo, como la Virgen, Longinos y otras santas, y Gestas, a la izquierda, como el asesino que abajo en primer plano trata de apuñalar a un hombre (Figura 9:211). Los dos ladrones tienen los brazos quebrantados y enroscados en el travesaño. El Buen ladrón se sitúa casi de frente alineado con la imagen icónica de Cristo, identificándose con los cristianos. Por el contrario, el Mal ladrón aparece doblado hacia delante sobre el patíbulo dando la espalda a Cristo y al mismo tiempo a la Iglesia. Su obligada posición expresa física y semánticamente su negativa a aceptar al hijo de Dios y a los que se salvan por la fe, pero sobre todo significa su expulsión de la comunidad cristiana. A diferencia de las composiciones anteriores, la retórica posicional de Gestas deja de ser contradictoria para el moderno espectador. Su posición dorsal aglutina de forma paradigmática y, sin embargo, poco frecuente, la semiótica de la negación a tres bandas, dando la espalda a Cristo, al Buen ladrón y al espectador, que es la Iglesia.

El Mal ladrón de la *Crucifixión* (1565, Venecia, Escuela Grande di San Rocco) de Tintoretto (Figura 9:212) también compendia la semiótica de la triple negación en un tipo iconográfico mucho más narrativo que icónico:

Across this sequence the three protagonists who share the common fate relate to one another with theological and dramatic exactness: the thief who will mock Christ has, quite literally, already turned his back on him; the other, who will reprove his companion and acknowledge the Savior and whose place in paradise is promised by Jesus, looks up to him, whose responding glance completes the most moving and significant visual dialogue in the painting.

[A lo largo de esta secuencia, los tres protagonistas que comparten un destino común se relacionan entre sí con exactitud teológica y dramática: el ladrón que se burlará de Cristo, literalmente ya le ha dado la espalda; el otro, que reprobará a su compañero y reconocerá al Salvador, y cuyo lugar en el paraíso es prometido por Jesús, eleva la vista hacia él, quien respondiendo con la mirada finaliza el diálogo visual más conmovedor y significativo del cuadro]. (Rosand, 1982, pp. 201-202)

Pero en la mayoría de las obras en las que Gestas da la espalda no existe esta concentración semántica y su imagen dorsal se reserva al punto de vista de los espectadores. Esta situación se aprecia de forma clara en el díptico de *Cristo portando la cruz con la crucifixión y La resurrección con los peregrinos de Emaus* (ca. 1510, Nueva York, Metropolitan Museum of Art) del pintor neerlandés Gerard David (Figura 9:213) donde Gestas da la espalda al público y para evitar mirar a Cristo que lo tiene de frente, mira hacia arriba. Al fondo del panel izquierdo y oblicuamente al plano del cuadro, aparece Cristo crucificado junto a los ladrones cuya lateralidad podría estar invertida, pues es plausible que sea Dimas el que está a la izquierda de Cristo, como lo están la Virgen y otros santos, a la derecha del espectador. Apartado y de frente al grupo de los santificados, Gestas se sitúa de forma excepcional a su derecha, mirando hacia arriba y vuelto de espaldas a la izquierda del espectador.

La posición dorsal de Gestas a la izquierda de Cristo es mayoritaria en las composiciones antitéticas de la crucifixión. En el siglo XV se encuentra, por ejemplo, en la *Crucifixión* (1450–1500, Poznan, Muzeum Narodowe) de Roger Campin (Figura 9:214), *Crucifixión* del panel derecho del Díptico de Jeanne of France (1452–1470, Chantilly, Musée Conté) de Rogier van der Weyden (Figura 9:215), *Crucifixión* (1475, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) de Antonio da Messina (Figura 9:216) o *Crucifixión* (1490, Palencia, Catedral de San Antolín, díptico del Calvario y la Piedad, panel izquierdo) de Pedro Berruguete (Figura 9:217). En el siglo XVI se pueden citar, entre otras obras, la *Crucifixión de Cristo* (ca. 1500, Viena, Akademie der bildenden Künste Wien) del Maestro de la Leyenda de Santa Caterina (Figura 9:218), *La crucifixión* (1510, Londres, National Gallery) del panel central del tríptico para el altar mayor del convento de Koningsvel del Maestro de Delf (Figura 9:219), *Cristo sobre la cruz entre los dos ladrones* (1512, París, Musée du Louvre) de Albrecht Altdorfer, con un punto de vista oblicuo, el panel derecho del tríptico de la *Crucifixión con el Ladrón impenitente con santa Marta* (1519, Munich, Alte Pinakothek) de Hans Burgkmair (Figura 9:220), el panel central del políptico de la *Crucifixión* (1540, Linköpings Domkyrka) de Maarten Van Heemskerck (Figura 9:221), en la que los ladrones aterrados se contorsionan clavados a las cruces mientras Cristo descansa en paz, y *El descendimiento* (ca. 1570, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Pedro de Campaña (Figura 9:222). En el siglo XVII destacan, entre otras, dos obras de Rubens: *Cristo en la Cruz entre los dos ladrones* (1620, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen) de carácter narrativo (Figura 9:223) y *Las tres cruces* (ca. 1620, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) de carácter icónico (Figura 9:224) y *Cristo en la cruz entre los dos ladrones* (ca. 1640, París, Musée du Louvre) de David Teniers donde Gestas aparece ligeramente vuelto. En el siglo XVIII, se pueden citar

Cristo crucificado entre los dos ladrones (ca. 1710, Venecia, Gallerie dell'Accademia) de Giovanni Battista Piazzetta, en la que las tres cruces están dispuestas paralelamente al plano del cuadro de tal forma que se completa de forma perfecta una imagen simbólica de Cristo crucificado junto a la visión completamente antitética de los condenados (Figura 9:225) y *La crucifixión* (1745–1750, San Luis, Mueum of Art) de Tiépolo en la que las tres cruces en una disposición oblicua forman parte de una obra que tiene un carácter más narrativo, donde Gestas está situado de espaldas a la derecha del cuadro junto al lancero a caballo y Dimas junto a la Virgen con túnica azul (Figura 9:226). En el siglo XIX, se puede citar *La Crucifixión* (1866, Ilustración de la Gran Biblia de Tours) de Gustave Doré⁶. Y todavía se encuentra en representaciones contemporáneas del siglo XX, como en *Gólgota* (1917, Nueva York, Brooklyn Museum) de Franz von Stuck (Figura 9:227) o la *Crucifixión* (1940–1941, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea) de Renato Guttuso (Figura 9:228).

La razón por la cual Gestas es quien principalmente pasa a situarse de espaldas al espectador en lugar de Dimas, que permanece junto a la frontalidad icónica de Jesús, podría residir en el hecho de que en Europa se popularizó el culto a Dimas. Es, por ejemplo, patrón de Gallípoli, provincia de Tarento, Italia meridional, y tiene dedicada una capilla en la catedral de Valencia, España (Réau, 1997a, p. 379). En las regiones del sur de Austria y de Baviera los jesuitas y las cofradías locales promovieron también su culto durante el Barroco (Merback, 1999, p. 224). Aunque en realidad nunca llegó a ser canonizado, incluso la Iglesia le consideró un santo y tuvo un lugar significativo entre los modelos penitentes de los monjes franciscanos (Merback, 1999, p. 225). Por otro lado, como ya se ha señalado, Gestas se opone semánticamente a las figuras que representan a la cristiandad y da la espalda a la Iglesia. En el arte medieval tardío el Mal ladrón representó el judaísmo, así que ocultar su imagen icónica equivaldría a negar su religión y al mismo tiempo se evitaría el mal de ojo en los feligreses.

⁶ Consultar imagen en <https://www.ersillas.com/crucifixiones-siglo-xix/>



Figura 9:211. Maestro de Munich Domkreuzigung (siglo XV). *Crucifixión* [Panel central del retablo mayor de la Pasión]. Munich, Frauenkirche. Recuperado en Merback, 1999, p.



Figura 9:212. Tintoretto (1565). *La Crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 1224 x 536 cm]. Venecia, Escuela Grande di San Rocco. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Jacopo_Tintoretto_021.jpg



Figura 9:213. David, G. (ca. 1510) *Cristo portando la cruz con la crucifixión y La resurrección con los peregrinos de Emaus* [Óleo sobre tabla de roble, panel izquierdo: 86.4 x 27.9 cm; panel derecho: 86.4 x 28.2 cm]. Nueva York, Museo Metropolitano. Recuperado en <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/459061/913343/main-image>

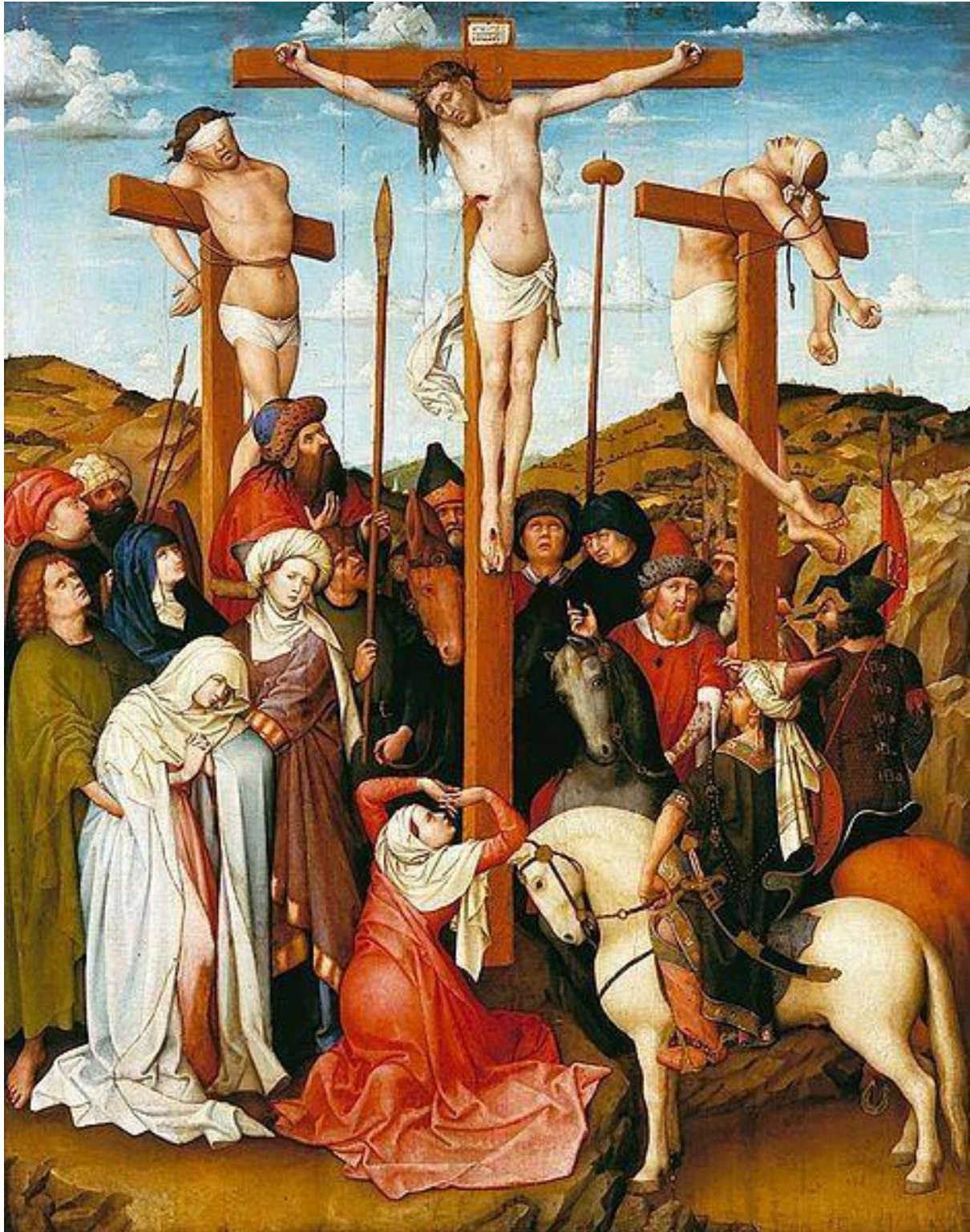


Figura 9:214. Campin, R. (1450–1500). *Crucifixión* [Óleo sobre tabla, 119 x 92]. Poznan, Poznan, Muzeum Narodowe. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Campin_Crucifixion.jpg



Figura 9:215. Van der Weyden, R. (1452–1470) *Crucifixión*, Panel derecho del Díptico de Jeanne de France [Óleo sobre tabla de roble, 39 x 27 cm cada ala]. Chantilly, Musée Condé. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/w/weyden/rogier/13variou/5diptycca.jpg>



Figura 9:216. Messina, A. (1475). *Crucifixion* [Óleo sobre tabla, 52,5 x 42,5]. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/a/antonell/crucifiy.jpg>



Figura 9:217. Berruguete, P. (1490). *Crucifixión* (Panel izquierdo del Díptico del Calvario y la Piedad). Palencia, Museo Catedralicio San Antolín. Recuperado en <http://domuspucelae.blogspot.com/2016/11/un-museo-interesante-museo-catedralicio.html>

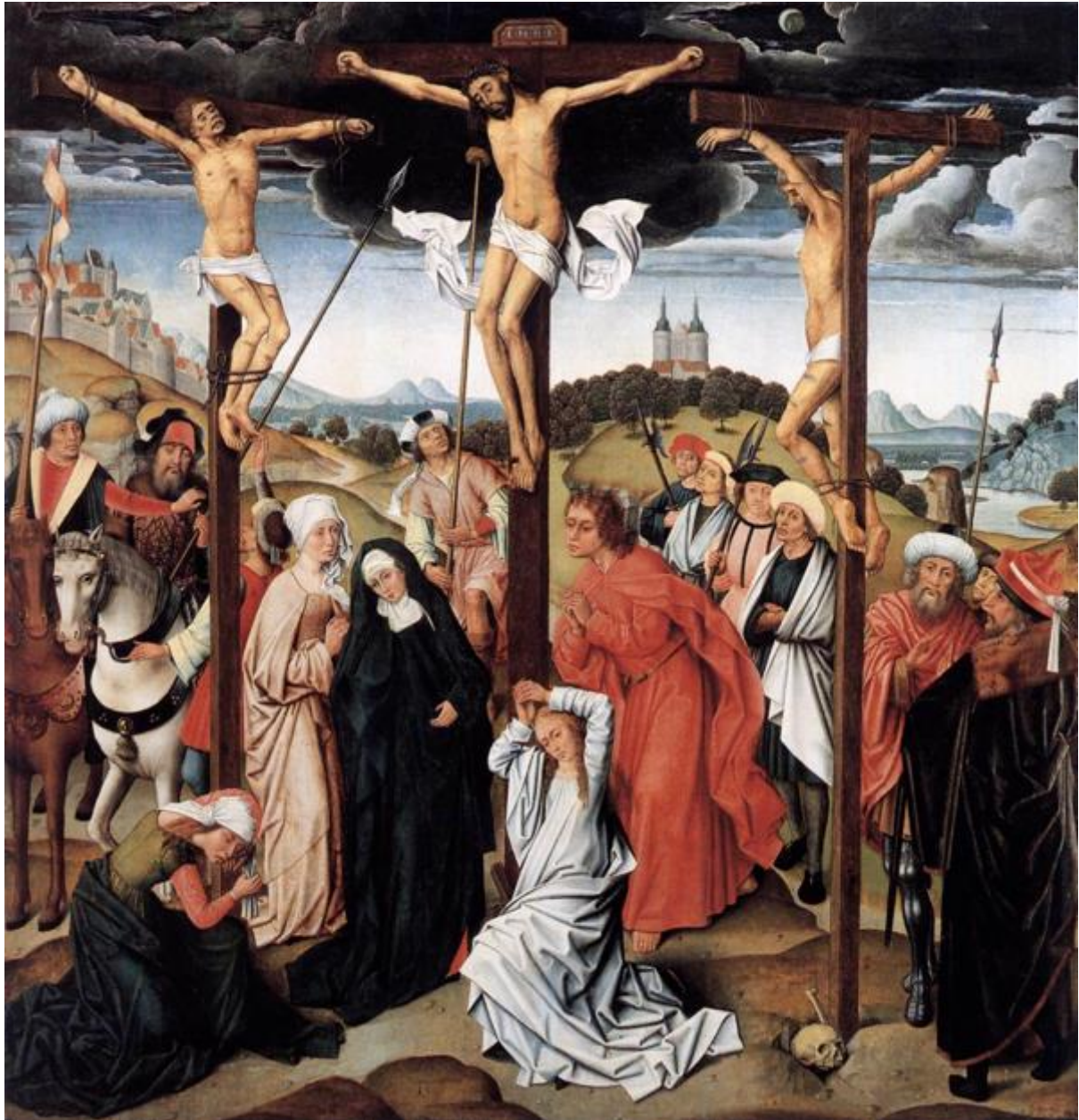


Figura 9:218. Maestro de la Leyenda de Santa Caterina (ca. 1500). *Crucifixión de Cristo* [Témpera sobre tabla, 87 x 84 cm]. Viena, Akademie der bildenden Künste. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/m/master/legend/crucifix.jpg>



Figura 9:219. Maestro de Delf (ca. 1510). *Crucifixión* [Óleo y témpera sobre madera, 98,2 x 105 cm]. Londres, National Gallery. Recuperado en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-delft-the-crucifixion-central-panel>



Figura 9:220. Burgkmair, H. (1519). *Tríptico de la Crucifixión*. Panel izquierdo: El ladrón penitente y san Lázaro, Panel central: Crucifixión con María, María Magdalena y san Juan el Evangelista. Panel derecho: Ladrón impenitente con santa Marta [Óleo sobre paneles de madera, izquierdo 178,7 x 53,7 cm, central 179,2 x 116,3 cm, derecho 179,2 x 54 cm]. Munich, Alte Pinakothek. Recuperados en <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/rqxNJBKxvW> ; <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ma4dkmpGrO> ; <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ma4dkmpGrO>



Figura 9:221. Van Heemskerck, M. (1540). *Crucifixion* [Óleo sobre tabla, 570 x 385 cm]. Linköping, Domkyrka, panel central del políptico. Recuperado en https://jhna.org/wp-content/uploads/2020/04/FariesDefoer_12.2_fig18-822x900.jpg



Figura 9:222. Campaña, Pedro de (ca. 1570). *El descendimiento* [Óleo sobre tabla de roble, 24,3 x 20,6 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/51075288-a156-4c58-96dc-d021cb970e7a?searchid=1d6c0f19-0cb8-709c-7fdf-b74366ae05f6>



Figura 9:223. Rubens, P. (1620). *Cristo en la Cruz entre los dos ladrones* [Óleo sobre lienzo, 311 x 429 cm]. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Recuperado en <https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/2019/04/1620-Cristo-en-la-cruz-entre-los-dos-ladrones-Rubens.jpg>

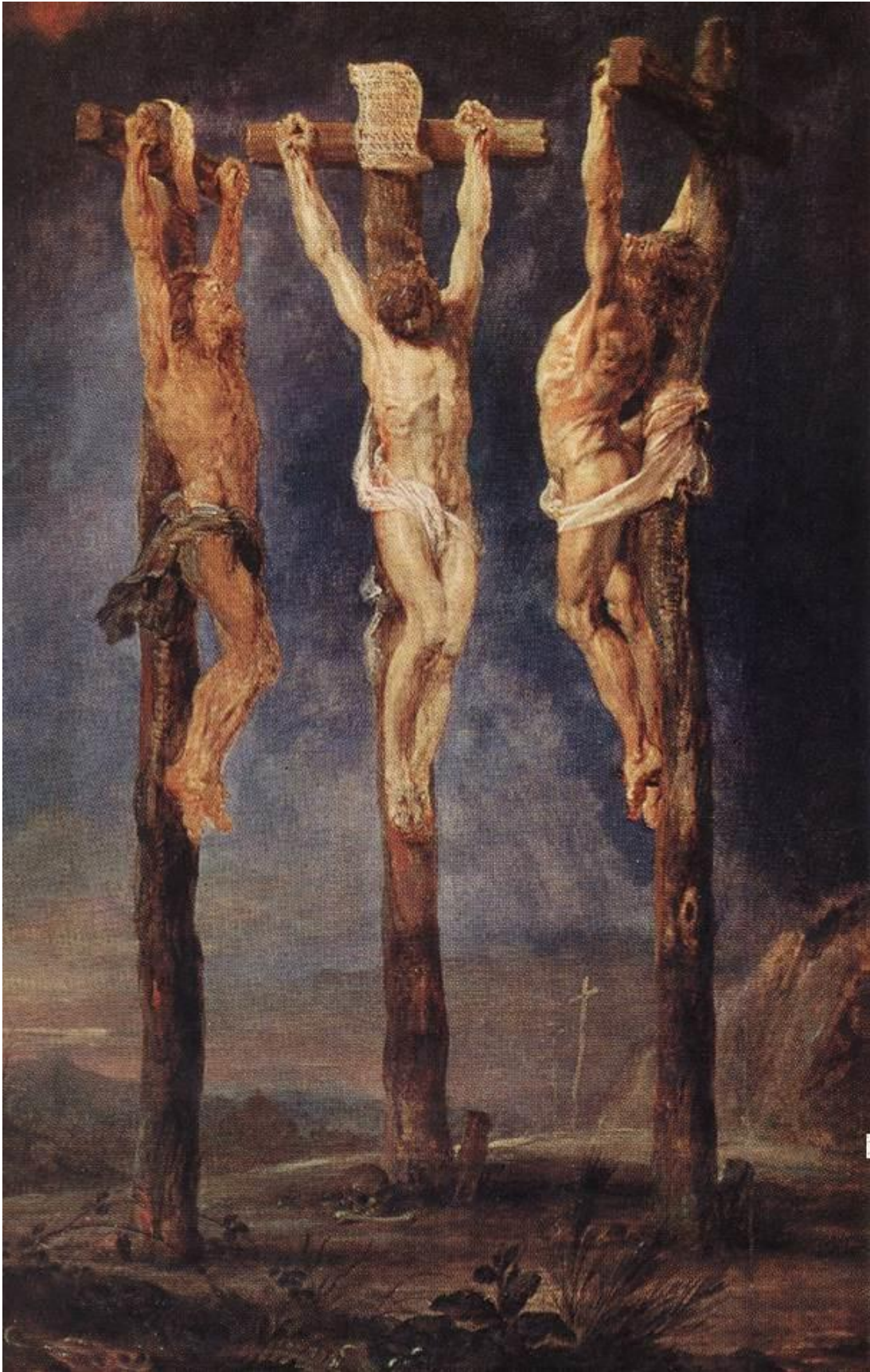


Figura 9:224. Rubens, P. (c. 1620). *Las tres cruces* [Óleo sobre lienzo, 96 x 60,5 cm]. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/r/rubens/12religi/45religi.jpg>

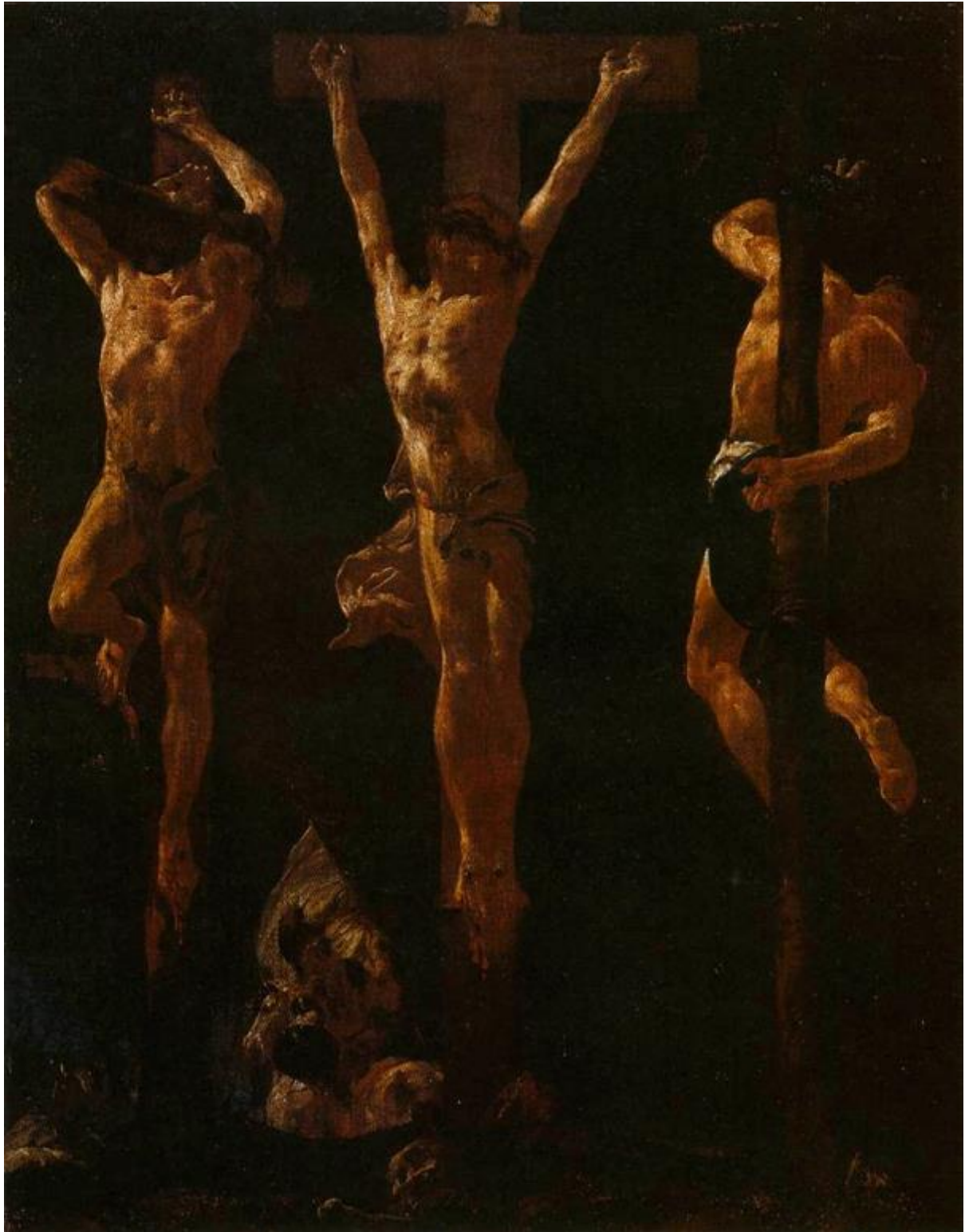


Figura 9:225. Piazzetta, Giovanni Battista (ca. 1710). *Cristo crucificado entre los dos ladrones* [Óleo sobre lienzo, 76 x 64 cm]. Venecia, Gallerie dell' Accademia. Recuperado en https://www.wga.hu/art/p/piazzett/giovanni/christ_c.jpg



Figura 9:226. Tiépolo, G. (1745–1750). *La crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 79.4 x 88.3 cm]. San Luis, Museum of Art. Recuperado en https://media.slam.org/piction/ump.di?e=96934B48745FD4981AB80E144EC6041DED5E86FD86AC81C5BFA63EA964790131&s=21&se=800975665&v=0&f=101940_o2.jpg



Figura 9:227. Von Stuck, F. (1917). *Gólgota* [Óleo sobre lienzo, 119.1 x 122.6 cm). Nueva York, Brooklyn Museum. Recuperado en https://d11fxha3ugu3d4.cloudfront.net/images/opencollection/objects/size2/28.420_SL3.jpg



Figura 9:228. Guttuso Renato (1940–1941). *Crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm]. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Recuperado en <http://www.guttuso.com/opere/ritratto-e-figura-2/>

9.3.3.8. Conclusiones

El tipo iconográfico de la crucifixión de Cristo junto a Gestas y Dimas representa un documento cristiano que, al tiempo que enaltece la misericordia divina de Cristo, debe diferenciar la naturaleza moral de los ladrones y transmitir al espectador un sentimiento positivo hacia el Buen ladrón y negativo hacia el malo. Compositivamente se distinguen dos esquemas iconográficos. Por una parte, están los esquemas simétricos de carácter icónico que presentan las tres cruces de frente o a los ladrones simétrica y ligeramente vueltos de perfil. Por otra parte, están los esquemas asimétricos que presentan a uno de los dos ladrones vuelto de espaldas al espectador mientras el otro permanece más o menos de frente.

El esquema iconográfico antitético de la crucifixión no es necesariamente el más difundido o una opción característica de un pintor determinado, pues versiones de un mismo maestro tienen esquemas iconográficos diferentes o contrarios. Pero un buen número de representaciones demuestran que desde el siglo XV los pintores utilizan retóricamente la contraposición de los ladrones para expresar sus personalidades y condiciones opuestas hacia la fe cristiana, como un dualismo más a añadir al cúmulo de oposiciones binarias que son características al pensamiento occidental y que en este caso renuevan e iluminan retóricamente la crucifixión. La genealogía de esta fórmula retórica que aprovecha la semiótica de todo el cuerpo se retrotrae a la semántica de los primeros imagineros altomedievales que giraban la cabeza de los ladrones hacia la derecha con el fin de que uno mirara hacia Cristo y el otro le rehuyera. Pero para comprender el significado de las posiciones dorsales de los cuerpos se tiene que producir esa renovación del lenguaje pictórico que incorpora las figuras de espaldas y una transformación en la experiencia de la imagen que involucra al espectador como censor activo, cuyo punto de vista es desde la modernidad el predominante en la lectura de las imágenes y no tiene tanto en cuenta si los ladrones dan o no la espalda a Cristo, sino a sí mismo como principal observador.

En ausencia de atributos concretos u otros personajes antitéticos que los acompañan, los ladrones no se pueden distinguir sin algún género de duda solo por sus atribuciones espaciales a la izquierda y derecha de Cristo o de espaldas y de frente al espectador porque no son lo suficientemente estables en el tiempo, aunque preferentemente de acuerdo con los textos el Buen ladrón se sitúa a la derecha de Cristo. En las composiciones antitéticas de la crucifixión, aunque inicialmente los pintores optan por situar al Buen ladrón girado de espaldas para mirar hacia Cristo y entrar en diálogo tácito con él, el esquema que con el tiempo tiende a estabilizarse como predominante es el que sitúa al Mal ladrón de espaldas a la izquierda de

Cristo y al Buen Ladrón a su derecha situado de frente, como una figura también icónica que sin llegar a ser santificada oficialmente por la Iglesia, sí tuvo su culto en muchas regiones de Europa. De esta forma, Dimas puede entrar en diálogo con el espectador. Por el contrario, Gestas aparece como una figura castigada por su maldad y con la cual por prejuicios o superchería se trata de evitar a toda costa el contacto visual.

9.4. Conformaciones dorsales y la administración de justicia

La justicia es una virtud y un principio moral universal. Sin embargo, comprende distintos ámbitos y aplicaciones que se adecúan a los contextos históricos y sistemas políticos y sociales. Es, por ello, muy difícil de acotar. Pero todas las sociedades la atesoran de una forma u otra a través de los sistemas de gobierno y el Derecho, que proporciona a los individuos principios y normas que abarcan facultades, obligaciones y castigos conforme a sus costumbres e idiosincrasia. Paralelamente al Derecho institucionalizado por los poderes civil y religioso, de forma privada los individuos también administran una suerte de justicia que se toman por su mano sin tener en cuenta la justicia ordinaria. Se puede hablar, entonces, de diferentes ámbitos, enfoques, concepciones y tipos de justicia. La representación simbólica y alegórica de la justicia como valor universal y local y de su administración en la vida encuentra en la pintura un medio prolífico que ha despertado el interés de los historiadores y promovido exposiciones que relacionan el Arte y la Justicia, tales como la celebrada en 2018 en el Museo Hof van Bulleyden de la ciudad belga de Mechelen recogida en la edición *Call for Justice: Art and Law in the Low Countries* (1450–1650) o en 2007 en la Fundación Carlos de Amberes de Madrid compendiada en la edición *Iustitia: La justicia en las artes*.

El símbolo de la justicia universal se establece iconográficamente en una mujer posicionada frontalmente con una espada y una balanza equilibrada en sus manos. También se puede representar con un gran ojo en medio de la cara o un tercer ojo en la nuca que le proporciona mayor claridad y discernimiento (Franca, 2018, p. 172). Su mirada es limpia y lúcida, pero desde el siglo XVI, la Reforma protestante y el desarrollo de la imprenta, gracias a una edición de 1531 de la reforma legislativa de la ciudad de Worms (1498), popularizan la imagen de una justicia, imparcial, laica y moderna con los ojos vendados (pp. 169 y 181-184). La Justicia no es ciega y debe cubrirse los ojos para eludir las cosas mundanas que le pueden corromper y le impiden ser independiente y proporcional en sus juicios (Paumen, 2018, p. 100). Pero el modelo iconográfico de la justicia con venda convive hasta nuestros días con el modelo de la

justicia sin venda que observa con claridad lo que juzga (Franca, 2018, p. 188). En todo caso es un símbolo femenino etéreo, abstracto e inabarcable:

But is the idea of Justice an appropriate subject to be represented at all? Blaise Pascal, in his *Pensées sur la Justice*, believed that it wasn't. Real Justice, Eternal Justice, is always 'd'un autre ordre'; it is impossible to measure, it defies any attempt to be categorised in a clear-cut scheme. Justice —as an ideal— remains in the realm of the essence of Ideas. [¿Pero es la idea de Justicia un asunto apropiado para ser representado en absoluto? Blaise Pascal, en sus *Pensées sur la Justice*, creía que no lo era. La verdadera Justicia, la Justicia eterna, es siempre 'd'un autre ordre'; es imposible medirla, desafía cualquier intento de ser categorizada con un criterio claro. La Justicia —como ideal— permanece en el reino de la esencia de las Ideas]. (Hayaert, 2018, p. 23)

Pero la representación de la otra justicia llana, terrenal y práctica, laica y religiosa también puede ser problemática:

Many early modern artists deployed ingenious allegorical inventions in order to create an appropriate representation of this abstraction. Far from seeing the allegory as solely a vehicle for abstract and transcendent meaning, their endeavours demonstrate that the very idea of representing an incarnate form within the legal sphere is problematic.

[Muchos de los primeros artistas modernos desplegaron ingeniosas invenciones alegóricas para crear una representación apropiada de esta abstracción. Lejos de ver la alegoría como un mero vehículo de significado abstracto y trascendente, sus esfuerzos demuestran que la misma idea de representar una forma encarnada dentro del ámbito legal es problemática]. (Hayaert, 2018, p. 23)

Por lo general, el juez es iconográficamente una figura masculina que preside frontalmente un tribunal secular, pero también puede presidir, como si fuera un teólogo, escenas de martirio, que ponen en evidencia la injusticia de los tribunales terrenales (Behrmann, 2018, p. 83). Como signo de soberanía y procedimiento legal ecuánime, el juez debe estar sentado en un trono o lugar principal (p. 90); pero también el rostro es imprescindible en la representación porque el examen fisiognómico pretende dar una idea al espectador sobre si su carácter como juez o su veredicto es justo o injusto:

A prominent example is the cross-eyed, fanged tyrant in Ambrogio Lorenzetti's fresco *Allegory of Bad Government*, who sits on a throne above the captured figure of Justice, a woman lying helplessly, wrapped up in white cloth.

[Un ejemplo destacado es el tirano bizco con colmillos en el fresco de la *Alegoría del buen gobierno* de Ambrogio Lorenzetti, sentado en un trono por encima de la figura de Justicia capturada, una mujer caída impotente, envuelta en sábanas blancas]. (Behrmann, 2018, p. 90)

Parece que tanto la Justicia como el juez deben situarse frontalmente al espectador como portadores de una verdad superior capaz de discernir sin equívocos entre el bien y el mal, la equidad y la desigualdad o la razón y la temeridad, como si posicionados de espaldas ocultaran esa idea de verdad y justicia universal y pudieran desencadenar en el espectador sospechas acerca de la integridad del Derecho que imparten.

Desde una perspectiva *protoiconográfica*, este apartado observa aquellas figuras que, en los tipos iconográficos de la administración de la justicia, tanto en ámbitos públicos como privados, dan la espalda al espectador. No se trata de un personaje específico ni de ámbitos concretos, sino de protagonistas que participan en diferentes circunstancias y escenarios con caracterizaciones distintas. La jurisprudencia secular y religiosa en los tribunales terrenales y otros mitológicos ha proporcionado a los pintores muchos temas, pero también la justicia que las personas a título individual imparten a sus semejantes o a sí mismas interpretando las leyes por su cuenta e implementando sus propios sistemas correctivos. Así, las obras seleccionadas en este apartado abarcan un amplio abanico de personajes y sucesos que pueden ser tan distantes como «El Juicio de Salomón» y la azotaina que propina una madre a su hijo en las nalgas para reprenderle por sus travesuras.

Según Moshe Barasch (1999), la articulación del lenguaje de los gestos en los tribunales de justicia y los procedimientos judiciales es una tradición que comienza a codificarse a partir del siglo XIII en manuscritos miniados (p. 13), aunque no se puede garantizar hasta qué punto las representaciones eran fieles a la realidad o contenían licencias y convenciones artísticas (p. 14). Este apartado no analiza la representación pictórica de gestos convencionales, sino que recoge las figuras dorsales como portadoras de un atributo proxémico con significado. Dar la espalda al espectador es un gesto corporal no reglado o no normativizado, pero cargado de intencionalidad y sentido.

9.4.1. La justicia punitiva

La justicia punitiva pena a quien desobedece las leyes establecidas. La historia del arte es un rico documento cultural y visual de los castigos que a lo largo de la historia el ser humano impone a quienes incumplen las leyes, como una demostración fehaciente de que la institución de la justicia supuestamente enmienda las anomalías y establece la razón, las virtudes y la equidad. Por eso, la representación de la aplicación del Derecho devuelve a los espectadores de diferentes culturas tantas imágenes de la injusticia.

De la misma manera que en la representación de la rivalidad la espalda recoge tanto el significado de la fuerza como de la resistencia o tanto la victoria como la derrota, en la administración de la justicia punitiva las figuras dorsales son tanto susceptibles de recibir castigos como de infligirlos. En general, son actores legalmente pasivos, que ejercen o reciben penas forzados por una idea o institución de justicia superior. Muchas de las imágenes propuestas en el apartado 8.1. «El dorso y la representación de la negatividad» proporcionan a este análisis paradigmas de figuras de espaldas que, obedeciendo las órdenes de los que ejercen o detentan el poder, imparten castigos a los desleales o enemigos, tales como los soldados que apuntan en *El tres de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños* (1814, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Goya (Figura 8:11), en la *Comuna de 1871: la barricada* (1871, Budapest, Szépművészeti Múzeum) de Manet (Figura 8:10) o en *La ejecución del emperador Maximiliano de México* (1868–1869, Mannheim, Kunsthalle), también de Manet (Figura 8:12). Quizá no es casualidad que Diderot describe que la Crueldad —a la que se identifica por el lobo— está representada de espaldas al espectador en el *Triunfo de la justicia* (1767, Rouen, Palais de Justice) de Louis-Jean-Jacques Durameau (Diderot, 2003, p. 357). En un grabado de la serie «Los desastres de la Guerra», Goya ilumina la crueldad de las ejecuciones indiscriminadas llevadas a cabo por soldados que no deparan en si hay o no justicia, y lo titula *Con razón o sin ella* (Figura 9:229) porque tan solo cumplen sin cuestionar las determinaciones de quien detenta el poder por encima de los derechos humanos. Y en contraposición, entre las figuras de espaldas que reciben castigos se puede citar a Gestas o a Dimas.

El verdugo es muchas veces un hombre corpulento cuya espalda musculada verifica la pena. Pero también sugiere que se echa a las espaldas la responsabilidad de la muerte porque, en realidad, es un mandado sin capacidad para cambiar el destino de una víctima que no es la suya, sino de quien da las órdenes. En el panel central del Político de Marchiennes con *El arresto*

de Santiago (1539, Douai, Musée de la Chartreuse) de Jan van Scorel (Figura 9:230), hay un personaje de espaldas en primer plano:

The figure of the soldier awaiting orders is positioned in front of the scene, with his back turned to the viewer, in a very similar pose to the man in the foreground of Pontormo's painting.

[La figura del soldado esperando las órdenes está frente a la escena, con su espalda vuelta hacia el espectador, con una pose muy similar a la del hombre en primer plano de la pintura de Pontormo]. (Behrmann, 2018, p. 93)

En *El martirio de los diez mil* (1528–1530, Florencia, Palacio Pitti, Galleria Palatina) de Carrucci Jacopo detto Pontormo (Figura 9:231), el emperador persa de la dinastía sasánida Sapor I ordena con el gesto agrio de un juez injusto la ejecución de los soldados cristianos que están al mando del capitán romano Achatius; el soldado persa que recibe las órdenes está de espaldas al espectador, al igual que la mayoría de los cuerpos desnudos y maniatados de los soldados cristianos que van a ser crucificados (Behrmann, 2018, p. 90).

El verdugo situado de espaldas no es exclusivo, pero se encuentra, por ejemplo, en *La decapitación de san Juan Bautista* (1426, Berlín, Staatliche Museen) de Masaccio (Figura 9:232), en el panel central del antes citado Políptico de Marchiennes (1539, Douai, Musée de la Chartreuse) de Jan van Scorel con *El martirio de Santiago*, quien también aparece arrodillado de espaldas, en *La Mutilación de Urano por Saturno* (siglo XVI, Florencia, Palazzo Vecchio, techo de la Sala de los elementos) de Giorgio Vasari y Cristofano Gherardi (Figura 9:233), *El juicio de Salomón* (1611–1614, Madrid, Museo Nacional del Prado) de la escuela de Rubens (Figura 9:234) o *El martirio de santa Catalina* (1615, Lille, Palais des Beaux-Arts) de Rubens (Figura 9:235). En *Los comuneros de Castilla* (1860, Alicante, Diputación Provincial) de Antonio Gisbert Pérez, desde una azotea y junto a un crucifijo, el verdugo en *pseudodorsalidad* muestra al pueblo la cabeza que acaba de cortar a uno de los líderes de la revuelta, mientras otro de los comuneros situado en *dorsalismo* espera su turno, al tiempo que una religiosa le muestra en alto el pequeño crucifijo que lleva en la mano. Este gesto de la monja es similar al del verdugo levantando la cabeza cortada, creando un juego retórico de analogías entre el justiciero y el próximo ajusticiado sin juicio previo (Figura 9:236). Aunque sus posiciones políticas son adversas, verdugo y víctima son figuras pasivas que reciben o sufren órdenes. Por último, entre los verdugos, cabe recordar el más temido por todos los

hombres y mujeres de toda edad y condición, aun cuando no tienen nada que confesar. En *La muerte y el leñador* (1859, Copenhague, Gliptoteca Ny Carlsberg) de Millet, la personificación de la muerte es vista completamente de espaldas por el espectador, como si solamente se le pudiera ver verdaderamente la cara una vez en la vida.

A veces el verdugo está velado, separado de la escena principal para dar mayor protagonismo al significado de otro personaje. En el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* (ca. 1887, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Antonio Gisbert Pérez, el pelotón encargado de llevar a cabo la ejecución se sitúa por detrás de los desahuciados en un segundo plano. El clérigo que lee un pasaje de la Biblia a los reos, hombres sublevados contra el régimen de Fernando VII, está de espaldas, pero además es una figura clandestina porque la capucha levantada tapa su rostro (Figura 9:237). Aunque su posición lo connota, no es el verdugo de la administración de la justicia gubernamental, sino un representante de la jurisdicción autónoma de la Iglesia, que paralelamente administra la justicia sacra y, en este caso, el sacramento de la extremaunción. En esta ejecución el clérigo es un actor pasivo que aparentemente se mantiene al margen de las acciones punitivas de la monarquía que, por otro lado, respalda el poder y los privilegios de su institución eclesiástica. También, en *Pilatos presentando a Jesús ante el pueblo* (1871–1891, Florencia, Gallerie degli Uffizi) de Antonio Ciseri (Figura 9:239), Pilatos en *dorsalidad* traslada al pueblo situado frontalmente la responsabilidad en la administración de la justicia y, lavándose las manos, se transforma en el inocente verdugo que ejerce la fuerza punitiva sin responsabilidad alguna. Cristo en *dorsalidad* espera pasivamente la sentencia.

En ocasiones, el público representado en las ejecuciones, que por lo común son multitudes situadas de espaldas, son actores pasivos que acuden al espectáculo de lo morboso y sublime, como en *Garrote vil* (1894, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía) de Ramón Casas i Carbó (Figura 9:238).

En definitiva, las figuras de espaldas opuestas al personaje frontal que administra la justicia desde una institución representan la justicia punitiva. Unas veces son delegados activos, pero no responsables de sus actos porque ejecutan la fuerza del castigo bajo el ordenamiento y responsabilidad de otro jerárquicamente superior, y otras veces son víctimas pasivas de las condenas.



Figura 9:229. Goya, F. (ca. 1812–1815). *Con razón o sin ella* [Estampa, 15,3 x 20,6 cm]. Recuperado en <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/con-razon-o-sin-ella/722>



Figura 9:231. Pontormo (1528–1530). *El martirio de los diez mil* [Óleo sobre tabla, 65 x 73 cm]. Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Recuperado en Behrmann, 2018, p. 91



Figura 9:232. Masaccio (1426). *La decapitación de san Juan Bautista* [Pintura sobre tabla, 22,3 x 31,1 cm].
Berlín, Staatliche Museen. Recuperado en
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masaccio_martirio_di_san_giovanni_Battista.jpg

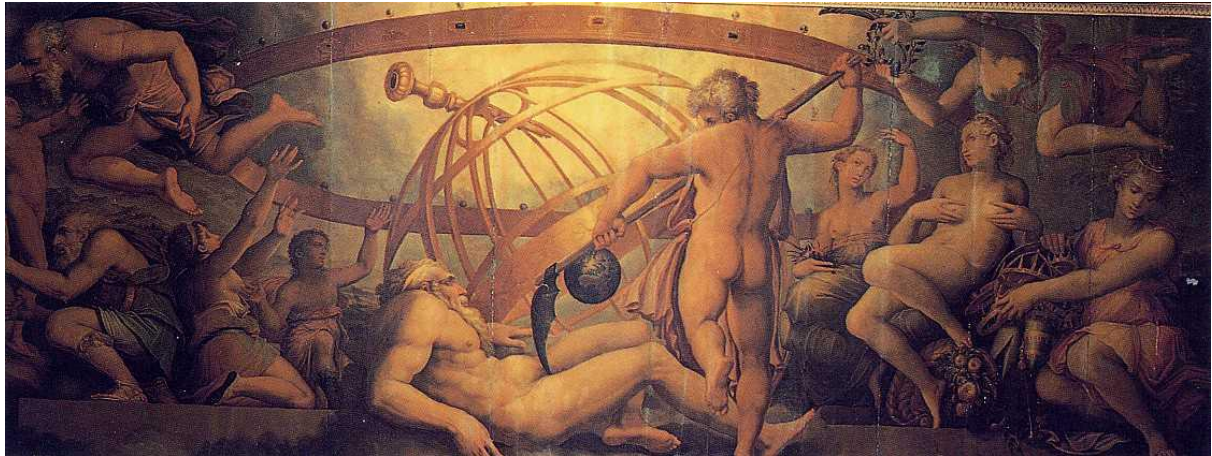


Figura 9:233. Vasari, G. y Gherardi, C. (siglo XVI). *La mutilación de Urano por Saturno* [Óleo sobre tela].
Florencia, Palazzo Vecchio, techo de la Sala de los elementos. Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/The_Mutilation_of_Uranus_by_Saturn.jpg



Figura 9:234. Escuela de Rubens (1611–1614). *El juicio de Salomón* [Óleo sobre lienzo, 184 x 218,5 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-salomon/2c837c1b-880c-485b-b04c-184b1c9bd5d6>



Figura 9:235. Rubens, P. (ca. 1615). *Martirio de santa Catalina* [Óleo sobre lienzo]. Lille, Palais des Beaux-Arts



Figura 9:236. Gisbert. A. (1860). *Los comuneros de Castilla* [Óleo sobre lienzo, 255 x 365 cm]. Alicante, Diputación provincial. Recuperado en <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Comuneros.jpg>.



Figura 9:237. Gisbert, A. (ca. 1887). *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* [Óleo sobre tabla, 47 x 71 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fusilamiento-de-torrijos-y-sus-compaeros-en-las/cc128630-425b-4752-a805-008d26556bbb>



Figura 9:238. Casas, R. (1894). *Garrote vil* [Óleo sobre lienzo, 127 x 166 cm]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado en artDatabase.



Figura 9:239. Ciseri, A. (1871–1891). *Ecce Homo* [Óleo sobre lienzo, 380 x 292]. Florencia, Gallerie degli Uffizi. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecce_homo_by_Antonio_Ciseri_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecce_homo_by_Antonio_Ciseri_(1).jpg)

9.4.2. *La llamada a la justicia*

Muchas veces la espalda castigada da la cara al público, una forma de espectáculo que alerta al estado llano de la legitimidad de las medidas sancionadoras, aleccionadoras y preventivas de los gobernantes civiles, religiosos o militares, pero también las ejercidas por tutores en la vida privada. El mortificado de espaldas recrudece y traslada semióticamente la negatividad de los hechos e invita al espectador a ponerse en el lugar de su sufrimiento de forma que puede juzgar la causa juzgada y la proporción de la justicia sancionadora. En general, los esquemas iconográficos de la flagelación de Cristo suelen respetar su posición icónica frontalmente al espectador, pero también hay casos, como *La flagelación de Cristo* (1617, Gante, Museum voor Schone Kunsten Gent) de Rubens (Figura 9:240), en los que está en primer plano y con su rostro ligeramente vuelto interpelando al espectador, bien como pueblo judío, porque probablemente «en el espíritu de Pilato, la Flagelación no tenía como objetivo atormentar a Jesús, a quien aquél creía inocente, sino por el contrario, salvarle la vida intentando apiadar a los judíos» (Réau, 1996b, p. 470), bien como pueblo cristiano, porque la visión de la espalda ensangrentada, castigada por las leyes terrenales, legitima el dogma de la salvación de la humanidad gracias al hijo de Dios hecho hombre.

En *Maestro de escuela (La calse)* (Final del siglo XVII – 1ª mitad del siglo XVIII, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Jan Josef I Horemans (Figura 9:241), los niños dieciochescos son aleccionados por su mal comportamiento con varazos en las palmas de las manos, una costumbre que la ciudadanía actual puede ver con estupor, pero que todavía prevalece en algunos lugares del mundo. El niño que está siendo golpeado, el que espera su turno y otro que acaba de recibir su lección dan la espalda al espectador como signo negativo de su frágil resistencia y elevada vulnerabilidad frente a las medidas disciplinarias. *La azotaina* (ca. 1835, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Leonardo Alenza y Nieto (Figura 9:243) inspirada en *Si quebró el cántaro* (1797–1799, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Goya representan la baja estofa de la administración de justicia en el ámbito doméstico (Figura 9:242): «En todo caso, tanto en Goya como en Alenza, no se trataba más que de recriminar la facilidad con que eran los niños castigados por cualquier percance o torpeza (*El niño en el Museo del Prado. Catálogo de Exposición. Museo del Prado. Diciembre 1983/Enero 1984*, 1983, p. 148).

El autocastigo también encuentra representaciones en conformaciones dorsales. En *La procesión de los flagelantes* (ca. 1814, Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando) de Goya, los arrepentidos se someten a su propio calvario ofreciendo la espalda obediente, avergonzada y clandestina (Figura 1:14).

Es frecuente encontrar esquemas iconográficos del tema «El juicio de Salomón» que presentan una figura femenina de espaldas en lugar de ser el verdugo. El episodio del Antiguo Testamento (Reyes I, 3:16-27) populariza al rey hebreo como el juez con más ingenio de la historia porque resuelve con facilidad el litigio entre dos prostitutas que reclaman ser la madre de un mismo niño, pues una de ellas se lo ha robado a la otra al haber perdido al propio. El verdugo tiene que descuartizar al niño en dos por orden de Salomón para repartirlo entre las litigantes. Finalmente, ante la fatalidad, la verdadera madre, que prefiere entregar a su hijo a la falsa madre antes que verlo morir, delata a los ojos de Salomón su verdadera maternidad y este le entrega a su hijo. En las imágenes, la mujer que está de espaldas pidiendo justicia es recurrentemente la legítima madre del niño vivo. Su pose dorsal, que la distingue retóricamente de la farsante, se encuentra, entre otras muchas obras, en *El juicio de Salomón* (1646, Madrid, Colegio de Abogados) de Felix Castello (Figura 9:244), *El juicio de Salomón* (1649, París, Musée du Louvre) de Poussin (Figura 9:245), *El juicio de Salomón* (1694–1696, Madrid, Museo Nacional del Prado, Sala Luca Giordano) de Luca Giordano (Figura 9:246), *El juicio de Salomón* (1620, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica) de Valentin de Boulogne. Una excepción podría ser el *Juicio de Salomón* (1609–1610, Roma, Galleria Borghese) de José de Ribera donde posiblemente la embustera es la que se sitúa de espaldas al espectador, pues la madre trata de paralizar la decisión de Salomón, quien señala con el dedo (Figura 9:247).

En la llamada a la justicia a través del arrepentimiento y el perdón, la figura arrodillada y de espaldas es un motivo recurrente repleto de negatividad. Corresponde a hombres y mujeres que reniegan de su actitud pasada y se apartan del mundo físico que los observa a sus espaldas, como en *El regreso del hijo pródigo* (ca. 1669, San Petersburgo, Hermitage) de Rembrandt (Figura 9:248), o *El retorno del hijo pródigo* (1773, Viena, Kunsthistorisches Museum) de Pompeo Batoni (Figura 9:249), donde, en ambos casos, el joven que ha vuelto a casa se arrodilla y suplica pesaroso el perdón del padre hundiendo el rostro en su regazo. En *¡Perdonar nos manda Dios!* (1895, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Luis García Sampedro, una joven vuelve al hogar con su hija después de haber abandonado la tutela patriarcal por el amor de un apuesto señorito. El padre que se siente deshonorado la despacha y ella, situada de rodillas y de espaldas, le pide perdón llorando. El cura en *dorsalismo* trata de interceder ante la ley del patriarca y apela a la justicia de Dios (Figura 9:250). También, María Magdalena abraza el mundo celestial y refuta el mundo real a sus espaldas, sumida en una profunda devoción al mismo tiempo que suplica el perdón lamentándose a los pies de Cristo en *Crucifixión* (1624, Nápoles, Collezione Farnese, Museo e Real Bosco di Capodimonte) de Masaccio (Figura 2:29). En el *Milagro del marido celoso* (1511, Padua, Scuola del Santo) de Tiziano (Figura 7:68), el

hombre situado arrodillado de espaldas en segundo plano se muestra arrepentido de haber asesinado a su mujer injustamente por celos. Aunque es frecuente que la agresión se represente mediante figuras que dan la espalda, en este caso se sitúa al agresor frontalmente para contraponerlo a la figura del hombre arrepentido, obra ya analizada en el punto 7.3.3 «Antítesis».

Otro personaje que solicita el perdón para todo su pueblo aparece de pie y de espaldas en un lugar central en *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)* (1889, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Emilio Sala Francés. Representa el momento histórico en el que los Reyes Católicos determinan echar a los judíos no conversos de los reinos de España (Figura 9:251). La obra recoge el violento arrebató de un inquisidor dominico durante la audiencia que los reyes dan a un embajador judío situado en *dorsalidad*:

Aspectos como su formato vertical y su concepción espacial, despejado el primer término de la sala, en el que se sitúa al embajador judío de espaldas al espectador como un indefenso reo en su juicio en lugar de como interlocutor de una audiencia regia. (Díez y Barón, 2007, p. 272)

La llamada a la justicia a través de la caridad como denuncia y reparación temporal de las desigualdades sociales también utiliza motivos dorsales. La obra *Santo Tomás de Villanueva* (ca. 1668, Sevilla, Museo de Bellas Artes) de Murillo (Figura 9:252), destinada a decorar la iglesia franciscana de los Capuchinos de Sevilla, representa a un obispo limosnero agustino. La composición está presidida por la acción caritativa del santo que da dinero a un tullido que, en actitud de agradecimiento, está arrodillado delante de él y de espaldas al espectador. Su carácter anónimo contrasta con el carácter público de los sentimientos que manifiestan los mendigos que esperan en fila para recibir su donativo y de aquellos otros que ya lo tienen:

A la derecha están situados varios mendigos que muestran actitudes psicológicas contrastadas, como puede apreciarse en la expresión expectante del niño tiñoso que aguarda ser socorrido, en la complacencia del anciano que mira codicioso la moneda que alberga en la palma de su mano y en la ansiedad de la vieja que aparece en último término, en cuyo rostro se refleja la desconfianza de ser socorrida por ser la última en llegar. Este variado repertorio de actitudes anímicas se contrasta con el equilibrio del grupo de la madre con el hijo que aparece en la parte inferior izquierda de la composición, cuya

serenidad tras haber sido socorridos configura uno de los más bellos aspectos de la vida popular captados por el artista. (*Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, 1982, p. 192)

En un grabado de Rembrandt de título *Ciego zanfonista con su familia* (1648, Ámsterdam, Rijksmuseum) de Rembrandt (Figura 9:253), un padre y una madre acompañados de sus hijos piden limosna a un acaudalado a la puerta de su hogar. Todos se sitúan de perfil, salvo el hijo menor que está en *dorsalidad*. Su espalda cierra la privacidad de unos pordioseros que ocultan su vergonzante situación, pero que, con su petición, paradójicamente honran y satisfacen las aspiraciones espirituales del rico propietario. La amplia, pero pequeña espalda expuesta representa la vulnerabilidad de la infancia en las sociedades injustas y parece reclamar de forma anónima y en nombre de todos los niños y sus familias una mayor atención a las necesidades humanas.

En ocasiones, los textos literarios recogen la espalda como un lugar de sufrimiento físico y moral. Los personajes de Dante, por ejemplo, dan la espalda al cielo para mostrar su arrepentimiento. Pero en las imágenes propuestas, los personajes dan la espalda al espectador. Se podría decir que, si la Justicia personificada en una figura frontal representa una categoría absoluta, la figura opuesta, apela al espectador para dar alegóricamente voz a la injusticia y a la petición de justicia.



Figura 9:240. Rubens, P. (1617). *Flagelación de Cristo* [Óleo sobre tabla, 37,4 x 35,1 cm]. Gante, Museum voor Schone Kunsten Gent. Recuperado en <https://www.mskgent.be/en/featured-item/flagellation-christ>



Figura 9:241. Horemans, J.J. (final s. XVII — 1ª mitad s. XVIII). *Maestro de escuela* [Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maestro-de-escuela-la-clase/c6af03c8-f36d-4111-854c-0e7677fc324d>



Figura 9:242. Goya, F. (1797–1799). *Si quebró el cántaro* [Aguafuerte, aguatina, punta seca sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201mm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/si-quebro-el-cantaro/dd6164ac-3ce2-4760-80a6-aed8b102132f>



Figura 9:243. Alenza, L. (ca. 1835). *La azotaina* [Óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-azotaina/0c9cb1fa-5b86-4c2a-b249-a303169156a5>



Figura 9:244. Castillo, F. (1646). *El juicio de Salomón* [Óleo sobre lienzo, 170 x 225 cm]. Madrid, Colegio de Abogados. Recuperado en Catálogo de Exposición *Iustitia: La justicia en las artes*.



Figura 9:245. Poussin, N. (1649). *El juicio de Salomón* [Óleo sobre lienzo, 101 x 150 cm]. París, Musée du Louvre. Recuperado en <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062441>



Figura 9:246. Giordano, L. (1694–1696). *El juicio de Salomón* (Óleo sobre lienzo, 250 x 360 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, Sala Luca Giordano. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-salomon/cc1e520e-9f8f-4bc1-bc83-6d1ad42fabd5>



Figura 9:247. Ribera, J. (1609–1610). *El juicio de Salomón* [Óleo sobre tela, 153 x 201 cm]. Roma, Galleria Borghese. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Juicio_de_Salomón.jpg



Figura 9:248. Rembrandt (ca. 1669). *El regreso del hijo pródigo* [Óleo sobre lienzo, 262 x 206 cm]. San Petersburgo, Hermitage. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/El_retorno_del_hijo_pródigo#/media/Archivo:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_-_The_Return_of_the_Prodigal_Son.jpg



Figura 9:249. Batoni, P. (1773). *El retorno del hijo pródigo* [Óleo sobre lienzo, 138,4 x 100,4 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en <https://www.khm.at/objektdb/detail/186/>



Figura 9:250. García, L. (1895). *¡Perdonar nos manda Dios!* [Óleo sobre lienzo, 270 x 445 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perdonar-nos-manda-dios/9e9a29bb-754d-4bcb-b3d2-f444931d4512>

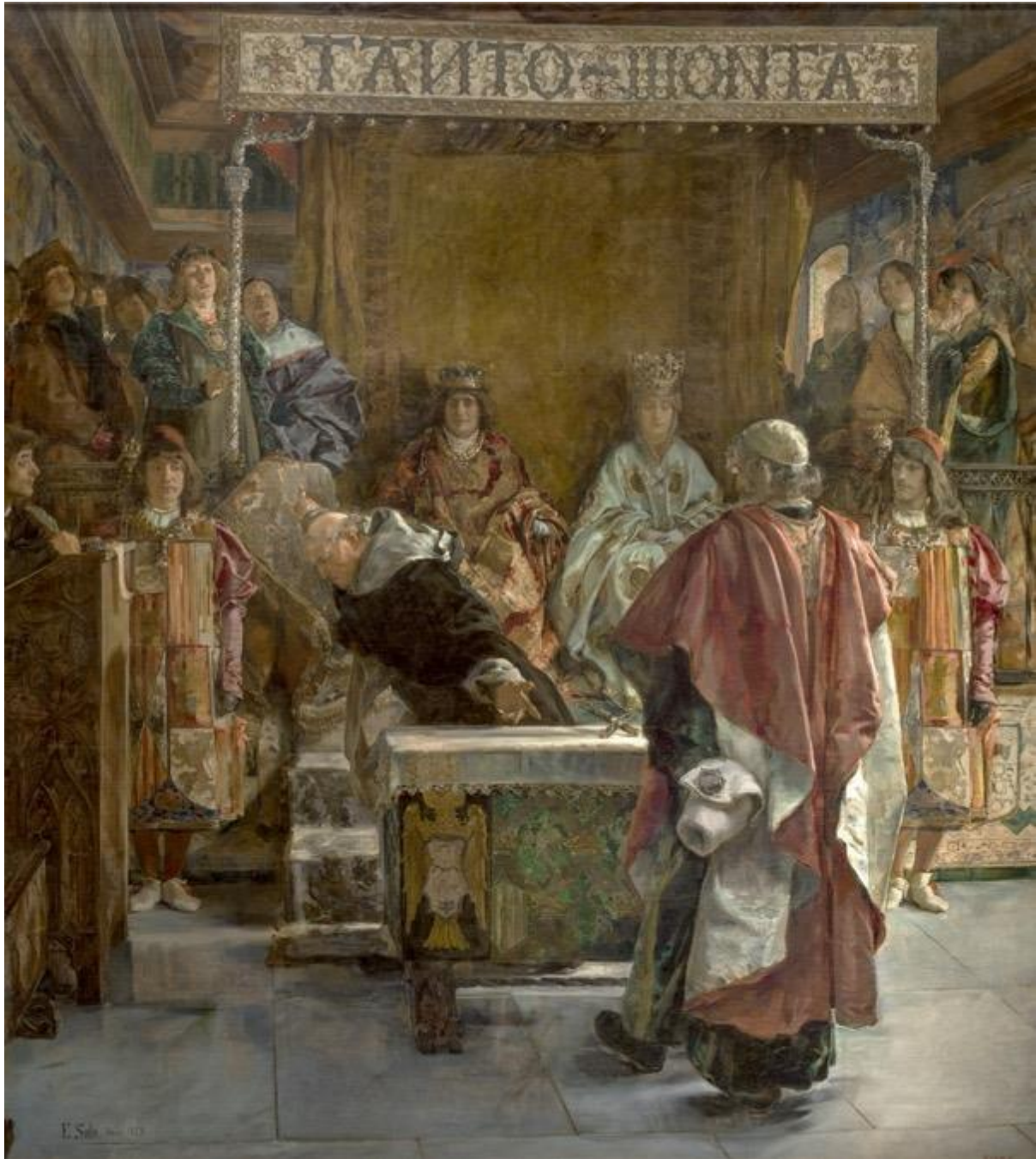


Figura 9:251. Sala, E. (1889). *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)* [Óleo sobre lienzo, 313 x 281 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/expulsion-de-los-judios-de-espaa-ao-de-1492/e93c1cd5-11c0-4e4e-8a8e-876849dac09c?searchMeta=expulsion%20de%20los%20judios>



Figura 9:252. Murillo, B. (ca. 1668). *Santo Tomás de Villanueva*. Sevilla, Museo de Bellas Artes.
Recuperado en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, 1982, p. 193



Figura 9:253. Rembrandt (1648). *Ciego zanfonista con su familia* [Grabado, aguafuerte y punta seca, 166 x 129]. Ámsterdam, Rijks Museum. Recuperado en <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1962-65>

9.4.3. Los testigos

Una suerte de administración de justicia procede de las decisiones íntimas que manifiestan los individuos en el tramo final de sus vidas. El legado que el testador realiza a favor de alguien ya sea un bien material o inmaterial requiere de un albacea para que sea respetado por los sucesores que le sobreviven. Una figura característica en la escenificación de los últimos deseos del moribundo es la del notario o testigo que se sitúa de espaldas al espectador recibiendo las últimas voluntades del protagonista que se sitúa de frente o de perfil. La obra titulada *Últimos momentos de Cervantes* (1856, Jaén, Museo Provincial, Depósito del Museo Nacional del Prado) del pintor madrileño Víctor Manzano y Mejorada (Figura 9:254) representa al escritor pocos días antes de fallecer incorporado en su cama, escribiendo a su protector el Conde de Lemos la rememorada dedicatoria de su novela *Pérsiles y Segismundo* (Díez, 1994b, p. 130). Una dama le atiende sentada junto al lecho, sostiene el tintero y el pergamino que cae. Su discreta figura en *pseudodorsalidad* y vestida de oscuro no empaña el momento solemne, sino que delimita un espacio para la privacidad del moribundo. Ella será la encargada de hacer llegar la carta a su destinatario. Este motivo iconográfico se encuentra también en *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (1864, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Eduardo Rosales Gallinas, donde el escribano Gaspar de Gricio está sentado en *dorsalismo* en su pupitre y tomando nota de las estipulaciones que le dicta su majestad y que se han de cumplir tras su muerte (Figura 9:255) o en *Últimos momentos del rey don Jaime el Conquistador en el acto de entregar su espada a su hijo don Pedro* (1881, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Ignacio Pinazo Camarlench, donde el infante don Pedro se sitúa en *dorsalismo* arrodillado junto a la cama de su padre moribundo. El sucesor es al mismo tiempo heredero y testigo de las últimas voluntades del monarca (Figura 9:256).

Se ha visto que, en la representación del gobierno de la justicia, hay una serie de personajes, como puede ser un dios, el juez, el rey, representantes de la Iglesia, padres y tutores, que situados frontalmente al espectador se homologan posicionalmente al símbolo de la Justicia. Esta homología posicional los legitima como albaceas de la justicia absoluta. Frente a ellos, aparecen en algunos tipos iconográficos una figura que se sitúa de espaldas. En todos estos personajes dorsales reside un significado, si no contrario, al menos, alternativo a ese ideal de justicia universal que falsamente se atribuyen como portadores quienes la administran. Se trata, en general, de personajes legalmente pasivos, es decir, sin responsabilidad en el gobierno de la justicia, pero ejecutivamente activos o pasivos. Activo puede ser el verdugo que ejecuta la sentencia obedeciendo órdenes y pasivos el condenado que sufre las consecuencias del

veredicto, el pueblo que observa con conformidad y agrado o disconformidad y repulsa el juicio y la ejecución de la sentencia o los testigos que recogen las últimas voluntades. Más que simbólicas, son figuras alegóricas que con diferentes roles están frente a la justicia que se imparte, como receptores de sentencias y legados. Además, aíslan al espectador fuera del acontecimiento. A pesar de esta aparente expulsión, desde su propio contexto puede trascender la obra, reflexionar filosófica, cultural y políticamente y, en definitiva, juzgar los hechos. La representación que encarna la legalidad y la justicia es susceptible de ser problemática, pero especialmente cuando es interpretada desde un horizonte distinto al de su propio contexto. El espectador expulsado, pero no silenciado se implica como testigo pasivo que juzga la justicia o la injusticia sin poder modificar las leyes ajenas.



Figura 9:254. Manzano y Mejorada, V. (1856). *Últimos momentos de Cervantes* [Óleo sobre lienzo, 95,5 x 114 cm]. Jaén, Museo Provincial (Depósito del Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ultimos-momentos-de-cervantes/a310c6f7-fc0c-4859-9742-d8d5a2af517f>



Figura 9:255. Rosales, E. (1864). *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* [Óleo sobre lienzo, 287 x 398 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-isabel-la-catolica-dictando-su-testamento/907d2c98-eb35-4f1b-a39d-65bff0322faa>



Figura 9:256. Pinazo, I. (1881). *Últimos momentos del rey don Jaime el Conquistador en el acto de entregar su espada a su hijo don Pedro* [Óleo sobre lienzo, 304 x 418 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ultimos-momentos-del-rey-don-jaime-el/835233dc-4f01-4894-910c-459242f800c2>

9.5. Los nuevos esquemas iconográficos constitutivos de la pintura moderna

La pintura es un vehículo de comunicación visual que a comienzos de la modernidad incorpora nuevos motivos de figuras humanas cada vez más naturalistas que tratan de acercar las narraciones visuales de cualquier tipo de temática a la realidad que los hombres y las mujeres ven. Desde el siglo XIV, las figuras dorsales protagonizan un particular y adelantado o premonitorio giro copernicano en la pintura donde los personajes no miran al unísono al espectador, sino que giran sobre sí mismos y en torno a otros acontecimientos que el espectador observa y analiza desde fuera. Las conformaciones dorsales proporcionan mediante la combinación del rostro y el dorso, como valencias que se abren o cierran al espectador en respuesta a las necesidades expresivas, otros conceptos o ideas que definen las condiciones del ser humano y desenvuelven narrativas de mayor complejidad que las que desarrollan las composiciones estrictamente frontales. En solitario o agrupadas, formando pares, pares antitéticos, tríos o entre una multitud, estructuran estratégicamente y resignifican los tipos iconográficos con composiciones que expresan esa parte de la realidad que las figuras frontales no son capaces de idealizar con su rectitud e inamovilidad. Las conformaciones dorsales, específicamente las que ocultan el rostro, son en cierto modo el artificio que detrae una parte importante de la percepción de lo más humano y genera extrañamiento en las obras; *desautomatizan* los tipos iconográficos presumiblemente más esperados por el espectador para representar con otras retóricas los mismos temas. Proporcionan esquemas más expresivos y naturalistas, pero sobre todo más sugerentes, motivando la reflexión y especulación del espectador.

La *dorsalidad* atesora un sujeto anónimo que se va integrando poco a poco en el lenguaje de la pintura, curiosamente como contrapunto del nacimiento y desarrollo del retrato moderno, pero también tan capaz como este de recoger el espíritu de su tiempo. Junto a la evidencia física de un individuo con sus exclusivos rasgos, aparecen estas formas que se dan la vuelta para expresar lo antropológicamente común o susceptible de ser común a todos los humanos de una determinada época. La *dorsalidad* y sus variantes facilitan la composición de tipos iconográficos que representan las temáticas y acontecimientos del mundo moderno. Se adaptan a los diferentes episodios de la vida moderna y la cultura de la modernidad que se comienza a gestar en el Renacimiento y termina, o se pretende finalizar, a mediados del siglo XX. Contribuyen activamente no solo a representar de otra forma los afectos y las relaciones humanas y a narrar los acontecimientos con otras sensaciones, ideas o apreciaciones, como la privacidad, la desesperación de un marginado social o la alienación de la clase trabajadora,

sino que son la condición de posibilidad de hacer más verídicas o verosímiles las acciones, el momento decisivo y el movimiento, tanto de los que recorren un paseo tranquilamente como de los que participan en los coros celestiales, las kermeses o del bullicio de la vida urbana donde unos personajes van y otros vienen, unos entran y otros salen. Los relatos visuales, que transliteran la literatura, la mitología, el pensamiento filosófico, las creencias religiosas, la historia, la sociedad, la ficción, los discursos del poder político y eclesiástico, la vida y, también, la imaginación de los artistas, encuentran en las figuras dorsales signos cuya modalidad discursiva difiere del carácter simbólico que la frontalidad predispone. Los esquemas iconográficos con unos personajes capaces de girar ciento ochenta grados, más dinámicos y expresivos, proporcionan a los sucesivos movimientos artísticos en cada período de la modernidad modos de enunciación visual que se adaptan mejor a la descripción de la cultura, el pensamiento, los textos y la realidad.

En la Contemporaneidad, eclosionan nuevas formas artísticas y otros modos de concebir el arte. La pintura, como medio primigenio en el que se gestan la *dorsalidad* y sus variantes, pierde su estatus preeminente entre la profusión de disciplinas heterogéneas que no cumplen el criterio formal de la especificidad. Los tipos iconográficos con figuras dorsales no desaparecen por completo porque perviven hasta nuestros días en algunas representaciones pictóricas, pero comparecen como herencias y remedos modernos. Hay artistas y un público que todavía son receptivos incluso amantes de la tradición moderna y utilizan o leen el lenguaje visual de la modernidad porque forma parte de su bagaje cultural, aunque sean capaces de comprender otras formulaciones artísticas contemporáneas que nada tienen que ver con aquella especialización disciplinaria de las artes que idealmente otorgaba una suerte de pureza a la pintura. La *dorsalidad* y sus distorsiones formales son motivos bidimensionales que se originan y desenvuelven en la pintura, pero como motivos estéticos *transmediales* viajan iconográficamente hacia otros contextos, soportes e instituciones artísticas, como la fotografía, el vídeo o el cine, propagándose con algunos de los significados estructurales y semióticos heredados de la pintura, aunque también produciendo sus propias derivas significantes; pero allí donde se encuentran se reconocen visualmente como formas procedentes y constitutivas del lenguaje pictórico de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales: Mirar lo que nos mira*. Síntesis.
- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual* (1a. ed. en la colección Bolsillo). Paidós.
- Aguilera, E. M. (1957). Notas prologales. En *Vidas de artistas ilustres* (Vol. 1). Iberia.
- Alarcó, P. (s. f.). Balthus. La partida de naipes. *Thyssen-Bornemisza Museo Nacional*.
<https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/balthus/partida-naipes>
- Alberti, L. B. (1980). Los tres libros de la pintura. En D. A. Rejón de Silva (Trad.), *El tratado de la pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti* (pp. 197-266). Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. <https://archive.org/details/eltratadodelapin00leon/page/n4>
- Alberti, L. B. (2007). *De la pintura y otros escritos sobre arte* (R. De la Villa, Trad.). Tecnos.
- Alei, P. (2011). «As if we were present at the event itself»: The Representation of Violence in Raphael and Titian's Heroic Painting. *Artibus et Historiae*, 32(64), 221-242.
<https://www.jstor.org/stable/41479762>
- Alighieri, D. (1922). *La divina comedia* (B. Mitre, Trad.). Centro cultural Latium.
- Allegretti, P. (2005). *Piero della Francesca* (M. Córdor, Trad.). Unidad Editorial, S.A.
- Allemagne, H. R. d'. (1906). *Les cartes à jouer du XIV au XX siècle*. Paris : Librairie Hachette et cie. <http://archive.org/details/McGillLibrary-122623-2081>
- Allo, A. (1996). Introducción. En *Iconología: Tomo I: Cesare Ripa* (Vol. 1, pp. 7-37). Akal.
- Alpers, S. (1987). *El arte de describir: El arte holandés en el siglo XVII* (C. Luca de Tena, Trad.). Hermann Blume.
- Alpers, S. (1992). *El taller de Rembrandt: La libertad, la pintura y el dinero*. Mondadori España.
- Álvarez, J. (2005). El socorro de Génova, 1634-1635. En A. Úbeda de los Cobos (Ed.), *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*. (pp. 126-127). Museo Nacional del Prado.

- Amstutz, N. (2014). Caspar David Friedrich and the Anatomy of Nature. *Art History*, 37(3), 454-481. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12083>
- Angulo, D. (1982). Murillo: Su vida y su obra. En *Murillo [1617-1682]* (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, 8 octubre-12 diciembre 1982 ; Londres, Royal Academy of Arts, 15 enero-27 marzo 1983, pp. 55-76). Ministerio de Cultura : Fundación Juan March.
- Angulo Íñiguez, D. (1962). *Historia del arte* (Vol. 2). Distribuidor E.I.S.A.
- Apollinaire. (1957). *Los pintores cubistas: Meditaciones estéticas* (R. G. Aguirre, Trad.). Nueva Visión.
- Apollinaire, G. (1981). *Chroniques d'art: 1902-1918* (L. C. Breunig, Ed.). Gallimard.
- Apuleyo. (1978). *El asno de oro* (L. Rubio, Trad.). Gredos.
<https://archive.org/details/009.APULEYOElAsnoDeOro>
- Arasse, D. (1997). The Venus of Urbino, or the Archetype of a Glance. En R. Goffen (Ed.), *Titian's «Venus of Urbino»* (pp. 90-107). Cambridge University Press.
- Argan, G. C. (1998). *El arte moderno: Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos* (G. Cué, Trad.). Akal.
- Ariès, P., y Duby, G. (1989). *Historia de la vida privada: Del Renacimiento a la Ilustración* (M. C. Martín, Trad.; Vol. 3). Taurus.
- Armiraaglio, F. (2005a). *Van Eyck*. Unidad Editorial.
- Armiraaglio, F. (2005b). *Van Gogh* (M. Condor, Trad.; Vol. 3). Unidad Editorial, S.A.
- Arnheim, R. (2011). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador* (M. L. Balseiro, Trad.). Alianza Editorial.
- At the Loom*. (s. f.). <https://skagenskunstmuseer.dk/en/works/at-the-loom/>
- Bal, M., y Bryson, N. (1991). Semiotics and Art History. *The Art Bulletin*, 73(2, junio), 174-298.
- Barasch, M. (1999). *Giotto y el lenguaje del gesto*. Akal.
- Barasch, M. (2003). «Elevatio». *The Depiction of a Ritual Gesture*. 24(48), 43-56.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Éditions du Seuil.
- Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]* (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, 8 octubre-12 diciembre 1982 ; Londres, Royal Academy of Arts, 15 enero-27 marzo 1983). (1982). Ministerio de Cultura : Fundación Juan March.
- Bataille, G. (2001). *La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961* (S. Mattoni, Trad.). Adriana Hidalgo.

- Baxandall, M. (1981). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Gustavo Gili.
- Baxandall, M. (1996). *Giotto y los oradores: La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*. Visor.
- Behrmann, C. (2018). At the Throne of Judgment. En S. Mareel (Ed.), *Call for Justice: Art and Law in the Low Countries 1450-1650* (pp. 83-97). Hannibal Publishing.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (G. M. Vélez Espinosa, Trad.). Katz.
- Belting, H. (2012). *Florenia y Bagdad: Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente* (J. Chamorro, Trad.). Akal.
- Belting, H. (2021). *Faces: Una historia del rostro* (J. Espiño, Trad.). Akal.
- Benveniste, É. (1999). *Problemas de lingüística general II: Vol. II* (J. Almela, Trad.). Siglo XXI.
- Berger, J. (Ed.). (2012). *Modos de ver* (J. G. Beramendi, Trad.). Gustavo Gili.
- Berger, J. (2017). *Sobre los artistas* (P. Vázquez, Trad.; Vol. 1). Gustavo Gili.
- Blake, N., y Frascina, F. (1998). La práctica moderna del arte y de la modernidad. En *La modernidad y lo moderno: Pintura francesa en el siglo XIX*. Akal.
- Blanc, C. (1859a). *L'oeuvre complet de Rembrandt: Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures... orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte. Tome 1 / décrit et commenté par M. Charles Blanc...* (Vol. 1). Gide. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54309620>
- Blanc, C. (1859b). *L'oeuvre complet de Rembrandt: Catalogue raisonné de toutes les eaux-fortes du maître et de ses peintures... orné de bois gravés et de quarante eaux-fortes tirées à part et rapportées dans le texte. Tome 2 / décrit et commenté par M. Charles Blanc...* (Vol. 2). Gide. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5433856v>
- Blanco, V. (2001). *Venancio Blanco: Dibujos: [exposición]*. Ediciones Diputación de Salamanca.
- Blázquez, J. M. (2000). Mitos clásicos en la pintura moderna. *Anales de Historia del Arte*, 10, 247-281. <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0000110247A>
- Boehm, G. (2011a). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (I). En A. García (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 57-70). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Boehm, G. (2011b). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En A. García (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 87-106). Ediciones Universidad de Salamanca.

- Bohde, D. (2019). Mary Magdalene at the Foot of the Cross: Iconography and the Semantics of Place. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 61(1), 3-44.
<http://www.jstor.org/stable/26817868>
- Bou, E. (2001). *Pintura en el aire: Arte y literatura en la modernidad*. Pre-textos.
- Bourgeois, L. (1998). *Destruction of the father reconstruction of the father: Writings and interviews, 1923-1997*. Violette Editions.
- Bozal, V. (1997). *Pinturas negras de Goya*. tf Editores.
- British sculptor Peter Randall-Page—About the artist. (s. f.). *Peter Randall-Page*.
 Recuperado 8 de mayo de 2019, de <https://www.peterrandall-page.com/category/about/>
- Brown, P., Thébert, Y., y Veyne, P. (1990). *Historia de la vida privada: Imperio romano y antigüedad tardía* (F. Pérez, Trad.; Vol. 1). Taurus.
- Bryson, N. (1991). *Visión y pintura: La lógica de la mirada* (C. Luca de Tena, Trad.). Alianza Editorial.
- Buchloh, B. H. D. (2004). *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (C. del Olmo y C. Rendueles Menéndez de Llano, Trads.). Akal.
- Cabanne, P. (1982). *El siglo de Picasso: El nacimiento del cubismo; Las metamorfosis (1881-1937): Vol. I*. Ministerio de Cultura.
- Cabanne, P. (2013). *Conversaciones con Marcel Duchamp* (M. T. Gallego, Trad.). Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear.
- Camfield, W. A. (Ed.). (1970). *Francis Picabia*. The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Campbell, C. (2003). El bravo. En *Tiziano: [Exposición] 10 de junio-7 de septiembre 2003* (pp. 158-159). Museo Nacional del Prado.
- Carmona, J. (2008a). *Iconografía clásica: Guía básica para estudiantes*. Istmo.
- Carmona, J. (2008b). *Iconografía de los santos*. Istmo.
- Carrere, A., y Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Cátedra.
- Carroll, M. D. (1989). The Erotics of Absolutism: Rubens and the Mystification of Sexual Violence. *Representations*, 25, 3-30. <https://doi.org/10.2307/2928464>
- Cervantes, M. de. (2005). *Don Quijote de la Mancha* (M. de Riquer, Ed.; 1605.^a ed.). Planeta.
- Chastel, A. (1982). *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico* (L. López y L. E. López, Trads.). Cátedra.
- Chastel, A. (2004). *El gesto en el arte* (M. Cándor, Trad.). Siruela.
- Checa, F. (2002). Pintura, música, literatura: Algunos fundamentos de la creación pictórica en Tiziano Vecellio. En *Arte y poesía: El amor y la guerra en el Renacimiento [Catálogo*

- de Exposición Biblioteca Nacional de España. Madrid, 27 de noviembre de 2002—26 de enero de 2003*] (pp. 107-118). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Checa, F. (2005). Tiziano, Venus, la música y la idea de la pintura. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 4(4), 83-98.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1432173>
- Clark, T. J. (1981). *Imagen del pueblo: Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Gustavo Gili.
- Colección Cambó. (1991). *Colección Cambó [Catálogo de Exposición, Sala Sant Jaume de la Fundación Caja de Barcelona, 31 de enero al 31 de marzo 1991]*. Ministerio de Cultura, Generalitat de Catalunya, Ayuntamiento de Barcelona.
- Combate entre Ulises e Irus—Colección—Museo Nacional del Prado*. (s. f.). Recuperado 5 de octubre de 2019, de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/combate-entre-ulises-e-irus/0f839b41-ae2-4d3c-8496-a904f664f8e5?searchid=bd1074b3-ff6e-4716-7892-d969c95961db>
- Couzin, R. (2021). *Right and Left in Early Christian and Medieval Art* (Vol. 16). Brill.
- Da Vinci, L. (1984). *Leonardo da Vinci: Cuadernos de notas* (J. L. Velaz, Trad.). Ediciones Buma, S.A.
- D’Adda, R. (2005). *Vermeer* (M. Córdor, Trad.). Unidad Editorial, S.A.
<http://rabel.jcyl.es/cgi-bin/abnetopac/O7133/IDf9cfd328/NT1>
- De Cuenca, L. A., y Elvira, M. Á. (2019). Introducción. En L. A. De Cuenca y M. Á. Elvira (Eds.), *Voyeurs del Arte Grecorromano* (pp. 9-30). Siruela.
- De Santos, A. (2005). *Los evangelios apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos.
- De Serio, M. (2005). *Picasso: 1881-1914* (M. Córdor, Trad.). Unidad Editorial, S.A.
- Del Río, V. (2002). El cuerpo y la génesis de la perspectiva. Entre el Renacimiento y la imagen digital. En *Estéticas del arte contemporáneo* (pp. 214-231). Universidad de Salamanca.
- Del Río, V. (2011). Tecnologías alegóricas: El arte de la interpolación. En *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)* (pp. 113-126). MNCARS.
- Del Río, V. (2015). *La pieza huérfana: Relatos de la paleotecnología*. Consonni.
- Delaunay, R. (2018). *Robert Delaunay: Del cubismo al arte inobjetivo: Papeles inéditos recopilados por Pierre Francastel* (P. Ires, Trad.). Cactus.
- Denis, V. (1991). Les Trois Grâces ou l’allégorie du Don: Contribution à l’histoire d’une idée en anthropologie. *Gradhiva*, 9, 30-47.

- Deonna, W. (1930). Le groupe des trois grâces nues et sa descendance. *Revue Archéologique*, 31, 274-332. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/23911883>
- Der Triumph des Siegers. (s. f.). *Gemäldegalerie alte meister*. <https://altmeister.museum-kassel.de/33906/0/0/147/s16/0/100/objekt.html>
- Díaz, M. (1995). *El siglo de Rubens en el Museo del Prado: Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII: Museo del Prado*. Editorial Prensa Ibérica.
- Diderot, D. (1758). *Le père de famille: Comédie en 5 actes et en prose ; avec un Discours sur la poésie dramatique*. [s.n.]. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70965g>
- Diderot, D. (1984). *Salon de 1765* (E. M. Bukdahl y A. Lorenceau, Eds.). Hermann.
- Diderot, D. (1994). *Escritos sobre arte* (E. del Amo, Trad.). Siruela.
- Diderot, D. (2003). *Salon de 1767* (L. Vázquez, Trad.). A. Machado Libros. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=53941>
- Díez, J. L. (1992). Catálogo. En *La pintura de historia del siglo XIX en España [Catálogo de exposición, Museo del Prado]* (pp. 119-468). Ministerio de Cultura - Museo del Prado.
- Díez, J. L. (1994a). El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado. En *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado. Catálogo de exposición itinerante* (pp. 93-120). Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística.
- Díez, J. L. (1994b). Víctor Manzano y Mejorada (1831-1865): Últimos momentos de Cervantes. En *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado. Catálogo de exposición itinerante* (pp. 130-131). Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística.
- Díez, J. L., y Barón, J. (2007). *El siglo XIX en el Prado*. Museo Nacional del Prado.
- Dolnich, E. (2009). *The forger's spell: A true story of Vermeer, Nazis, and the greatest art hoax of the twentieth century*. <http://b-ok.xyz/book/2641914/492734>
- Du Bos, J.-B. (2007). *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* (R. I. Piñero Moral, Ed.; J. Monter, Trad.). Universitat de València.
- El mundo de Giorgio de Chirico: Sueño o realidad [Catálogo de exposición]*. (2017). Fundación Bancaria La Caixa y Ediciones Invisibles.
- El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado. Catálogo de exposición itinerante*. (1994). Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística.
- El niño en el Museo del Prado. Catálogo de Exposición. Museo del Prado. Diciembre 1983/Enero 1984*. (1983). Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura.
- Elvira, M. Á. (2008). *Arte y mito: Manual de iconografía clásica*. Sílex.

- Erhardt, M. A., y Morris, A. M. (Eds.). (2012). *Mary Magdalene. Iconographic Studies from the Middle Ages to the Baroque*. Brill.
- Espaces de réception / Musées et domaine nationaux de Compiègne*. (s. f.). Recuperado 1 de mayo de 2019, de <https://palaisdecompiègne.fr/un-palais-trois-musees/les-appartements-historiques/espaces-de-reception>
- Falomir, M. (1999). *Pintura italiana del Renacimiento [Guía, Museo del Prado]*. Museo Nacional del Prado.
- Falomir, M. (2000). La alocución del marqués del Vasto. En *Carlos V: las armas y las letras* (pp. 309-310). Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.
- Falomir, M. (2003a). La alocución del marqués del Vasto. En M. Falomir (Ed.), *Tiziano: [Exposición] 10 de junio-7 de septiembre 2003* (pp. 186-189). Museo Nacional del Prado.
- Falomir, M. (Ed.). (2003b). *Tiziano: [Exposición] 10 de junio-7 de septiembre 2003*. Museo Nacional del Prado.
- Falomir, M. (2014). *Dánae y Venus y Adonis, las primeras «poesías» de Tiziano para Felipe II*. Museo Nacional del Prado. <https://biblioteca.museodelprado.es/cgi-bin/abnetopac/O7094/ID24c40004/NT1>
- Ficino, M. (1989). *De amore: Comentario a «El Banquete» de Platón* (R. de la Villa, Trad.). Tecnos.
- Filóstrato el Viejo. (1993). Filóstrato el Viejo: Imágenes. En L. A. De Cuenca y M. Á. Elvira (Eds.), *Imágenes* (pp. 31-158). Siruela.
- Finaldi, G. (2005). Combate de mujeres, 1636. En A. Úbeda de los Cobos (Ed.), *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*. (pp. 228-230). Museo Nacional del Prado.
- Földényi, L. (2002). Los abismos de Goya (A propósito de Saturno). *Revista de Occidente*, Junio(253), 112-124.
- Forster, K. W. (2005). Introducción. En *El renacimiento del paganismo: Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Alianza Editorial.
- Franca, M. (2018). The Blindness of Justice: An Iconographic Dialogue between Art and Law. En A. Pavoni, D. Mandic, C. Nirta, y A. Philippopoulos-Mihalopoulos (Eds.), & M. Caio (Trad.), *See* (pp. 159-196). University of Westminster Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv5vddc3.8?seq=1>
- Francastel, P. (1988). *La figura y el lugar: El orden visual del Quattrocento*. Monte Avila Editores.

- Fried, M. (2000). *El lugar del espectador: Estética y orígenes de la pintura moderna* (A. Bozal, Trad.). A. Machado Libros, S.A.
- Fuchs, E. (1996). *Historia ilustrada de la moral sexual: La época galante* (G. del Puerto y L. M. Pradas, Trads.; Vol. 2). Alianza Editorial.
- García, A. (2011). Lógica (s) de la imagen. En A. García (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 15-56). Ediciones Universidad de Salamanca.
- García, M. (2018). Escritura e imagen: El caso crítico de «Monje frente al mar» de Caspar David Friedrich. *Escritura e imagen*, 14, 279-290. <http://dx.doi.org/10.5209/ESIM.62777>
- García, R. (2009). *Iconografía e iconología: Cuestiones de método: Vol. II*. Encuentro.
- Gautier, T. (1856). *Les beaux-arts en Europe: 1855*. Michel Lévy Frères.
- Gelb, I. J. (1987). *Historia de la escritura* (A. Adell, Trad.). Alianza.
- Gellman, L. B. (1970). The «Death of the Virgin» by Petrus Christus: An Altar-piece Reconstructed. *The Burlington Magazine*, 112(804), 146-148.
- Gibson, W. S. (2010). *Figures of Speech: Picturing Proverbs in Renaissance Netherlands*. University of California Press.
- Ginzburg, C. (1997). Titian, Ovid, an Sixteenth-Century Codes for Erotic Illustration. En R. Goffen (Ed.), *Titian's «Venus of Urbino»* (pp. 23-36). Cambridge University Press.
- Goethe, J. W. (1809). *Las afinidades electivas* (J. M. Valverde, Trad.). Titivillus.
- Goffen, R. (1997a). Sex, Space, an de Social History in Titian's Venus of Urbino. En R. Goffen (Ed.), *Titian's «Venus of Urbino»* (pp. 63-90). Cambridge University Press.
- Goffen, R. (1997b). *Titian's Women*. Yale University Press.
- Gombrich, E. H. (2002). *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte* (J. M. Valverde, Trad.; 2a. ed). Debate.
- Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte* (R. Santos Torroella, Trad.). Phaidon.
- González, M. Á. (2007). Introducción. En *Fisiognomía: Vol. I*. Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Grabar, A. (1985). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (F. Díez del Corral, Trad.). Alianza.
- Grimal, P. (1990). *Diccionario de mitología griega y romana* (F. Payarols, Trad.; 1a. ed. rev). Paidós.
- Hall, E. T. (2003). *La dimensión oculta* (F. Blanco, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Hammer-Tugendhat, D. (2012). Tournez s'il vous plaît! Transcription of a Rückenfigur by Gerard ter Borch. En K. Hanssen (Ed.), & P. De Jaegher (Trad.), *The borrowed gaze /*

- Variations GTB*. (Kurt Vanhoutte Karin&Hanssen, pp. 16-35). MER. Paper Kunsthalle vzw. http://www.karin-hanssen.be/images/tbg_mer.pdf
- Hammer-Tugendhat, D. (2015). *The Visible and the Invisible: On Seventeenth-Century Dutch Painting*. (M. Clausen, Trad.; Epub-production: Jouve, www.jouve.com). De Gruyter.
- Hard, R. (2008). *El gran libro de la mitología griega: Basado en el «Manual de mitología griega» de H. J. Rose* (J. Cano Cuenca, Trad.; 1a. ed). La Esfera de los Libros.
- Hatje, U. (Ed.). (2009). *Historia de los estilos artísticos. Vol. 2, Desde el Renacimiento hasta el tiempo presente* (A. Dieterich, Trad.). Ediciones Itsmo, S.A.
- Hauser, A. (1978a). *Historia social de la literatura y del arte* (Vol. 1). Labor.
- Hauser, A. (1978b). *Historia social de la literatura y del arte* (Vol. 2). Labor.
- Hauser, A. (1982). *Origen de la literatura y del arte modernos: El manierismo, crisis del Renacimiento* (Vol. 1). Labor.
- Hayaert, V. (2018). In the Orbit of Lady Justice. En S. Mareel (Ed.), *Call for Justice: Art and Law in the Low Countries 1450-1650* (pp. 23-42). Hannibal Publishing.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Akal.
- Hegel, G. W. F. (2006). *Filosofía del arte o Estética: (Verano de 1826): apuntes de Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler* (A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov, Eds.; D. Hernández, Trad.). Universidad Autónoma de Madrid : Abada.
- Helliesen, S. (1977). «The Judgment of Paris» by Joachim Wtewael at Oslo. *Master Drawings Association*, 15(1), 16-21+74. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/1553371>
- Hernández, D. (2002). *La ironía estética: Estética romántica y arte moderno*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Hesíodo. (1986). Teogonía. En A. Martín y M. Á. Martín (Trads.), *Teogonía; Trabajos y días; Escudo; Certamen* (pp. 27-66). Alianza.
- Hidalgo, J. M. (2016). El Entremés del Rufián viudo llamado Trampago s de Miguel de Cervantes y el mito del Juicio de Paris: Erudición, parodia y transfiguración estética. *Bulletin of the comediantes*, 68(2), 1-21. <https://doi.org/10.1353/boc.2016.0022>
- Hoare, A. (2013). Salvator Rosa's Allegory of Philosophy as Ut Pictura Rhetorica: Eloquent Gesture and the Pursuit of Artistic Decorum. *Art History*, 36(5), 944-967.
- Hodge, R., y Kress, G. (1995). *Social Semiotics*. Cornell University Press.
- Homero. (1993). *Odisea* (J. M. Pavón, Trad.). Gredos.
- Honour, H. (1984). *El Romanticismo* (R. Gómez, Trad.). Alianza Editorial.
- Horacio, Q. (2007). *Odas; Canto secular; Epodos* (J. L. Moralejo, Trad.). Gredos.
- Humbert, J. (1985). *Mitología griega y romana*. Gustavo Gili.

- Iglesias, C. (1994). Francisco Sans Cabot (1828-1881): Lutero; asunto tomado del Sueño del infierno de Quevedo. En *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado. Catálogo de exposición itinerante* (pp. 160-161). Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística.
- Ives, C. (1996). *Toulouse-Lautrec in the Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art.
- Ives, C., Stein, S. A., van Heugten, S., y Vellekoop, M. (2005). *Vincent van Gogh: The Drawings*. Metropolitan Museum of Art.
- Jansen, G. (1985). La iglesia grande de Veere. En *El siglo de Rembrandt [Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional del Prado, octubre 1985—Enero 1986]*. Museo Nacional del Prado : Fundación para el apoyo de la cultura.
- Jansen, K. L. (2001). *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages* (2001.^a ed.). Princeton University Press.
- John Singer Sargent / *The Wyndham Sisters: Lady Elcho, Mrs. Adeane, and Mrs. Tennant / American / The Met*. (s. f.). The Metropolitan Museum of Art, i.e. The Met Museum. Recuperado 17 de abril de 2019, de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12477>
- Kettering, A. M. (1993). Ter Borch's Ladies in Satin. *Art History*, 16(1), 95-124. <http://web.b.ebscohost.com.ezproxy.usal.es/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=97deb3c8-abdf-45e2-a0d7-2c352447b8c4%40sessionmgr102>
- Koerner, J. L. (2009). *Caspar David Friedrich and the subject of landscape* (Segunda). Reaktion books.
- Lessing, G. E. (1960). *Laocoonte* (A. Raggio, Trad.). s.n.
- Lévinas, E. (2000). *Ética e infinito* (J. M. Ayuso Díez, Trad.). Visor.
- Liedtke, W. (2007). *Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art.
- Limbourg, P. de (1387?-1416) E. de l'œuvre reproduite, Limbourg, J. de (138-1416) E. de l'œuvre reproduite, Enlumineur, Y. S., Enlumineur, J. C., Enlumineur, H. de H., reproduite, M. du P. de J. de L. E. de l'œuvre, reproduite, M. de s J. E. de l'œuvre, Enlumineur, B. d'Eyck (14-1476?), Enlumineur, M. de R., Enlumineur, M. du B. de G., reproduite, M. de J. des U. E. de l'œuvre, reproduite, M. du B. de G. E. de l'œuvre, y reproduite, G. T. (14-1508?) E. de l'œuvre. (1387). *Bible moralisée, fragment: Genèse à Isaïe, XXII, 16*. [Manuscript]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105325870>

- López, P. (1996). La construcción de tipologías: Metodología de análisis. *Papers: revista de sociologia*, 48, 9-29.
- Lucie-Smith, E. (1994). *La sexualidad en el arte occidental*. Destino.
- Luna, J. J. (1980). Aldeano sajón acarreado un barril. En *El arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII [Catálogo de exposición en el Museo del Prado del 1 de febrero al 27 de abril de 1980]* (p. 130). Ministerio de Cultura.
- Magritte. (1988). Fundación Juan March.
<https://www.march.es/arte/catalogos/ficha.aspx?p0=cat%3A3&p1=87>
- Mancini, M. (2002a). «Di dame, di cavalieri, di amore e di morte, di musica e d'armonia» en la pintura italiana del Renacimiento. En *Arte y poesía: El amor y la guerra en el Renacimiento [Catálogo de Exposición Biblioteca Nacional de España. Madrid, 27 de noviembre de 2002—26 de enero de 2003]* (pp. 119-134). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Mancini, M. (2002b). Giulio Romano, Giulio Pippi o Di Pietro de Gianuzzi (1499-1546): Una sátira. En *Arte y poesía: El amor y la guerra en el Renacimiento [Catálogo de Exposición Biblioteca Nacional de España. Madrid, 27 de noviembre de 2002—26 de enero de 2003]* (pp. 419-420). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Mancini, M. (2002c). Hendrik de Clerk. El banquete de Aqueloo. En *Arte y poesía: El amor y la guerra en el Renacimiento [Catálogo de Exposición Biblioteca Nacional de España. Madrid, 27 de noviembre de 2002—26 de enero de 2003]* (p. 436). Biblioteca Nacional de España.
- Mancini, M. (2002d). Leandro Bassano: El rico Epulón y el pobre Lázaro. En *Arte y poesía: El amor y la guerra en el Renacimiento [Catálogo de Exposición Biblioteca Nacional de España. Madrid, 27 de noviembre de 2002—26 de enero de 2003]* (p. 436). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Marías, F. (2003). Tiziano y Velázquez, tópicos literarios y milagros del arte. En M. Falomir (Ed.), *Tiziano: [Exposición] 10 de junio-7 de septiembre 2003* (pp. 111-134). Museo Nacional del Prado.
- Marini, F. (2005). *Tintoretto* (M. Córdor, Trad.). Unidad Editorial, S.A.
- Martín González, J. J. (1990). *Las claves de la escultura: Cómo identificarla* (2a. ed). Planeta.
- Martínez, T., y Calvo, C. (1999). Introducción. En *Fisiognomía*. Gredos.

- Martínez-Collado, A. (2012). Políticas de la visión. Desterritorializaciones del género, de la violencia y del poder. En A. García (Ed.), *Filosofía e(n) imágenes*. Institución Fernando el Católico, C.S.I.C. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/_ebook.pdf
- Matilla, J. M. (2008a). Desastre 2: Con razón o sin ella. En M. B. Mena (Ed.), *Goya en tiempos de guerra: [Exposición]* (pp. 282-283). Museo del Prado.
- Matilla, J. M. (2008b). Desastre 7: Qué Valor! En M. B. Mena (Ed.), *Goya en tiempos de guerra: [Exposición]* (pp. 286-287). Museo del Prado.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Mena, M. B. (1988). *Goya y el espíritu de la Ilustración: [Catálogo] : Museo del Prado, Madrid 6 de octubre-18 de diciembre de 1988; Museum of Fine Arts, Boston 18 de enero-26 de marzo de 1989; Metropolitan Museum of Art, Nueva York 9 de mayo-16 de julio 1989*. Museo del Prado.
- Merback, M. B. (1999). *The Thief, the Cross and the Wheel*. Reaktion Books.
- Meyer, Ú. (1977). La irrupción del anti-arte. En G. Battcock (Ed.), & F. Parcerisas (Trad.), *La idea como arte: Documentos sobre el arte conceptual* (pp. 92-104). Gustavo Gili.
- Milton, J. F. (1988). *El paraíso perdido* (M. Alvarez de Toledo, Trad.). Universidad de Cádiz.
- Mitchell, W. J. T. (2000). Más allá de la comparación: Imagen, texto y método. En A. Monegal (Ed.), *Literatura y pintura*. Arco/Libros.
- Moliner, M. (2007a). *Diccionario de uso del español* (Vol. 1). Gredos.
- Moliner, M. (2007b). *Diccionario de uso del español* (Vol. 2). Gredos.
- Monstruos, enanos y bufones en la Corte de los Austrias* (Catálogo de exposición Museo del Prado, 10 de junio al 31 de agosto de 1986). (1986). Amigos del Museo del Prado.
- Moreno, A. (2007). *Durero y Cranach: Arte y Humanismo en la Alemania del Renacimiento. Guía Didáctica*. Fundación Colección.
http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/Guia_Durero_Cranach.pdf
- Moreno de las Heras, M. (1992). La duquesa de Alba y su dueña. En J. Gallego (Ed.), *Goya* (p. 74). Electa.
- Musée d'Orsay: Maurice Denis Las Musas*. (s. f.). Recuperado 19 de junio de 2019, de https://www.musee-orsay.fr/es/coleccion/obras-comentadas/busqueda/commentaire/commentaire_id/les-muses-222.html?no_cache=1
- Musée d'Orsay: Maurice Denis Retrato de Yvonne Lerolle*. (s. f.). Recuperado 19 de junio de 2019, de <https://www.musee-orsay.fr/es/coleccion/obras->

comentadas/busqueda/commentaire/commentaire_id/retrato-de-yvonne-lerolle-21511.html?no_cache=1&cHash=ac526cbaab

Museo del Prado: Catálogo de las pinturas. (1996).

Olga y la belleza mediterránea. (2017, mayo 30). Museo Picasso Málaga.

<https://www.museopicassomalaga.org/nueva-coleccion/3-olga-y-la-belleza-mediterranea>

Ovidio. (1989). Remedios contra el amor. En V. Cristóbal (Trad.), *Amores ; Arte de amar ; Sobre la cosmética del rostro femenino ; Remedios contra el amor.* Editorial Gredos.

Ovidio. (2003). *Metamorfosis* (C. Álvarez y R. M. Iglesias, Eds. y Trads.). Cátedra.

Panofsky, E. (1980). *Estudios sobre iconología* (B. Fernández, Trad.). Alianza Editorial, S.A.

Panofsky, E. (1985). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental* (M. L. Balseiro, Trad.). Alianza.

Panofsky, E. (1998). *Los primitivos flamencos.* Cátedra.

Panofsky, E. (2003a). *La perspectiva como «forma simbólica»* (V. Careaga, Trad.). Tusquets.

Panofsky, E. (2003b). *Tiziano: Problemas de iconografía.* Akal.

Pardo, J. L. (2013). *La intimidación.* Pre-textos.

Pastor, L. G. (1866). *Iconología o Tratado de Alegorías y Emblemas: Vol. I.* Imprenta Económica.

Paumen, V. (2018). A Blindfold as Blindness to the Truth. En S. Mareel (Ed.), *Call for Justice: Art and Law in the Low Countries 1450-1650* (pp. 99-108). Hannibal Publishing.

Pausanias. (1994a). *Descripción de Grecia. Libro IX. Beocia* (M. C. Herrero Ingelmo, Trad.). Gredos.

Pausanias. (1994b). *Descripción de Grecia. Libro VI: Élide* (M. C. Herrero Ingelmo, Trad.). Gredos.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro* (J. Melendres, Trad.). Paidós.

Peláez, A. (1994). De lo vivo a lo pintado: La escena modelo para pintores. En *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado. Catálogo de exposición itinerante.* Centro Nacional de Exposiciones y Promoción Artística.

Pérez, A. E. (1985). Cesare Frencanzano. Dos luchadores (Hércules y Anteo?). En *Pintura napolitana: De caravaggio a Giordano [Catálogo de exposición]* (pp. 142-143). Museo del Prado.

Pérez, A. E. (1986). *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de sus tiempo [1650-1700].* Ministerio de Cultura.

- Pérez, A. E. (1988). Goya y la Ilustración. En *Goya y el espíritu de la Ilustración: [Catálogo]: Museo del Prado, Madrid 6 de octubre-18 de diciembre de 1988*. Museo del Prado.
- Pérez, A. E. (1990). Velázquez y su arte. En *Velázquez [Catálogo de exposición: Museo del Prado: 23 enero / 21 marzo]* (pp. 21-56). Ministerio de Cultura.
- Peter Paul Rubens, Die Krönung des Tugendhelden. (s. f.). *Sammlung*.
<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/A0GO1614dp> (Last updated on 30.12.2021)
- Picabia, F. (1985). *Francis Picabia [1879-1953]: Exposición antológica, Madrid 1985*. Ministerio de Cultura.
- Pijoan, J. (1970). *Historia del Arte* (Vol. 7). Salvat Editores, S.A.
- Pintores rusos del siglo XIX: Del Neoclasicismo a la Revolución. Catálogo de la exposición* (Museo Nacional del Prado, 1987). (1987). Ministerio de Cultura.
- Pintura española del siglo XVII de los Museos Provinciales de Francia. Museo del Prado, 13 de marzo-23 de abril, MCMLXXI*. (1981). Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- Piñero, R. (2007). Estudio preliminar. En *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*. Universitat de València.
- Plett, H. F. (2012). *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*. Brill.
- Plotino. (1982). Enéadas I-II. En J. Igal (Trad.), *Porfirio: Vida de Plotino. Plotino: Enéadas I-II* (pp. 177-535). Gredos.
- Pochat, G. (2008). *Historia de la estética y la teoría del arte: De la antigüedad al siglo XIX* (J. Chamorro, Trad.). Akal.
- Pons-Sorolla, B. (Ed.). (2005). *Joaquín Sorolla*. Ediciones Polígrafa, S.A.
- Portús, J. (Ed.). (2007a). Cat. 51, Diego Velázquez. Las hilanderas, h. 1657. En *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro: [Catálogo]* (pp. 337-338). Museo Nacional del Prado.
- Portús, J. (Ed.). (2007b). Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa. En *Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia Sagrada en el Siglo de Oro: [Catálogo]* (pp. 14-71). Museo Nacional del Prado.
- Portús, J. (2017). *Velázquez: La túnica de José*. Patrimonio Nacional.
- Posada Kubissa, T. (2009). *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado: Catálogo razonado*.

- Prater, A. (2007). *Venus ante el espejo: Velázquez y el desnudo* (M. L. Balseiro, Trad.). Centro de Estudios Europa Hispánica.
- Pseudo-Aristóteles. (1999). *Fisiognomía* (T. Martínez y C. Calvo, Trads.). Gredos.
- Pseudo-Plutarco. (2008). Sobre la vida y la poesía de Homero. En E. Á. Ramos (Trad.), *Sobre la vida y poesía de Homero; El antro de las ninfas de la Odisea; Sobre los dioses y el mundo* (pp. 8-136). Gredos.
- Quintiliano, M. F. (1916a). *Instituciones oratorias: Vol. I* (I. Rodríguez y P. Sandier, Trads.). Imprenta de Perlado Páez y Compañía.
- Quintiliano, M. F. (1916b). *Instituciones oratorias: Vol. II* (I. Rodríguez y P. Sandier, Trads.). Imprenta de Perlado Páez y Compañía.
- Quevedo, F. (2003). *Sueño del infierno*. Recuperado en <https://biblioteca.org.ar/libros/259.pdf>
- Radnóti, S. (2018). Being and Nothing. Caspar David Friedrich: The Monk by the Sea. *Acta Historiae Artium*, 59, 219-231.
- Ragusa, E. (2005). *Velázquez* (M. Condor, Trad.). Unidad Editorial, S.A.
- Ramos, E. Á. (2008). Salustio: Sobre los dioses y el mundo: Introducción. En *Sobre la vida y poesía de Homero; El antro de las ninfas de la Odisea; Sobre los dioses y el mundo* (pp. 175-193). Gredos.
- Real Academia Española. (2017). *Diccionario de la lengua española*. Diccionario de la lengua española. <http://dle.rae.es/?id=UD4g0KW>
- Réau, L. (1996a). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento* (Vol. 1). Serbal.
- Réau, L. (1996b). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento* (Vol. 2). Serbal.
- Réau, L. (1997a). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos: De la A a la F* (D. Alcoba, Trad.; Vol. 3). Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (1997b). *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos: De la G a la O* (D. Alcoba, Trad.; Vol. 4). Ediciones del Serbal.
- Reid, J. D. (1993). *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s: Vol. I*. Oxford University Press.
- Reyero, C. (1996). *Apariencia e identidad masculina: De la Ilustración al Decadentismo*. Cátedra.
- Richardson, J., y McCully, M. (1991). *A life of Picasso: Volume I: 1881-1906*. Random House.

- Richter, G. M. A. (1984). *El arte griego: Una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia* (2a. ed). Destino.
- Ridolfi, C. (1642). *Vita di Giacompo Robusti detto il Tintoretto, celebre pittore, cittadino venetiano*. In Venetia : Appresso Guglielmo Oddoni ...
<http://archive.org/details/vitadigiacoporob00rido>
- Ripa, C. (1709). *Iconologia or Moral emblems*. Pierce Tempest.
<https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa>
- Ripa, C. (1996a). *Iconología* (Y. Barja, R. M. Mariño, y F. García, Trads.; Vol. 1). Akal.
- Ripa, C. (1996b). *Iconología* (J. Barja, Y. Barja, R. M. Mariño, y F. García, Trads.; Vol. 2). Akal.
- Rosand, D. (1982). *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*. Yale University Press.
- Rosand, D. (2003). El arte narrativo de Tiziano: Sacro y profano. En M. Falomir (Ed.), *Tiziano: [Exposición] 10 de junio-7 de septiembre 2003* (pp. 46-61). Museo Nacional del Prado.
- Rosand, D. (2004). Inventing Mythologies: The Painter's Poetry. En *The Cambridge companion to Titian*. Cambridge University Press.
- Rose, G. (2016). *Metodologías visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales* (I. Garnelo, Trad.). CENDEAC.
- Rosenberg, P. (2000a). The Draughtsman. En *Chardin* (Catálogo de Exposición, pp. 198-199). Royal Academy of Arts.
- Rosenberg, P. (2000b). The Washerwoman. En *Chardin* (Catálogo de Exposición, pp. 192-193). Royal Academy of Arts.
- Rubio, L. (1978). Introducción. En *El asno de oro* (pp. 7-34). Gredos.
<https://archive.org/details/009.APULEYOELAsnoDeOro>
- Ruhrber, K. (2005). *Arte del siglo XX: Vol. I Pintura* (I. F. Walther, M. Schneckenburger, C. Fricke, y K. Honnef, Eds.). Taschen.
- Salustio. (2008). Sobre los dioses y el mundo. En E. Á. Ramos (Trad.), *Sobre la vida y poesía de Homero; El antro de las ninfas de la Odisea; Sobre los dioses y el mundo* (pp. 194-217). Gredos.
- Sannazaro, J. (1993). *Arcadia* (J. Martínez, Trad.). Cátedra.
- Schapiro, M. (1998). *Palabras, escritos e imágenes: Semiótica del lenguaje visual*. Encuentro.
- Selsdon, E., y Zwingerberger, J. (2011). *Egon Schiele*. Parkstone International.

- Seneca, L. A. (2011). *On Benefits* (M. Griffin y B. Inwood, Trads.). The University of Chicago Press.
- Seznec, J. (1983). *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (J. Aranzadi, Trad.). Taurus.
- Silverman, J., y Rader, D. (2018). *The World Is a Text: Writing about Visual and Popular Culture*. Broadview Press Inc.
- Solana, G. (1996). El romanticismo francés. El monólogo absoluto. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (pp. 303-317). Visor.
- Stoichita, V. I. (2005). *Ver y no ver: La tematización de la mirada en la pintura impresionista* (A. M. Coderch, Trad.). Ediciones Siruela.
- Strieder, P. (1981). *Todas las pinturas de Durero* (J. Benet Aurell, Trad.). Noguer.
- Summers, D. (1977). Contrapposto: Style and Meaning in Renaissance Art. *The Art Bulletin*, 59(3 (Sep. 1977)), 336-361.
- Tatarkiewicz, W. (2004). *Historia de la estética, III. La estética moderna, 1400-1700: Vol. III* (D. Kurzyka, Trad.). Akal.
- Tateo, F. (1993). Introducción. En J. Sannazaro y M. de las N. Muñiz (Trads.), *Arcadia* (pp. 7-48). Cátedra.
- The Cloister of Santa Croce | Artworks | Uffizi Galleries*. (s. f.). Recuperado 20 de abril de 2020, de <https://www.uffizi.it/en/artworks/the-cloister-of-santa-croce>
- Tinterow, G., y Alyson, S. (Eds.). (2010). *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art.
- Tomás, F. (1998). *Escrito, pintado: Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo*. Visor.
- Toscano, M. (2017). Sobre el concepto de privacidad: La relación entre privacidad e intimidad. *Isegoría, Revista de Filosofía Moral y Política*, 57, 533-552.
<https://doi.org/doi: 10.3989/isegoria.2017.057.06>
- Úbeda de los Cobos, A. (2005). El ciclo de la Historia de Roma antigua. En A. Ubeda de los Cobos (Ed.), *El palacio del Rey Planeta: Felipe IV y el Buen Retiro*. (pp. 169-240). Museo Nacional del Prado.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.
- Valdivieso, E. (1982). Niños jugando a los dados. En *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]* (Catálogo de la exposición celebrada en Madrid, Museo del Prado, 8 octubre-12

- diciembre 1982 ; Londres, Royal Academy of Arts, 15 enero-27 marzo 1983, pp. 230-231). Ministerio de Cultura : Fundación Juan March.
- Valeriano, P. (1586). *Hieroglyphica, seu de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentarii / A Ioanne Pierio Valeriano ... Summa cum industria exarati et in libros quinquaginta octo redacti; quibus etiam duo alij a quodam eruditissimo viro sunt annexi.* <http://uvadoc.uva.es:80/handle/10324/22658>
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética* (C. Santos, Trad.). Visor.
- van Gogh, V. (2012). *Cartas a Theo* (A. Rabinad, Trad.). Paidós Estética.
- Vasari, G. (1957a). *Vidas de artistas ilustres* (A. Blánquez, F. Farran y Mayoral, E. Molist Pol, y M. Scholz, Trads.; Vol. 3). Iberia.
- Vasari, G. (1957b). *Vidas de artistas ilustres* (A. Blánquez, Trad.; Vol. 1-5). Iberia.
- Vasari, G. (1957c). *Vidas de artistas ilustres* (A. Blánquez, Trad.; Vol. 2). Iberia.
- Vasari, G. (1957d). *Vidas de artistas ilustres* (A. Blánquez, Trad.; Vol. 5). Iberia.
- Vasari, G. (1957e). *Vidas de artistas ilustres* (A. Blánquez, Trad.; Vol. 4). Iberia.
- Vega, J. (1988). Qué valor! En M. B. Mena (Ed.), *Goya y el espíritu de la Ilustración: [Catálogo]: Museo del Prado, Madrid 6 de octubre-18 de diciembre de 1988; Museum of Fine Arts, Boston 18 de enero-26 de marzo de 1989; Metropolitan Museum of Art, Nueva York 9 de mayo-16 de julio 1989* (pp. 293-296). Museo del Prado.
- Vergara, A. (2001). *Las tres Gracias de Rubens*. tf. Editores.
- Vestidos simultáneos. (Tres mujeres, formas, colores)*. (s. f.). Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado 25 de abril de 2019, de <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/delaunay-sonia/vestidos-simultaneos-tres-mujeres-formas-colores>
- Vidal, D. (1991). Les Trois Grâces ou l'allégorie du Don: Contribution à l'histoire d'une idée en anthropologie. *Gradhiva*, 9, 19. http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers17-07/010052058.pdf
- Villar, M. Á. (1980). *Antonio Rafael Mengs, 1728-1779*. Patronato Nacional de Museos.
- Villegas, J. (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Gestos.
- Wallis, B. (Ed.). (2001). *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Akal.
- Warncke, C.-P. (1997). *Pablo Picasso: 1881-1973*. Taschen.
- Wildman, S., y Christian, J. (1998). *Edward Burne-Jones: Victorian Artist-Dreamer*. byThe Metropolitan Museum of Art, New York. <https://www.metmuseum.org/art/metpublications/search-publication->

results?searchType=C&Tag=&title=burne%20jones&author=&pt=0&tc=0&dept=0&fmt=0

- Wilks, G. (2005). *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahr.* Tectum Verlag.
- Wilson-Bareau, J. (1993a). Guerra y posguerra, 1808-1819. En *Goya: El capricho y la invención: Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas / exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués.* (pp. 301-322). Museo del Prado.
- Wilson-Bareau, J. (1993b). Pinturas de tema religioso, 1796-1800. En *Goya: El capricho y la invención: Cuadros de gabinete, bocetos y miniaturas / exposición realizada por Juliet Wilson-Bareau, Manuela B. Mena Marqués* (pp. 227-246). Museo del Prado.
- Wind, E. (1972). *Misterios paganos del Renacimiento* (J. Fernández de Castro y J. Bayón, Trads.). Alianza Editorial.
- Wölfflin, H. (1985). *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (J. Moreno, Trad.). Espasa Calpe.
- Wölfflin, H. (2009). *Renacimiento y barroco* (equipo editorial Alberto Corazón, Trad.). Paidós.
- Woodford, S. (1987). *Cómo mirar un cuadro* (M. del M. Moya i Tasis, Trad.). Gustavo Gili: Círculo de Lectores.
- Woodford, S. (1989). *Cómo mirar un cuadro* (M. del M. Moya i Tasis, Trad.). Gustavo Gili.
- Worn out. (s. f.). *Discover the Life and Work of Vincent van Gogh.*
<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0378V1962>
- Yeazell, R. B. (1994). Public baths and private harems: Lady Mary Wortley Montagu and the origins of Ingre's Bain Turc. *The Yale Journal of Criticism*, 7(1), 111-138.
- Zanker, P. (1992). *Augusto y el poder de las imágenes* (W. Trillmich, Ed.; P. Diener, Trad.). Alianza Editorial.
- Zwicker, R., y Willemstein, D. (2011). *Obras maestras en el Museo Van Gogh* (G. Klazema, Ed.). Van Gogh Museum Enterprises B.V.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1:1. Sickert, W. (1920). <i>Baccarat–Capa de piel</i> [Óleo sobre lienzo, 59,1 x 41,9 cm]. Londres, Tate Collection. Recuperado en http://www.tate.org.uk/art/artworks/sickert-baccarat-the-fur-cape-n05089	19
Figura 1:2. Magritte, R. (1966). <i>Decalcomanía</i> [Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm]. Dr. Noemi Perelman Mattis and Dr. Daniel C. Mattis Collection. Recuperado en https://bagabblog.files.wordpress.com/2013/05/magritte_decalcomanc3ada.jpg	20
Figura 1:3. Degas, E. (ca. 1880). <i>Mary Cassatt en el Louvre</i> [Dibujo al pastel]. Colección privada. Recuperado en artDatabase	21
Figura 1:4. Hopper, E. (1921) <i>New York interior</i> [Óleo sobre lienzo, 61,8 x 74,6 cm]. Nueva York, Whitney Museum of American Art. Recuperado en http://collection.whitney.org/object/5908	22
Figura 1:5. Gauguin, P (1892). <i>El espíritu de los muertos vela (Manao Tapapau)</i> [Óleo sobre arpillera montada sobre lienzo, 72,4 x 92,4 cm]. Búfalo, Albright-Knox Art Gallery. Recuperado en artDatabase	26
Figura 1:6. Dürer, A. (ca. 1495). <i>El gran mensajero</i> [Dibujo, 10 x 11 cm]. Recuperado en artDatabase	27
Figura 1:7. Veronés, P. (ca. 1582). <i>Venus en su tocador</i> [Óleo sobre lienzo, 165 x 125 cm]. Omaha, Joslyn Art Museum. Recuperado en https://www.joslyn.org/collections-and-exhibitions/permanent-collections/european/veronese-venus-at-her-toilette/	28
Figura 1:8. Magritte, R. (1936). <i>Las relaciones peligrosas</i> [Óleo sobre lienzo, 72 x 64 cm]. Colección privada. Recuperado en http://trilceunlugar.blogspot.com.es/2010/05/relaciones-peligrosas.html	29
Figura 1:9. Picasso, P. (1907). <i>Las señoritas de Avignon</i> [Óleo sobre lienzo, 244 x 234 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en artDatabase	30
Figura 1:10. Lebasque, H. (1900). <i>La señora Lebasque con su hija</i> [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase	32

- Figura 1:11. Degas, E. (1878). *Bailarinas en la hierba* [Pastel]. Colección privada.
Recuperado en artDatabase.....33
- Figura 1:12. Francesa, P. (1450). *El bautismo de Cristo* [Temple sobre tabla, 167 x 116 cm].
Londres, National Gallery. Recuperado en Allegretti, 2005, p. 9137
- Figura 1:13. Sorolla, J. (1901). *Playa de Valencia. Sol de la mañana* [Óleo sobre lienzo, 80 x
127,3 cm]. Colección privada. Recuperado en Pons-Sorolla, 2005, p. 123.....38
- Figura 1:14. Magritte, R. (1928). *Los amantes* [Óleo sobre lienzo, 54 x 73,4 cm]. Nueva
York, Museum of Modern Art. Recuperado en
<https://www.moma.org/collection/works/79933>.....39
- Figura 1:15. Goya, F. (ca. 1814). *La procesión de los flagelantes* [Óleo sobre tabla, 46 x 73
cm]. Madrid, Museo de la Real Academia de San Fernando. Recuperado en ArtDatabase
.....40
- Figura 1:16. Rembrandt (ca. 1637). *El ángel impidiendo a Abraham el sacrificio de Isaac*
[Óleo sobre tabla, 193 x 132 cm]. San Petersburgo, Hermitage. Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Rembrandt_The_Sacrifice_of_Abraham.jpg41
- Figura 1:17. Magritte, R. (1945). *La violación* [Óleo sobre lienzo, 65,3 x 50,4 cm]. París,
Centre Pompidou. Recuperado en <http://www.abh.es/fotos-arte/20120926/violacion-1945-magritte-1503409922840.html>49
- Figura 1:18. Chirico, G. (1974). *Orestes solitario* [Óleo sobre lienzo, 100 x 82 cm]. Roma,
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Recuperado en *El mundo de Giorgio de Chirico*,
2017, p. 77.....50
- Figura 1:19. Velázquez, D. (1651). *Venus del espejo* [Óleo sobre lienzo, 122,5 x 177 cm].
Londres, National Gallery. Recuperado en artDatabase.....51
- Figura 1:20. Rubens, P. (1615). *Venus ante el espejo* [Óleo sobre tabla, 124 x 98 cm]. Viena,
Palais Liechtenstein. Recuperado en
<http://www.wga.hu/art/r/rubens/22mythol/23mythol.jpg>52
- Figura 1:21. Ter Borch, G. (1650). *Mujer ante el espejo* [Óleo sobre tabla, 35 x 26 cm].
Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en
<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/1728966--rhona-mae-turla-tuano/collections/meme?ii=0&p=0>.....53
- Figura 2:1. Eutímides (510–500 a. C.). *Juerguistas* [Ánfora pintada con figuras rojas sobre
fondo negro]. Munich, Antiken-sammlung. Recuperado en Richter, 1984, p. 339.....57

- Figura 2:2. Pintor de Suesula (ca. 400 a.C). *Guerreros* [Ánfora pintada en blanco, amarillo y negro]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en Richter, 1984, p. 35358
- Figura 2:3. Anónimo (Antigua Roma). *Ajax captura a Casandra* [Fresco]. Pompeya, Casa del Menandro. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Menandro#/media/File:Casa_del_menandros.png59
- Figura 2:4. Anónimo (Antigua Roma). *Flora* [Pintura mural, 38 x 32 cm]. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale.. Recuperado en [https://it.wikipedia.org/wiki/Flora_\(affresco\)#/media/File:Primavera_di_Stabiae.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Flora_(affresco)#/media/File:Primavera_di_Stabiae.jpg) ...60
- Figura 2:5. Giotto (1303–1304). *La última cena* [Fresco, 200 x 185 cm]. Padua, Cappella degli Scrovegni. Recuperado en artDatabase.....62
- Figura 2:6. Christus, P. (1460–1465). *La muerte de la Virgen* [Óleo sobre tabla de roble, 73,7 x 102,9 cm]. San Diego, Timken Museum of Art. Recuperado en <https://www.timkenmuseum.org/static/media/uploads/collection/Collection%20Images/christus.png>67
- Figura 2:7. Giotto (1304–1306). *Los pretendientes orando* [Fresco, 200 x 185 cm]. Padua, Cappella degli Scrovegni. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/old/mary04.jpg>68
- Figura 2:8. Chardin, J. (1737). *Juego de naipes* [Óleo sobre lienzo, 82 x 66 cm]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado en http://www.wga.hu/art/c/chardin/2/05h_card.jpg69
- Figura 2:9. Masaccio (1424–1427). *El pago del tributo* [Fresco, 255 x 598 cm]. Florencia, Cappella Brancacci, Santa María del Carmine. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/El_pago_del_tributo_\(Masaccio\)#/media/File:Masaccio_004.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_pago_del_tributo_(Masaccio)#/media/File:Masaccio_004.jpg)70
- Figura 2:10. Ghirlandaio, D. (1488). *Adoración de los magos* [Témpera y óleo sobre tabla, 285 x 240 cm]. Florencia, Ospedale degli Innocenti. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adoration_of_the_Magi_Spedale_degli_Innocenti.jpg#/media/File:Adoration_of_the_Magi_Spedale_degli_Innocenti.jpg75
- Figura 2:11. Masaccio (1425–1427). *Resurrección del hijo de Teófilo y San Pedro en la cátedra* [Fresco]. Florencia, Santa María del Carmine, Cappella Brancacci. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_Brancacci#/media/File:Masacc15.jpg76

- Figura 2:12. Da Vinci, L. (1505). *Estudios de figuras* [Dibujo]. Turín, Biblioteca Reale.
 Recuperado en <http://www.wga.hu/art/l/leonardo/10anatom/7legs1.jpg>.....77
- Figura 2:13. Romano, G. (ca. 1527-30). *Una sátira* [Lápiz y tinta marrón sobre papel, 205 x 105 mm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/romano-giulio/satira>81
- Figura 2:14. Pollaiuolo, A. y P. (1475). *Martirio de San Sebastián* [Óleo sobre tabla, 291,5 x 202,5 cm]. Londres, National Gallery.
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/antonio-del-pollaiuolo-and-piero-del-pollaiuolo-the-martyrdom-of-saint-sebastian>91
- Figura 2:15. Maestro de la «Madonna Cini» (c. 1330). *Muerte de la Virgen* [Temple sobre tabla con fondo y acabados de oro, 47 x 37,5 cm]. Barcelona, Museu d'Art de Catalunya. Recuperado en Colección Cambó, 1991, p. 127.....92
- Figura 2:16. Huguet, J. (1463–1486). *Santa cena* [Temple, relieves de estuco y dorado con pan de oro sobre tabla, 172 x 164 cm]. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Recuperado en http://www.wga.hu/art/h/huguet/last_sup.jpg93
- Figura 2:17. Maestro desconocido (1470–1480). *Adoración de los Magos* [Tabla]. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Recuperado en http://www.wga.hu/art/m/master/zunk_ge/zunk_ge4/adoratix.jpg.....94
- Figura 2:18. Mantegna, A. (ca. 1462). *El tránsito de la Virgen* [Técnica mixta sobre table, 54,5 x 42 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-transito-de-la-virgen/6ebfe544-41dd-44ac-a217-d7ba24fc0d48>95
- Figura 2:19. Van Eyck, J. (1432). *La adoración del Cordero místico* [Óleo sobre tabla, 350 x 223 cm]. Gante, Sint Baafskathedraal. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADptico_de_Gante#/media/Archivo:Retable_de_l'Agneau_mystique.jpg96
- Figura 2:20. Tintoretto (1550–1553). *Adán y Eva* [Óleo sobre lienzo, 150 x 220 cm]. Venecia, Galleria dell'Accademia. Recuperado en <https://gallerieaccademia.it/adamo-ed-eva#&gid=1&pid=1>103
- Figura 2:21. Rembrandt. *Desnudo femenino* [Dibujo a carbón]. Recuperado en Wölfflin, 1985, p. 68.....104
- Figura 2:22. Gerard Ter Borch (1670–1680). *Concierto íntimo* [Óleo sobre tabla de roble, 57,1 x 45,7 cm]. Berlín, Staatliche Museum. Recuperado en Pijoan, 1970, p. 178105

- Figura 2:23. David, J.L. (1784). *El juramento de los Horacios* [Óleo sobre lienzo, 265 x 415 cm]. París, Louvre. Recuperado en <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066868> 109
- Figura 2:24. Ribera, J.A. (ca. 1806). *Cincinato abandona el arado para dictar leyes a Roma* [Óleo sobre lienzo, 160 x 215 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cincinato-abandona-el-arado-para-dictar-leyes-a/4bab2a1d-efac-4ed7-bd79-034365bea7ff> 110
- Figura 2:25. Poussin, N. (1628). *La muerte de Germánico* [Óleo sobre lienzo, 146 x 195 cm]. Minneapolis Institute of Art. Recuperado en <https://collections.artsmia.org/art/1348/the-death-of-germanicus-nicolas-poussin> 111
- Figura 2:26. David, J.L. (1787). *La muerte de Sócrates* [Óleo sobre lienzo, 129,5 x 196,2 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436105> 112
- Figura 2:27. Friedrich, C. (1808–1810). *Monje frente al mar* [Óleo sobre lienzo, 110 x 171,5 cm]. Berlín, Alte Nationalgalerie. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Caspar_David_Friedrich_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg 117
- Figura 2:28. Giotto (1304–1306). *Lamentación sobre Cristo muerto* [Fresco, 200 x 185 cm]. Padua, Cappella degli Scrovegni. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/old/chris20.jpg> 124
- Figura 2:29. Masaccio (1426). *La Crucifixión* [Óleo sobre tabla, 83 x 63 cm]. Nápoles, Collezione Farnese, Museo e Real Bosco di Capodimonte. Recuperado en <https://capodimonte.cultura.gov.it/collezione/collezione-farnese/> 125
- Figura 2:30. Van Eyck (1400–50). *La Virgen y el niño del canciller Rolin* [Óleo sobre tabla, 66 x 62 cm]. París, Louvre. Recuperado en <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061856> 126
- Figura 2:31. Weyden, R. (ca. 1435–1440). *San Lucas pintando a la Virgen* [Óleo sobre tabla, 137,5 x 110,8 cm]. Boston, Museum of Fine Arts. Recuperado en <https://collections.mfa.org/objects/31035/saint-luke-drawing-the-virgin?ctx=3a2418cf-3a00-46e7-b403-7598bb3d1415&idx=1> 127
- Figura 2:32. Orley, B. (1515–1520). *Virgen con el niño y san Juanito* [Óleo sobre tabla, 98 x 71 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/virgen-con-el-nio-y-san-juanito/bc5c6159-6aea-484e-9fb6-778907c9be0a> 128

- Figura 2:33. Ghirlandaio, D. (1486–1490). *La visitación* [Fresco]. Florencia, Cappella Tornabuoni, Basílica di Santa María Novella. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_Tornabuoni#/media/Archivo:Cappella_tornabuoni, 11, _visitazione.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Capilla_Tornabuoni#/media/Archivo:Cappella_tornabuoni,11,_visitazione.jpg).....129
- Figura 2:34. Bertholet, F. (s. XVII). *La Virgen y santa Ana* [Óleo sobre lienzo, 145 x 185 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-y-santa-ana/87c89029-0d06-482a-a056-f2178770b040?searchid=2754f041-e375-829b-0052-96e1d2a4442e130>
- Figura 2:35. Van Goyen, J. (1628). *Paisaje con figuras* [Óleo sobre tabla, 28,9 x 37,7]. Cambridge, The Fitzwilliam Museum. Recuperado en <https://collection.beta.fitz.ms/imagestore/pdp/pdp2/52.jpg>.....131
- Figura 2:36. Cuyp, A. (ca. 1646–1648). *Panorámica de paisaje* [Óleo sobre tabla, 33 x 43]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/c/cuyp/aelbert/1/panoram.jpg>132
- Figura 2:37. Vermeer, J. (ca. 1660–1670). *Vista de Haarlem desde las dunas* [Óleo sobre lienzo. 65,3 x 84 cm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen–Bornemisza. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/vermeer-van-haarlem-ii-jan/view-haarlem-dunes>133
- Figura 2:38. Canaletto (ca. 1735). *Campo San Rocco* [Óleo sobre lienzo, 47 x 80 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....134
- Figura 2:39. Vernet, C.–J. *Paisaje costero con pescadores arrastrando sus redes* [Óleo sobre lienzo, 22 x 32 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/v/vernet/claude/coastal3.jpg>.....135
- Figura 2:40. Metsu, G. (c. 1662–1665). *Mujer leyendo una carta* [Óleo sobre lienzo, 52,5 x 40,2 cm]. Dublin, National Gallery. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_leyendo_una_carta_\(Metsu\)#/media/File:Metsu_lady_reading_a_letter_\(1665\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Mujer_leyendo_una_carta_(Metsu)#/media/File:Metsu_lady_reading_a_letter_(1665).jpg).....136
- Figura 3:1. Berthélemy, J. (1743–1811). *Júpiter y Antíope* [Óleo sobre lienzo, 105,4 x 126,4 cm]. Colección privada. Recuperado en <http://www.artnet.com/artists/jean-simon-berthelemy/jupiter-and-antiope-KGeTeVK-FWd9qZZ5eFnuw2>.....167
- Figura 3:2. Vuillard, E. (ca. 1892). *La elegante* [Óleo sobre tabla, 28,4 x 15,3 cm]. Colección privada. Recuperado en <http://www.abcgallery.com/V/vuillard/vuillard12.html>173
- Figura 3:3. Schiella, E. (1911). *Dos mujeres que se abrazan* [Acuarela, 56 x 37 cm]. Colección privada. Recuperado en

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Egon_Schiele_-_Zwei_sich_umarmende_Frauen_-_1911.jpeg..... 174
- Figura 3:4. Schielle, E. (1913). *Madre e hija* [Dibujo, 47,9 x 31,1 cm]. Viena, Leopold Museum. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cd/Egon_Schiele_-_Mother_and_Daughter_-_Google_Art_Project.jpg..... 175
- Figura 3:5. Caillebotte, G. (1880). *Interior* [Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm]. Colección privada. Recuperado en ArtDatabase..... 176
- Figura 3:6. Rembrandt (ca. 1635). *Rembrandt con su esposa Saskia* [Óleo sobre lienzo, 161 x 131]. Dresde, Staatlichen Kunstsammlungen. Recuperado en <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/376227> 179
- Figura 3:7. Manet, E. (1866). *Camille Doncieux* [Óleo sobre lienzo, 231 x 151 cm]. Bremen, Kunsthalle. Recuperado en artDatabase 180
- Figura 3:8. Kirchner, E. (1926). *Despedida* [Vitril, 120,5 x 90 cm]. Kirchner Museum Davos. Recuperado en artDatabase..... 181
- Figura 3:9. Pissarro, C. (1877). *La siesta* [Pastel, 36 x 53 cm]. Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art. Recuperado en artDatabase 185
- Figura 3:10. Baldung, H. (1523), *Dos brujas* [Temple y óleo sobre tabla, 65 x 45 cm]. Frankfurt am Main, Städel Museum. Recuperado en http://www.educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/Guia_Durero_Cra_nach.pdf..... 189
- Figura 3:11. Cornelisz. Van Haarlem, C. (1594). *Júpiter y los demás dioses urgen a Apolo a retomar las riendas del carro del Día* [Óleo sobre tabla, 44 x 98 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/jupiter-y-los-demas-dioses-urgen-a-apollo-a/6b2db6c5-7e62-44a1-9acd-89ab9ab78ab0> 190
- Figura 3:12. Rembrandt, H. (1635). *El rapto de Ganímedes* [Óleo sobre lienzo, 171 x 129 cm]. Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister. Recuperado en artDatabase..... 191
- Figura 3:13. Adán, M. (s. XVIII). *Desnudo masculino de espaldas con una pierna apoyada en un escalón* [Lápiz y clarión sobre papel, 54,4 x 39,3 cm]. Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Bellas Artes, Biblioteca, Colección de dibujos antiguos. Recuperado en <http://alfama.sim.ucm.es/greco/visualizador/frameset.htm?http://alfama.sim.ucm.es/greco/BellasArtes/1864.JPG> 192

- Figura 3:14. Blanco, V (1988). *Desnudo masculino* [Tinta, carboncillo y tizas roja y blanca sobre papel de estraza, 44 x 32 cm]. Colección privada. Recuperado en Blanco, 2001 193
- Figura 3:15. Chardin, J. (ca. 1738). *Joven estudiante dibujando* [óleo sobre tabla, 21 x 17,1 cm]. Fort Worth, Kimbell Art Museum. Recuperado de <https://www.kimbellart.org/collection-object/young-student-drawing>.....201
- Figura 3:16. Van Loo, C. (1764). *San Gregorio dictando sus homilías* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en [https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=AQTB4D&titlepainting=Life%20of%20St.%20Gregory%20St.%20Gregory%20Dictating%20His%20Homilies%20to%20a%20Secretary%20\(study\)&artistname=Charles-Andr%C3%A9%20Van%20Loo%20\(Carle%20Van%20Loo\)](https://wikioo.org/es/paintings.php?refarticle=AQTB4D&titlepainting=Life%20of%20St.%20Gregory%20St.%20Gregory%20Dictating%20His%20Homilies%20to%20a%20Secretary%20(study)&artistname=Charles-Andr%C3%A9%20Van%20Loo%20(Carle%20Van%20Loo))202
- Figura 3:17. Van Loo, C. *La Disputa de San Agustín contra los Donatistas*. París, Basílica de Notre-Dame-des-Victoires. Recuperado en http://www.patrimoine-histoire.fr/Patrimoine/Paris/Paris-zeNDVictoires_05.htm203
- Figura 3:18. Géricault, T. (1819). *La balsa de la Medusa* [Óleo sobre lienzo, 4,9 x 7,16 cm]. París, Louvre. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/La_balsa_de_la_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_\(Museo_del_Louvre,_1818-19\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_balsa_de_la_Medusa#/media/File:JEAN_LOUIS_TH%C3%89ODORE_G%C3%89RICAULT_-_La_Balsa_de_la_Medusa_(Museo_del_Louvre,_1818-19).jpg)204
- Figura 3:19. Vermeer, J. (ca. 1666). *Arte de la Pintura* [Óleo sobre lienzo, 120 x 100 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado205
- Figura 3:20. Manet, E. (1882). *Bar en el Folies-Bergère* [Óleo sobre lienzo, 96 x 103 cm]. Londres, Courtauld Institute of Art. Recuperado en ArtDatabase.....206
- Figura 3:21. Stevens, A. (1872). *La parisina japonesa* [Óleo sobre lienzo, 105 x 150 cm]. Lieja, La Boverie. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Alfred_Stevens#/media/File:Alfred_Stevens_-_La_Parisienne_japonaise.JPG207
- Figura 3:22. Gauguín, P. (1881). *La pequeña está durmiendo* [Óleo sobre lienzo, 60 x 74 cm]. Charlottenlund, Ordrupgaard Museum. Recuperado en http://ordrupgaard.dk/en/portfolio_page/gauguin-the-little-one-is-dreaming/211
- Figura 3:23. Manet, E. (1873). *El ferrocarril* [Óleo sobre lienzo, 93,3 x 111,5 cm]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado en <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.43624.html>.....215

- Figura 3:24. Caillebote, G. (1880). *Hombre asomado al balcón* [Óleo sobre lienzo, 117 x 90 cm]. Colección privada. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Caillebotte%2C_L%27Homme_au_balcon%2C_boulevard_Haussmann_-_Christie%27s.jpg216
- Figura 3:25. Degas, E. (ca. 1890). *Mujeres asomadas a una barandilla* [Pastel]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....217
- Figura 3:26. Lebasque, H. (1915). *Fiesta de la pesca* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....218
- Figura 3:27. Lebasque, H. (1921). *Cannes en primavera* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....219
- Figura 4:1. Salterio de Luis IX (ca. 1270–1274). *Moisés en la batalla contra los amalecitas* [pergamino]. París, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 10525. Recuperado en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8447877n/f81.image>229
- Figura 4:2. Rockwell, N. (1956). *Feliz cumpleaños, señorita Jones* [Óleo sobre lienzo]. Collection of Steven Spielberg. Recuperado en <https://www.nrm.org/learn/school-group-programs/>238
- Figura 4:3. Giotto (1304–1306). *El beso de Judas* [Pintura al fresco, 200 x 185 cm]. Padua, Cappella degli Scrovegni. Recuperado en artDatabase239
- Figura 4:4. Tintoretto (1566). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 221 x 413]. Venecia, Iglesia de San Trovaso. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Jacopo_Tintoretto_-_Last_Supper_-_San_Trovaso_Venice.jpg240
- Figura 4:5. Goya, F. (ca. 1810–1815). *¡Qué valor!* Serie: Los desastres de la guerra (7/82) [Estampa, aguafuerte, aguatinta, buril, punta seca y bruñidor, 15,5 x 20,8]. Recuperado en <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/que-valor/727>241
- Figura 4:6. Biblia Moralizada, 270b, fol. 51v (ca. 1245), *Batalla contra los amalecitas y Moisés orante junto a Aarón y Hur* [Ilustración]. Oxford, Bodleian Library. Recuperado en Schapiro, 1998, p. 50.....242
- Figura 4:7. Greuze, J. (1761). *La novia del pueblo* [Óleo sobre lienzo, 92 x 117 cm]. París, Louvre. Recuperado en <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062574>244
- Figura 4:8. Velázquez, D. (ca. 1636). *Gaspar de Guzmán, conde-duque de Olivares, a caballo* [Óleo sobre lienzo, 313 x 242,5 cm]. Madrid, Museo Nacional de Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/gaspar-de->

- guzman-conde-duque-de-olivares-a-caballo/ca958021-65b0-421a-aaf0-55994df10575?searchid=6c1b1bb3-9dbf-6434-a45d-056a0b2605ee245
- Figura 5:1. Gauguin, P. (ca. 1892–1894). *La siesta* [Óleo sobre lienzo, 88.9 x 116.2 cm]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Recuperado en ArtDatabase257
- Figura 6:1. Grosz, G. (1923). *Libertinaje en club nocturno berlinés* [Acuarela]. Recuperado en <https://licricardososa.wordpress.com/2011/09/02/george-grosz-pinturas/>274
- Figura 6:2. Courbet, G. (ca. 1849). *Sobremesa en Ornans* [Óleo sobre lienzo, 195 x 217 cm]. Lille, Palais des Beaux-Arts. Recuperado en ArtDatabase275
- Figura 6:3. Tiziano (1510). *Concierto campestre* [Óleo sobre tabla, 118 x 138 cm]. París, Louvre. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/Fiesta_campestre.jpg276
- Figura 6:4. Picasso (1900). *Pere Romeu* [Tinta y acuarela sobre papel, 7 x 8,6 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/482509/1009395/restricted>277
- Figura 6:5. Saenz de Tejada, C. (1917). *Niña vista de espaldas, Luisita*. Recuperado en Wikiart278
- Figura 6:6. Rembrandt (1640). *Crucifixión* [Grabado sobre plancha ovalada, 14 cm]. Recuperado en artDatabase279
- Figura 6:7. Buonaroti, M (1541). Detalle de *El juicio final* [Fresco, luneto izquierdo]. Roma, Cappella Sistina, Fachada principal. Recuperado en <http://epilaarte2.blogspot.com/2014/02/miguel-angel-el-juicio-final-de-la.html>280
- Figura 6:8. Velázquez, D. (1620). *La venerable madre Jerónima de la Fuente* [Óleo sobre lienzo, 160 x 110 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-venerable-madre-jeronima-de-la-fuente/7fdeb84a-a3ba-42c9-a4d1-ebca272878ce>281
- Figura 6:9. Blake, W. (1846). *Soldados echando suertes* [42 x 31,4 cm]. Cambridge, The Fitzwilliam Museum. Recuperado en <https://collection.beta.fitz.ms/id/object/17466> ..282
- Figura 6:10. Tissot, J. (1886–1894). *Mujer, ahí tienes a tu hijo* [Témpera y grafito sobre papel, 29,7 x 15,2 cm]. Brooklyn Museum. Recuperado en <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/13509>283
- Figura 6:11. Friedrich, C. (1808). *La cruz de las montañas* [Óleo sobre lienzo, 115 x 110 cm]. Dresde, Gemäldegalerie. Recuperado en <http://www.wga.hu/index1.html>284

- Figura 6:12. Friedrich, C. (ca. 1806). *La cruz de las montañas*. [Dibujo a tinta sepia, 64 x 93,1 cm]. Berlín, Staatliche Museen. Recuperado en <http://www.wga.hu/index1.html> 285
- Figura 6:13. Ter Brugghen, H. (1621). *La vocación de san Mateo* [Óleo sobre lienzo, 102 x 137 cm]. Utrecht, Centraal Museum. Recuperado en G. Jansen, 1985, p. 41.286
- Figura 6:14. Fritz von Uhde (1891). *En el camino a Emaús* [Pastel sobre papel, 66 x 90 cm]. Dresde, Galerie Neue Meister287
- Figura 6:15. Dürer, A. (1510). *Adán y Eva* [Dibujo a pluma y tinta, 30 x 22 cm]. Viena, Graphische Sammlung Albertina. Recuperado en artDatabase288
- Figura 6:16. Goya, F. (1820–1823). *Saturno* [Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 143,5 x 81,4 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6>.....289
- Figura 6:17. Buonarroti, M (1541). Detalle de *El juicio final* [Fresco]. Roma, Fachada principal, Cappella Sistina. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Last_Judgement_%28Michelangelo%29.jpg290
- Figura 6:18. Dürer, A. (1495). *Abducción de una mujer* [Dibujo a pluma y tinta, 28 x 42 cm]. Bayona, Musée Bonnat. Recuperado en artBasa Date291
- Figura 6:19. Eadweard Muybridge (1893). *Disco para fenaquistiscopio*. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Fenaquistiscopio#/media/File:Phenakistoscope_3g07690u.jpg.....292
- Figura 6:20. Glenn Ligon (2009). *Rückenfigur* [Neón]. Nueva York, Whitney Museum of American Art. Recuperado en <https://whitney.org/collection/works/37014>293
- Figura 7:1. Giotto (ca. 1305–1306). *Presentación de la Virgen en el templo* [Fresco, 200 x 185 cm]. Padua Cappella degli Scrovegni. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ee/Presentation_of_the_Virgin_-_Capella_dei_Scrovegni.jpg/1024px-Presentation_of_the_Virgin_-_Capella_dei_Scrovegni.jpg303
- Figura 7:2. Steen, J. (ca. 1660–1670). *Interior con jugadores de «tric-trac», llamado «La jaula del papagayo»*. Ámsterdam, Rijksmuseum [Óleo sobre lienzo, 50 x 40 cm]. Recuperado en <https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/142443--e/steen/objecten#/SK-A-386,1>304

- Figura 7:3. Maes, N. *El hombre de la lira* [Óleo sobre lienzo, 91 x 108,6 cm]. Dordrecht, Dordrechts Museum (en préstamo de Rijksdienst Beeldende Kunst). Recuperado en G. Jansen, 1985, p. 163305
- Figura 7:4. Bruegel, P. (1566). *Sermón de San Juan Bautista* [Óleo sobre tabla, 95 x 160 cm]. Budapest, Museo de Bellas Artes. Recuperado en artDatabase.....306
- Figura 7:5. Murillo, B. (1669-70). *Moisés ante la roca de Horeb* [Óleo sobre lienzo, 55 x 335 cm]. Sevilla, Iglesia del Hospital de la Caridad. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Murillo_moises.jpg307
- Figura 7:6. Rafael (1511). *El viaje de Galatea* [Fresco, 295 x 225 cm]. Roma, Villa della Farnesina. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/r/raphael/5roma/1/05farne0.jpg>308
- Figura 7:7. Picasso, P. (1905). *La familia de saltimbanquis* [Óleo sobre lienzo, 212,8 x 229,6 cm]. Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection. Recuperado en Warncke, 1997, p. 129309
- Figura 7:8. Picasso, P. (1905). *Acróbata y joven equilibrista* [Óleo sobre lienzo, 147 x 95 cm]. Moscú, Museo Pushkin. Recuperado en De Serio, 2005, p. 109.....310
- Figura 7:9. Allori, A. (ca. 1550). *El descendimiento* [Óleo sobre lámina de cobre, 70 x 54 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/4cb91907-b453-4a0b-bbef-d42b3ed57f0a>.....311
- Figura 7:10. Tintoretto (ca. 1570). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 228 x 535 cm]. Venecia, Iglesia de San Polo. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_Last_Supper_-_WGA22614.jpg.....312
- Figura 7:11. Giotto (1310–1318). *Pentecostés* [Témpera sobre tabla, 45,5 x 44]. Londres, National Gallery. Recuperado en artDatabase.315
- Figura 7:12. Ramah (1921). *Jugadores de bolos* [Óleo sobre lienzo, 123,5 x 155 cm]. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Recuperado en <https://iiif.kmska.be/c/iiif/2/public@2686.tif/full/full/0/default.jpg>.....316
- Figura 7:13. Abbati, G. (1861-62). *Claustro* [Óleo sobre cartón, 19,3 x 25,2 cm]. Florencia, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna. Recuperado en <https://www.uffizi.it/en/artworks/the-cloister-of-santa-croce#&gid=1&pid=1>.....317
- Figura 7:14. Cole, T. (ca. 1827). *Indios viendo un paisaje* [Óleo sobre tabla, 15,2 x 20 cm]. Colección privada. Recuperado

- <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/american-art-n10074/lot.38.html>.....321
- Figura 7:15. Van der Heyden, J. (ca. 1670). *La iglesia grande de Veere* [Óleo sobre lienzo, 31,5 x 36 cm]. La Haya, Mauritshuis. Recuperado en G. Jansen, 1985, p. 173322
- Figura 7:16. Pissarro, C. (1879). *Una calle en Pontoise* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....323
- Figura 7:17. Signac, P. (1889). *La orilla del río, Herblay, Composición 204* [Óleo sobre lienzo, 60 x 92 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....324
- Figura 7:18. Hassam, F.C. (1912). *Las islas Shoals* [Óleo sobre lienzo, 55,9 x 45,7]. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts. Recuperado en artDatabase325
- Figura 7:19. Monet, E. (1887). *El bote de remos azul* [Óleo sobre lienzo, 109 x 129 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....330
- Figura 7:20. Pollaiuolo, A. (1470-75). *Combate de hombres desnudos* [Grabado]. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Antonio_del_Pollaiuolo_-_Battle_of_the_Nudes_-_Google_Art_Project.jpg.....331
- Figura 7:21. Rubens, P. (1639-49) *Diana y sus ninfas sorprendidas por sátiros*. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en artDatabase.332
- Figura 7:22. Peruzzi, B. (1514-23). *Apolo y las musas* [Óleo sobre tabla, 35 x 78]. Florencia, Galleria Palatina, Palazzo Pitti. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/p/peruzzi/muses.jpg>.....333
- Figura 7:23. Poussin, N. (1638-40). *La danza de la vida humana* [Óleo sobre lienzo, 83 x 104 cm]. Londres, Wallace Collection. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/p/poussin/2a/16dance.jpg>334
- Figura 7:24. Van Gogh, V. (1890). *La ronda de los presos* [Óleo sobre lienzo, 80 x 64 cm]. Moscú, Museo Pushkin. Recuperado en Armiraglio, 2005b, p. 151335
- Figura 7:25. Primaticcio, F. (1548). *Danza de las Horas* [Sanguina y realces en blanco, 35,7 x 33,5 cm]. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Recuperado en https://www.wga.hu/art/p/primatic/t_dance.jpg.....336
- Figura 7:26. Bruegel, J. (1623). *Baile campestre ante los archiduques* [Óleo sobre lienzo, 130 x 266 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/baile-campestre-ante-los-archiduques/6e853fbb-18a8-4d9f-89d7-129ab18c8bf0?searchid=757a6cc9-ce17-5a3a-5370-448e776625a6>.....337

- Figura 7:27. Bruegel, J. (1623). *Banquete de bodas* [Óleo sobre lienzo, 132 x 269 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/banquete-de-bodas/70425126-57e5-46e5-ab4f-e05e33e22dd9?searchid=f693fd33-4982-8e42-c139-71c7be5e13fd>338
- Figura 7:28. Yuon, Konstantin (1956). *Moscú, vista del Estadio Olímpico Luzhniki*. Recuperado en WikiArt339
- Figura 7:29. Bruegel el Viejo, P. (1566). *Danza nupcial al aire libre* [Óleo sobre tabla, 119 x 157 cm]. Detroit, Institute of Arts. Recuperado en artDatabase340
- Figura 7:30. Bruegel el Viejo, P. (1566-67). *El vino de la fiesta de san Martín* [Temple de cola sobre sarga, 148 x 270,5 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-vino-de-la-fiesta-de-san-martin/e6d44e39-77fb-4deb-a5ed-0a99fbe76847?searchid=6bfa51d1-d568-96ee-d95c-9626cdc121ae>341
- Figura 7:31. Rubens, P. (ca. 1650). *La caída de los condenados* [Óleo sobre lienzo, 286 x 224 cm]. Munich, Alte Pinakothek. Recuperado en artDatabase342
- Figura 7:32. Vuillard, E. (1892). *Un juego de volante shuttlecock* [48 x 117 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....347
- Figura 7:33. Maella, M.S. (ca. 1794). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 36 x 94 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/1bbc9f44-418a-4edc-8403-36a29b282aa5?searchMeta=la%20ultima%20cena%20mae>348
- Figura 7:34. García de Miranda, J. (Finales del siglo XVII-Principios del siglo XVIII). *Los Desposorios de la Virgen* [Óleo sobre lienzo, 118 x 166 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/los-desposorios-de-la-virgen/c567fe04-b45d-47ba-a473-6bdbddfc0d0>.....349
- Figura 7:35. Velázquez, D. (1630). *La túnica de José* [Óleo sobre lienzo, 213,5 x 284 cm]. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Diego_Vel%C3%A1zquez_065.jpg350
- Figura 7:36. Tiziano (ca. 1576). *Piedad* [Óleo sobre lienzo, 353 x 348 cm]. Venecia, Gallería dell'Accademia. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/La_Piedad_\(Tiziano\)#/media/Archivo:Accademia__Piet%C3%A0_by_Titian.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Piedad_(Tiziano)#/media/Archivo:Accademia__Piet%C3%A0_by_Titian.jpg)351

- Figura 7:37. Tintoretto (1552–1553). *Presentación de la Virgen en el templo* [Óleo sobre lienzo, 480 x 429 cm]. Venecia, Iglesia de la Madonna dell’Orto. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f9/Madonna_dell%27Orto_%28Venice%29_-_Presentation_at_the_temple_of_the_Virgin_%281552-1553%29_by_Tintoretto.jpg 352
- Figura 7:38. Tintoretto (1579–1581). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 538 x 487 cm]. Venecia, Scuola Grande di San Rocco. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/t/tintoret/3b/2upper/2/26lasts.jpg>353
- Figura 7:39. Raimondi, M. (1515–16) (Obra original perdida: dibujo de Rafael Sanzio). *El juicio de Paris* [Grabado, 29,8 x 44,2 cm]. Londres, British Museum. Recuperado en http://www.wga.hu/art/r/raimondi/paris_ju.jpg359
- Figura 7:40. Veronés, P. (1580–1582). *Bautismo y tentación de Cristo* [Óleo sobre lienzo, 248 x 450 cm]. Milán, Pinacoteca di Brera. Recuperado en https://www.wga.hu/art/v/veronese/05_1580s/04lattu2.jpg360
- Figura 7:41. Veronés, P. (ca. 1578). *El rapto de Europa* [Óleo sobre lienzo, 240 x 303 cm]. Venecia, Palazzo Ducale. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/v/veronese/08/collegio/5anticol.jpg>361
- Figura 7:42. Clerck, H. (ca. 1608). *Paisaje con Diana y Acteón* [Óleo sobre tabla, 70 x 105 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/paisaje-con-diana-y-acteon/6755db71-5b15-4664-912a-a31eb249eb04>.....365
- Figura 7:43. Rembrandt (1634). *Baño de Diana* [Óleo sobre lienzo, 73,5 x 93,5 cm]. Isselburg, Museum Wasserburg Anholt. Recuperado en artDatabase.366
- Figura 7:44. Tiziano (1534–1538). *La presentación de la Virgen* [Óleo sobre lienzo, 335 x 775 cm]. Venecia, Gallerie dell’Accademia. Recuperado en artDatabase.372
- Figura 7:45. Murillo, B. (ca. 1670). *Milagro de los panes y los peces* [Óleo sobre lienzo, 236 x 575 cm]. Sevilla, Iglesia del Hospital de la Caridad. Recuperado en <https://www.santa-caridad.es/es/capilla/>373
- Figura 7:46. De Clerck, H. (1610). *Banquete de Aqueloo* [Óleo sobre lámina de cobre, 36 x 51 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/banquete-de-aqueloo/e1fa5c8d-6922-444a-be1a-7ee95e9a04de?searchid=41aa9843-7039-12e2-82b4-f3373682ce45> 374

- Figura 7:47. Murillo, B. (1660). *El nacimiento de la Virgen* [Óleo sobre lienzo, 165 x 185]. París, Louvre. Recuperado en <https://www.archisevillasiempreadelante.org/nacimiento-virgen-murillo/>375
- Figura 7:48. Magritte, R. (1966). *El feliz donante* [Óleo sobre lienzo 55 x 45 cm]. Bruselas, Musée d'Ixelles. Recuperado en *Magritte*, 1988, p. 84379
- Figura 7:49. Vuillard, E. (1900). *Madame Vuillard sujetándose el pelo* [Óleo sobre tabla, 49,5 x 35,5 cm]. The Barber Institute of Fine Arts. Recuperado en <https://barber.org.uk/edouard-vuillard-1868-1940/>380
- Figura 7:50. Picasso, P. (1905). *El actor* [Óleo sobre lienzo, 194 x 112 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.pablocicasso.org/the-actor.jsp>..384
- Figura 7:51. Cassat, M. (1878–1879). *Mujer con collar de perlas en un palco* [Óleo sobre lienzo, 81,3 x 59,7 cm]. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art. Recuperado en artDatabase.....399
- Figura 7:52. Cassat, M. (1878-79). *Mujer con un abanico* [Óleo sobre lienzo, 85,5 x 65,1 cm]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado en artDatabase.....400
- Figura 7:53. Etty, W (1835–1845). *Los luchadores* [Óleo sobre tabla, 68,6 x 53,5 cm]. York, Art Gallery. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/68/The_Wrestlers_by_William_Etty_YORAG_89.JPG.....401
- Figura 7:54. Magritte, R. (1956). *El ramillete ya preparado* [Óleo sobre lienzo, 60 x 50 cm]. Ginebra, colección privada. Recuperado en *Magritte*, 1988, p. 72402
- Figura 7:55. Cranach, L. (h. 1530). *El paraíso* [Óleo sobre tabla, 81 x 114 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en artDatabase403
- Figura 7:56. Dürer, A. (1495–1499). *Adán y Eva* [Dibujo, 23 x 14 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....404
- Figura 7:57. Francken II, F. (1581–1642). *El pecado original* [Óleo sobre lámina de cobre, 68 x 86 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-pecado-original/3c9a2c27-19d2-4a14-a534-dad61c305c8f?searchid=4d051f22-0c05-97c1-2c79-e1394be7b61e>.405
- Figura 7:58. Blake, W. (1808). *La tentación y caída de Eva (Ilustración del Paraíso perdido de Milton)* [Acuarela, 49,7 x 38,7 cm]. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Blake_-_The_Temptation_and_Fall_of_Eve_\(Illustration_to_Milton%27s_%22Paradise_Lost%22\)_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Blake_-_The_Temptation_and_Fall_of_Eve_(Illustration_to_Milton%27s_%22Paradise_Lost%22)_-_Google_Art_Project.jpg)406

- Figura 7:59. Carracci, A. (1596). *La elección de Hércules* [Óleo sobre lienzo, 167 x 237 cm]. Nápoles, Museo di Capodimonte. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_-_The_Choice_of_Heracles_-_WGA4416.jpg.....407
- Figura 7:60. Ricci, S. (ca. 1706). *Hércules en la encrucijada* [Óleo sobre lienzo, 65 x 38 cm]. Florencia, Galleria degli Uffizi. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/r/ricci/sebastia/1/hercules.jpg>.....408
- Figura 7:61. Ricci, S. (1710–1720). *Hércules en la encrucijada* [Óleo sobre lienzo, 181 x 257 cm]. Colección privada. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Sebastiano_Ricci_-_Hercules_at_the_crossroads.jpg.....409
- Figura 7:62. Batoni, P. (1748). *Hércules en la encrucijada* [Óleo sobre lienzo, 99 x 74 cm]. Viena, Palais Liechtenstein. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/b/batoni/hercule1.jpg>.....410
- Figura 7:63. Malczewski, J. (1920) *Hércules en la encrucijada* (Óleo sobre lienzo, 127 x 166 cm). Kielce, Pałac Biskupów Krakowskich w Kielcach. Recuperado en <https://biblioklept.org/2014/01/17/hercules-on-the-crossroad-jacek-malczewski/>.....411
- Figura 7:64. Veronese, P. (a. de 1567). *Alegoría de la virtud y el vicio* [Óleo sobre lienzo, 219 x 170 cm]. Nueva York, The Frick Collection. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/77/Paolo_Veronese_036.jpg412
- Figura 7:65. Hutin, C. (ca. 1756). *Aldeano sajón acarreando un barril* [Óleo sobre lienzo, 83 x 57 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aldeano-sajon-acarreando-un-barril/5f94f0e1-bf57-4169-9a09-797f25f63e5d>413
- Figura 7:66. Recio y Gil, E. (1881). *Don Quijote en casa de los duques* [Óleo sobre lienzo, 146 x 203 cm]. Cáceres, Diputación Provincial (Depósito de Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/don-quiote-en-casa-de-los-duques/fd68135d-308d-4d2d-8132-a018ac1d1321>414
- Figura 7:67. Tiziano (ca. 1560-65). *Dánae* [Óleo sobre lienzo, 129,8 x 181,2 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro/0da1e69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c>.....415
- Figura 7:68. Tiziano (ca. 1538). *Venus de Urbino* [Óleo sobre lienzo, 119,2 x 165,5 cm]. Florencia, Galleria degli Uffizi. Recuperado en artDatabase.416

- Figura 7:69. Tiziano (ca. 1550). *Venus recreándose en la Música* [Óleo sobre lienzo, 138 x 222,4 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-recreandose-en-la-musica/3318ce42-8836-4867-acf7-276e1870294c>.....417
- Figura 7:70. Velázquez, D. (1655–1660). *Las hilanderas o La fábula de Aracne* [Óleo sobre lienzo, 220 x 289 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hilanderas-o-la-fabula-de-aracne/3d8e510d-2acf-4efb-af0c-8ffd665acd8d>.....418
- Figura 7:71. Tiziano (1511). *Milagro del marido celoso* [Fresco, 340 x 185 cm]. Padua, Scuola del Santo. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Tiziano%2C_The_Miracle_of_the_jealous_Husband.jpg.....419
- Figura 7:72. Santa María, M. (1908). *Las hijas del Cid* [Óleo sobre lienzo, 220 x 170 cm]. Burgos, Museo Marceliano Santa María (Depósito del Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-hijas-del-cid/a25633d9-ee8b-4720-8aee-b5ba9e33be50>420
- Figura 7:73. Sans, F. (1858). *Lutero; asunto tomado del “Sueño del infierno” de Quevedo* [Óleo sobre lienzo 129 x 173 cm]. Barcelona, Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge (Depósito del Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lutero-asunto-tomado-del-sueo-del-infierno-de/f9079cb7-b127-4d9c-b1aa-daac1cf7f20b>.....421
- Figura 7:74. Carducho, V. (1632). *Incendio en la Cartuja de Praga y persecución de los cartujos* [Óleo sobre lienzo, 337,5 x 298,5]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/incendio-en-la-cartuja-de-praga-y-persecucion-a/417382aa-dfc5-4ef8-9663-b4dc71b0477c>.....425
- Figura 7:75. Krohg, C. (1888). *Una madre trenzando el pelo a su hija pequeña* [Óleo sobre lienzo, 44 x 40,8 cm]. Skagen, Kunstmuseer. Recuperado en <https://skagenskunstmuseer.dk/en/works/mother-plaiting-little-daughters-hair/>.....426
- Figura 7:76. Van der Leek, B. (1913). *Accidente* [Óleo sobre lienzo, 91 x 121 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/bart-van-der-leek-the-accident>.....427
- Figura 7:77. Vuillard, E. (1903). *Los Hessels en su dormitorio*. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....428

- Figura 7:78. Kirchner, E. (1909–1910). *Desnudo recostado* [Óleo sobre lienzo, 83,3 x 95,5].
Berlín, Brücke-Museum. Recuperado en artDatabase429
- Figura 7:79. Balen, H. y Brueghel el Viejo, J. (1615–1618). *Cibeles y las Estaciones dentro de un festón de frutas* [Óleo sobre tabla, 106 x 75 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cibeles-y-las-estaciones-dentro-de-un-feston-de/6a4c7ba6-d301-4e7a-baf9-3f299fc4ef96>430
- Figura 7:80. Magritte, R. (1937). *Reproducción prohibida (Retrato de Edward James)* [Óleo sobre lienzo, 79 x 65,5 cm]. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen. Recuperado en https://storage.boijmans.nl/styles/widget_gallery_overlay/uploads/2017/06/22/X2x4ySeVDiaxZqqdcSEYnQNukgpTLwFjlp7od2im.jpeg431
- Figura 7:81. Hirshfield, M. (1940). *Chica ante el espejo* [Óleo sobre lienzo, 101,9 x 56,5 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/79755?locale=en>432
- Figura 7:82. Hirshfield, M. (1943). *Dos mujeres frente al espejo* [Óleo sobre lienzo, 133 x 152 cm]. Peggy Guggenheim Collection. Recuperado en http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/dettagli/pop_up_opera2.php?id_opera=172&page=433
- Figura 7:83. Homer, W. (1868). *Artistas bocetando en las montañas blancas*. Portland, Museum of Art. Recuperado en artDatabase.434
- Figura 7:84. Eakins, T. (1895). *Baño* [Óleo sobre lienzo]. Fort Worth, Amon Carter Museum of American Art. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Eakins_-_Swimming_\(1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Eakins_-_Swimming_(1895).jpg).435
- Figura 7:85. Vuillard, E. (1926–1927). *Jane Renquardt* [130,3 x 98 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase436
- Figura 7:86. Goya, F. (1808–1812). *La corrida de toros* [Óleo sobre tabla, 45 x 72 cm]. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Recuperado en <https://www.academiacolectores.com/pinturas/inventario.php?id=0675#&gid=1&pid=0675>.....439
- Figura 7:87. Vermeer, J. (ca. 1658). *Oficial y muchacha sonriente* [Óleo sobre lienzo, 50,5 x 46 cm]. Nueva York, Frick Collection. Recuperado en D’Adda, 2005, p. 91440
- Figura 7:88. Taller de Rubens, P. (1611–1614). *El juicio de salomón* [Óleo sobre lienzo, 184 x 218,5 cm]. Madrid, Tribunal Constitucional. Recuperado en

- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-salomon/2c837c1b-880c-485b-b04c-184b1c9bd5d6>441
- Figura 8:1. Hassam, Childe (1888–1889). *Paseo al atardecer, Paris* [46 x 38,4 cm].
Colección privada. Recuperado en artDatabase.....452
- Figura 8:2. Lebasque, H. *Niño bajando la escalera* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada.
Recuperado en artDatabase.....453
- Figura 8:3. Picasso, P. (1903). *Los pobres a orillas del mar* [Óleo sobre madera, 105,4 x 69 cm]. Washington, National Gallery of Art, Chester Dale Collection. Recuperado en Warncke, 1997, p. 101454
- Figura 8:4. Bogdanov-Belsky, N. (1897). *A las puertas de la escuela* [Óleo sobre lienzo]. San Petersburgo, Museo Estatal de Rusia. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Nikolay_Bogdanov-Belsky#/media/File:1897_Bogdanov-Belsky_At_School_Doors.jpg455
- Figura 8:5. Murillo, B. (ca. 1665-75). *Niños jugando a los dados* [140 x 108 cm]. Munich. Bayerische Staatsgemaltesammlungen. Recuperado en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, 1982, p. 231456
- Figura 8:6. Anónimo (siglo XVII). *Repudio de Agar* [Óleo sobre lienzo, 126 x 151]. Depositado en Lugo, Museo Provincial. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/repudio-de-agar/e71a95bb-cdc0-49ee-85ef-c540f903a0ee>.....457
- Figura 8:7. Van Heemskerck, M. (ca. 1540). *Vulcano, Venus y Marte* [Óleo sobre tela, 96 x 99 cm]. Viena, Kunst Historisches Museum Wien. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Vulcan%2C_Venus_and_Mars_-_Maarten_van_Heemskerck_%281540%29.jpg.....458
- Figura 8:8. Carlone, G.B. (primera mitad del s. XVII). *Venus y Marte sorprendidos por Vulcano* [Óleo sobre tela, 197 x 245]. Savona, Pinacoteca Civica. Recuperado en <http://lembrazas-ines.blogspot.c>459
- Figura 8:9. Tintoretto, J. (ca. 1555). *Vulcano sorprende a Venus y Marte* [Óleo sobre lienzo, 135 x 198 cm]. Munich, Alte Pinakothek. Recuperado en <https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/M0xyBW5Lpl>460
- Figura 8:10. Goya, F. (1814). *El tres de mayo de 1080 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños* [Óleo sobre lienzo, 268 x 347 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c>.....461

- Figura 8:11. Manet, E. (1868–1869). *La ejecución del emperador Maximiliano de Mexico* [Óleo sobre lienzo, 252 x 305]. Mannheim, Kunsthalle Mannheim. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Manet_Maximilian.jpg462
- Figura 8:12. Manet, E. (1871). *Comuna de 1871: la barricada* [Punta de plata, tinta negra, acuarela y gouache sobre papel, 46,2 x 32,5 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en <https://www.deartibus.it/drupal/content/la-barricata>463
- Figura 8:13. Murillo (1660–1667). *El hijo pródigo recibe su legítima* [104 x 143 cm]. Blessington, Russborough House, Sir Alfred Beit, Bt Collection. Recuperado en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, 1982, p. 203464
- Figura 8:14. Murillo, B. (1660–1670). *El hijo pródigo abandona el hogar paterno* [105 x 135 cm]. Blessington, Russborough House, Sir Alfred Beit, Bt Collection. Recuperado en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, 1982, p. 203465
- Figura 8:15. Goya, F. (1795). *La duquesa de Alba y su dueña* [Óleo sobre lienzo, 30 x 25 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-duquesa-de-alba-y-su-duea/615beaa2-ae0b-4907-b99b-52d5554c8d03?searchMeta=duquesa%20de%20alba>466
- Figura 8:16. Millet, J. (1859). *La muerte y el leñador* [Óleo sobre lienzo, 77 x 100 cm]. Copenhagen, Glyptoteca Ny Carlsberg. Recuperado en artDatabase.....467
- Figura 8:17. Goya, F. (1798). *Milagro de San Antonio de Padua* [Fresco, 500 x 500 cm]. Madrid, Ermita de San Antonio de la Florida. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya_y_Lucientes_041.jpg 468
- Figura 8:18. Botticelli, S. (ca. 1481–1482). *Las tentaciones de Moisés* [pintura al fresco, 348,5 x 558 cm]. Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina. Recuperado en ArtDatabase469
- Figura 8:19. El Bosco (1505–1510). *La Ira* en la «Mesa de los pecados capitales» [Óleo sobre tabla, 120 x 150 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://sites.google.com/site/geohistoriaarte/obras-destacadas/l/los-siete-pecados-capitales-el-bosco>.....470
- Figura 8:20. El Bosco (1505–1510). *La Soberbia* en la «Mesa de los pecados capitales» [Óleo sobre tabla, 120 x 150 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://sites.google.com/site/geohistoriaarte/obras-destacadas/l/los-siete-pecados-capitales-el-bosco>.....471
- Figura 8:21. El Bosco (1505–1510). *La Envidia* en la «Mesa de los pecados capitales» [Óleo sobre tabla, 120 x 150 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en

- <https://sites.google.com/site/geohistoriaarte/obras-destacadas/l/los-siete-pecados-capitales-el-bosco>.....472
- Figura 8:22. El Bosco (1505–1510). *La Lujuria* en la «Mesa de los pecados capitales» [Óleo sobre tabla, 120 x 150 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://sites.google.com/site/geohistoriaarte/obras-destacadas/l/los-siete-pecados-capitales-el-bosco>.....473
- Figura 8:23. Patinir, J. y Massys, Q. (1520–1524). *Las tentaciones de San Antonio Abad* [Óleo sobre tabla, 155 x 173 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tentaciones-de-san-antonio-abad/b93e9da4-8a77-44ae-ba29-1811cc546fd8?searchid=4cce6d23-84b6-4410-54b1-ff10a7b4b909>474
- Figura 8:24. Tiziano (1515–1520). *El Bravo* [Óleo sobre lienzo, 77 x 66,5 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en <https://www.khm.at/objektdb/detail/1935/>475
- Figura 8:25. Picasso, P. (1902). *Madre y niño* [Óleo sobre lienzo, 40,5 x 33 cm]. Edimburgo, Scottish National Gallery of Modern Art. Recuperado en Warncke, 1997, p. 89481
- Figura 8:26. Füssli, H. (ca. 1800). *Silencio* [Óleo sobre lienzo, 63,5 x 51,5 cm]. Kunsthhaus Zürich. Recuperado en <https://collection.kunsthhaus.ch/en/collection/item/1757/>482
- Figura 8:27. Fragonard, J. (1776–1779). *El cerrojo* [Óleo sobre lienzo, 71 x 92 cm]. París, Louvre. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jean-Honor%C3%A9_Fragonard_009.jpg.....498
- Figura 8:28. Rembrandt (1646). *La cama a la francesa o Het ledikant* (Grabado, punta seca y buril, 12,5 x 22,4 cm). Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en <https://www.themorgan.org/sites/default/files/images/collection/prints/download/RvR-264-B-186ii-recto.jpg>.....499
- Figura 8:29. Rembrandt (ca. 1646.). *El monje en el maizal* (Grabado con punta seca en papel marfil, 4,7 x 6,6 cm). Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en <http://www.artih.edu/aic/collections/artwork/155921>.500
- Figura 8:30. Correggio, A. (ca. 1530). *Ío* [Óleo sobre lienzo, 163,5 x 74 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/40/?pid=2582&back=576&offset=0&lv=listpackages-5477>501
- Figura 8:31. Bassano, L. (ca. 1577). *Lázaro y el rico Epulón* [Óleo sobre lienzo, 150 x 202 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en

- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lazaro-y-el-rico-epulon/449efb74-3344-4d5d-97ff-e6fb985dedb9>.....502
- Figura 8:32. Bernand van Orley (1492–1542). *Neptuno y Ninfa* [Óleo sobre tabla, 74 x 53,5 cm]. Hamburgo, Erotic Art Museum. Recuperado en <http://www.eroticismuseum.de/images/sammlung/thumbs/95B.JPG>503
- Figura 8:33. Schiele, E. (1917). *Abrazo (Amantes II)* [Óleo sobre lienzo, 100 x 170,2 cm]. Viena, Österreichische Galerie Belvedere. Recuperado en artDatabase504
- Figura 8:34. Schielle, E. (1914). *Dos chicas (amantes)* [Gouache y pluma sobre papel, 31 x 48 cm]. Colección privada. Recuperado en505
- Figura 8:35. Fragonard, H. (ca. 1770). *El momento deseado* [Óleo sobre lienzo, 55 x 65 cm]. Collection George Ortiz. Recuperado en <https://www.flickr.com/photos/greatestpaka/39513017615>506
- Figura 8:36. Courbet, G. (1866). *Las durmientes o El sueño* [Óleo sobre lienzo, 135 x 200 cm]. París, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Recuperado en artDatabase.....507
- Figura 8:37. Toulouse-Lautrec, H. (1895). *Devoción: las dos amigas* [Óleo sobre cartón]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....508
- Figura 8:38. Toulouse-Lautrec, H. (1895). *Dos amigas* [Óleo sobre cartón]. Dresde, Staatliche Kunstsammlungen. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Henri_R._de_Toulouse-Lautrec_-_Two_Friends_-_Google_Art_Project.jpg.....509
- Figura 8:39. Francesco Hayez (1859). *El beso* [Óleo sobre lienzo, 112 x 88 cm]. Milán, Pinacoteca di Brera. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/El_beso_\(Hayez\)#/media/File:El_Beso_\(Pinacoteca_de_Brera,_Mil%C3%A1n,_1859\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_beso_(Hayez)#/media/File:El_Beso_(Pinacoteca_de_Brera,_Mil%C3%A1n,_1859).jpg)510
- Figura 8:40. Vuillard, E. (ca. 1891). *El beso* [Óleo sobre papel montado en tabla, 23 x 16,5 cm]. Filadelfia, Museum of Art. Recuperado en artDatabase.....511
- Figura 8:41. Munch, E. (1892). *El beso de la ventana* [Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm]. Oslo, Nasjonalmuseet © Foto: Nasjonalmuseet/Høstland, Børre512
- Figura 8:42. Lebasque, H. (ca. 1926). *La bata japonesa* [Óleo sobre lienzo, 61 x 50,2 cm]. Recuperado en artDatabase.....518
- Figura 8:43. Rehberg, F. (1791–1795). *Caín* [Óleo sobre lienzo, 285 x 201 cm]. Bilbao, Museo de Bellas Artes. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/r/rehberg/cain.jpg>519

- Figura 8:44. Masaccio (ca. 1427). *La expulsión del Paraíso* [Fresco]. Florencia, Basilica di Santa Maria del Carmine. Recuperado en https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Masaccio-Expulsion_of_Adam_and_Eve-_Brancacci_Chapel2.jpg 520
- Figura 8:45. Goya, F. (1771). *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso* [Dibujo a pluma, Sanguina, tinta ferrogálica sobre papel verjurado, 18,7 x 13 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/expulsion-de-adan-y-eva-del-paraiso/38e23b09-76c4-45f9-8cab-6bdf4cc7c765?searchid=390d82a4-c37e-ca9b-4c0c-c9a4ce520066>.....521
- Figura 8:46. Heiss, J. (1679). *Vulcano sorprende a Venus y Marte en la cama frente a una asamblea de los dioses*. Colección privada.....522
- Figura 8:47. Quadal, M.F. (1787). *Un día de clase en la Academia de Viena* [Óleo sobre lienzo, 144 x 207 cm]. Viena, Real Academia de Bellas Artes. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/q/quadal/class.jpg>.....523
- Figura 8:48. Rubens, P. (1614). *Venus frígida* [Óleo sobre tabla, 148 x 185 cm]. Amberes, Museo Real de Bellas Artes. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_frigida,_Peter_Paul_Rubens,_1614,_Koninklijk_Museum_voor_Schone_Kunsten_Antwerpen,_709.jpg.....524
- Figura 8:49. Dürer, A. (1496). *Baño de mujeres* [Pluma y tinta, 23,2 x 22,9]. Bremen, Kunsthalle. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Durer,_Albrecht_-_Women%27s_Bath.jpg536
- Figura 8:50. Biblia moralizada [vue 166/366, fol. 76v]. París, Bibliothèque Nationale de France. Recuperado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105325870/f166.image> 537
- Figura 8:51. Gérôme, J. (1889). *Betsabé* [Óleo sobre tela, 60,5 x 100]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....538
- Figura 8:52. Picasso, P. (1955). *Susana y los ancianos* [Óleo sobre lienzo, 80 x 190 cm]. Málaga, Museo Picasso (Préstamo temporal).....539
- Figura 8:53. Van Haarlem, C. (1594). *Betsabé* [Óleo sobre lienzo, 77,5 x 64 cm]. Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Cornelisz_van_Haarlem_-_Het_toilet_van_Bathseba.jpg540
- Figura 8:54. Bisshop, C. (década de 1660). *Betsabé* [Óleo sobre tabla, 39,4 x 33,7 cm]. Pasadena, Norton Simon Museum. Recuperado en

- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Bisschop_-_Bathsheba_\(Norton_Simon_Museum\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Bisschop_-_Bathsheba_(Norton_Simon_Museum).jpg)541
- Figura 8:55. Flinck, G. (ca. 1636). *Susana en el baño* [Óleo sobre tabla, 49,6 x 37,8 cm].
Berlín, Staatliche Museen. © Foto: Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin -
Preußischer Kulturbesitz Fotograf/in: Jörg P. Anders542
- Figura 8:56. Both, J. (a. 1642). *Susana y los viejos* [Óleo sobre tabla, 56 x 40 cm]. Colección
privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/b/both/jan/susanna.jpg>.....543
- Figura 8:57. Yegorov, A. (1813). *Susana* [Óleo]. Moscú, Museo Estatal Tretyakov.
Recuperado en
https://en.wikipedia.org/wiki/Alexei_Yegorovich_Yegorov#/media/File:SusannahAlexey_Egorov.jpg.....544
- Figura 8:58. Tuxen, L. (1879). *Susana y los viejos* [Óleo sobre lienzo, 116 x 90 cm].
Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/t/tuxen/susanna.jpg>.....545
- Figura 8:59. Stuck, F. (1913). *Susana y los viejos* [Óleo sobre tabla, 56.6 x 17.8 cm].
Colección privada. Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Stuck_Susanna.jpg546
- Figura 8:60. Corinth, L. (1923). *Susana y los viejos* [Óleo sobre lienzo, 148 x 108 cm].
Hannover, Landesmuseum. Recuperado en artDatabase547
- Figura 8:61. Rembrandt (1639). *El artista dibujando una modelo* [Grabado y punta seca, 23 x
18,5 cm]. Recuperado en artDatabase.....548
- Figura 8:62. Manzú, G. (1959). *El pintor y la modelo* [Dibujo a lápiz, 35,8 x 47,8 cm]. Ardea,
Raccolta Amici di Manzú. Recuperado en Terisio Pignatti (1981) *El dibujo: de Altamira
a Picasso*. Arnoldo Mondadori, p.366.549
- Figura 8:63. Tintoretto (segunda mitad del siglo XVI). *Venus en su tocador* [Óleo sobre
lienzo, 114,3 x 110 cm]. Colección privada. Recuperado en
<https://www.jstor.org/stable/863815>.....550
- Figura 8:64. Lanfranco, G. (1620). *Muchacho en la cama con un gato* [Óleo sobre lienzo,
112 x 160]. Colección privada. Recuperado en <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Giovanni-Lanfranco/819872/Joven-acostado-en-una-cama-con-un-gato,-1620.html>551
- Figura 8:65. Il Bachiacca (¿1539?). *La decapitación de Juan Bautista* [Óleo, 169 x 146].
Berlín, Gemäldegalerie, Staatliche Museen. Recuperado en Lucie-Smith, 1994, p. 230
.....552

- Figura 8:66. Wtewael, J. (1601). *Marte y Venus sorprendidos por Vulcano* [Pintura sobre cobre, 21 x 15,5 cm]. La Haya, Mauritshuis. Recuperado en <https://lineaserpentinata.blogspot.com/2014/05/joachim-wtewael-marte-y-venus.html>553
- Figura 8:67. David, J. (1780). *Patroclo* [Óleo sobre lienzo]. Cherbourg-Octeville, Museo Thomas-Henry. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Patroclo#/media/Archivo:Jacques-Louis_David_Patrocle.jpg554
- Figura 8:68. Leighton F. (1830–1896). *Estudio de desnudo*. Londres, Colnaghi Gallery. Recuperado en Reyero, 1996, p. 24555
- Figura 8:69. Eakins, T. (1885). *El pozo de nadar* [Óleo sobre lienzo, 70,1 cm x 93 cm]. Fort Worth, Amon Carter Museum of American Art. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Eakins_-_Swimming_\(1895\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Thomas_Eakins_-_Swimming_(1895).jpg).556
- Figura 8:70. Houasse, M.-A. (1728). *Academia de dibujo* [Óleo sobre lienzo 52 x 72 cm]. Madrid, Palacio Real. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Houasse%2C_Michel-Ange_-_In_der_Kunstschule_-_1728.jpg557
- Figura 8:71. Fuseli, H. *Brunilda contemplando a Gunter colgado del techo*. Colección privada. Recuperado en Reyero, 1996, p. 278558
- Figura 8:72. Giotto (ca. 1305). *La última cena* [Fresco, 200 x 185 cm]. Padua, Capella degli Scrovegni. Recuperado en artDatabase.....564
- Figura 8:73. Van Gogh, V. (1885). *Los comedores de patatas* [Óleo sobre lienzo, 82 x 114 cm]. Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Van-willem-vincent-gogh-die-kartoffeleesser-03850.jpg>565
- Figura 8:74. Israëls, J. (1882). *Familia campesina a la mesa* [Óleo sobre lienzo, 71 x 105 cm]. Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0383V1987>566
- Figura 8:75. Wentzel, G. (1885). *Desayuno II. La familia del artista* [Óleo sobre lienzo, 126 x 141,8 cm]. Oslo, Nasjonalmuseet. © Foto: Høstland, Børre / Nasjonalmuseet567
- Figura 8:76. Vuillard, E. (ca. 1895). *El final del desayuno en casa de Madam Vuillard* [Óleo sobre tabla, 49,5 x 68,9 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase568

- Figura 8:77. Floris, F. (1550). *El banquete de los dioses* [Óleo sobre tabla, 150 x 198 cm]. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/f/floris/frans/banquet.jpg>.....569
- Figura 8:78. Cornelisz, C. (1593). *La boda de Peleo y Tetis* [Óleo sobre lienzo, 246 x 419 cm]. Haarlem, Frans Hals Museum. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Cornelis_Cornelisz._van_Haarlem_-_The_Wedding_of_Peleus_and_Thetis_-_WGA05242.jpg.....570
- Figura 8:79. Velázquez, D. (ca. 1622). *Dos jóvenes a la mesa* [Óleo sobre lienzo, 64,5 x 105 cm]. Londres, Apsley House. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Dos_j%C3%B3venes_a_la_mesa#/media/File:Velazquez-2homes.jpg571
- Figura 8:80. Morisot, B. (1880). *El comedor de la familia Rouart en Avenida de Eylau* [Óleo sobre lienzo, 91.8 x 73 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase572
- Figura 8:81. Ancher, A. (1883–1886). *La chica en la cocina* [Óleo sobre lienzo, 87,7 x 68,5 cm]. Copenhague, Hirschsprung Collection. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Ancher#/media/File:Anna_Ancher_Pigen_i_koekkenet_1883-86.jpg573
- Figura 8:82. Vuillard, E. (1896). *Escogiendo un libro* [Pintura, 212 x 77 cm]. París, Musée du Petit Palais. Recuperado en artDatabase574
- Figura 8:83. Lebasque, H. (1865–1937). *Desnudo en la ventana* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado en artDatabase575
- Figura 8:84. Caillebotte, G. (1884). *Hombre en su baño* [Óleo sobre lienzo, 144.8 x 114.3 cm]. Boston, Museum of Fine Arts. Recuperado en <https://www.mfa.org/collections/object/man-at-his-bath-537982>576
- Figura 8:85. Degas, E. (ca. 1886). *La Toilette* [Dibujo, pastel]. Colección privada. Recuperado en artDatabase577
- Figura 8:86. Vallotton, F. (1892). *La enferma* [Óleo sobre lienzo, 74 x 100 cm]. Colección privada. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vallotton_Die_Kranke_1892.jpg578
- Figura 8:87. Lebasque, H. (1926). *El baño* [Óleo sobre lienzo, 145 x 98 cm]. Colección privada. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=87829>579
- Figura 8:88. Ochtervelt, J. (ca. 1670). *La carta de amor* [Óleo sobre lienzo, 91,4 x 63,5 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en

- <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/437227/795885/main-image>
.....580
- Figura 8:89. Chardin, J. (1733). *La lavandera* [Óleo sobre lienzo, 37 x 42,5 cm]. Estocolmo, Nationalmuseum. Recuperado en <http://collection.nationalmuseum.se/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=17783&viewType=detailView>581
- Figura 8:90. Boucher, F. (1742). *La toilette* [Óleo sobre lienzo, 52,5 x 66,5 cm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/boucher-francois/toilette#tab-pane-1>
.....582
- Figura 8:91. Quast, P. (ca. 1638). *Reunión de juerguistas* [Óleo sobre tabla, 37,5 x 49,5 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://artsandculture.google.com/asset/a-party-of-merrymakers/8gGTPKdc2A-q7w?hl=es>583
- Figura 8:92. Lebasque, H. (1922). *La playa de San Gildas* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....590
- Figura 8:93. Teniers el Joven, D. (1644). *Los fumadores* [Óleo sobre cobre, 36,5 x 50,2 cm]. Londres, The Wallace Collection. © Foto: The Wallace Collection.591
- Figura 8:94. Taller de Teniers (1630–1640). *Fumadores brabantones* [Óleo sobre cobre, 36 x 51cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fumadores-brabanzones/b923627b-2712-4b03-acc0-c245f112d3f2>592
- Figura 8:95. Courbet, G. (1862). *La cascada* [Óleo sobre lienzo, 120 x 74,3 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_La_Font_\(1862\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Courbet_-_La_Font_(1862).jpg) ..593
- Figura 8:96. Courbet, G. (1868). *La fuente* [Óleo sobre lienzo, 1208 x 97,5 cm]. París, Musée d'Orsay. Recuperado en <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-source-926>.....594
- Figura 8:97. Cézanne, P. (ca. 1890). *Los bañistas* [Óleo sobre lienzo, 60,5 x 82 cm]. París, Musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski595
- Figura 8:98. Ingres, J. (1862). *El baño turco* [Óleo sobre lienzo, 108 x 110 cm]. París, Louvre. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Le_Bain_Turc%2C_by_Jean_Auguste_Dominique_Ingres%2C_from_C2RMF_retouched.jpg596

- Figura 8:99. Sleigh, S. (1973). *El baño turco* [Óleo sobre lienzo, 193 x 259,1]. Chicago, Smart Museum of Art. Recuperado en <https://historia-arte.com/obras/bano-turco-sleigh>597
- Figura 8:100. Picasso, P. (1907). *Las señoritas de Avignon* [Óleo sobre lienzo, 243,9 x 233,7 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/79766>.....598
- Figura 8:101. Picasso, P. (1907). *Estudio para Las señoritas de Aviñón* [Lápiz y pastel sobre papel, 47,7 x 63,5 cm]. Recuperado en Warncke, 1997, p. 155599
- Figura 8:102. Anónimo (Copia de Jusepe de Ribera). *Filósofo mirándose al espejo* [Óleo sobre lienzo, 113 x 89 cm]. Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en <http://www.rijksmuseum.nl/collectie/SK-A-3883>602
- Figura 8:103. Morisot, B. (1870–1880). *Mujer en su tocador* [Óleo sobre lienzo, 60,3 x 80,4 cm]. Chicago, Art Institute. Recuperado en artDatabase.....603
- Figura 8:104. Manet, E. (1876–1877). *Frente al espejo* [Óleo sobre lienzo, 9,1 x 71,4 cm]. Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum. Recuperado de artDatabase604
- Figura 8:105. Vermeer, J. (ca. 1662–1666). *La lección de música* [Óleo sobre lienzo, 73,5 x 64,1 cm]. Londres, Buckingham Palace. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/La_lecci%C3%B3n_de_m%C3%BAsica_\(Vermeer\)#/media/Archivo:Johannes_Vermeer_-_Lady_at_the_Virginal_with_a_Gentleman,_'The_Music_Lesson'_-_Google_Art_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/La_lecci%C3%B3n_de_m%C3%BAsica_(Vermeer)#/media/Archivo:Johannes_Vermeer_-_Lady_at_the_Virginal_with_a_Gentleman,_'The_Music_Lesson'_-_Google_Art_Project.jpg)605
- Figura 8:106. Van Mieris, F. (ca. 1670). *Mujer ante el espejo* [Óleo sobre tabla, 43 x 31,5 cm]. Munich, Alte Pinakothek. Recuperado en https://www.wga.hu/art/m/mieris/frans/woman_mk.jpg606
- Figura 8:107. Delvaux, P. (1939). *El espejo* [Óleo sobre lienzo, 110.3 x 136.2 cm]. Colección privada. Recuperado en <http://www.artnet.com/artists/paul-delvaux/le-miroir-eZgpTiYMuze5tK7OO1TOzg2>.....607
- Figura 8:108. Gumpff, J. (1646). *Doble autorretrato ante el espejo* [Óleo sobre lienzo, 885 x 890 cm]. Florencia, Galleria degli Uffizi. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Self-portrait_by_Johannes_Gumpff.jpg.....608
- Figura 8:109. Corinth, L. (1903). *Autorretrato con modelo* [Óleo sobre lienzo, 121 x 89 cm]. Zurich, Kunsthaus. Recuperado en artDatabase609
- Figura 8:110. Caillebotte, G. (1878). *Las canoas* [Óleo sobre lienzo, 155 x 108 cm]. Rennes, Musée des Beaux-Arts Recuperado en artDatabase.614

- Figura 8:111. Angrand, C. (1887) *Pareja en la calle* [Óleo sobre lienzo, 38,5 x 33 cm]. París, Musée d'Orsay Recuperado en <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/couple-dans-la-rue-3012>615
- Figura 8:112. Caillebotte, G. (1875). *Parque en la propiedad Caillebotte en Yerres* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase616
- Figura 8:113. Brueghel, P. (1559). *Combate entre el carnaval y la cuaresma* [Óleo sobre tabla, 118 x 164,5 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en artDatabase617
- Figura 8:114. Brueghel, P. (1559). *Combate entre el carnaval y la cuaresma* (Detalle) [Óleo sobre tabla, 118 x 164,5 cm]. Viena, Museo de Historia del Arte. Recuperado en artDatabase618
- Figura 8:115. Lebasque, H. (1919). *Café en la terraza de la isla de Yeu* [Óleo sobre lienzo, 65.1 x 78.7 cm]. Recuperado en artDatabase619
- Figura 8:116. Picasso, P. (1902). *Rameras en un bar* [Óleo sobre lienzo, 80 x 91,4 cm]. Hiroshima, Museo de Arte. Recuperado en Warncke, 1997, p. 102620
- Figura 8:117. Vuillard, E. (1894). *El parque público: Los dos escolares* [Óleo sobre lienzo, 214 x 98 cm]. Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Recuperado en artDatabase621
- Figura 8:118. Pedersen, V. (1893). *Adán y Eva a la hora del crepúsculo* [Óleo sobre lienzo, 82 x 98 cm]. Oslo, Nasjonalgalleriet. Recuperado en <https://www.art9000.com/poster/de/kuenstler/bild/viggo-pedersen/18084/1/120779/zuspaeater-daemmerstunde--adam-und-eva/index.htm>622
- Figura 8:119. Sorolla, J. (1906). *Playa de Biarritz* [Óleo sobre lienzo, 15.9 x 22.2 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase623
- Figura 8:120. Sorolla, J. (1918). *Figuras en el rompeolas de San Sebastián* [Óleo sobre lienzo, 52 x 74 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase624
- Figura 8:121. Monet, C. (1867). *Embarcadero en El Havre con mal tiempo* [Óleo sobre lienzo, 50 x 60 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase625
- Figura 8:122. Van Gogh, V. (1883). *La oficina de Lotería del Estado* [Acuarela, 38 x 57 cm]. Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vincent_van_Gogh_-_The_State_Lottery_Office_\(F970\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vincent_van_Gogh_-_The_State_Lottery_Office_(F970).jpg)626
- Figura 8:123. Brueghel, P. (1566). *El sermón de San Juan Bautista* (Óleo sobre tabla, 95 x 160 cm). Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en artDatabase627

- Figura 8:124. Gérôme, J. (ca. 1875). *Interior de una Mezquita* [Óleo sobre lienzo, 57,5 x 89 cm]. Nueva York, Memorial Art Gallery, University of Rochester. Recuperado en artDatabase.....628
- Figura 8:125. Vuillard, E. (ca. 1917). *Capilla en la catedral de Versalles*. [Óleo sobre lienzo, 96 x 66 cm] Colección privada. Recuperado en artDatabase629
- Figura 8:126. Tintoretto (1550–1553). *Caín y Abel* [Óleo sobre lienzo, 149 x 196 cm]. Venecia, Galleria dell'Accademia. Recuperado en artDatabase630
- Figura 8:127. Anónimo (ca. 1480–1527/1534). *Caín y Abel* [Grabado en cobre, aguafuerte, 12, 6 x 15 cm]. Viena, Albertina. Recuperado en [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[DG1959/145\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[DG1959/145]&showtype=record)631
- Figura 8:128. Degas, E. (ca. 1900). *Bailarinas de rosa* [Pastel sobre papel, 84.1 x 58.1 cm]. Boston, Museum of Fine Arts. Recuperado en <https://www.mfa.org/collections/object/download/49366>634
- Figura 8:129. Homer, W. (1897). *Canoa en los rápidos* [Acuarela y grafito, 35.4 x 53.3 cm]. Cambridge, Fogg Art Museum. Recuperado en artDatabase.635
- Figura 8:130. Lorenzetti, A. (1337–1339). *La arquitectura* [Detalle del fresco de la «Alegoría del Buen y del Mal gobierno»]. Siena, Palazzo Pubblico, Sala de los Nueve. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Lorenzetti_Ambrogio_1337.jpg636
- Figura 8:131. Brueghel, P. (1565). *La siega del heno* (detalle) [Óleo sobre madera, 114 x 158 cm]. Praga, Lobkowitz Palác. Recuperado en artDatabase.....637
- Figura 8:132. Seurat, G. (ca. 1882). *Granjeras trabajando* [Óleo sobre lienzo]. Nueva York, Solomon R. Guggenheim. Recuperado en artDatabase638
- Figura 8:133. Van Gogh, V. (1882). *Mujeres de mineros acarreando carbón* [Carboncillo, acuarela y tinta sobre papel, 32,1 x 50,1] Otterlo, Kroller-Muller Museum. Recuperado en artDatabase.....639
- Figura 8:134. Hernández, G. (1869). *Combate de Eros y Antheros* [Óleo sobre tabla, 41 x 33 cm]. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/combate-de-eros-y-antheros/1e983c45-38b3-4fd0-9121-79deb6672b88?searchid=19a14ada-6f59-e303-5fa6-3840ef11db81>647

- Figura 8:135. Gauguin, P. (1888). *Chicos bretones peleando* [Óleo sobre lienzo, 93 x 73 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....648
- Figura 8:136. Fracanzano, C. (ca. 1637). *Dos luchadores* [Óleo sobre lienzo, 156 x 128 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/dos-luchadores/3ebe4166-dcf3-41e8-abff-927bb198e1cd>649
- Figura 8:137. Ribera, J. (1636). *Combate de mujeres* (Óleo sobre lienzo, 235 x 212 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/combate-de-mujeres/ee076233-5858-4a35-a5c0-9ce631cd5382>650
- Figura 8:138. Atribuido a Vaccaro, A. (siglo XVII). *Combate de mujeres* [Óleo sobre lienzo, 175 x 200 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/combate-de-mujeres/60215c1f-a559-45af-a61b-3c0c4a717947?searchid=44059e70-8cbc-8430-d1e9-c9346fb11ca9> .651
- Figura 8:139. Rubens, P. (1636–1637). *Mercurio y Argos* [Óleo sobre lienzo, 179 x 297 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mercurio-y-argos/b0edf098-9052-4442-92b0-2d4e095a6cef>652
- Figura 8:140. Varotari, A. *Venus y Marte sorprendidos por Vulcano* (ca. 1631). [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Venus_and_Mars_Surprised_by_Vulcan_II_padovano_\(1631\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Venus_and_Mars_Surprised_by_Vulcan_II_padovano_(1631).jpg).....653
- Figura 8:141. Miguel Ángel (1509). *David y Goliat* [Fresco, Pechina, 570 x 970 cm]. Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina. Recuperado en artDatabase.654
- Figura 8:142. Tiziano (1542–1544). *Caín y Abel* [Óleo sobre lienzo, 298 x 282 cm]. Venecia, Santa Maria della Salute. Recuperado en artDatabase.....655
- Figura 8:143. Rubens, P. (1608–1609). *Caín matando a Abel* [Óleo sobre tabla, 131,2 x 94,2 cm]. Londres, Courtauld Institute of Art. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/51/Peter_Paul_Rubens_-_Cain_slaying_Abel_%28Courtauld_Institute%29.jpg656
- Figura 8:144. Manfredi, B. (1606–1610). *Caín matando a Abel* [Óleo sobre lienzo, 152 x 115 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/m/manfredi/cainabel.jpg>657

- Figura 8:145. Redon, O. (1905). *Lucha entre una mujer y un centauro* [Dibujo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....658
- Figura 8:146. Negretti, J. (1544–1628). *Apolo y Marsias* [Óleo sobre lienzo, 134 x 195 cm]. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum659
- Figura 8:147. Langetti, G (ca. 1660). *Apolo y Marsias* [Óleo sobre lienzo, 108 x 126 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>.....660
- Figura 8:148. Daumier, H. (1863). *Jugadores de ajedrez* [Óleo sobre lienzo, 24 x 32 cm]. París, Petit Palais. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Honor%C3%A9_Daumier_032.jpg661
- Figura 8:149. Sweerts, M. (ca. 1656–1658). *Soldados jugando a los dados* [Óleo sobre lienzo, 86,7 x 74 cm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/sweerts-michiel/soldados-jugando-dados>662
- Figura 8:150. Oyens, P. (1876). *Jugadores de ajedrez* [Óleo sobre lienzo, 100,5 x 80,5 cm]. Oslo, *Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design*. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sjakkspillere_gustav_wentzel_1886.jpg663
- Figura 8:151. Wentzel, G. (1886). *Jugadores de ajedrez* [Óleo sobre lienzo, 80,6 x 100,4]. Oslo, *Nasjonalmuseet*. Recuperado en <https://www.nasjonalmuseet.no/en/collection/object/NG.M.04330>664
- Figura 8:152. Cornelis de Man (ca. 1670). *Jugadores de ajedrez* [Óleo sobre lienzo, 97,5 x 85 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Chess_Players_Cornelis_de_Man.jpg 665
- Figura 8:153. Ter Borch, G. (ca. 1650). *Jugadores de cartas* [Óleo sobre tabla, 26 x 20 cm]. Winterthur, Oskar Reinhart Collection. Recuperado en <https://www.wga.hu/preview/t/terborch/1/cardplay.jpg>666
- Figura 8:154. Ter Borch, G. (ca. 1659). *Jugadores de cartas* [Óleo sobre tabla, 46,7 x 36,8 cm]. Colección privada. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/98/Gerard_ter_Borch_-_The_Card_Players_N08560-20-lr-1.jpg/471px-Gerard_ter_Borch_-_The_Card_Players_N08560-20-lr-1.jpg667
- Figura 8:155. Balthus, (1948–1950). *La partida de naipes* [Óleo sobre lienzo, 140 x 194 cm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado en <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/balthus/partida-naipes>.....668

- Figura 8:156. Caravaggio (ca. 1595). *Los jugadores de cartas* [Óleo sobre lienzo, 94,2 x 130,9 cm]. Fort Worth, Kimbell Art Museum. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_\(Michelangelo_Merisi\)_-_The_Cardsharps_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio_(Michelangelo_Merisi)_-_The_Cardsharps_-_Google_Art_Project.jpg)669
- Figura 8:157. Schiele, E. (1913). *Doble retrato del Inspector jefe Heinrich Benesch y su hijo Otto* [Óleo sobre lienzo, 121 x 131 cm]. Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum. Recuperado en Selsdon y Zwingerberger, 2011, p. 142674
- Figura 8:158. Schiele, E. (1914). *Joven madre* [Óleo sobre lienzo, 100 x 120 cm]. Viena, colección privada. Recuperado (Selsdon y Zwingerberger, 2011, p. 149)675
- Figura 8:159. Herrera el Viejo, F. (ca. 1590–1654) . *San Juan y los fariseos*. Rouen, Musée des Beaux-Arts. Recuperado en Murillo, 1982 p. 152.....676
- Figura 8:160. Murillo. (ca. 1655). *San Juan y los fariseos* [261 x 179 cm]. Cambridge. Fitzwilliam Museum. Recuperado en Murillo, 1982 p. 153.....677
- Figura 8:161. Nikolaevich Ge, N. (1890). *¿Qué es la verdad? Cristo y Pilatos*. 171 x 233 cm. Moscú, Tretyakov Gallery. Recuperado en [https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Nikolai-Nikolaevich-Ge/45387/Qu%C3%A9-es-la-Verdad-\(Cristo-y-Pilato\)-1890.html](https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Nikolai-Nikolaevich-Ge/45387/Qu%C3%A9-es-la-Verdad-(Cristo-y-Pilato)-1890.html)678
- Figura 8:162. Guillemot, A.C. (1827). *Marte y Venus sorprendidos por Vulcano* [Óleo sobre lienzo, 63 x 51 cm]. Indianápolis, Museum of Art. Recuperado en <http://collection.imamuseum.org/artwork/56220/>679
- Figura 8:163. Tiziano (1540–1541). *Alocución del marqués del Vasto a sus soldados* [Óleo sobre lienzo, 223 x 165 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/alocucion-del-marques-del-vasto-a-sus-soldados/2eaca4da-1943-44e2-a7f7-f020ade89242>680
- Figura 8:164. Giotto (1310). *Cristo entre los doctores* [Fresco]. Asís, Basilica inferiore di san Francisco, transetto destro. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giotto,_Lower_Church_Assisi,_Christ_Among_the_Doctors_01.jpg686
- Figura 8:165. Veronés, P. (ca. 1560). *La disputa con los doctores en el templo* [Óleo sobre lienzo, 236 x 430 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-disputa-con-los-doctores-en-el-templo/321d5e33-6fa1-43d9-8c84-e5055d03476b>687

- Figura 8:166. Rembrandt (1630). *Jesús discutiendo con los doctores* [Grabado, 8,9 x 6,8 cm].
Collection P.C. Baron van Leyden. Recuperado en catálogo Rembrandt x Rijksmuseum,
p. 501.....688
- Figura 8:167. Rembrandt (1652). *Jesús discutiendo con los doctores* [Grabado y punta seca,
12,6 x 21,4 cm]. Colección privada. Recuperado en catálogo Rembrandt x
Rijksmuseum, p. 503.....689
- Figura 8:168. Rembrandt (1654). *Jesús discutiendo con los doctores* (Grabado con retoques
de punta seca, 9,5 x 14,3 cm]. Recuperado en catálogo Rembrandt x Rijksmuseum, p.
505.....690
- Figura 8:169. Rembrandt (ca. 1628). *Dos ancianos discutiendo* [Óleo sobre tabla, 72,3 x 59,5
cm]. Melbourne, National Gallery of Victoria. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=33840>.....691
- Figura 8:170. Tiziano (1554). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 186 x 207 cm]. Madrid,
Museo Nacional del Prado. Recuperado en
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/venus-y-adonis/bc9c1e08-2dd7-44d5-b926-71cd3e5c3adb>.....692
- Figura 8:171. Veronés, P. (ca. 1562). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 123 x 174 cm].
Augsburg, Municipal Art Collection. Recuperado en https://www.wga.hu/frames-e.html?html/v/veronese/10/5venus_a.html693
- Figura 8:172. Theodor van Thulden, T. (Primera mitad del siglo XVII). *Venus y Adonis* [Óleo
sobre lienzo, 173 x 232 cm]. Colección privada. Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Theodoor_van_Thulden_-_Venus_and_Adonis_-_WGA22236.jpg.....694
- Figura 8:173. Rubens, P. (ca. 1635). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 197.5 x 242.9 cm].
Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437535>695
- Figura 8:174. Wouters, F. (1612–1659). *Venus y Adonis* [Óleo sobre tabla, 50 x 75 cm].
Gales, National Museum Cardiff. Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1f/Frans_Wouters_-_Venus_and_Adonis.jpg.....696
- Figura 8:175. Jordaens, J. (1593–1678). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 164 x 146 cm].
Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Recuperado en <https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-jordaens-venus-et-adonis#>.....697

- Figura 8:176. Raffaëlli (ca. 1884). *Los veteranos* [Óleo sobre tabla, 56,8 x 39,9 cm].
 Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en
<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/collectie/s0415M1990>698
- Figura 8:177. Couture, T. (ca. 1859–1863). *Abogados debatiendo* [Óleo sobre lienzo, 27 x 43 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en
<https://krollermuller.nl/en/page/6596>.....699
- Figura 8:178. Cassat, Mary (1896). *La conversación* [Pastel]. Colección privada. Recuperado en artDatabase700
- Figura 8:179. Nibbrig, F.H. (ca. 1900). *Vecinas charlando* [Óleo sobre lienzo, 31 x 40 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/ferdinand-hart-nibbrig-gossiping-women>.....701
- Figura 8:180. Homer, W. (1874). *Un encuentro sobrio* [Óleo sobre lienzo, 51,8 x 76,5 cm]. Filadelfia, Museum of Art. Recuperado en artDatabase702
- Figura 8:181. Pissarro, C. (1895–1902). *Campesinas charlando en el corral, Eragny* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase703
- Figura 8:182. Bourgeois, L. (1999). *Donde las personas se enfrentan en el juicio o Chica y padres* [Punta seca con adiciones de tinta roja y pincel sobre papel de pergamino, 48,2 x 53,4 cm]. Recuperado en https://www.moma.org/s/lb/collection_lb/object/object_objid-84438.html704
- Figura 8:183. Monet, C. (1865). *Los paseantes - Estudio para Almuerzo en la hierba* [Óleo sobre lienzo, 93,5 x 69,5 cm]. Washington, National Gallery of Art. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=3022>707
- Figura 8:184. Signac, P. (1888–1890). *Domingo* [Óleo sobre lienzo, 150 x 150 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase708
- Figura 8:185. Pascin, J. (1910). *Escena interior* [Óleo sobre lienzo]. Colección privada. Recuperado en artDatabase709
- Figura 8:186. Sorolla, J. (1918). *El rompeolas*. Colección privada. Recuperado en <https://www.wikiart.org/es/joaquin-sorolla/el-rompeolas-san-sebastian>.....710
- Figura 8:187. Cassat, M. (1885). *Niñas jugando en la playa* [Óleo sobre lienzo, 97.4 x 74.2 cm]. Nueva York, National Gallery of Art.711
- Figura 8:188. Brueghel, P. (1568). *Los pordioseros* [Óleo sobre tabla, 18 x 21,5 cm]. París, Louvre. Recuperado en artDatabase.716
- Figura 8:189. Rubens, P. (ca. 1616). *El rapto de las hijas de Leucipo* [Óleo sobre lienzo, 224 x 210.5 cm]. Múnich, Alte Pinakothek. Recuperado en

- https://es.wikipedia.org/wiki/Rapto_de_las_hijas_de_Leucipo#/media/Archivo:Peter_Paul_Rubens_-_The_Rape_of_the_Daughters_of_Leucippus.jpg.....717
- Figura 8:190. Tintoretto (ca. 1543). *Cena en Emaús* [Óleo sobre tela, 156 x 212 cm].
Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_The_Supper_at_Emmaus_-_Google_Art_Project.jpg718
- Figura 8:191. Dürer, A. (1511). *Pequeña Pasión: Cristo y los discípulos de Emaús* [Grabado sobre madera]. Londres, Museo Británico. Recuperado en
<https://www.wikiart.org/en/albrecht-durer/christ-and-the-disciples-at-emmaus-1511..>719
- Figura 8:192. Veronés, P. (ca. 1559). *Cena en Emaús* [Óleo sobre lienzo, 241 x 415 cm].
París, Louvre. Recuperado en <http://elhurgador.blogspot.com/2014/06/pintando-perros-xxxiii.html>.....720
- Figura 8:193. Caravaggio (ca. 1601). *Los discípulos de Emaús* [Óleo sobre lienzo, 141 x 196,2 cm]. Londres, National Gallery. Recuperado en
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1602-3_Caravaggio,Supper_at_Emmaus_National_Gallery,_London.jpg.....721
- Figura 8:194. Rubens, P. (1610). *La cena en Emaús* [Óleo sobre lienzo, 205 x 188 cm].
Colección privada. Recuperado en artDatabase.....722
- Figura 8:195. Velázquez, D. (1618). *La cena de Emaús* [Óleo sobre lienzo, 123,2 x 132,7 cm].
Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_cena_de_Ema%C3%BAs,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez.jpg.....723
- Figura 8:196. Rembrandt (1648). *La cena en Emaús* [Óleo sobre lienzo, 68 x 65 cm]. París,
Louvre. Recuperado en
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_023.jpg 724
- Figura 8:197. Meegeren, H. (ca. 1937). *La cena en Emaús*. Róterdam, Museum Boijmans
Van Beuningen. Recuperado en <http://collectie.boijmans.nl/en/object/101464/The-men-at-Emmaus/Han-van-Meegeren>725
- Figura 8:198. Rembrandt. *Cristo con los discípulos de Emaús* [Grabado de Arnold
Houbraken a partir de un dibujo de Rembrandt]. Recuperado en
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54309620/f226.image.r=rembrandt%20emmaus%20p%C3%A8lerins%20catalogue>.....726
- Figura 8:199. Jadraque, M. (1880). *Visita del cura y el barbero a don Quijote* [Óleo sobre
tabla, 53 x 64,5 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en

- <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/visita-del-cura-y-el-barbero-a-don-quijote/614e590f-073d-4788-9eb0-b944e514bf47>.....727
- Figura 8:200. Vicens, J. (1864). *Primera hazaña del Cid* [Óleo sobre lienzo, 156 x 214,5 cm]. Barcelona, Depósito en la Universidad. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/primera-hazaa-del-cid/0f5f8a1a-9cb1-49ae-ae91-3d8c9954ef97>.....728
- Figura 8:201. Nonell, I. (1904). *Reposo* [Óleo sobre lienzo, 120,5 x 120,5 cm]. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Nonell_Rep%C3%B2s.jpg731
- Figura 8:202. Van Gogh, V. (1882). *El rendido* [Grafito sobre papel, 50,4 x 31,6 cm]. Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/d0378V1962>.....732
- Figura 8:203. Van Gogh (1890). *Anciano afligido (A las puertas de la Eternidad)* [Óleo sobre lienzo, 81,8 x 65,5 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-sorrowing-old-man-at-eternity-s-gate>733
- Figura 8:204. Van Gogh (1883). *Mujer afligida sentada en una banqueta* [Crayón sobre papel, 47,4 x 29,5 cm]. Otterlo, Museo Kröller-Müller. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/page/7640>.....734
- Figura 8:205. Zhuravlev, F. (1874). *Antes de la boda* (Óleo sobre lienzo, 105 x 143 cm). San Petersburgo, Museo Estatal Ruso. Recuperado en *Pintores rusos del siglo XIX*, 1987, p. 85.....735
- Figura 8:206. Sáenz de Tejada, C. (1921). *La niña triste* [Óleo y carboncillo sobre lienzo, 98 x 75,5]. Bilbao, Museo de Bellas Artes. Recuperado en <https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo/museo-museo-de-bellas-artes-de-bilbao-/autoria-saenz-de-tejada-carlos-tanger-marruecos-22-06-1897-madrid-23-02-1958-/titulo-la-nina-triste/objeto-pintura-/ciuVerFicha/museo-58/ninv-DEP619>736
- Figura 8:207. Polo, D. (1640–1647). *La recogida del maná* [Óleo sobre lienzo, 187 x 238 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-recogida-del-mana/fdef68c4-e132-4bf9-8d12-81c1bb7c64df>.....738
- Figura 8:208. Van Rysslberghe, T. (1903). *La violinista* (100,4 x 73,7 cm). Colección privada. Recuperado en artDatabase.....739
- Figura 8:209. Rembrandt (ca. 1627). *Hombre tirando de una soga* [Dibujo a la sanguina]. Recuperado en artDatabase.....744

- Figura 8:210. Millet, J. (1854). *Mujer horneando pan* [Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://www.wikiart.org/es/jean-francois-millet/woman-baking-bread-1854>.745
- Figura 8:211. Goya, F. (1819). *La forja* [Óleo sobre lienzo, 181,6 x 125 cm]. Nueva York, Colección Frick. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/La_fragua_\(pintura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_fragua_(pintura))746
- Figura 8:212. Courbet, G. (1849). *Los picapedreros* [Óleo sobre lienzo, 165 x 257 cm]. Originariamente en Dresde, Staatliche Gemäldegalerie. Recuperado en https://www.ecured.cu/Los_Picapedreros.....747
- Figura 8:213. Courbet, G. (1855). *Las cribadoras de trigo* [Óleo sobre lienzo, 131 x 167 cm]. Nantes, Musée des Beaux-Arts. Recuperado en <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=4035>748
- Figura 8:214. Van Gogh, V. (1885). *Campesina cavando* [Óleo sobre lienzo, 42 x 32 cm]. Birmingham, Barber Institute of Fine Arts. Recuperado en <http://barber.org.uk/vincent-van-gogh-1853-1890/>.....749
- Figura 8:215. Van Gogh (1889). *El segador* [Óleo sobre lienzo, 43,5 x 25 cm]. Rochester, Memorial Art Gallery. Recuperado en artDatabase.....750
- Figura 8:216. Van Gogh, V. (1889). *Campesina cortando paja* [Óleo sobre lienzo, 40,5 x 26,5 cm]. Ámsterdam, Van Gogh Museum. Recuperado en artDatabase751
- Figura 8:217. Pissarro, C. (1874). *Chica cuidando una vaca en un pasto* [Óleo sobre lienzo, 54 x 46 cm]. Recuperado en artDatabase.....752
- Figura 8:218. Pissarro, C. (1888). *Pastor y ovejas*. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....753
- Figura 8:219. Sorolla, J. (1919). *La caza del atún* [Óleo sobre lienzo, 349 x 485 cm]. Nueva York, Sociedad Hispánica de América.754
- Figura 8:220. Ancher, M. (1881). *Pescadores botando una barca de remos* [Óleo sobre lienzo, 120 x 183 cm]. Skagen, Kunstmuseer. Recuperado en <https://skagenskunstmuseer.dk/en/works/fishermen-launching-rowing-boat/>.....755
- Figura 8:221. Goya, F. (1797–1798). *Tú que no puedes* (Edición de 1799, Caprichos, 42) [Aguafuerte y aguatinta bruñida, 21,5 x 15 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/tu-que-no-puedes/8114fc47-b495-4cfc-a4de-28cdf77712e7>.....756
- Figura 8:222. Signac, P. (1883). *Estudio en Asnières: Charles Torquet visto de espaldas* [Óleo sobre lienzo, 92,4 x 65 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase.....761

- Figura 8:223. Ancher, A. (1891). *Luz del Sol en la habitación azul* [Óleo sobre lienzo, 65.2 x 58.8 cm]. Skagen, Kunstmuseer. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Ancher#/media/File:Anna_Ancher1.jpg 762
- Figura 8:224. Gestel, L. (1908–1909). *Estudio de luz solar y luz artificial (joven al piano)* [Óleo sobre lienzo, 65 x 47 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/leo-gestel-daylight-and-lamplight-study-girl-at-the-piano..> 763
- Figura 8:225. Ekels el Joven, J. (1791). *El sentido del oído* [Óleo sobre lienzo, 65,5 x 59,5 cm]. Localización desconocida. Recuperado en Liedtke, 2007, p. 194..... 764
- Figura 8:226. Sickert, W (1887). *Le lion comique* [Óleo sobre lienzo, 51 x 31 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase..... 765
- Figura 8:227. Seurat, G. (ca. 1890). *El Can-can* [Óleo sobre lienzo, 170 x 141 cm]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/page/3686>..... 766
- Figura 8:228. Pissarro, C. (ca. 1878). *Zapateros* [Pastel sobre papel]. Colección privada. Recuperado en artDatabase..... 767
- Figura 8:229. Vuillard, E. (1893). *La longitud del hilo* [Óleo sobre cartón, 41,6 x 33,3 cm]. New Haven, The Yale University Art Gallery. Recuperado en artDatabase..... 768
- Figura 8:230. Signac, P. (1885-86). *Las sombrereras* [Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm]. Recuperado en artDatabase..... 769
- Figura 8:231. Kroyer, M. (ca. 1889). *En el telar* [Óleo sobre tabla, 47,4 x 58 cm]. Skagen, Kunstmuseer. Recuperado en <https://skagenskunstmuseer.dk/en/works/at-the-loom/>.. 770
- Figura 8:232. Rusiñol, S. (1889). *La fábrica* [Óleo sobre lienzo, 112 x 175 cm]. Barcelona, Foment del Treball Nacional. Recuperado en <https://dones.mnactec.cat/la-fabrica/.....> 771
- Figura 8:233. Vien, J. (1767). *San Dionisio predicando la fe en Francia* [Óleo sobre lienzo, 660 x 393 cm]. Paris, Église Saint-Roch. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>..... 774
- Figura 8:234. Lebasque, H. (ca. 1920) *Joven frente a la ventana abierta en I'lle d'Yeu* [Óleo, 54,6 x 46,5 cm]. Colección privada. Recuperado en artDatabase. 775
- Figura 8:235. Vrel, J. (1654). *Mujer en la ventana* [Óleo sobre lienzo, 66 x 47,5 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/vrel_b.html 776
- Figura 9:1. Bronzino (ca. 1553). *Retrato del enano Morgante* [Óleo sobre lienzo, 149 x 98 cm]. Florencia, Gallerie degli Uffizi. Recuperado en <https://www.uffizi.it/en/news/nano-morgante-pittiEN#&gid=1&pid=1> 782

- Figura 9:2. Pereda, A. (1634-35). *El socorro de Génova por el II marqués de Santa Cruz* [Óleo sobre lienzo, 290 x 370 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-socorro-de-genova-por-el-ii-marques-de-santa/d413f99b-41c6-4659-bf17-c7d2c7451e6a?searchid=ff6da3a5-b376-8319-df94-d0a829d0c1b2> 783
- Figura 9:3. Ripa, C. (1709) *La Imitación* [Grabado]. En *Iconología: or Morall Emblems*. Fig. 159, p. 41. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 787
- Figura 9:4. Ripa, C. *Arte*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 8, p. 15. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 788
- Figura 9:5. Ripa, C. *Vida inquieta*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 322, p. 80. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 789
- Figura 9:6. Ripa, C. *Cólera*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 58, p. 15. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 790
- Figura 9:7. Ripa, C. *Altimetría*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 10, p. 3. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 791
- Figura 9:8. Ripa, C. *Desprecio a los placeres terrenales*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 95, p. 24. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 792
- Figura 9:9. Ripa, C. *Juventud*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 140, p. 35. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 793
- Figura 9:10. Ripa, C. *Amistad*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 55, p. 14. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 794
- Figura 9:11. Ripa, C. *Celos*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 133, p. 34. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 795
- Figura 9:12. Ripa, C. *Rebelión* [Grabado]. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 257, p. 64. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 796
- Figura 9:13. Ripa, C. *La persecución*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 234, p. 58. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 797
- Figura 9:14. Ripa, C. *Obligación*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 226, p. 57. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 798
- Figura 9:15. Ripa, C. *Espía*. En *Iconología: or Morall Emblems* (1709). Fig. 290, p. 72. Recuperado en <https://archive.org/details/iconologiaormora00ripa> 799

- Figura 9:16. Imperio romano (siglo I a.C.). *Las tres Gracias* [fresco pompeyano]. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Recuperado en <https://i.pinimg.com/originals/cc/9c/e4/cc9ce47d757b79d362096036d8a4849f.jpg>834
- Figura 9:17. Francesco del Cossa (ca. 1470). *El triunfo de Venus* [Fresco]. Ferrara, Sala de los meses, Palazzo Schifanoia. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Francesco_del_Cossa#/media/File:Aprile,_francesco_del_cossa,_11.jpg.....835
- Figura 9:18. Raimondi, M. (1475?–1534?). *Las tres Gracias* [Estampa, 33,2 x 22,3 cm]. Viena, Grafische Sammlung Albertina. Recuperado en Vergara, 2001, pp. 52, Fig. 26836
- Figura 9:19. Rafael (1504–1505). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla, 17 x 17 cm]. Chantilly, Musée Condé. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Las_Gracias_\(Rafael\)#/media/File:Rapha%C3%ABl_-_Les_Trois_Gr%C3%A2ces_-_Google_Art_Project_2.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Las_Gracias_(Rafael)#/media/File:Rapha%C3%ABl_-_Les_Trois_Gr%C3%A2ces_-_Google_Art_Project_2.jpg).....837
- Figura 9:20. Botticelli, S. (1477–1482). *La primavera*. Detalle de las tres Gracias [Témpera sobre tabla, 207 x 319 cm]. Florencia, Le Gallerie degli Uffizi. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_Primavera_-_Google_Art_Project.jpg838
- Figura 9:21. Naldini, G. (s. XVI). *Las tres Gracias con Cupido* [Óleo sobre tabla, 2015 x 144 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en <https://www.mfab.hu/artworks/the-three-graces-2/>839
- Figura 9:22. Morandini, F. (1544–1597). *Las tres Gracias*. Florencia, Le Gallerie degli Uffizi. <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/2/img/12.jpg>840
- Figura 9:23. Zucchi, J. (ca. 1576). *Las tres Gracias* [Óleo sobre cobre, 26 x 19,5]. Colección privada. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jacopo_Zucchi_-_The_Three_Graces.jpg.....841
- Figura 9:24. Rubens, P. (1630–1635). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla de roble, 220,5 x 182 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-tres-gracias/145eadd9-0b54-4b2d-affe-09af370b6932>.....842
- Figura 9:25. Liberi, P. (1670–1680). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 140 x 173 cm (marco exterior)]. Londres, Hampton Court Palace. Recuperado en <https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/f/b/57240-1292571935.jpg>.....843

- Figura 9:26. Varotari, A. (1620). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo]. San Petersburgo, Museo Estatal Hermitage. <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=264174.....>844
- Figura 9:27. Cranach, L. (ca. 1535). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla, 49,2 x 34,5 cm]. Kansas City, Nelson-Atkins Museum of Art. Recuperado en <https://art.nelson-atkins.org/objects/19958>845
- Figura 9:28. Cranach, L. (1531). *Las tres Gracias* [Óleo sobre madera de haya, 36 x 24 cm]. Paris, Louvre. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Louvre_Cranach_three_graces_1531.jpg846
- Figura 9:29. Taller de Rafael (1517–1518). *Cupido y las tres Gracias* [Fresco]. Roma, Villa della Farnesina. Recuperado en <https://historia-arte.com/obras/cupido-y-las-tres-gracias-de-rafael>847
- Figura 9:30. Zuccaro, T. (ca. 1559). *Las tres gracias bañándose* [fresco]. Caprarola, Palazzo Farnesio, Stancia dei Lanifici. Recuperado en Vergara, 2001, p. 46.....848
- Figura 9:31. Mazzoni, S. (1650). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo]. Moscú, Museo Estatal Puskin de Bellas Artes. Recuperado en https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/1001_2000/zh_4182/index.php?lang=es849
- Figura 9:32. Primaticcio, F y Abbate, N. (s. XVI). *Las tres Gracias danzando ante los dioses* [Fresco]. Fontainebleau, Château. Recuperado en http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/nicolo-dell-abate_primatice_les-trois-graces-dansant-devant-les-dieux850
- Figura 9:33. Romanino, G. (ca. 1485– ca. 1566). *Las tres Gracias* [Fresco]. Trento, *Loggia dei Cortile dei Leoni*, Castello dei Buonconsiglio, Recuperado en http://www.historia-del-arte-erotico.com/1520/Romanino-The%20Three%20Graces-1531-32_Castello_Buonconsiglio_Trento.jpg851
- Figura 9:34. Etty, W. (década de 1840). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla, 90 x 68 cm]. Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery. Recuperado en https://en.wikipedia.org/wiki/Lady_Lever_Art_Gallery852
- Figura 9:35. Lotz, K (1833–1904). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla, 39,5 x 27,5 cm]. Colección privada. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lotz_The_three_Graces.jpg853

- Figura 9:36. Kiessling, P. Fotografía de *Las tres Gracias* [Pintura]. Grosse Berliner Kunstausstellung [Editor] Catálogo exposición — Berlin, 1894. Recuperado en <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gbk1894/0367/image>854
- Figura 9:37. Van Loo C. (1765). *Las Gracias* [Óleo sobre lienzo]. Chenonceaux, Château de Chenonceau. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Three_Graces,_traditionally_assumed_to_be_de_Nesle_Mesdemoiselles_\(C.-A._van_Loo\)#/media/File:Carle_van_Loo_-_The_Three_Graces,_1765.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Three_Graces,_traditionally_assumed_to_be_de_Nesle_Mesdemoiselles_(C.-A._van_Loo)#/media/File:Carle_van_Loo_-_The_Three_Graces,_1765.jpg).....855
- Figura 9:38. Allegri da Correggio, A. (1520). *Las tres Gracias* [Fresco]. Parma, luneto de la *Camera di San Paolo*. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Correggio_011.jpg856
- Figura 9:39. Hieroglyphica (1586). *Las tres gracias* [Ilustración, grabado]. Recuperado en <http://uvadoca.uva.es/handle/10324/22658> (Valeriano, 1586, p. 578).857
- Figura 9:40. Tintoretto (ca. 1577). *Mercurio y las Tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 146 x 155]. Venecia, Palazzo Ducale. Recuperado en <https://www.wga.hu>858
- Figura 9:41. Fiorentino, N. (ca. 1484). *Medalla de Pico della Mirandola*, reverso: Las Gracias [Bronce]. https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=484506001&objectId=943646&partId=1859
- Figura 9:42. Fiorentino, N. (ca. 1486). *Medalla de Giovanna Tornabuoni*, reverso: Las Gracias [Bronce]. Recuperado en <https://lamuruexposiciones.files.wordpress.com/2010/09/giovanna-albizzi-tornabuoni.jpeg>860
- Figura 9:43. Liberi, P. (1614–1687). *Venus adorada por las Gracias* [Óleo sobre lienzo, 161 x 215 cm]. Vicenza, Museo Civico di Palazzo Chiericati. Recuperado en <https://www.museicivivicenza.it/file/foto2g-9529.jpg>861
- Figura 9:44. Liberi, P. (1605–1687). *Venus, Cupido y las tres Gracias* [Óleo sobre tela, 147 x 197 cm]. Graz, Universalmuseum Joanneum. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pietro_Liberi_Venus_Cupido_y_las_Tres_Gracias_Landesmuseum_Joanneum,_Graz_2.jpg862
- Figura 9:45. Colombel, N. (1697). *Venus y Cupido acompañados por las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 115 x 148 cm]. Colección privada. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=127745>863

- Figura 9:46. Boucher, F. (ca. 1765–1770). *Las tres Gracias llevando a Cupido* [Pintura, 80 x 65 cm]. París, Louvre Recuperado en https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/francois-boucher_les-trois-graces_huile-sur-toil864
- Figura 9:47. Rubens, P. (1622–1624). *Las tres Gracias* [Óleo sobre tabla, 119 x 99 cm]. Viena, Gemaldegalerie der Akademie der Bildenden Künste. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 36865
- Figura 9:48. Rafael (ca. 1518). *El Banquete de los dioses* [Fresco]. Roma, Villa della Farnesina, bóveda de la Loggia de Psique. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 15866
- Figura 9:49. Brueghel, J. y Rubens (ca. 1615). *La naturaleza adornada por las Gracias* [Óleo sobre tabla, 106 x 72 cm]. Glasgow, Museum, Art Gallery & Museum. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 32867
- Figura 9:50. Rubens, P. (ca. 1625). *Mercurio conduciendo a Psique hacia el monte Olimpo* [Óleo sobre tabla, 85 x 72,5 cm]. Edimburgo, colección privada. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 35868
- Figura 9:51. Rubens, P. (a. de 1625). *Minerva y Mercurio conduciendo al duque de Buckingham al Templo de la Virtud* [Óleo sobre tabla, 64 x 69,6 cm]. Londres, The National Gallery. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 34.....869
- Figura 9:52. Rubens, P. (ca. 1624). *La educación de María de Médicis* [Óleo sobre lienzo, 394 x 295 cm]. París, Louvre. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 33.....870
- Figura 9:53. Girodet, A. (ca. 1814). *La danza de las Gracias presidida por Apolo*. Compiègne, Château. Recuperado en https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/anne-louis-girodet-de-roussy-trioson_danse-des-graces-presidee-par-apollon_maroufle_huile-sur-toile871
- Figura 9:54. Regnault, Jean-Baptiste (ca. 1794). *Las tres Gracias* [Pintura, 204 x 153 cm]. París, Louvre. Recuperado en https://labyrintheque.files.wordpress.com/2015/04/baron-regnault_louvre-les-trois-graces-1798.jpg872
- Figura 9:55. Frost, W. (1856). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 92,1 x 72,1 cm]. New Haven, Yale Center for British Art. Recuperado en <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/tms:13696>.....873
- Figura 9:56. Watts, G. (ca. 1876). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 76 x 66 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=242752>.....874

- Figura 9:57. Ménard, E. (1923). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 161,3 x 215,3 cm]. Pittsburgh, Collection of the Pittsburgh Athletic Association. Recuperado en <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/european-art-n10009/lot.448.html>.....875
- Figura 9:58. Jones, E. (1872). *Venus Concordia* [Óleo sobre lienzo, 128,5 x 211 cm]. Plymouth, City Museum and Art Gallery. Recuperado en <http://preraphaelitesisterhood.com/venus-concordia/>876
- Figura 9:59. Carracci, A. (1590–1600). *Las Tres Gracias* [Grabado, 15,1 x 10,9 cm]. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut. Recuperado en <https://www.wga.hu>.....877
- Figura 9:60. Dirk de Quade Ravesteyn (1600). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 197 x 126 cm]. Münster, Museum für Kunst und Kultur. Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 25878
- Figura 9:61. Hans von Aachen (1604). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo]. Bucarest, Muzeul Național de Artă al României). Recuperado en Vergara, 2001, p. 44, fig. 24..879
- Figura 9:62. Bourdet, J. [Atribuido] (1832). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 116,2 x 89,2 cm]. Colección privada. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jules_Joseph_Guillaume_Bourdet_-_The_Three_Graces,_1832.jpg.....880
- Figura 9:63. Girieud, P. (1912). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 200 x 180 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.mutualart.com/Artwork/Les-trois-Graces/C3D1188E7E2B8F8A>881
- Figura 9:64. De Chirico, G. (1954). *Las tres Gracias* [Óleo sobre cartón, 36,5 x 48 cm]. Roma, Fondazione Giorgino e Isa de Chirico. Recuperado en <http://www.fondazionedechirico.org/casa-museo/opere-esposte/le-tre-grazie-1954/?lang=en>.....882
- Figura 9:65. Manguin, H. (1905). *Las tres Gracias* [Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm]. Saint Tropez, Musée de l'Annonciade. Recuperado en https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/henri-manguin_baigneuses-les-trois-graces_huile-sur-toile_1905.....883
- Figura 9:66. Gibb, H. (1911). *Las tres Gracias* [Óleo sobre cartón, 130 x 100 cm]. Eastbourne, Towner Gallery. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=204290>884
- Figura 9:67. Picasso, P. (1922–1923). *Las tres Gracias* [Óleo y carboncillo sobre lienzo, 200 x 150 cm]. Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte. Préstamo temporal

- Recuperado en <https://www.museopicassomalaga.org/nueva-coleccion/3-olga-y-la-belleza-mediterranea>885
- Figura 9:68. Delaunay, R. (1910–1912). *La villa de Paris* [Óleo sobre lienzo, 267 x 406 cm]. París, Centre Pompidou. Recuperado en <https://www.photo.rmn.fr/archive/18-512763-2C6NU0A04477U.html>886
- Figura 9:69. Dawson, M. (1912). *Encuentro (Las tres Gracias)* [Óleo sobre lienzo, 147,6 x 121,9 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/495318>887
- Figura 9:70. Picabia, F. (ca. 1924–1927). *Las tres Gracias* [Óleo sobre cartón, 105 x 75 cm]. Hamburgo, Galerie Neuendorf. Recuperado en <http://www.flickr.com/photos/32357038@N08/5202088530/>888
- Figura 9:71. Clifford Hooper Rowe (siglo XX). *Las tres Gracias* [Óleo sobre papel sobre tabla, 80 x 200 cm]. Manchester, People’s History Museum. Recuperado en <https://artuk.org/discover/artworks/the-three-graces-206625/search/actor:rowe-clifford-hooper-19041989/page/2>889
- Figura 9:72. Randall-Page, P. (1994). *Las tres Gracias* [Grabado sobre papel, 12 x 17 cm]. Londres, Tate Gallery. Recuperado en <https://www.peterrandall-page.com/prints/three-graces/>890
- Figura 9:73. Albani, F. (1620–1630). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 113 x 171 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-paris/211cc417-f1af-4fc4-87ca-f980a2633305?searchid=9f2aef0d-c040-c0c9-0b7b-ff776cb7ba3d>.....905
- Figura 9:74. Cranach, L. (ca. 1513). *El juicio de Paris* [Óleo y témpera sobre madera, 43 x 32 cm]. Fort Worth, Kimbell Art Museum. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=36114>.....906
- Figura 9:75. Veneciano, D. (ca. 1450–1455). *El juicio de Paris* [Óleo y témpera sobre tabla, 40,1 x 50,1 cm]. Glasgow Museums. Recuperado en <http://collections.glasgowmuseums.com/mwebcgi/mweb?request=record;id=36383;type=101#>907
- Figura 9:76. Benvenuto, G. (ca. 1510). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 71 x 71 cm]. París, Louvre. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Judgment_of_Paris_-_Girolamo_di_Benvenuto_-_Louvre_MI_587908

- Figura 9:77. Van Uyttenbroeck, M. (1626). *El juicio de Paris* [Óleo, 37,5 x 39 cm]. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Recuperado en <https://altmeister.museum-kassel.de/33939/0/0/147/s2/0/100/objekt.html>909
- Figura 9:78. Fabre, F. (ca. 1807–1808). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 119,38 × 167,64 cm]. Richmond, Virginia Museum of Fine Arts. Recuperado en <https://www.vmfamuseum.org/piction/6027262-8103509/>910
- Figura 9:79. Cranach, L. (ca. 1528). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 101,9 x 71,1 cm]. Nueva York, Museo Metropolitano. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=36115>911
- Figura 9:80. Cranach el Viejo, L. (1530). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 35 x 23,7 cm]. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/Lucas_Cranach_d._%C3%84._070.jpg/800px-Lucas_Cranach_d._%C3%84._070.jpg912
- Figura 9:81. Wtewael, J. (ca. 1605–1610). *El juicio de Paris* [Óleo sobre cobre, 22,1 x 28,4 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en <https://www.mfab.hu/app/uploads/2018/11/176.jpg>913
- Figura 9:82. Rubens, P. (1625). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 139 x 174 cm]. Londres, National Gallery. Recuperado en artDataBase914
- Figura 9:83. P. Rubens, P. (ca. 1638). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 199 x 381 cm.]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en artDataBase915
- Figura 9:84. Cornelisz, C. (1628). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 40 x 52 cm]. Budapest, Szépművészeti Múzeum. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>916
- Figura 9:85. Werff, A. (1716). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 63,3 x 45,7 cm]. Londres, Dulwich Picture Gallery. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=126350>917
- Figura 9:86. Mengs, A. (ca. 1756). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 226 x 296 cm]. San Petersburgo, Museo Hermitage. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>918
- Figura 9:87. Anónimo-Fotógrafo (ca. 1875). Autor de la obra original: Baudry, P. (1828–1886). *El juicio de Paris* [Albúmina sobre papel fotográfico, 18,6 x 20,8 cm]. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-paris/b1064d5d-a1b3-44df-9e01-fc2fd7ed0761?searchid=8a2793b2-d0e2-44f7-e62c-c5495ce13be8>919

- Figura 9:88. Renoir, A. (1913). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo]. Hirosima, Museo de Arte Contemporáneo. Recuperado en <https://3minutosdearte.com/historias/el-juicio-de-paris-1908-pierre-auguste-renoir/>920
- Figura 9:89. Hofhuizen, W. (1982). *Juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 100 x 90]. Recuperado en <https://www.hofhuizen.nl/parisoordeel/parisoordeel.htm>.....921
- Figura 9:90. La Fresnaye, R. (1925). *El juicio de Paris* [Dibujo al carboncillo y sanguina sobre papel verjurado, 21,9 x 16,6 cm]. Paris, Centro Pompidou. Recuperado en https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-1934f84449325099957e92b43cece09b¶m.idSource=FR_O-193a2e87b2725dc09e35f2860aa.....922
- Figura 9:91. Wtewael, J. (1615). *El juicio de Paris* [Óleo sobre roble, 59.8 x 79.2 cm]. Londres, The National Gallery. Recuperado en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joachim-wtewael-the-judgement-of-paris>923
- Figura 9:92. Frans Floris (1548). *El juicio de Paris* [Óleo, 120 x 159,5 cm]. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Recuperado en <https://altmeister.museum-kassel.de/32729/0/0/147/s1/0/100/objekt.html>924
- Figura 9:93. Alessandro Turchi (1578–1649). *El juicio de Paris* [Óleo, 50,8 x 70 cm]. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Recuperado en <https://altmeister.museum-kassel.de/33935/0/0/147/s1/0/100/objekt.html>925
- Figura 9:94. Giersing, H. (1909). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 121,5 x 149 cm]. Copenhagen, Statens Museum for Kunst. Recuperado en <https://www.smk.dk/highlight/paris-dom-1909/>926
- Figura 9:95. Watteau, J. (1718–1721). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 47 x 31 cm]. París, Louvre. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/w/watteau/antoine/2/16paris.jpg>927
- Figura 9:96. Cranach, L. (1528). *El juicio de Paris* [Óleo sobre tabla, 84,7 x 57 cm]. Basilea, Museo de Bellas Artes. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_de_Paris_\(Lucas_Cranach\)#/media/Archivo:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Das_Urteil_des_Paris_\(Kunstsammlung_Basel\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/El_Juicio_de_Paris_(Lucas_Cranach)#/media/Archivo:Lucas_Cranach_d.%C3%84._-_Das_Urteil_des_Paris_(Kunstsammlung_Basel).jpg)928
- Figura 9:97. Rubens, P. (ca. 1636). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 145 x 194 cm]. Londres, The National Gallery. Recuperado en artDataBase929
- Figura 9:98. Feuerbach, A. (1869–1870). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 228 x 443 cm]. Hamburg, Hamburger Kunsthalle. Recuperado en

- https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Anselm_Feuerbach_-_Das_Urteil_des_Paris.jpg.....930
- Figura 9:99. Vendri, Antonio (atribuido a) (1500–1524). *Juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo, 69 x 82 cm]. Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.7254>931
- Figura 9:100. Mingote, A. (1994). *El juicio de Paris* [Óleo sobre lienzo]. Recuperado en <http://boj.pntica.meca.es/~aalamill/1mingote.htm>.....932
- Figura 9:101. Balducci, M. (1509–1554). *Diana y Acteón* [Ø 57 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>938
- Figura 9:102. Van Balen, H. (1575–1632). *Diana descansando después de la cacería* [Óleo sobre tabla de roble, 67 x 89 cm]. Salzburgo, Residenzgalerie. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>.....939
- Figura 9:103. Breenbergh, B. (ca. 1640–1649). *Diana y sus Ninfas* [Óleo sobre tabla de roble, 48 x 80 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/html/b/breenber/diananym.html>940
- Figura 9:104. Burne-Jones, E. (1870–1873). *Jardín de las hespérides* [Acuarela y gouache sobre papel, 119 x 98 cm]. Hamburg, Kunsthalle. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>.....941
- Figura 9:105. Rubens, P. (1622–1625). *Desembarco de María de Medicis en Marsella* [Óleo sobre lienzo, 394 x 295]. París, Louvre. Recuperado en artDatabase942
- Figura 9:106. Burne-Jones, E. (1877). *Serie de Perseo: Perseo y las Nereidas (El armamiento de Perseo)*. Londres, Southampton City Art Gallery. Recuperado en.....943
- Figura 9:107. Le Sueur, E. (1652–1655). *Las musas: Clio, Euterpe y Thalia* [Óleo sobre tabla, 130 x 130 cm]. París, Louvre. Recuperado en https://www.wga.hu/html/l/le_sueur/lambert1.html944
- Figura 9:108. Maurice Denis (1893). *Las musas* [Óleo sobre lienzo, 171,5 x 137,5 cm]. París, Musée d’Orsay. Recuperado en https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/pintura.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2306.....945
- Figura 9:109. Burne-Jones, E. (1878). *Los deseos del corazón* [Óleo sobre lienzo, 99 x 76,3 cm]. Birmingham Museums and Art Gallery. Recuperado en <https://euclides59.com/2015/07/20/pigmalion-y-galatea-edward-cole-burne-jones-y-otras-obras/>.....946

- Figura 9:110. Redón. O. (1900). *Las tres Moiras* [Óleo sobre tabla, 32.4 x 23.8 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/79241>.....947
- Figura 9:111. Sargent, J. (1899). *Las hermanas Wyndham: Lady Elcho, Mrs. Adeane y Mrs. Tennant* [Óleo sobre lienzo, 292,1 x 213,7 cm]. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/12477>.....952
- Figura 9:112. Burne-Jones, E. (1870–1882). *El molino* [Óleo sobre lienzo, 90,8 x 197,5 cm]. Londres, Victoria and Albert Museum. Recuperado953
- Figura 9:113. Maurice Denis (1897). *Retrato de Yvonne Lerolle* [Óleo sobre lienzo, 170 x 110 cm]. París, Musée d’Orsay. Recuperado en <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Maurice-Denis/770722/Retrato-de-Yvonne-Lerolle,-1897..html>.....954
- Figura 9:114. Picasso, P. (1905). *Las tres holandesas*. París, Musée Picasso Paris. Recuperado en <https://labyrintheque.files.wordpress.com/2015/04/trois-hollandaises-picasso.jpg>.....955
- Figura 9:115. Puvis de Chavannes, P. (1879). *Las jóvenes al borde del mar* [Óleo sobre lienzo, 61 x 47 cm]. París, Musée d’Orsay. Recuperado en https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=4066.....956
- Figura 9:116. Seurat, G. (ca. 1888). *Las tres modelos* [Óleo sobre lienzo, 200 x 250 cm]. Merion, Barnes Foundation. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_024.jpg957
- Figura 9:117. Cezanne, P. (ca. 1882). *Tres bañistas* [Óleo sobre lienzo, 55 x 52 cm]. París, Petit Palais. Recuperado en <https://www.petitpalais.paris.fr/oeuvre/trois-baigneuses>..958
- Figura 9:118. Artschwager, R. (1963). *Tres mujeres* [Pintura sintética de polímero sobre tabla con estructura de metal, 125,7 x 124,1 cm]. Edward R. Broida Collection. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/100187>.....959
- Figura 9:119. Delaunay, S. (1925). *Vestidos simultáneos. (Tres mujeres, formas, colores)* [Óleo sobre lienzo. 146 x 114 cm]. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. Recuperado en https://imagenes.museothyssen.org/sites/default/files/imagen/obras/descarga/1981.30_vestidos-simultaneos-tres-mujeres-formas-colores.jpg960

- Figura 9:120. González, J. (1935). *Tres mujeres* [Dibujo a tinta china a pluma sobre papel, 15,3 x 24,5 cm]. Madrid, Museo Reina Sofía. Recuperado en <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/trois-femmes-tres-mujeres>961
- Figura 9:121. Picasso, P. (1923). *Las tres amigas* [Grabado, 64.8 x 46.8 cm]. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/70048>.....962
- Figura 9:122. *Ananías, Misael, Azarías* [Óleo sobre lienzo, 121 x 76]. Otterlo, Kröller-Müller Museum. Recuperado en <https://krollermuller.nl/en/marius-holleman-shadrach-meshach-and-abednego>.....963
- Figura 9:123. Herman, J. (1953). *Tres mineros* [Óleo sobre tabla, 343 x 521]. Londres, Tate Gallery. Recuperado en <https://www.tate.org.uk/art/artworks/herman-three-miners-n06198>.....964
- Figura 9:124. Bogomazov, A. (1927–1928) *Tres aserradores* [Pintura al agua y pincel sobre tabla, 28,2 x 34,7 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art. Recuperado en <https://www.moma.org/collection/works/36471>.....965
- Figura 9:125. Baldung, H. (1514). *Feliz año nuevo con tres brujas* [Dibujo a pluma en negro y blanco sobre papel marrón, 30,9 x 21 cm]. Viena, Albertina Museum. [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[3220\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[3220]&showtype=record).....966
- Figura 9:126. Carracci, A. (ca. 1588). *Venus con Sátiro y Cupidos* [Óleo sobre tela, 112 x 142 cm]. Florencia, Galería Uffizi. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/47/Annibale_Carracci_-_Venus_with_a_Satyr_and_Cupids_-_WGA4430.jpg.....972
- Figura 9:127. Pascin, J. (1924-25). *Venus de espaldas* [Óleo sobre lienzo, 81 x 65 cm]. París, Museo de Arte Moderno. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/JulesPascin-1925-28-Back_View_of_Venus.png973
- Figura 9:128. Cossa, F. (1466). *Mes de abril* o *El triunfo de Venus* [Fresco, detalle de Marte y Venus en su carro]. Ferrara, Palacio Schifanoia. Recuperado en http://aparences.net/wp-content/uploads/schifanoia_avril2.jpg974
- Figura 9:129. Van Leyden, L. (1530). *Marte, Venus y Cupido* [Grabado]. Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-1722>975
- Figura 9:130. Zelotti, G. (1555). *Venus entre Marte y Neptuno* [Óleo sobre lienzo]. Venecia, Palazzo Ducale. Recuperado en <http://artmeup.org/painting/view/43269>.....976

- Figura 9:131. Bordone, P. (1559–1560). *Venus y Marte con Cupido* [Óleo sobre lienzo]. Roma, Galleria Doria Pamphilj. <https://www.doriapamphilj.it/en/portfolio/paris-bordone/>977
- Figura 9:132. Veronese, P. (ca. 1570). *Marte y Venus unidos por el amor* [Óleo sobre lienzo, 205,7 x 161 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Venus_y_Marte#/media/File:Mars_and_Venus_United_by_Love.PNG978
- Figura 9:133. Layng, M. (ca. 1918). *Marte y Venus* [Óleo sobre lienzo]. Nuneaton: Nuneaton Museum & Art Gallery. Recuperado en <http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=213842>979
- Figura 9:134. Veronese, P. (década de 1570). *Venus y Marte con Cupido y un caballo* [Óleo sobre lienzo, 205,7 x 161 cm]. Turín, Galleria Sabauda. Recuperado en <http://artmeup.org/painting/view/41712>980
- Figura 9:135. Cornelisz, C. (1628). *Venus y Marte* [Óleo sobre tabla, 31,5 x 42 cm]. Ámsterdam, Rijksmuseum. Recuperado en https://www.wikidata.org/wiki/Q17331393#/media/File:Venus_en_Mars_Rijksmuseum_SK-A-3016.jpeg981
- Figura 9:136. Cornelisz, C. (siglo XVII). *Marte en Venus* [Fotografía de Mirimonde, Albert de (1897–1985)]. BnF Gallica. Recuperado en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84181643?rk=21459;2>982
- Figura 9:137. Gigola, G. (1750–1799). *Amor entre Venus y Marte* [Pintura sobre pergamino, 13,6 x 18,5 cm]. Brescia, Musei Civici di Arte e Storia. Pinacoteca Tosio Martinengo. Recuperado en http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/D0090-01402/?view=autori&offset=0&hid=1861&sort=sort_int983
- Figura 9:138. David, J. (1824). *Marte desarmado por Venus y las Gracias* [Óleo sobre tabla, 308 x 265 cm]. Bruselas, Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Recuperado en [https://bar.wikipedia.org/wiki/Mars_\(God\)#/media/File:Jacques-Louis_David_-_Mars_desarme_par_Venus.JPG](https://bar.wikipedia.org/wiki/Mars_(God)#/media/File:Jacques-Louis_David_-_Mars_desarme_par_Venus.JPG)984
- Figura 9:139. Tiepolo, G. (1757). *Marte, Venus y Amor* [Fresco]. Vicenza, Villa Valmarana ai Nani. Recuperado en https://www.wga.hu/html_m/t/tiepolo/gianbatt/6vicenza/6forest2.html985
- Figura 9:140. Giovane, P. (ca. 1590). *Marte y Venus* [Óleo sobre lienzo, 132,7 x 168,4 cm]. Londres, The National Gallery. Recuperado en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/palma-giovane-mars-and-venus>986

- Figura 9:141. Taraval (s. XVIII). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 78 x 96 cm]. Estocolmo, Nationalmuseum. Recuperado en [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=venus+adonis+taraval&title=Special%3ASearch&go=Go&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Venus_and_Adonis_\(Jean_Hugues_Taraval\)_-_Nationalmuseum_-_17891.tif](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=venus+adonis+taraval&title=Special%3ASearch&go=Go&ns0=1&ns6=1&ns12=1&ns14=1&ns100=1&ns106=1#/media/File:Venus_and_Adonis_(Jean_Hugues_Taraval)_-_Nationalmuseum_-_17891.tif).....987
- Figura 9:142. Cornelisz, C. (1614). *Venus y Adonis* [Óleo sobre lienzo, 95 x 74,2 cm]. Caen, Musée des Beaux Arts. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_van_Haarlem_-_Venus_en_Adonis.jpg.....988
- Figura 9:143. Dürer, A. (ca. 1498). *Hércules en la encrucijada* [grabado, 32.6 × 22.7 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/391058?ft=Durer&offset=160&rpp=40&pos=181>992
- Figura 9:144. Dürer, A. (1501–1502). *Hércules mata a los pájaros de Estinfalob* [Óleo sobre lienzo, 87 x 110 cm]. Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1500_Duerer_Herkules_im_Kampf_gegen_die_stymphalischen_Voegel_anagoria.JPG.....993
- Figura 9:145. Gossaert, J. (ca. 1509). *Hércules del Forum Boarium* [Dibujo a pluma y tinta, 22,6 x 10,7 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/gossaert/08drawin/45drawin.jpg>.....994
- Figura 9:146. Goltzius (ca. 1592). *Hércules Farnese* [Grabado, 42.1 x 30.4 cm]. Recuperado en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/343588?ft=hercules+farnese&offset=0&rpp=40&pos=5>.....995
- Figura 9:147. Cornelisz, C. (1562–1638). *Los trabajos de Hércules* [Óleo sobre roble, 48 x 34 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/c/cornelis/hercules.jpg>.....996
- Figura 9:148. Zurbarán, F. (1634). *Hércules vence al rey Gerión* [Óleo sobre lienzo, 136 x 167 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hercules-vence-al-rey-gerion/0406e0fa-f46d-49bc-9890-fa2fb5425567?searchMeta=hercules%20vence%20al%20rey%20geri>997

- Figura 9:149. Spranger, B. (1580–1585). *Hércules, Deianira y el centauro Neso muerto* [Óleo sobre lienzo, 112 x 82 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. Recuperado en <https://www.khm.at/objektdb/detail/1814/>998
- Figura 9:150. Rubens, P. (1577–1640). *Hércules luchando contra el león de Nemea* [Óleo sobre lienzo, Bucarest, Muzeul Național de Artă al României. Recuperado en https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heracles_and_the_Nemea_Lion_Pieter_Paul_Rubens.jpg999
- Figura 9:151. Zurbarán, F. (1634). *Hércules lucha con el león de Nemea* [Óleo sobre lienzo, 136 x 167 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/hercules-lucha-con-el-leon-de-nemea/ee3ba33e-a694-4024-aeb8-5bfd0df32b49>..... 1000
- Figura 9:152. Ricci, S. (ca. 1613–1614 o antes). *Hércules y Ónfale* [Óleo sobre lienzo, 181 x 257 cm]. Bolonia, colección privada. Recuperado en https://media.izi.travel/e9988277-1763-4576-9b03-ab36867abe25/86f461cb-635b-4332-bc38-b1b85ebe67de_800x600.jpg 1001
- Figura 9:153. Taller Miseroni (finales del siglo XVI o principios del XVII). *Hércules y Ónfale* (Jaspe). Viena, Kunsthistorisches Museum Wien. Recuperado en <https://www.khm.at/de/object/c3f7425623/>..... 1002
- Figura 9:154. Spranger, B. (ca. 1585). *Hércules y Ónfale* [Óleo sobre cobre, 25 x 19 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en www.khm.at/de/object/f5c3dd7514/ 1003
- Figura 9:155. Müller, J. (1589). *Combate entre Ulises e Irus* [Grabado a buril sobre papel verjurado, 42,5 x 33,3 cm.]. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/combate-entre-ulises-e-irus/0f839b41-aef2-4d3c-8496-a904f664f8e5> 1004
- Figura 9:156. Rubens, P. (1609–1610). *Sansón y Dalila* [Óleo sobre tabla, 185 x 205 cm]. Londres, The National Gallery. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/80/Samson_and_Delilah_by_Rubens.jpg..... 1007
- Figura 9:157. Dyck, A. (1618-20). *Sansón y Dalila* [Óleo sobre lienzo, 152 x 232 cm]. Londres, Dulwich Picture Gallery. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html> 1008
- Figura 9:158. Anónimo, copia de Winghen, Joos van (siglo XVII). *Traición de Dalila* [Óleo sobre lienzo, 35 x 54 cm]. Cáceres, Depósito en Museo Provincial, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/traicion->

- de-dalila/56c9635e-adac-4f50-ae37-e68390b88631?searchid=ec304fca-f7b0-2d33-1afa-e94c3309da0f.....1009
- Figura 9:159. Rembrandt (1628). *Sansón y Dalila* [Óleo sobre tabla de roble, 61 x 50 cm].
Berlín, Staatlichen Museen. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>1010
- Figura 9:160. Batoni, P. (1766). *Sansón y Dalila* [Óleo sobre lienzo, 209 x 144 cm].
Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/index1.html>.....1011
- Figura 9:161. Guercino (1619). *Sansón capturado por los filisteos*. The Metropolitan
Museum of Art. Recuperado en
<https://www.metmuseum.org/es/art/collection/search/436603>.....1012
- Figura 9:162. Rubens, P. (ca. 1614). *El triunfo del vencedor* [Óleo sobre tabla, 161 x 236
cm]. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Peter_Paul_Rubens_-_The_Triumph_of_Victory_-_WGA20328.jpg.....1013
- Figura 9:163. Rubens, P. (ca. 1625). *El triunfo de la Iglesia sobre la Furia, la Discordia y el
Odio* [Óleo sobre tabla, 63,5 x 105 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado
en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-triunfo-de-la-iglesia/6d429a36-9035-4673-a6c7-b1e42c24e1a0>1014
- Figura 9:164. Rubens, P. *Héroe coronado* [Óleo sobre tabla, 221,5 x 200,5 cm]. Munich,
Bayerische Staatsgemäldesammlungen - Alte Pinakothek München. Recuperado en
<https://www.sammlung.pinakothek.de/en/artwork/A0GOI6l4dp/peter-paul-rubens/die-kroenung-des-tugendhelden>.....1015
- Figura 9:165. González, L. (1752). *Mercurio y Argos* [Óleo sobre lienzo, 120 x 97 cm].
Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando. Recuperado en
<https://www.academiacoleccion.com/pinturas/inventario.php?id=0201>.....1016
- Figura 9:166. Mengs, Rafael (1770–1774). *Alegoría de la Historia* [Óleo sobre tabla, 64 x 41
cm]. Reducción del fresco del mismo nombre del Museo Clementino en el Vaticano.
Madrid, colección privada. Recuperado en Villar, 1980, p. 1451019
- Figura 9:167. Zurbarán, F. o su círculo (siglo XVII). *Santa Úrsula* (Óleo sobre lienzo, 1,80 x
1,09 cm). Estrasburgo, Museo de Bellas Artes, Palacio de Rohan. Recuperado en
*Pintura española del siglo XVII de los Museos Provinciales de Francia. Museo
Nacional del Prado, 13 de marzo-23 de abril, MCMLXXI*, 1981.....1021
- Figura 9:168. Mantegna, A. (1456–1459). *La Crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 76 x 96 cm].
París, Louvre. Recuperado en <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064446>
.....1022

- Figura 9:169. Flandes, J. (1509–1519). *Crucifixión* [Óleo sobre tabla, 123 x 169 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/43bbf96a-516d-4e75-ab29-7ea521e7afce> 1023
- Figura 9:170 Gaddi, A. (c. 1395). *La última cena* [Témpera sobre tabla, 61 x 42 cm]. Altenburg, Lindenau-Museum. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/gaddi/agnolo/various/lastsup.jpg> 1026
- Figura 9:171. Perugino, P. (1493–1496). *La última cena* [Fresco, 440 x 800 cm]. Florencia, Cenacolo di Fuligno, Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/84/Cenacolo_di_Fuligno%2C_pietro_perugino.JPG/1280px-Cenacolo_di_Fuligno%2C_pietro_perugino.JPG... 1027
- Figura 9:172. Ghirlandaio, D. (ca. 1486). *La última cena* [Fresco 400 x 800 cm]. Florencia, Cenacolo refettorio di San Marco). Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/ghirland/domenico/4lastsup/3smarco.jpg> 1028
- Figura 9:173. Tintoretto (1547). *La última cena* [Óleo sobre tela, 157 x 443 cm]. Venecia, Chiesa di san Marcuola. Recuperado en [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:6_La_%C3%9Altima_Cena_\(Iglesia_de_San_Marcuola,_Venecia,_1547\),_I.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:6_La_%C3%9Altima_Cena_(Iglesia_de_San_Marcuola,_Venecia,_1547),_I.jpg)..... 1029
- Figura 9:174. Juanes, J. (1555–1562). *La última cena* [Óleo sobre tabla, 116 x 191 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/2800c04d-a3ad-41eb-a75b-fe359d7d1dde?searchid=49e26729-8d8d-d1f1-5d4b-05410257899c>..... 1030
- Figura 9:175. Cranach el Joven, L. (1565). *La última cena* [Óleo sobre tabla]. Dessau, Schlosskirche. Recuperado en https://www.wga.hu/art/c/cranach/lucas_y/15lastsu.jpg 1031
- Figura 9:176. Bassano, F. (1586). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 151 x 214 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/3bb752c7-074e-4767-aff1-0bdaa686049e?searchid=6f0df15c-eb67-fbd0-94f1-25382ba72174>..... 1032
- Figura 9:177. Carducho, B. (1605). *La última cena* [Óleo sobre lienzo, 257,5 x 247 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/732dcdfc-42ef-4fdc-9d5c-946653354115?searchid=e6d36879-261c-df19-76e7-1624604da312>..... 1033

- Figura 9:178. Maestro de la leyenda de santa Catalina (1475–1485). *La crucifixión* [Óleo sobre tabla, 100 x 71 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/55252b64-0126-4d3c-a461-7dfa6549a45d?searchid=43763119-cc23-0436-ff77-b1d9544a9e01> 1040
- Figura 9:179. Giotto (1315–1320). *Crucifixión* [Fresco]. Asís, Basilica inferiore di San Francesco, Transetto destro. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/g/giotto/assisi/lower/ceiling/09christ.jpg> 1041
- Figura 9:180. Giotto (1319–1320). *Crucifixión* [Témpera sobre madera, 45 x 33 cm]. Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Crucifixion-Giotto_mg_9951.jpg 1042
- Figura 9:181. Martini, S. (1320–1340). *Crucifixión*. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Recuperado en Bohde, 2019, p. 37 1043
- Figura 9:182. Lorenzetti, P. (ca. 1322–1325/26). *Crucifixion*. Siena, Pinacoteca Nazionale. Recuperado en Bohde, 2019, p. 33 1044
- Figura 9:183. Daddi, B. (1345–1348). *Crucifixión* [Témpera sobre tabla, 58 x 28 cm]. Altenburg, Lindenau-Museum. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/d/daddi/crucifi.jpg> 1045
- Figura 9:184. Lucca di Tommè (activo 1356–1389). *Crucifixión* [Témpera y oro sobre tabla, 41 x 19 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/l/luca/crucifix.jpg> 1046
- Figura 9:185. Barnaba da Modena (c. 1375). *Crucifixion* [Tempera y oro sobre madera, 104 x 67 cm]. Indianápolis, Museum of Art. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/b/barnaba/crucifix.jpg> 1047
- Figura 9:186. Di Benozzo, A. (1473–1528). *Crucifixión* [Óleo sobre tabla, 54 x 41]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/a/alessio/crucifix.jpg> 1048
- Figura 9:187. Massys, Q. (ca. 1520). *Cristo en la cruz con donantes* [Óleo sobre tabla, panel central 156 x 92,7cm; alas 158,8 x 42,2 cm]. Amberes, Museum Mayer van den Bergh. Recuperado en https://www.wga.hu/art/m/massys/quentin/2/c_cross.jpg 1049
- Figura 9:188. Rubens, P. (1612–1614). *Descendimiento de la cruz* (panel central) [Óleo sobre tabla, 421 x 311 cm]. Amberes, Onze Lieve Vrouwekathedraal. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/r/rubens/11religi/07desce1.jpg> 1050

- Figura 9:189. Altichiero da Zevio (1376–1379). *Crucifixión* [Fresco, 840 x 280 cm]. Padua, Pontificia Basilica Minore di Sant'Antonio, Capella di San Giacomo. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/a/altichie/2/2crucif1.jpg> 1051
- Figura 9:190. Beato Angelico (ca. 1440). *Crucifixión* [Temple transferido a lienzo sobre tabla, 34 x 50,2 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Recuperado en <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/435577/802113/main-image> 1052
- Figura 9:191. Maestro de la Virgo inter Virgines (1490–1499). *Crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 57 x 47 cm]. Florencia, Le Gallerie degli Uffizi, Recuperado en <https://www.wga.hu/art/m/master/virgo/virgo.jpg>..... 1053
- Figura 9:192. Beato Angelico (1442). *Crucifixión* [fresco, 550 x 950 cm]. Florencia, Convento di san Marcos Sala Capitolare. Recuperado en <https://quellidelmuseodisanmarco.files.wordpress.com/2015/02/beato-angelico-crocifissione-sala-capitolare-museo-di-san-marco-firenze1.jpg>..... 1054
- Figura 9:193. Robert Campin [Atribuido] (1410–1420). *Tríptico de Seilern* [Óleo sobre tabla]. Londres, Courtauld Gallery. Recuperado en https://assets.courtauld.ac.uk/wp-content/uploads/2019/01/31144304/P-1978-PG-253-png-10888.jpg?_ga=2.60676909.149465261.1619538809-253694289.1619538809 1055
- Figura 9:194. Carreño de Miranda, J. (ca. 1657). *Asunción de la Virgen* [Óleo sobre lienzo, 320 x 225 cm]. Poznan, Muzeum Narodowe. Recuperado en https://hmong.es/es/Juan_Carre%C3%B1o_de_Miranda#wiki-3 1056
- Figura 9:195. Padovanino (1588–1649). *Magdalena penitente* [Óleo sobre lienzo, 85 x 100 cm]. Colección privada. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/p/padovani/magdalen.jpg> 1057
- Figura 9:196. Ciseri, A. (ca. 1864). *Magdalena penitente* [Óleo sobre lienzo, 89 x 50,5 cm]. Recuperado en <https://www.wikiart.org/es/antonio-ciseri/penitent-magdalene-1864>. 1058
- Figura 9:197. Tintoretto (ca. 1582–1583). *Santa María Egipciaca leyendo* [Óleo sobre lienzo, 425 x 221 cm]. Venecia, Scuola Grande di San Rocco. Recuperado en Erhardt y Morris, 2012, p. 141..... 1059
- Figura 9:198. Frueauf el Joven (1496). *Crucifixión* [Pintura sobre tabla, 89,5 x 69,5 cm]. Neuburg, Kloster. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/f/frueauf/younger/crucifix.jpg> 1063

- Figura 9:199. Poussin, N. (1644–1646). *La crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 148,6 x 218,5 cm]. Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art. Recuperado en <https://5058.sydneyplus.com/argus/final/Portal/Public.aspx?lang=en-US> 1066
- Figura 9:200. Maestro bohemio desconocido (ca. 1360). *Crucifixion Kaufmann* [Panel, 67 x 30 cm]. Berlín, Staatliche Museen. Recuperado en https://www.wga.hu/art/m/master/xunk_bo/crucifix.jpg 1069
- Figura 9:201. Círculo del Maestro de la «Hausbuch» (1481–1482). *La crucifixión* [Témpera sobre pergamino, 16,8 x 12,2 cm]. Nueva York, Metropolitan Museum of Art. Robert Lehman Collection, 1975. Recuperado en <https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/461008/1458683/main-image> 1070
- Figura 9:202. Bernat, M. (1480). *La crucifixión* [Técnica mixta sobre tabla, 126 x 92 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-crucifixion/2bdf4b9b-d02e-41e5-a699-9fb7280d03b9?searchid=b4ca4d44-f90c-dae5-4a86-d0bdcb4c2f6d> 1071
- Figura 9:203. Master of Sterzinger Altar Wings (ca. 1450–1460). *Crucifixion de Cristo* [Técnica mixta sobre tabla, 156.5 x 142 cm]. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Recuperado en <https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Meister-des-Sterzinger-Altarf1%C3%BCgels/Kreuzigung-Christi/197ED89547B0F9365C1C87A212B325F4/#> 1073
- Figura 9:204. Limbourg (1411–1416) *El descendimiento* [Temple sobre vitela, 29 x 21 cm]. Chantilly, Museo Condé. Recuperado en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Folio_156v_-_The_Deposition.jpg 1077
- Figura 9:205. Maestro del Altar Landauer (ca. 1468). *Calvario* (Altar de Marcus Landauer) [pintura sobre madera de abeto, 183 x 111 cm] Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum. Recuperado en <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/wE4Kq5KLZ5> 1078
- Figura 9:206. Maestro de 1477 (1485–1490). *La crucifixión de Cristo* [Óleo sobre tabla, 151 x 118 cm]. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud. Recuperado en https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011370/rba_c007078 1079
- Figura 9:207. Maestro de la Virgo inter Virgines (ca. 1490–1499). *Crucifixión* (Panel central del tríptico con la crucifixión, acarreo de la cruz y descendimiento) [Óleo sobre tabla,

- panel central: 218.8 × 196.3 cm, alas: 219 × 93 cm. Barnard Castle, The Bowes Museum. Recuperado en..... 1080
- Figura 9:208. Anónimo (1500). *Calvario* [Óleo sobre tabla, 142 x 225,5 cm]. Brujas, Groeningemuseum. Recuperado en
https://www.wga.hu/art/m/master/zunk_fl/16_paint/1/01calvar.jpg 1081
- Figura 9:209. Anónimo (siglo XVI). *Crucifixión* [Óleo sobre tabla, 83 x 132]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/crucifixion/3db03306-b155-408d-9b63-64f632231a76?searchid=ea03c297-7b21-0baa-04dd-c78081236022>..... 1082
- Figura 9:210. Frans Floris (ca. 1554). *Crucifixión de Cristo* [Óleo sobre lienzo, 130 x 105 cm]. Wiesbaden, Museum. Recuperado en
https://brill.com/view/book/9789004343252/9789004343252_webready_content_m00219.jpg 1083
- Figura 9:211. Maestro de Munich Domkreuzigung (siglo XV). *Crucifixión* [Panel central del retablo mayor de la Pasión]. Munich, Frauenkirche. Recuperado en Merback, 1999, p. 1087
- Figura 9:212. Tintoretto (1565). *La Crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 1224 x 536 cm]. Venecia, Escuela Grande di San Rocco. Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/73/Jacopo_Tintoretto_021.jpg . 1088
- Figura 9:213. David, G. (ca. 1510) *Cristo portando la cruz con la crucifixión y La resurrección con los peregrinos de Emaus* [Óleo sobre tabla de roble, panel izquierdo: 86.4 x 27.9 cm; panel derecho: 86.4 x 28.2 cm]. Nueva York, Museo Metropolitano. Recuperado en
<https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/459061/913343/main-image> 1089
- Figura 9:214. Campin, R. (1450–1500). *Crucifixión* [Óleo sobre tabla, 119 x 92]. Poznan, Poznan, Muzeum Narodowe. Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Campin_Crucifixion.jpg 1090
- Figura 9:215. Van der Weyden, R. (1452–1470) *Crucifixión*, Panel derecho del Díptico de Jeanne de France [Óleo sobre tabla de roble, 39 x 27 cm cada ala]. Chantilly, Musée Condé. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/w/weyden/rogier/13variou/5diptycca.jpg> 1091

- Figura 9:216. Messina, A. (1475). *Crucifixion* [Óleo sobre tabla, 52,5 x 42,5]. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/a/antonell/crucify.jpg> 1092
- Figura 9:217. Berruguete, P. (1490). *Crucifixión* (Panel izquierdo del Díptico del Calvario y la Piedad). Palencia, Museo Catedralicio San Antolín. Recuperado en <http://domuspucelae.blogspot.com/2016/11/un-museo-interesante-museo-catedralicio.html>..... 1093
- Figura 9:218. Maestro de la Leyenda de Santa Caterina (ca. 1500). *Crucifixión de Cristo* [Témpera sobre tabla, 87 x 84 cm]. Viena, Akademie der bildenden Künste. Recuperado en <https://www.wga.hu/art/m/master/legend/crucifix.jpg>..... 1094
- Figura 9:219. Maestro de Delf (ca. 1510). *Crucifixión* [Óleo y témpera sobre madera, 98,2 x 105 cm]. Londres, National Gallery. Recuperado en <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/master-of-delft-the-crucifixion-central-panel>..... 1095
- Figura 9:220. Burgkmair, H. (1519). *Tríptico de la Crucifixión*. Panel izquierdo: El ladrón penitente y san Lázaro, Panel central: Crucifixión con María, María Magdalena y san Juan el Evangelista. Panel derecho: Ladrón impenitente con santa Marta [Óleo sobre paneles de madera, izquierdo 178,7 x 53,7 cm, central 179,2 x 116,3 cm, derecho 179,2 x 54 cm]. Munich, Alte Pinakothek. Recuperados en <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/rqxNJbKxvW> ; <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ma4dkmpGrO> ; <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/ma4dkmpGrO> 1096
- Figura 9:221. Van Heemskerck, M. (1540). *Crucifixion* [Óleo sobre tabla, 570 x 385 cm]. Linköping, Domkyrka, panel central del políptico. Recuperado en https://jhna.org/wp-content/uploads/2020/04/FariesDefoer_12.2_fig18-822x900.jpg 1097
- Figura 9:222. Campaña, Pedro de (ca. 1570). *El descendimiento* [Óleo sobre tabla de roble, 24,3 x 20,6 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/51075288-a156-4c58-96dc-d021cb970e7a?searchid=1d6c0f19-0cb8-709c-7fdf-b74366ae05f6> 1098
- Figura 9:223. Rubens, P. (1620). *Cristo en la Cruz entre los dos ladrones* [Óleo sobre lienzo, 311 x 429 cm]. Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Recuperado en <https://www.ersilias.com/wp-content/uploads/2019/04/1620-Cristo-en-la-cruz-entre-los-dos-ladrones-Rubens.jpg> 1099

- Figura 9:224. Rubens, P. (c. 1620). *Las tres cruces* [Óleo sobre lienzo, 96 x 60,5 cm].
Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen. Recuperado en
<https://www.wga.hu/art/r/rubens/12religi/45religi.jpg> 1100
- Figura 9:225. Piazzetta, Giovanni Battista (ca. 1710). *Cristo crucificado entre los dos ladrones* [Óleo sobre lienzo, 76 x 64 cm]. Venecia, Gallerie dell' Accademia.
Recuperado en https://www.wga.hu/art/p/piazzett/giovanni/christ_c.jpg 1101
- Figura 9:226. Tiépolo, G. (1745–1750). *La crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 79.4 x 88.3 cm].
San Luis, Museum of Art. Recuperado en
https://media.slam.org/piction/ump.di?e=96934B48745FD4981AB80E144EC6041DED5E86FD86AC81C5BFA63EA964790131&s=21&se=800975665&v=0&f=101940_o2.jpg
..... 1102
- Figura 9:227. Von Stuck, F. (1917). *Gólgota* [Óleo sobre lienzo, 119.1 x 122.6 cm]. Nueva York, Brooklyn Museum. Recuperado en
https://d11fxha3ugu3d4.cloudfront.net/images/opencollection/objects/size2/28.420_SL3.jpg 1103
- Figura 9:228. Guttuso Renato (1940–1941). *Crucifixión* [Óleo sobre lienzo, 200 x 200 cm].
Roma, Galleria Nazionale d' Arte Moderna e Contemporanea. Recuperado en
<http://www.guttuso.com/opere/ritratto-e-figura-2/> 1104
- Figura 9:229. Goya, F. (ca. 1812–1815). *Con razón o sin ella* [Estampa, 15,3 x 20,6 cm].
Recuperado en <https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/con-razon-o-sin-ella/722> 1112
- Figura 9:230. Van Scorel, J. (1539). Políptico de Marchiennes: *El sermón de Santiago* (izquierda), *El arresto de Santiago* (centro) y *El martirio de Santiago* (derecha) [Óleo sobre tabla, 231.7 x 72 cm]. Douai, Musée de la Chartreuse. Recuperado en
<https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Jan-van-Scorel/40406/El-serm%C3%ADn,-el-arresto-y-el-martirio-de-Santiago-el-Mayor,-del-Pol%C3%ADptico-de-San-Esteban-y-Santiago-el-Mayor,-c.1541.html>..... 1113
- Figura 9:231. Pontorno (1528–1530). *El martirio de los diez mil* [Óleo sobre tabla, 65 x 73 cm]. Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Palatina. Recuperado en Behrmann, 2018, p. 91
..... 1114
- Figura 9:232. Masaccio (1426). *La decapitación de san Juan Bautista* [Pintura sobre tabla, 22,3 x 31,1 cm]. Berlín, Staatliche Museen. Recuperado en
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Masaccio_martirio_di_san_giovanni_Battista.jpg 1115

- Figura 9:233. Vasari, G. y Gherardi, C. (siglo XVI). *La mutilación de Urano por Saturno* [Óleo sobre tela]. Florencia, Palazzo Vecchio, techo de la Sala de los elementos.
Recuperado en
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/The_Mutilation_of_Uranus_by_Saturn.jpg 1116
- Figura 9:234. Escuela de Rubens (1611–1614). *El juicio de Salomón* [Óleo sobre lienzo, 184 x 218,5 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-salomon/2c837c1b-880c-485b-b04c-184b1c9bd5d6> 1117
- Figura 9:235. Rubens, P. (ca. 1615). *Martirio de santa Catalina* [Óleo sobre lienzo]. Lille, Palais des Beaux-Arts 1118
- Figura 9:236. Gisbert, A. (1860). *Los comuneros de Castilla* [Óleo sobre lienzo, 255 x 365 cm]. Alicante, Diputación provincial. Recuperado en
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Comuneros.jpg>. 1119
- Figura 9:237. Gisbert, A. (ca. 1887). *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga* [Óleo sobre tabla, 47 x 71 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/fusilamiento-de-torrijos-y-sus-compaeros-en-las/cc128630-425b-4752-a805-008d26556bbb> 1120
- Figura 9:238. Casas, R. (1894). *Garrote vil* [Óleo sobre lienzo, 127 x 166 cm]. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Recuperado en artDatabase. 1121
- Figura 9:239. Ciseri, A. (1871–1891). *Ecce Homo* [Óleo sobre lienzo, 380 x 292]. Florencia, Gallerie degli Uffizi. Recuperado en
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecce_homo_by_Antonio_Ciseri_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ecce_homo_by_Antonio_Ciseri_(1).jpg). 1122
- Figura 9:240. Rubens, P. (1617). *Flagelación de Cristo* [Óleo sobre tabla, 37,4 x 35,1 cm]. Gante, Museum voor Schone Kunsten Gent. Recuperado en
<https://www.mskgent.be/en/featured-item/flagellation-christ> 1127
- Figura 9:241. Horemans, J.J. (final s. XVII — 1ª mitad s. XVIII). *Maestro de escuela* [Óleo sobre tabla, 30 x 30 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/maestro-de-escuela-la-clase/c6af03c8-f36d-4111-854c-0e7677fc324d> 1128
- Figura 9:242. Goya, F. (1797–1799). *Si quebró el cántaro* [Aguafuerte, aguatina, punta seca sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201mm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/si-quebro-el-cantaro/dd6164ac-3ce2-4760-80a6-aed8b102132f>..... 1129

- Figura 9:243. Alenza, L. (ca. 1835). *La azotaina* [Óleo sobre lienzo, 33 x 24 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-azotaina/0c9cb1fa-5b86-4c2a-b249-a303169156a5>.....1130
- Figura 9:244. Castello, F. (1646). *El juicio de Salomón* [Óleo sobre lienzo, 170 x 225 cm]. Madrid, Colegio de Abogados. Recuperado en Catálogo de Exposición *Iustitia: La justicia en las artes*.1131
- Figura 9:245. Poussin, N. (1649). *El juicio de Salomón* [Óleo sobre lienzo, 101 x 150 cm]. París, Musée du Louvre. Recuperado en <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062441>1132
- Figura 9:246. Giordano, L. (1694–1696). *El juicio de Salomón* (Óleo sobre lienzo, 250 x 360 cm). Madrid, Museo Nacional del Prado, Sala Luca Giordano. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-juicio-de-salomon/cc1e520e-9f8f-4bc1-bc83-6d1ad42fabd5>1133
- Figura 9:247. Ribera, J. (1609–1610). *El juicio de Salomón* [Óleo sobre tela, 153 x 201 cm]. Roma, Galleria Borghese. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Juicio_de_Salomón.jpg.....1134
- Figura 9:248. Rembrandt (ca. 1669). *El regreso del hijo pródigo* [Óleo sobre lienzo, 262 x 206 cm]. San Petersburgo, Hermitage. Recuperado en https://es.wikipedia.org/wiki/El_retorno_del_hijo_pródigo#/media/Archivo:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_-_The_Return_of_the_Prodigoal_Son.jpg1135
- Figura 9:249. Batoni, P. (1773). *El retorno del hijo pródigo* [Óleo sobre lienzo, 138,4 x 100,4 cm]. Viena, Kunsthistorisches Museum. Recuperado en <https://www.khm.at/objektdb/detail/186/>1136
- Figura 9:250. García, L. (1895). *¡Perdonar nos manda Dios!* [Óleo sobre lienzo, 270 x 445 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perdonar-nos-manda-dios/9e9a29bb-754d-4bcb-b3d2-f444931d4512>.....1137
- Figura 9:251. Sala, E. (1889). *Expulsión de los judíos de España (año de 1492)* [Óleo sobre lienzo, 313 x 281 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/expulsion-de-los-judios-de-espaa-a-o-de-1492/e93c1cd5-11c0-4e4e-8a8e-876849dac09c?searchMeta=expulsion%20de%20los%20judios>1138

- Figura 9:252. Murillo, B. (ca. 1668). *Santo Tomás de Villanueva*. Sevilla, Museo de Bellas Artes. Recuperado en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, 1982, p. 193..... 1139
- Figura 9:253. Rembrandt (1648). *Ciego zafonista con su familia* [Grabado, aguafuerte y punta seca, 166 x 129]. Ámsterdam, Rijks Museum. Recuperado en <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/ RP-P-1962-65> 1140
- Figura 9:254. Manzano y Mejorada, V. (1856). *Últimos momentos de Cervantes* [Óleo sobre lienzo, 95,5 x 114 cm]. Jaén, Museo Provincial (Depósito del Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ultimos-momentos-de-cervantes/a310c6f7-fc0c-4859-9742-d8d5a2af517f>..... 1143
- Figura 9:255. Rosales, E. (1864). *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* [Óleo sobre lienzo, 287 x 398 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado). Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-isabel-la-catolica-dictando-su-testamento/907d2c98-eb35-4f1b-a39d-65bff0322faa>..... 1144
- Figura 9:256. Pinazo, I. (1881). *Últimos momentos del rey don Jaime el Conquistador en el acto de entregar su espada a su hijo don Pedro* [Óleo sobre lienzo, 304 x 418 cm]. Madrid, Museo Nacional del Prado. Recuperado en <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ultimos-momentos-del-rey-don-jaime-el/835233dc-4f01-4894-910c-459242f800c2> 1145

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Criterios de clasificación posicional de las figuras respecto del espectador</i>	36
Tabla 2. <i>Adscripción iconográfica a clases estéticas y espacios iconográficos</i>	184
Tabla 3. <i>Características de la frontalidad y la dorsalidad</i>	237
Tabla 4. <i>Relación entre la posición de la figura, la obra y el espectador</i>	261