

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO I (DIBUJO Y GRABADO)



TESIS DOCTORAL

**Los ojos: fisonomía, expresiones y análisis de su representación
plástica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Luis Pajares Gómez

DIRIGIDA POR

Francisco Echauz Buisan

Madrid, 2001

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO



5308296064



LOS OJOS: FISONOMIA, EXPRESIONES
Y ANALISIS DE SU REPRESENTACION PLASTICA



R^o T 146

Autor: José Luis Pajares Gómez

Director: D. Francisco Echaz Buisan

1993

Director

Ponente: Sr. Dr. Francisco ECHAIZ BUISAN

TRIBUNAL

Presidente: Sr. Dr. Pedro Alberto SAURA RAMOS

Vocal: Sr. Dr. Matilde MUZQUIA PEREZ

Vocal: Sr. Dr. Arturo MARTINEZ RODRIGUEZ

Vocal: Sr. Dr. Fausto BLAZQUEZ SANCHEZ

Secretario: Sr. Dr. José M^e RUEDA ANDRES

«Sin embargo, prefiero pintar los ojos de los hombres a las catedrales, porque en los ojos hay algo que no hay en las catedrales, aunque sean majestuosas y se impongan; el alma de un hombre, aunque sea un pobre vagabundo o una muchacha de la calle, me parece más interesante»

Van Gogh

Indice

0. INTRODUCCION	I
1. SOBRE EL CONCEPTO DE EXPRESION	1
2. PRESENCIA DE LA MIRADA EN EL CUADRO	6
3. REFERENCIAS SOCIALES DE LA MIRADA	
3.1 La mirada y la mirada mutua	9
3.2 La inestabilidad de la mirada	15
3.3 Condiciones que influyen en la duración y frecuencia de la mirada	21
3.3.1 Distancia	21
3.3.2 Características de la mirada	25
3.3.3 Condiciones personales	26
3.3.4 Temas y relaciones	31
3.3.5 La sociedad y el entorno	35
3.4 Sobre las funciones de la mirada	36
3.4.1 Función cognoscitiva	36
3.4.2 Función reguladora	36
3.4.3 Función cualificadora	37
3.4.4 Función gestual	37
4. LA FISIOGNOMIA COMO CARACTERIZACION	39
4.1 Introducción a la tratadística fisiognómica	55
4.2 La fisiognomia en el arte	61
5. LOS OJOS EN LA TRATADISTICA FISIOGNOMICA	75
5.1 La fisiognomia de los ojos en la obra de G. Porta	78
5.2 La fisiognomia de los ojos según P. Gaurico	85

5.3 La fisiognomía del ojo en las cartillas y textos artísticos	89
5.4 Le Brun y su método de observación	103
5.5 Lavater y la deducción del carácter por la mirada	118
6. OTROS PLANTEAMIENTOS SOBRE LA FISIOGNOMIA EN LOS OJOS	135
7. CARACTERÍSTICAS EXPRESIVAS EN LA FISONOMIA DE LOS OJOS	147
7.1 Características y fisonomía de las cejas	147
7.1.1 Apariencia de las cejas	148
7.1.2 Significado y forma de las cejas	153
7.1.3 Tonalidad de las cejas	157
7.2 Arrugas de la frente	162
7.2.1 Pliegues horizontales	162
7.2.2 Pliegues verticales	165
7.3 Características y fisonomía de los párpados	166
7.3.1 Fisonomía del párpado superior	167
7.3.2 Fisonomía del párpado inferior	170
7.3.3 Las pestañas	174
7.4 Las relaciones del globo ocular y los párpados	178
7.4.1 La abertura de los párpados y la posición del iris	179
7.4.2 Tipologías de los párpados	193
7.4.3 El conjunto palpebral	204
7.5 Características y fisonomía de los globos oculares	210
7.5.1 Aproximación a los significados expresivos	213

7.5.2	La relación entre la posición de los ojos y el cuerpo	214
7.5.3	Los ojos: ubicación y orientación en el rostro . . .	216
7.5.4	Significación fisiognómica de la abertura del ojo	220
7.5.5	El recurso del ojo grande en el arte	222
7.5.6	El globo ocular y las referencias al ojo infantil .	230
7.5.7	La profundidad del ojo	237
7.6	El iris y la pupila	245
7.6.1	Características estables	246
7.6.2	La ubicación de la pupila en el iris	250
7.6.3	El tamaño de los iris	250
7.6.4	La configuración externa del iris	255
7.6.5	La representación del iris en la escultura	257
7.6.6	El color de los ojos	269
7.6.7	Las alegorías del color	272
7.7.8	La representación pictórica del iris	274
7.7.9	La esclerótica como fondo y referencia del ojo .	276
7.7.10	La humedad y el brillo en el ojo	279
LOS GESTOS	284
8.1	La gestualización en el arte	284
8.2	Sobre la búsqueda de vocabularios gestuales	288
8.3	Anatomía expresiva de la región de los ojos	298
8.4	Movimientos más característicos del área de los ojos . .	299
8.4.1	Sobre la clasificación de los músculos según el área de influencia.	300

9. MOVIMIENTOS DE LAS CEJAS	302
9.1 Características generales	302
9.1.1 La sorpresa y la elevación de las cejas	312
9.1.2 Inclinação descendente de las cejas. Fruncido del entrecejo	320
9.1.3 Inclinações ascendentes de las cejas	329
10. MOVIMIENTOS DE LOS PÁRPADOS	340
10.1 Características generales	340
10.1.1 El párpadeo	341
10.1.2 El juego mímico de los párpados	343
10.2 Variables mímicas de los párpados	350
10.2.1 Los párpados abiertos más de lo normal	350
10.2.2 El cierre total de los párpados	355
10.2.3 Los párpados más cerrados de lo normal y la entornación	357
10.2.4 La caída del párpado por cansancio o embotamiento	358
10.2.5 La bajada de los párpados como expresión de snobismo	362
10.2.6 El relajamiento de los párpados como expresión de placer	364
10.2.7 La tristeza y otras expresiones en el párpado relajado	369
10.2.8 El ojo entornado y el ojo contemplativo	372

11. LA MIMICA DE LOS GLOBOS OCULARES	382
11.1 Características generales	382
11.2 La dilatación de las pupilas	382
11.3 Significados expresivos de los giros del globo ocular .	385
11.3.1 La convergencia mímica de la mirada	385
11.3.2 La secuencia y el movimiento de los ojos	391
11.3.3 Antecedentes en el estudio de la dirección de la mirada	395
11.3.4 Variables expresivas fundadas en las direcciones verticales	398
11.3.5 Variables expresivas de las direcciones horizontales	414
12. CONCLUSIONES	426
13. BIBLIOGRAFIA	431
13.1 Bibliografía fisonómica	431
13.2 Bibliografía mímica	440

Introducción

Introducción

«Todos los hombres tienden por naturaleza a saber. Señal de ello es su gusto por las sensaciones, pues éstas, aparte de su provecho, gustan por sí mismas, y más que las otras, las de la vista porque nos hacen conocer mejor las cosas»

ARISTOTELES, Metafísica, Libro I

Algunos sociólogos han definido al hombre como un animal ocular dado que, a través de los ojos, recopila la mayor parte de las informaciones y estímulos que recibe. Pero los ojos, además de ser los órganos que más contribuyen a la idea que tenemos del mundo, poseen otra valiosa cualidad emisora, la de ser el lugar por donde transitan más sutilmente las sensaciones de la emoción.

Ver es un ejercicio de mera captación óptica; mirar, sin embargo, abarca muchos más aspectos. Al mirar el ojo adjunta la cualidad expresiva. Y se puede mirar de tantas formas que sólo para las más comunes se ha tenido que añadir una larga lista de metáforas y redichos al diccionario y poder sobreentender así lo que de otro modo las palabras no abarcarían.

Es cierto que todos aprendemos sin que nadie nos lo enseñe explícitamente un código instintivo que nos permite descifrar la expresión de la mirada, sin embargo ¿por qué es tan difícil recopilar

objetivamente esos caracteres?, ¿sólo es posible abarcarlos con metáforas y poesía o como todo lenguaje tiene detrás una sistemática lógica y comprensible?, ¿es tan difícil establecer alguna relación entre sus rasgos físicos y las emociones que les dan forma?. Parece que aun cuando las veamos reiterarse a diario no recordamos bien qué formas adoptan los ojos.

Artistas y espectadores se han sentido siempre atraídos por liberar ese arcano expresivo que es el rostro humano, pero dentro de él lo que más nos atrae son, sin duda, los ojos. Los cuadros en los que los artistas logran plasmar a través de ellos el carácter del personaje regocijan especialmente al espectador; el entrever por la mirada lo íntimo de alguien es, aun sin conocerlo, como ocurre en los cuadros, tan estimulante como sugestivo.

Los artistas han utilizado siempre su intuición para abrirse camino en todo aquello que tuviese por significativa la expresión; pero aunque desapasionados por todo lo estrictamente científico, han desarrollado desde antiguo sus propias teorías sobre la expresión. Esta tesis pretende seguir esa trayectoria a la que nunca renunciaron los artistas; asumiendo desde el inicio que no pueden hallarse soluciones infalibles para un tema en que la tradición cree ver la mismísima alma humana hecha fluido, aunque tal vez parece una exageración pedir al cuerpo que diga lo que el alma se ha resignado ya a ignorar sobre sí misma.

Sin embargo, es cierto que los ojos trascienden más allá de la mera apariencia, el signo mágico del ojo ha estado omnipresente en todas las culturas y estilos artísticos como símbolo de lo más sobrenatural, de la figura humana, ejerciendo una sugestión poderosa sobre quien lo contempla fijamente. La certeza de esa revelación es lo que nos sigue atrayendo de la mirada, el mirar a los ojos cuando de ello depende algo importante.

Algunos artistas buscaron a veces a ciegas una expresión o un carácter para el que no siempre encontraron respuesta. Hay sin embargo ciertas pautas de relación entre los rasgos de los ojos, los gestos, y los temperamentos a que obedecen, de eso se va a tratar aquí sin entrar, claro está, en los ademanes que se dan fuera del territorio de los ojos, por acompañarles en el gesto no pertenecen a ellos; esto requeriría otro trabajo que abarcase incluso los movimientos de todo el cuerpo y para ello sería además preciso adentrarse en aspectos psicológicos y sociológicos más profundos del comportamiento no verbal, y nuestra formación es eminentemente plástica y no otra.

El contenido de este trabajo se encamina, pues, más hacia el análisis de las FORMAS que al de los 'modales', y sólo roza los aspectos psicológicos, lo estrictamente necesario para poder entender el paralelismo entre formas y significado.

Vaya como prólogo finalmente que para comprender los aspectos formales que más contribuyen a la expresión de los ojos, se analizan los dos grandes apartados que intervienen en esa lectura: los que se

atribuyen a los rasgos estables o fisonómicos, y los que surgen de los gestos y las acciones móviles de los ojos. Repasaremos al tiempo las distintas teorías que sobre estos dos campos han ido surgiendo a lo largo de la historia, desde la tradición fisiognómica pseudoaristotélica a la experimentación behaviorista, sin olvidar el comentario de las obras de arte, que son en muchos casos la mejor orientación para el artista y el espectador.

Desde este enfoque plástico abordamos ese pequeño pero fascinante territorio que es la expresión de los ojos, del que, que sepamos tras recurrir a un amplio archivo documental, éste es el primer trabajo dedicado exclusivamente al tema.

1. Sobre el concepto de la expresión

La definición más común de la expresión en los diccionarios suelen referirse a la capacidad para «manifestar con palabras o por medio de signos exteriores lo que uno piensa o siente»¹. Sin embargo, existen numerosas definiciones sobre el concepto del cuerpo humano y los medios de expresión que éste tiene para comunicarse². Con relación a lo que la palabra y el gesto representan, algunas teorías insisten en que es necesario distinguir entre el concepto de "significación" que debe darse a la palabra y el de "expresión"³ que sólo debe aplicarse a

¹ Enciclopedia Larousse, Ed. Planeta, Barcelona, 1.988.

² BERNARD, refiriéndose a las distintas concepciones filosóficas de entender el cuerpo, asegura que "ninguna filosofía puede eludir una reflexión sobre él sin condenarse a se una especulación vacua y estéril... De suerte que puede reconstruirse toda la historia de la filosofía si se limita uno a considerar tan sólo las diferentes maneras en que los filósofos entendieron el cuerpo" (Bernard, M. El cuerpo, Ed. Paidós, Barcelona, 1976, p. 12)

³ Genéricamente se entiende por expresión cualquier manifestación de lo que uno piensa o siente por medio de cualquier signo externo (MORAGAS, Jerónimo de: La expresividad humana, Barcelona, Labor, 1.965. p. 16; PLASENCIA CLIMENT, C. y RODRIGUEZ, Santiago: El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1.988). Sin embargo, para Ortega y Gasset "es un estricto error considerar el lenguaje como un acto esencialmente expresivo"; la palabra, según él, significa pero no expresa; para que la palabra se convierta en expresión es necesario que vaya acompañada de entonación, de emotividad, de gestos, es decir de expresión. "La tristeza está en la faz contraída, pero la idea de mesa no está en la palabra 'mesa'". Significación y expresión son pues dos cosas, mas aunque diferentes opuestas. Expresa lo que no significa y significa lo que no expresa" (ORTEGA Y GASSET, ORTEGA Y GASSET, José: Obras, Bilbao, Espasa Calpe, 1.932 pp. 512-513 y Prólogo a la Teoría de la Expresión de Karl Bühler, Alianza Editorial, 1980).

Bühler asimismo está de acuerdo con esta separación entre expresión y lenguaje. Al igual que SCHWARTZMANN, Félix: Teoría de la expresión, Barcelona, Universidad de Chile, imprimido por Seix Barral, 1.966, p. 27. Sartre afirma que "unas cejas encrespadas no es que representen la cólera, sino que son la cólera misma" (El ser y la nada); aunque matiza en otra parte que "la emoción remite siempre a lo que significa" (Bosquejo de una teoría de las emociones, Alianza Editorial, Madrid, 1971, p.131).

Wittgenstein considera que la naturaleza misma de las cosas es inexpresable: "la figura no puede figurar su forma de figuración, la muestra" (Tractatus logico-philosophicus, Londres, 1951.

los gestos y acciones corporales. La expresión como tal sólo se debería atribuir entonces a las formas, gestos y acciones corporales⁴.

No se entrará aquí en demasiadas discusiones de este tipo, pero sí creemos conveniente acotar al menos la naturaleza de la expresión, que no es otra que la del mismo ser humano. Remitimos a uno de los más lúcidos planteamientos hechos hasta ahora: el artículo de Ortega y Gasset "Sobre la expresión como fenómeno cósmico"⁵ Comienza éste con una pregunta contundente: "Cuando vemos el cuerpo de un hombre ¿vemos el cuerpo o vemos el hombre? "La verdad", dice Ortega, "es que nos cuesta un gran esfuerzo de abstracción ver del hombre sólo su cuerpo mineral como ocurre con las cosas..., la carne del hombre manifiesta algo latente, tiene significación,... por eso mirarla es más bien interpretarla"⁶. Razona así mismo lo que de "extraño" tiene el 'fenómeno expresivo', en el que es imprescindible que existan dos cosas: «una patente, que vemos, otra latente, que no vemos de manera

philosophicus, Londres, 1951.

Beltrand Russell admite en una introducción al Tractatus: "la afirmación de Wittgenstein es el sentido de que no conocemos la realidad sino a través de las formas", pero duda de la imposibilidad de expresar lo expresivo como afirma Wittgenstein. (Schwartzmann op. cit., p. 62) Esta obra acerca de las teorías expresivas (véase índice bibliográfico) es una de las más interesantes desde el punto de vista filosófico, junto con las obras ya citadas de Bühler y Ortega.

⁴ Habría que hacer una distinción entre los movimientos expresivos propiamente dichos y las gesticulaciones o señales sociales (saludos, cortes de manga, guiños, etc.) que constituyen un lenguaje aparte. Vid. GOFFMAN, E.: Behavoir in Public Places, Free Press, Nueva York, 1 963.

⁵ "Sobre la expresión como fenómeno cósmico. Variaciones sobre la carne", op. cit., pp. 606 y ss.

⁶ ORTEGA Y GASSSET, op. cit. p. 609.

inmediata, sino que se nos aparece en aquella». Esa dualidad visible y oculta al tiempo: «Forman una peculiar unidad, de suerte que donde la una se presenta transparence la otra»⁷.

Si al hombre le resulta entonces imposible concebir "visiones de interioridad pura", dado que "el sentimiento humano es inespacial: "a este sentimiento le es imprescindible la 'carne' para manifestarse", pero lo más trascendente de todo ello, dice Ortega, no es la mera unión de ambas naturalezas, sino el que «una de ellas se supedita siempre con ejemplar humildad y solicitud a la otra»⁸.

Ortega apunta, sin embargo, que toda la capacidad expresiva del gesto no siempre se encuentra en un determinado instante o en una imagen congelada del mismo, y pone un ejemplo gráfico «¿Quién ha visto entera una naranja y de una sola vez? lo único posible es dar vueltas al objeto y sumar los aspectos que sucesivamente se nos vayan presentando»⁹. En un gesto aislado dice «no se deja ver 'toda' nuestra intimidad». La naturaleza de los gestos emocionales se basa precisamente en esa mutabilidad; se pueden congelar claro, pero esto no presupone que el conjunto de la intimidad se encuentre en una sola secuencia del gesto.

⁷ ORTEGA Y GASSET, op. cit. p. 607.

⁸ ORTEGA Y GASSET, op. cit. p. 607.

⁹ ORTEGA Y GASSET, op. cit. p. 608.

El gesto emocional a pesar de ser "el hecho más obvio en el orbe de los fenómenos expresivos, sólo nos sirve para ingresar con alguna evidencia en el cosmos de la expresión. Su evidencia no es del todo aprensible"¹⁰, primero porque no hay dos personas que sonrían o lloren de igual forma; en cada sonrisa siempre va implícito el carácter del reidor, su fisonomía; y es precisamente la fisonomía, que va indisolublemente unida al gesto, la que contribuye a que éstos parezcan tener un repertorio mucho mayor del que en realidad tienen. Y esto último es una de las ideas básicas de este trabajo.

El catálogo básico de la gesticulación es relativamente reducido. "Si atendemos sólo a su 'facies' genérica -llanto, risa, furia, etc.- notaremos la desproporción entre la variedad incalculable de emociones expresadas"¹¹ y los pocos tipos de gestos que las expresan.

En realidad, el léxico mímico de los ojos se basa en unos pocos movimientos. Elevación y descenso de las cejas, abertura de los párpados y una decena de contracciones más de la piel y los ojos apenas perceptibles, pero distintas de unas personas a otras, de unos rasgos a otros. Esta escueta sintaxis puesta en cada fisonomía, da lugar, sin embargo, a "casi todas las significaciones que pueden ser transmitidas"¹² con los ojos.

¹⁰ ORTEGA Y GASSET, op. cit. p. 612.

¹¹ ORTEGA Y GASSET, op. cit. p. 611.

¹² FAST, Julius: El lenguaje del cuerpo, Ed. Kairós, Barcelona, 1970, p. 132.

Las formas diferentes que los gestos modelan en el rostro ofrecen netas diferencias respecto a las mutaciones de un simple objeto. Schwartzman opina que "el significado de la mirada, y del semblante en general, se expresa en lo sensible pero no se agota en ello... Surge de algo físico, pero lo trasciende.

En este sentido la manifestación más elevada y compleja de la expresividad en el arte sería la que lleva al pintor a realizar su retrato"¹³. Las series de autorretrato de Durero, Rembrant, Rubens, Van Gogh, de diferentes edades, son los mejores paradigmas de cómo las circunstancias van interaccionando el gesto y la fisonomía hasta el punto de que a veces es muy difícil determinar dónde termina la una y dónde empieza la otra¹⁴, puesto que ambas son intrínsecas en la imagen. Tremendamente veraces, las miradas de estos autorretratos vienen a representar lo que Schuartzmann llama "el modo más peculiar de referencia de cada artista hacia sí mismo, hacia el otro y hacia el mundo"¹⁵.

¹³ SCHUARTZMANN, T. Teoría de la expresión, Universidad de Chile, 1967, p. 86.

¹⁴ GOMBRICH, E.; HOCHBER, J.; BLACK, S.: Arte, percepción y realidad. La máscara y la cara. La percepción del parecido fisonómico en la vida y el Arte, Paidós, Barcelona, 1.983, p. 64.

¹⁵ SCHUARTZMANN, op. cit. p. 87 y 249.

2. Presencia de la mirada en el cuadro

«Y escudriñaban tus ojos los rincones de nuestro corazón»

M. de Unamuno, El Cristo de Velázquez

En las artes plásticas se crean grupos de figuras cuya relación se establece principalmente a través de la mirada. Este recurso de la imagen muda es el principal vínculo de unión entre las figuras de una composición pictórica y en este mismo vínculo se ve a veces involucrado el propio espectador.

A través de la mirada, deducimos el carácter y naturaleza de la figura; resumida en un solo instante, pero que en el cuadro va implícita de tal forma que apenas si nos damos cuenta de que su naturaleza no está detenida.

Uno de los aspectos más fascinantes de los retratos es precisamente el que podemos contemplar a los personajes y mirarles largamente a los ojos, sin el sobresalto de vernos recíprocamente escrutados. Efectivamente es difícil encontrar fuera de las obras de arte esa dulce reciprocidad que según Barbotín: "aunque inmóvil en apariencia, no es yuxtaposición inerte, sino encuentro vivo"¹⁶.

Al igual que en la vida real, en el cuadro la mirada es la mayor prueba de presencia, y no les falta razón a quienes aseguran que ella refleja mejor que las palabras o que cualquier otro gesto la presencia ante nosotros¹⁷ de la figura o de la persona misma: la figura que mira

¹⁶ BARBOTIN, op. cit., p. 216.

¹⁷ BARBOTIN, op. cit., p. 216.

atentamente a otra, le otorga no sólo su atención, sino ante todo su presencia.



Velázquez: Las Meninas (detalle). Museo del Prado. Madrid.

Cuando queremos ignorar a un sujeto aun en medio de un diálogo lo hacemos no prestándole atención; no mirar equivale a no saber de la presencia del otro¹⁸ y estos recursos son los que el artista utiliza en

¹⁸ "La mirada es don, dona y quita presencia" ORTEGA Y GASSET, *op. cit.* De igual forma que 'ir a ver a alguien' es quererlo presente.

la composición: los personajes, sus miradas, van al encuentro unas de otras, se miran de reojo o se ignoran. Aquellos que dirigen la mirada hacia el espectador hacen que el cuadro se retome desde el presente, desde el "ahora". Esa mirada que nos dirigen ciertos personajes retratados parece estar más interesada en lo que está ocurriendo fuera que dentro del cuadro, como se ve en las Meninas.

Esos personajes 'mirones' de Velázquez, de Rubens, de Rembrant, que nos inspeccionan cada vez que vamos a visitarlos parece que fuesen ellos los que en realidad nos hubiesen elegido a nosotros, y nosotros a su vez consintiésemos en ser mirados.

Sin embargo, en el cuadro la intención del artista al retratar la mirada es más "oferente que posesiva, más homenaje que apropiación"¹⁹. Después de haber penetrado en la psicología del retratado el artista la muestra y al contemplarla sentimos que también nosotros la hemos hecho nuestra. De la misma forma que nos congratula la mirada de un ser que se nos entrega cándidamente a través de su mirada, nos apropiamos de la mirada representada en la tela. Pero en el cuadro, además, no es imprescindible que esta "entrega" tenga un gesto amable o benévolo; en cualquier caso siempre queda allí quieta para que atrapemos su subjetividad, sin giros ni parpadeos que la enmascaren.

¹⁹ BARBOTIN, op. cit. p. 178.

3. Referencias sociales de la mirada

3.1 La mirada y la mirada mutua

"No habla, pero en sus ojos
anida toda una conversación"

(Henry Wadsworth)

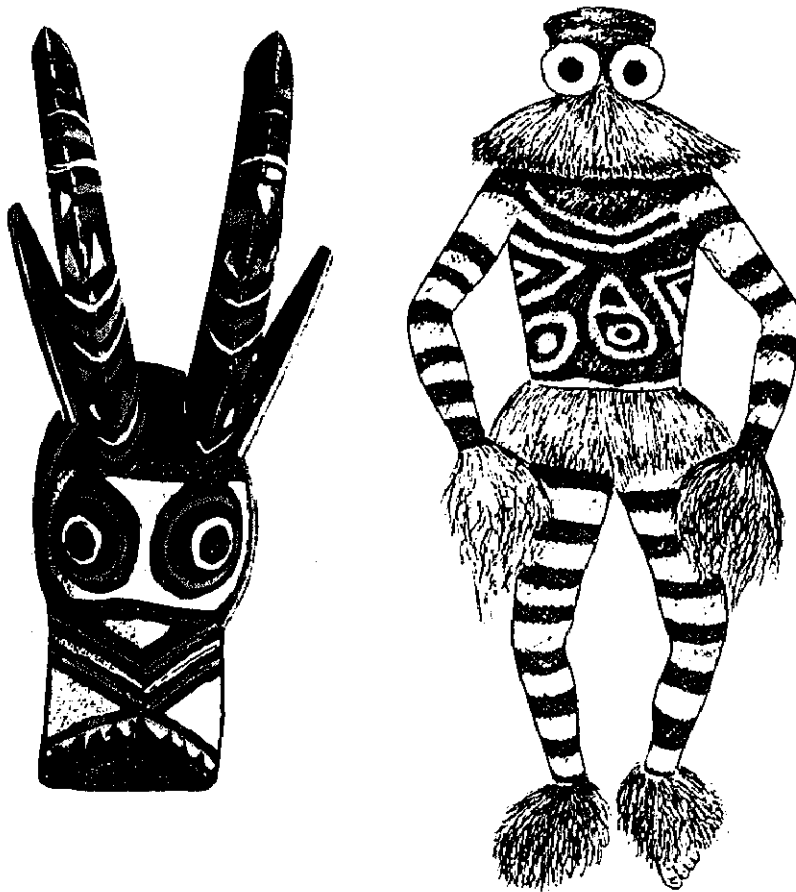
Nos basta de las cosas su corporeidad visible ante nosotros para aceptarlas como presentes ante nosotros. Un hombre con los ojos cerrados debería representar el mismo testimonio; sin embargo, no es así. Sólo cuando se despierta y la mirada se abre, se hace verdadera su presencia ante nosotros. La mirada rige el comportamiento del rostro y del cuerpo entero. El dormido y el cadáver, al carecer de mirada, pierden presencia efectiva. Ese carecer de visibilidad ante los demás los hace 'desaparecer'. Los significados 'aparecido' y 'desaparecido' guardan relación inmediata con la existencia²⁰.

Es la presencia del ojo vivo y no la del simple ojo inerte, lo que "anima" la expresión. Por ello dice Aristóteles que «el ojo del muerto sólo es ojo por homonimia»²¹. Mirar tiene, por todo ello, el doble sentido de lo apropiado; se mira para atrapar el concepto más propio de las cosas, por ello cuando alguien nos mira fijamente nos parece que está también apropiándose de nuestra persona. El mirón no roba pero

²⁰ BARBOTIN, E.: El lenguaje del cuerpo, EUNSA, Pamplona, 1972, p. 152

²¹ ARISTOTELES, Del alma 1, 412, b, 18-22.

tiene peor condición que el ladrón, ya que nuestra imagen representa el yo más personal, y éste no deseamos entregarlo a alguien de quien desconfiamos²². Se dice que es posible desnudar con los ojos; sea esto cierto o no, no nos dejamos mirar por aquel a quien no conocemos. La



Izquierda: máscara del Alto Volta. Derecha: disfraz ritual de la tribu bapende (Zaire)

sensación intimidatoria que esto produce se hace tan evidente como insoportable, y por educación nosotros tampoco solemos mirar fijamente a quien no nos es cotidiano. Si nada hay que este tan prohibido y al

²²La locución latina "captus oculis" tiene ese sentido.

mismo tiempo sea tan inexcusable como mirarse para alcanzar cierta cordialidad social o personal, es normal que existan tantas situaciones de embarazo sobre el comportamiento ocular ante personas o situaciones dispares.

La etimología de rostro en francés (*visage*) significa 'portador de ojos'²³, es decir aquello por donde vemos, pero también aquello que primero ven los demás de mí.

La más importante condición de la mirada es que refleja nuestra actitud sobre las cosas, y al tiempo, recoge también la que ellas ejercen sobre nosotros. Platón en la República alude esta misión: «mirando y contemplando los objetos inmutables y ordenados..., se los imita y se llega a ser, dentro de lo posible, semejante a ellos ¿o acaso crees que sea posible, cuando se vive con aquel a quien se admira, no imitarle», termina con esta frase hoy tergiversada en los términos: «Dime qué contemplas y te diré quién eres»²⁴.

La expresión de los ojos es entonces el sinónimo más aproximado de lo que sentimos dentro de nosotros respecto de lo que esta ocurriendo fuera. Cuando pedimos que alguien nos diga la verdad, ante la

²³ Rostro en castellano viene del latín 'rostrum' que designa objetos en forma de pico, algo cuyo carácter visible es sobresaliente. 'Rostra' era también el espolón de la nave capturada. El 'dar la cara' y otras expresiones aluden a lo emblemático del rostro. Véase BARBOTIN, E. El lenguaje del cuerpo, EUNSA, Pamplona, 1977, p. 145.

²⁴ PLATÓN, La República, VI, 500 c.c. De esta concepción contemplativa deriva quizá la creencia vehemente de los griegos de que la mirada es el espejo del alma: el contemplador acaba por "parecerse" a las "ideas" que forman su entorno más afín.

Se pregunta "cómo ve" la vida cada cual porque en cierto modo según se vea ésta se opta por una u otra forma de vivir.

sospecha de que nos quiera ocultar algo. pedimos que nos lo diga mirándonos fijamente a los ojos. Como si sólo de esta forma adquiésemos certeza sobre los hechos que no hemos visto, pero de los que el otro tiene conocimiento de algún modo. Incluso entre animales la mirada mutua basta para conocer las intenciones, cuál cede y cuál no²⁵. La sinceridad, efectivamente, está ligada a la mirada, porque en ella anida la realidad de modo más patente que en ninguna otra parte de nuestra carne. Podemos esconder las manos o dejar de hablar, pero la mirada seguirá allí, hablando por nosotros, vulnerable a todas las miradas. Apartarla o taparse los ojos serían, por otro lado, actos aún más delatores que la propia acción de escapar.

La mirada no sólo expresa la emoción interna, también la irradia. Se mira atentamente a quien fue testigo de un suceso inédito, para "ver" a través de su pupila, no sólo la literalidad de lo ocurrido, sino sobre todo para adentrarse en aquello que el sujeto experimentó al vivirla. Esa veracidad a la que antes se aludía contiene de forma sucinta, pero explícita, el sentimiento patético, que no podríamos explicar con palabras, pero que desearíamos hacer creer imperiosamente.

²⁵ DAVIS, Flora: op. cit., p.96. ARGYLE, Michael: Gaze and mutual gaze, Cambridge University Press, Londres, 1976, p. 6. SCHULLER, George: The year of the gorilla, University of Chicago, 1.969 (Citado por Davis, F.: op. cit., p. 82)

Cuando más nos sentimos conmovidos es cuando nos miramos mutuamente con otros seres. En ese instante el acercamiento es casi tan mediato como el contacto físico y a veces más emotivo: por esto quizá la mirada mutua se toma, como vimos, con bastantes precauciones²⁶ ante el temor a vulnerar la intimidad. Su abuso constituirá, intencionada o inconscientemente una falta de respeto grave²⁷; la palabra latina *respectus* de donde proceden 'respeto' en castellano, 'respect' en francés, 'rispetto' en italiano²⁸; es decir, lo propio de la mirada hacia atrás.

²⁶ Hoy día el uso de gafas de sol está relacionado más con la posibilidad de ver a otros sin ser visto que con el fin de evitar la luz solar. Hay estudios realizados que demuestran lo que por otra parte no deja de ser obvio (GOFFMAN: *op. cit.*; EFRON, David: *Gesto, raza y cultura*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1.970): el uso de estas gafas en las mujeres causa más atracción en los hombres por el deseo de adivinar cómo es realmente su forma de mirar. A veces se establecen incluso relaciones entre el modelo de gafas y el carácter de la persona. Sin embargo, no hay que olvidar que su uso durante la conversación o en privado es mal visto y supone una descortesía, aunque el protegerse de las miradas de los otros cree seguridad y dé mayor intimidad y discreción para observar; es decir, las modernas gafas oscuras, como los antiguos antifaces, sirven en ocasiones para ocultar la personalidad propia y contemplar la ajena.

²⁷ KANAPP, M.: *La comunicación no verbal*, Paidós, Barcelona, 1.980, p. 270; DAVIS, Flora: *op. cit.*, p. 92; BERNARD M.: *op. cit.*, p. 271.

²⁸ Existe un claro parentesco etimológico y semántico entre las palabras "regard-égard". Este parentesco se pierde en el castellano (mirada-consideración), si bien miramiento guarda esa analogía, pero se mantiene en "respecto-respeto". En inglés respeto y mirada () ofrecen los mismos sentidos en el mismo orden de derivación: 1) referencia, punto de vista en sentido figurado; 2) respetos u homenajes. el alemán 'rücksicht' tiene relación con el mismo prototipo verbal y conceptual. (Tomado de BARBOTIN, *op. cit.* p. 212).

Algunos teóricos²⁹ opinan que no se debe mirar a las personas no conocidas tan fijamente como a las cosas, pues de hacerlo les concedemos la condición de objeto y ello molesta. La consideración hacia los semejantes comienza, pues, por el modo de mirarlos.

La mirada mutua trasciende demasiadas cosas y es precisamente por esa trascendencia por lo que casi siempre la guardamos escrupulosamente³⁰. Sólo cuando queremos manifestar abiertamente nuestros sentimientos a otra persona la sostenemos firme y decididamente. Sea para amarla o para odiarla, la mirada mutua es signo de reciprocidad³¹ y dado que es la fracción de tiempo lo que se ha de administrar, la duración de la mirada mutua siempre estará en relación con la importancia del asunto³², o al menos con la que le de cada uno en ese

²⁹ BARBOTIN, E.: El lenguaje del cuerpo, EUNSA, Pamplona, 1.977 P. 155; DAVIS, Flora: op. cit. pp. 55 y 91.

³⁰ Sobre todo pasada la etapa de la inocencia cuando conocido su verdadero potencial se sostiene en contadas ocasiones.

³¹ Ocurre de forma similar en los animales durante el período de celo o en los momentos previos a la pelea; en ambos el ritual de las miradas es el mejor test para darse a conocer. La mirada cumple un papel relevante en el medio social que no excluye mirar a los ojos de nuestro interlocutor. Escribe Camilo López en su Libro del saber estar que el hacerlo "es un componente imprescindible para el saludo. La profundidad expresiva de la mirada y su enorme gama de matices permiten comunicar con gran fidelidad nuestros sentimientos" (Libro del saber estar, NOBEL S.A., 1990, p. 53).

³² Sobre la duración y frecuencia de la mirada en el ámbito social hay un interesante texto de Michael Argyle op. cit. p. 27, y otro de Flora Davis: La comunicación no verbal, Alianza Editorial, Madrid, p. 89.

momento. Sólo la enajenación hace perder el concepto de temporalidad que rige³³ la mirada en el comportamiento social.

3.2 La inestabilidad de la mirada

Acabamos de ver algunas de las razones de por qué la dirección de la mirada en general resulta inestable y continuamente activa; pero aun cuando no nos damos cuenta de ello, también la mirada fija es inestable. Aparte del parpadeo habitual, los ojos se mueven nerviosas de un lado a otro cuando se mira muy de cerca a otra persona. Por ejemplo, a dos personas abrazadas no les es posible mirar al mismo tiempo a los dos ojos del otro, entonces lo que se hace inconscientemente es saltar de uno a otro, lo que puede crear sensaciones de nerviosismo en el comportamiento cuando no es así. Existen sobre esto distintos criterios. Para unos se debe mirar fija y sostenidamente al centro de ambos ojos, es decir al entrecejo, ya que sólo de este modo se evita ese tic nervioso, al tiempo que el otro percibe que se le mira fijamente a él

³³ Camilo López inserta en su libro (p. 29) un párrafo de la obra de Gordon R. Wainwright El lenguaje del cuerpo (ed. Pirámide, 1987) en el que se dice: «Un contacto ocular mantenido durante una fracción de segundo más de lo que considera apropiado el individuo al que se mira puede llevar a una reacción de agresión física por su parte, o, en otro contexto, puede ser tomado como indicativo de atracción sexual. El mirar fijamente suele considerarse, como mínimo, de mala educación». En este mismo texto se recoge el resultado de lo contrario por un párrafo de Konrad Lorenz (La ritualización filogenética y cultural, 1966): "Cuando una persona entra en una habitación en la que hay varios conocidos sin mirar a nadie y sin observar una conducta social con la mirada, la palabra o el gesto, tal omisión es señal inequívoca de agresión y denota que esa persona está enojada" (LOPEZ, Camilo, op. cit., p. 51).

y no a un ojo³⁴. En la hipnosis, donde se aprovecha todo el potencial sugestivo de la mirada, el hipnotizador mira fijamente a 'los ojos' para hacerse con la voluntad del sujeto. Algunos asesores de imagen aconsejan este método³⁵, pero otros lo rechazan; opinan que resulta demasiado provocador y que por tanto puede producir recelo más que persuasión³⁶.

La descripción por escrito de una mirada al igual que la de un rostro nunca es del todo abarcable por el lenguaje, siempre se nos escapa algo de su definición³⁷. Multitud de léxicos y fábulas tratan de acaparar en el diccionario los muchos modos de expresión de que es capaz. La mirada, según esto, podría comer, desnudar, echar fuego, helar, y así hasta una larga lista³⁸.

Ortega afirma que los ojos «parecen animados no sólo por el soplo de vida orgánica que les corresponde, sino por esos destellos de otra vida que encuentra en ellos un lenguaje privilegiado»³⁹.

³⁴La señal que algunos orientales se pintan en el entrecejo conocida como "tercer ojo" se dibuja precisamente entre ambos ojos, aunque por razones distintas.

³⁵VERA, F.: op. cit., p. 78.

³⁶BERNARD, Michael: El cuerpo, Paidós, Barcelona, 1.985, pp. 154-160.

³⁷SCHWARTZMANN, Felix: Teoría de la expresión, Universidad de Chile. Seix Barral, Barcelona, 1.966, pp. 31 y 247.

³⁸Ver en la Enciclopedia Larousse las palabras "ojo", "mirar" y "mirada"

³⁹ORTEGA Y GASSET, J: op. cit. p. 617.

Estudios sobre el comportamiento del hombre⁴⁰ y de distintos animales⁴¹ prueban que el lenguaje de la mirada es anterior a cualquier otro sistema de intercomunicación emotivo⁴². Se ha comprobado que prácticamente todas las culturas interpretan del mismo modo sus expresiones emocionales, pero existen entre cada una de ellas notables diferencias en cuanto a su utilización: nociones de tiempo, frecuencia de la mirada, etc. Mientras que para unas culturas es admisible e incluso aconsejable mirar asiduamente a los ojos del interlocutor, en otras esta misma costumbre puede provocar serias reticencias⁴³. Sólo hay acuerdo en que prácticamente todas desapruaban el contacto visual prolongado en la relación social⁴⁴.

Algo similar ocurre con el sentido de la aproximación. Para un norteamericano medio, por ejemplo, la distancia visual entre él y su interlocutor no debe ser nunca inferior a sesenta o setenta centímetros,

⁴⁰ El comportamiento social a través de los gestos y de la mirada en particular han sido principalmente llevados a cabo en EE.UU. Michael Argyle, Alan Kendon, Ralph Exeline, Eckhard Hess son algunos de los científicos más destacables cuyas obras figuran en el índice bibliográfico, y a las que haremos referencia también en estas páginas. Traducidos al castellano existen textos en los que junto con aportaciones propias se recogen algunos de los estudios mencionados: Flora Davis, M. Kanapp, J. Fast,... (Vid. Bibliografía).

⁴¹ Ver ARGYLE, M. Gaze and mutual gaze.

⁴² Incluso entre hombres y animales la mirada ejerce un lenguaje mediador. Aunque les hablemos los animales lo que comprenden evidentemente son nuestros gestos. el domador mira siempre fijamente a la fiera que pretende adiestrar, y también sabe que cualquier ataque se producirá más fácilmente cuando no la esté mirando.

⁴³ BERNARD, M.: op. cit., p. 156.

⁴⁴ DAVIS, F.: op. cit., pp. 84-88.

ya que lo contrario constituiría una indiscreción flagrante⁴⁵. Para un árabe o un latinoamericano, sin embargo, lo habitual es que ésta no se supere los cincuenta centímetros y que a partir de esta distancia la separación sea indicio de una relación fría, poco adecuada para establecer cierta cordialidad. Por ello es frecuente que dos personas de culturas dispares se muestren incómodas en sus primeros contactos, avanzando y retrocediendo posturas respecto a la otra y mirándose torpemente sin acabar de encontrar la relación visual que les es más cómoda.

Algunos estudios como el de Erving Goffman describen su utilización en lugares públicos⁴⁶. En el contexto social occidental, lo normal es «evitar mirarnos fijamente y a la vez evitar ignorarnos», es decir «para tratarnos como personas y no como objetos empleamos una deliberada y educada 'desatención', nos miramos lo bastante para que sea evidente que no nos ignoramos», dejando claro que sabemos que el otro está ahí con nosotros, pero no deseamos perturbar su intimidad. Principalmente entre personas de distinto sexo. Según Davis: «La conexión entre sexo y contacto ocular es de hecho muy fuerte»⁴⁷.

⁴⁵ ARGYLE, Michael: op. cit., pp. 26-33; LA FRACE, M. y MAYO, C.: "Racial differences in gaze", Journal of Personality, núm 33, pp. 547-552, 1.976.

⁴⁶ GOFFMAN, E.: Behavior in Public Places, Free Press, Nueva York, 1963. Este libro estudia el comportamiento de los gestos en general al cruzarnos con alguien en la acera, en los trenes, etc. Las situaciones son muy variadas y chocantes.

⁴⁷ Davis cita como denotar las intenciones sexuales mirando a las partes íntimas del cuerpo. DAVIS, F.: op. cit., pp.85-86.

El tabú⁴⁸ de que la mirada puede trascender es antiguo, se apoya en no pocas creencias como el mal de ojo y leyendas. La mujer de Lot fue convertida en estatua de sal por volver la mirada. Orfeo perdió a Eurídice por mirarla. Adán «tuvo miedo de mirar a Dios después de comer del fruto prohibido». El sabio judío Rob aseguraba en el siglo III que el noventa por cien de las muertes no eran por causas naturales, sino más bien que éstas eran provocadas por el mal de ojo, también se decía que el Papa Pío IX elegido en 1.846 era poseedor inocente de una maldición de este tipo⁴⁹ Parece como si la tentación pecadora realmente nos entrase siempre por los ojos. La mirada se ha utilizado profusamente como símbolo provocador. Mae West, Marilyn Monroe y un sinfín de estrellas copiaron y a su vez fueron imitadas por su forma de mirar como un símbolo de seducción. Los *gays*, los drogadictos y los individuos que pertenecen a determinados colectivos tienden a reconocerse entre ellos a través de ciertos modos de mirarse. El recelo a mirar a personas desconocidas surge a veces por ese temor a ser confundidos con lo que no somos⁵⁰.

Para remarcar esa distinción antiguamente a los súbditos se les tenía prohibido mirar al amo o al rey directamente. La inclinación de cabeza tenía y tiene entre otros significados el de bajar la vista hasta

⁴⁸ DAVIS, Flora: op. cit., p. 84.

⁴⁹ DAVIS, Flora: op. cit., p. 84.

⁵⁰ DAVIS, F.: op. cit., p. 88.

tanto no se indicara el permiso para hacerlo, es decir, se fuese merecedor de contemplar al superior⁵¹. Pero también todas las conductas de ocultación del rostro son sospechosas de deslealtad⁵²

La actitud de vergüenza se continúa caracterizando por este gesto de bajar la vista que denota humildad y sumisión. Por el contrario, el desafío consiste en la actitud opuesta. De ahí proviene en parte el valor de *status* que establece la fijación de la mirada.

Sartre analiza la mirada como un elemento que desposee al otro de su condición. «Mi fracaso primero es la existencia del otro». «El que mira reduce al otro a la condición de objeto». La primera reacción será la de vergüenza, no porque me sienta «tal o cual objeto reprensible, sino, en general, ser un objeto, es decir, reconocirme en ser degradado, dependiente y coagulado que soy por el otro». En consecuencia respondo a la mirada del otro intentando a su vez subjetivarla: «las gentes que veo... las coagulo en objetos»⁵³. Sin embargo, el concepto de Sartre sobre la mirada excluye deliberadamente, según otros criterios, la mayor parte de sus posibilidades en las que la mirada, lejos de rebajar al otro al estado de objeto, lo despierta y le da también a sí mismo.

⁵¹ LOPEZ, Camilo: El libro del saber estar, Ed. Nobel, Oviedo, 1.990, p. 36.

⁵² BARBOTIN, E.: op. cit., p. 159.

⁵³ SARTRE, J.P.: El ser y la nada.

3.3 Condiciones que influyen en la duración y frecuencia de la mirada

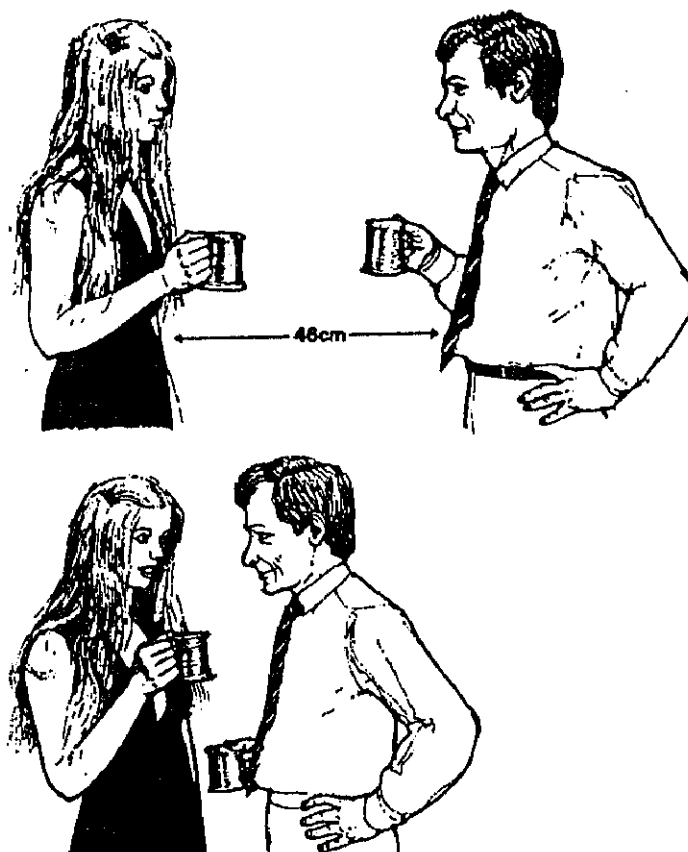
Los condicionantes que más influyen en estos dos aspectos son: distancia, características físicas de lo mirado, características personales, el tema y las relaciones personales, la sociedad y el entorno.

3.3.1 La distancia

Es obvio que la distancia es primordial en la emotividad de la mirada. Una consecuencia que se extrae de ciertos estudios sobre el comportamiento es que dos personas que se miran mutuamente reducen la distancia psicológica entre ellas⁵⁴. Por esta razón lo normal es que reduzcamos el tiempo de contacto visual con aquellos sujetos que nos son desconocidos y que lo vayamos aumentando a medida que su familiaridad nos sea mayor. Esto sería lo normal, pero si dos personas desean iniciar una relación bastante personal a solas, e incluso en una sala repleta de gente, la distancia no será mayor impedimento, les bastará sostener las miradas durante un período de tiempo mayor al

⁵⁴ La proxenia estudia la aproximación psicológica y la organización del espacio. Según E.T. Hall la distancia íntima es hasta los 46 cm., aunque puede variar según la postura y posición adoptadas; de espaldas, por lo general, esta distancia apenas tiene importancia. La distancia personal ronda 1'20 m. y la social los dos metros (ver KOSTOLANY, op. cit. pp. 25-26).

normal, conseguirán casi inmediatamente anular esa distancia psicológicamente⁵⁵.



Distancias sociales de la mirada según Allan Peace. La imagen superior muestra la distancia social y la inferior, la aproximación a la intimidad.

⁵⁵ KNAPP, P.H.: Expression of the emotions in man, N. York, International Universities Press, 1.963.p. cit., pp. 268-269. Argyle y Dean proponen también un equilibrio parecido, en el que la intimidad está en función de la frecuencia de la mirada, la aproximación física, la intimidad del momento y la cantidad de sonrisa. Una de las principales conclusiones de esta investigación es que cuando se altera una de estas circunstancias, varían también por compensación las otras; así si uno mira demasiado, el otro suele hablar y mirar menos o alejarse; aunque según el apoyo a veces ocurre que este incremento surte efecto y en lugar de complementar la conducta, el otro puede tomarlas como invitación, lo que causa que una mirada provoque otra dando lugar a la intimación (ARGYLE, M y DEAN: "Eye-contact. Distance and Atteliation", Sociometry, 1965, pp. 269-304).

La mirada mutua y prolongada tiene un claro sentido de reciprocidad indistintamente del sentimiento que exprese como ya apuntamos, pero para que aparezca con toda la carga emocional de que es capaz, es aconsejable que el acercamiento tenga la mayor proximidad posible.



Los primeros planos de la mirada son un recurso para dar mayor veracidad a las emociones.

En la vida real sólo de vez en cuando vemos el efecto penetrante que nos causa la proximidad mediata de unos ojos. Los vemos más en esos primeros planos que los directores de cine muestran siempre en los momentos más dramáticos del film. Cuando unos ojos ocupan toda la pantalla se transmite a la sala de una forma sencilla pero eficaz toda la tensión expresiva. Ese acercamiento brutal a la mirada del protagonista es un recurso insustituible para acercarnos a esa experiencia crucial que se nos narra. Ese impacto, fuertemente expresivo del primer plano

de unos ojos, será imitado por el comic⁵⁶ y los medios audiovisuales para determinadas escenas, tal como ocurre en la vida real, entre amantes o en la proximidad visual que requiere el contacto entre el bebé y la madre. Así es como suelen aparecer representadas las madonas del Renacimiento, éstas resultan mucho más humanizadas que sus predecesoras románicas por esa comunicación visual dulce y cercana que mantienen con el niño.



Leonardo: Santa Ana, la Virgen y el Niño. Museo del Louvre. París.

El empleo de miradas en primer plano parece hoy más prolijo que nunca. Sólo basta dar un vistazo a las portadas de discos y carteles publicitarios, y es que la publicidad, buena buscadora de fórmulas que

⁵⁶ El protagonismo en el cine se caracteriza precisamente por la realización de primeros planos a los actores principales.

contribuyan, aunque sea sólo de modo sugestivo al "efecto de sinceridad", sabe utilizar profusamente primeros planos de miradas amables y confiadas con el fin de que el producto aparezca como impactante o al menos fiable. De hecho el anagrama de un ojo es el símbolo de control de calidad en numerosas marcas comerciales⁵⁷

3.3.2 Características físicas de lo mirado

«Una mirada sólo sobrevive en otra mirada»

(E. Barbotin)

Respecto a este apartado lo más notable de reseñar sería que la mirada tiende a dirigirse más hacia las cosas que nos resultan físicamente agradables. Las personas que representan alguna característica ideal para nosotros gozan evidentemente de cierto interés visual. Existe, por el contrario, tendencia a mirar azarosamente o al menos con menor frecuencia a individuos con alguna tara o deformación física. Sin embargo, se ha comprobado que pasados los primeros momentos, la temporalidad de la mirada entre personas normales y minusválidas no

⁵⁷ Sin embargo, en ciertas situaciones la mirada prolongada y demasiado próxima puede provocar irritación o malestar. A veces, el mirar excesivamente cerca se utiliza como insulto o amenaza. Desmond Morris supone (The Naked Ape) que la capacidad de la mirada fija para provocar ansiedad en los demás es producto de nuestros antecedentes biológicos como especie y así se manifiesta en experiencias realizadas con diversos antropoides. KNAPP, M. op. cit. pp. 268-269.

sólo no es menor, sino que suele aumentar⁵⁸, dado que el sujeto normal trata afanosamente de buscar información sobre la manera más adecuada de comportarse⁵⁹.

3.3.3 Condiciones personales

Nadie sabe exactamente qué es lo que ocurre con las ondas cerebrales cuando nos sabemos observados fijamente⁶⁰, tampoco se sabe por qué algunas personas tienen más capacidad que otras para saberse observadas.

¿Por qué a veces sentimos la sensación de que alguien nos espía detrás nuestro? Lo único demostrable hasta el momento es que la persona que se sabe mirada insistentemente tiende a aumentar su ritmo cardíaco, principalmente si no está acostumbrada a ser objeto de observación⁶¹. La actividad escrutadora de los ojos es tan evidente

⁵⁸ KLICK, R.E.: Physical Stigma and Nonverbal cues in Human Relations, 1968, pp. 19-28. Nota tomada de KNAPP, M. op. cit. p. 269.

⁵⁹ Sería preciso citar aquí a Velázquez. Nadie como él ha ilustrado la mirada sobre cuerpo, sea bello o deforme. Desde la Venus que se autocontempla a través de su espejo, hasta los bufones y enanos, siempre presenta personajes de miradas entregadas pero conscientes, sea cual sea su aspecto, de que merecen una mirada digna y humanizada del espectador.

⁶⁰ DAVIS, Flora: La comunicación no verbal, Madrid, Alianza Editorial, 1.976, p. 83.

⁶¹ Uno de los principales inconvenientes para quienes tienen que hablar por primera vez en público es el de enfrentarse a todas las miradas.

que para muchas personas la mirada fija es un elemento incuestionable de exploración sexual⁶².

Es sencillo manifestar deseo sexual con los ojos, basta mirar insistentemente a los senos u otras zonas erógenas o hacerlo pausadamente de arriba abajo. Quien así mira indica al otro que toda su atención está centrada en él, por ello cuando no se pretende caer en tal incitación lo primero es apartar la vista⁶³

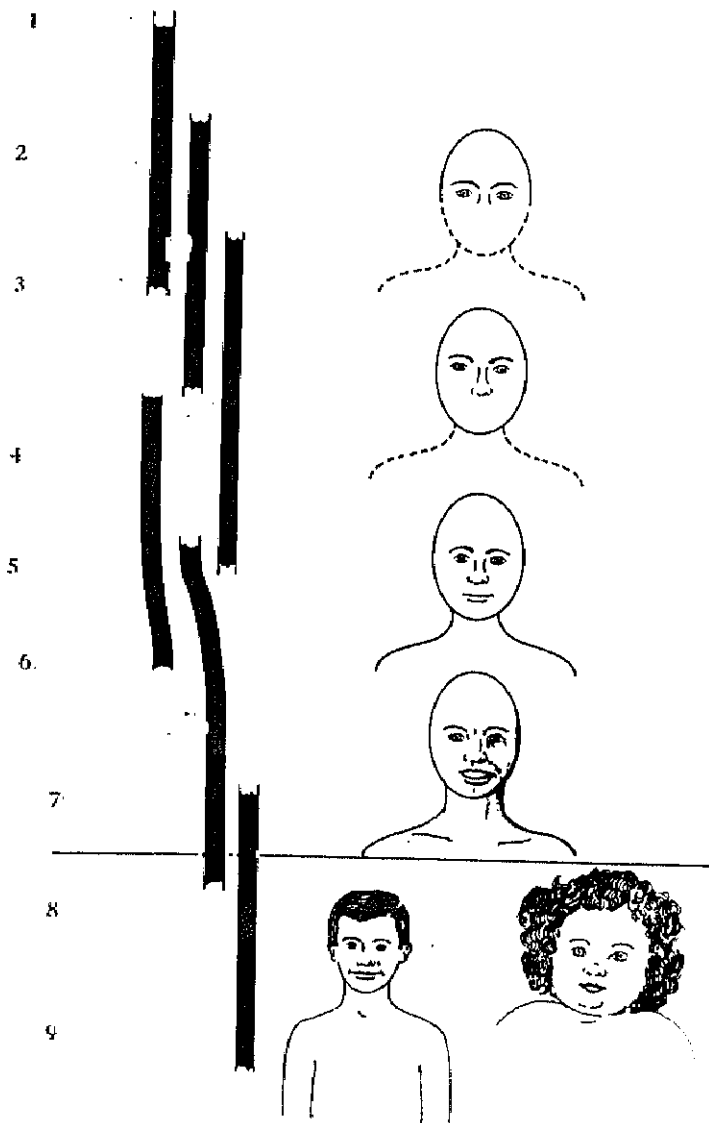
Los deseos, la ansiedad, el hambre física o psíquica quedan reflejados en esa capacidad innata del ojo de señalar apetencias. La naturaleza de que estamos dotados es innata en esto. Desde que nacemos⁶⁴, hasta el tercer o quinto mes, el niño centra su mirada principalmente en los ojos de las personas para reconocer su rostro y sus gestos. Poco después irá extendiendo el radio de reconocimiento hasta el resto del cuerpo, pero el centro continuarán siendo los ojos de las personas que ve. De esto cabría extraer las razones de por qué nuestra naturaleza primigenia se ve después contrariada por los modos

⁶² DAVIS, F: op. cit., pp. 84-86.

⁶³ Se enseña a los niños, aunque en realidad lo van aprendiendo solos, a no mirar fijamente las zonas erógenas. La conexión entre sexo y contacto ocular es tan fuerte según F. Davis (op. cit., p. 86) que «desde hace mucho tiempo se ha creído que el exceso sexual causaba debilidad en la vista y hasta ceguera» El que por mirar a los ojos se sepa «cómo se siente el otro, y que nosotros conozcamos su estado de ánimo... es una de las razones que inducen a la gente a hacer el amor a oscuras evitando la clase de contacto-el ocular- que más tiende a profundizar en la intimidad sexual». Por otra parte, la querencia de la mirada está recogida en multitud de frases: "Ojos que no ven corazón que no siente", "no quiero ni verlo", "apártalo de mi vista". O todo lo contrario como escribe Victor Hugo en un párrafo dedicado a su ser más querido: «Mi felicidad es ver que sus ojos me miraban» (Trois ans après)

⁶⁴ ARGYLE, M.: op. cit., p. 13.

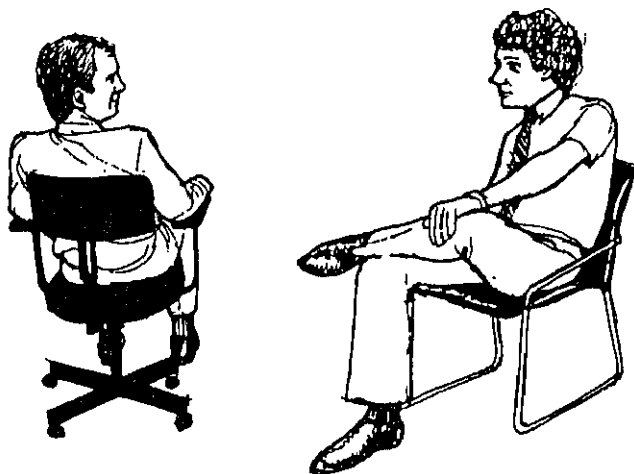
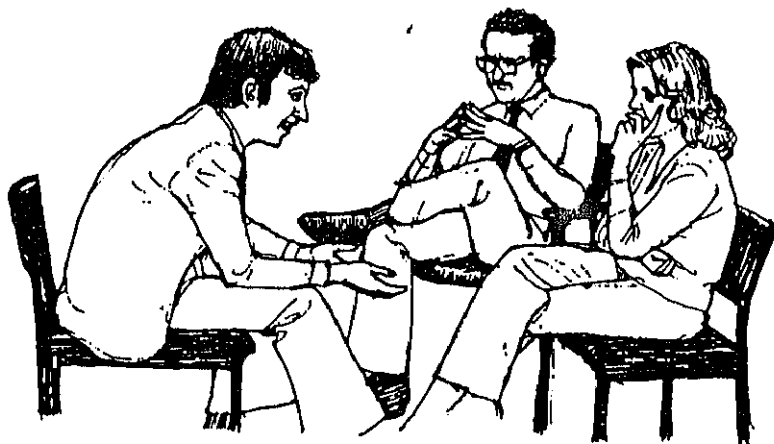
de convivencia social que prohíben al adulto mirar de igual forma que un niño. No es extraño que nos pasemos la vida tratando de encontrar



Áreas y rasgos del rostro más reconocibles por el bebé, del primer al noveno mes. Según Ahrens (extraído del texto de M. Argyle, *op. cit.* p. 13).

un equilibrio entre nuestros instintos visuales y los indicios que marca la buena educación. Se explicaría así por qué las tribus 'salvajes'

siguen teniendo un modo natural y directo de mirarse, mientras nosotros no resolvemos tal embarazo.



En ocasiones, más que la distancia de la mirada es la postura y la actitud del cuerpo la que indica el deseo o la falta de relación (Ilustraciones de Allan Peace).

No obstante existe una codificación genérica en función de lo admitido socialmente. Entre individuos⁶⁵ del mismo entorno tiende a establecerse que la mirada o su ocultación responden a temperamentos determinados. Quienes menos miran a sus interlocutores se los juzga en

⁶⁵DAVIS, F.: op. cit., pp. 64 y ss.

general como fríos y además inmaduros o tímidos. Cuando esta carencia se acentúa y se desvía la cabeza, suele indicar turbación o disgusto; si además se trata de esquivar la mirada del otro puede indicar que se está faltando a la verdad.

A quienes miran asiduamente se les tiene, sin embargo, por más amables, sinceros y seguros de sí mismos⁶⁶. Los más afectuosos o más necesitados de cariño se sienten inclinados de modo natural a mirar más debido al deseo de establecer una relación inmediata y afectiva. Pero de estos criterios hay desde luego algún ejemplo para discrepar; por ejemplo, durante los estados nerviosos hay una menor cantidad de mirada; la forma más inconsciente de disimular el nerviosismo o de estar faltando a la verdad es ocultando los ojos, evitando la mirada de los demás⁶⁷. Si la autoridad se caracteriza por miradas sostenidas y prolongadas⁶⁸, todo lo contrario es la sumisión que lo es por su ausencia de mirada o por su carácter entrecortado.

Según Exeline las mujeres miran más que los hombres, sobre todo cuando se ha establecido ya un contacto cordial: «Se sienten menos inhibidas y dan mayor importancia a lo que se transmite a través de la

⁶⁶DAVIS, op. cit. p. 92.

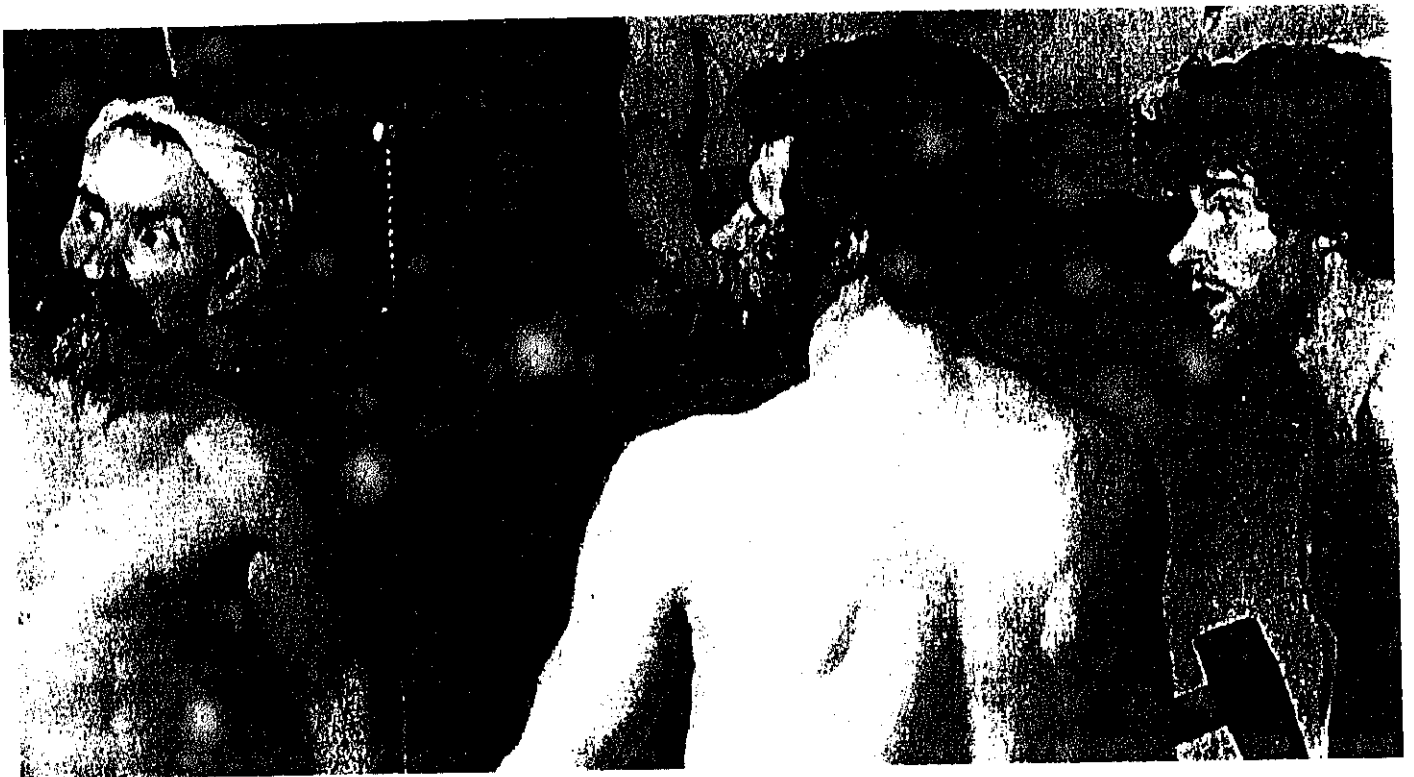
⁶⁷DAVIS, F.: op. cit. p. 93.

⁶⁸Por ejemplo, la orden al soldado se la da el superior mirándole a los ojos mientras aquel lo hace al frente, pero nunca mirando al ordenante.

mirada»⁶⁹, al igual que los extrovertidos que tienden también a mirar más frecuentemente, especialmente mientras hablan.

3.3.4 Temas y relaciones

Si nos fijamos comprobaremos fácilmente que durante las conversaciones la persona que habla es la que menos mira al otro, mientras que el que escucha se fija más en su interlocutor.



Velázquez: La fragua del Vulcano (detalle). Museo del Prado. Madrid.

⁶⁹ Estos experimentos, realizados por R. Exeline son recogidos por Davis *op. cit.*, pp. 95-96, basándose en una entrevista y en el libro del mismo autor y de L.C. Winters Affective Relations and Mutual Glances in Dyads, Springer, Nueva York, 1965, pp. 319-350, y en A.M. Yellin Eye contact as a Sign Between man and Monkey, University of Delaware (trabajo inédito).

Estos comportamientos de la mirada en la conversación los encontramos, como ya vimos, en las escenas de pintura en las que se desarrolla un encuentro. El orador mira hacia un punto indeterminado, más bien elevado, mientras los demás 'atienden'. La Fragua de Vulcano es un ejemplo elocuente, tanto que es inverosímil que los herreros acierten a golpear debidamente las corazas estando como están absortos en el comunicado de Apolo.

Alan Kendon cree que los movimientos de los ojos regulan la conversación, indicando el grado de interés, el turno para hablar y el nivel de atención prestado⁷⁰. Ciertamente hay una sutil medida de tiempo en el mirar, hablar, escuchar y volver a desviar la mirada. La mayor parte de la gente cuando habla desvía la mirada antes o después de cada idea o frase⁷¹. Esto ocurre porque para expresar su pensamiento necesita de una mayor concentración y se rehuye mirar cualquier objeto concreto que pueda distraer la idea.

El que escucha, sin embargo, se concentra mejor en el significado de las palabras que oye, si mientras mira fijamente al otro⁷²: «Habla para que te vea». Esta famosa frase de Sócrates cuando le fue presentado un joven aspirante a discípulo, sugiere la importancia de la mirada

⁷⁰ KENDON, Alan: "Some functions of Gaze Direction in Social Interaction", Acta Psychologica, vol. 26, 1967, pp. 22-63. Recogido por F. Davis op. cit. p. 89.

⁷¹ Estudio de Neilson recogido por F. Davis op. cit. pp. 141-142 y Kostolany, op. cit. p. 125.

⁷² Según Davis, los hombres intensifican la mirada cuando escuchan, mientras las mujeres lo hacen cuando son ellas las que hablan. Op. cit., p. 96.

Por otra parte, se suele saber cuándo a una persona le agrada un tema o una cosa con mirarla a los ojos. En la mirada los gestos son previos a cualquier acto y en su transcurso aparece el grado de interés que se tiene por ellos⁷⁴.



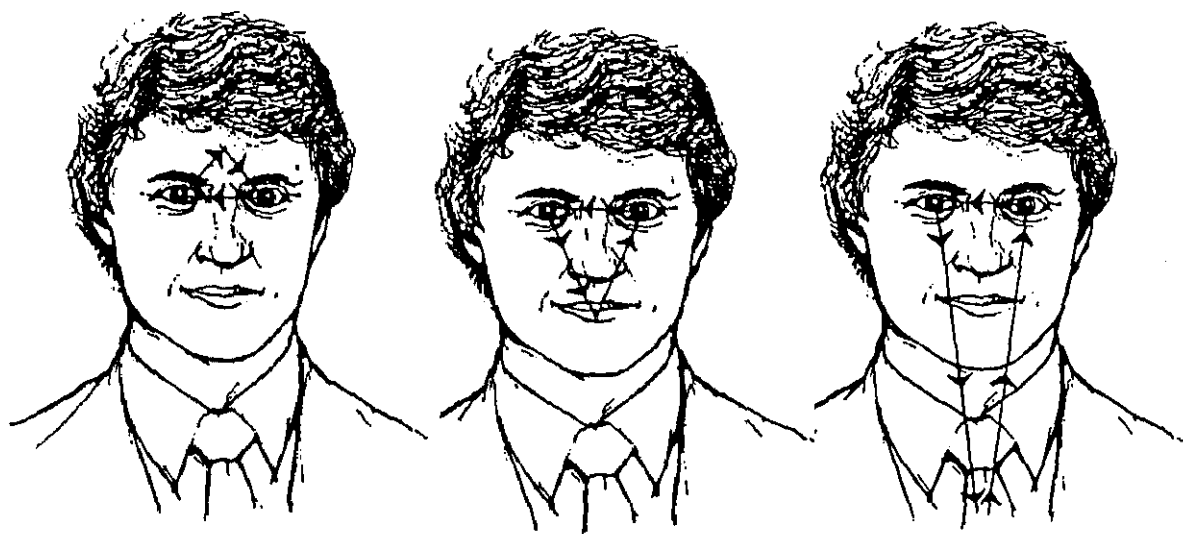
La frecuencia y duración del contacto ocular está en relación con el interés y la clase de relación establecida. Las referencias se evidencian no sólo por la dirección de la mirada, sino también por la orientación y posición del cuerpo (Ilustración Allan Peace).

La revelación de la mirada no se limita a lo que se contempla: los recuerdos, los anhelos pretéritos y futuros nos los muestran también los ojos. Incluso las sensaciones que nos entran por otros órganos se expresan en la mirada; así, si otra persona menciona algo repulsivo para nosotros apartamos la vista como si realmente lo tuviésemos delante. Un

⁷⁴ La atracción sexual continúa siendo la causa que más interés suscita. Algunos investigadores utilizan test basados en fotografías de desnudos para estudiar cambios de tamaño en las pupilas como después veremos.

Los prejuicios suelen aparecer más por la sensación de vernos observados que por la contemplación de la carne. Tal vez lo más escandaloso de los antiguos desnudos femeninos fuese que estaban hechos para dejarse ver por miles de personas, sin que ello les importe demasiado a los artistas. De ahí viene el verdadero caballo de batalla por la desmitificación del desnudo en la pintura.

durante la conversación dado que a veces es más importante lo que se ve que lo que se oye.



Mirada de negocios.

Mirada social.

Mirada íntima.

Allan Peace: áreas en las que se centran los distintos tipos de mirada durante el contacto ocular.

Algunas personas no se dan cuenta de las intenciones que se descubren en la mirada. Como asegura Davis «Establecer el adecuado contacto visual o no hacerlo puede cambiar enteramente el sentido de una situación»⁷³. Se debe mirar antes de presentar cualquier propuesta y no después. La diferencia estriba en la seguridad a que induce la mirada previa. Un gran número de personas sólo mira al interlocutor cuando ha terminado de hablar; esto refuerza poco el mensaje y contribuye a que el otro suponga que no lo tenemos en consideración.

⁷³Op. cit., p. 89.

olor apestoso y un golpe súbito, una fragancia, todo se refleja en el ojo o bien trata de escapar de él.

Si no podemos evitar apartar la mirada cuando el peligro se convierte en una amenaza es porque el instinto de supervivencia que se superpone a nosotros nos hace estar con los ojos abiertos, de lo contrario no querríamos "ni verlo". Los disgustos y los sufrimientos prolongados suelen producir ese efecto de envejecimiento y tristeza en la fisonomía de los ojos, aunque por muy diferentes motivos. La ausencia de mirada en personas que han sufrido numerosas penalidades delata antes que otro rasgo su desinterés por la vida.

3.3.5 La sociedad y el entorno

La sociedad y la cultura a que se pertenece condicionan así mismo el comportamiento de la mirada. Argyle⁷⁵ establece un cuadro de aceptación del contacto ocular según el origen. Arabes, latinoamericanos y europeos del sur establecen por este orden contactos más prolongados que asiáticos y europeos del norte.

A pesar de estos datos es importante no olvidar que el comportamiento de la mirada, aun condicionado por innumerables normas sociales, nunca deja de traslucir lo individual; cada cual, es cierto, mira según el tema, las circunstancias, origen, etc. pero siempre deja

⁷⁵ ARGYLE: op. cit., p. 27.

traslucir su propio modo de ver las cosas y la clase de personas que es cuando decide su forma de atender.

3.4 Sobre las funciones de la mirada

Las misiones que ejerce la mirada se conocen también con el nombre de funciones. Básicamente son cuatro⁷⁶.

3.4.1 Función cognoscitiva

La mirada como sistema de reconocimiento. En el reconocimiento visual de lo externo la predisposición tiende a centrar la atención sobre lo mirado, mientras que en las ideas y en los procesos de difícil codificación (memoria), la mirada es menos puntual y se mueve en direcciones indeterminadas.

3.4.2 Función reguladora

La mirada como módulo para indicar unidades de pensamiento, verificar las reacciones y grado de atención que nos prestan los demás. Durante la conversación se establece una coreografía visual que puede resumirse del siguiente modo. Cuando el que habla ha concluido una unidad de pensamiento mira al otro haciendo una pequeña pausa para

⁷⁶ Con alguna variación tomamos como referencia las que Kendon establece y que son muy similares a otros estudios. Vid. KENDON, A.: "Some functions of gaze. Direction in social interaction" Acta psychologica, 1967, p. 26.

verificar su atención. Cuando termina mantiene la mirada hasta que el otro asume la conversación.

3.4.3 Función cualificadora

La mirada como actitud selectiva y de apreciación. Cuando se mira atenta y amablemente se da a entender no sólo que se escucha o se mira, sino que existe cierto grado de acuerdo; por ello cuando se habla en público, se recomienda aumentar al máximo el contacto visual con el auditorio⁷⁷. Si quien habla mira demasiado fijamente al que escucha es que lo que está diciendo en ese momento es algo importante.

Mirar a los otros es un modo de atraer la atención sobre nosotros. Se mira fijamente tanto para hacer una plegaria como para amenazar, es decir, para hacer cualquier observación de vital interés. Mirar fijamente suele ser señal de que se cree estar seguro de lo que se dice.

3.4.4 Función gestual

La mirada como modo de establecer reacciones inmediatas a través de movimientos musculares y reacciones nerviosas, los gestos como indicadores emotivos. Estos aportan los más importantes datos a tener en cuenta en la expresión, pero hay que precisar que los gestos no es lo único que instrumenta la expresión de la mirada. Los músculos sólo

⁷⁷El dirigir la mirada ligeramente por encima de todas las cabezas crea la sensación de estar mirando a un amplio sector.

articulan el lenguaje más primario de los gestos, la duración, la proximidad, la relación social, la secuencia de la acción y el entorno en que se produce intervienen en los posibles significados y las connotaciones del gesto.

Según su origen, los movimientos gestuales son sorprendivos o expresivos. Los primeros surgen como reacción a lo inesperado. El desencadenante en ellos proviene de fuera. Estos gestos responden a sucesos "externos".

Los movimientos expresivos emanan de actitudes propias o premeditadas; en ellos los gestos son emisores de sucesos "internos".

Nos ocuparemos a continuación del lenguaje de la forma estable o fisonomía de la mirada. Su estudio nos ayudará a comprender la fundamentación y el origen de los significados expresivos. En la variedad infinita de los rasgos estables están ya implícitos la evocación y las bases de la fundamentación gestual de la mirada; ésta no precisa necesariamente de los gestos móviles para resultar expresiva. De hecho son los caracteres fijos los que describen las cualidades más personales que cada mirada nos inspira.

4. La fisiognomía como caracterización

«Vuestro rostro, mi Señor, es un libro donde los hombres pueden leer extrañas cosas. Para engañar al mundo pareced del mundo. Llevad la bienvenida en los ojos... ¡No más que la mirada franca!. La alteración de las facciones es siempre de temer»

(Shakespeare, Macbeth, acto I)

La definición más clásica de la fisiognomía dice que es el «arte de conocer el carácter de los seres humanos por sus rasgos fisonómicos»⁷⁸. Para la fisonomía el rostro es el resultado de la «conjunción de lo hereditario y de la acción diversificadora y modeladora de la vida, las vivencias y el medio»⁷⁹.

El término fisiognomía viene del latín *physiognomia*⁸⁰ y ésta del griego *ἕξις* (naturaleza) y *γνώμη* (facultad de conocer). Los orígenes de esta pseudociencia se pierden en tiempos remotos, pero es en Grecia donde se comienza a teorizar ampliamente sobre ella. Y serán precisa-

⁷⁸ Enciclopedia Larousse.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ En inglés es *physiognomy*, *physionomie* en francés, *fisonomia* y *physiognomik* en alemán. En castellano se usan también *fisonomía* o *fisionomía* pero estos dos términos se emplean más bien con relación al aspecto particular de una sola persona. El vocablo empleado para denominar la técnica en general es el de *fisiognómica* o *fisiognomónica*.

mente estos orígenes clásicos los que determinen en buena parte su desarrollo posterior⁸¹.



Rubens: La belleza humana imitada de la del caballo. Biblioteca Nacional. París.

⁸¹ Para aquellos que deseen conocer todo lo referente a la fisiognomía de la Antigüedad y parte de lo que posteriormente se fue escribiendo sobre ella, es muy recomendable la obra de Richardus Foerster Scriptores Physiognomionici graeci et latini Teubner, Leipzig, 1893 que en edición trilingüe (árabe, latín y griego) contiene los textos más interesantes de autores antiguos. Un ejemplar de esta rara edición puede consultarse en la Biblioteca Nacional con el número de registro. De entre los textos de reciente edición que abarcan la temática y tratadística general el más interesante es, a mi juicio, el de Julio Caro Baroja La cara, el espejo del alma Círculo de Lectores, Barcelona, 1987.

El principio fundamental de la fisiognomía clásica se rige por una concepción naturalista del hombre; considera que el aspecto físico del ser humano guarda relación directa con su carácter temperamental o psíquico, es decir, existe un paralelismo ideal entre el alma y el cuerpo a que da forma.

La falta de base científica de estos razonamientos apriorísticos ha hecho que la fisiognomía sea una materia sometida a continua controversia desde antiguo entre quienes piensan que no hay nada de verdad en ella y quienes la defienden a ultranza con fe ciega basándose en ciertos razonamientos empíricos⁸².

Las más famosas anécdotas que sostienen esta última tesis han pasado a formar parte de la argumentación fisiognómica. Una leyenda talmúdica cuenta cómo un rey mandó a un pintor de su corte hacer un retrato de Moisés para que sus sabios penetrasen a través de sus rasgos en los secretos de la grandeza divina. Después de haber estudiado el modelo del cuadro los sabios quedaron perplejos e informaron al rey de que el pintor debía haber llevado a cabo mal su misión pues aquellas facciones mostraban a un hombre con terribles conflictos y perturbaciones que no encajaban con la supuesta imagen que se habían formado del patriarca. Envió el rey a otro mensajero más

⁸² La fisiognomía como sistema empírico pretendía demostrar sus razonamientos también mediante una serie de comprobaciones humorales y patológicas. Era impartida como una ciencia del conocimiento y como tal era aplicada, a veces destinada a fines prácticos; fue, por ejemplo, la medicina hipocrática quien primero utilizó la palabra fisiognomía. Los galenos utilizaban algunas de sus normativas para diagnosticar ciertas enfermedades agudas.

para contrastar nuevamente el retrato hecho por el pintor con fisonomía de Moisés. Viendo el mensajero que era tal cual lo habían pintado le expresó la extrañeza del rey. Moisés contestó que en eso radicaba precisamente su sabiduría pues habiendo experimentado las más dolorosas pasiones y circunstancias en su vida, tal como reflejaba su rostro había logrado dominarlas con la gracia de Dios⁸³.



La anécdota que Cicerón cuenta sobre la deducción fisonómica que Zopyro hizo de Sócrates (en la ilustración) indica que no hay que tomar al pie de la letra esta pseudociencia, sino como simple indicador ilustrativo como hace el arte.

Esta historia poco comprobable aparece sin embargo verdaderamente atribuida en los textos clásicos con relación a los sabios

⁸³ HARRISON, R. P. Pictic analysis: Toward a vocabulary and syntax for the pictorial code UMI (University Microfilms International) Michigan, 1965, p. 7. También en KOSTOLANY, Françoise Los gestos Mensajero, Bilbao, 1977, p. 95

griegos cuyas rudas fisonomías conocemos hoy. Recoge Cicerón que un fisónomo llamado Zopyro que también analizaba la mirada dedujo al estudiar el rostro de Sócrates que éste tenía que ser estúpido, pues sus rasgos denotaban poca inteligencia. Los discípulos del filósofo se tomaron a broma este juicio, pero Sócrates les replicó que eran ciertos y que efectivamente así había sido su naturaleza antes de que el estudio de la Filosofía la modificara⁸⁴. Otra historia parecida se relata con relación a Hipócrates cuyos alumnos mostraron el retrato de su maestro a otro fisonomista llamado Filemón quien llegó a una conclusión parecida a la de Zopyro con relación a Sócrates⁸⁵. Aceptando Hipócrates este dictamen argumentaba también que sólo gracias a la voluntad y al esfuerzo había conseguido unas predisposiciones distintas a las naturales con las que había nacido.

Estas dos leyendas hacen pensar que la fisonomía era entendida por los sabios griegos como un indicio potencial y no como un destino irremediable como otros pretenderán más tarde⁸⁶. De cualquier modo, hacían prevalecer estos criterios a sus alumnos; a éstos no les faltaban motivos para interrogar a sus maestros pues, según recogen Jambálico

⁸⁴ CICERON De fato, 5, 10. Sin embargo, el mismo Zopyro que se consideraba más un adivino que un fisonomista no daba esta predicción como probable. Véase FOERSTER, op. cit. I, pp. 7-8; BAROJA, op. cit., 25-26.

⁸⁵ Referido en Secretum secretorum que se atribuye a Aristóteles. Recogido por FOERSTER, op. cit. I, pp. 183 - 222.

⁸⁶ Para los romanos, el término 'imagen' designaba la mascarilla de cera que los familiares del difunto conservaban del rostro para hacerse idea de la clase de persona y el carácter que tenía (LOPEZ, Camilo: op. cit., p. 21).

y Porfirio, el maestro Pitágoras tenía a bien "no admitir a nadie como escolar sin haberlo examinado antes fisiognómicamente". El resultado de esta prueba era al parecer determinante para el ingreso en su escuela⁸⁷.

En este punto conviene reseñar que el más afamado impulsor de la fisiognomía griega, Aristóteles, establece que la deducción del rostro⁸⁸ no era el único procedimiento que él empleaba para determinar el carácter de la persona. La observación mímica y gestual pasaba por ser otro método a tener en cuenta⁸⁹. Julio Caro Baroja cita que, aunque las observaciones fisiognómicas se refieren siempre a caracteres permanentes, sus criterios atienden a cuatro tipos de observaciones: movimientos, formas, colores y costumbres⁹⁰.

¿Qué relación hay entre la fisiognomía y el arte clásico? Fundamentalmente la fisiognomía es la principal base del razonamiento anatómico en el arte. Los griegos adoraban la perfección corporal no sólo por pura razón estética, sino porque también la anatomía del cuerpo representa para ellos la imagen del alma interior. Dioses y

⁸⁷FOERSTER, op. cit., I, pp. 13 - 15. BAROJA, op. cit., p. 25. TALAMONTI, Leo Guía del carácter Martínez Roca, Barcelona, 1969, p. 26. BÜHLER, Karl teoría de la expresión Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 34. Hay que hacer una clara distinción entre las formas de adivinación, llamadas también metomoscopia o quiromancia, que leían el rostro como una forma de adivinación futura parecida a la astrología, y la fisiognomía que sólo estudia los caracteres mediante la anatomía.

⁸⁸"He de averiguar el carácter de Cayo que se encuentra ante mí" citado por BÜHLER op. cit., p. 34.

⁸⁹BUHLER, Karl op. cit. pp. 34-35.

⁹⁰CARO BAROJA, J.: op. cit. p. 33.

héroes han de tener por tanto, un canon perfecto superior al común de los mortales⁹¹, la búsqueda de ese canon se convertirá, por ello, en una obsesión para los artistas. El ethos frente al pathos, las cualidades inherentes de la belleza en una obra son las que producen la sensación de nobleza ideal en la figura. La fisiognomía del personaje se superpone a los matices emocionales transitorios del ethos. Tales orientaciones fisiognómicas se vienen aplicando desde entonces como una norma tan subjetiva como universal. Y prácticamente todos los estilos y movimientos artísticos recurren a este lenguaje metafórico de la interpretación de las formas y del carácter humanos.

La desfachatez surge cuando estos supuestos, admisibles como sugestión o recurso evocador, tratan de hacerse rígidos y maniqueístas utilizándolos para juzgar a personas reales como si de un dogma se tratara. Civilizaciones de todas las épocas⁹², a veces con credos bien distintos, han intentado manipular estos criterios como modos de discriminación. Reyes, papas, sabios o patanes, como iremos viendo, lo han utilizado a lo largo de toda la historia como una forma de prejuicio individual o social⁹³. Incluso hubo entre los artistas quien interpretó

⁹¹ La imperfección física, por lo tanto, señala las perversidades y los vicios, los sátiros son un ejemplo de ello. Estas figuras representarán después al demonio en la religión cristiana.

⁹² Ver el texto de Julio Caro Baroja op. cit., p. 44.

⁹³ El Papa San Gregorio de Naciamento hace un análisis del César Juliano en el segundo libro de Adversus Iulianus para advertir a los cristianos de su carácter malévolos por ser perseguidor de los cristianos: "Su mirada era insegura, salvaje y girovaga, en su nariz se veía el desprecio, ... recogido por BÜHLER, op. cit., 35. Los árabes, en contra de su doctrina, aceptaron y tradujeron incluso buena parte de los

estos juicios de forma exclusivamente moral. Pomponio Gaurico en su libro Sobre la escultura (hacia 1502) dedica un amplio apartado a las leyes fisiognómicas que él utilizaba en su vida privada. En la introducción nos dice lo siguiente: "Que el vulgo desprecie estos conocimientos, si lo desea, mientras nosotros los custodiamos respetuosamente entre los arcanos de la filosofía socrática y pitagórica. Ellos son los que nos permiten no dar crédito a éste, confiar en aquél, contraer matrimonio, educar a nuestros hijos, trabar relación con personas honradas, no entablar amistades imprudentemente, huir de la improbidad de los malvados ... Su importancia -termina diciendo- es tan grande que nos permite figurar el aspecto de las personas desaparecidas guiándonos por sus rasgos morales bien conocidos"⁹⁴.

Como muchos otros artistas Gaurico se precia de conocer los autores fisiognómicos más antiguos de quienes dice tomar "las normas más esenciales que sobre esta ciencia debe poseer el escultor"⁹⁵ abriendo el primer capítulo precisamente con un amplio apartado sobre los ojos que se verá más tarde.

Si la mayoría de los artistas conocía bien estos preceptos, no todos seguían literalmente los textos fisiognómicos⁹⁶. A veces se

tratados griegos que de otra forma se hubieran perdido.

⁹⁴POMPONIO GAURICO Sobre la escultura Edición de André Chastel y Robert Klein, Akal, Madrid, 1989, p. 158.

⁹⁵Ibid., p. 160.

⁹⁶POMPONIO GAURICO, op. cit., pp. 152 - 154.

matizaban ciertas cuestiones. Leonardo en el Tratado de la pintura aplica las reglas más generales que, según él, más convienen al oficio de pintor. Critica la "falaz quiromancia y fisonómica" a la que no da



Leonardo: Dibujos fisiognómicos. Museo del Louvre. París.

crédito alguno en lo relativo a las proporciones del cuerpo, pero la atribuye veracidad cuando se refiere a los rasgos del rostro: "Verdad es que las facciones del rostro muestran, en parte, la naturaleza del hombre, sus vicios y t mperamento, pero sólo en el rostro". A esto siguen estas notas:

«a) Las líneas que separan las mejillas de los labios y de la boca, las ventanas de la nariz y los agujeros de los ojos [actualmente llamadas líneas de la risa] son salientes en los hombres alegres y joviales; los que tienen rasgos poco marcados son, por el contrario, propicios a la meditación.

b) Los que tienen las partes del rostro de gran relieve y profundidad son gentes bestiales, violentas y de razonamiento escaso.

c) Las que tienen líneas muy acentuadas entre cejas son irascibles [líneas producidas en la mirada de enojo].

d) Los que tienen las líneas transversales de la frente muy marcadas son hombres que se lamentan mucho en público y en privado.

Otro tanto puede decirse de muchos rasgos»⁹⁷.

Existen otros testimonios de artistas en los que no abundaremos ahora, ya que la historia de la fisiognomía es larga y prolífica y aquí sólo se pretende dar unos pocos ejemplos, pero, en definitiva, la falta de base científica a la que antes se aludía y la intromisión de no pocos especuladores sin escrúpulos, alejó a la teoría fisiognómica de una racionalización objetiva en la medida de lo posible, que ayudase a comprender el lenguaje de la expresión⁹⁸.

⁹⁷ LEONARDO DA VINCI, Tratado de la pintura. Edición de Manuel Abril, Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1947, p. 158, apdo. 438. En otros apartados anexos Leonardo deduce que los rasgos estables pueden ser causados por la persistencia mímica derivada de los diversos estados de ánimo que predominan en cada persona (vid. pp. 311 - 316).

⁹⁸ CARO BAROJA, Julio: op. cit., pp. 241-243.

Sorprende repasar la larga lista de personajes eruditos que como Goethe o Balzac⁹⁹ se han interesado de una u otra forma por la fisiognomía del hombre; la deducción del rostro ha sido siempre una ineludible tentación para el propio hombre. ¿Quién no ha pretendido alguna vez averiguar por los rasgos el carácter secreto de la persona?

De hecho no hay sistema filosófico que no haya abordado el tema de la fenomenología fisiognómica. Schopenhauer tras estudiar las tesis clásicas apoya la opinión de Kant (Anthropología)¹⁰⁰ quien niega certeza a las apariencias físicas. Sin embargo, admite ciertas matizaciones. Cree Schopenhauer que hay algunas reglas fisiognómicas generales por las que se puede leer la inteligencia en los ojos y la frente, la voluntad en la boca y en la mandíbula, así como otros signos¹⁰¹.

Kant cree asimismo que "cuando debemos tener confianza en alguien por muy recomendado que esté observamos de inmediato su rostro, miramos más que nada sus ojos para buscar allí lo que podemos esperar de él; es la naturaleza misma -dice- la que nos impulsa a ello y

⁹⁹ Idem p. 196.

¹⁰⁰ Vid. SCHWARTZMANN, Félix Teoría de la expresión Universidad de Chile, Seix Barral, Barcelona, 1966, p. 142. En este sentido resulta también muy interesante ver los artículos sobre caractereología escritos por José Ortega y Gasset "Para una caractereología" El espectador, Espasa Calpe, Bilbao, 1932, tomo V, pp. 509 ss.; "La expresión como fenómeno cósmico", idem, tomo VII, pp. 606 ss. y Caro Baroja señala que Kant la considera «un subjetivísimo» op. cit., p.195.

¹⁰¹ SCHOPENHAUER, Para Lipomena, El mundo como voluntad y representación, Sämtliche werke, V (Cotta-Insel, S.A.), cap. XXIX, "Zur Physiognomik", pp. 744-752 citado por Baroja op. cit. p. 203.

lo que nos rechaza o atrae en su fisonomía, decide nuestra decisión, o nos pone circunspectos aun antes de tener una idea respecto a su calidad moral; se puede admitir que existe una caractereología fisiognómica, si bien ello nunca podrá ser una ciencia"¹⁰²

Ortega y Gasset va aún más lejos: "Nadie podrá negarlo: la mera inspección de la persona que nos es presentada deja en nosotros un precipitado estimativo y como una interpretación de su carácter... No nos damos cuenta clara y aparte -esto es, conciencia intelectual- de por qué aquella persona nos parece simpática o antipática, bondadosa o aviesa, enérgica o débil. Para ello tendríamos justamente que 'analizar la intuición recibida', lo cual es faena conceptual. Una ciencia de la expresión, una 'semiótica universal' como yo la entiendo, no tendría otra labor que la de adquirir conciencia conceptual del tesoro de nuestras intuiciones fisiognómicas. Pero que éstas existen me parece una de las cosas más evidentes del mundo"¹⁰³.

En lo que a su aplicación artística se refiere estas observaciones tienen aún más sentido, los rasgos se exponen como testimonio y no como prueba, y en una obra su utilización es perfectamente legítima y

¹⁰²Ibidem

¹⁰³Como prueba Ortega argumenta el que esta "intuición es constitutiva de psique humana", que unos la poseen en mejor medida que otros y haya ciegos y zahoríes en la percepción del alma ajena". ORTEGA Y GASSET "la expresión como fenómeno cósmico" Obras completas Espasa Calpe, bilbao, 1932, VII pp. 606 ss.

hasta necesaria¹⁰⁴. Como lenguaje expresivo es lícito seguir el consejo de Leonardo¹⁰⁵ de caracterizar adecuadamente los rasgos con el fin de dar mayor veracidad a la obra. En las artes plásticas el rostro no suele ir acompañado siempre de mímica, en ausencia de gestos los rasgos en reposo constituyen la única afirmación del sujeto: su identidad. En la pintura o la escultura se dispone de una sola imagen en la que resumir la descripción. En el gesto, como afirma Ortega y Gasset, se expresa tan sólo un estado del alma circunstancial, transitorio; en la figura, sin embargo, está sintetizada toda la expresión del ser; el carácter es "el escultor de la figura". Entonces la figura "representa un gesto petrificado donde se enuncia la índole profunda y perenne del sujeto, que en ningún acto ni ademán particular podría hallar exteriorización suficiente"¹⁰⁶.

Para Barbotín «el hombre es el único animal que posee un rostro, pues es también el único en que la manifestación de sí se hace 'acto'. Toda alteración fisonómica "quiere decir", y dice de hecho alguna cosa. Es indudable que todos los juegos de la mímica, de la reserva de la

¹⁰⁴GOMBRICH, E.H.: La imagen y el ojo, la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte, Alianza Editorial, 1987, pp. 99-127.

¹⁰⁵ «Harás las figuras de tal manera que resulte fácil comprender cuál es su espíritu; si no es así tu arte no será digno de ser elogiado». Tratado de la pintura. (Tomado de Francastel op. cit., p. 117).

¹⁰⁶ORTEGA op. cit., p.618. Sobre este particular es significativo que incluso dentro del teatro y del cine se busque la identidad entre lo físico y lo psíquico. Hace unos años encontré un artículo en el diario El País donde se entrevistaba a un especialista (Jesús Hernández) que buscaba extras y actores que por su rostro resultasen creíbles en su papel (GARCIA, Rocío: "Ojo cámara que ve todos los rostros", El País, 9 de diciembre de 1988).

hipocresía y asimismo de la ausencia de juego que es la sinceridad son también posibles. Pero en defecto de la mímica, el rostro manifiesta a la persona en su ser mismo; desde que se presenta es acto y afirmación activa»¹⁰⁷. Y argumenta Barbotín lo que ya apuntamos debe ser guía para el artista, la fisonomía del rostro se emplea en arte no como demostración, ni como prueba sino como testimonio y como sugerencia, pues es también quien la lee quien debe también interpretarla¹⁰⁸.

Es importante que se entienda los términos en que la imagen utilizan la fisonomía; sin salirse de lo que Kant o Stendal sugieren y que Baroja resume justamente: «dejémosla en el dominio del arte y de todo lo que es intuitivo, sujeto revisión e incertidumbre, aunque también esto sea mas 'vital' que la propia ciencia»¹⁰⁹.

En la interpretación de la fisonomía intervienen incluso cuestiones puramente subjetivas como la empatía que depende de evocaciones personales, como ocurre cuando el rostro de una persona nos recuerda a otra ya conocida y se establecen ciertos paralelismos psicológicos en el inconsciente entre una y otra¹¹⁰, pero lo interesante es que en la apreciación fisiognómica subsite un criterio unificador, un código inductivo que sin que nadie nos lo haya enseñado explícitamente todos

¹⁰⁷BARBOTIN, E.: op. cit. p. 151.

¹⁰⁸Idem, p. 152.

¹⁰⁹CARO BAROJA, Julio: op. cit., p. 203.

¹¹⁰En ocasiones el rostro de una persona nos trae evocaciones de otra parecida que ya conocemos, tendiendo a establecer por esto paralelismos psíquicos.

aprendemos por igual y que de esta interpretación universalizadora de los rasgos humanos es sobre todo responsable el arte y la literatura¹¹¹; los arquetipos que se utilizan en El Quijote o en las sátiras¹¹², en Venus o en la Virgen María no son elegidos casualmente.



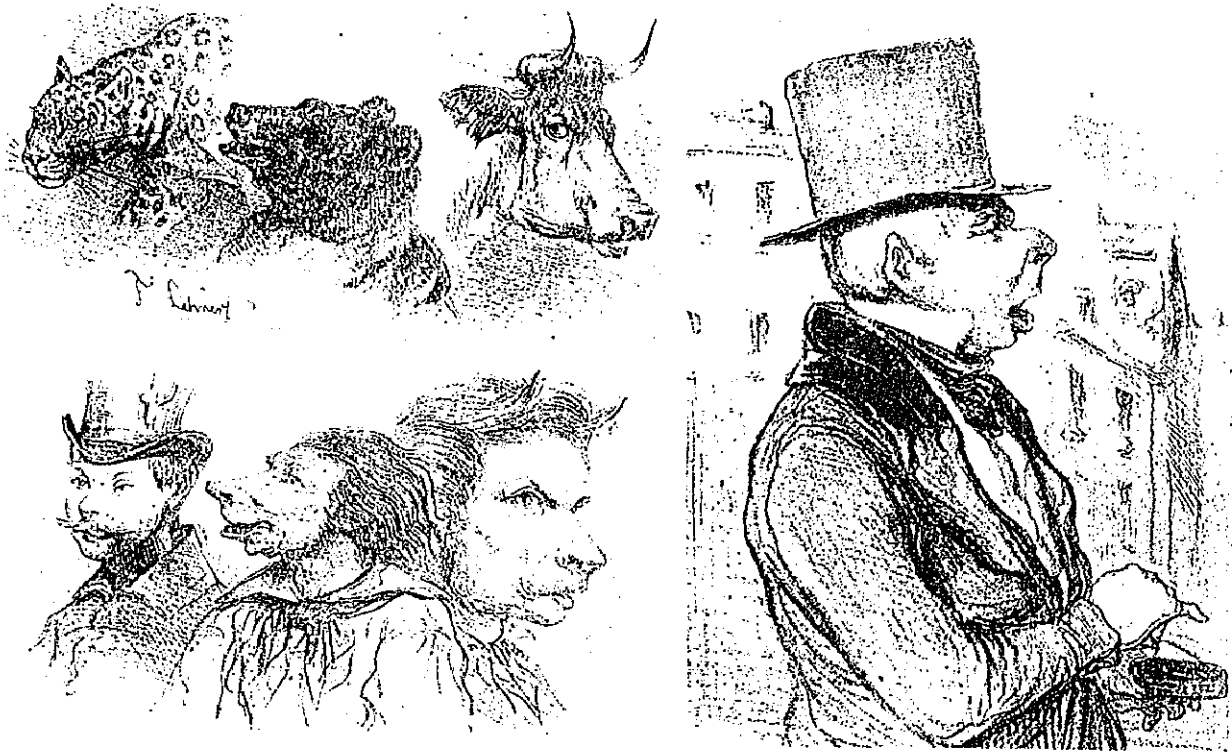
Dibujo de Don Quijote. En la literatura y el arte plástico es donde se emplea con más profusión los arquetipos fisiológicos.

¹¹¹CARO BAROJA, Julio: op. cit., pp. 89 y 165.

¹¹²Las caracterizaciones que se hacen en El Quijote son el mejor ejemplo de cómo las fisonomías están resumidas en el personaje. Flaco vemos a don Quijote al comienzo del libro y flaco y amarillo con los "ojos hundidos" al final de la novela. Cervantes pone sus observaciones psicológicas en boca de sus personajes. Menciona muchas veces a Hipócrates y otros filósofos clásicos, y en ello vemos las misceláneas de sus lecturas en la casa paterna de Alcalá de Henares, donde seguramente cayeron en sus manos obras de esos autores, padres de la fisiognomía y la medicina antropológica.

La fisiognomía como caracterización

Cada fisonomía, cada mirada son esbozados con relación al personaje no sólo por identidad física, sino también por caracterizar la expresión íntima que hace que reconozcamos al personaje realmente. En esta dualidad reside precisamente el valor que para el arte tiene la fisonomía de la mirada.



Izq.: Ilustración tomada de F. Lehnert Traité Physiologique de la ressemblance animale, Paris, 1839.

Der.: H. Daumier: "Voilà un fameux temps..." 1841.

4.1 Introducción a la tratadística fisiognómica

«Si te llegas a poder reconocer en los ojos
de una criatura de otra especie, debes intuir el
misterio de la vida»

Rosa Montero

El primer tratado escrito del que se tiene noticia sobre la sistemática de la fisiognomía es atribuido a Aristóteles, aunque se sabe que esta pseudociencia se aplicaba anteriormente.

Más recientemente el tratado aristotélico ha sido considerado por algunos estudiosos como perteneciente a su escuela¹¹³. El texto que nos ha llegado es una recopilación no muy rigurosa de las enseñanzas del maestro, pero se puede verificar por otros libros en los que Aristóteles se ocupaba ciertamente de la fisiognomía. En la Analítica primera afirma que es posible juzgar el carácter del hombre por su aspecto físico, si se acepta que tanto el alma como el cuerpo cambian al unísono sus afecciones naturales, y por tanto, es posible clasificar también a otras criaturas de forma similar como a los animales a los que el filósofo atribuye también un alma correlativa a su temperamento y forma¹¹⁴

Esta última teoría zoológica es el paradigma de la tratadística fisiognómica posterior.

¹¹³Sin embargo, Diógenes Laercio la cree genuina.

¹¹⁴Analítica primera, II, 70 b (27), citado por BAROJA, op. cit., p. 21.

La traducción del texto griego, que desgraciadamente no se conserva en su totalidad, dice esquemáticamente lo siguiente¹¹⁵: "Las mentes responden a los cuerpos y son ellas, en y por sí mismas, afectadas por los movimientos del cuerpo. Pero además en los entes que son obra de la naturaleza puede conocerse con mayor claridad que cuerpo y alma se mantienen recíprocamente tan en cualescencia que llegan a ser el uno para con el otro causantes de la mayoría de las afecciones. En efecto, jamás animal alguno ha llegado a ser tal que tuviese el aspecto físico de un animal y la mente de otro, sino, siempre el cuerpo y el alma del mismo, de suerte que es necesario que responda a cuerpo tal una mente tal"¹¹⁶

Lo más interesante del texto es el párrafo en que se describen los tres métodos deductivos de la fisiognomía:

[10] "En efecto, unos hacen fisiognomía a partir de los géneros de los animales, poniendo para cada género cierto aspecto animal y ciertamente. Luego todos los seres que tengan un cuerpo semejante al cuerpo del género analizado, deben tener, también el alma semejante.

[20] Otros han hecho ciertamente lo mismo, pero han investigado a partir de los seres humanos, no de los animales, dividiéndolos según las naciones, a cuantos difieran por sus aspectos y caracteres según los signos de las razas de egipcios y tracios y escitas, entre otros.

¹¹⁵La traducción utilizada aquí es la que hace Ricardo Astaburuaga Fisiognómica Santiago de Chile, 1978, pp. 11 - 16.

¹¹⁶Idem, p. 12.

[30] Y algunos, por último investigaron a partir de los rasgos del carácter, desprendiendo los signos más aparentes que corresponden a determinados rasgos morales: los correspondientes al iracundo, al temeroso, al venéreo y cada uno de los demás rasgos"¹¹⁷

Actualmente a cada uno de estos tres métodos se le conoce respectivamente como 'zoológico', 'etnográfico' y 'psicológico'. Puntualiza, sin embargo, Aristóteles que hay que tener cautela al juzgar las apariencias. Respecto del método zoológico opina que puede resultar erróneo si no se establece una norma general. Así por ejemplo, si se han de escoger los rasgos que caracterizan al valiente éstos han de ser comunes a un gran número de animales con esa característica "pues no sólo el león es valeroso, sin también otros muchos; ni cobarde sólo la liebre, sino otros miles"¹¹⁸. Pero el razonamiento zoológico lo reafirma en otro párrafo cuando asegura que si las formas y las afecciones guardan paralelismos "todo lo semejante en los animales es evidencia de una cierta identidad"¹¹⁹

Respecto al tercer método, basado en la mímica de los gestos, Aristóteles dice desconfiar pues "quienes hacen fisiognomía siguiendo

¹¹⁷Idem pp. 12-13.

¹¹⁸ASTABURUAGA, op. cit. p. 14.

¹¹⁹Idem, p. 15.

únicamente los rasgos exteriores del carácter y erran"¹²⁰, "las afecciones pasajeras ni alteran el alma ni varían el criterio fisiognómico" Sigue diciendo Aristóteles que "la fisiognomía versa, como precisamente su nombre indica, sobre las afecciones naturales de la mente y también sobre las adquiridas siempre que produzcan cambios relevantes en los signos fisiognómicos"¹²¹

Aunque no todos los autores posteriores conocieron directamente el texto aristotélico, cuando así sucedía utilizaban otras fuentes indirectas.

El principio de autoridad que estos sabios griegos representaban se superpuso durante toda la Antigüedad a cualquier otro criterio¹²². El dogma heredado era la única razón por la que muchos aceptaron y malinterpretaron estas normas y esta fue la causa fundamental de que a lo largo de muchos años no variasen los fundamentos fisiognómicos.

Los tratadistas posteriores más relevantes, como veremos luego, aparecerán de forma estentórea y prácticamente inconexa: Michael Scoto (h.1175-1232), Della Porta (1538?-1615) o Lavater (1741-1801) por citar sólo algunos. Todos ellos continuarán los criterios de los más antiguos tratados del Pseudoaristóteles (h.384 a.C.) de Polemón (s. I)

¹²⁰ Idem, p. 13. Argumenta para ello que dos personalidades opuestas como un valeroso y un desvergonzado pueden mostrar en ciertos momentos rasgos que no les son propios a cada uno, o que un "apagado" le acontezca tener un día placentero tomando así los rasgos del animoso.

¹²¹ Ibid., p. 15.

¹²² CARO BAROJA, Julio: op. cit., p. 42.

o de Adamacio (s. V). Las aportaciones de los sucesivos autores consistirán sobre todo en hacer la fisiognomía más popular principalmente con la aparición de la imprenta. Este nuevo proceso hará posible la inclusión de los primeros grabados, decisivos para la configuración de unas comparaciones que hasta entonces eran sólo una entelequia, difíciles de imaginar para el espectador.

Es curioso comprobar que aunque la fisiognomía tiene como materia general el estudio de todo el cuerpo todos los autores se centran exclusivamente en el estudio del rostro. La metodología se aborda primero de forma general, estudiando proporciones y estructuras del conjunto para más tarde hacer análisis detallados de cada una de las partes: ojos, frente, narices, etc.

Los juicios de valor se establecen según forma, tamaño, color y otras características.

La norma de atender al conjunto del rostro y no establecer juicios definitivos basados en un solo rasgo viene dada en todos los libros. Sin embargo, desde los más antiguos prima el concepto de ver en cada órgano las cualidades generales del ser. Un ojo pequeño, lo mismo que una nariz abultada, pueden ser indicio de un comportamiento poco dado al razonamiento. Lavater, por ejemplo, tras advertir que es necesario vincular cada aspecto al conjunto, reafirma el principio general de que «todo es homogéneo en el hombre, cada parte y cada parte de la parte conserva el carácter del conjunto. La arruga más

pequeña de la frente es análoga a la frente entera, o en otras palabras es un efecto del conjunto»¹²³



Le Brun: "La lechuza y el hombre". Museo del Louvre. Paris.

¹²³LAVATER, J. C. Essai sur la physiognomonie La Haya, 1786, tomo III, p. 266. El criterio está recogido de anteriores tratadistas: Porta, Aristóteles y Teofastro, como él mismo reconoce.

4.2 La fisiognomía en el arte

«El rostro inmóvil tiene que aparecer como el punto nodal de varios movimientos expresivos posibles».

(E.H. Gombrich La imagen y el ojo)



Máscara de Nueva Guinea. Museo del Hombre. París.

La atribución de un significado a los rasgos humanos es una tradición milenaria que nace prácticamente con el arte. el hombre primitivo pintaba ya su rostro con fines diversos, adornándolo con máscaras y tatuajes que utilizaba con carácter ritual y otras veces para infundir miedo a sus enemigos.

En las esculturas prehistóricas, principalmente en los totems, existe una clara identificación entre los rasgos del rostro y las atribuciones mágicas del dios. El carácter colérico o benévolo es registrado siempre en expresivas máscaras. De este modo el ídolo resultaba creíble, venerado o temido.

También desde antiguo aparecen mezcladas en las obras de arte las formas animales y las humanas. Los nuevos mitos antropomorfos poseían extrañas naturalezas y poderes.

En Mesopotamia y Egipto la sofisticación facial y el maquillaje serán utilizados como símbolo de realeza y de distinción entre las diferentes castas sociales. La imagen del rostro se convierte en un objeto de veneración, sean hombres o animales míticos cuyos rostros o cuerpos se transmutan para dar lugar a nuevas naturalezas y seres.

En el arte griego la metodología fisiognómica es empleada más profusamente, apareciendo en todos los ámbitos creativos. La literatura colabora en esta difusión. En la Iliada, Homero describe todo un tratado fisiognómico de los pueblos y razas más conocidos. A los aqueos los pinta como hombres despiadados, de ojos muy vivos¹²⁴ y largas cabelleras¹²⁵. Al depauperado Tarsiles, como un hombre desvergonzado, insolente, lleno de malas artes, bizco, con la cabeza puntiaguda, cojo, de hombros y pecho estrechos. Por el contrario, los héroes suelen

¹²⁴Iliada, I, 389.

¹²⁵Iliada, II, 11, 27 y 65.

ser descritos como un dechado de perfecciones físicas y por tanto humanas o divinas¹²⁶. En realidad los griegos adoraban al cuerpo como un dios y su perfección está en relación directa con la del alma¹²⁷.

El teatro contribuye, tal vez más que ningún otro medio, a la popularización de la fisiognomía. En Grecia la expresión móvil de los gestos del rostro fue eliminada. Los actores representan su papel cubiertos por máscaras que resumen el carácter individual de cada personaje¹²⁸.



Máscaras griegas. El teatro griego recogía muchas de las observaciones fisiognómicas sobre el carácter que cada personaje tenía en las farsas. (Fotografía tomada de Caro Baroja).

Pero serán los artistas plásticos quienes más desarrollarán la caracterización del rostro¹²⁹. Aunque no se conservan demasiadas pinturas de esta época, sí sabemos de algunos casos para ilustrar esos

¹²⁶Ibid. II, 211-219.

¹²⁷LAIN ENTRALGO, Pedro: El cuerpo humano, Espasa Calpe, Universidad, Madrid, 1987, p. 23.

¹²⁸PIKARD, Artur: The Dramatic Festivals of Athens, Clarendon Press, Oxford, 1988.

¹²⁹BAROJA, op. cit. 14.

significados de forma particular; en la Historia Natural cuenta Plinio que Zeuxis (s. V a.C.) realizó el retrato ideal de Penélope en relación a sus virtudes¹³⁰. Parradiso también era famoso por reproducir exactamente la belleza de los rasgos y por pintar a los ciudadanos de Atenas según sus temperamentos: iracundos, injustos, compasivos, humildes, etc¹³¹. Otros pintores como Apeles y, sobre todo, Aristides eran expertos en reflejar asimismo las pasiones del modelo¹³².

Las esculturas griegas muestran todavía más claramente la trascendencia que la cultura helena atribuía al aspecto físico. La idea fisiognómica de que el cuerpo está modelado por el alma explica por qué se idealizaban las figuras mitológicas. Cada uno de los dioses o diosas posee unos rasgos faciales característicos que sirven para diferenciarlo de los demás. De ahí que no se interprete bien a los escultores helenos cuando se dice que tan sólo reproducían un ideal estético; sería mejor decir que materializaban con fidelidad un retrato fisiognómico ideal con arreglo a un carácter previamente establecido¹³³. Por contra, la imperfección se mantiene cuando tienen que cincelar el busto de los mortales a quienes no ocultan sus taras y defectos, como vimos en Sócrates. Ser retratado en Grecia suponía para un mortal el riesgo de

¹³⁰PLINIO, Historia natural, XXXV, 36, 65.

¹³¹Ibid. XXXV, 36, 67.

¹³²Ibid. XXXV, 36, 98.

¹³³LAVATER, op. cit., III, p. 283.

que su imagen se expusiera a las críticas y burlas de quienes lo viesen¹³⁴.



Fauvel: "Mitad caballo, mitad hombre". Primer tercio del S.XIV. Biblioteca Nacional. París.

Como tantos otros aspectos culturales heredados, Roma también adoptará el criterio de que el rostro y el alma son la cara y la cruz de una misma moneda. Fisonomistas como Polemón de Laodicea (h. 85 - 145 d.C.) gozaban de la estimación de los emperadores. Los artistas no eran ajenos a este tipo de influencias. El arte cristiano, si bien mostrará escasa veneración por las formas ideales de la carne, aprende en segui-

¹³⁴Recordemos los casos de Zopyro y Sócrates anteriormente expuestos.

La fisionomía como caracterización

da que el aspecto de las bestias antropomorfas de los faunos clásicos sirve también para representar la imagen del vicio y el pecado.



El Bosco: "Cristo con la cruz". Museo Bellas Artes de Ganto. Bélgica.

Cada personaje ajeno al sufrimiento de Cristo refleja un tipo de crueldad en la mirada.

Condenados e infieles al catolicismo aparecerán sarcásticamente descritos en pinturas y libros al igual que los perseguidores de la fe cristiana. Algunos papas, como ya vimos con Gregorio Nacienco, aprobarán estas críticas basadas en criterios fisiognómicos.

El Renacimiento volverá con fuerza al gusto por la perfección corporal y la belleza del rostro sin que por ello se abandonen las formas de la fealdad que encarnan a la burla¹³⁵. Se trabaja sobre los antiguos cánones de perfección y se aportan otros elementos nuevos que los pintores llevan a las figuras. Es característico, por ejemplo, el estudio de la tez y la coloración del rostro con el fin de diferenciar la naturaleza de las figuras retratadas¹³⁶. El Renacimiento servirá asimismo para aproximar criterios fisiognómico y mímicos. Los rostros de las obras de arte empiezan a ser ya el resultado de la conjunción entre el aspecto y el gesto intencionado de la figura representada¹³⁷.

El principio fisiognómico fundamental seguido por los artistas del Renacimiento es el dogma de la 'mediocritas': la forma perfecta como

¹³⁵ Recordemos, por ejemplo, la bestialización que hace Miguel Angel de algunos clérigos y condenados en el Juicio Final así como las caricaturas grotescas de Leonardo, entre otros. Los textos fisiognómicos, como el de Gian Baptista della Porta Fisionomia dell'huomo, están llenos de opiniones morales y ataques contra los infieles y los herejes.

¹³⁶ "Pintarás pálidos a los vencidos y a los derrotados", LEONARDO, Tratado de la pintura.

¹³⁷ Miguel Angel y otros artistas buscaban entre la gente del pueblo modelos que se acoplasen a la naturaleza y expresiones que debía tener el personaje pintado.

indicio de cualidades loables. Por lo mismo cada deformación por exceso o por defecto será signo de posible imperfección interna¹³⁸.



Representaciones de demonios. Grabado del libro "El mago", 1901, Biblioteca Nacional. París.

Las medidas ideales del cuerpo se razonarán métrica y geométricamente, pero son las cabezas de Cristo y la Virgen las que ocasionan más desvelos a los artistas dado que son estas figuras las únicas que encarnan la perfección suprema. Encontrar unos rasgos que sin recordar a las imágenes profanas resulten perfectos y dignos de

¹³⁸DALTRUSAITIS, Jurgis: Aberrations, Flammarion, París, 1983, p. 32.

veneración será una misión no siempre llevada a buen término. Para algunos artistas este problema llegará a convertirse en una verdadera obsesión¹³⁹.

En general los artistas de todas las épocas se han guiado después de una forma u otra por la norma de la *mediocritas* y por determinados dictámenes fisiognómicos transmitidos bien por vía oral en los talleres y academias, bien por vía escrita, y en ocasiones por imitación tradicional de los maestros antiguos. Los textos fisiognómicos de la Antigüedad no siempre resultaban todo lo útiles que pretendían ser; por ello, habrá artistas dedicados a la erudición que retomarán la interpretación de estos tratados para adecuarlos al uso de pintores y escultores. Julio Caro Baroja establece que el uso de la fisiognomía es sobre todo visible "en los ejemplos de maestros que fueron científicos del arte o artistas de la ciencia"¹⁴⁰. Sin embargo, no son pocos los que especulan sobre aspectos fisiognómicos de forma académica: Leonardo,¹⁴¹ Gaurico¹⁴²,

¹³⁹La preocupación de Leonardo por encontrar las facciones ideales para la figura de Cristo de la Última Cena de Milán le causará demoras importantes que algunos creen fueron motivo de dejar inacabada la obra. El problema sigue vigente a lo largo de la historia. El Cristo de San Plácido (Museo de El Prado) deja ver cómo Velázquez vela un rostro que nunca acabó de ver demasiado bien y para el cual no encontraba modelos.

¹⁴⁰BAROJA, op. cit., p. 155.

¹⁴¹Tratado de la pintura.

¹⁴²GAURICO, op. cit., pp. 157 - 188.



Titiano: "Alegoría de la Prudencia". National Gallery. Londres. Para la fisiognomía el hombre está compuesto de varios temperamentos y participa de varios animales, pero en la mayoría de los casos hay uno que predomina.

(Ilustración tomada de J. Baltrusaitis op. cit., p. 44)

Rubens¹⁴³, Durero¹⁴⁴. Otros involucraron el gesto y la fisiognomía como formas indisolubles de los modos de expresión aunque tratando ambas por separado. Charles Le Brun (1619 - 1690), pintor de Luis XIV, escribirá varios tratados sobre fisiognomía¹⁴⁵ y sobre los gestos de las pasiones¹⁴⁶ construidas "siguiendo los principios de los antiguos Filósofos".

¹⁴³Des por traits on traité pour saisir la phisionomie París, 1809. El concepto de la fisiognomía es aplicado junto con la psicología del gesto.

Théorie de la figure humaine, considérée dans ses principes soit en repós, ou en mouvement. Ouvrage traduit du latin de, avec XLIV planches gravées par Pierre Aveline, d'après les desseins de ce célèbre Artiste. París, Jombert, 1773; B.A.V.: Cicog. V-353.

Suite de la théorie de la figure humaine; seconde partie. París, Jombert, 1773; B.A.V.: Cicog. V-355.

Hay un aviso al lector en el que se advierte que "se debe entender que este manuscrito no ha sido compuesto por Rubens con la intención de ver la luz; es solamente un repertorio en el cual sienta por escrito, para su propia instrucción los preceptos y los conocimientos que persigue, bien en la Naturaleza bien en los diferentes Autores a los que leía, para enriquecer su memoria de lo que encontraba allí como más destacado.

¹⁴⁴Durero se dedicó también a investigar la desfiguración facial llegando a la conclusión de que la distorsión sistemática del rostro humano, no sólo crea nuevos tipos fisiognómicos, sino que además da lugar a distintas cualidades expresivas. (La alteración de las medidas hace que el rostro sea bello, feo, joven o viejo, sonriente o lloroso. Vid. GAURICO, op. cit., p. 150.

¹⁴⁵Disertation sur un traité de Ch. L. concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux. París, 1806.

¹⁴⁶Traité de la physionomie et Conference sur l'expresion des different caracters des passions. París, 1667. Los dibujos originales de estas dos obras se conservan hoy en el Louvre.

También son bastantes los que dejaron dibujos y recopilaciones de rostros y tipos fisiognómicos: Poussin¹⁴⁷, Cellini¹⁴⁸, etc., como veremos más tarde.

Lo relacionado con la fisiognomía era un tema frecuentado en las conferencias que se celebraban en las Academias de Arte a partir del siglo XVIII. Petrus Camper, famoso anatomista holandés, cuyas observaciones fisiognómicas aportan las conclusiones sobre su famoso ángulo facial¹⁴⁹, pronuncia varias conferencias de 1714 a 1718 en la Academia de Dibujo de Amsterdam. También Le Brun, director de varias Academias de Dibujo en París y Roma, imparte varias conferencias en la Academia parisina entre 1671 y 1678. La influencia de éstas entre los artistas de la época debió ser conocida dado que Colbert y otros pintores asistían a ellas con gran satisfacción¹⁵⁰.

En España los artistas se ocuparán también de incluir entre sus escritos y enseñanzas de taller normas fisiognómicas que conocían por tratados generalmente de procedencia italiana, principalmente los de Gaurico¹⁵¹ y Porta. Francisco Pacheco, maestro de Velázquez, define

¹⁴⁷Livre de portraiture de Poussin, por L. Pesne, París, Chez Langlois (s.a.)

¹⁴⁸Tratados de la Orfebrería y la Escultura seguidos de los Discursos sobre el Arte, Editorial Schapira, Buenos Aires, 1949.

¹⁴⁹CAMPER, Petrus Sur les differences reelles que presentent les traits du visage chez les hommes de differents pais et differents âges, sur le beau qui caractérise les statues antiques et les pieres gravées, Utrecht, 1781.

¹⁵⁰El pasante, nº 7, 1985, p.69.

¹⁵¹GAURICO, op. cit., p. 155.

así la fisiognomía en Arte de la pintura: la "buena manera ... esta parte que los italianos llaman bella y vaga manera, es un término común y muy usado entre los artífices, pintores, escultores y arquitectos. Significa lo mismo que en el escribir la elegancia del estilo... Esta manera y estilo es una importantísima parte para que luzcan los estudios del dibujo; donde por un rasguño solo se conocen los valientes hombres (como por la uña el león)"¹⁵². Otros artistas, como Rubens o Rivera¹⁵³, introducen entre sus dibujos tipos fisiognómicos que posteriormente serán reunidos en cartillas de dibujo.

Francisco de Holanda (1517 - 1584) será también uno de los primeros artistas en difundir teorías sobre el significado del rostro¹⁵⁴. Vicente Carduncho¹⁵⁵, Tiberio Avila¹⁵⁶, A. Palomino¹⁵⁷, José

¹⁵²PACHECO, Francisco Arte de la pintura, edición del manuscrito original acabado el 24 de enero de 1638. Notas de F.J. Sánchez Cantón, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, pp. 366 - 367.

¹⁵³RIBERA, Joseph: Cartilla para aprender a dibuxar sacada por las obras de Joseph de Ribera llamado (bulgarmente) el Españolito. Madrid: Calcografía de la Imprenta Real (s.a., siglo XVIII)

¹⁵⁴Tratado de la pintura antigua, 1548. Consultado en la versión española de Manuel Denis, Madrid, 1921, pp. 70 - 74. Aunque de origen portugués, realizó numerosas obras en España; estudió también junto a Miguel Angel.

¹⁵⁵CARDUNCHO, Vicente Diálogos de la pintura, Madrid, 1633. Actualmente se puede consultar la edición crítica de Francisco Calvo Serraller.

¹⁵⁶AVILA, Tiberio Anatomía y Fsiología para uso de artistas, Fidel Giró, Barcelona, 1905 (2 tomos). Ver Vol. II, cap. XXXVIII.

¹⁵⁷PALOMINO, Antonio El museo pictórico o escala óptica Madrid, 1715. Hay una reimpresión de Ed. Aguilar de 1947.

Garnelo¹⁵⁸ entre otros continuarán con la tradición de incluir en los tratados artísticos capítulos sobre los aspectos del rostro¹⁵⁹. Esta tradición artística se desarrolla escasamente hoy día en España, aunque existan algunos escritos que incluyen algún capítulo sobre ella, como en la interesante obra El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial de Carlos Plasencia Climent y Santiago Rodríguez García¹⁶⁰, profesores de la Facultad de Bellas Artes de Valencia. Sin embargo, recientemente, como veremos más adelante, se ha vuelto a retomar con interés el estudio por la fisiognomía en los estudios del comportamiento y de la expresión, principalmente en los Estados Unidos donde este tipo de investigaciones tiene gran importancia por su aplicación a diversos campos, entre ellos la imagen de personajes públicos.

El arte, sin embargo, nunca dejó de ser consciente de la relación formal que hay entre el signo y el significado, entre el cuerpo y la imagen que ofrecía. En el arte no se trata de una moda, se trata ante todo de observar las obras y la tradición artística.

¹⁵⁸GARNELO, José El hombre ante la estética o Tratado de Antropología artística. Imprenta Ruiz de Castroviejo, Madrid, 1885 (2 vol.)

¹⁵⁹ Para consultar bibliografía sobre el aprendizaje del dibujo y los métodos académicos es recomendable el texto de GÓMEZ MOLINA, Juan José y otros Fortuny - Picasso y los modelos académicos de enseñanza. Junta de Castilla y León, 1989.

¹⁶⁰PLASENCIA CLIMENT, Carlos y RODRIGUEZ GARCIA, Santiago El rostro humano (Observación expresiva de la representación facial). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 1988.

5. Los ojos en la tratadística fisiognómica

«El ojo, que se dice ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda considerar las infintas obras de la naturaleza»

(Leonardo da Vinci Tratado de la pintura)

En los tratados fisiognómicos, desde muy antiguo, los capítulos dedicados al estudio de los ojos ocupan siempre amplios apartados, primando su interés sobre todas las demás partes del rostro o del cuerpo.

Como reseña general baste decir que en todos los textos los ojos son considerados como la parte más expresiva y "verdadera" del rostro, recurriendo frecuentemente a la metáfora de que son las ventanas o puertas del alma, la parte menos engañosa para formular juicios de valor sobre el sujeto.

La intrincada redacción de estos textos fisiognómicos primitivos y densos –la mayor parte de ellos aún sin traducir de la lengua original: griego, árabe o latín– hace muy difícil elaborar resúmenes claros y escuetos que eviten al menos la fatiga, sin pretender por ello que resulten más explícitos de lo que no son.

La interpretación que se hace en ellos de los ojos y la mirada está basada tanto en el aspecto general como en los rasgos particulares de

cada una de las partes: Párpados, cejas, iris, etc. En cada capítulo se da significación a las diversas partes de los ojos, respecto del tamaño que tienen, color, pliegues, brillo y demás características. A cada rasgo corresponde un diagnóstico temperamental o un juicio crítico.

Por extraño que parezca los tratados fisiognómicos también analizan algunos movimientos y gestos de la mirada, los más característicos de determinadas personas, sin apartarse demasiado de la obviedad, pero sacando conclusiones ciertas de algunas de ellas. Todos los matices se superponen unos a otros hasta acumular a veces un amasijo de detalles que hace muy difícil saber qué criterio prevalece finalmente¹⁶¹.

Por ello aquí, aparte de mostrar sólo ciertos textos representativos que traducimos literalmente como curiosidad, nos interesa principalmente entresacar aquellas observaciones que tienen más relación con la plástica. No todas serán útiles, pero si resultará interesante conocer el origen y las razones de esas ideas que heredamos sin saber el porqué y para qué sirven aún como modelos arquetípicos. Por otra parte, estos textos sirven para hacernos comprender la sugestión que para los antiguos tenía toda fisonomía, y principalmente la de la mirada. Cada rasgo de los ojos, cada forma, se traduce para ellos en un signo.

¹⁶¹Los capítulos se suceden en múltiples combinaciones de unas y otras posibilidades hasta desembocar en ejemplos individuales casi siempre muy particulares.

Para la fisiognomía la cara es lo más representativo de nuestra entidad física, el rostro humano puede reproducirse infinitamente sin repetirse y ésta es la cualidad más asombrosa de la morfología humana. No hay animal que posea la rica variedad facial del hombre; en ese sentido puede decirse que sólo él posee 'rostro'.

Otro punto importante como veremos, es que al comparar gestos y fisonomías homólogos, se descubre que hay bastantes significados paralelos, al menos en lo sugestivo. Existen entre ambas coincidencias ricas y sorprendentes que cuando se analizan no resultan tan casuales. Es preciso comprender que fisonomía y gesto no sólo se relacionan, sino que en muchos casos se complementan¹⁶².

Estudiar estos razonamientos duales a los que alude Ortega es verdaderamente interesante. Por ello a continuación de este capítulo histórico que repasa la tratadística antigua, sigue otro en el que se analiza de manera más razonada la 'expresión que subyace' en los rasgos fisonómicos de los ojos¹⁶³.

¹⁶²BÜHLER, Karl: Teoría de la expresión, Alianza Universidad, Madrid, 1980, p. 19.

¹⁶³Las reproducciones y traducciones de los textos comentados aquí y algunos de los que aparecen en la bibliografía están a disposición de quien los quiera consultar. Algunos de ellos han sido microfilmados por primera vez de los originales encontrados en la Biblioteca Nacional y otros archivos.

5.1 La fisiognomía de los ojos en la obra de G. Porta

Aparte de algunos autores anteriores como Michael Scoto (1270), Pietro d'Abano (1264) o Bartolomeo della Roca (1467). Las obras del napolitano Gian Baptista Porta (1555 - 1615) son las primeras de importancia en la historia de la fisiognomía. Las numerosas ediciones de sus tratados fueron, y aún son, bastante populares entre los estudiosos del tema.

La mayor parte de las consideraciones que Porta recoge en sus tratados están entresacadas de los antiguos tratados griegos y latinos a los que él añade sus consideraciones particulares; pero, para nosotros los textos de Porta tienen sobre todo el interés de ser los primeros en los que podemos ver grabados sobre las diversas caracterizaciones fisiognómicas basadas en las comparaciones zoomórficas tal como el Pseudo Aristóteles describía de forma teórica.

En el libro III de su obra Fisiognomía dell' huomo¹⁶⁴ hay insertados varios grabados que representan algunas tipologías de los ojos y sus equivalencias zoológicas: el pez calmoso de ojos grandes, el ciervo de ojos bien compuestos, el zorro astuto de ojos pequeños más dos figuras de cortesanos en las que se superponen los ojos utilizados

¹⁶⁴ PORTA, Gian Baptista, Della Fisonomia dell' huomo libri sei por Pierro Paolo Tozzi, Vicenza, 1615. Véase también su obra De Humana Fisiognomia, III, Ad Aloysium Card Estensen, Vici Apud Josephum Cacchium 1586.

en los ejemplos de animales. Después aparecen también semejanzas de miradas humanas con ojos de animales como burros, cerdos, cabras o el famoso buey. Estas caracterizaciones clásicas plasmadas en dibujos tendrán luego una larga repercusión en la historia fisonómica y también en el arte.

Según iremos viendo por las propias ilustraciones Velázquez, Rubens, Tiziano y otros muchos artistas conocieron y aplicaron a su manera la antigua costumbre de caracterizar personajes y alegorías según la tradición fisonómica.

En el texto de Porta uno de los que más influyó en los artistas, aparecen nada menos que veinticuatro capítulos dedicados monográficamente al tema de los ojos. Desde el capítulo I que comienza por tratar del tamaño del ojo al último que habla de los ojos torcidos hay capítulos dedicados a lo más insólito: «De los ojos cóncavos», «De los de varios colores», «De los relucientes», «De los que se esconden», «De los sonrientes», «De los tristes». Damos un resumen escueto de la transcripción de algunos de ellos¹⁶⁵.

CAPITULO I: DEL TAMAÑO DE LOS OJOS.

Ojos muy grandes: indican timidez y pereza.

Ojos grandes y lívidos: indican envidia, pereza, desobediencia.

Ojos grandes si están bien compuestos: indican naturaleza loable.

¹⁶⁵Lo que figura a continuación son sólo breves referencias resumidas del texto original en italiano.



G. PORTA: Comparaciones zoomórficas. 1586. El toro y el buey. A éste último se le atribuyen ojos bondadosos y melancólicos.



Velázquez: Esopo. h. 1639. Museo del Prado. Madrid. Esopo, que comparaba los hombres con distintos animales, es pintado por Velázquez semejante al buey; su parecido con el anterior grabado de Porta es evidente.

Ojos muy pequeños: indican malicia, poca virtud, mala naturaleza.

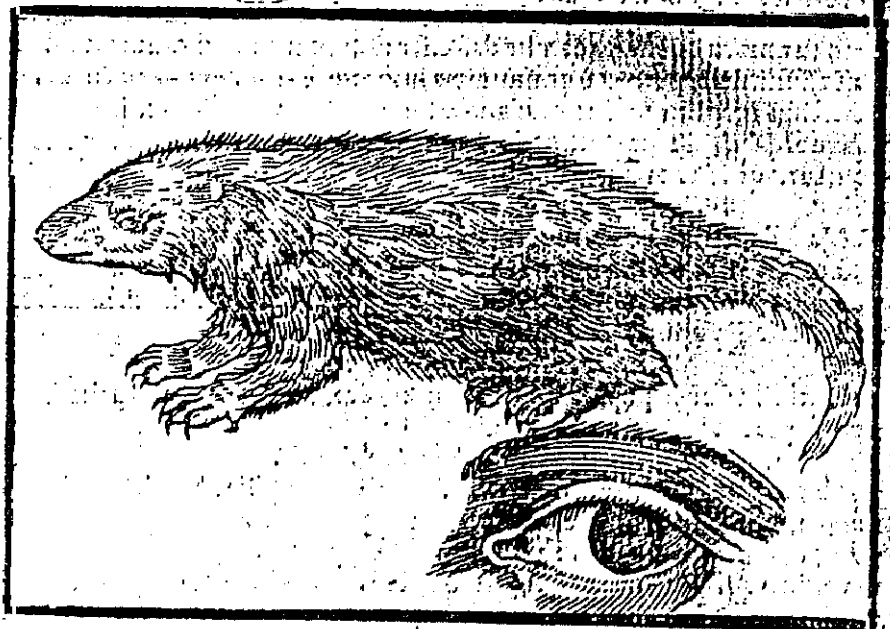
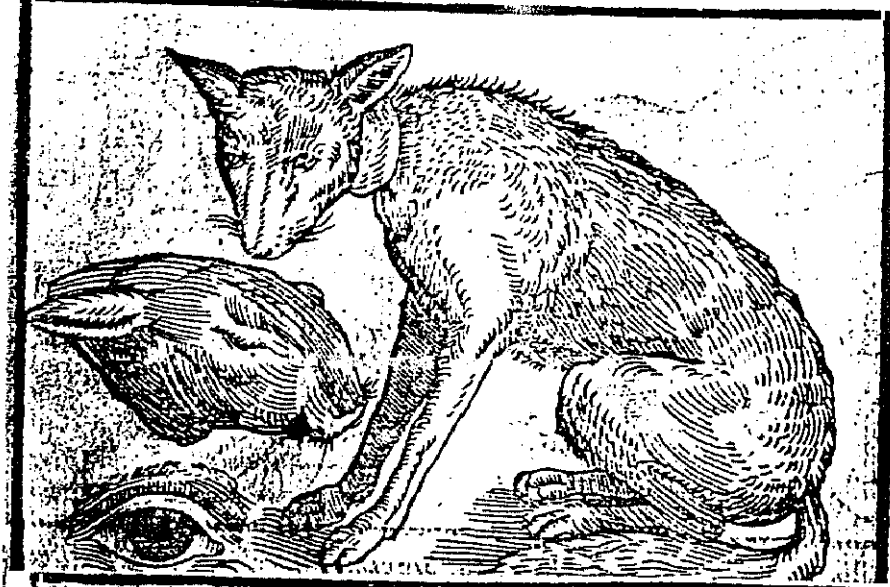
Ojos pequeños y bien formados: indican naturaleza moderada.

CAPITULO II: DE LOS ANGULOS DE LOS OJOS.

CAPITULO III: DEL PARPADO DE LOS OJOS.

Párpados abultados por encima y por debajo: indican embriaguez o somnolencia, pero tendentes a una pasión cuando sólo está abultado el ingenio.

Párpados inferiores abultados: indican tendencia a la pasión.



G. Porta: Grabados del texto: "Della Fisionomia dell'huomo" (1649).
Según Porta, los ojos pequeños son propios de alimañas y bestias malignas.

Párpado superior abultado: indica tendencia a dormir.

Párpado sanguíneo y graso: indica descaro.

CAPITULO IV: DE LA PUPILA DE LOS OJOS.



Izq.: G. Porta: "El hombre león y el hombre carnero". Der.: Apuntes del "hombre león", Rubens.

CAPITULO V: DE LA POSICION DEL OJO.

CAPITULO VI: DE LOS OJOS CONCAVOS.

CAPITULO VII: DE LOS CÓLORES DEL OJO.

CAPITULO VIII: DE LOS OJOS DE VARIOS COLORES.

CAPITULO IX: DE LOS OJOS CON IRIS DE VARIOS COLORES.

CAPITULO X: DE LOS OJOS OSCUROS Y CLAROS.

CAPITULO XI: DE LOS OJOS RELUCIENTES.

Relucientes: indican lujuria.

Relucientes azul claro y sanguíneos: indican audacia.

Relucientes negros y como si quisieran reír: indican brutalidad.

CAPITULO XII: Del movimiento de los ojos, y primero de los fijos.

Ojos fijos: resultan incómodos.

Ojos fijos húmedos: indican timidez.

Ojos fijos secos: indican turbaciones; inicio de locura.

Ojos fijos pálidos: indican estupidez y locura.

Ojos fijos relampagueantes: indican engaño.

Etc. En resumen es preciso cortar la larga lista de apreciaciones que hay en cada capítulo.

CAPITULO XIII: DE LOS OJOS QUE SE MUEVEN.

CAPITULO XIV: DE LOS OJOS TEMBLOROSOS.

CAPITULO XV: DE LOS OJOS QUE SE ESCONDEN.

CAPITULO XVI: DE LOS OJOS QUE SE ABREN CON FRECUENCIA.

CAPITULO XVII: DE LOS OJOS QUE SE ESCONDEN Y CIERRAN.

CAPITULO XVIII: DE LOS OJOS QUE PARPADEAN CON FRECUENCIA.

CAPITULO XIX: DE LOS OJOS DUROS QUE NO PARPADEAN FRECUENTEMENTE.

CAPITULO XX: DE LA MOVILIDAD DE LOS OJOS.

Ojos móviles: indican rapacidad.

Ojos móviles y de aguda vista: indican ladronería, engaño, infidelidad.

Ojos móviles y rojizos: indican buen ánimo, fortaleza, gallardía.

Ojos de poca vista: indican maldad.

Ojos que miran delicadamente, alzan el párpado en medio con la vista en alto: indican medio hombre, medio mujeres.

Ojos que oprimen el párpado y miran con amabilidad: indican ánimo afeminado.

Ojos vueltos hacia la izquierda: indican lujuria, gracia, amabilidad.

Ojos bizcos, secos, abiertos y temblorosos: indican audacia y maldad.

Etc.

CAPITULO XXI: DE LOS OJOS SONRIENTES.

CAPITULO XXII: DE LOS OJOS TRISTES.

CAPITULO XXIII: DE LOS OJOS VUELTOS ARRIBA Y ABAJO.

CAPITULO XXIV: DE LOS OJOS TORCIDOS.

Como se ve la fisiognomía de Porta se ocupa de analizar tanto rasgos permanentes como caracteres móviles, aunque estos últimos se refieren a factores 'habituales', siempre de varones y abundando sobre la calificación moral que de los rasgos resulta.

5.2 La fisiognomía de los ojos según P. Gaurico

Pomponio Gaurico ve en los ojos y en la zona próxima a ellos los indicios más importantes de la naturaleza del hombre. Por ello comienza

por dar la metáfora habitual de los tratados fisiognómicos: «La naturaleza ha querido que los ojos sean las ventanas a través de las que se observan nuestras almas»¹⁶⁶.

Para este artista y fundidor italiano del siglo XV los ojos presentan una inacabable variedad de formas y caracteres según su forma y movimiento: "hundidos, hinchados, aplastados, arqueados, vivos, fijos, temblorosos, parpadeantes, caídos, etc." o según la mirada y expresión: chispeantes, lánguidos, húmedos, sombríos risueños, tristes, agudos, serios, amenazadores, dulces, ..."¹⁶⁷ Gaurico comienza a distinguir entre rasgos estables y movimientos, pero se mantiene fiel a los antiguos maestros en lo tocante a la fisonomía: «Sería muy largo estudiar todas las cualidades que reflejan estos rasgos, y una tarea aún más considerable saber lo que resulta cuando se mezclan entre sí. Sin embargo, voy a dedicarme a ello, especialmente para lo que atañe más a nuestro problema; y para evitar el recelo que podría despertar a un joven inexperto quiero hacer saber que el autor de esta teoría no es Pomponio sino los grandes filósofos antiguos Aristóteles y Adamacio»¹⁶⁸.

Efectivamente Gaurico juzga el método zoomórfico como la fuente principal en la que basa sus juicios. El capítulo de la mirada, prácticamente todo él a renglón seguido, lleva el título: "Sobre los ojos".

¹⁶⁶Op. cit. pp. 165-166.

¹⁶⁷Op. cit. pág. 165.

¹⁶⁸Op. cit. pág. 166.

«Los ojos grandes, vivos y luminosos de mirada aviesa y con cejas pobladas delatan al hombre de espíritu violento y cruel... así son, en efecto, los ojos de los jabalíes y los lobos. Aristóteles dice que los ojos perfectos no deben ser ni grandes ni pequeños.

Los ojos prominentes o saltones, rodeados de una hinchazón en forma circular o, por el contrario, los que están rodeados por un foso, como una fortaleza, rebelarán a un hombre hipócrita, estúpido y completamente inepto.

Ahora bien todos los que tienen los ojos un tanto prominentes, brillantes, bastante grandes, con una mirada clara y húmeda, son hombres dotados y extremadamente amables. Los ojos muy hundidos, aunque tengan la mirada más aguda de todas, son un mal signo, si al mismo tiempo no son grandes: su pequeñez refleja la hipocresía.

Lo mejor es que los ojos no sean ni prominentes ni húmedos que no estén ni hinchados ni enterrados, sino dentro de lo posible en el justo medio. La mirada viva distingue al hombre turbulento, desconfiado, perturbador, inseguro, minucioso más que eficaz... Si los párpados y los ojos se mueven con mucha rapidez son propios del vicioso; los de movimiento más lento del perezoso e indolente.

Los ojos fijos nunca son buenos, pues si son húmedos indican un temperamento asustadizo, si son más bien secos, la falta de juicio...

Los ojos temblorosos y pequeños son propios de un hombre falso»¹⁶⁹.

La lista sigue, pero dado lo anecdótico del texto no tiene mayor interés exponerlo en su totalidad.

En sus juicios Gaurico introduce ejemplos de prohombres conocidos: «Si son grandes, luminosos y de mirada húmeda, reflejan espíritu fuerte y un alma elevada, pero también la cólera, la embriaguez y un deseo desmesurado de gloria, como se dice de Alejandro Magno»¹⁷⁰. Otras veces los motivos para abrir mucho los ojos según él pueden ser muy distintos pero no establece la relación lógica causa-efecto.

Aparecen luego otros tres capítulos, uno «Sobre las pupilas y las manchas de los ojos» con detalles incluso sobre los granos que aparecen en algunos y «que los griegos llaman 'cenchros', o del tamaño de las pupilas: pequeñas «son propias de personas malintencionadas como las serpientes». En el capítulo «Sobre los párpados y las cejas» distingue entre otras cosas a los afeminados por como bajan los párpados y a los voluptuosos y seducidos por como «los inclinan mientras vuelven su mirada húmeda y dulce». De las cejas observa que quienes las levantan con arrogancia son insensibles»¹⁷¹. Finalmente hay un capítulo «Sobre el color»: Homero atribuye a Palas ojos húmedos

¹⁶⁹Op. cit. p. 170.

¹⁷⁰Op. cit., p. 170.

¹⁷¹Op. cit., p. 173.

resplandecientes y grandes «como las personas mejores y más valientes». Los ojos azulados, al ser más húmedos que los demás, son también los mejores». El tratado de Gaurico, lleno de clasificaciones morales, resume una y otra vez que los rasgos perfectos serían siempre los menos acusados: «lo mejor es que los ojos no sean ni prominentes ni hundidos sino en el medio justo»¹⁷².

5.3 La fisiognomía del ojo en las cartillas de dibujo y textos artísticos

«Dibujad los ojos cuando os paséis»

(D. Ingres)

Amén de innumerables textos menores hay que hacer mención al tratamiento que la Iglesia hace en Europa de la fisiognomía de los siglos XV a XVIII. Algunos frailes y teólogos publican algunos libros, siempre bajo licencia ya que aún la Iglesia dirime hasta qué punto son lícitas algunas teorías de los filósofos griegos. Son los textos de estos canónigos fisonomistas poco originales, por no decir plagios de los más antiguos. Intentan acoplar más bien estas creencias a la moral y fe

¹⁷²Op. cit. pp. 167 - 168.

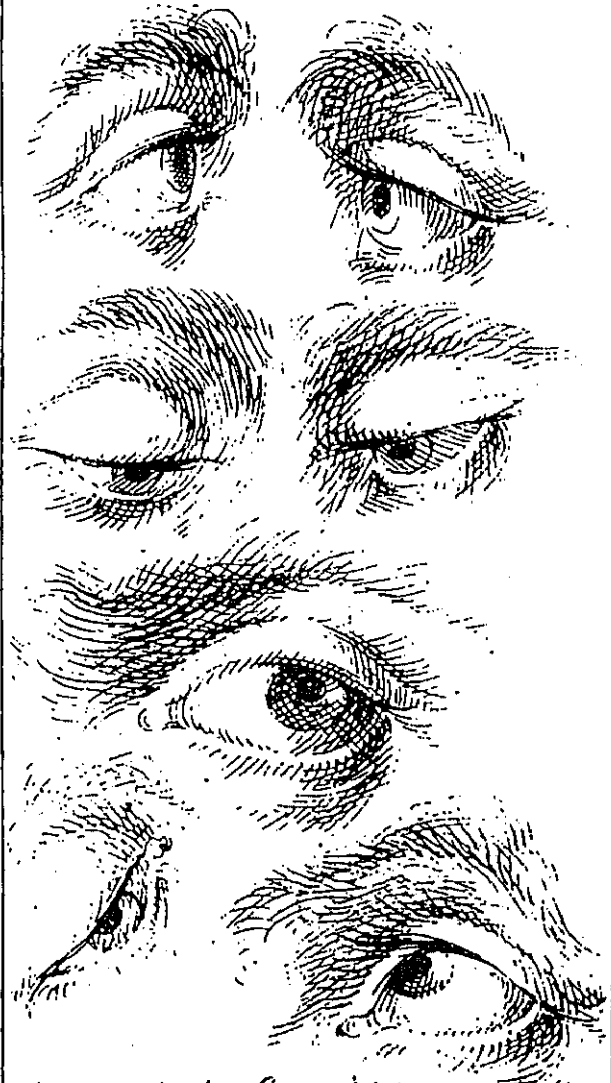
cristianas, como ocurre con el jesuita francés Honorato de Nicquetti¹⁷³ (1585) que según Feijoo era el mejor entre aquellos, o el padre español Martín del Río que publicará en Valencia otro tratado hacia 1616.

Por esta época este tipo de textos en España no era muy corriente, debido principalmente a la vigilancia de la Inquisición que prohibía aquellos que no cumplían con los requisitos de la censura. Los pocos textos que se encuentran anuncian en su portada con letras grandes el consentimiento del Santo Oficio.

Bajo estas condiciones se editan algunas obras como la de Jerónimo Cortés, divulgador de ciencias naturales, que tuvo cierto éxito popular con su libro sobre fisonomía¹⁷⁴ (1746) del que se hicieron varias reediciones. Más interesante desde el punto de vista artístico es la cartilla de dibujos de Vicente Salvador Gómez 'censor de pinturas en su decencia' como anuncia el encabezamiento de la Cartilla y fundamentales reglas de Pintura por las cuales llegará uno a ser mui ducho Pintor (1674). El manuscrito contiene un original abecedario sobre los órganos faciales, ilustrado con dibujos a plumilla y explicaciones al margen. Los juicios están sacados de la teoría aristotélica como él mismo reconoce, sin embargo, se guarda bien, seguramente por mandato eclesial de

¹⁷³NICQUETTI, H.: Physiognomia humana, Lyon, 1648.

¹⁷⁴CORTES, Jerónimo: Fisonomía y varios secretos de la naturaleza, Valencia, 1746.



Vicente Salvador y Gomez f. 3.

Aforismos dignos de tener siempre en la memoria, los Pintores para Demostraren sus Pinturas lo que por ellas quierem significar.

Aforismos de los Ojos

- 1. Los ojos gruesos y salidos significan Lugar prouinciano Van a gloria van bien por mandarlo Dios.
- 2. Los ojos muy cauidos y entredos demostan ombre astuto en garcos de animo dañado y muy malicioso.
- 3. Los ojos muy azules y acules significan hombre de nebulhas y maliciones malicioso y maldad con nadie.
- 4. Los ojos encendidos como color de fuego es señal de poca ma. cordacion y obstinado animo traydor.
- 5. Los ojos muy largos mas a de oido nario significan Daño de animo y muy en las entrañas entodo.
- 6. Los ojos algo grandes y con la pupila clara demostan yrigencia y buenas costumbres Majestad prudencia y discrecion con liberos deidad.

La primera diligencia del que decaer Pintor, sera el ponerse a delinear los Ojos. para los quales no pareceda mas regla que el procurar con gran puntualidad, y imitarles sus pintores, teniendo mucha atencion, en donde se congederan, mas anchos. Como tambien en donde mas largos. Repara tambien quala parte hermosa erida de la luz iguala de la Sombra q. unida siempre a la media tinta, se describe mas delicada y suave, tambien con esta diligencia que es a empiezo a dibujar, se a oscuridad primeramente a hazerlo. con laqis para llegar a dar Verdadera Union a las Sombras.

hacer referencia alguna a las analogías entre bestias y hombres. En el epígrafe "Aforismos dignos de tener siempre en la memoria de los pintores para demostrar en sus pinturas lo que por ellas quieren significar" se empieza, claro está, por dar los de los ojos. Aconseja Gómez la premisa de los artistas de que «la primera diligencia del que deçecer pintor çera el ponerçe a deliniar los ojos» procurando «con gran puntualidad y imitarles en todos sus primores» añadiendo que para «dibujar un rostro siempre debe comenzarse por situar la posición y el eje de los ojos»: «el sentido del ver aquellas puertas del alma, abiertas de par en par en los ojos (...) con ellos el hombre ensancha su vista y verá cuán precisa es la luz de sus dos lámparas lucidas y cuánto le admiran y delatan todas las cosas visibles»¹⁷⁵.

En general, Gómez sigue el tradicional costumbrismo de ver defectos internos tras rasgos imperfectos de los ojos y perfección interna tras apariencia bella en la mirada¹⁷⁶.

¹⁷⁵«Teniendo mucha atención donde se consideran más anchos, como también donde más largos. Repárese también cuál es la parte más herida por la luz, igual de la sombra, que unida siempre a las medias tintas se discriminan más delicadas y suaves. También será acertadísimo que el que empieza a dibujar se acostumbre primeramente a hacerlo con lápiz para dar verdadera unión a las sombras».

¹⁷⁶ Aforismos de los ojos: «1. Los ojos gruesos y sólidos significarán locura, presunción, vanagloria por mandarlo todo; 2. Los ojos muy unidos y entrados denotan hombre astuto y engañoso de ánimo dañino y muy malicioso; 3. Los ojos varios y azules significan hombre de naturaleza e intenciones maliciosas; 4. Los ojos encendidos como color de fuego son señal de p^{er}ima condición, obstinados y ánimo traidor; 5. Más largos de lo ordinario significan dañado ánimo y muy malas entrañas en todo; 6. Ojos algo grandes y con pupilas claras denotan ingenio y buenas costumbres, majestad, prudencia y discreción». Como se ve también hay errores en el conocimiento anatómico: confunde las pupilas (que siempre son negras, salvo en situaciones patológicas) con el iris.

Las cartillas de dibujo¹⁷⁷ desde el siglo XVII recogen frecuentemente descripciones y dibujos sobre la forma de dibujar los ojos. Los dibujos de Giacomo Palma, Carlo Cessio, Cousin, Rubens, Poussin, Ribera y una larga lista de artistas a veces anónimos se incluyen en estas cartillas en las que abundan los grabados dedicados al dibujo exclusivo del ojo y la mirada¹⁷⁸.

Interesante es ver también cómo en muchas de estas cartillas se hace un verdadero alegato a la importancia que tiene el dibujo y la fisonomía del ojo como recogen Juan José Gómez y otros autores en el texto sobre los modelos de enseñanza del dibujo¹⁷⁹. Todas las cartillas contrastan, sin embargo con la opinión de Cellini, quien cree que hay que empezar por aprender a dibujar otras cosas más fáciles que los ojos: «El más bello animal que creó la naturaleza es el hombre, y su más bella parte la cabeza. La mejor y más bella cosa que es posible admirar en ella son los ojos, de modo que el hombre que desee retratar a éstos, por ser tales como hemos dicho, necesita mucha más habilidad que si se

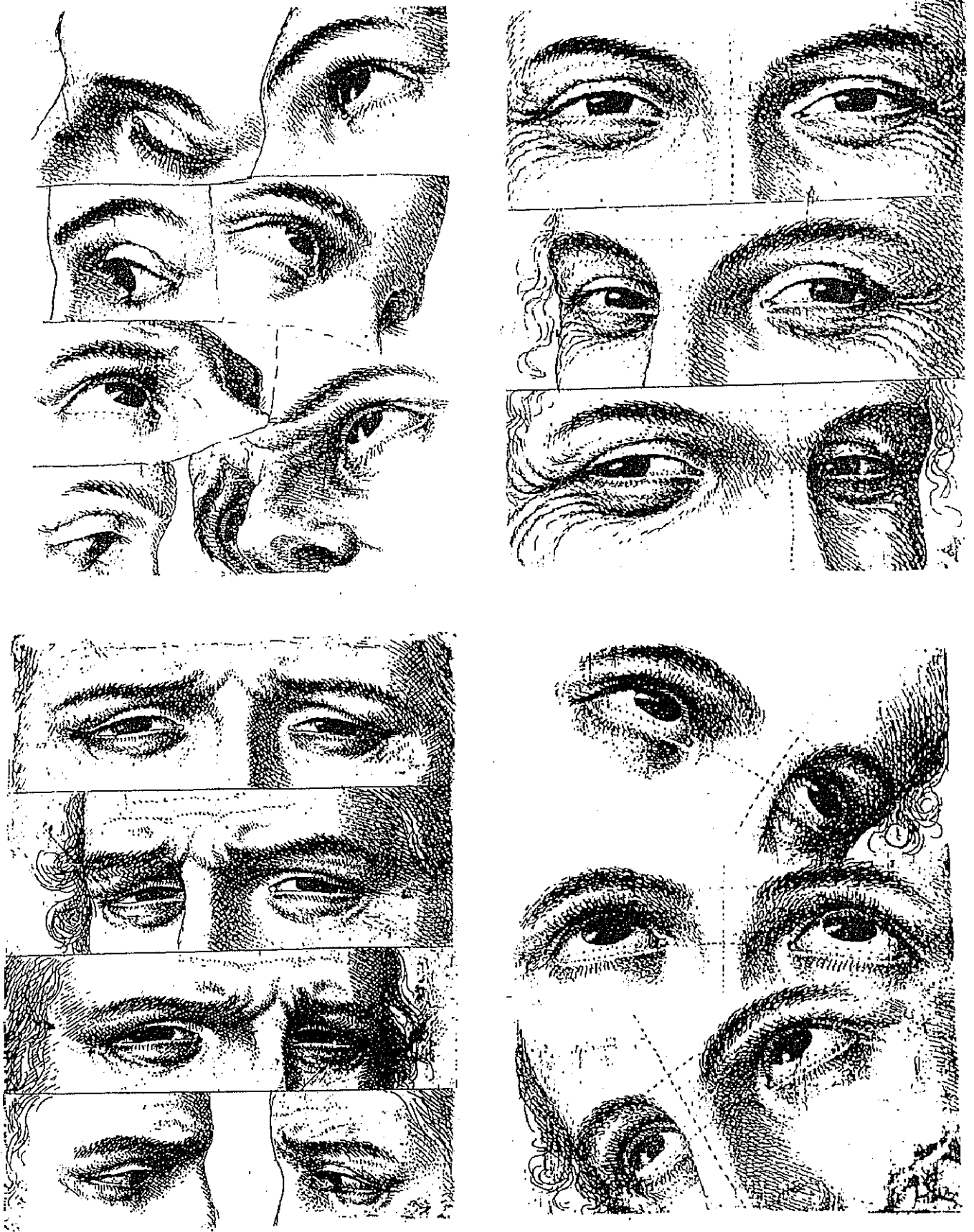
¹⁷⁷Ver a este respecto De Fortuny a Picasso y los modelos de enseñanza.

¹⁷⁸Muchas de estas obras no pretendieron al principio ser modelos para un hipotético alumno, sino que los dibujos y apuntes privados de los maestros se encauzaban como posible método de observación. En la Theorie de la figure humaine, París, 1773, de Rubens se da este "aviso al lector": «~~se debe entender que este manuscrito no ha sido compuesto por Rubens con la intención de ver la luz; es solamente un repertorio en el cual sienta por escrito, para su propia instrucción, los preceptos y los conocimientos que persigue, bien en el Naturaleza, bien en los diferentes autores a los que leía, para enriquecer su memoria de lo que encontraba allí como más destacado~~» advirtiendo el autor de la existencia de un volumen adjunto «que sirve de suplemento».

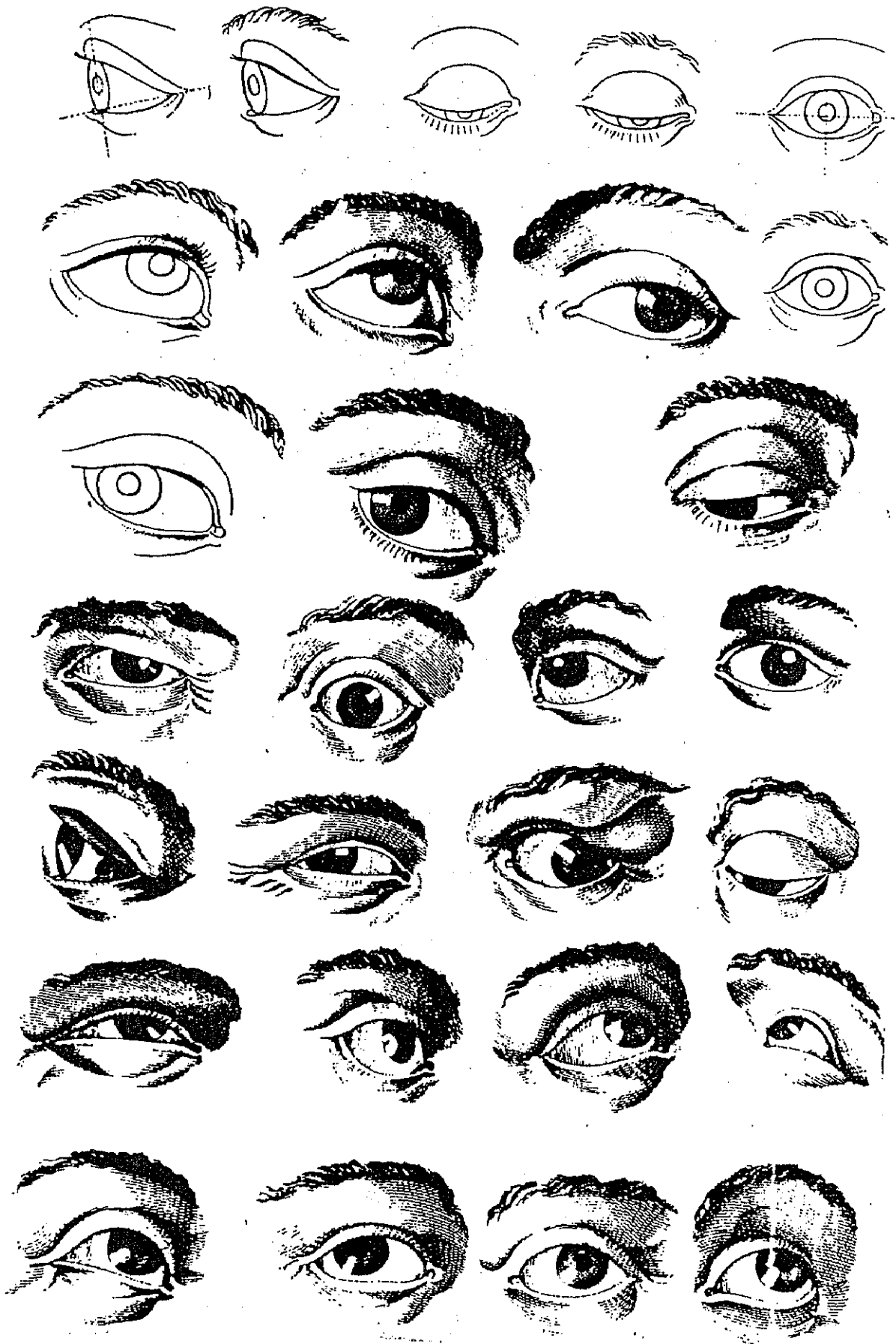
¹⁷⁹De Fortuny a Picasso y los modelos de enseñanza, p. 83.

tratara de cualquier otra parte del cuerpo. Por ello, según mi opinión, es una inconveniencia de los viejos maestros el pretender que los jóvenes y tiernos principiantes retraten un ojo humano. Por haberme ocurrido esto en mi niñez, pienso que los demás serán de mi opinión. Estoy convencido de la iniquidad de este método por las razones que dí más arriba. Naturalmente algún pobre pedante argüirá que un buen maestro de esgrima pone en la manos de sus discípulos principiantes las armas más pesadas, a fin de que luego parezca mucho más leve la tarea; a esto podría oponer bellísimas razones, mas por considerarlo tiempo perdido y por ser amigo de las conclusiones, me doy por satisfecho con haberles cortado el camino»¹⁸⁰. Cellini opina que es de mayor utilidad el desnudo y la anatomía ósea para el aprendizaje del dibujo, método que seguirán luego definitivamente las academias, terminando por concluir lo siguiente: «Considera, después de estos argumentos, si no es más fácil retratar un solo hueso que el ojo humano. Quiero que se empiece retratando el primer hueso de la pierna, que lleva el nombre de fusil mayor. Poniendo en práctica mi teoría, el alumno creerá estar dibujando un pequeño bastón, por lo tanto, por muy malo que fuere, siendo eso tan fácil, si no se consigue hacerlo bien en un primer momento, con un poco de aplicación saldrá airoso de la prueba, lo cual

¹⁸⁰CELLINI: Tratado de la orfebrería y la escultura... Buenos Aires, Ed. Schapire, 1949, p. 206.



José García Hidalgo: Dibujos de la Cartilla de "Principios", Madrid, 1691.



Cartilla anónima. S. XVIII. (Tomado de GOMEZ MOLINA, y otros: op. cit.)

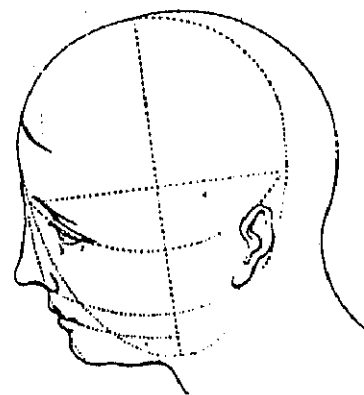
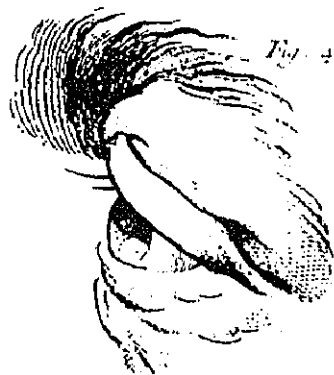
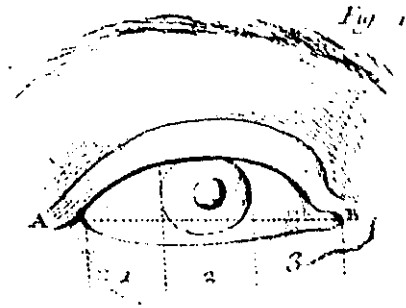
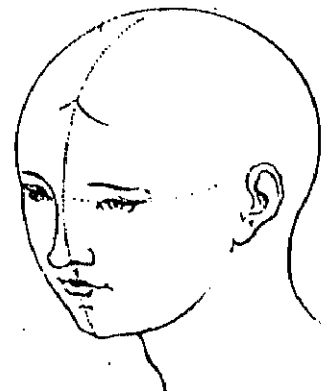
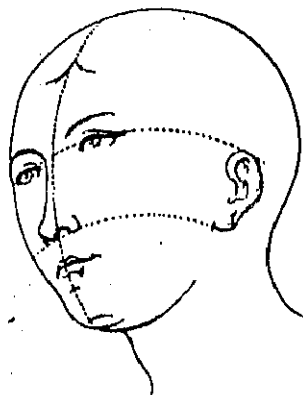
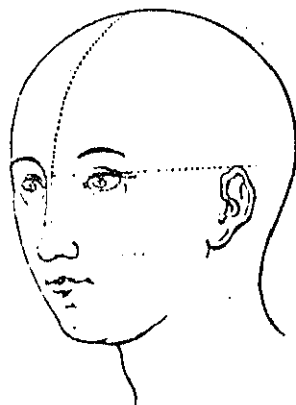


Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9.

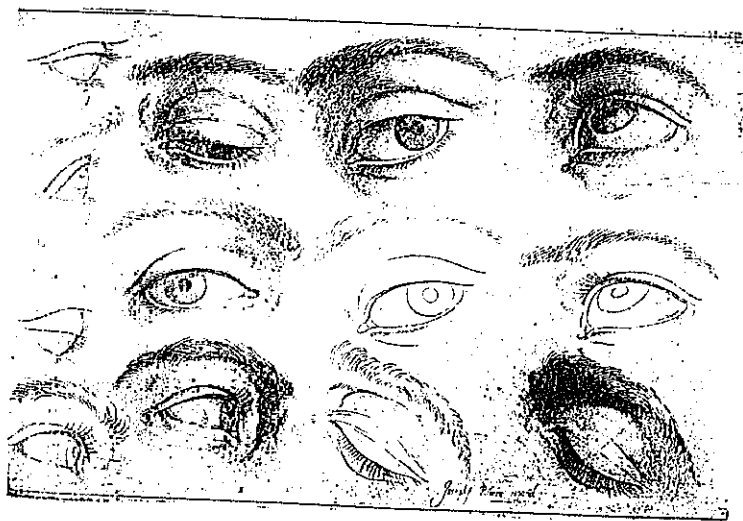


Cartilla de Recueil. S. XVIII. (Tomado de GOMEZ MOLINA, y otros: op. cit.)

no sería tan seguro si en vez de un simple hueso tuviera que retratar un ojo humano»¹⁸¹.

Sin embargo, como hemos dicho, pocas cartillas participan del criterio de Cellini, aconsejan mejor dibujar un amplio repertorio de sus expresiones, analizando la forma de cada ojo.

La cartilla basada en la obra de José de Rivera¹⁸², que tuvo una gran difusión por toda Europa, coincide en empezar por los ojos la enseñanza del dibujo. Propone esbozar primero un contorno no muy esquemático de los mismos, avanzando progresivamente hacia dibujos más completos y acabados de los ojos en distintas posturas y escorzos.



J. de Rivera: Izq.: Cabeza grotesca. Instituto Nacional per la Grafica. Roma.

Dcha.: Estudio de ojos. Graphische S. Albertina. Viena.

¹⁸¹CELLINI: op. cit. p. 206.

¹⁸²RIBERA, Joseph: Libro de principios para aprender a dibujar sacado por las obras de Joseph de Ribera, llamado vulgarmente El Españolito R.L. Juan Barcelón las grabó en Madrid, 1774. B.N. ER-1015.

Hay bastantes ejemplos de estos repertorios en las cartillas que, como Gómez Molina recoge, resultan útiles no sólo para el aprendiz que empieza, sino para el artista ya formado¹⁸³. En este sentido las cartillas, que hacen un compendio de la figura humana por partes, tendrán una buena acogida en las academias de Bellas Artes españolas, tal como describe Zulcher: «La academia debe estar bien equipada con los objetos necesarios para el aprendizaje del dibujo. Estos son básicamente, siempre que haya la suficiente variedad, los siguientes: libros de dibujo que muestren en primer lugar las partes separadas de las figuras, la forma y la proporción de las cabezas, de las narices, de las orejas, los labios, los ojos, etc., después, partes más grandes de las figuras y figuras completas...»¹⁸⁴. También el Reglamento de la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona de 1775 dice en el art. 15 que: «Empezarán los alumnos, en la primera clase, a dibujar los ojos de la figura humana, formándolos primero con solas líneas y después añadiendo las sombras». En los estatutos de la Real Academia de San Fernando de Madrid no están recogidos los programas de enseñanza; sin embargo, se sabe que existió una Clase de Principios¹⁸⁵ por los informes de la junta extraordinaria en 1792 que solicita a los académicos su opinión.

¹⁸³GÓMEZ MOLINA, J. y otros: op. cit., p. 218.

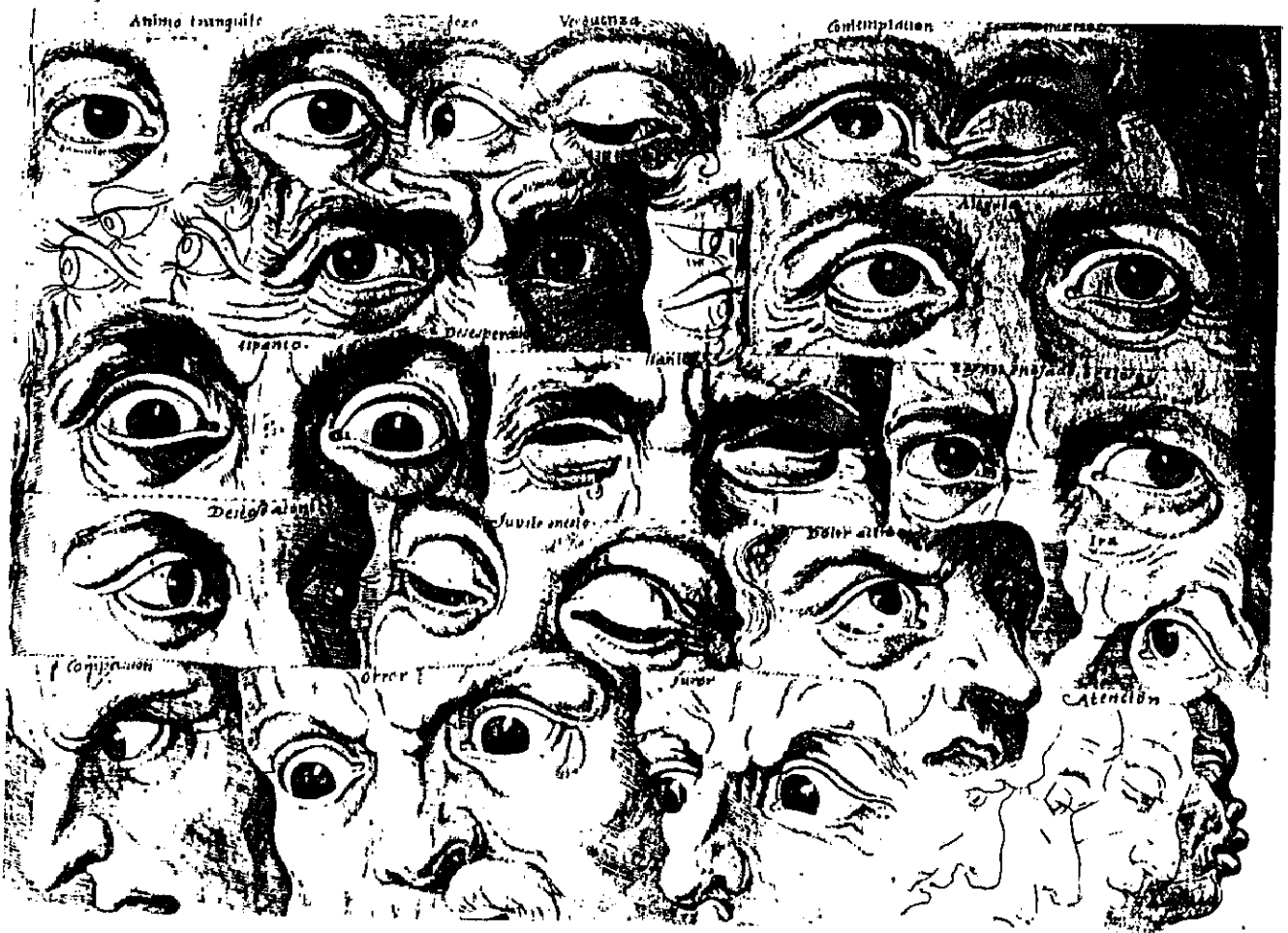
¹⁸⁴ZULCHER: Allgemeine theorie der bildenden künste citado por Nikolaus Persner en Las Academias de Arte, Ed. Cátedra, Madrid, 1982, p. 300.

¹⁸⁵El primer aprendizaje de los alumnos de la Academia tenía lugar en la "Clase de Principios". Esta consistía en la copia de dibujos recopilados de las cartillas de dibujo que representaban partes del rostro y del cuerpo.



Los ojos en la tratadística fisiognómica

Goya, Alfonso Bergaz, Pedro González Sepúlveda, Guillermo Casanova eran por entonces algunos de los componentes. Bergaz lamenta en este



Matias Irla: Expresiones de los ojos. La mayor parte de estos dibujos están influenciados por Le Brun.

informe el deterioro que en la Clase de Principios padecen los modelos de estampas, el desorden y la dispersión que esto produce a todos los alumnos, impidiendo seguir los pasos que las cartillas marcan: «muchos

de ellos cogen cuadros que no les corresponden ni les pueden servir de nada por no estar al corriente en los ojos, bocas, etc.»¹⁸⁶.

Mientras en las cartillas predominan las imágenes hasta el punto que la mayoría apenas tienen textos, en los tratados predominan la teoría. Pocos incluyen más ilustraciones que texto como el caso del Método de Matías Irla¹⁸⁷ que trae un amasijo de fragmentos gestuales basados en buena parte en los dibujos del Tratado de las pasiones de le Brun.

Los dibujos y expresiones que trae este tratado de los ojos son de una variedad verdaderamente apabullante, y aunque lamentablemente carezcan de cualquier ordenación metodológica merecen verse.

El Museo pictórico y la escala óptica: práctica de la pintura (1723) de Antonio Palomino¹⁸⁸ recoge un capítulo sobre la fisiognomía: «Es principio constante de la filosofía natural que la constitución del cuerpo humano y la figuración del semblante son índices infalibles de las pasiones e inclinaciones del hombre, pues aunque siempre tiene dominante el imperio de la razón, no por eso carece de aquella natural propensión que inclina»; sin embargo apunta al margen que aunque el

¹⁸⁶ Informes conservados en el Archivo de la Academia. Algunos citados por Bedat y recogidos de Gómez Molina op. cit.

¹⁸⁷ IRLA, Matías: Método sucinto i compendioso de cinco simetrías apropiadas a los cinco órdenes de Arquitectura, adornadas con otras reglas útiles, Madrid, 1730 (Contiene sólo 20 pliegos de 36 conocidos) Ed. fac. Ed. Turnes, Madrid, 1983.

¹⁸⁸ PALOMINO Y VELASCO, Antonio: El museo pictórico y la escala óptica Tomo II Práctica de la pintura, Madrid, 1723. De las ediciones posteriores utilizamos la de Ed. Aguilar, Madrid, 1947. Las citas están sacadas del tomo II, libro, VIII, cap. II.

semblante y la constitución son índices de pasiones, éstas «inclinan pero no fuerzan». Es Palomino artista conocedor de los orígenes clásicos del tema, que enfoca bajo una perspectiva no sólo plástica sino también cristiana.

Para las aplicaciones al oficio de pintor da unas catalogaciones aplicadas siempre al varón. Recogemos algunas de sus correspondencias entre el carácter y la mirada: Fuerte y robusto: ojos hermosos ni muy abiertos ni muy cerrados; Tímido: flacos, débiles y móviles; Ingenioso y prudente: los ojos hermosos y húmedos y vista aguda; Sinvergüenza: ojos muy abiertos y refulgentes, los párpados sanguinos y gruesos; Cobarde: enjutos y hundidos; Iracundo: centelleantes, redondos y sanguinos; Piadoso: ojos carnosos y húmedos. «Por estas mismas indicaciones podrá el discreto y erudito pintor expresar también las perturbaciones del ánimo». Da otras indicaciones sobre los hombres iracundos "ojos desencajados, encarnizados y tan abiertos que la pupila o niñeta se vea entera y circundada del blanco del ojo encarnizado, las cejas estiradas, y arrugada la frente». En la risa y el llanto se remite exactamente a lo que apunta Leonardo sobre similitudes y diferencias entre ambas, añadiendo que son propios de la tristeza los ojos bajos y el entrecejo levantado y todo lo contrario en la alegría: «ojos bien abiertos y cejas dilatadas».

Hablando del espanto, Palomino nos dice que «comparte muchas partes de la admiración (arquea las cejas y abre mucho los ojos), pero

se distingue en lo robado del color y en el encogimiento mostrando la timidez que siempre trae consigo». Los argumentos fisonómicos de la mirada para Palomino «como pondera Plinio hablando del ingenioso Timantes»¹⁸⁹ son para que en las pinturas se entienda mucho más de lo que se mira.

Hay que observar, por otro lado, el escaso conocimiento anatómico de los autores fisonómicos más antiguos. Confunden a veces la pupila con el iris o utilizan una terminología poco exacta.

5.4 Le Brun y su método de observación

El pintor Charles le Brun (1618-1690) es quien primero hará una teoría sistemática sobre la expresión de las emociones en general. Sin embargo, son pocos los que conocen sus primeros pasos en la fisiognomía, principios que luego le llevaron a realizar su famoso tratado sobre mímica.

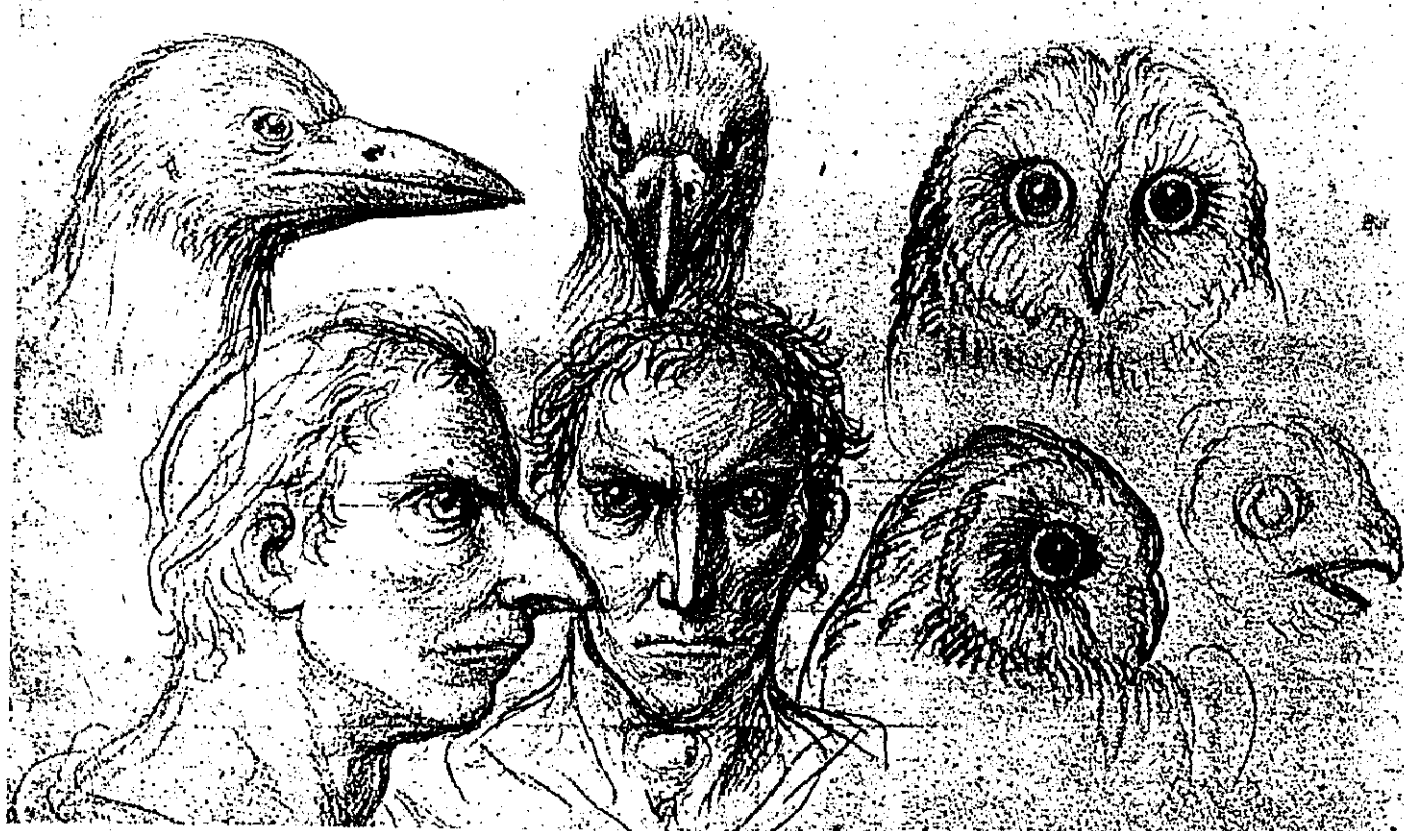
Pintor de cámara de Luis XIV¹⁹⁰ y miembro fundador de la Academia de Pintura y Escultura de París, le Brun tuvo gran influencia en el ambiente artístico del "Gran Sicle" francés. Antes se formó durante largo tiempo en Italia, allí fundaría y dirigiría la Academia de Artes de Francia en Roma. Amante de las obras clásicas y estudioso de

¹⁸⁹ Pintor griego que trabajó entre los siglos VI y V a. C. Cultivó preferentemente temas mitológicos y heroicos.

¹⁹⁰ Trabajó entre otras obras en la decoración de los palacios del Louvre y de Versailles. Nacido y muerto en París.

los textos de fisiognomía antigua, su interés por esta materia le hará publicar a su regreso a Francia el Traité de la Physionomie ou sur les rapports du la Physionomie de l'homme avec celle del animaux¹⁹¹

Le Brun que edita sus textos principalmente para que «sirvan de utilidad a pintores y escultores», los ilustra y encuaderna bellamente.



Ch. Le Brun: Croquis fisiognómicos. Museo del Louvre. París.

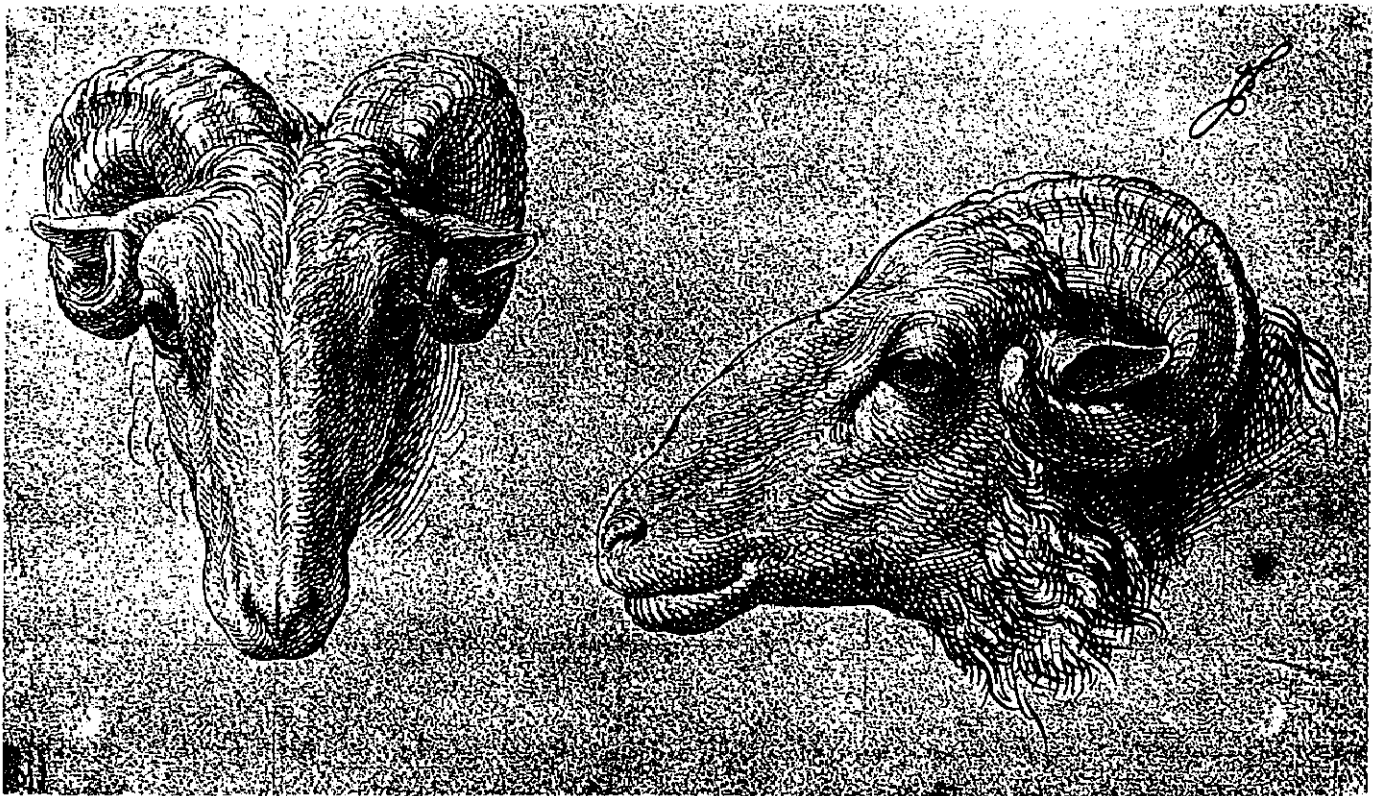
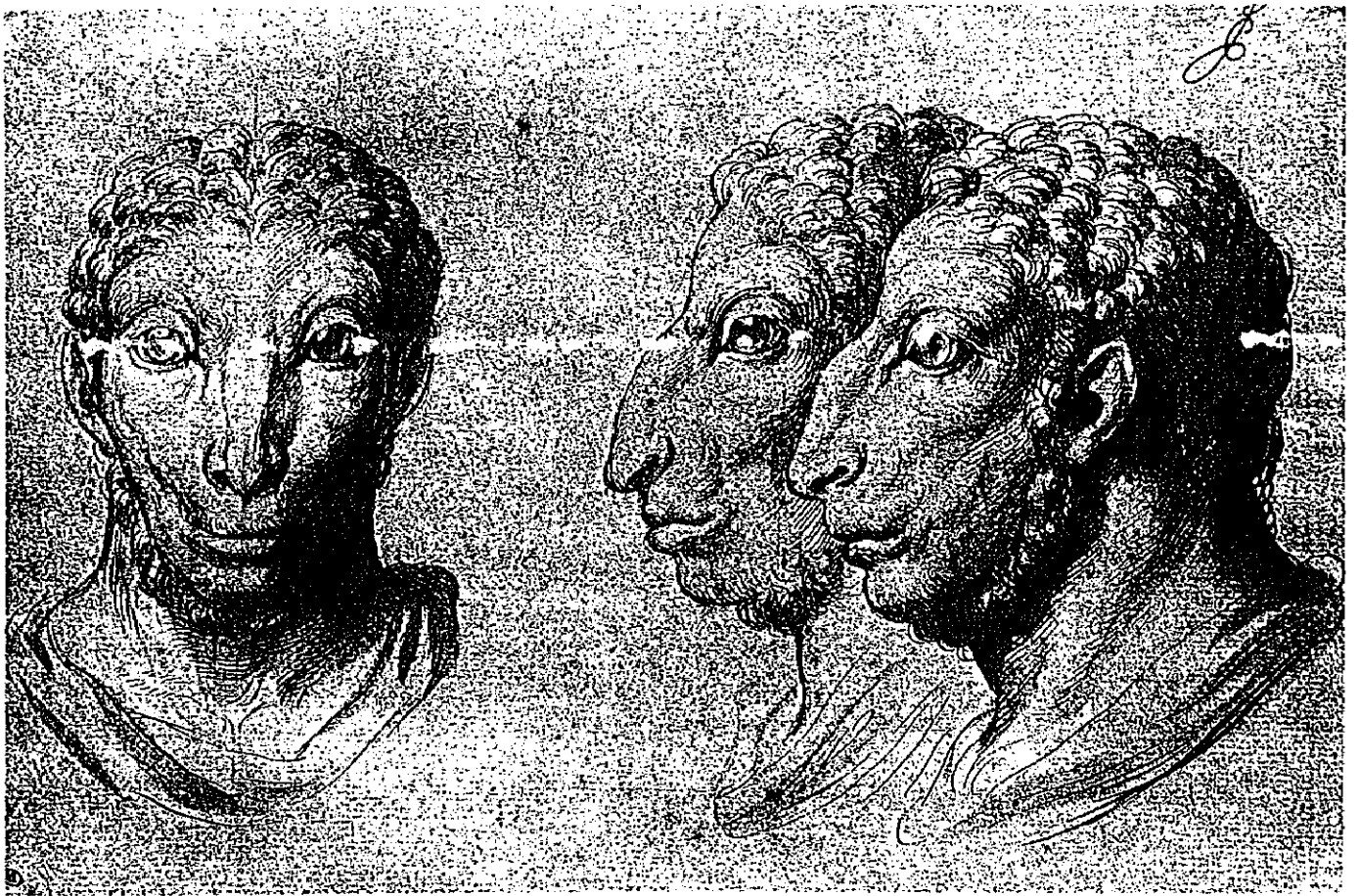
¹⁹¹ La edición posterior utilizada aquí es de BRUNET, Jaquet: Sur le traité de Charles le Brun, concernant le rapport de la Physionomie humaine avec celle des animaux. París, 1806. Con treinta y siete planchas.

Los soberbios dibujos realizados por él mismo son un alarde de precisión y detalle. Algunos rostros proceden de apuntes y cabezas clásicas tomadas en Italia y otros de animales y modelos vivos; de estos últimos opina que difieren en sus afectos tanto como los humanos en sus aspectos, pero son las bestias las que ofrecen un alfabeto más fiable.

El parecido que él sacó en los emparejamientos entre cabezas humanas y animales está muy conseguido, a pesar de alguna exageración. Los rostros tienen gran realismo y no resultan tan grotescos como aquellos más rudos de Porta, todo guarda cierta proporción y dignidad, aunque algunos no resulten creíbles. Pero son tal vez las de los animales las que resultan más extrañas; sus animales poseen esa mirada inteligente y casi humana que sólo el hombre tiene realmente.

Los estudios de estas concordancias se basan, al igual que hizo Rubens, en obras clásicas y animales vivos. Conservadas hoy en el Louvre las más de 250 láminas fisiognómicas, recogen ingeniosas comparaciones: el rey de los dioses griegos recuerda al rey de los animales. Hércules tiene las facciones de un toro joven, Nerón encarna los vicios y Antonino las virtudes.

En general, a los hombres los divide en tres clases: a) los de pasiones delicadas que no alteran sus facciones; b) los de pasiones vivaces, que les imprimen una marca particular; c) los de pasiones reprobables que degradan sus semblantes. A los animales también los clasifica según sus temperamentos, pero el problema del indicio en ellos



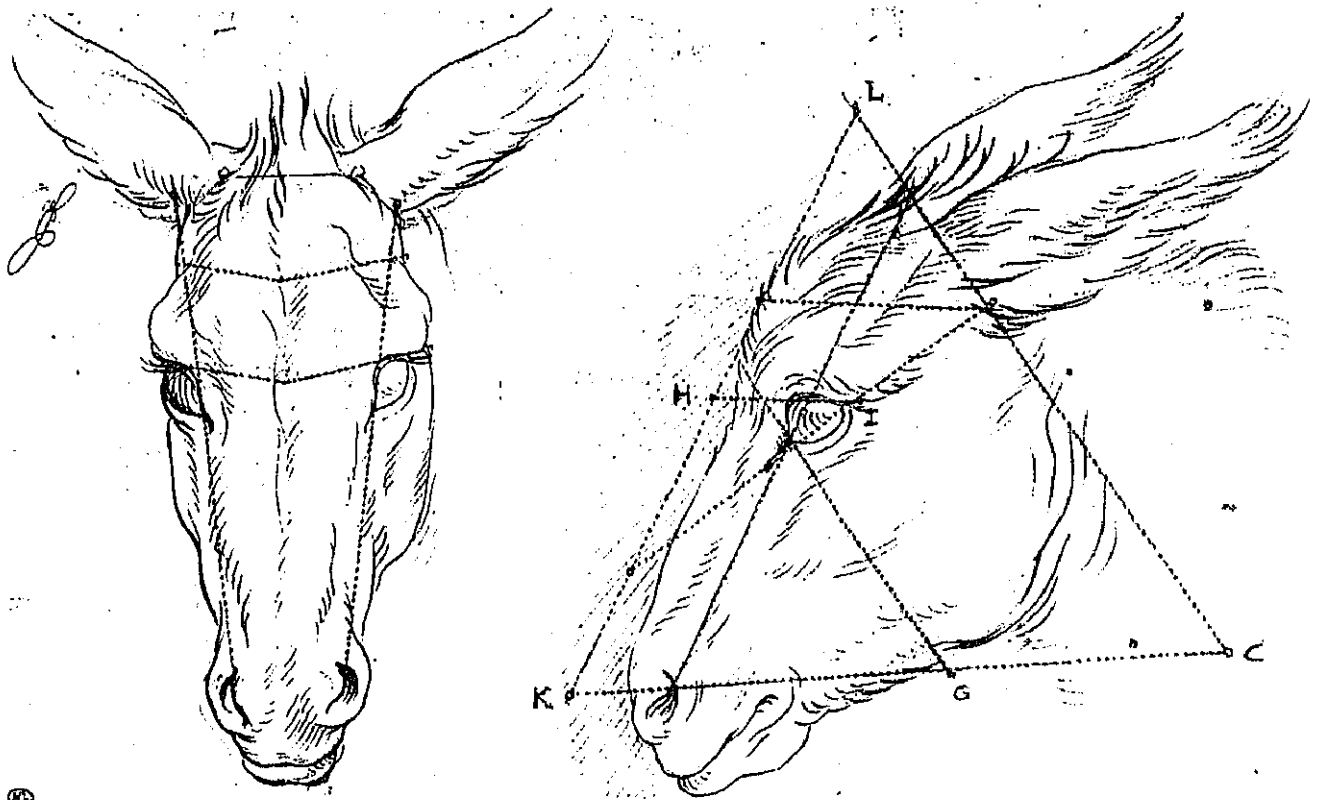
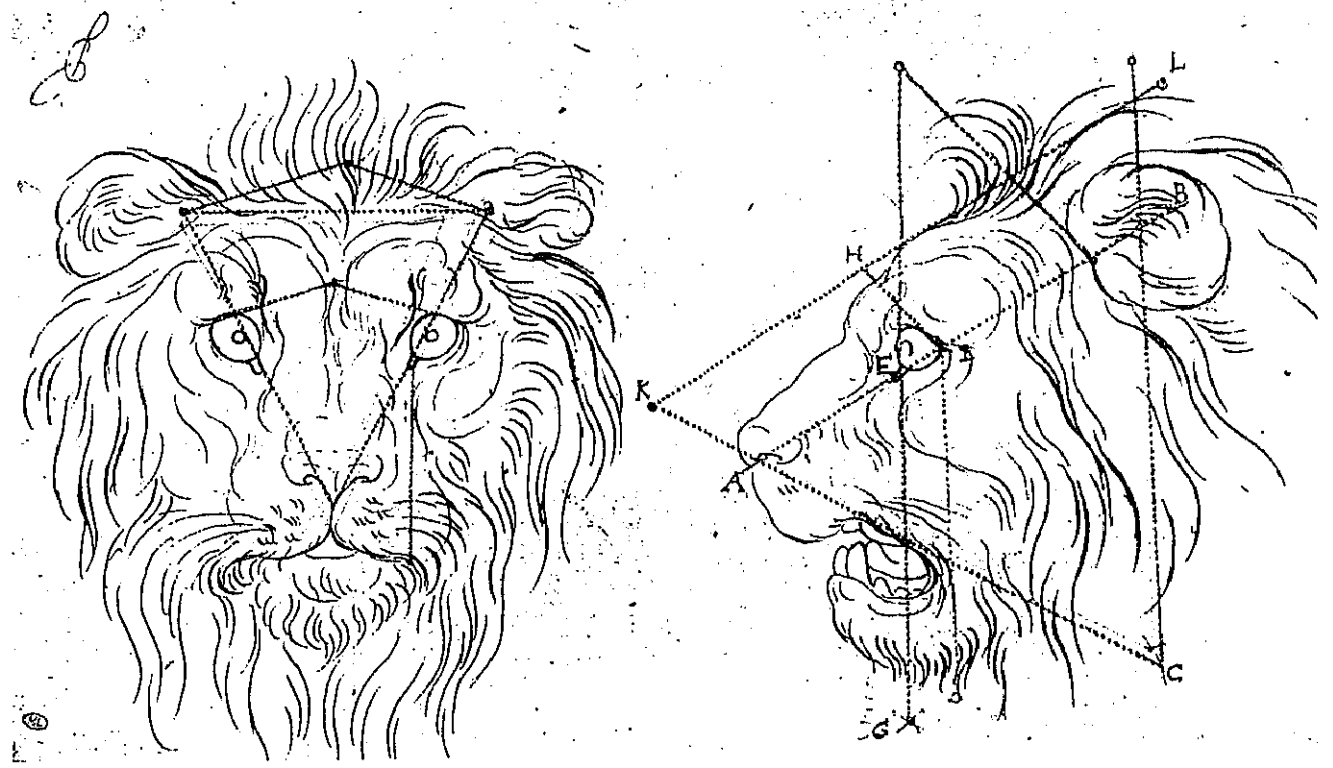
Ch. Le Brun: El hombre y el carnero. Museo del Louvre, París.



Ch. Le Brun: El hombre y el águila. Museo del Louvre. París.

se complica por la variedad de formas de los animales y sobre todo por tener algunos instintos análogos, aun siendo su apariencia muy distinta. Para resolver esta cuestión, le Brun propone un procedimiento geométrico, consistente en establecer la inteligencia del hombre y el temperamento del animal, mediante el ángulo formado por las rectas que atraviesan el eje de los ojos.

Sobre un dibujo previo de la cabeza traza una serie de líneas siguiendo la distribución de los órganos del rostro, pero atendiendo sobre todo a la composición y organigrama de los ojos. Partiendo de la cabeza del hombre que «es el compendio de todo su cuerpo y la sede de la inteligencia» se miden los ángulos formados por las tres rectas que cruzan el eje de los ojos; cuando el eje se encuentra sobre la parte superior de la nariz, se trata de un sujeto dominado por pasiones nobles; si se halla sobre la frente, se trata de impulsos vergonzosos. La geometría de los perfiles animales es más significativa según muestran las ilustraciones: esta teoría la intentó demostrar sobre unos dibujos en los que superpone un triángulo equilátero (ABC); uno de los lados ha de ir de la aleta de la nariz (A) hasta la oreja (B), pasando por el ángulo interno del ojo (E); junto a este triángulo se traza una recta paralela a BC que parte de E (EG), y otra paralela más a AB, tangente al punto más sobresaliente de la frente (LK); una recta IH que va desde el ángulo externo del ojo (I) siguiendo la dirección del párpado superior hacia la frente (H) completa el esquema. Según esta operación se com



CH. Le Brun: Croquis fisiognómicos de animales a partir de la ubicación de los ojos en la cabeza.

Museo del Louvre. Paris.

prueba el carácter voraz y frugívoro del animal, dependiendo de que la recta EG atravesase o no el hocico. Si se prolonga hasta el lado LK el triángulo mayor, esta línea toca el signo de la fuerza y si además va acompañada de una protuberancia en medio de la nariz, significa valentía. Según le Brun por esta regla se ve cómo animales como los conejos reúnen los dos signos y por qué son superiores en astucia a otras especies. La norma también la aplica a los humanos. Así, por ejemplo, bastantes hombres ilustres de todas las épocas, según él, están provistos de narices más o menos aquilinas; aunque esta apreciación es cierta los juicios y las matizaciones que siguen son interminables: «en el héroe el signo debe ir acompañado de una frente despejada y ancha y cejas tupidas», de lo contrario los valores degenerarían. La nariz parecida a la del loro es de habladores y orgullosos. Pero el colmo de la desgracia quedaría reservado a aquél que une a éstos una nariz rematada en pico de cuervo: entonces, sin remedio, «estará sometido a las pasiones más reprobables.»

La línea IH que sigue la arcada superciliar ofrece varias indicaciones; si sube hacia la frente: sagacidad; si es horizontal mansedumbre; si baja, perversidad. El ángulo que forma la línea LK denota, si se encuentra por encima de la frente, memoria, como en el caso de los elefantes o los monos. Si se sitúa por debajo, denota imbecilidad o estupidez, como se ve en asnos y corderos. Naturalmente este curioso

sistema, recogido después por su alumno Nivelón, hay que contemplarlo con bastantes reservas¹⁹².



Aguarda que te untero.



Miren que grâbes!

F. GOYA: Grabados de la serie "los Caprichos"

De lo que no cabe duda es de que para le Brun los ojos son la parte más importante y a la que dedica más atención en sus dibujos. En

¹⁹²Las teorías de le Brun, que fueron expuestas en la Academia, son conocidas hoy por cuatro fuentes: un *Abrége de Testelin*, a continuación del *Traité des passions*, un manuscrito de Claude Nivelon, la disertación de Morel d'Arleux, profusamente ilustrada y la colección le Brun del Cabinet des dessin del Louvre.

las analogías se ve cómo ha sido en ellos donde menos diferencias anatómicas pone le Brun entre hombres y animales, consiguiendo así el acercamiento deseado desde el punto de vista expresivo que tantos admiran.



Ch. Le Brun: Caballo y león con ojos humanos. Museo del Louvre. Paris.

La fascinación de captar por medio de los rasgos esos caracteres tan vivos e inteligentes animó a le Brun a multiplicar sus experiencias.

La principal conclusión que extraerá confirmará la profecía de Leonardo, aunque mezclada gratuitamente con un principio de Descartes: «Y así como hemos dicho que la glándula es el centro del cerebro y el lugar en el que el alma recibe las imágenes de las pasiones¹⁹³, las cejas son, del rostro, la parte en que mejor se dan a conocer las pasiones».

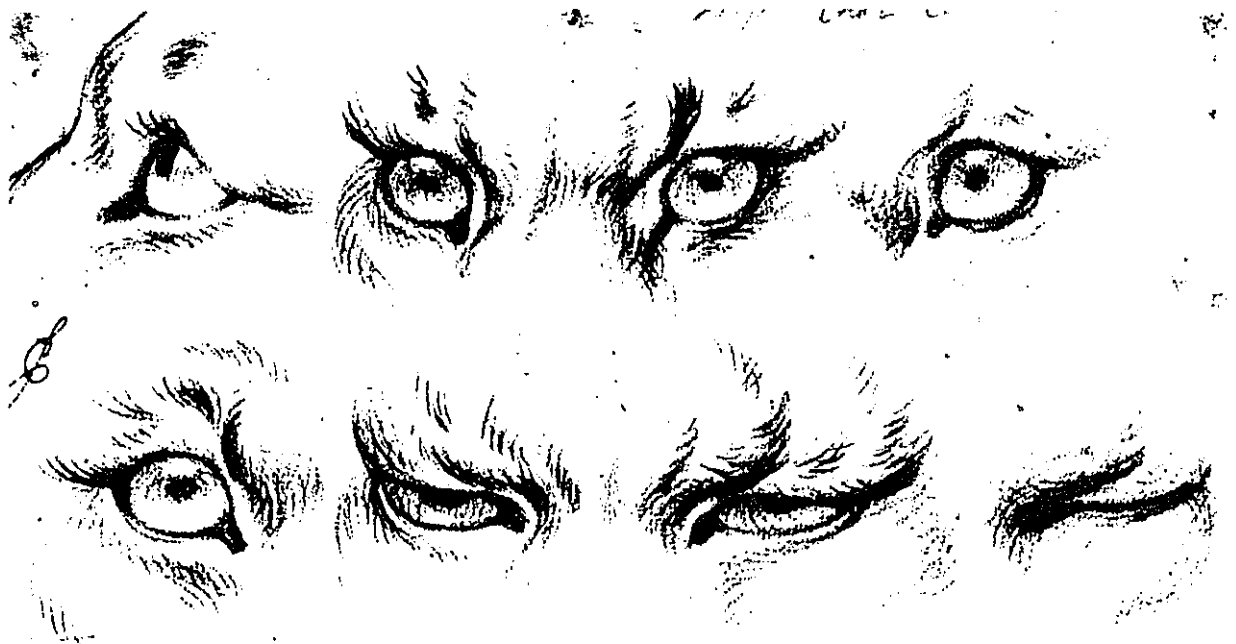


Picasso: Cabeza de toro con rostro humano. 1937.

¹⁹³ Toma este principio de Descartes quien formula por primera vez que las pasiones no tienen su origen en el corazón, sino en la glándula pineal. DESCARTES, R.: Tratado de las pasiones y Discurso sobre el método art. XXXI - XXXIV.



Ch. Le Brun: "Aspectos de los ojos del tigre y del lobo", Museo del Louvre, Paris.



*Diverses aspects et mouvemens d'yeux
Et de sourcils de chat.*



Ch. Le Brun: "Aspectos y movimientos de los ojos y cejas del gato". Museo del Louvre. París

El interés por las cejas le llevará a realizar las combinaciones más insospechadas, dibuja un león y un caballo a los que inserta ojos humanos, comprobando así la capacidad 'inteligente' que dan unos ojos humanos al trasponerlos sobre cualquier animal. Al primero le pone una mirada frontal, osca, de acuerdo con el carácter marcadamente rudo y masculino del león; al caballo le dibujó unas cejas finas y arqueadas, con una delicada mirada lateral que aparenta un aspecto femenino.

Resulta chocante cómo el sólo hecho de insertar unos ojos humanos a un animal bastan para darle inteligencia humana.

De los 250 dibujos que el pintor del rey presenta a sus colegas en la sesión de la Academia en marzo de 1671¹⁹⁴, una buena parte son sólo ojos.

«Aspectos y movimientos de los ojos» dice el encabezamiento de un amplio capítulo del Traité des passions¹⁹⁵. Colbert y otros artistas que asistieron al acto mostraron gran satisfacción por estas láminas¹⁹⁶ completamente sembradas de miradas a modo de catálogo. Ojos de hombres, de monos, de zorros, de cerdos, de carneros. Ojos abiertos, cerrados, semidormidos. Párpados pesados, con pliegues, lisos, salto-

¹⁹⁴El acta del día 28 registra «El señor Le Brun ha dictado su última conferencia sobre fisiognomía... y ha exhibido todas las distintas manifestaciones que de ella ha dibujado...».

¹⁹⁵Existe edición con figuras de B. Picart de París o Amsterdam de 1698. Otra de Amsterdam de 1713. BRUNET, J.: Manuel du libraire et de l'amateur de livres, París, 1812. En la obra de Lavater L'art de connaître les hommes par la physionomie, París 1820, editada por Poreau de la Sarthe, hay también capítulo dedicados a le Brun.

¹⁹⁶Etienne Bantrel (muerto en 1706) realizó planchas para al "physionomie du loup" y la de "du bouc" encuentre reproducciones de varias más.

nes, fieros, sumisos; cejas pobladas, fruncidas, de pelos erizados, tupidas, ralas; miradas contraídas o distendidas que traducen la expresión correspondiente.

La visión de estos dibujos termina por resultar inquietante. Hay algo dramático y visionario en todos esos órganos vivos que mirándonos no muestran el resto del rostro.

Después de haberse divulgado durante un largo período como doctrina popular, la fisiognomía animalista gracias a le Brun se renovará en los círculos artísticos durante los siglos XVII y XIX en un tiempo en que las investigaciones naturalistas se prodigaron como no lo habían hecho hasta entonces.

Muchos de estos investigadores tomaron la obra de Le Brun como referencia. Dentro de estos investigadores se puede encuadrar a Petrus Camper, dibujante y anatomista holandés¹⁹⁷ que publicará también curiosos trabajos.

Las conferencias que da en la Academia de dibujo de Amsterdam (1774) y en París (1778) volverán a tratar las ponencias defendidas por le Brun¹⁹⁸.

¹⁹⁷Petrus Camper (1722 – 1789) estudia diversas fisonomías de las razas. El famoso ángulo facial lleva su nombre.

¹⁹⁸«Nadie ha tratado esta materia con más método que Charles le Brun y podemos decir que todos los pueblos han adoptado no sólo sus preceptos, sino también sus dibujos». Camper se lamentará por no haber podido proporcionar a los artistas normas convincentes para su aplicación, pero espera haberles dado «una amplia idea del camino que la naturaleza parece haberse marcado en la creación de los animales» CAMPER, P.: Discursos, París, 1803. Algunas de sus curiosas intuiciones sobre esa misteriosa e íntima afinidad de los seres se verían después explicadas por Darwin. Otras, sin embargo, son más quiméricas, como el método para que los artistas

Darwin, que menciona buena parte de los tratados fisiognómicos en su tratado sobre las emociones, reconocerá también la obra de le Brun: «era la que más conocía entre las antiguas, contiene algunas buenas anotaciones»¹⁹⁹. También Lavater habla así de le Brun: «¿Dónde se pueden encontrar cejas dibujadas con tanto arte? ¿Dónde su movimiento en el que le Brun localiza la expresión de todas las pasiones? y que en efecto indican mucho más de los que le Brun creía percibir en ellas».

5.5 Lavater y la deducción del carácter por la mirada

A partir del siglo XVIII y primera mitad del XIX tiene lugar una nueva propagación de la fisiognomía. Mientras Camper difunde sus ponencias, un erudito veinte años más joven que él, ha empezado a publicar importantes textos sobre fisiognomía: Johan Gaspar Lavater (1741 - 1801), teólogo suizo que aborda el tema en una sesión de la Sociedad de Ciencias Naturales de Zurich (1772). La publicación de su ponencia suscita una larga controversia de la que surgirían cuatro importantes tomos: Physiognomische Fragmente, publicados primero en alemán y luego en dos versiones en francés, más amplias, una en La metamorfoseasen una vaca en pájaro o un caballo en humano.

¹⁹⁹DARWIN, Charles: La expresión de las emociones en los animales y en el hombre, Alianza editorial, Madrid, 1984, p. 35.

Haya (1781-1803) y la otra con las obras completas en diez volúmenes al cuidado de Moreau de la Sartre (1806-1809)²⁰⁰. Estas ediciones contienen un apartado sobre el retrato en el arte nada orientativo. Hay también un libro suyo dirigido a los artistas, pero que trata principalmente sobre osteología²⁰¹, lamentablemente esta obra es menos útil y menos completa que las citadas o que el Essai sur la physiognomie²⁰² (1786) obra que elegimos aquí para comentar por sus buenos dibujos.

Cuando está reuniendo documentación para la obra, Lavater conocerá a Goethe que será quien le dará a conocer la Fisionomía de Aristóteles. Goethe, erudito de la fisiognomía, será al mismo tiempo crítico y protector de Lavater y gracias a él se verán favorecidas las ediciones del suizo.

Siendo Lavater pastor protestante, llama la atención que este autor, en principio indiferente al desarrollo de la zoología, se plantee introducirla luego en su obra. La explicación la encontramos en Goethe, que veía en cierto modo los textos de Lavater como una oportunidad para volcar en ellos sus propios criterios; preguntado por Eckerman en

²⁰⁰Hay una reedición en la Biblioteca Nacional fechada en 1821: L'art de connaître les hommes par la Physiognomie, adornada con seis mil figuras (B.N. 2/20339).

²⁰¹Hay traducción al francés hecha por Gautier Peyronie y de ésta al castellano por Anastasio Echevarría, Madrid, 1807 (B.N.) y por Antonio Rotondo La fisonomía ósea. El arte de conocer a sus semejantes por las formas exteriores. Extracto de las mejores obras de Lavater. (62 láminas), Madrid, 1842 (B.N.). Sin especial interés por el rostro ni los ojos y llenos de jactancias. Los dibujos son de peor calidad.

²⁰²Essai sur la Physiognomie. Destinéé a faire connaître l'homme y le faire aimer, par Jean Gaspard Lavater, citoyen de Zurich et ministre du St. Evangile, IV tomos, La Haya, 1786 (B.N. 5/1540).

1892 si tenía Lavater una orientación hacia la naturaleza, respondió: «Por supuesto que no. su camino se orientaba exclusivamente hacia las conductas y los aspectos religiosos. Lo que hay en la Physiognomia de Lavater sobre los cráneos de los animales es mío»²⁰³. El poeta alemán, que hizo también para la obra algunos dibujos, cuida asimismo de que no falten numerosas colaboraciones de escritores y teóricos.

En esta época en que aparecen las primeras enciclopedias de la Ilustración, Lavater plaga sus lujosos volúmenes con multitud de grabados y reproducciones de artistas de todos los tiempos: Miguel Angel, Rafael, Rembrandt, Holbein, Poussin, Hogart. Para esta tarea dispone de varios grabadores encabezados por el ilustre Chodowiecki²⁰⁴.

En el tomo III del Essai hay extensos apartados sobre los ojos: "Des yeux et des soucils"²⁰⁵. Como el texto no tiene un criterio demasiado estructurado, comienza por dar pie a este comentario «Los ojos son un tema que ya he planteado en más de cien lugares de mi obra y que aún debo retomar casi en cada página»²⁰⁶ pero el principal acierto

²⁰³Goethe se centra principalmente en la osteología deduciendo las relaciones entre estructura y el temperamento. Por ejemplo, la caída del cráneo en los perros desde el ojo es indicio, en su opinión, de sumisión a los sentidos. Una especulación en la introducción a este capítulo recupera la vieja teoría del microcosmos. El cráneo humano reposa sobre la columna vertebral como una bóveda, mientras en los animales la cabeza cuelga como una mera prolongación de la médula espinal.

²⁰⁴Chodowiecki, Daniel (1726 - 1801) pintor y grabador alemán, ilustrador de libros y director de la Academia de Bellas Artes de Berlín.

²⁰⁵Op. cit. V fragment, cap. IV, pp. 280-299.

²⁰⁶Op. cit. cap. IV, p. 280.

de Lavater está en separar de inmediato los gestos y movimientos de lo que representa el aspecto físico de los ojos y de ilustrarlo mediante un buen puñado de dibujos: «No hay teoría que pueda darnos sin dibujos ideas distintas en fisonomía ni establecer unos preceptos infalibles en su aplicación, y aunque así fuera, un gran número de observadores de sociedad preferiría fijarse en los movimientos y en lo patognómico del ojo antes que juzgarlo por los contornos». Lavater, a pesar de esta idea de incluir en su obra gran parte de los conceptos de le Brun, se deja seducir por los antiguos sistemas deductivos, por las formas estables, así asegura también que la expresión móvil de la mirada está condicionada en cierto modo por las características del ojo: «Los movimientos del ojo, cualesquiera que fueren son sólo resultados de su forma y de su naturaleza específica. Cuando se conoce el carácter general del ojo, puede uno imaginarse mil movimientos individuales que le son propios. Digo más, su sola forma, su contorno bastará al fisionomista entendido para determinar el carácter físico, moral e intelectual del ojo»²⁰⁷. Lavater sigue el criterio general de que «creer en una patognomía sin fisiognomía es creer en unos frutos sin raíz».

Las doctrinas deductivas de los ojos en las que se vuelca parten de que, así como todo el mundo puede fijarse y reproducir los enigmas del alfabeto mímico, no sucede lo mismo con la fisonomía de las personas, que sólo unos pocos, según él, saben leer.

²⁰⁷ Op. cit. vol. III, p. 280.

Comienza por el apartado del color dando referencias muy numerosas: «Los ojos azules denotan más debilidad, un carácter más blando y afeminado que los ojos pardos y negros» que serían indicadores de un espíritu más viril y profundo. De los coléricos y locos da la antigua norma que dice de estas personas tenerlos de distinto tono.

De los párpados «según la propia experiencia aprendida: cuando el borde del de arriba describe un arco de medio punto es señal de buena naturaleza y a veces de carácter tímido, femenino o infantil». Evidentemente, retrata aquí el típico ojo redondeado de los niños o el hermoso y sobrecogedor ojo de algunas bellas mujeres. Si caen formando una línea más horizontal, cortando a la mitad la pupila, «indica generalmente hombre fino, hábil y muy astuto», aunque matiza que estos pueden ser también rectos de corazón, si se debe a la ancianidad, o si no hay señales peyorativas en la frente y las cejas.

Algunas de las deducciones fisonómicas están claramente relacionadas con las expresiones paralelas, como la cólera y la atención, «los párpados demasiado separados y recortados suelen denotar un humor colérico propio de los artistas (sic), de hombres de gusto y buen juicio; siempre que no aparezca mucho blanco por debajo o por encima de la pupila en cuyo caso serán flemáticos o sanguíneos».

Respecto de las cejas afirma, siguiendo el criterio de le Brun, que frecuentemente representan ellas solas la expresión de carácter. Hay algunos retratos como el de León Bautista Alberti que apuntalan las

demostraciones de las categorías que da de modo individual: Muy arqueadas se asocian con la modestia «así se han de representar a las jóvenes vírgenes»; en línea recta u horizontalmente, carácter vigoroso; ligeramente curvadas, fuerza de espíritu y bondad; desiguales y desordenadas, vivacidad agresiva; espesas y ordenadas, sensatez y reflexión. De las que se juntan por el entrecejo hay varias interpretaciones, mientras los árabes las consideran un rasgo de belleza, para los fisonomistas occidentales es señal de hipocresía. Lavater no está de acuerdo con ninguna pero reconoce que da al rostro un aspecto enojado y rudo. Si, por el contrario, están muy separadas aportan serenidad. Las cejas finas, flema, debilidad y poco carácter «No he visto hombre firme y razonable con cejas finas». Si están bajas y próximas a los ojos, el carácter es serio y profundo. Un comentario de Winkelman aporta igualmente que este tipo de cejas da a la cabeza de 'Antinous' un tinte de "rudeza y melancolía". Por ende, si están elevadas pierden firmeza y ganan en ingenuidad.

Una colaboración de Mr. Buffon habla de cómo las cejas son las partes que más contribuyen al juicio del rostro; son de una naturaleza distinta a las otras partes, resultan llamativas por su contraste y llaman más la atención que cualquier otro rasgo: «Son una sombra en el cuadro del rostro, que destaca los colores y las formas»²⁰⁸.

²⁰⁸LAVATER, G.: op. cit., cap. IV, p. 294.

Donde Lavater encuentra su verdadera vocación es en la deducción del carácter de las personas por sus rasgos. Parecida a aquella deducción a través de retratos artísticos que hacían Filemón y Zopyro.

Sobre una galería de rostros conocidos Lavater trata de aplicar la teoría de la norma al conjunto y los ojos en particular de cada persona, siempre bajo una concepción cristiana y profundamente moral, en la que los rasgos vienen a ser un estigma del alma.

Veremos sólo unos pocos ejemplos de esos juicios y retratos. De estos últimos Lavater se queja frecuentemente ya que las copias comentadas, encargadas por él a distintos grabadores, no suelen ser todo lo exactas que deseaba. (Los comentarios están transcritos literalmente del texto original en francés).

Tabla A: «Sobre los contornos de los ojos: Ninguno de estos dibujos ofrece naturalidad, ni está copiado de forma exacta».

«El primero es una nulidad total, el segundo tienen aire de inocencia, el tercero y el cuarto son la sorpresa y el espanto, el quinto es la imagen perfecta de un dolor profundo que intenta desaparecer, el sexto es el espanto, el séptimo la cólera, el octavo un energúmeno»²⁰⁹.

²⁰⁹Las referencias parecen tomadas de Le Brun.

Contours des Yeux.

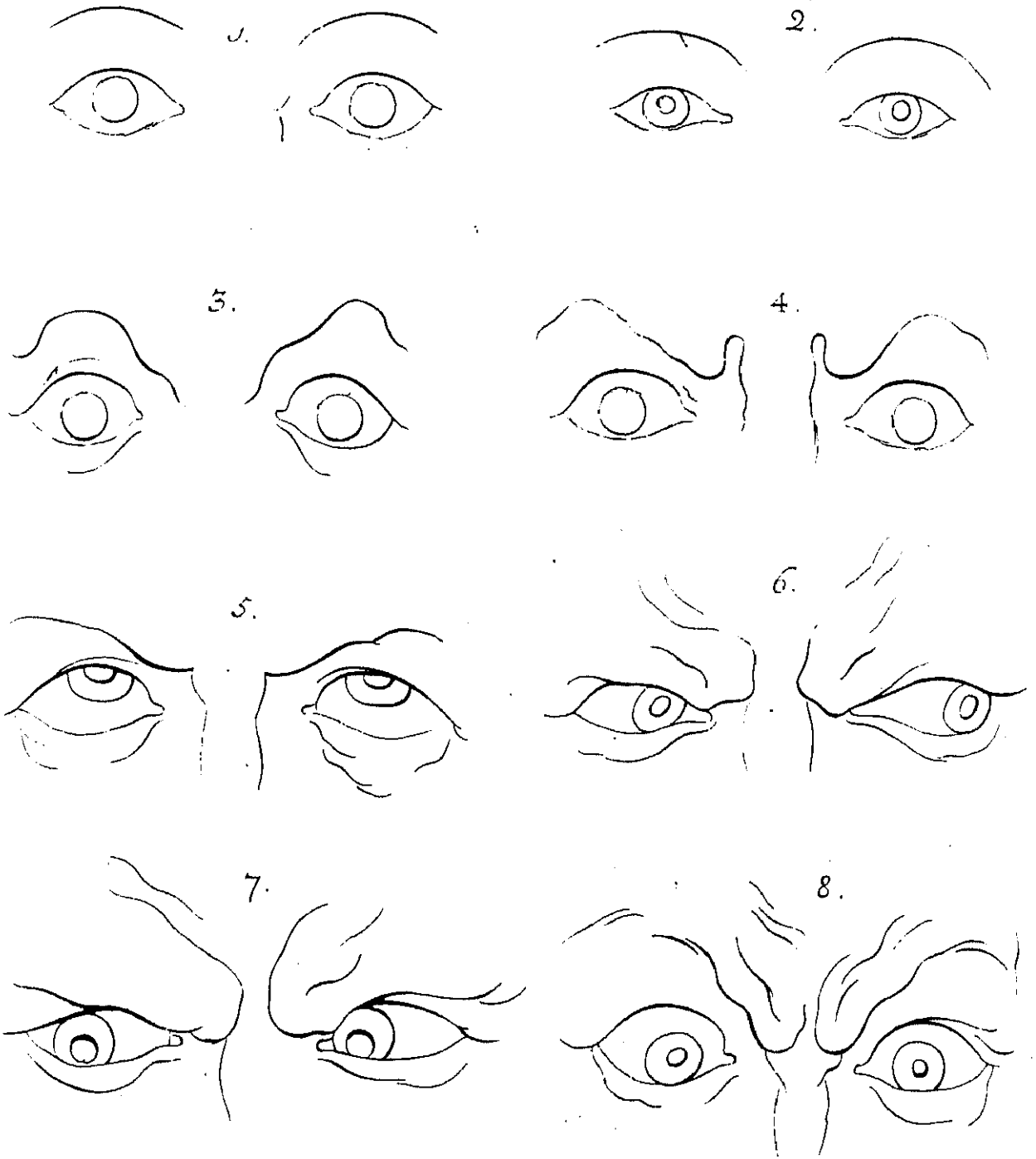


TABLA A

G. Lavater: Grabados de la obra "Essai sur la physiognomie".

Contour des Yeux.

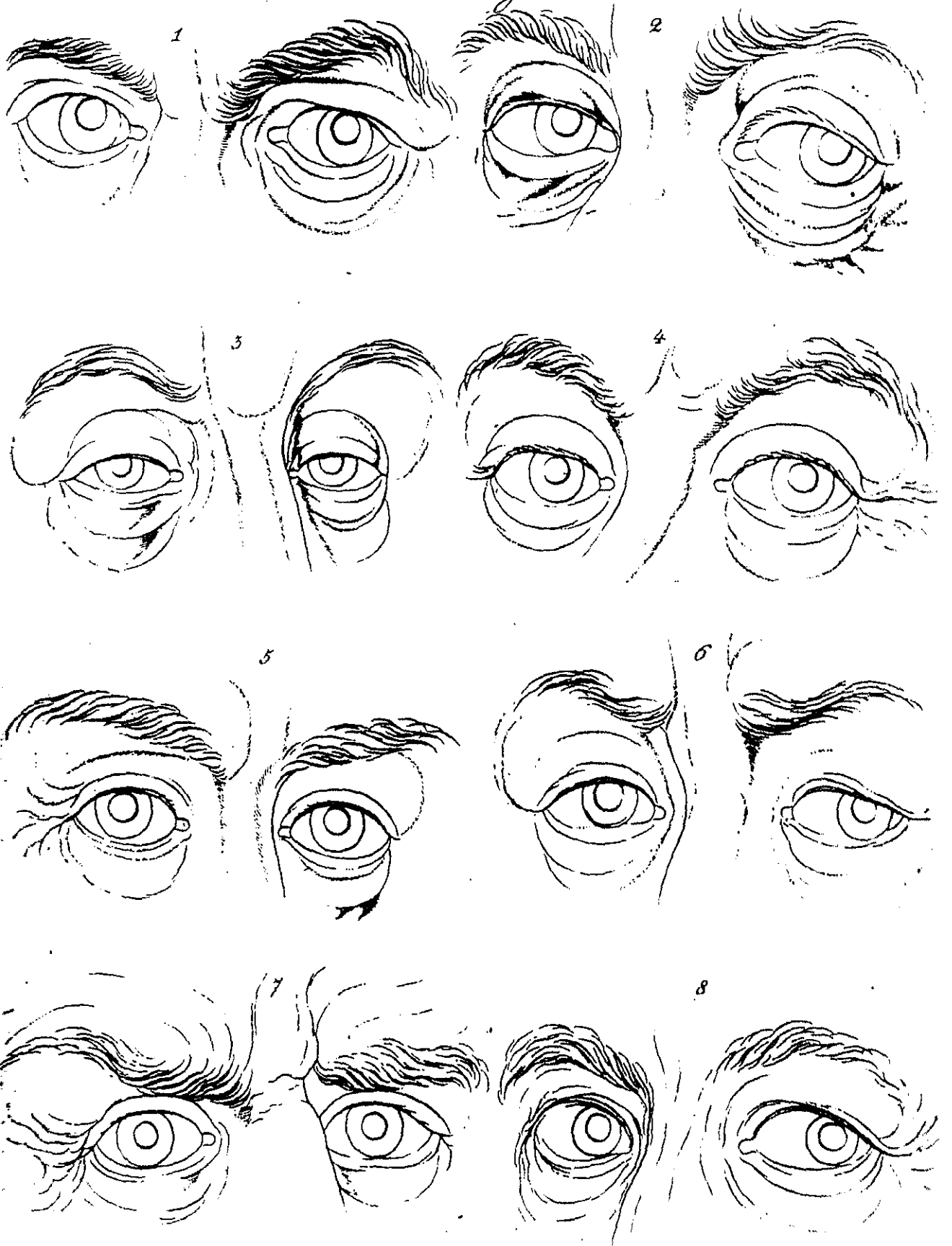


TABLA D

G. Lavater: Grabados de la obra "Essai sur la physiognomie".

Tabla D: «Unas cejas tan salvajes y al mismo tiempo tan amaneradas no se encuentran en la naturaleza. A los ojos les falta incluso calma y dulzura, pero se aprecia en ellos una fuerza extraordinaria o al menos pretensiones de esta falta del genio: no emprenderá nada a la ligera, raramente se equivocará en sus cálculos; debemos esperar de él más su crítica que su aprobación.

El 1 no es tampoco un hombre al que se le pueda engañar, si es que su imaginación no se irrita por su gran vivacidad. Se decidirá rápidamente, pero yo no contaría mucho con su perseverancia: su ojeada, menos reflexiva que el 3, tiene mucha más penetración.

Prescindiendo del rabillo de los ojos, que es demasiado romo, el 2 es verdaderamente un gran hombre, recomendablemente por su prudencia, por su forma de pensar, por su coraje y por su dinamismo.

Si el 4 le cede en sabiduría, sobresaldría quizás en moderación le hace generosidad.

Con el mismo grado de bondad, el 5 es más débil, y su falta de energía le hace desconfiado.

El 6 es más enérgico que el 4 y el 5 más limitado que 1, 2, y 3.

El 7 imperante y apasionado no consulta la verdadera sabiduría, y sin embargo, no quisiera hacerle pasar por un espíritu mediocre, menos aún por un idiota: domina, sin tener nada importante, como mucho se hará temer por su violencia.

El 8, carácter noble y magnánimo; esta mirada clara y penetrante supone mucho orden, nitidez y aplicación, un espíritu que pone en todo lo que hace el último grado de exactitud y de perfección»²¹⁰

²¹⁰Estos ojos parecen estar sacados de Goethe.



TABLA H

G. Lavater: Grabados de la obra "Essai sur la physiognomie".

Tabla H: «Caractericemos en dos palabras los ojos de la lámina adjunta.

1. Fuerza, candor y bondad: si miramos la fuerza que promete la ceja, encontraremos que los contornos, y sobre todo los contornos interiores, son demasiado flojos. Este ojo, sin ser el de un genio, sabe observar sanamente.

2. La parte de arriba es más expresiva que la de abajo, y el ángulo obtuso del rabillo contrasta con la parte de abajo del párpado superior.

3. Este me sugiere la misma apreciación y me imagino un loco enérgico, un hombre con pretensiones que no está falto de carácter y cuyo vigor no está moderado por la prudencia.

El 4 ama, cree, espera y sufre: tiene poder para concentrar diversas facultades hacia un único y mismo punto.

El 5 vislumbra rápidamente cada objeto; todo lo singular le choca, capta todo con facilidad, da a cada cosa su verdadero nombre y la pone en su verdadero sitio; pero no profundiza nada, y no es lo bastante tranquilo para ocuparse de un análisis razonado.

El 6 es más animado, más cariñoso, más enérgico y más firme que el anterior.

El 7 supera a todos los demás: esta mirada es pura, tierna, delicada, llena de nobleza y de energía, pero no nos presenta a un hombre consumado en el arte de hacer y de llevar a cabo un plan.

El 8 puede tener más juicio que el 7, más reflexión y más energía, pero no tiene, como él, esa delicadeza de tacto que es atributo del ingenio, ni ese espíritu de observación vivo y rápido que da el sentimiento del amor.

Al ojo 9, dibujado con lupa, parece gustarle el lujo y la brillantez, y efectivamente debemos asociarle con un músico de mucho ingenio, cuyas numerosas obras se resienten de esta disposición.»



G. Lavater, Dibujo de D. Grau.

En los textos de Lavater hay también bastantes diagnósticos temperamentales hechos sobre retratos. He aquí sólo un ejemplo sobre el retrato de D. Grau: «Aquí tenemos unos ojos que hablan y a los que hace resaltar el impulso de su propia fuerza; son dominantes (sin tener, sin embargo, ese dominio resuelto que distingue la mirada de un Gustave Adolphe, de un Loyola). Os penetran, no se dejan imponer, recelan un hombre dispuesto a cualquier acontecimiento, que resiste sin doblegarse y del que nada puede vencer la constante actividad. Esos ojos próximos a esas cejas frondosas detestan saber todo lo que es superficial». A pesar de lo subjetivo de estos juicios, intelectuales como Goethe o Balzac o Galdós apoyaron el diagnóstico fisiognómico. Balzac escribió «la fisiognomía de Lavater ha creado una verdadera ciencia que tiene como fin ocupar un lugar entre los conocimientos humanos»²¹¹.

Con Lavater se acaba la tradición de los grandes autores fisiognómicos de la antigua concepción deductiva. Pero los sistemas de catalogaciones morfológicas siguen aplicándose y, por increíble que parezca, en áreas profesionales.

La clasificación hipocrática y sus tipologías (el sanguíneo, el pícnico, el linfático, el melancólico), la morfopsicología y los sistemas de

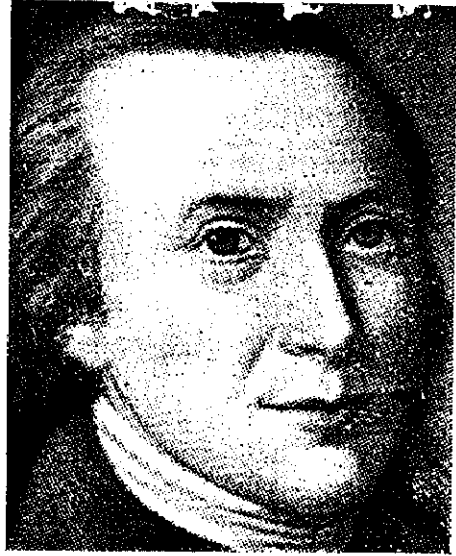
²¹¹BALTRUSAITIS: op. cit., p. 47; CARO BAROJA: op. cit., p. 206.

observar las formas del rostro modelados por la vida²¹², la frenología que estudia la relación entre la forma y el relieve del cráneo y los instintos y aptitudes son sólo algunos ejemplo de esa selección²¹³.

Respecto a la mirada hay numerosos autores que también ofrecen a quien los quiera ver "curiosas" tablas de deducción de las que sólo damos aquí un par de ejemplos anecdóticos (Ver ilustraciones de Huter y Ferrándiz).

²¹²Las obras de este tipo son numerosísimas. En todos los países se encuentran autores relativamente recientes como Lang, Huter, Moragas, Lorenzini, Allendy, Corman, Muñoz Espinel, Gauguelin, Vander, etc (Ver bibliografía fisonómica) que se empeñan en seguir tomando como válidas la fisonomía para su aplicación real sin aportar siquiera algún dato científico. Hay, sin embargo, recientemente estudios como los de Willian Sheldon, de la Universidad de Harvard, que partiendo de la comparación de las variantes estáticas de miles de estudiantes de la Universidad, retornan a criterios puramente morfológicos. Sheldon que renuncia implícitamente a la causalidad de orden fisiológico, dirige por separado dos investigaciones «una en el ámbito psicológico (para individuar, según él mismo, las variables primarias de orden "dinámico") y otra en el somático (para individuar las variables primarias de orden "estático" o morfológico). El cálculo de las correlaciones permitirá establecer después en qué medida están ligadas las unas a las otras. El objetivo declarado de la investigación es sentar las bases para una futura "psicología de las constituciones". TALAMANTE, Leo: Guía del carácter, Martínez Roca, Barcelona, 1.969, p. 46.

²¹³F. J. Gall fue el fundador y principal impulsor de esta pseudociencia. Vid. CARO BAROJA, J.: op. cit., p. 205: «En Inglaterra y Estados Unidos, la frenología fue cultivada con entusiasmo» a primeros de siglo igual que en España donde tuvo cultivadores conocidos como Mariano Cubí y Soler, Frenología, Barcelona, 1.844. Ultimamente han aparecido reportajes importantes departamentos de policía del mundo tienen especialistas formados en tipología criminal. Estos departamentos como el de Scotland Yard guardan amplios archivos con los más famosos delincuentes de la historia, sus caracteres fisonómicos y la deducción de los caracteres correspondientes a cada delito. Vid. "Resumen analítico del sistema del Dr. Gali sobre las facultades del hombre y funciones del cerebro llamado vulgarmente craneoscopia, traducido y compilado por una sociedad de naturalistas y literatos de esta corte", Madrid, 1835. Vid. también LOMBROSO, F.: L'homme criminel, F. Alcan ed., París, 1.887.



Goethe; Mirada de poeta y filósofo. Matias Claudius; Poeta con expresión ascética de sacerdote.



Luis Richter; Expresión bondadosa, modesta y de candorosa alegría. De características faciales y ojos llenos de esperanza. Samuel Hahnemann; Abate, investigador, descubridor de la Homeopatía. De expresión abierta, ojos sonrientes e infantiles.

V. Ferrándiz: Juicios fisiognómicos de los ojos (Las fotografías están sacadas del texto de Fritz Lange).

France Dimanche
vous prouve que

L'HOMME NE DESCEND PAS (seulement) DU SINGE

FRANCE DIMANCHE vous prouve à son tour de nouveau que l'homme descend du singe. Et cela prouve que la science d'aujourd'hui est plus avancée que celle d'hier. Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres. Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres. Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres.

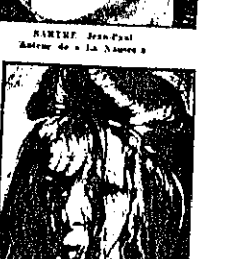
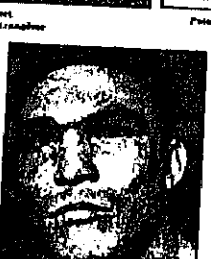
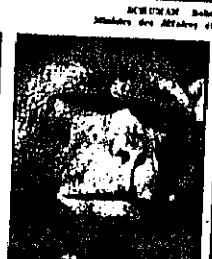
Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres. Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres. Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres. Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres.

Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres. Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres. Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres. Et cela prouve que l'homme est un animal comme les autres.



Chien CHEN Paulinien
Compagnon de l'homme

DR GAUDET Charles
Général de brigade



Chien CHEN Paulinien
Compagnon de l'homme

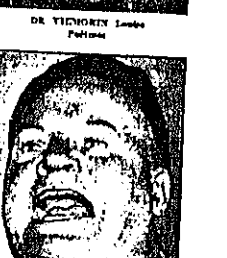
YVONNE Jeanne
Belle-mère à V. H.

Chien CHEN Paulinien
Compagnon de l'homme

STOCK Jean
Champion de boxe

Chien CHEN Paulinien
Compagnon de l'homme

DR VIENHONN Louis
Médecin



Chien CHEN Paulinien
Compagnon de l'homme

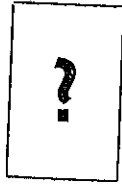
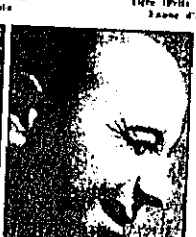
MONTAUDO Jean-Baptiste
Artiste français

Chien CHEN Paulinien
Compagnon de l'homme

MONTAUDO Jean-Baptiste
Artiste français

Chien CHEN Paulinien
Compagnon de l'homme

THIERRY Maurice
Homme politique



Chien CHEN Paulinien
Compagnon de l'homme

MONTAUDO Jean-Baptiste
Artiste français

MONTAUDO Jean-Baptiste
Artiste français

CHEN Paulinien
Compagnon de l'homme

THIERRY Maurice
Homme politique

THIERRY Maurice
Homme politique

Toute la confiance avec des animaux sérieux n'est pas payement fortaine mais toute interprétation de nos publications à des fins politiques se fera IN.H.L.R. 1950

"El animal y el hombre" France Dimanche, núm. 189, 9-15 de abril de 1950.

6. Otros planteamientos sobre la fisiognomía de los ojos.

No entraremos en otros autores fisiognómicos posteriores, que los hay. Su estudio, aunque fuese sólo alusivo, alargaría desmesuradamente este estudio²¹⁴.

También es conveniente atender a otras formas de ver la fisonomía relacionando las formas del rostro y los ojos con equivalencias menos aparentes que Gombrich denomina «la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte»²¹⁵ como un estudio bajo el cual aparecen nuevas revelaciones del análisis de sus formas.

Efectivamente en los ojos, la edad, como terminaba de decir Lavater, tiene una importancia fundamental sobre la apariencia del ojo; en la juventud, la tersura de sus tejidos modela las formas dulcemente; formas que, sin embargo, irán sufriendo sucesivas remodelaciones dependiendo no sólo del paso del tiempo, sino de las circunstancias de la existencia²¹⁶. Y así como esas formas perfectas que vemos en los ojos jóvenes nos causan fascinación, probablemente, pasada esa edad, perderán dicho efecto en buena medida. Ahora bien, existen en los ojos

²¹⁴ En la bibliografía puede encontrarse material de interés para el estudio y conocimiento de un tema verdaderamente curioso.

²¹⁵ GOMBRICH: op. cit., p. 100.

²¹⁶ CARO BAROJA, J.: op. cit., p. 244.

Otros planteamientos sobre la fisiognomía de los ojos

unos rasgos que prevalecen de modo casi indeleble²¹⁷. Esa "constancia fisonómica" en la mirada tiene aspectos difícilmente explicables. «Todos cambiamos a lo largo de la vida de un día a otro, de un año a otro. Las famosas series de autorretratos de artistas como Rembrandt, desde su juventud hasta la ancianidad, muestra al artista estudiando este proceso implacable, pero ni el crecimiento ni la vejez pueden destruir lo esencial del aspecto individual de la mirada»²¹⁸. Gombrich plantea en esto una cuestión que cree importante: «Sólo con la llegada de la fotografía hemos llegado a percatarnos plenamente de este efecto del tiempo».

Con los retratos de varios cuadros y los personajes reales fotografiados al lado de la página como en el caso de Bertrand Russell²¹⁹, de Yvette Guilbert (modelo de T. Lautrec) o de Franz Liszt. Gombrich recapacita sobre el concepto que subyace en el espectador y sobre la percepción de la fisonomía en la pintura antigua. Las pinturas, según él, inducen con relativa facilidad a no distinguir las diferencias entre la "máscara" y el "rostro"²²⁰. La máscara representaría la forma

²¹⁷Generalmente los ojos son los rasgos que los progenitores mejor reconocen como suyos en los recién nacidos, aunque este juicio suela ser prematuro a tan temprana edad.

²¹⁸GOMBRICH, E.H.: La imagen y el ojo, Alianza, Madrid, 1991.

²¹⁹En otro Gombrich utiliza dos fotografías de Bertrand Russell a la edad de cuatro y noventa años. «La experiencia de encontrar el parecido... influye en la forma en que vemos un rostro» op. cit., p. 102.

²²⁰«La experiencia de las constancias subyacentes en el rostro de una persona, experiencia que es tan fuerte que sobrevive a todas las transformaciones, y entra en conflicto con el extraño hecho de tal reconocimiento puede quedar inhibido con relativa facilidad por lo que puede llamarse la máscara» idem p. 103.

más primaria de reconocimiento; éste se basa en una apreciación sobre todo del 'parecido', de cierta tipología basada en lo más característico del modelo. Esa máscara convencional aparece a veces perfeccionada o retocada, y otras como un acercamiento a los rasgos comunes al estilo, de modo que siempre subsiste una proyección particular sobre el modelo de la que luego es difícil apartarse una vez que nos hemos formado el estereotipo del personaje²²¹. Otra forma de empatía es la que se da «cuando un rasgo distintivo inesperado se interpone, el mecanismo puede quedar atascado. Se dice que todos los chinos son parecidos para los occidentales. Las características a las que no estamos acostumbrados, como los ojos sesgados, atraerán a principio nuestra atención y harán que nos resulte difícil atender a las variaciones sutiles... No sólo todos los chinos nos parecen iguales, sino también todos los hombres con pelucas idénticas del siglo XVIII. La dificultad obvia es la misma que existe con todos los retratos de personas anteriores a la invención de la fotografía. Tenemos muy pocos controles objetivos sobre la apariencia del modelo»²²².

Este efecto que en psicología de la percepción podría compararse al "efecto de enmascaramiento" hace deducir a Gombrich que quizá

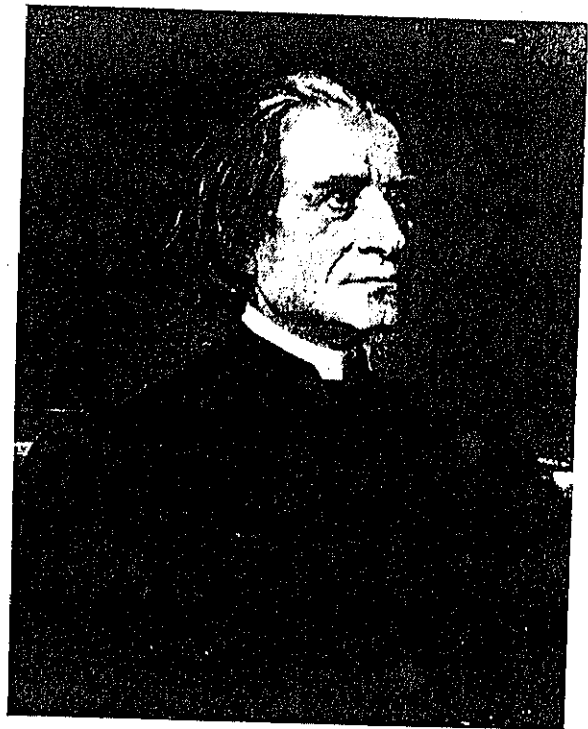
²²¹ Los autorretratos de artistas en diferentes épocas (Rembrandt, Durero, Van Gogh) en los que se dan importantes variaciones tanto fisonómicas como de caracterización serían un punto de reflexión interesante sobre este tema.

²²² Idem, p. 107.

Otros planteamientos sobre la fisionomía de los ojos

«nunca sabríamos si reconoceríamos a Mona Lisa o al Caballero Sonriente si los viéramos de carne y hueso»²²³ y en otro ambiente.

Si antes de la aparición de la fotografía el retrato «tenía en esa situación un peso muy distinto, la interpretación del artista de los rasgos del modelo se impondría durante la vida de éste y ocuparía totalmente su lugar tras su muerte»²²⁴.



Izq.: Franz Liszt fotografiado por Nadar. Dcha.: Retrato de Franz Liszt por F. Lenbach

(Ilustraciones tomadas de Gombrich)

El retrato pictórico, al ser 'único', incluso las características más transitorias a veces terminan por formar parte de esa imagen estanda-

²²³ *Idem.* p. 107.

²²⁴ *Idem.* p. 108. Algunos personajes famosos, como Marlene Dietrich, han pretendido por esta razón no volver a fotografiarse durante la ancianidad.

rizada que luego resulta inamovible y que entorpece el reconocimiento del personaje en otras versiones ulteriores ya que esa proyección, una vez fija, parece tener dificultades para reconocer lo que no está en la "versión original" que de algún modo nos hemos hecho nuestra a través de una sola imagen, que casi siempre es la más famosa.

En los ojos es obvio que los esquemas del parecido entre parientes están más claros que en otras partes, pero es interesante comprobar hasta dónde la sensación fisonómica que tenemos de la mirada se forma por los rasgos de los ojos y hasta donde influyen rasgos colaterales. Por ejemplo el ángulo facial, la forma de la nariz, la frente, la distancia entre ojos, todo «influye radicalmente en la calidad global que podría llamarse quizás la expresión dominante»²²⁵, tal como Gombrich la define. Él opina que mucho antes de que los psicólogos comenzasen sus experimentaciones, los artistas habían probado ya esta interacción de modo sistemático.

Uno de esos experimentadores fue Rodolphe Töpffer (1799). Este dibujante suizo, precursor del comic, nos hace ver en su Essai de Physiognomie²²⁶ cómo una cara por muy mal dibujada que esté tiene de inmediato una expresión individual.

En los dibujos - caricatura de Töpffer, aunque el rostro está de perfil, se juega con la diferente inclinación del ojo y su ubicación

²²⁵Idem p. 113.

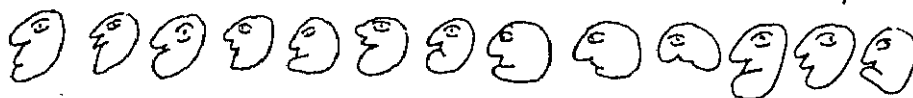
²²⁶TÖPFFER, R.: Essai de Physiognomie, Ginebra, 1845. Traducción al inglés de E. Weise con el título Enter the comics, Lincoln, 1965. Citado por Gombrich, op. cit. p. 113.

Otros planteamientos sobre la fisiognomía de los ojos

dentro de los rasgos denominados permanentes: el ángulo facial, la nariz, la frente, matizan enormemente la interpretación de la mirada en estos esquemas.



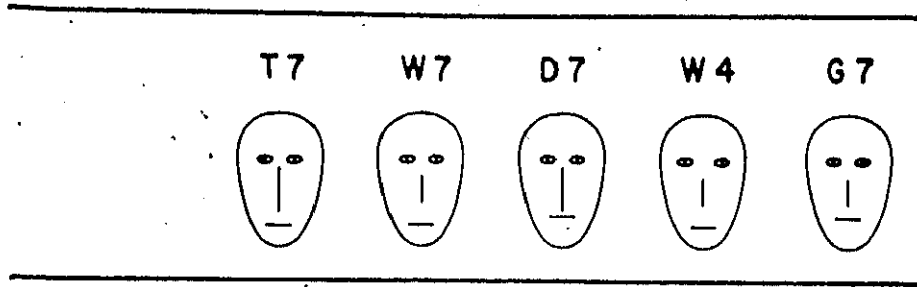
Vous voyez, on ne peut le nier, la tête humaine aussi élémentaire que possible, aussi purement fruste qu'on puisse désirer. Un bon, quel est ce qui frappe dans cette figure? C'est que, ne pouvant pas ne pas avoir une expression, elle en a une en effet; c'est celle d'un particulier stupide, balbutiant et d'ailleurs pas très mécontent de son sort. Bien d'autres à quoi tient ici cette expression, n'est pas très aisé; mais la trouver par comparaison, c'est chose facile pour quiconque y applique sa curiosité. Car j'ai fait une nouvelle tête, ballistrante, rouée sinon hon, et je remarquai bien que j'ai avancé la lèvre inférieure, diminué l'écartement des paupières et rapproché l'œil du nez. Que si j'ai multiplié les têtes, afin de multiplier les comparai.



R. Töpffer: "Los rasgos permanentes". Essay de physiognomie. 1854. Tomado de Gombrich. La alteración de cualquier rasgo del rostro o la ubicación del ojo en él influye en la lectura de la mirada.

Janet Robertson, retratista tradicional, indica que «hay ciertos errores que uno aprende a buscar como posible causa de una expresión irreal. ¿Hay un aspecto que parece demasiado "penetrante"? Compruébese que los ojos no están demasiado juntos. ¿O, por el contrario, la mirada parece demasiado, "vaga"? Asegúrese de que los ojos no están demasiado separados. Por supuesto, el dibujo puede ser correcto, pero el exceso o el defecto en la intensidad de las sombras puede crear la

Otros planteamientos sobre la fisiognomía de los ojos
impresión de que los ojos se acercan o de que se amplía la distancia que
los separa»²²⁷.



E. Brunswik y Reiter: Cabezas esquemáticas. Cuanto más corta es la nariz y más sube la boca, más amable resulta el semblante de la mirada.

Los estudios del psicólogo Egon Brunswik confirman que nuestra percepción fisonómica responde a pequeños cambios como la distancia y las proporciones de los ojos y como éstos se captan antes en un tipo de fisonomía de rasgos acusados que en un rostro con una configuración neutral. Se confirmaría así que ciertos caracteres de los ojos se ven intensificados por el marco donde se sitúan: un alargamiento de la nariz, del rostro²²⁸.

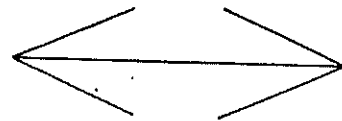
Incluso el maquillaje o el peinado ofrecen un campo de investigación interesante. Gombrich parte del esquema de Müller-Lyer para comentar el efecto paralelo que, por ejemplo, el peinado puede tener

²²⁷ROBERTSON, Janet: Practical problems of the portrait painter, Londres, 1962. Citado por Gombrich, op. cit. p. 112.

²²⁸BRUNSWIK, Egon: Perception and the representative desing of pychological experiment, Berkely, 1965. Citado por Gombrich, op. cit. p. 115.

Otros planteamientos sobre la fisiognomía de los ojos

sobre la mirada: «Tratemos de borrar el monstruoso tocado de uno de los retratos de Velázquez de una infanta española, que suele llamar la atención por su cara de aspecto triste y relleno. ¿No adquiere ahora su mirada más vida, intensidad e incluso inteligencia cuando eliminamos las extensiones laterales?. Los ojos parecen acercarse entre sí, lo que indica que el efecto concuerda con la ilusión de Müller-Iyer»²²⁹.

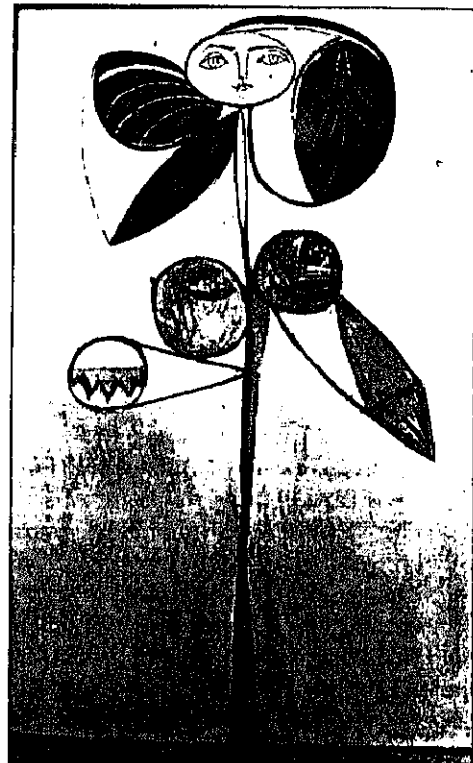


Izq.: Velázquez: Retrato de la infanta María Teresa. Detalle. Museo del Louvre. París. Dcha: Copia del retrato sin el tocado. Los ojos parecen más próximos al eliminar el peinado coincidiendo con la ilusión de Müller-Iyer. (Tomado de Gombrich: "La percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte" op. cit.)

²²⁹GOMBRICH, E.: op. cit. p. 114.

Otros planteamientos sobre la fisiognomía de los ojos

Gombrich expone otro ejemplo de manipulación de la interacción de los rasgos de la mirada mediante una obra de Picasso, en la que la propia retratada Mme. Gilot cuenta cómo el pintor se fue planteando dicha cuestión. Según ella, el artista quiso en principio hacer un retrato realista, pero, después de trabajar durante un tiempo, cambió de opinión: «Ese no es tu estilo, un retrato realista no podría representarte en absoluto».



Izq.: Fotografía de Françoise Gilot (1951), Dcha: Picasso: Françoise Gilot, mujer flor (1946).

(Ilustración tomada de Gombrich, op. cit.)

Tras realizar sucesivos ensayos, Picasso no encontraba un equivalente a lo que él veía como un óvalo ensanchado para la cara de la modelo: buscaba una fórmula que le permitiese un equilibrio compensado respecto al rostro de la Gilot, que, aunque alargado, él intuía ancho, en forma de luna u hoja vegetal. La cuestión era que el cabello se integraba en el rostro aunque no se apreciase en principio de dónde venía lo diáfano del rostro, que lo pinta en azul para dar la impresión de la "palidez" y "delgadez" de Gilot²³⁰. Tras buscar a ciegas varias fórmulas para los rasgos, ensaya con cartulinas que va superponiendo; en cada una de ellas dibuja pequeños signos que representan los ojos, la nariz y la boca y sus dimensiones. Sólo la última versión en la que los ojos se agrandaron y separaron ampliamente aportaba la ingenuidad y lozanía que él buscaba: «Ahora éste es tu retrato». Picasso había dado con la fórmula capaz de caracterizar las equivalencias fisonómicas «equivalentes al menos para él», como opina Gombrich, pero que, como cualquier otro retratista halló ensayando «la interacción entre forma y expresión»²³¹.

Por supuesto que no es algo novedoso buscar ese tipo de compensaciones, pero la existencia de esa intuición natural explica por qué las mujeres, por ejemplo, se prueban distintos sombreros, peinados o maquillajes hasta encontrar la configuración que más las satisface;

²³⁰«Aunque tu cara tiene forma de óvalo bastante alargado, para representar su luz y su expresión tengo que ensanchar el óvalo. Compensaré la longitud pintándolo de un color frío, de azul».

²³¹GOMBRICH, E.: op. cit. p. 116.

ello viene a confirmar que «el parecido se ha de captar más que construir»²³² que se precisa de un método de tanteo, de ajuste y desajuste para atrapar la apariencia que guardamos en nuestra proyección. Del mismo modo, la equivalencia fisonómica, según Gombrich, ha de «ensayarse y criticarse, no puede analizarse fácilmente paso a paso ni, por tanto, predecirse. Estamos muy lejos de contar con lo que podría llamarse una gramática transformacional de las formas, un conjunto de reglas que nos permita referir las distintas estructuras equivalentes a una estructura profunda común, como se ha propuesto en el análisis del lenguaje»²³³.

Sobre la cuestión de si siguen interesando estos conocimientos que han formado siempre parte del bagaje de los artistas, Gombrich opina que si bien «es cierto que en el siglo XX hemos asistido a un abandono de éstas y otras destrezas por parte de los artistas, tomando a veces como ingenua la concepción original de la historia del arte» que explica en términos de progreso o decadencia los periodos o estilos artísticos según reflejen mejor o peor aspectos formales de la representación de la anatomía humana, la luz, la expresión. Para Gombrich el «desterrar ciertos criterios sólo es aceptable dentro de unos límites, siempre que no nos veamos tentados a caer en un relativismo insostenible en cuanto al logro de ciertos objetivos, y la representación de

²³²GOMBRICH, E.: op. cit. pp. 116-177.

²³³GOMBRICH, E.: op. cit. pp. 116-117.

Otros planteamientos sobre la fisiognomía de los ojos

la comunicación no verbal es un ejemplo pertinente... Debemos subrayar que en esto, como en otros aspectos, la representación realista de situaciones de la vida no surgió de la simple imitación a la vida, sino de la modificación de una tradición conceptual o pictográfica»²³⁴. Efectivamente las múltiples fórmulas para sugerir la expresión o la fisonomía del rostro independientemente del estilo que se elija, realista o no,²³⁵ sigue siendo un tema inagotable para el arte moderno.



Otto Dix: El doctor Heinrich (1922). Galería de Arte de Ontario, Canadá. La congestión de los ojos y el ángulo de las cejas da al rostro una expresión angustiada.

²³⁴GOMBRICH, E.: op. cit. p. 95.

²³⁵ No es tan casual que pueda haber coincidencias a la hora de legitimar equivalencias fisonómicas no realistas para los retratos. Max Lieberman replicó una vez a un modelo insatisfecho: «Este cuadro, mi querido señor, se parece a usted más que usted mismo».

También Picasso sugirió a Gertrude Stein una vez acabado el suyo que a partir de entonces era ella la que tendría que encontrar su parecido en el cuadro y no al revés.

7. Características expresivas en la fisonomía de los ojos

7.1 Características y fisonomía de las cejas

"En el semblante enjuto de los pómulos salientes y las cejas muy pobladas."

(A. Machado)

Una de las razones por las que la mirada resulta tan atrayente es porque los ojos forman un conjunto de sucesivos arcos concéntricos; pupilas, iris, párpados, etc. están ordenados concéntricamente formando una espiral sucesoria. Aunque son la primera barrera de ojo, las cejas son también la frontera más definitoria de esa cadena expresiva de la mirada ya que tienen la propiedad, más que ningún otro elemento, de "condicionar" todo el conjunto expresivo.

Las cejas son una atributo exclusivamente humano²³⁶. El poder sugestivo que tienen sobre el rostro se debe principalmente a dos causas: a que sus pelos crecen en pleno rostro resultando así particularmente llamativos, y a su variedad de formas y colores.

Tienen una razón funcional de protección del ojo y no son puramente ornamentales como a veces se cree. Sus pelos crecen

²³⁶AVILA, Tiberio: Anatomía y fisonomía para los artistas, F. Giro, 1905, Barcelona, p. 27. Algunas especies de simios como los guacaris tienen una iniciación de pelo sobre el ojo, pero las cejas propiamente dichas sólo aparecen en el hombre.

horizontalmente hacia las sienes, sin necesidad de que se peinen o adapten, y crecen así por varios motivos: para evitar que el sudor de la frente caiga directamente hacia los ojos, y porque de esa forma no estorban la visión y además protegen el ojo de la luz solar, la lluvia y la intemperie.

Su longitud normalmente viene a ser la del reborde orbitario, y su anchura varía de más a menos de la cabeza a la cola de la ceja.

De pelo siempre liso, no crecen al mismo ritmo que los de la cabeza. Tampoco tienen por que tener su misma tonalidad, aunque lo normal es que así suceda; no se caen (incluso un calvo puede poseer unas cejas tupidas y fuertes). La razón de tanta anacronía es que las cejas poseen un sistema capilar independiente del cabello. Una razón más que añadir a su particular naturaleza²³⁷.

7.1.1 Apariencia de las cejas

Al estar situadas sobre el borde superior de la órbita, su sombra aun de modo indirecto matiza constantemente la mirada.

Son más anchas en la parte interna, llamada cabeza, que en la externa, llamada también cola de la ceja. Esta sinuosidad del dibujo contribuye a la concentración de la mirada hacia el eje central, al tiempo que la convierte en una tilde con múltiples posibilidades expresivas.

²³⁷GAUSSIN, J.: op. cit., p. 89.

Fisonómicamente, las cejas son frontera natural entre la frente y los ojos, pero también son un nexo de unión. Para muchos son una especie de puente entre el pensamiento o el sentimiento y la forma de exteriorizarlo que tiene cada sujeto²³⁸.

Ciertamente las cejas, o mejor el espacio que dejan entre ellas, constituyen el centro visual de la mirada del otro; no podemos fijar la vista en los dos ojos al mismo tiempo y también resulta inquietante ir saltando de uno a otro. Lo adecuado, si queremos que alguien perciba claramente que la miramos a los ojos, es hacerlo al entrecejo, fijándola en este punto la mirada resulta verdaderamente penetrante; de este modo el otro percibe que le miran fijamente a ambos ojos a la vez²³⁹.

Referente al carácter fuertemente expresivo de las cejas existe un buen número de locuciones bastante definitorias: Poner "entre ceja y ceja" (fijarse un pensamiento o un propósito firme). "Estar hasta las cejas", "quemarse las cejas", Es decir, tienen un marcado carácter dramático.

Los tipos varían según la raza; la forma de la frente, la posición que adopten, el dibujo, etc. Hay a quienes les crecen muy arriba, a otros les nacen prácticamente debajo del arco orbital. Cada característica es de por sí un rasgo definitorio que no puede ser obviado. Sin embargo, encontrar unas cejas naturales y bien formadas no es lo más

²³⁸LE SENNE: Traité de caractereologie. P.U.F., París, 1943, p. 63.

²³⁹ARGYLE, M.: op. cit., p. 18. De hecho, ésta es la fórmula invariable mediante la que los hipnotizadores actúan sobre el sujeto.

frecuente; las mujeres saben lo que esto significa, conocen la influencia que tienen sobre la fisonomía del rostro y por ello un buen número de ellas deciden depilárselas con el fin de corregir la forma e incluso la posición.

Existen varios métodos de cambiar su apariencia; hasta no hace mucho las japonesas conseguían tenerlas firmes y bien tensas cogiéndose fuertemente los cabellos hacia atrás²⁴⁰. En Occidente la costumbre de depilarlas no es ni mucho menos reciente. En algunas esculturas egipcias vemos que las cejas están rasuradas. La costumbre llegó a Europa tiempo después, pero sólo se extendió definitivamente al llegar el período rococó en Francia y en Inglaterra con Isabel I, en una época y en un estilo ansioso de delicadezas extremas.



Glenda Jackson caracterizada de Isabel I de Inglaterra, la reina que impulsó la moda de las cejas depiladas y pintadas.

²⁴⁰LANG, op. cit., p. 188.

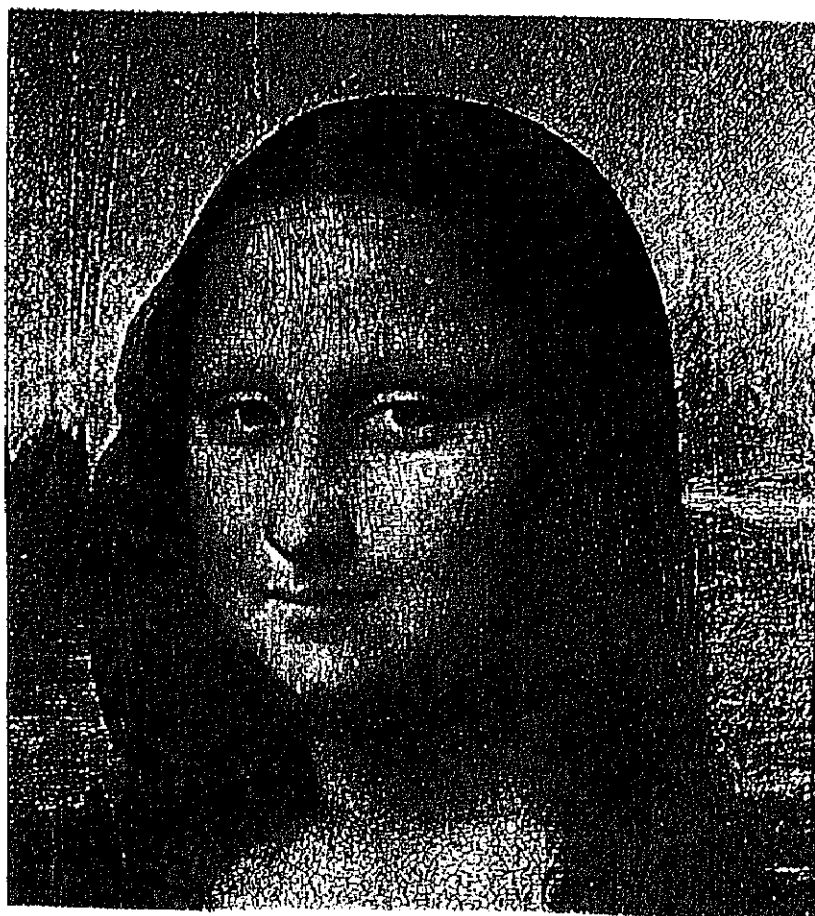
A pesar de la creencia, el depilar las cejas en exceso, como suele ocurrir, no es lo más adecuado, ni estética ni expresivamente. El rostro agradece más las cejas moderadamente anchas.

En el arte las más finas aparecen generalmente en las imágenes de vírgenes y de algunas personalidades de delicada fisonomía, pero por norma los artistas se han inclinado siempre por dibujar las naturales del modelo. Hay algunos pintores, sin embargo, que son caso aparte; ciertos pintores que con un sentido excesivamente frágil de la belleza, apenas las marcan en determinados modelos femeninos: Botticelli, Ingres o Leonardo, son algunos de ellos. El retrato más carismático del Renacimiento, la Gioconda, carece de cejas. Ciertos historiadores creen ver en esta ausencia un recurso del pintor para jugar con la ambigüedad expresiva del modelo. Hay quien cree que Leonardo optó definitivamente no ponerlas por no recordar muy bien unos rasgos que por otra parte se le escapaban de la memoria. Algo de razón puede haber en todo esto como criterio estético. Da Vinci sabía que las cejas actúan como un acento poderoso sobre el rostro²⁴¹. Sin embargo, la verdadera razón parece ser más sencilla: por esta misma época las mujeres florentinas acostumbraban a rasurarse totalmente las cejas²⁴². No se sabe muy bien cuál era el motivo por el que lo hacían.

²⁴¹ Así lo reconoce en su tratado. Adelantándose a Le Brun, dice que sólo en ellas se diferencian unas de otras las pasiones de los hombres. Tratado de la pintura.

²⁴² CASTIGLIONE, Baldassare Il Cortigliano, 1516. En algunos retratos de artistas poco conocidos también se da a veces esta característica.

(se cree que porque esto daba un aspecto virginal a su apariencia) pero en cualquier caso es improbable que Leonardo, fiel imitador de la realidad, olvidase un detalle como éste o al menos no lo dejara indicado. Lo probable es que el pintor reprodujera fielmente lo que vio²⁴³ y sin duda la ausencia de cejas en el rostro de la Gioconda es lo que causa más ambigüedad al verla, aunque casi nadie repare en esa ausencia.



Leonardo da Vinci: La Gioconda. Museo del Louvre. París. La ausencia de cejas, aunque pasa desapercibida, es una de las causas de la ambigüedad expresiva de este retrato.

²⁴³En ciertas épocas las modas han llevado a veces a las mujeres a sustituir las cejas por finos postizos de colas de animales.

Las cejas, recordémoslo, son un adorno exclusivamente humano, probar, como hacía Le Brun, a colocarlas a los animales resulta revelador, los transforma expresivamente en seres inteligentes y casi humanos. Por contra, el eliminarlas del rostro del hombre crea una sensación extraña, pues se elimina uno de los elementos más expresivos del rostro humano. Un individuo sin cejas se torna ambiguo y extrañamente frío aun cuando sonríe como ocurre en la Gioconda.

En el cine vemos frecuentemente cómo para diferenciar a seres extraterrestres de aspecto más o menos humano se les rasuran las cejas²⁴⁴. Este sencillo truco basta para que causen la sensación de que, aunque iguales en aspecto, no piensan exactamente como humanos. Así pues, la famosa ambigüedad expresiva que rodea a la Gioconda se debe en gran parte a esa ausencia de cejas, y es eso quizás lo que impide a menudo concretar su carácter claramente²⁴⁵.

7.1.2 Significado y forma de las cejas

Las cejas según la fisonomía son un indicador de fuerza y de virilidad según se prefiera. Cuanto más se destaquen o sobresalgan, más se acentúa ese carácter y tal vez por ello las mujeres inconscientemente siempre se las dibujan más estrechas tratando de delimitar de este

²⁴⁴También se les cambian por otras de aspecto imposible.

²⁴⁵En Madrid (Museo del Prado) existe una curiosa reproducción a la que sólo se han añadido las cejas. La diferencia expresiva es muy notable.

modo un paralelismo que podría llegar a ser demasiado evidente en algunos casos.

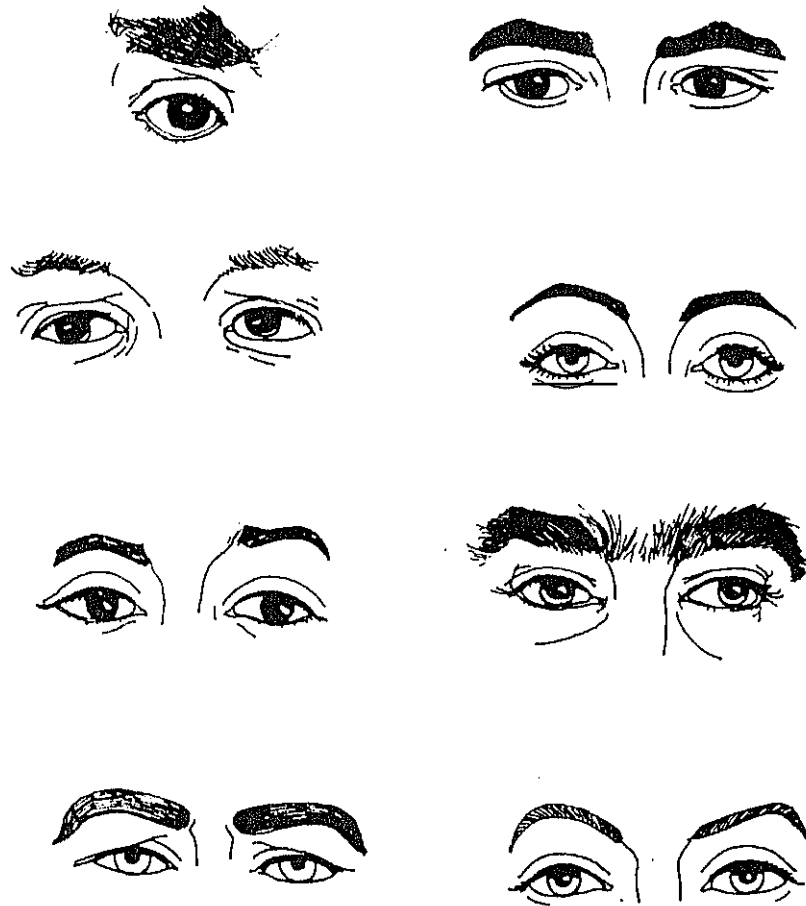
Tienen un carácter defensivo cuando las bajamos. Interponiéndolas ligeramente al otro se convierten en una barrera psicológica. Este fruncimiento puede tornarse hostil cuando se bajan demasiado ante lo que nos amenaza.

La altura a que crezcan resulta indicativa en si misma. Si están muy bajas, el semblante resultará osco o ceñudo como suele decirse; si nacen arriba, la apariencia es despejada y afable. Y si nacen muy arriba sugieren entonces bondad y hasta dan un aspecto ingenuo a la mirada. Los niños y las personas más cándidas presentan esta característica.

Las cejas están particularmente condicionadas también por otros rasgos psicológicos. Hay que recordar siempre que son ellas las que determinan la profundidad de los ojos con todo lo que esto conlleva para la expresión²⁴⁶. Las que sobresalen como tejados, bien porque crecen sobre una prominencia ósea muy poderosa suelen estar además muy pobladas. En las que la ceja apenas sobresale, el sombreado y la expresión son, sin embargo, más suaves, suelen presentar menos vellosidad y además su dibujo está más arqueado debido al abombamiento regular de la frente, sobre la que suelen aparecer este tipo de cejas. En las robustas la frente suele ser más recta y accidentada. Los hombres las tienen más de este último tipo, mientras que las mujeres

²⁴⁶Vid. Profundidad del ojo.

suelen tener formas más suaves y curvadas, lo que contribuye a dar unas expresiones de diferente matiz en unas y en otras, aunque el gesto muscular sea el mismo. Algo similar ocurre también con el paso de la edad, sobre todo si la edad es avanzada produce la caída progresiva de las mismas y la pesadumbre se adueña del semblante.



Gaussin: Tipologías de las cejas.

Existen distintas clasificaciones tipológicas de las cejas²⁴⁷.

Esencialmente son las siguientes:

- Ausencia de cejas: ambigüedad expresiva, frialdad.
- Cejas cortas: espontaneidad, carácter simple.
- Finas y estrechas: delicadeza, femineidad.
- Tupidas y angulosas: fuerza física, carácter irascible y brusco.
- Poco pobladas: naturaleza débil, falta de memoria, fragilidad.
- Desordenadas: actitud imprevisible, irritabilidad, incoherencia.
- Ordenadas y largas: reflexión, armonía.
- Unidas por el entrecejo: obstinación, enojo, susceptibilidad, fuerza de voluntad.
- Muy separadas: simplicidad, actitud afectiva, inocencia, sumisión.
- Bajas tapando el ojo: obstinación, carácter determinativo, introversión, recelo.
- Altas: bondad, ingenuidad e introversión, delicadeza de "trato"
- Arqueadas: sensualidad, comprensión, indulgencia.
- Rectas: firmeza, continuidad, equilibrio.
- Ondulantes: carácter controvertido, irritabilidad, angustia.

La falta de continuidad en su dibujo es siempre un signo peyorativo para la mirada. Hay personas que las presentan onduladas

²⁴⁷Ver GAUSSIN, *op. cit.*, pp. 88-91. LANG, F.: *op. cit.*, p. 196 y los autores fisiognómicos de la Antigüedad reseñados en el capítulo "los ojos en la tratadística fisionómica".

o quebradizas. Este tipo de cejas resulta inequívocamente uno de los más tortuosos.

7.1.3 Tonalidad de las cejas

El color de las cejas varía relativamente poco desde la infancia. En el momento de nacer apenas se aprecia la fina vellosidad que poseen, pero pronto adquieren la coloración definitiva y luego tardan bastante más que el resto de la cabeza en encanecer. El tono definitivo suele ser el mismo, a veces ligeramente más oscuro pero nunca más claro, que el del cabello.

Ese oscurecimiento es expresivamente beneficioso; las cejas demasiado rubias, aun con los mismos caracteres que las demás, no resaltan su potencial expresivo, el tono contribuye a fortalecer el dibujo y, por tanto, la expresión de la ceja.

Las cejas de los meridionales, sobre todo las de los pueblos árabes, poseen una constitución vigorosa y oscura; su proximidad al ojo da a la mirada ese aspecto compacto y penetrante que vemos en estos pueblos. Los que poseen una tonalidad más clara en las cejas parecen tener una fisonomía menos ruda aunque en realidad no siempre sea así.

Resulta chocante cuando el color de las cejas no es el mismo que el del cabello. Para algunos pintores la armonía es lo más aconsejable. Recordemos el párrafo de Garnelo respecto a este tema²⁴⁸. A pesar de

²⁴⁸Vid. la representación pictórica del iris en GARNELO: op. cit., p. 107.

ello, en ocasiones, por imperativos expresivos o estéticos hay artistas que gustan pintar esos contrastes. Un ejemplo puede ser algunos modelos femeninos de Rubens, el pintor que se siente más atraído por los modelos rubios. En la Venus del Espejo el pintor hace una distinción ideal entre el tono oscuro de las cejas y el dorado de la melena²⁴⁹.

Pero en el arte el carácter del color debió tener desde antiguo su importancia puesto que existió incluso en la escultura un código que servía para señalar el tono de las cejas. Rafael Mengs²⁵⁰ recoge que los antiguos escultores se servían de la forma de éstas para indicar el color de las del modelo para "mostrar el color de ellas y no para darlas expresión".

En el texto del profesor Avila hay un texto de Mengs²⁵¹ que relata cómo los escultores clásicos relacionaban la forma y el color de las cejas: «para explicar la seriedad que da ser negros debieron hacerlas con un ángulo muy agudo en el sobrecejo, y así lo vemos practicado constantemente en las cabezas de Júpiter. en las divinidades de pelo rubio, al contrario, se hace aquel ángulo mucho más obtuso, las cejas rectas, según el maestro no sirven para distinguir o diferenciar la edad»²⁵².

²⁴⁹En los retratos copiados enteramente del natural no hace esta distinción tonal.

²⁵⁰Pintor de cámara de Carlos III y Director de la Academia de Roma.

²⁵¹AVILA op. cit. vol. II, p. 27.

²⁵²Ibidem.

Los ángulos que se forman en la parte interna de las cejas son particularmente expresivos. Cuando la cabeza de la ceja está doblada hacia arriba se debe a la contracción constante del superciliar, el choque del sobrecejo termina por doblegarlas hacia arriba. En la ceja horizontal efectivamente el empuje todavía no es demasiado fuerte y se limita a mostrar cierta seriedad en la mirada, pero el semblante se vuelve más dramático cuando el choque es mayor; en estos casos toda la ceja se ve afectada para ascender en el mismo sentido. El gesto se centra en comprimirlas causando una deformidad que termina ondulándolas o quebrándolas, causando el consabido gesto de "dolor".

Todo esto respecto a la forma.

La cualidad, sin embargo, más expresiva de las cejas es la dirección. el que estén orientadas hacia arriba o hacia abajo transforma totalmente su significado.

Cuando ambas cejas descienden desde las sienas hacia el entrecejo la mirada de la persona trasmite una fuerte sensación de enojo. El efecto se acentúa a medida que la cabeza de la ceja está más baja y la cola más alta. en algunos casos la agresividad llega a marcar la mirada. Si la dirección es descendente, es decir, va subiendo desde afuera hacia dentro, la pena o la perplejidad quedan reflejadas sobre todo cuando están muy próximas las cabezas de las cejas; cuando la separación es mayor, el semblante se torna asustadizo.

Unas cejas perfectamente horizontales aportan equilibrio al rostro. Es raro que los pliegues y facciones de la persona no se inclinen hacia un lado u otro. Las rectas aportan calma y equilibrio; fisiognómicamente representan la honestidad y el control sobre sí mismo.



El rostro de la izquierda con las cejas inclinadas hacia el entrecejo tiene una expresión reconcentrada. La separación y elevación de las cejas de la mujer (derecha) transmiten una sensación más extrovertida. A todo ello contribuye también la rudeza o la fragilidad de ambos tipos de cejas.

Las combinaciones de formas y direcciones que pueden darse entre tantos caracteres son, lógicamente, muchas. La lista que damos la consideramos suficiente para aportar los datos necesarios dado que a partir de cierto punto algunas sutilezas presentan criterios demasiado vagos, como vimos en los tratados fisiognómicos.

Hay otros aspectos como son los maquillajes. El maquillaje al exagerar la forma se convierte en un exponente clarificador de la expresión. Por ello los actores de teatro suelen exagerárselas, se las prolongan y pintan con tintes oscuros que puedan distinguirse desde lejos. Existen algunas de estas tipologías propias de la farándula imposibles de encontrar en la naturaleza. Los payasos, por ejemplo, tapan las suyas para poder maquillarse otras acorde con su papel. El bonachón se las pinta más arriba y muy arqueadas como ingenuo que es. El pierrot las tiene bajas y en forma de ese horizontal (~) con cierto gesto doloroso y triste²⁵³.



Las "cejas cinema" dan un aire extraño y algo malévolo a la mirada.

(Ilustración tomada de Lang, op. cit.)

Otras cejas muy curiosas fueron las llamadas "cejas cinema"²⁵⁴, denominadas así porque fueron algunas actrices cinematográficas quienes comenzaron a llevarlas por los años cincuenta. Creadas para

²⁵³ Aunque hoy ya no guardan siempre esta relación antiguamente uno y otro representaban los dos caracteres opuestos del sentido de la vida.

²⁵⁴ LANG, F.: op. cit., p. 207.

caracterizar en las películas a las típicas mujeres fatales²⁵⁵ estuvieron durante cierto tiempo de moda y hoy cantantes como Alaska las han rescatado.

Resumiendo, la forma y la posición de la ceja dan lugar siempre a alguna lectura.

7.2 Las arrugas de la frente

No podemos extendernos en ello, pero sí debemos hacer alguna referencia a la conexión entre las cejas y las arrugas de la frente, y por tanto a la influencia de ésta sobre la mirada.

Los pliegues que se forman en la frente los van grabando, según muchos dicen, el temperamento y las vicisitudes de la vida. Lo cierto es que estas arrugas tienen relación directa con la forma de la ceja, y por tanto sobre el aspecto general del área de los ojos.

7.2.1 Pliegues horizontales

Si nos fijamos, las líneas horizontales de la frente tienen generalmente parecido dibujo que ellas. Si las alzamos veremos claramente que la mayoría discurren paralelas a la ceja, como si se tratara de un sistema de oleaje. Salvo casos excepcionales, estos pliegues horizontales confirman la expresión que originan las cejas,

²⁵⁵Ligeras y sinuosas dan una apariencia jactante e insinuante al mismo tiempo. La operación consiste en elevar la mitad exterior invirtiendo el sentido de la línea hacia arriba.

todo el conjunto de franjas que se dibujan en el frontal es, pues, como un eco de la voz principal que es la ceja, lo mismo que ocurre cuando se tira una piedra al agua.



Los pliegues horizontales de la frente suelen tener el dibujo similar al de las cejas.

Cuando se es joven aún no suelen aparecer, pero subyacen bajo la piel emergiendo de hecho cuando forzamos el gesto.

La pérdida de elasticidad de los tejidos irá marcando las dobleces más características con el tiempo a medida que las cejas gesticulen. Las tensiones de los diferentes músculos de la frente contribuyen a estas deformaciones y distorsiones.

La ausencia total de pliegues en la frente puede ser señal de un equilibrio psíquico estable, pero también de simplicidad y de ausencia de preocupaciones o penalidades, según los fisónomos.

Los pliegues de la frente suelen ser propios de personas obstinadas o que tienden a preocupaciones constantes sin que por ello tenga que interpretarse benévola o peyorativamente en un solo sentido.

Un genio o un cretino pueden presentar arrugas aparentemente parecidas. Una frente comprimida por las arrugas suele ser el reflejo cuantitativo marcado por el gesto habitual. Los sentimientos y los pensamientos fuertemente introspectivos contribuyen a acelerar su aparición.

El deterioro físico es otro factor expresivo²⁵⁶. En algunos casos puede ser debido a enfermedades prolongadas o muy dolorosas, a trabajos esforzados o a la intemperie, como ocurre a los campesinos, y a los pescadores cuando llegan a cierta edad.

Las primeras huellas de la vida, como suele llamárselas, no hacen su aparición definitiva hasta la madurez, cuando han sido grabadas reiterada y definitivamente en el mismo sitio determinados pliegues sobre la piel. El tamaño y profundidad de cada pliegue horizontal dependerá de la fuerza y la persistencia a que la hayan sometido las contracciones del músculo frontal principalmente. Cuanto más numerosos y profundos sean los surcos más parece estar marcado el carácter que sugieren, aunque en realidad no tenga por que ser así siempre.

Al igual que en la ceja, las arrugas de la frente cuando son oblicuas en sentido ascendente interno indican sufrimiento. Si descienden hacia el entrecejo, concentración o terquedad, cuanto más acusada sea esta última dirección más se marcará el enojo.

²⁵⁶También influyen la raza, la edad y el sexo. Las mujeres al tener una piel más tersa y cuidada, rasgos más suaves y menor fuerza de contracción, tienen menos posibilidades de arrugas. el tipo de constitución de la persona, el desarrollo hormonal y el grado de sequedad de la piel son otros tantos factores a tener en cuenta.

7.2.2 Pliegues verticales

De los pliegues verticales los más comunes e importantes son los que se producen en el entrecejo. Existen diversos tipos; regularmente son producto de la contracción del músculo superciliar y suelen quedar más acentuadas que las horizontales debido al abultamiento producido en el choque de ambas cejas en mitad del entrecejo.



Los pliegues verticales del entrecejo marcan el esfuerzo y la tensión.

Estas arrugas verticales se denominan también pliegues del pensador o del esfuerzo porque es durante estas acciones cuando se marcan. Sin embargo, aparecen también en esta zona otras arrugas causadas por acciones de dolor, repulsa o ira, aunque en estos casos los pliegues suelen formar cruces e intersecciones más desordenados²⁵⁷. La importancia de estos pliegues del dolor o del esfuerzo es, por tanto, vital para hacer resaltar las expresiones dramáticas.

²⁵⁷Los caracteres angustiosos y otros igualmente tortuosos determinan líneas onduladas y comprimidas en el centro de la frente; estos son ideales para aspectos atormentados o doloridos, malévolos cuando se dibujan muy retorcidos.

7.3 Características y fisonomía de los párpados

Anatómicamente los párpados son revestimientos cutáneos. Provistos de finos músculos membranosos actúan a modo de fundas móviles a fin de proteger el segmento anterior del globo ocular.

Son dos por cada ojo, superior e inferior, separados entre sí por una hendidura palpebral. Esta hendidura que limita el segmento anterior ocular está formada por los bordes libres de ambos párpados. Ambos bordes se juntan al cerrarse los párpados. Al separarse forman un ojal²⁵⁸ más o menos amplio. Esta abertura se denomina abertura palpebral o abertura del ojo.

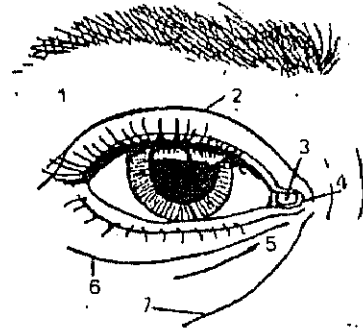
Las dimensiones de la abertura palpebral varía según el sujeto y el gesto que realice, pero cada persona es poseedora de una abertura palpebral característica. Esta disposición viene dada por la raza, por la herencia, por la proporción y disposición de los globos oculares y por el tipo de párpado.

El tamaño de los ojos no depende principalmente del tamaño del globo ocular, sino de esta abertura palpebral; pero recordemos que ésta depende a su vez de la posición del globo y, sobre todo, de la forma del párpado. Por ello es importante conocer sus características y tipologías.

²⁵⁸La palabra ojal procede de esta terminología.

7.3.1 Fisonomía del párpado superior

1. Eminencia infraciliar.
2. Surco palpebral superior
3. Carúncula lacrimal.
4. Comisura interna.
5. Zona del pretarsal.
6. Surco palpebral inferior.
7. Zona del pretarsal.



(Ilustración tomada de Gaussin)

De los dos párpados el superior es sin duda el más expresivo. Adaptado perfectamente a la forma esférica del ojo, es capaz de infinidad de matices expresivos. Es el párpado superior el encargado de cerrar el ojo; con los párpados ocluidos la sensación de vida o de presencia de la persona prácticamente desaparece²⁵⁹. Ante nosotros una persona con los ojos velados representa la ausencia, algún tipo de ausencia del momento presente. Los niños interpretan el taparse los ojos como una ausencia efectiva, al hacerlo desaparecen ante aquel que está delante, y eso es psicológicamente lo que ocurre también en el mundo de los adultos cuando alguien permanece con los ojos cerrados ante nosotros. La muerte y el sueño son ejemplos de esa relación entre el ojo y la vida. El párpado superior viene a ser, pues, una especie de

²⁵⁹ORTEGA Y GASSET, José: "Sobre la expresión, fenómeno cósmico". Obras. El espectador, Espasa Calpe, S.A., 1972, p. 617.

telón para lo que Ortega llamaría "la maravillosa compañía de teatro" de la mirada.

La característica más notoria del párpado superior es la movilidad, de este efecto se deduce a veces que su homólogo permanece inmóvil cuando en realidad no es así. Dependiendo de la proporción de ojo que deje al descubierto el párpado superior describe al abrirse un arco más o menos amplio; este arco siempre es menos pronunciado en el inferior, más rectilíneo.

El hecho de que los bordes de los párpados se mantengan siempre perfectamente arqueados a pesar de su delgadez se debe a que están armados de un cartílago en forma semilunar llamado tarso. Esta parte es la única que se mantiene prácticamente firme y sin arrugas. La zona tarsal intermedia comprendida entre este borde y la eminencia infraciliar carece de este armazón, y es la que se pliega al abrirse el párpado escondiéndose bajo la eminencia infraciliar o más exactamente bajo el surco palpebral superior; este pliegue semilunar es el más característico del párpado.

La grasa afecta a toda la zona superior de manera particular. Cuando aparece se asienta en ella formando bolsas que modifican sustancialmente la fisonomía de la mirada. El abultamiento abotarga no sólo la forma sino los movimientos. Si se hace abundante toda la zona se hincha, la eminencia infraciliar cae ocultando bajo ella prácticamente el tarso.

Por el contrario si el ojo es magro, la eminencia infracilar se sostiene elevada y tersa y deja una amplia zona de párpado a la vista. Esto último contribuye siempre a crear un ojo despierto, al menos en cuanto a su apariencia.

El párpado superior queda totalmente elevado por la acción de su músculo elevador. El conjunto palpebral superior es el más interesante expresivamente sobre todo si lo comparamos con el párpado inferior, menos móvil.

La epidermis de los párpados superiores es, junto con la de los labios, la más fina y delicada de toda la anatomía humana. A pesar de estar atravesada por varios músculos y cartílagos, es tan fina que deja penetrar la luz. Aunque toda la zona que rodea al ojo pueda acumular grasas, la zona tarsal del párpado se mantiene siempre libre de ella por carecer del panículo adiposo que rodea a todo el cuerpo. Esta es una de las causas que la hace extremadamente frágil, pero también extremadamente sensibles a las reacciones nerviosas o a cualquier otro tipo de procesos, como las enfermedades. El carecer de este recubrimiento es lo que hace acusar a los párpados los estados de debilidad antes que en cualquier otra parte. La falta de grasa orbitaria retrobulbar o la deshidratación hunde el globo haciéndolo retroceder al párpado. Esta fisonomía languidece la mirada y la torna inanimada. El que estas circunstancias sean a veces pasajeras y puedan aparecer y desapare-

cer en pocas horas da idea de la capacidad de transformación de los párpados en un corto período de tiempo.

Todas las circunstancias físicas o psíquicas, el sueño, el cansancio o por el contrario la sobreexcitación o los nervios ejercen variaciones sustanciales en los párpados, pero fisonómicamente es el paso de la edad lo que más va transformándolos. La piel palpebral de un ojo adolescente se mantiene tersa, al llegar a la madurez estas fundas aunque se cierren no ocultan lo que llevan dentro, van plegándose y descolgando sus formas en pliegues, pliegues a veces imposibles de explorar, pero siempre vehementes al primer golpe de vista.

7.3.2 Fisonomía del párpado inferior

Aunque no le supere en expresividad móvil, el párpado inferior comparte e incluso supera algunas de las facultades del párpado superior. Con los ojos abiertos el párpado inferior ocupa una superficie mayor, se ve más; sin embargo es mucho menos móvil y, por tanto, menos expresivo.

Su forma también es muy distinta, no se ajusta nítidamente al globo ocular excepto en el borde; es más plano, más carnoso, y sin embargo el único músculo que prácticamente hay bajo él es el orbicular, que rodea a todo el ojo. Por todo ello, algunos no le atribuyen significación fisiognómica ni expresiva²⁶⁰, pero nada más lejos. Tampoco hay

²⁶⁰LANG: op. cit., p. 110.

que olvidar que los dos párpados actúan al unísono y forman un conjunto indivisible, aunque uno resulte más notorio.

Cuando se mueve el ojo, todo él se arrastra en un mismo sentido a ambos párpados. En la mayor parte de los casos, cuando el globo gira, nada a su alrededor permanece inmóvil; si nos parece que es así es porque hay algunos elementos más llamativos, como el iris, que hacen que lo demás parezca inmóvil.

A veces da la sensación de que cuando se abre mucho el párpado superior se abre por su causa también el inferior, pero no es así. El párpado inferior puede tensarse hacia arriba con el tarsal inferior aun en estos casos. Si baja hacia abajo es más bien porque al abrir la boca como ocurre en el asombro, se tensa la piel de las mejillas y el párpado inferior es arrastrado hacia abajo. En ciertas expresiones de terror o agresividad, sin embargo, este párpado sube para cortar ligeramente al iris por abajo aunque la boca está muy abierta y el párpado superior suba como en el asombro.

El párpado inferior por tanto no carece de significación fisonómica ni gestual como también veremos en el capítulo expresivo.

Las ojeras son un signo muy particular. Se dejan notar en esta zona inferior de modo preeminente, y sólo ellas dan esa expresión genuinamente mortecina a la mirada. Se amoratan o enrojecen formando ese marco semicircular que emborrona toda la mirada. De otra parte, el carecer de hueso bajo él permite al párpado inferior adoptar distintos

aspectos y posiciones con relativa facilidad. Hay párpados hundidos, anémicos, lacios, carnosos, tersos, hinchados, pero lo importante es que todo esto puede darse tanto en distintas personas como en una sola persona en diferentes momentos de su vida.

Por múltiples causas el párpado inferior es comprimido en la risa, el llanto o en muchos gestos que alteran constantemente su fisonomía. La mayoría de estos gestos tiende, como hemos dicho, a estrecharlo desde fuera, doblándolo su piel constantemente. Al cabo del tiempo no pueden evitar que sea su piel la que acuse las primeras arrugas del rostro, arrugas verdaderamente labradas por el gesto y la costumbre. Surgen las llamadas "patas de gallo" que aparecen en las comisuras externas y son el primer síntoma de la falta de elasticidad de estos tejidos y, según cierta tradición popular, las que anuncian el comienzo de la madurez²⁶¹. El párpado inferior no carece, pues, de significación, y menos aún si se estudia dentro del conjunto de la mirada como veremos más tarde.

En muchas personas este párpado ofrece la mayor concentración de pliegues del rostro. El más característico es el yugonasal, que prácticamente todos poseemos. Arranca del ángulo interno, sigue hacia abajo por el borde inferior de la órbita y describe una curva alabeada

²⁶¹Curiosamente estas arrugas pueden aparecer lo mismo en personas que acostumbran a sonreír como en las de signo contrario; risa y llanto las provocan igualmente. Sólo en las cejas se deja ver la diferencia de carácter entre unas y otras. En ciertos casos pueden estar producidas por la miopía (los miopes entornan los ojos para poder ver mejor) o por otras circunstancias ajenas a la expresión, como la de entornarlos para protegerse de la luz solar intensa, principalmente en personas de ojos claros.

que suele perderse al llegar al pómulo; con la edad o cuando forma ojeras se cierra hasta alcanzar el otro extremo del ojo.

Un pliegue menos notorio es el que se forma justo debajo del borde libre. Se aprecia incluso en los bebés, pero en estos casos es debido al grosor del tejido celular cutáneo. En los adultos este pliegue se convierte en una simple arruga no muy significativa salvo en aquellas personas que tienen este párpado particularmente inerte. Esta caída se aprecia frecuentemente en algunos ciegos. En ciertos casos, llamados ectropiones, el borde rojizo de la conjuntiva se encuentra doblado hacia afuera²⁶². Cuando este párpado se descuelga inerte, a veces arrastra al superior. Con ello proporciona una mirada lánguida y triste que podemos imitar fácilmente si bajamos los párpados inferiores con los dedos.

Por último, hay que desmentir también que su situación no sirva para determinar la posición del globo ocular²⁶³; son los apoyos inferiores y no los superiores los que sostienen al ojo, mientras el párpado superior sigue al globo y se adapta a él, cualquiera que sea su posición el inferior lo sostiene y sujeta todo el conjunto palpebral. Cuando cae por la edad como vemos en algunos ancianos, o por causas temporales, todo el ojo toma una fisonomía apesadumbrada.

²⁶²El descuelgue se puede deber también a la pérdida de grasa consistente que sujeta al ojo.

²⁶³PLASENCIA, C.: Op. cit., p. 285.

7.3.3 Las pestañas

Estos curiosos pelos nacen a ras del borde libre de ambos párpados y ahí es donde radica su importancia expresiva, dado que rodean y remarcan el contorno del ojo. La firmeza de estos pelos también es bastante singular, se mantienen siempre erectos sin plegarse ni rizarse aun cuando el agua, el sudor o las lágrimas caigan sobre ellas²⁶⁴.

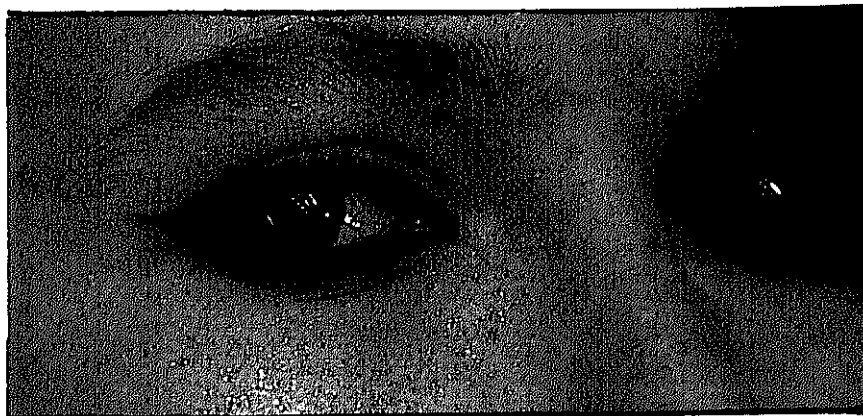
Se ha podido comprobar que sólo el hombre posee estos adornos en ambos párpados²⁶⁵. Dispuestos radialmente, crecen más largas en el párpado superior que en el inferior y son más largas y tupidas en el centro. Las del superior están arqueadas hacia arriba y las del inferior a la inversa, con el fin de no enredarse unas en otras. Todas estas características útiles las convierten también en un elemento cuya importancia es crucial para resaltar y enmarcar el dibujo del ojo.

Lo ideal es que sean largas, tupidas y sobre todo oscuras. Las demasiado rubias pasan prácticamente inadvertidas al igual que las que no están adecuadamente desarrolladas. El maquillaje femenino, con buen criterio, trata de suplir esta frecuente carencia por medio de rimel oscuro o largos postizos que contribuyen a remarcar poderosamente la mirada. El rimel, además de hacer el ojo más bello, le da

²⁶⁴Una fina capa de grasa hace resbalar los líquidos manteniéndolas siempre impecables. De esta forma protegen el ojo de agentes extraños que podrían penetrar en el interior; al tiempo sirven también de parasol tamizando la luz que incide en el ojo. En ciertos casos patológicos se invierte su dirección provocando irritaciones y úlceras en la córnea.

²⁶⁵Algunos animales las poseen sólo en uno de ellos.

mayor expresividad y hace que se distinga desde lejos; por ello entre los actores de teatro o cine es también habitual este recurso expresivo²⁶⁶. De esta forma el ojo parece más llamativo, primero por contrastar más con el blanco de la esclerótica, lo cual hace más relevante sus movimientos, y segundo porque parece también sensiblemente más grande. La diferencia entre un mismo ojo con pestañas negras y otro carente de ellas es abrumadora; hasta la adolescente más ingenua torna su mirada más penetrante y felina con un simple trazo negro en sus bordes palpebrales.



Las pestañas largas y oscuras son el recurso más eficaz para acentuar el tamaño y la belleza del ojo; agrandan su apariencia y les dan un carácter penetrante y llamativo.

El pintar y alargar las pestañas es costumbre antigua. Todos recordamos el busto de Nefertiti con sus ojos rasgados o el Escribe. El arte en general usa, en ocasiones obsesivamente, como vimos en las

²⁶⁶Desde Chaplin a Lou Red, Greta Garbo y tantos otros artistas han utilizado el rime más que como simple maquillaje, como una caracterización imprescindible para su personajes e incluso para su propia imagen pública.

tallas sumerias, este método, por otra parte insustituible para representar una mirada despierta y penetrante.



Cabeza de Nefertari (detalle). La pintura negra es la forma más antigua de maquillar el borde del ojo.

Garnelo habla de la importancia de estos adornos diciendo lo siguiente: "Su abundancia y buena distribución adornan los ojos, dándoles una dulce expresión de castidad y languidez incitante... Cuando por causas o circunstancias especiales llegan a caerse, los ojos se afean poniéndose lacrimosos y enrojecidos (sic). Los párpados se hinchan, abundan las legañas, y el todo de esta parte, la más expresiva y graciosa del rostro se hace asquerosa y repugnante"²⁶⁷.

²⁶⁷GARNELO: op. cit., p. 126.

Quizá exagere un poco pero sí es cierto que sin ellas el ojo pierde uno de sus mejores atributos y un elemento protector indispensable.

Debido al relieve de la córnea las pestañas se desplazan ligeramente a un lado y a otro siguiendo la dirección de la mirada. Este leve desplazamiento se ve bien durante el sueño, estando unidas, se puede distinguir mejor las distintas orientaciones que toman para seguir imaginariamente la escena soñada²⁶⁸.

Aunque no sea una descripción que pueda ser interpretada unívocamente, Gaussin da una posible clasificación sobre las pestañas:

- largas y rectas: masculinidad y fuerza.
- cortas y curvas: delicadeza, femineidad.
- largas y curvas: sensualidad, flexibilidad.
- cortas y rectas: energía modesta, cierta varonilidad²⁶⁹.

Tal vez lo único verdaderamente importante es recordar que cuanto más destaquen, más potencia adquirirá el dibujo del ojo, principalmente desde lejos. Este es un elemento relativamente pequeño y todo lo que contribuya a su mejor definición contribuye también a potenciar su expresión.

²⁶⁸ Los ojos, efectivamente, aun cuando estamos dormidos se mueven para seguir las secuencias y escenas del sueño como si estuvieran viendo realmente. El desplazamiento de las pestañas se produce en parte por el abultamiento de la córnea sobre el párpado en parte también porque se deja arrastrar por el desplazamiento general del ojo.

²⁶⁹ GAUSSIN, Jean: El rostro, Ed. Mensajero, Bilbao, 1973, p. 94.

7.4 Relaciones del globo ocular y los párpados

El globo ocular y los párpados tienen funciones distintas, incluso las materias que los componen son completamente distintas; sin embargo, ambos elementos forman un bloque compacto en cuanto a sentidos expresivos. Al analizar el globo ocular ya vimos algunas de esas relaciones. Ahora seguiremos desarrollándolas.



E. Munch: Pubertad. (1894) (Fragmento). Nasjonotgalleriet. Oslo. El tamaño y la abertura del ojo determinan en buena medida la sugestión de la mirada de esta adolescente.

7.4.1 La abertura de los párpados y la posición del iris

La abertura parpebral y la ubicación que tenga en ella el iris (o polo anterior del globo que contiene al iris) es uno de los apartados más trascendentales en la expresión de la mirada.

Quienes argumentan que el globo ocular carece de significación olvidan que éste también es móvil y que es él mismo quien determina la orientación de la mirada. Posee músculos que proporcionan movimientos propios.

Primero nos vamos a ocupar únicamente de la posición habitual del segmento anterior del ojo en la abertura parpebral.

Metafóricamente el ojal de los párpados viene a ser como un escenario donde se mueven los protagonistas principales. El tamaño y las proporciones de la abertura parpebral son muy distintos de unas personas a otras. Pero las variables abarcan sobre todo la forma parpebral y ubicación del iris dentro de ésta. Variar mínimamente el nivel de flotación del iris simplemente cambia toda la fisonomía.

Los dos grabados de la página siguiente sirven como ejemplo comparativo de dos posiciones extremas. En la figura A, el de la izquierda muestra a un personaje de semblante apagado y melancólico, alejado del momento presente. El de la derecha posee, sin embargo, una mirada desorbitada, propia de un temperamento airado, casi demente. Los ojos de este personaje están agarrados a algo externo e inmediato

al momento presente, están indicándonos puntualmente lo que tienen delante.



Figura A

En el primero el iris tiene un nivel de flotación muy alto, deja ver parte de la esclerótica debajo de él; arriba, sin embargo, el párpado superior lo corta casi en su mitad. El segundo tiene justamente la posición y el efecto inversos.

Es cierto que hay en estos rostros rasgos como las cejas o las bocas que colaboran en el efecto expresivo, las fisonomías parecen también las más acordes para cada temperamento, pero basta invertir la posición del iris en el siguiente grabado para que la expresión varíe radicalmente (Figura B).

Como se ve, aparte de los gestos que ya estudiaremos, cada individuo mantiene, por hábito, una dirección, un nivel y una tensión determinados en los globos oculares. Los párpados, los músculos del

globo ocular y la grasa que lo sujetan son quienes determinan estos caracteres.



Figura B

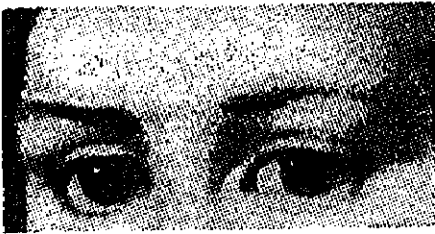
La inclinación habitual de la mirada dependen así mismo de la posición de la cabeza, pero en principio hay que sostener que es el ojo quien guía y conduce al rostro²⁷⁰ y no al revés. La orientación que adopta la cabeza es una consecuencia de la dirección de la mirada y no de la cabeza en sí misma, al igual que la abertura del ojo es una consecuencia de la tensión general producida por el conjunto del ojo, y no sólo por la acción del párpado superior, aunque sea en éste donde más claramente se manifieste como luego se verá.

²⁷⁰En las direcciones de la mirada se estudia ampliamente este tema.

La tipología de los párpados

Desde el momento de nacer en que se mantienen todavía fuertemente ocluidos, hasta el de la muerte en que se le ayuda al difunto a cerrarlos para evitar el espanto de su mirada perdida, los párpados vienen a ser las ventanas abiertas al mundo y que de ninguna manera queremos cerrar definitivamente.

A lo largo de todo nuestro período vital, los párpados siguen el compás marcado por la vida: la cándida redondez del ojo lactante inicia la primera etapa a partir de la cual se inicia una metamorfosis en la que, en contra de lo que suele vaticinarse, no es fácil acertar cuál será su carácter definitivo.



A la izquierda los ojos de un niño; a la derecha la misma persona sesenta años después.

(Ilustración tomada de Lang)

La forma depende en principio de la herencia, pero no es ésta la que otorga el cariz definitivo del párpado. Lo que realmente modela su carácter son las actitudes y la vida misma del individuo. Son éstas las que modelan e imprimen su sello particular para lo cual no hace falta modificar estructuralmente el parecido. Desde niños vamos transfor-

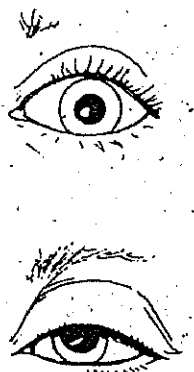
mando nuestra fisonomía en muchas otras máscaras. Cualquier album familiar es un buen atlas fisonómico para comprobarlo.



Fragmento del montaje fotográfico de los dos hemirrostrros de una misma mujer, pertenecientes a la ancianidad y la juventud. (Tomado de la revista "Muy Interesante", enero, 1993).

Los párpados sufren por su delicada naturaleza todas esas "vicisitudes". Todas ellas se traducen de una forma aparentemente sencilla: los párpados tienden a expanderse, a abrirse cuando se mantienen el interés y las ganas de vivir, como vemos en los ojos de los bebés y en los de las personas no tan niñas que manifiestan esas ansias. Cualquier cosa que se persiga con verdadero afán contribuye a despertar los sentidos y especialmente la abertura de los ojos, incluso la avaricia, la lujuria, como casi todo lo pasional, se caracteriza por unos enormes ojos; por el contrario, los sentimientos carentes de motivación, tienden no sólo a bajar los párpados y la cabeza, sino también a no prestar demasiada atención a lo que les rodea. Así pues, los párpados, según las circunstancias apagan o avivan la expresión del

ojo, un órgano, hecho más que ningún otro, como diría Leonardo, para la contemplación y el deleite de lo externo²⁷¹.



La atención aperceptiva se refleja ante todo en la abertura palpebral, determinada en gran parte por la fuerza de contracción del músculo elevador del párpado superior. (Ilustración tomada de Gaussin)

Los dos grabados anteriores muestran un ejemplo ilustrativo: uno tiene un fuerte músculo elevador del párpado superior, en el otro está claramente debilitado. Si tuviésemos que juzgarlos por su apariencia, el del primero parece no sólo más bello, sino también más inteligente, aunque inteligencia e inervación no tienen por qué ir unidos necesariamente²⁷², pero es cierto que en ocasiones existe una conexión entre ambas cosas; ahora bien, hay por lo menos igual número de personas 'inteligentes' cuya estructura de párpados es "cerrada".

²⁷¹ Leonardo hace a todo lo largo del Tratado de la pintura un continuo elogio del ojo como órgano capaz del más alto de los deleites: la contemplación de las cosas.

²⁷² Si bien un ojo amplio suele resultar también más bello, esto no está necesariamente ligado a la inteligencia. Los signos de agudeza mental se corresponden más con vigorosos y agudos movimientos. La vitalidad del ojo indica mejor que su tamaño el estado en el que éste se halla, pero a falta de indicadores móviles el tamaño puede suplir metafóricamente tales indicaciones.



Izq.: Géricault: Retrato de una loca (detalle). Museo del Louvre, París. Deha.: Fotografía de Albert Einstein.

Sí parece razonable explicar que una fuerte tensión en el elevador del párpado puede ser indicador de atención, pero no que la inteligencia se traduzca siempre en una amplia abertura parpebral. Hay conocidos ejemplos de ancianos, como Einstein, en los que se aprecia claramente la fatiga palpebral. En pocas personas los vigorosos movimientos del ojo se mantienen a lo largo de toda la vida ni los músculos responden de igual forma en todas ellas por muy inteligentes que sean.

Los oficios pueden marcar también la fisonomía de la mirada. Se necesita que la actividad fuerce la atención habitual de la persona y que esta distorsión se prolongue durante largo tiempo. Los campesinos, los marineros, quizá más antiguos poseían, quizá por trabajar constantemente a la intemperie, una forma de mirar característica que iba moldeando arrugas en sus ojos y comprimiéndoles de modo que el rostro

de los más ancianos parecía estar hecho para mirar al horizonte y al sol lejanos. Más discutibles son los efectos de otros oficios que no dependen de los agentes externos: la intemperie, o el clima rigurosos. Son esos juicios los que a veces encontramos sobre la mirada particular del médico del párroco, del científico, de la madre, del filósofo, etc. y de los que es imposible sacar ninguna conclusión clara que no sea la del tópico²⁷³.

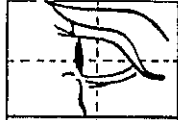












Determinados oficios pueden, a lo largo del tiempo, influir en la fisonomía de la mirada, como el caso de los campesinos y los marineros. (Ilustración tomada de Lang).

Algunos de estos estereotipos están plasmados en obras de temática costumbrista, los cuadros de Zuloaga o Sorolla, por poner un ejemplo, están llenos de labradores, marinos, párrocos y gentes, cuyo

²⁷³LANG: *op. cit.*, p. 129, p. 131, p. 155, p. 160; MORAGAS: *op. cit.*, p. 40. En general, todos los tratados fisonómicos dan pruebas y hasta estadísticas (LANG, *op. cit.*, p. 129) sobre las diferencias entre gremios (no faltan los artistas), castas, brutos o intelectuales. Los prejuicios pueden imaginarse fácilmente.

oficio antaño se identificaba, además de por la simple indumentaria, por la caracterización que de ellos se hacía.

XIV	<i>Mirada imaginativa.</i> — Globo ocular sobre el eje. Párpados más abiertos, visible sólo medio iris.		XIV
XV	<i>Mirada pensativa.</i> — Globo ocular sobre el eje. Párpados abiertos.		XV
XVI	<i>Mirada jurídica.</i> — Globo ocular salido. Iris visible totalmente. Párpados abiertos enérgicamente.		XVI
XVII	<i>Mirada filosófica.</i> — El globo ocular está algo por encima del eje, hacia arriba. Párpados un poco elevados hacia arriba.		XVII
XVIII	<i>Mirada sabia.</i> — Globo ocular colocado aún más alto del eje. Párpado superior grande, pestañas hacia arriba.		XVIII
XIX	<i>Mirada ética.</i> — Globo ocular colocado muy hacia arriba. El párpado superior está muy por encima de éste.		XIX
XX	<i>Mirada religiosa.</i> — Mirada ética reforzada. Párpados muy elevados.		XX
XXI	<i>Mirada sensual.</i> — Globo ocular algo más bajo que el eje. Párpado inferior muy levantado.		XXI
XXII	<i>Mirada de la gula.</i> — Globo ocular muy por debajo del eje ocular.		XXII
XXIII	<i>Mirada inculta, ordinaria.</i> — Globo ocular muy por debajo del eje. Pupila que sobresale ávidamente.		XXIII
XXIV	<i>Mirada vulgar, peligrosa.</i> — Globo ocular muy por debajo del eje y mirada muy baja; párpado tendido hacia adelante.		XXIV

C. Huter: Algunas tipologías y juicios sobre la mirada. Equivocadamente hay quien asegura que incluso la condición social deja huella en el ojo; "el ojo clínico", "la mirada filosófica", "la mirada del párroco",

"la mirada inculta" son algunos de esos aforismos.

La "forma" del ojo es prácticamente la forma del párpado. Que los párpados están determinados en principio por la herencia lo prueba el hecho de que se identifique a razas enteras por el aspecto de sus párpados, pero, aunque existen, en general, parecidos de forma que coinciden con los temperamentales genéricos de cada etnia²⁷⁴, no por ello todos los orientales o todos los negros son homónimos en temperamento; cada ojo ofrece siempre modificaciones irrepetibles en cada persona.



La estructura del rostro, horizontal o vertical, influye en la configuración de la abertura palpebral.

²⁷⁴El fenómeno de la mezcla multirracial y étnica hace imposible en muchos casos la comparación de semblanzas, pero no puede asegurarse que éstas sean fenómenos casuales. A la fisiognomía pseudoaristotélica no le falla la base general de las apariencias genéricas zoológicas y humanas. Los pueblos aun convencionalmente responden a esos estereotipos que difícilmente podrían intercambiarse de unos a otros.

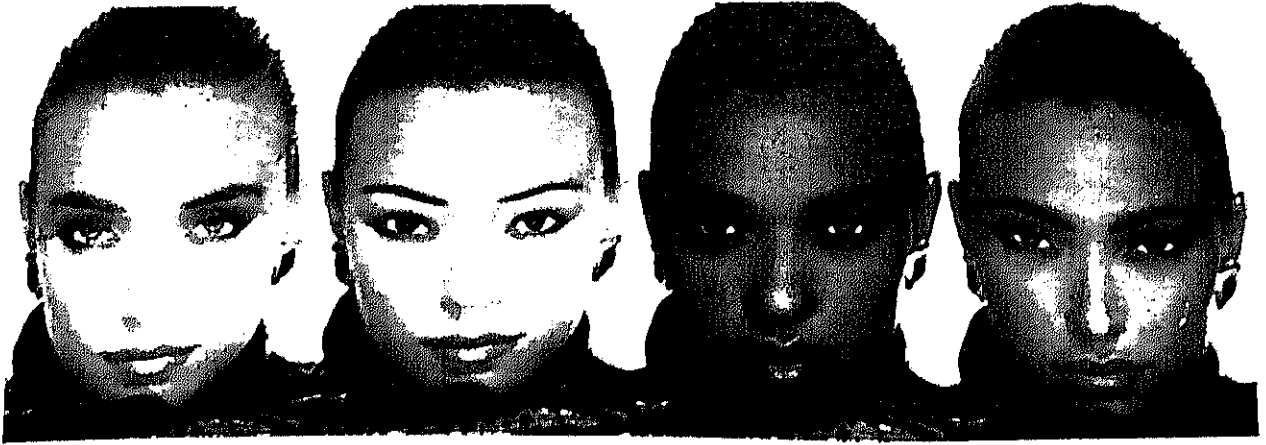
Como vimos, algunos griegos se fijaban en las connotaciones de las razas para establecer criterios generales. Conocían bien a los pueblos vecinos, sus rasgos, su historia y las veleidades de que eran capaces, pero Aristóteles alertaba ya contra la generalización indiscriminada.

Las diferencias que hay entre las razas en los ojos se centran principalmente en: el color y la configuración de los párpados. La forma de los párpados viene determinada por la estructura ósea que se halla debajo, y la grasa de relleno. La fisonomía del ojo oriental viene, además, determinada por la brida mongoloide y el repliegue parpebral superior. Este pliegue se monta en el párpado superior y está constituido en su parte interna por una bolsita de grasa que hace que el párpado aparezca hinchado y las pestañas más cortas, aunque la longitud de éstas sea similar a las de las otras razas.

La brida mongoloide, que también puede aparecer en otras razas, acentúa aún más la forma rasgada del ojo y se caracteriza también por una doblez cutánea que prolonga hacia dentro el repliegue parpebral para cubrir la curúncula lacrimal (escisión del ángulo interior del ojo) terminando por confundirse con la piel del rostro.

Los rostros de las mujeres de la siguiente fotografía –una blanca, otra japonesa, una negra y una hindú– han sido objeto de un curioso

experimento. Sólo una es real, las demás son modificaciones obtenidas por el sistema Quantel Graphic Pintbox²⁷⁵.



Variaciones fisonómicas obtenidas con ordenador a partir de un único rostro. El color, el ángulo facial, el carácter redondeado o rasgado del párpado y la separación entre ojos fueron los factores más determinantes de cada variación.

No es fácil averiguar con seguridad cuál es la original. Son la hindú, la negra y la japonesa las que han sido modeladas a partir de la blanca. Aparte del trabajo con la paleta de color del ordenador, el artista ha ido ensanchando, estrechando o acortando las proporciones totales y parciales de cada modelo retocando sobre todo nariz, boca y ojos.

El rostro del modelo japonés, es el más ancho y también el más corto de todos. Los ojos y la nariz tienen sus rasgos en consonancia con

²⁷⁵ Sistema de imágenes por ordenador capaz de realizar los más precisos montajes y variaciones fotográficas sobre imágenes previas. "¿De qué raza es esta mujer", en Muy interesante, junio, 1991, p. 23 ss.

esas mismas proporciones. Como si hubieran sido producto de un aplastamiento.

Fijémonos en la distancia entre los ojos es enorme, pero está en consonancia con la distancia total del rostro. Los ojos de los orientales, en contra de lo que creemos, no ocupan la mayor parte del ancho de la cara. El estar muy separados entre sí y ser superficiales es lo que les da un semblante infantil²⁷⁶. Por otro lado, en los ojos todas las líneas, cejas incluidas, son horizontales, formando un paisaje tranquilo, sin accidentes, dominado por formas planas y suaves que están en consonancia con el carácter interior de los orientales.

La chica de color posee formas más esféricas, los volúmenes negroides se caracterizan por ser compactos y firmes; sus abultamientos no son producto de una obesidad amorfa, sino que cada cada órgano y en particular los ojos tiene un modelado robusto, redondeado, y particularmente aislado del resto. Sus ojos resultan profundos, de mirada poderosa, poseen ese carácter vigoroso y rítmico de las formas negroides. El contraste de la esclerótica, única parte blanca, auspicia que los ojos sean claramente la zona dominante del rostro.

Los de la muchacha hindú son finos y algo rasgados, pero tienen un carácter completamente distinto al japonés. El encanto de esta mirada se debe a la sensual disposición de los ojos que atraviesan

²⁷⁶ Ver en el capítulo "El globo ocular y las referencias al ojo infantil" la separación entre ojos.

continuada línea ondulada. El corte del iris aporta la nota más expresiva de unas facciones de formas prolongadas pero perfectamente definidas por el tono oscuro que le confiere una imagen penetrante y siempre sugestiva.

La raza blanca²⁷⁷, a fuerza de mezclas prácticamente no posee hoy día unos caracteres propios, bien definidos. Puede decirse que son pocos los caracteres que no se pueden encontrar en el conglomerado blanco, pero basta con que haya servido este capítulo para el objetivo inicial de ver cómo la forma del párpado está condicionada inicialmente por la estructura.

Cada párpado, aun perteneciendo a la tipología que se quiera, posee unos rasgos propios que lo distinguen del resto más que ningún otro motivo del rostro, capaces de adquirir múltiples formas: las diferencias que pueden existir en milímetros dentro de ellos deben tenerse muy en cuenta, ya que la más mínima puede modificar totalmente su apariencia y significado haciendo muy difícil la comparación de semblantes.

Estudiar las tipologías más comunes es el modo más sencillo de resumir las infinitas variables.

²⁷⁷Cf. capítulo del globo ocular.

7.4.2 Tipologías de los párpados

Fritz Lange²⁷⁸, médico alemán que ya hemos citado aquí, estableció una clasificación de las tipologías de los párpados aunque centrada prácticamente sólo en los párpados de los ojos superficiales²⁷⁹ y de éstos sólo se fija en el párpado superior. De esta forma Lang deja fuera sistemáticamente la observación de todo el conjunto palpebral. Fundamenta la infravaloración del inferior de modo impreciso, como luego veremos. Contiene agudas observaciones pero es de rigor plantear varias objeciones.

Su razón para obviar el párpado superior en los ojos profundos y semiprofundos es que éste al «estrecharse... se descaracteriza y tórnase insignificante a efectos fisiognómicos»²⁸⁰. Pero el párpado superior tiene siempre significado, tanto si muestra su zona tarsal como si la oculta; el dejar más o menos al descubierto el ojo es el principal fundamento expresivo de este párpado, el que el tarso quede a veces oculto no le hace carecer de valor sino todo lo contrario. Su lenguaje está en función tanto de lo que deja ver como de lo que oculta. El planteamiento de Lang da por sentado que en los ojos profundos el párpado superior queda siempre velado u oculto bajo la ceja, cosa que

²⁷⁸El lenguaje del rostro.

²⁷⁹Ojos en los que la posición del globo se mantiene a un nivel relativamente superficial respecto a la cavidad orbitaria. LANG, op. cit., p. 160.

²⁸⁰LANG, F.: op. cit. p. 192.

con ojos profundos en las que se distingue perfectamente una amplia zona tarsal. En los párpados ninguna combinación puede excluirse porque, de hecho, todas se dan.

Usado como inevitable referencia por numerosos autores posteriores²⁸¹, el tratado de Lang está fundamentado en estudios médicos. Artísticamente tiene también un alto interés puesto que además de incluir fotografías y dibujos ocasionalmente también contrasta los comentarios con obras de arte.

Según Lang son cuatro las tipologías básicas del párpado superior en el ojo superficial. Se analizan dos combinaciones intermedias más que no mencionaremos puesto que las posibilidades intermedias posibles son múltiples y tampoco aportarían modificaciones importantes que no esten implícitas en las otras.

Cada párpado superior recibe un nombre que de alguna manera evoca su forma, de aquí que tengan apelativos tan curiosos como "párpado en melocotón", "en maza", "tarsal" y "angosto". Todos ellos, repetimos, sólo referidos a los ojos superficiales.

La conclusión más importante a que parece llegar Lang: establece que el carácter definitivo del párpado está en función de dos cosas fundamentales: la grasa que rodea al globo y la tensión del músculo elevador del párpado. Según Lang si hay una fuerte contracción del músculo, el párpado además de mantenerse erguido sería el causante de

²⁸¹PLASENCIA, C.: op. cit., MORAGES: op. cit.; etc.

la retirada de la grasa orbitaria hacia atrás²⁸². La clasificación se basa siempre en la forma y relaciones que guardan entre sí la eminencia infraciliar, el tarso y la ceja.

Analizaremos cada caso concreto, pero si hay que entrar en antecedentes diremos que Lavater hizo en su tiempo una serie de observaciones semejantes basándose en los párpados de distintos personajes que le eran igualmente conocidos²⁸³. Lang también utiliza los paradigmas de personajes de los que conoce al menos su biografía, para de esta forma poner la ventaja del supuesto a su favor.



Párpados infantiles en forma de "melocotón". (Ilustración tomada de Lang).

- El párpado en melocotón se caracteriza por la anchura amplia y uniforme de la eminencia infraciliar; del tarso apenas se ve la raíz de las pestañas. A pesar de que guarda en esta zona cierta cantidad de grasa, ésta no llega a deformar su arqueamiento y su curvatura uniforme aporta al ojo lozanía y juventud. Es el tipo de párpado más frecuente

²⁸²LANG: op. cit., p. 166.

²⁸³LAVATER:; Essai sur la physiognomie, vol. III, V fragmento, La Haya, 1786.

entre los niños, de ahí su nombre que recuerda la tersura juvenil del melocotón.



Lucas Cranach: Lucrecia. Pinacoteca de Munich. El predominio de una ancha eminencia infracilar, uniforme y tersa, caracteriza el párpado en "melocotón", que da a la mirada un aspecto extrañamente infantil.

Algunos pintores, como Lucas Cranach, utilizan profusamente este modelado de ojo. Esos personajes, en cierto modo característicos del XVII y XVIII, son todos adultos pero que ofrecen una apariencia casi infantil gracias a ciertas modificaciones fisonómicas, entre ellas estos párpados de melocotón que podemos ver también en numerosas madonas y retratos de la época.

- El párpado de tarso en melocotón tiene como puede suponerse por el nombre, ciertas características del anterior, pero con la variante de que el tarso es ya algo más evidente. «Mientras que del párpado en melocotón puro emana exclusivamente la frescura juvenil de la infancia,

el párpado de tarso en melocotón anuncia a menudo inteligencia y vivacidad»²⁸⁴ dice Lang, pero más que esto último, de lo cual el niño es modelo, lo que aporta el tarso en melocotón es cierta madurez a la mirada. Las dos fotografías siguientes son totalmente dispares.



Dos ejemplos de Lang para el "tarso en melocotón". A la izquierda una cabeza griega. A la derecha, los párpados de un niño.

La fotografía del adolescente comunica de todo menos "vivacidad". La cabeza griega, sin embargo, sí recuerda algo ese carácter pero, como vimos, es imposible encontrar en la naturaleza unos ojos que conjuguen las medidas clásicas. Los párpados de tarso en melocotón y de amplia abertura palpebral son efectivamente utilizados por los griegos²⁸⁵,

²⁸⁴LANG: op. cit., p.178.

²⁸⁵LANG: op. cit., p. 179.

pero sin esta abertura que los escultores manejan a su antojo el significado no es comparable al producido por la anatomía humana.



Párpado en forma de "maza", acentuado por el maquillaje. (Ilustración tomada de Lang).

- El párpado en maza no tiene la simetría de los dos anteriores: su ángulo externo está dominado por la eminencia infraciliar, pero en el interno es el tarso quien ocupa la mayor superficie. La eminencia recuerda en algo una maza y es ésta forma la que le da nombre. Opina Lang contradictoriamente sobre este párpado del que dice unas veces que carece de importancia fisiognómica²⁸⁶ y otras no tanto. Al final concluye con que su interpretación es "intrincada"²⁸⁷. Más que intrincada lo que puede llegar a ser es ambigua dependiendo de que predomine el tarso o el descuelgamiento de la eminencia infraciliar, en general lo que ofrece es una apariencia melancólica, serena, y penetrante.

²⁸⁶ LANG: op. cit., p. 180.

²⁸⁷ LANG: op. cit., p. 183.



Velázquez: Dama del abanico (detalle). La tipología del párpado en maza es característica de la madurez y de un semblante penetrante.

Si esquematizamos la composición básica de un ojo en maza lo vemos claramente, las líneas del párpado bajan hacia los extremos. Salvo que las cejas contrarresten esta tendencia como ocurre en el retrato de Isabela Brant, de Rubens, que se expone entre otros ejemplos. Los párpados en maza comunican una tibia tristeza, aunque no por ello tienen por qué estar exentos de sagacidad si las cejas y el ojo se mantienen "avisados".

- Las formas del párpado tarsal son opuestas a las del tipo de melocotón. En estos párpados la eminencia infraciliar carece prácticamente de

volumen, es casi plana; el tarso se deja ver ampliamente. Afirma Lang que estos párpados son producto de la desaparición de la grasa de cobertura de la eminencia infracilar²⁸⁸.



Rubens: Retrato de Isabela Brant (detalle).

Sin pretender rebatir todo cuanto Lang afirma, es necesario matizar de nuevo. No comparto la opinión de que sea la grasa la única responsable de modificar los párpados hasta el extremo de hacerlos pasar de una de estas tipologías a otra sin más justificaciones. Su estructura ósea, las proporciones de sus rasgos, los estados anímicos, así como otras tantas condiciones del canon de cada cual son también

²⁸⁸LANG: op.cit., p. 186.

responsables de los cambios que se producen en el ojo a lo largo del tiempo.



Dos tipologías de párpados tarsales, según Lang.

Por más que se quiera, todas estas tipologías que Lang da como posibles en un mismo sujeto no las puede determinar únicamente el grado de contracción del elevador del párpado. El párpado superior lo que hace siempre es adaptarse al ojo aunque éste se hunda en lo más profundo, pero este fino músculo no tiene poder para 'adelgazar' una zona tan poderosa y por igual en toda su longitud. En sus fotos no es que la grasa se pierda sólo en esta región del párpado, es que está mermada en todo el ojo. Ninguna de las tres cabezas que Lang usa como ejemplos posee ojos superficiales por más que se empeñe; son claramen-

te profundos, recortados nítidamente por las sombras de la órbita²⁸⁹. El tarso sirve como referencia a la flotación del ojo pero no es él solamente quien la determina, ni quien 'retira' la grasa; hay muchos tarsos 'avisados' que quedan incluso por encima de la eminencia y no por ello se retira la grasa de esta última. Cuando la grasa se retira de la eminencia infraciliar se retira porque es escasa en todo el ojo y no sólo en ella. Lo que ocurre en el párpado tarsal es que la piel destinada a rellenar la eminencia al desinflarse se descuelga hacia el tarso y no precisamente para crear "vivacidad".

Por todo lo que acabamos de explicar es por lo que estos párpados, como sospecha Lang, sin explicarse el porqué, son sobre todo típicos en la ancianidad²⁹⁰, cuando la grasa de apoyo suele desaparecer de forma general y la piel pierde también elasticidad.

El párpado tarsal tiene un carácter marcadamente escuálido, espiritual. Las figuras del Greco poseen esta tipología de ojos en su grado quizá más extremo. Cuando presenta todavía un aspecto incipiente resulta muy expresivo, incluso hermoso por sus firmes volúmenes, pero cuanto mayor sea la superficie de tarso que se abraza al globo, cuanto más "chupado" esté más senil y grave resulta la mirada, todo lo contrario del párpado en melocotón.

²⁸⁹ Esto explica lo que para Lang es inexplicable (p. 186). La causa de esta atrofia adiposa. No importa la edad juvenil que muestran los modelos "de raza mediterránea"; si el ojo puede hundirse al menor síntoma de desfallecimiento, esos modelos parecen estar próximos a uno de ellos.

²⁹⁰ LANG: op. cit., p. 186.



"Párpados angostos" en un niño (izq.) y dos gemelos adultos (dcha.)

Abajo: el "párpado angosto" en una cabeza clásica (s. IV a.C.). Museo Nacional de Berlín.

(Ilustraciones tomadas de Lang)



- Con el párpado angosto finaliza el repertorio palpebral. En él tanto la eminencia como el tarso son estrechos, la parte superior del ojo queda casi a ras de la ceja; de modo que ésta sobresale a modo de alero. En realidad el angosto tiene el carácter de un ojo profundo. Para Lang, que relaciona la belleza del ojo con la amplitud y tersura del tarso, los

angostos "no pueden compararse a los anteriores", lo cual, dice²⁹¹, no tendría importancia si no fuese porque en las esculturas antiguas el párpado angosto predomina sobre los demás²⁹².

Que los párpados queden alojados arriba sin ser vistos no puede considerarse como una "atrofia"; en todo caso al contrario, puesto que todo el párpado, tarsos incluidos, se mantiene recogido y bien alto.

Esta casi ausencia de cortinaje en el ojo manifiesta en las personas que los poseen un carácter observador, su expresión resulta algo dura y penetrante ya que están mediatizados más directamente por las cejas, pero si los griegos los eligieron no sería precisamente por el carácter supuestamente peyorativo o antiestético.

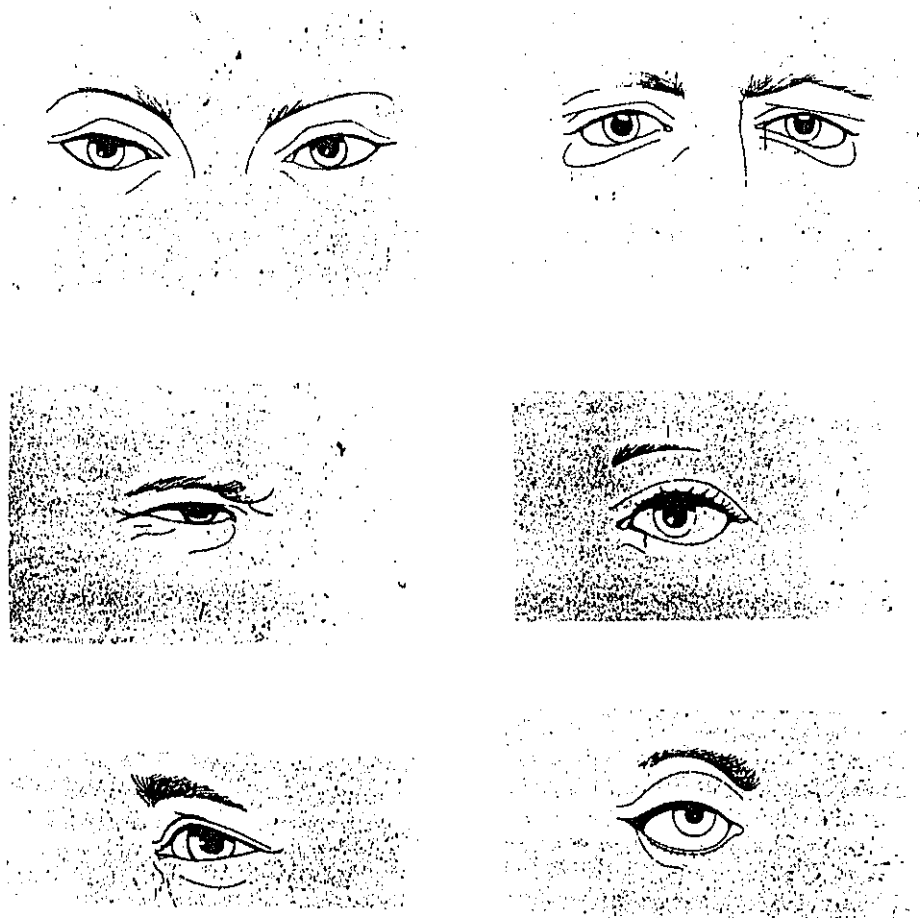
Sí es cierto, sin embargo, que los párpados angostos disponen de un vocabulario expresivo más acotado que los de mayor despliegue tarsal, que disponen de un recorrido más amplio para matizarlas y hacerlas menos contundentes.

7.4.3 El conjunto palpebral

Ambos párpados forman un solo bloque tanto muscular como fisonómicamente. El carácter de uno subordina de alguna forma al otro. Sus formas son producto de la mutua adaptación al globo ocular y de la interacción del espacio que comparten.

²⁹¹LANG:op. cit., p. 187.

²⁹²Idem.



Distintas tipologías de párpados según Gaussin. No se debe subestimar la importancia del párpado inferior; su fisonomía, como se ve en estas ilustraciones, es casi tan variada como la del párpado superior e influye decisivamente en la apariencia y expresión de la mirada.

Ocurre que mucha de la importancia expresiva del párpado superior viene dada por las cejas. Estas ejercen una influencia determinante sobre la zona superior; la ceja llega muchas veces a tapar el tarso y hacer las veces de párpado, mientras el párpado inferior es menos móvil y no cuenta con tantas referencias a su alrededor.

Sin embargo, cejas y párpado inferior están también relacionados por la acción del orbicular en los movimientos de contracción del ojo donde ambos se mueven al unísono como en el guiño. Si este conjunto está tan perfectamente conectado ¿cómo puede asegurarse que el párpado inferior carece de significado?

Las formas que adquiere el párpado inferior, sus posiciones y, lo que es más importante, el corte inferior que éste da al iris son menos aparentes pero importantes; primero porque en él se señala parte de la entornación del ojo. Los individuos que se caracterizan por una mirada escrutadora tienen casi siempre el párpado inferior más subido y entornada la mirada. Otro hecho a tener en cuenta es que en el párpado inferior quedan reflejadas la mayor parte de las acciones de la zona inferior del rostro²⁹³, principalmente las de la boca, tan importantes para comprender la expresión.

La tristeza, la risa, el mal humor, el llanto tienen su influencia en esta zona inferior del conjunto palpebral. Las expresiones llegan mediante las presiones ascendentes o descendentes que elevan o bajan su borde libre.

En la sonrisa y el llanto, como en todos los movimientos oclusores, las cejas se suman por la acción del orbicular para comprimir ambos párpados. Por contra, en todas las expresiones en las que la ceja está

²⁹³Estas fisonomías tan características no afectan para nada al párpado superior.

relajada como en la tristeza o el agotamiento, el párpado inferior se deja caer.

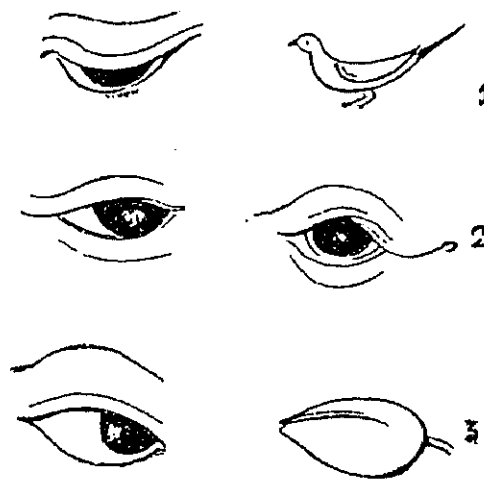
La ductilidad del párpado inferior, con tarso pero sin hueso bajo su superficie, le hace extremadamente maleable a cualquier circunstancia, inflamaciones, decoloraciones, lágrimas, risas, sufrimientos trabajan constantemente esta superficie, más amplia con el ojo abierto que la de su homólogo superior. Esta zona de piel, la más afectada por las presiones de los gestos es también uno de los puntos fisonómicos más relevantes.

Aparte de las fluctuaciones que comentamos, existen otras que tienen también un papel decisivo. Una de ellas es la formación de bolsas de líquido en los párpados. Estos abultamientos a veces inapreciables y estrechos y otras exageradamente deformes contribuyen en mayor o menor medida a abotargar la mirada. En la edad juvenil, principalmente en los niños son estrechos, se mantienen tersos y aportan cierta robustez a la mirada. En las personas mayores esta piel se va descolgando; no hay por qué entrar en términos poéticos, pero viene aquí muy bien la metáfora natural de la flor que abriéndose poco a poco llega finalmente a deshojarse. La piel antes turgente empieza a descolgarse por la paulatina pérdida de apoyos y lo que antes fue una zona firme y rebosante empieza a debilitarse, comienzan las arrugas a pender a modo de collares como si el ojo hubiese dejado de luchar contra los efectos de la gravedad.

Una de las interpretaciones más originales sobre el dibujo del contorno palpebral la da el arte hindú, aunque todo Oriente pone un énfasis especial al delimitar los contornos de los ojos.

Los artistas orientales los hacen de formas mucho más sinuosas, con líneas ondulantes, tal vez para contrarrestar la estrechez del ojo oriental.

Juegan con la inclinación de los ojos. Este quizá sea un rasgo sólo característico de los occidentales, pero es conveniente que nos fijemos en cómo la más leve inclinación aporta gran parte de la sugestión que tiene la mirada de las figuras orientales.



Tipologías hindúes: 1. Ojos de aguzanieves; 2. Ojos de cierva; 3. Ojos de loto.

(Ilustración tomada de TAGORE, op. cit.)

Cuando la dirección de los párpados desciende de las sienas a la nariz, la mirada se hace más concentrada, de fijeza casi desafiante. La inclinación inversa daría una mirada depresiva de rasgos apesadumbrados. La horizontal perfecta, equilibrio y serenidad plenas.

En estos ojos, párpados, iris y cejas forman un todo, una unidad compacta carente de gestos, pero de una eficacia expresiva francamente admirable.



Fisonomías hindúes: A la izquierda cejas en forma de hojas; a la derecha, y de arriba abajo: ojos de pez, ojos de "raja de pato" (legumbre típica de la India), y ojos de nenúfar. Estos últimos caracterizan la calma y la meditación.

(Ilustración tomada de TAGORE, op. cit.)

Todas las formas están inspiradas en la naturaleza, son siluetas de pájaros, hojas vegetales, peces, etc., un sistema poco convencional pero que da a los ojos una nueva naturaleza además de a propia. Se

trata, dicen, de imaginar un ser superior y más puro que "está más allá de las formas humanas"²⁹⁴.

Estas son algunas de las ideas que se asocian a cada forma²⁹⁵: El aguzanieves es alegre y festivo; el aprino es inquieto; la cierva, inocente.

Se hace observar que "los ojos de las mujeres son muy móviles" y, por tanto, deben ser representadas en las pinturas en forma de estos animales nerviosos según el carácter de cada. En los dioses de bronce o piedra los ojos deben adquirir un matiz más "calmado" y sereno como el de la hoja florida del nenúfar o el pétalo de loto que se encuentra frecuentemente en los de Buda.

7.5 Características y fisonomía de los globos oculares

«Las formas del rostro arrancan del ojo; la nariz y el resto de la cara son formas difuminadas y poco

²⁹⁴TAGORE, Rabindranath: Arte y anatomía hindú, Ed. Tradición, Barcelona, 1986.

²⁹⁵Aunque estas asociaciones no guardan paralelismo con la fisiognomía clásica, los hindúes debieron tener noticia de ella, puesto que cuenta Marco Polo que "partiendo de la isla de Ceilán y navegando hacia el Oeste, se encuentra la gran provincia de Malabor, que es llamada la India Grande. En ese lugar hay muchos sabios en un arte que llaman fisiognomía: se trata de conocer los caracteres según las maneras y formas de las personas". Recogido de COLOMAR, Orenca: Fisiognomía, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1974, p. 171.

precisas en una escultura; sin embargo el ojo tiene una forma exacta, además está hecho de un material distinto al resto del rostro, tiene la precisión de un objeto óptico»

Alberto Giacometti

El bulbo del ojo, llamado también globo ocular, es el órgano de la vista propiamente dicho. De forma esférica, mide entre 22 y 26 mm. de diámetro aproximadamente. La mayor parte de él permanece oculta y no aparece nunca a la vista. Estos bulbos están recubiertos en la parte anterior por los párpados, encajados dentro de las cavidades orbitarias del cráneo. Estas oquedades simétricas, situadas a ambos lados de la nariz, justo debajo de la frente, están recubiertas por tejidos conjuntivos, grasas y músculos que amortiguan al globo de los golpes al tiempo que los sostienen y les dan movilidad. En la parte posterior el globo se continúa con el nervio óptico.

El marco o borde orbitario es levemente cuadrado. La arcada superior, más saliente que la inferior, sigue la dirección de la ceja desde el vértice superior de la nariz hasta las sienas donde se une con la arcada inferior; esta parte de la órbita, más plana, discurre siguiendo el borde inferior del mismo párpado hasta unirse con el borde orbitario interno.

De todo el bulbo ocular sólo vemos entre una quinta y una tercera parte, según la abertura que haya entre los párpados. Esta zona visible tiene forma oval y contiene la córnea, el iris, las pupilas, la conjuntiva y un pequeño segmento de esclerótica.

La esclerótica, esa capa blanca externa que recubre casi todo el bulbo, menos el casquete de la córnea por delante y la entrada del nervio óptico detrás del ojo (es decir, todo menos los orificios que sirven para captar las imágenes). La córnea es la otra fibra flexible y transparente que a modo de lente se ajusta al iris. Su convexidad lenticular sólo es apreciable vista de perfil.

El iris es un disco de color variable muy llamativo a pesar de su tamaño, de aproximadamente sólo doce milímetros de diámetro. Al moverse todo el globo del ojo, parece como si sólo fuese él quien se desplazase en realidad y no en vano su orientación determina la dirección de la mirada. Su colorido abarca una amplia gama de matices que van del marrón intenso al azul o verde claros. En su centro está

el orificio pupilar, punto invariablemente negro (salvo que penetran las imágenes. La pupila aumenta principalmente para regular la cantidad de luz, ~ patológicas o anomalías visuales es

corriente encontrar personas que las tienen de diferente tamaño o irregulares²⁹⁶.

7.5.1 Aproximación a los significados expresivos

Hay quien opina que los ojos aislados del resto no tienen valor expresivo en sí mismos, que son las partes que los rodean (cejas, párpados, etc.) las que configuran exclusivamente el carácter del ojo. Para demostrar tal teoría ciertos autores dicen que basta cubrir los ojos con un antifaz para verificar esto²⁹⁷.

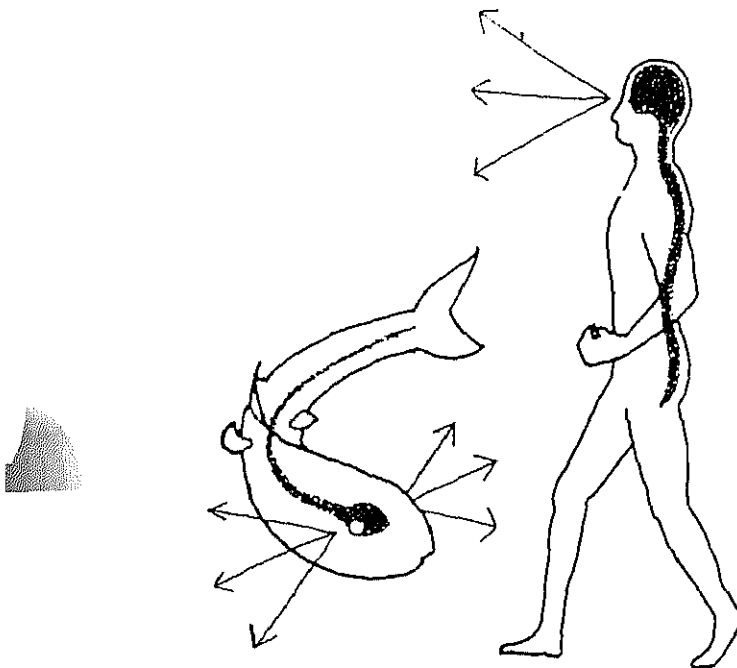
Tal afirmación, lo mismo que el método utilizado para demostrarla carecen de rigor. Aparte de que cae por su propio peso que quitar los globos oculares de cualquier imagen supone una merma expresiva equivalente a privarla de vida, hay que dejar claro que un antifaz deja a los ojos sin luz, aparte de que sus rígidas aberturas condicionen cualquier juicio. Efectivamente son las cejas y los párpados los que determinan principalmente los gestos del ojo, pero no hay que olvidar que es también el propio ojo quien se mueve y organiza su posición, y esto puede cambiar todo lo demás. Los párpados delimitan sus contornos sólo aparentemente, pues en principio es su proporción y ubicación lo que condicionará enormemente el ojo. Aparte de ello dentro del mismo

²⁹⁶Determinados trastornos físicos o psíquicos pueden causar incluso la desigualdad entre uno y otro ojos, lo cual influye considerablemente en la expresión de la mirada.

²⁹⁷Magnus y Henke, entre otros. Véase LANG, op. cit. pág. 111).

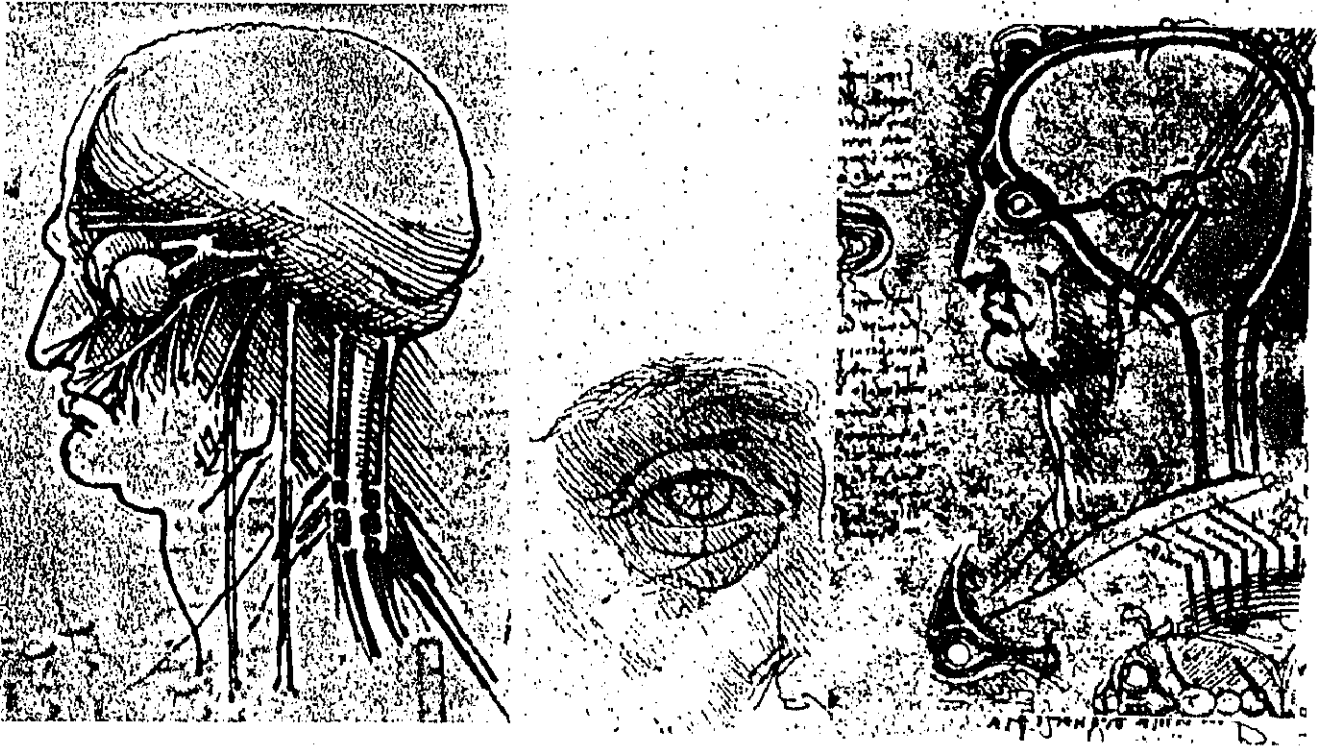
globo hay aspectos muy importantes que matizan decisivamente la mirada: el color, el brillo, la humedad del ojo, la turgencia, las lágrimas, sus movimientos, y muchos más aspectos, todos ellos hacen que la mirada varíe hacia una expresión u otra. Incluso las circunstancias más mínimas, como iremos viendo, influyen en la apariencia de los ojos. Desechar cualquier matiz es cuando menos erróneo, mucho más cuando se trata de la parte más importante.

7.5.2 La relación entre la posición de los ojos y el cuerpo



Comprender la relación que existe entre ambos es necesario para la evolución del hombre. Los ojos están unidos al cerebro.

quiere demostrar en sus dibujos y tratados donde no deja de especular sobre los parabienes del "príncipe de los sentidos"²⁹⁸. Y en realidad es así, pues en la retina se encuentran situadas la primera y segunda neuronas de la vía sensitivo-sensorial.



LEONARDO: Estudios anatómicos, de las proporciones del ojo y sus ramificaciones. Biblioteca de Turín.

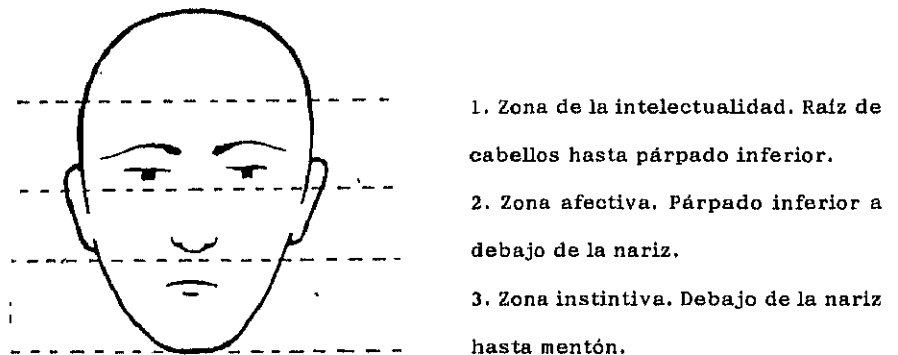
La inteligencia y el ojo tienen además otro paralelismo evolutivo importante. El deseo de observar mejor y de dominar mayor campo visual fue una de las causas que hizo erguirse al hombre. A partir de

²⁹⁸DA VINCI, Leonardo Tratado de la pintura. Espasa Calpe, Col. Austral, Madrid, 1956, p. 115.

visual fue una de las causas que hizo erguirse al hombre. A partir de ahí los ojos se han convertido en su guía, y sobre todo, en el principal vínculo con el mundo exterior. El predominio de las facultades visuales los ha elevado a la mayor altura que el cuerpo puede darles y en esa situación de privilegio está, sin duda, una clave importante para entender la importancia funcional y expresiva de los ojos.

7.5.3 Los ojos: ubicación y orientación en el rostro

La cabeza es la sede de la inteligencia y los sentidos, pero la distribución de estos sentidos en ella no está hecha al azar. Si nos fijamos, cada órgano está situado en la dirección más próxima a sus funciones. Se han establecido algunas catalogaciones que coinciden en situar a cada sentido en una zona del rostro representativa de las cualidades del ser. Existen tres áreas básicas²⁹⁹.



Las tres zonas faciales del carácter, según la morfología.

²⁹⁹ Los morfólogos en general dan una clasificación similar.

La primera es la situada en la parte superior, es la zona intelectual donde residen la inteligencia y las emociones y comprende desde la parte superior de la frente hasta los ojos. La intermedia es la zona afectiva y sensorial; abarca desde el párpado inferior al lóbulo de la oreja y la nariz; la inferior comprende la boca y el bloque del mentón y la mandíbula inferior, es el área donde quedan marcados la voluntad y los instintos. El mayor o menor desarrollo, principalmente óseo de estas zonas o el predominio de unas sobre otras es, según la morfología³⁰⁰ el principal indicador de los caracteres en las personas.

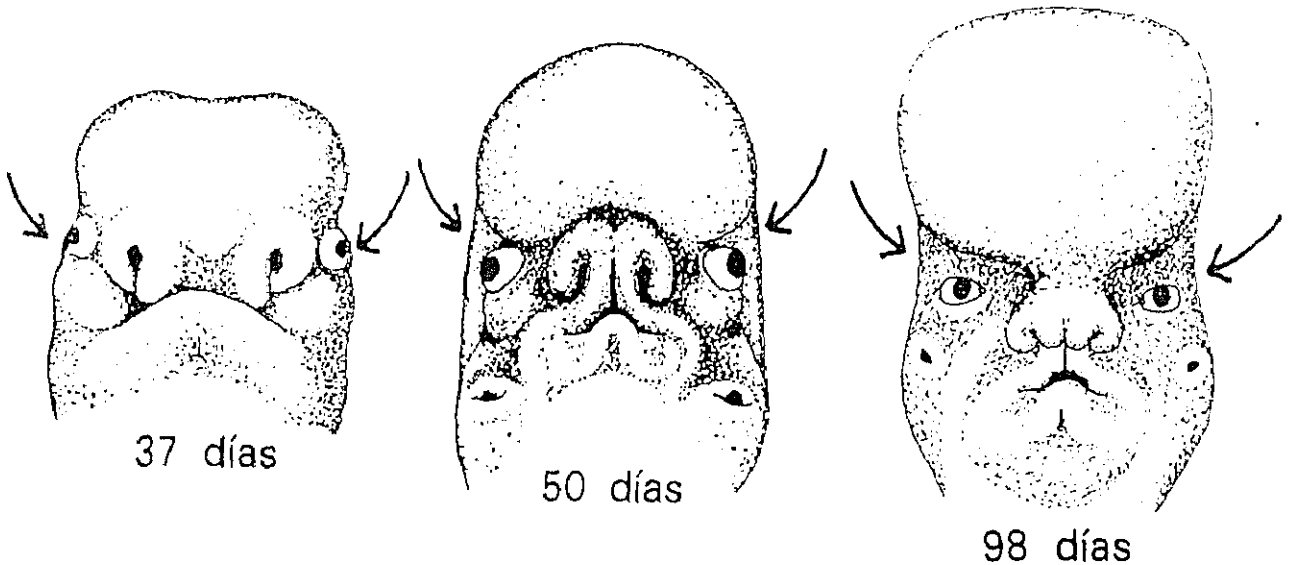
Existen razones sobradas para fundamentar las relaciones directas entre ojo y cerebro. Aparte de las más aparentes, alguna de las cuales ya hemos citado, hay otras como que el pensamiento y las acciones que el cerebro desarrolla sean seguidas siempre inconscientemente por los movimientos de los ojos, incluso durante el sueño más profundo. Pero lo que importa en esta introducción es comprender el carácter inteligente y expresivo que se atribuye a la mirada.

Otra de las observaciones que no debe escaparse y que habría que tener siempre muy en cuenta a la hora de juzgar la mirada es la disposición frontal de los ojos en el rostro humano. La evolución vuelve a jugar aquí un papel decisivo.

En las primeras etapas de gestación tenemos los ojos a los lados de la cabeza, como los de un pez. A partir del tercer mes se orientan

³⁰⁰CORMAN, Louis: Nuevo manual de morfopsicología, Alcoy, Marfil, 1.970.

hacia la frente; en el momento de nacer los podemos ver aún bastante separados entre sí³⁰¹.



Tres etapas del desarrollo del ojo en el embrión humano.

La orientación de los ojos al frente es vital tanto para la visión binocular como para entender la expresión de la mirada³⁰². Sería muy difícil fijarla sobre un sitio exacto si tuviéramos los ojos en las sienes

³⁰¹ En los sietemesinos se nota más claramente esta distancia con relación a las proporciones del rostro. Esta fuerza de contracción tendente a "cerrar el rostro" puede continuar ejerciendo su empuje hasta llegar a edad adulta, aunque ya de forma más liviana. Si seguimos la evolución de un individuo medio, la veríamos comparando las fotografías de su infancia y las de la ancianidad. Los viejos tienen, por lo general, menos distancia entre los ojos. La expresión sobria y grave de muchos de ellos se debe en parte a esta característica. El cráneo, a pesar de su rigidez aparente, es un conjunto elástico y ligeramente deformable.

³⁰² La situación frontal de los ojos hace que se desarrolle una cualidad sensorial que es muy superior a la de los animales: la visión binocular y la estereopsis.

como la mayoría de los animales³⁰³. Aparte de que tendríamos una visión distorsionada de las cosas, la mirada tal como la entendemos, no sería posible. Ver a un pájaro o un caballo de frente no significa lo mismo para él; de hecho éste tratará de vernos con un ojo solo. Si tratamos de mirarle los dos a la vez, nos encontraremos con que no tiene "mirada". La "mirada" necesita de los dos ojos. Ver y mirar son, por ello, dos cosas distintas. Se puede ver todo, pero sólo se puede mirar una cosa; nunca sabemos exactamente dónde mira un animal con lo ojos en las sienas, lo intuimos, pero no es seguro afirmarlo. Sin embargo, sí sabemos cuando una persona nos mira porque sus dos ojos convergen en nosotros. En buena parte el aspecto inteligente y concentrado que tiene el rostro humano viene dado por la simetría frontal de la mirada³⁰⁴.

³⁰³ La mayoría de los animales tiene una visión más amplia. El ángulo de los peces y pájaros abarca prácticamente todo el espacio que les rodea. En el hombre este ángulo no tiene entre 125 y 130°, entre los dos ojos, unos 170° supera nunca los noventa grados. En estos animales cada ojo tiene una visión de "gran angular", como un espejo semiesférico; por ello, pueden moverse en bandadas sin apenas tocarse. Los hombres pierden casi todo este espacio, pero ganan en concentración y enfoque de las imágenes.

³⁰⁴ De hecho una característica muy común entre las especies más inteligentes es la de tener los ojos más frontales que el resto.

7.5.4 Significación fisiognómica de la abertura del ojo

La abertura de los párpados varía considerablemente a lo largo de la vida por múltiples circunstancias, como vimos al estudiar los párpados. El factor más decisivo para la amplitud del ojo es precisamente la contracción de que sea capaz de mantener el músculo elevador de los párpados.

Parece evidente que sin una fuerte elevación de los párpados no hay ojos grandes; pero no se puede afirmar que la contracción de este músculo sea una señal inequívoca de viveza intelectual, como afirman algunos teóricos³⁰⁵. Es cierto que los ojos grandes, al ser más llamativos y visibles parecen también más atentos. La evidencia de su acción al mirar no pasa inadvertida, pero ir más lejos con este dato es arriesgado. Un ojo pequeño puede ser tan inteligente y vivaz como uno grande, aunque tras él se escondan ciertos aspectos malévolos como la astucia, tal como recoge en general la observación fisiognómica.



Aunque las cejas estén subidas y el frontal contraído (dcha.), sólo la acción del elevador del párpado despierta la mirada (izq.). (Ilustración LANG).

³⁰⁵LANG, *op. cit.*, 128-130.

De cualquier modo, si es adecuado establecer una distinción clara entre el "ojo de pequeño tamaño" y el "ojo de párpados caídos". Este último es muy distinto al primero no sólo en la forma sino, sobre todo, en el carácter. El párpado caído corta el iris en su mitad y da un ojo abatido y falto de vitalidad; con bastante similitud recuerda a los ojos somnolientos. Sin embargo, puede haber ojos de pequeñas proporciones que mantengan una fuerte elevación, con vigorosos movimientos que mantienen constantemente la fijación visual.



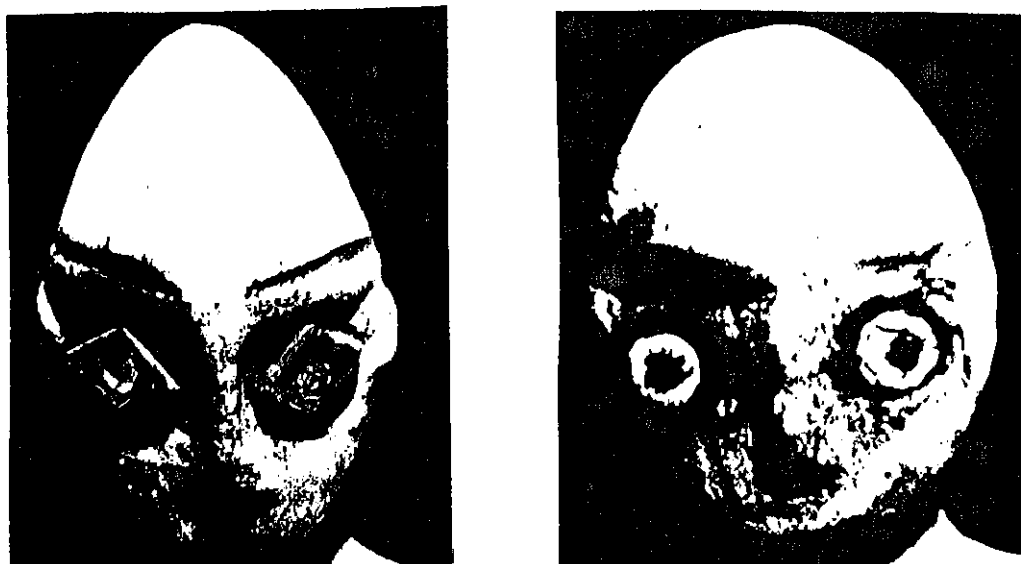
Los ojos grandes denotan una mayor extraversion e intensidad aperceptiva, aunque la percepción no va unida necesariamente al grado de abertura palpebral. En la figura inferior, aunque la abertura es exigua, la entornación de los párpados indica que el sujeto está observando fijamente.

(Ilustración tomada de GAUSSIN).

Los ojos de mayores proporciones, aparte de tener los párpados elevados, necesitan también de esos caracteres internos para convertirse en un 'signo' inequívocamente inteligente: energía de movimientos, fijación, brillo, etc. En lo que sí hay que coincidir es en que unos

hermosos ojos son una de las cualidades más deseables en la estética de la figura humana, si no, no se entiende que los hombres y las mujeres de distintas culturas hayan pretendido agrandarlos por todos los medios cosméticos a su alcance. Ahora veremos cómo el arte también recurre al mito de los ojos grandes con el fin de encarnar los mitos e ideales.

7.5.5 El recurso del ojo grande en el arte



Idolos mesopotámicos. Museo Arquelógico de Irak.

El enorme ojo infantil u ojo de buey de la fisionomía aparece citado en antiquísimas referencias artísticas y literarias. Los tratados fisiognómicos hacen alusión a que fue Homero el primero en atribuir a

la diosa Hera unos enormes ojos, por ello la llamaban "la de los ojos de buey"³⁰⁶.



Izq.: Fragmento del fresco "La Parisiense". Museo de Herakleión. (Mujer con ojos de cierva).

Dcha.: Arte románico. Cabeza de Cristo en marfil. S. XI. Museo Arqueológico Nacional.

Desde la prehistoria las figurillas de idolos talladas por el hombre suelen aparecer con unos grandes ojos como si la "vida" de la figura dependiera de ello³⁰⁷. En Grecia, durante la etapa arcaica los ojos voluminosos aparecen como una norma estricta, presentando un tipo de fisonomía que se repite una y otra vez. El artista los reproduce como un signo de plenitud física y de felicidad interna³⁰⁸, pero este intento no consigue sino estereotiparlo artificialmente y esto por dos razones, primero porque el ojo es desmesuradamente grande, y segundo porque

³⁰⁶LANG: op. cit., p. 112.

³⁰⁷Ver en JIMENEZ LOZANO: Los ojos del icono, Caja de Ahorros de Salamanca. Salamanca, 1988, pp. 19-21 el capítulo "Los dioses de ojos grandes".

³⁰⁸LANG, op. cit., p. 114.

el acto de sonreír es incompatible con el acto de mantener los ojos tan abiertos. En esta etapa todavía se superpone el criterio fisonómico a la imitación natural, por ello la cara y la mirada arcaicas son tan rígidas y recuerdan más a una máscara que a un verdadero rostro humano.

La costumbre antigua del arte de simbolizar por medio de los ojos grandes el carácter mágico y sobrenatural de las figuras ha sido constante. Francastel hace un análisis claro de este rasgo "clave" al estudiar la escultura sumeria: "sus ojos, dice, grandes, abiertos, parecen expresar ese éxtasis sin el cual la justificación del retrato se desvanecía. Independientemente del modelo real se hacían desmesuradamente grandes, y es esto lo que otorga ese aire familiar a todas las estatuas de Sumeria"³⁰⁹.



Estatuillas sumerias.

³⁰⁹FRANCASTEL: El retrato, pp. 14-15.

En Egipto, donde también vemos algo muy parecido en todas las figuras, el ojo incluso se maquilla para resaltar más su tamaño y poder. Su contorno es el mismo que aparece en la escritura jeroglífica.



Dos representaciones de Hera, de quien Homero decía que tenía "ojos de buey".

En la estatuaria clásica el tamaño tiene una simbología especial. La cantidad de obras que aparecen con unos contornos desproporcionados es muy abundante. He podido encontrar en un antiguo tomo de

Lavater un interesante artículo de Winkelmann, el famoso arqueólogo alemán, que nos indica lo siguiente: "La forma de los ojos varía en las obras de arte, como en las de la naturaleza. En las imágenes de las divinidades y en las cabezas ideales, difiere hasta tal punto que los ojos hacen de ellas unos rasgos característicos. En las cabezas de Júpiter, de Apolo y de Juno, el corte del ojo es grande y redondeado; es más estrecho de lo normal en su longitud para dar más majestuosidad al arco que lo corona. Palas tiene igualmente unos ojos grandes, pero tiene los párpados bajos para dar a su mirada un aire virginal. Venus, al contrario, tiene los ojos pequeños, el párpado inferior estirado para arriba caracteriza esa gracia y esa languidez que los griegos denominan ὑγρόν. Son los ojos de esta naturaleza los que distinguen a Venus Urania de Juno. De ahí que los que no han hecho esta observación han tomado a la Venus Celeste por una Juno, tanto más cuanto que las dos están ceñidas con una diadema. Varios artistas modernos que querían, sin duda, superar a los antiguos en esta parte han creído ofrecer el βῶμις de Homero, dando tanto relieve al globo del ojo que éste se desborda de su órbita. Con unos ojos semejantes se nos presenta la cabeza moderna de la pretendida Cleopatra en la Villa de Médicis; los ojos de esa cabeza se parecen bastante a los de los ahorcados. Sin embargo, un escultor de nuestros días parece haber tomado como

modelo esos mismo ojos para la estatua de la Virgen María, situada en la Iglesia de San Carlo al Corso en Roma³¹⁰.

Una versión más nueva de esta tesis he podido encontrar también, aunque no cita la fuente, en un texto de 1905 del profesor de anatomía de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, don Tiberio Avila³¹¹ quien resume que, en general, los ojos grandes son reputados por los artistas como los más bellos y efectivamente así es, puesto que en casi todas figuras míticas o divinas el tamaño de la abertura palpebral es, por lo general, el doble que el de un ser humano de iguales proporciones.

El ojo grande no es solamente indicación de belleza física, es también símbolo de una espiritualidad suprahumana. Quizá por ello en Grecia cuando se trata de divinidades menores, que comparten las penurias y los placeres humanos, los ojos aparecen reproducidos en un tamaño menor. Según Lang, «cuando los griegos querían representar un dios o una diosa de aquellos cuyo trono no estaba a la altura sublime, por encima del diminuto género humano, reproducían su imagen con reducidos ojos humanos». Y cree que ésta es la razón de que

³¹⁰WINCKELMANN, Johan Histoire de l'art de l'antiquité, II p. 134. Extraído del texto de J. G. Lavater Essai sur la phisognomie, III, La Haya, 1786, p. 283.

³¹¹"En las cabezas de las diosas, son los ojos la parte de la cara que más las caracteriza. Por ellos distinguimos a Venus de Minerva y de Juno (Hera). Mientras en las estatuas de aquella son más pequeños y el párpado inferior más elevado, para expresar cierta gracia y languidez, es éstas son grandes, aunque bajos los párpados en Minerva y abiertos y redondos en Juno (Hera en la mitología griega, soberana del cielo). Por eso, sin duda, la llamó Homero la diosa de los ojos de buey (boopis). Lo mismo sucede en las imágenes de las divinidades masculinas, Júpiter, Neptuno y Apolo, que los tenían grandes y arredondados" AVILA, Tiberio, II, p. 44.

Afrodita no tenga "grandes ojos divinos", puesto que lo verdaderamente humano reside en los ojos pequeños³¹².

Lang relata que algunos bustos de emperadores tienen ojos sorprendentemente grandes, aunque es dudoso que así fuese realmente, más bien los artistas se vieron "inducidos" a proporcionarles esa expresión de "divinidad"³¹³. Algo parecido sucede con las obras posteriores de influencia clásica como el David de Miguel Ángel: «los grandes ojos delatan, si no a un dios, por lo menos a un héroe»³¹⁴. En las imágenes bizantinas y medievales las figuras de Cristo y la Virgen poseen siempre unos ojos desmesurados en proporción con su rostro y quizá también para seguir la creencia de que el ojo divino "todo lo ve" y "todo lo sabe".



Izq.: Virgen románica (detalle). Iglesia parroquial de Izán (Burgos). Dcha.: Dios omnividente (con varios ojos) y omnisciente (con un ojo interior). Templo de los ojos en Brak (Mesopotamia).

(La ilustración de la derecha está tomada de René Huighé: El arte y el hombre).

³¹²LANG, op. cit., pp. 113-114.

³¹³LANG: op. cit., p. 114.

³¹⁴LANG, op. cit., p. 115.

En las más antiguas tribus indígenas los ojos de los idolos son también inmensamente grandes. Los animales totémicos elegidos, el gato, el buho, el águila, la vaca, el buey o los felinos en general suelen tener también poderosos ojos.

En general, buena parte de los maestros del arte dilatan los ojos como símbolo de lo suprahumano o lo espiritual³¹⁵. Los ejemplos servirían para hacer un extenso e interesante estudio comparativo principalmente en las obras renacentistas donde el cuerpo vuelve a ser "reflejo espiritual del alma".

Por el contrario, los ojos pequeños se tiende a considerarlos peyorativos. Su presencia sirve para indicar "las peores naturalezas". Como indica Porta³¹⁶, los malvados se han de pintar con ojos agudos. Las alimañas, serpientes, y un bestiario interminable en el que no falta el mismísimo demonio, sirven para ilustrar esta otra versión "malévola" de los ojos.

El razonamiento primitivo de que los peores instintos son aquellos que se tratan de ocultar siempre a los demás, serviría aquí de guión comparativo. El ojo pequeño resultaba escrutador y sospechoso. Según esto se empequeñecen los ojos cuando se quiere ver sin ser visto. Al ocultarlos se ocultan también las intenciones; de ese modo la mirada "pequeña", resulta por impenetrable, malévola y sospechosa.

³¹⁵LANG: op. cit., pp. 113-114.

³¹⁶PORTA: "Della Fisiognomia", op. cit., p. 119.

7.5.6 El globo ocular y las referencias al ojo infantil

«Yo te miré a los ojos cuando era niño y bueno»

(Federico García Lorca)

En los textos tratados los autores cuando hablan del ojo se refieren en realidad al globo del ojo. Ya vimos cómo en todos el tamaño de los ojos se toma como una referencia inevitable de la mirada. Las descripciones fisiognómicas según el tamaño ofrecen diferentes lecturas; ahora veremos cómo estas distinciones, aunque subjetivas, no están tomadas totalmente al azar, algunas proceden de la observación atenta de la naturaleza y el hombre.



Bebé de ocho meses.

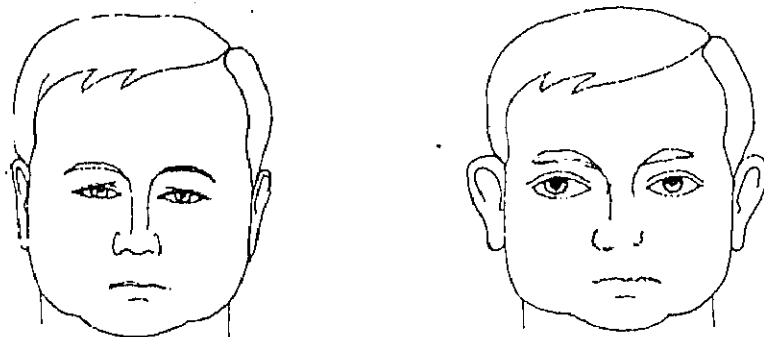
Los ojos humanos de mayores proporciones corresponden paradójicamente a los recién nacidos. El globo ocular de un lactante tiene prácticamente el mismo tamaño que el de un adulto³¹⁷. Los ojos son los órganos que más desarrollados están en el momento de nacer. A pesar de esa desproporción con el resto de rasgos del rostro. Los ojos de los bebés nos parecen ingenuos y bondadosos. A esa abertura del ojo contribuye también el interés visual que el niño muestra a esta edad. La amplitud de sus ojos causa la impresión de una mirada atónita, sorprendida por todo lo que ve, incapaz todavía, al igual que el buey, de intuir la maldad o el peligro.

Ahora bien, el tamaño no basta por si solo para crear ese efecto; existen otros motivos como iremos viendo, que contribuyen a él. Uno de ellos es la separación entre los ojos y que en la infancia es también proporcionalmente mayor que en la edad adulta. Los ojos muy separados sugieren siempre un carácter más ingenuo que si por el contrario están demasiado juntos, en este caso es al contrario, el enojo y la amargura marcan la mirada en unos ojos demasiado juntos. La distancia media entre epicantus debe ser, igual a la longitud del ojo, es decir, lo normal es que entre ellos exista la misma longitud que tenga un ojo.

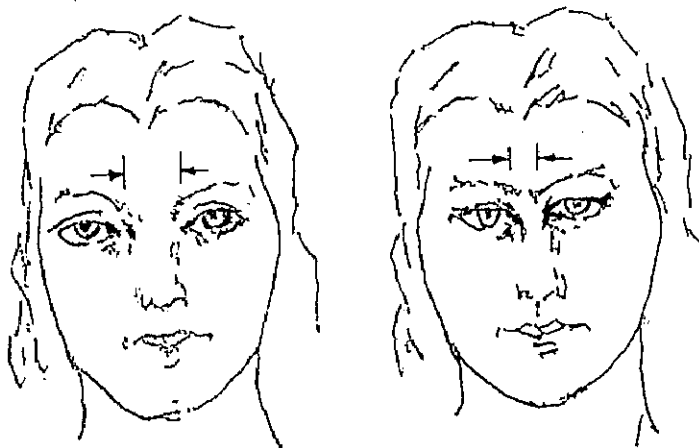
También ocurre en los niños que la amplia abertura de sus ojos, de por sí enormes para su pequeño rostro, está situada justo en la

³¹⁷Según el estudio realizado por Seefelder, los ojos de un niño recién nacido equivalen al 0'24% de su peso total, mientras que en el adulto es sólo el 0'02%. Citado por LANG, pp. 111-112.

mitad de su carita, entre una frente amplia y una nariz y una boca diminutas; la mirada al colocarse en el centro mismo del rostro predomina sobremanera sobre el conjunto de la expresión.



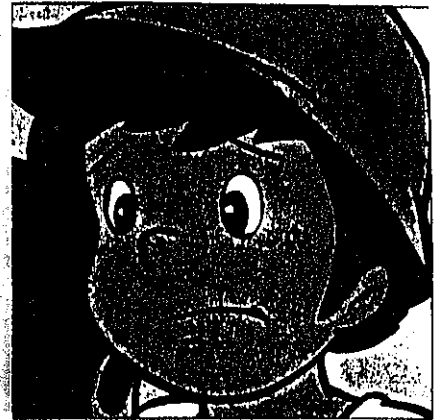
En un mismo rostro agrandar los ojos produce una fisonomía más distendida y bondadosa.



Cuanto menor es la distancia entre ojos más penetrante y peyorativa resulta la mirada.

Todas estas características tienen un efecto inmediato sobre un rostro neutro. Los ojos de los muñecos de las mascotas infantiles están

basados particularmente en estas metáforas fisonómicas. Un ejemplo famoso es la caracterización que Beverly Hoffman³¹⁸ hizo para E.T.: la ternura y sinceridad que inspira este personaje está basada en sus enormes ojos, situados en primer plano, superficiales y bien separados, resultan tan descarnados que nos hacen sentir simpatía por él desde el primer momento, haciéndonos olvidar la monstruosidad de este alienígena.



Izq.: Personaje de E.T. cuyo diseño de ojos hizo Beverly Hoffman. Dcha.: Personaje de Pedro, de la serie de dibujos animados "Heidi". Casi todos los personajes infantiles y los dibujos animados tienen ojos muy grandes y separados, al igual que los bebés, lo que les da una expresión bondadosa e ingenua.

Otra causa más es que el iris ocupa en los niños la mayor parte del ojo, dejando muy poca zona de esclerótica a la vista. El diámetro del iris en un recién nacido es de unos 10 mm., el de un adulto aumenta sólo a

³¹⁸Beverly Hoffman fue el diseñador encargado de la fisonomía de los ojos de E.T. en la famosa película de Spilberg.

11 ó 12 mm.; el tamaño es, pues, prácticamente el mismo, pero su efecto es muy diferente. Si en una misma figura, con idénticas proporciones se aumenta mínimamente el tamaño del iris, la mirada se hace más intensa. Este recurso se usa en muchas obras en las que los artistas utilizan el iris para resaltar artificialmente la belleza y bondad del sujeto retratado.

Existen otras cualidades menores en el ojo infantil, pero la mayor diferencia con el del adulto la proporciona la abertura entre párpados que es, proporcionalmente, mucho mayor en el bebé; su longitud sin embargo, es muy corta. El ojo adulto por lo general se alarga, pero no aumenta igual su altura.

La abertura palpebral depende de la herencia, pero también del interés visual que desarrolle la persona.

El carácter, el modelado del ojo, los pliegues, las arrugas, dependen efectivamente de las vicisitudes que la vida depare³¹⁹. Las amarguras y el desencanto contribuirán a crear una expresión ajada; esa poquedad estará comunicada, sobre todo, por el descenso de los párpados abatidos sobre los ojos; estos ojos parecen ver más la pena interior que lo que ocurre fuera. Por el contrario, la atenta contemplación y la alegría de vivir contribuyen a mantener la abertura palpebral amplia y despierta.

³¹⁹LANG, op. cit. p. 126. Aquí no entramos a desarrollar las condiciones anómalas que puedan intervenir.



Picasso: Autorretrato. 1907. Leo Stein, que visitó varias veces a Picasso en su estudio, comentaba que la mirada del pintor era tan absorbente que le sorprendía que después quedara algo en el papel.

A pesar de todo, difícilmente el ojo infantil y sus efectos subsisten en los adultos. Con el paso del tiempo el glóbulo se hunde progresivamente, marcándose más las facciones. En el bebé la mirada está marcada por su formación superficial y rechoncha carente aún del control muscular suficiente para dominar la mirada, su anatomía y movimientos son distintos incluso en los más pequeños detalles. El bebé

no necesita contraer los músculos de la frente para abrir ampliamente su mirada, le basta retirar inconscientemente los párpados para que éstos desaparezcan totalmente, mientras que en el adulto el párpado superior juega un papel decisivo y en el matiz fisonómico y expresivo.

Otra diferencia dentro de la abertura palpebral es la forma del epicantus. Este pliegue que se halla en el ángulo interno del ojo permanece sin abrirse en la mayoría de los lactantes. Su forma cerrada se debe a varios motivos. Primero la posición superficial del ojo, pero también al escaso desarrollo del tabique nasal y al poco desarrollo del músculo elevador del párpado de esta zona del ojo. De esta forma se explica que los pueblos orientales, cuyos ojos recuerdan cierto carácter infantil conserven, casi siempre, el epicantus en forma similar aun en edad adulta, mientras que en los occidentales se transforma en un ángulo más o menos agudo en la mayoría de los casos.

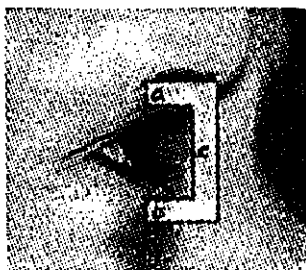
Resumiendo, entre los adultos no hay grandes diferencias de tamaño en el globo ocular. En contra de antiguas y aun recientes creencias, el globo ocular no cambia de tamaño durante las emociones ni por ninguna otra causa. Su tamaño aparente está en función sobre todo de la abertura que hay entre párpados, pero sin olvidar la importancia de las proporciones que guarde con el rostro y la profundidad a la que asomen.

7.5.7 La profundidad del ojo

En buena parte el carácter del ojo depende de su profundidad.

Las dos causas principales de que los ojos estén más o menos hundidos son: la cantidad de grasa que sostiene al globo y que le sirve de apoyo, y la disposición de la anatomía que le rodea: cejas, frente y párpados principalmente.

Según la profundidad, a los ojos que no están en el término medio se les denomina superficiales (si están hacia fuera) o hundidos (en el caso contrario); también se les suele llamar respectivamente globulosos y profundos.



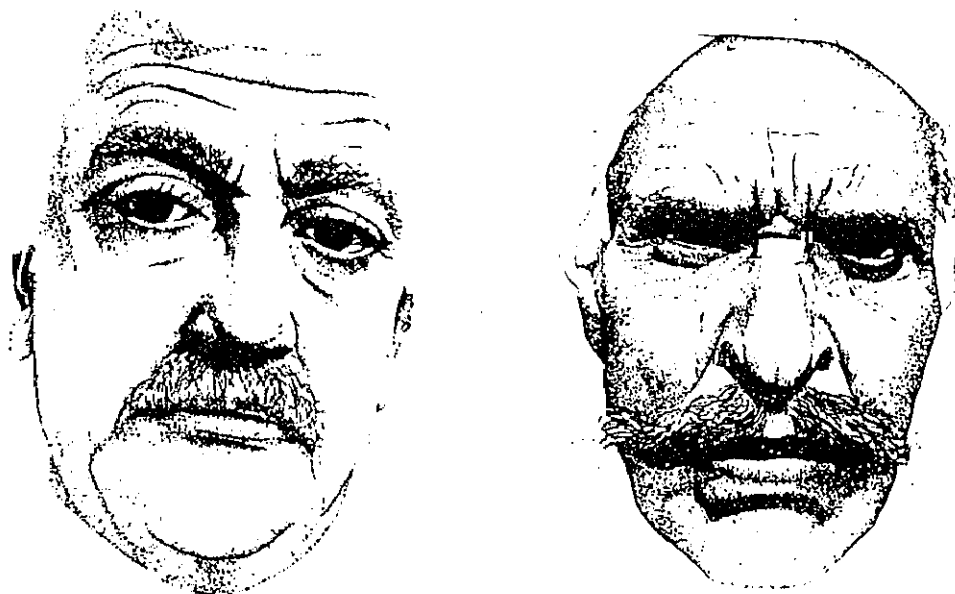
El diámetro del iris se utiliza como referencia para medir la profundidad del ojo.

(Ilustración tomada de LANG).

A simple vista se ve claramente si un ojo es superficial o profundo. Existe cierto método para medir esta profundidad, sin embargo es poco fiable y, por otra parte, excesivamente complicado³²⁰.

³²⁰ Ambialet determinó una forma de observar este dato y diagnosticarlo con relativa exactitud: El método para apreciar la posición del globo ocular se precisa al medir de perfil la distancia entre la córnea y el borde orbitario. Se utiliza para ello una plantilla en forma de] (ver figura) que se superpone a la fotografía del perfil del ojo, se hace coincidir la

De modo general se puede establecer que el ojo de profundidad media tiene, visto de perfil, un hundimiento equivalente al diámetro del iris, medido horizontalmente respecto de la vertical que baja de la ceja. Aumentando esta proporción que oscila entre los doce y los catorce milímetros, tiende a producirse un ojo profundo; si es menor, sin embargo, lo que se produce es un ojo a flor de piel o superficial.



Los rostros dilatados (izq.) son más propensos a tener los ojos superficiales, que los rostros retraídos, más propensos a los ojos hundidos (dcha.).

vertical que une ambos extremos con la córnea. La longitud interior de los brazos cortos (A y B) a la vertical (C) es de un centímetro. se supone que es la vertical (C) la que establece la distancia del glóbulo con respecto a la ceja. Las explicaciones dadas por Lang, de donde se ha recogido esta nota, son poco claras y no precisan más datos que ayuden a su comprensión. Lang confiesa no haber podido consultar el texto original de Ambialet lo que le hace ignorar si la plantilla debe coincidir o no con el eje vertical del ojo. La explicación tampoco determina si dicha proporción debe ser la misma para todas las edades y circunstancias, por lo que parece poco fiable. Vid. LANG, *op. cit.*, p.17.

Resumiendo, la relación con las cejas y la frente es la referencia más aparente para establecer la profundidad de los ojos.

La grasa que está dentro de las cuencas juega también un importante papel en la profundidad. Estos tejidos adiposos sirven en principio para amortiguarles de los golpes y también para facilitar su movilidad actuando de cojinetes. La grasa retroorbitaria se halla prácticamente encerrada dentro de la cavidad ósea. Cuando ésta se acumula en exceso empuja al globo ocular hacia afuera.

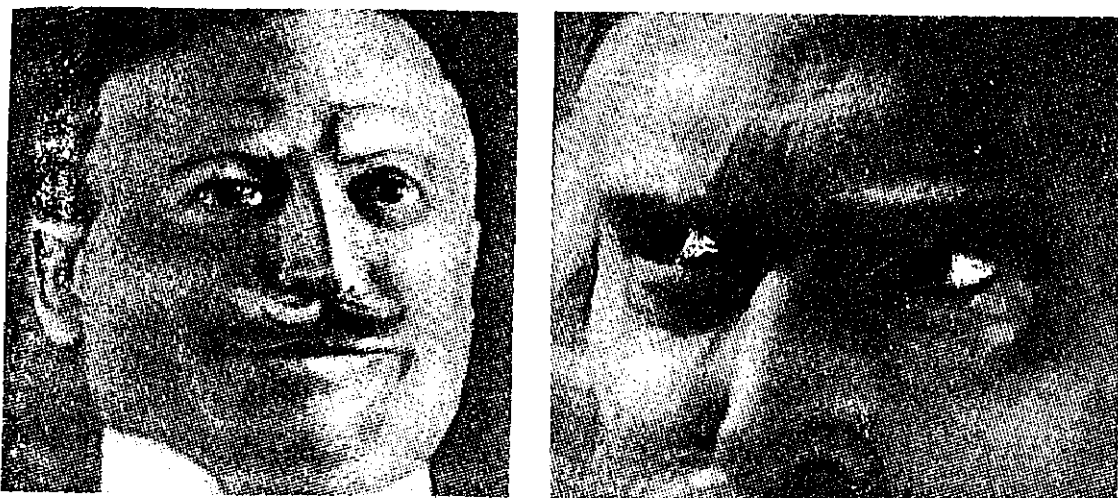
Cuando esta acumulación es excesiva los párpados se engrosan y en la mirada se produce una expresión abotargada. Cuando sólo se produce el empuje aislado del globo ocular aparece un ojo bulboso, que puede ser bello, pero hay que tener cuidado pues la mínima exageración trae consecuencias negativas.

En las personas en las que escasea la grasa de apoyo, el globo ocular retrocede, hundiéndose bajo el arco de las cejas. Si esta carencia se acentúa más, las formas de los huesos comienzan a marcar la mirada, la falta de tensión dentro del globo hace que lleguen a marcarse incluso las ojeras.

Entre estos extremos hay infinidad de matices. Cada uno de ellos puede estar determinado por diferentes motivos: constitución de la persona, herencia, carácter, actividad que desarrolle, etc.

En la profundidad intervienen también otras referencias accesorias; la nariz interviene a veces muy sugestivamente sobre todo

en la parte del puente. La nariz al ocupar el centro del rostro tiene un valor fisiognómico muy importante, de hecho matiza sensiblemente el carácter de la mirada; ésta resulta más infantil y diáfana con un apéndice nasal "chato". Si, por el contrario, los ojos están parapetados tras unas narices grandes y afiladas, la mirada tiene por lo general un aspecto más grave y sombrío³²¹. La frente y en general todo el rostro sirven también para matizar la expresión de la mirada, pero ello nos haría desviarnos demasiado del tema que nos ocupa.



Los rasgos de la nariz, de las cejas, las sombras e incluso el maquillaje tienen una influencia directa sobre la aparente profundidad del ojo. En las dos fotografías superiores, el actor Werner Krauss caracterizado con ojos superficiales (izq.) y hundidos (dcha.). (Ilustración tomada de LANG).

³²¹Si alguien conoce a una persona que se haya sometido a una operación quirúrgica de este tipo en la nariz, habrá apreciado esa diferencia de carácter.

Unos ojos difícilmente podrán ser grandes si están demasiado hundidos en sus órbitas, incluso aunque tengan una tensa elevación del músculo del párpado. Por el contrario, el hecho de ser ligeramente superficiales contribuye generalmente a conformar unos ojos más abiertos³²². Ahora bien, hay que tener cuidado con esto. Si recordamos, el último párrafo de Winckelmann era una clara advertencia sobre lo inconveniente que puede resultar el agrandar los ojos a costa de abultarlos en exceso. Ciertos artistas al intentar imitar el gran ojo que mostraban las cabezas clásicas le daban tanto relieve al globo ocular que los ojos de las figuras quedaban desorbitados, "ahorcados".

Los griegos estudiaron este problema muy bien, y por ello fueron tan imitados. La evolución del ojo en la escultura griega merece estudiarse detenidamente.

Los ojos de las estatuas míticas son una mezcla de idealización e ingenio. Más que armonía o una determinada expresión, lo que busca afanosamente el artista es hallar unas formas que sin recurrir a los gestos den a la mirada la suficiente belleza y emotividad, aunque para ello se tenga que sacrificar la proporción natural.

Los artistas tardaron en dar con el término exacto de todos esos matices que alababa Winckelmann. Al ver un rostro arcaico, enseguida se nos viene a la mente el gesto estereotipado tan característico de esta

³²²No siempre es así, ni tiene por qué serlo. Los orientales, por ejemplo, tienen ojos pequeños y superficiales.

primera etapa³²³. En todas ellas los ojos son inmensamente grandes, están abiertos al máximo, lo cual, como hemos dicho, es incompatible con la acción de sonreír; la sonrisa siempre sube los pómulos comprimiendo los párpados. Esta contradicción entre la boca y los ojos es la que produce la estereotipación del gesto³²⁴.



Cabeza de Kuros Anayssos (detalle). Muestra de los típicos ojos superficiales arcaicos.

Museo Nacional de Atenas.



Altar de Pérgamo (detalle). Ojos hundidos de una cabeza femenina con el iris reconstruido.

(Ilustración tomada de LANG)

³²³ Si atendemos al criterio predominante en toda la cultura clásica cabría plantearse si la estandarización de las facciones arcaicas es consecuencia más de una normativa preestablecida por tradición fisiognómica que por normas expresivas.

³²⁴ Como bien deduce José Luis Sampedro en su novela esa sonrisa recuerda una expresión genuinamente infantil, sólo los niños pueden sonreir efectivamente sin comprimir demasiado sus ojos. Su sonrisa es, por ello, la más franca que pueda imaginarse.

Con la evolución esa sonrisa se borraría de las estatuas y finalmente también aparecería un ojo profundamente hundido pero los escultores no renunciarían nunca al tamaño. El ingenioso resultado sería una mirada majestuosa y penetrante, propia sólo de colosos y dioses.

Esta nueva idealización requerirá cambiar toda la anatomía facial. Para dar esa mayor profundidad al ojo y mantener al mismo tiempo su proporción se hace sobresalir la frente, de modo que vista de perfil entronque recta en la nariz a la que se realza con un poderoso tabique nasal³²⁵. El resultado da el famoso perfil clásico característico de estas cabezas. El globo ocular, de poderse completar su redondez ocuparía parte del cerebro. La mirada adquiere de este modo una poderosa anatomía.

Estas formas no pueden encontrarse desde luego en ningún modelo real. Pero este modelado de las estatuas clásicas tiene muchas ventajas adicionales. La estatuaria, que generalmente se realizaba para situarla en exteriores, lograba con estos rasgos angulosos que la mirada destacase desde muy lejos por medio del fuerte contraste de sombras que desarrollaban las cejas sobre los ojos³²⁶.

Como vemos se necesitaba de una gran dosis de observación para evitar las consecuencias desagradables que señalaba Winckelmann en

³²⁵Ver TIBERIO AVILA, op. cit., II, p. 44 y LANG, op. cit., p. 167

³²⁶Los escultores tenían en cuenta el lugar donde finalmente iría asentada la estatua, su orientación y el lugar desde donde sería vista, con el fin de adecuarla a tal ubicación (LANG, op. cit., p. 139).

Otros imitadores. Si al querer agrandar el ojo sólo se hace sobresalir el globo ocular, se corre el peligro de estrangularlo. Un ejemplo extremo real de esto lo tenemos en las personas que padecen la enfermedad de Basedow o el bocio por hipertiroidismo.



Izq.: Mujer con la enfermedad de Basedow que se caracteriza por ojos salientes y mirada fija que producen la sensación de un estado angustioso. (Fotografía tomada de Lersch). Dcha.: Leonardo: Dibujo en el que se ve dicha enfermedad con el típico aumento de la glándula tiroidea y ojos abultados.

En estos individuos los ojos parecen salirse de la órbita como en los "ahorcados", los párpados están tan abiertos que el blanco de la esclerótica rodea completamente el círculo irideocorneal y es esto lo que causa una expresión en la persona que hace que parezca aterrorizada aunque en realidad no sea así. Cuando el ojo sigue siendo demasiado

superficial, pero el blanco ya no aparece arriba y abajo del iris, los ojos imitan esa mirada que nos recuerda la de los besugos o la de las vacas. Esta última es la mirada que Winckelmann atribuye a algunas madonas en las que no se ha "imitado adecuadamente los modelos de la antigüedad". Aristóteles dice que «aquellos que tienen unos ojos saltones y grandes son bestias y en lo moral y lo físico se parecen a los asnos»³²⁷

Aunque nunca convenga extraer una conclusión estrictamente fisonómica respecto de la profundidad del globo ocular, sí se puede decir que expresivamente se tiende a deducir de unos ojos superficiales una superficialidad de espíritu, sencillez y condescendencia. La fisonomía de unos ojos profundos, por el contrario, tiene un carácter más grave y temperamental, y también más reservado³²⁸.

7.6 El iris y la pupila

«Si pensáramos que los ojos de una muchacha no son más que brillantes redondeces de mica, no sentiríamos la misma avidez por conocer su vida y penetrar en ella. Pero nos damos cuenta de que lo que luce en esos discos de reflexión no proviene exclusivamente de su composición material, hay allí muchas cosas para nosotros desconocidas... Así sabía yo que, de no poseer todo lo que en sus ojos se encerraba, nunca poseería a la joven»

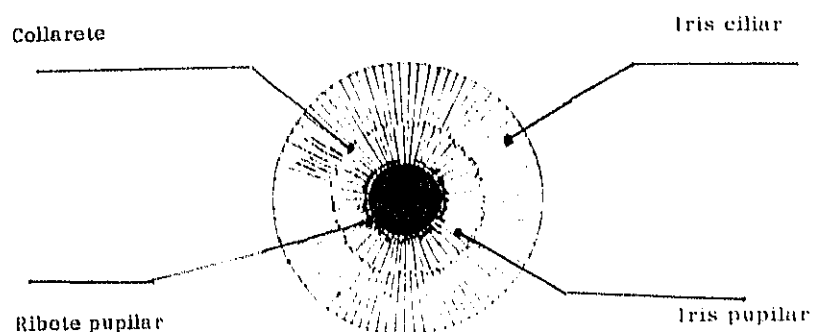
Marcel Proust, A la sombra de las muchachas en flor

³²⁷ARISTOTELES: op. cit., Libro VII, cap. II. Tomado de Gaussin, op. cit., p. 20.

³²⁸LANG, op. cit., p. 139.

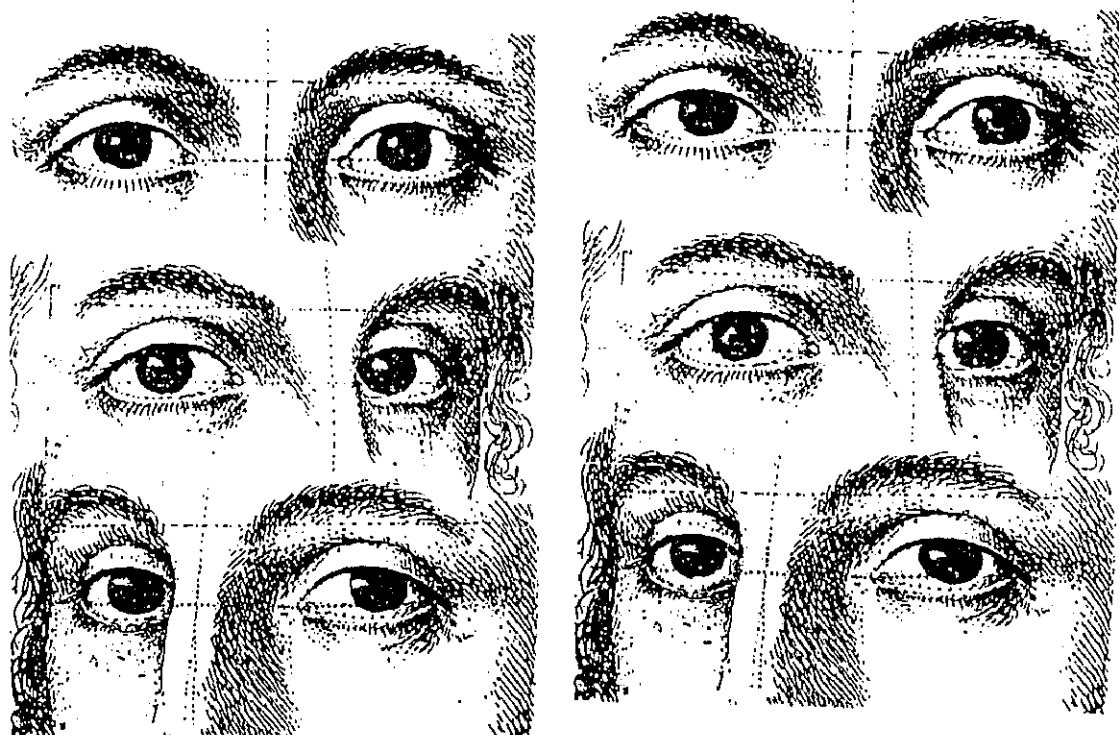
7.6.1 Características estables

El símbolo más característico del ojo es sin duda el iris. Si a una persona le pudiéramos borrar sus iris, la mirada quedaría vacía, y su aspecto sería monstruoso. Al hablar del iris habría que empezar por recordar que el círculo es el símbolo de la concentración, la figura más perfecta para lograr la fijación en ella. En un disco, incluso la más mínima alteración produce efectos distintos, por ello será interesante analizar con detalle los iris.



Los iris están situados en posición normal y mirando al frente en la mitad de la abertura palpebral, tienen una amplia posibilidad de desplazamientos en todas direcciones, pero, aunque ambos globos se mueven a la par, los discos iridicos no están orientados exactamente en paralelo. Poseen una ligera asimetría, que les hace converger para

poder definir mejor lo que ven. La más mínima desviación de esta convergencia hace que la mirada pierda concreción y fijeza³²⁹.



Izq.: tres miradas dirigidas al espectador (Tomadas de la Cartilla de Dibujo de García Hidalgo).

Dcha.: Copia de las mismas con la convergencia alterada.

En algunas personas miopes y en las que sufren bizqueidad, se aprecian los inconvenientes que resultan de la falta de esta convergencia de los iris. De hecho la sensación de carencia de visión, más que por

³²⁹En los recién nacidos, durante los primeros días, los músculos que mueven los globos oculares aún no poseen esta precisión; aunque logren mantener la mirada en un punto, sus ojos parecen bizquear.

unos ojos cerrados, se pone de manifiesto por una mirada perdida cuyos ojos están desorientados. El ciego parece mirar sin ver; en su desorientación sus ojos se pierden como se pierden sus brazos intentando buscar las cosas de forma dispersa. Es importante, pues, tener en cuenta esta convergencia de los iris al dibujar las figuras, sobre todo si ésta mira al espectador, el exceso o defecto de esta regla hará imposible la fijación de la figura sobre él. Pero, cuando ésta se logra resulta una de las cualidades más admirables.



Lorenzo BERNINI: Autorretrato. Galería Borguense. Roma.

El único punto a donde debe mirar realmente el modelo es a los ojos del pintor; el artista fija su punto de vista al pintar el cuadro y, en consecuencia, lo fija también para el propio espectador. Indepen-

dientemente del lugar que éste ocupe. El punto de vista y todo sus efectos permanecerán invariables en el cuadro, incluida la dirección de la mirada dada a la figura. Por esta razón nos sigue persiguiendo la mirada cuando pasamos delante del cuadro.

La convergencia de la mirada debe estar naturalmente más acentuada cuanto más cerca se halle lo que se mira: si un objeto está a menos de un palmo del entrecejo, los ojos empezarán a bizquear al forzar la convergencia y romper la visión binocular. La frase de alguien "no ve más allá de un palmo de sus narices" sirve como descripción de la cortedad que inspira estos ojos.

El ángulo de convergencia se agudiza también en la mirada de reojo. En estos casos es menos palpable. el ojo más alejado de la dirección visual es obligado a desviarse todavía más para converger en la misma orientación que su homólogo. Ese ojo que asoma tangencialmente por la nariz, como ocultándose tras ella, desempeña aquí la labor de espía.

Otras veces echamos en falta la convergencia en la mirada, por ejemplo durante la reflexión. Quien medita interiormente se desconecta del mundo exterior. Aunque mantenga los ojos abiertos, e incluso aunque los mueva inconscientemente, no vemos en ellos que se fijen en ningún punto concreto. Por ello distinguimos enseguida al abstraído con sólo mirarle a los ojos.

7.6.2 La ubicación de la pupila en el iris

Las pupilas no ocupan tampoco el centro exacto del disco irídico. Estos puntos negros tienen una ligera excentricidad. Si nos fijamos bien en una fotografía que muestre unos ojos de buen tamaño mirando a la cámara, apreciaremos enseguida esta ligera desviación. Es conveniente tenerla en cuenta para fijar la dirección de la mirada. Esta convergencia tiene prácticamente las mismas connotaciones que la del iris.

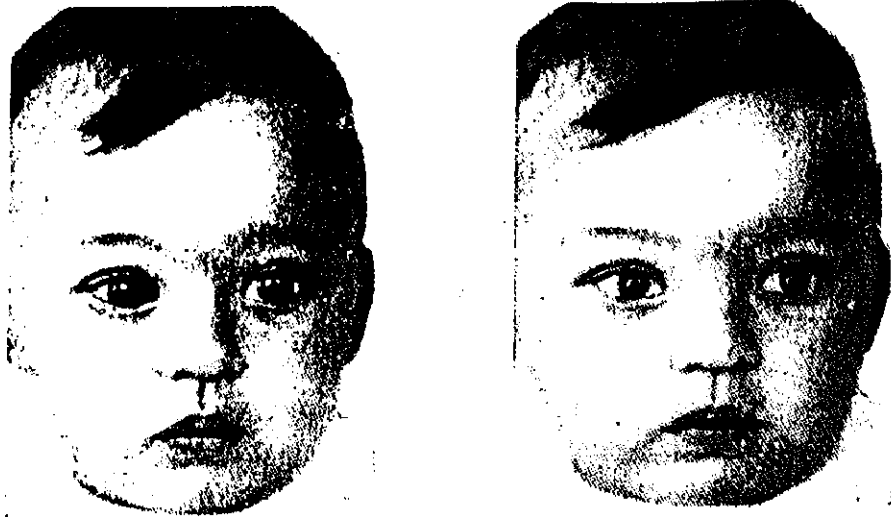
7.6.3 El tamaño de los iris

Uno de los recursos más empleados en la antigüedad por los artistas era el aumentar el tamaño de los iris artificialmente. El efecto que esto produce en la figura suele ser inmediato.

Las consecuencias son muy similares a las que concurrían en el tamaño del ojo, aunque el aumentar el diámetro de los iris tiene menos riesgos.

En las personas el diámetro del iris no varía fisonómicamente, aunque también se ha especulado con esto hasta donde se ha podido. Se han buscado inútilmente fórmulas para agrandarlos. Andan por ahí toda una suerte de remedios que dicen lograrlo, pero no consta comprobación alguna de ello; la atropina parasimpaticolítica extraído de la

belladona lo que causa es una dilatación de las pupilas. Otros midriáticos simpaticomiméticos como la finelifina, además de agrandar las pupilas, producen una mayor apertura palpebral.



En relación con el tamaño de su rostro el disco iridocorneal de los niños es mucho mayor que el de los adultos. A la izquierda, un niño de un año; a la derecha el mismo niño con el disco iridocorneal reducido.

Ocurre entonces que al abrirse más los ojos, se favorece la aparición de un mayor brillo en el ojo. Esto indudablemente, aparte de embellecer su aspecto, da a la mirada mayor emotividad, pero no hay nada que aumente el iris. Sólo la mayor abertura del ojo hace que los iris parezcan más grandes. Aunque también es cierto que entre personas basta una pequeña diferencia de apenas dos milímetros para que un iris parezca mucho más grande, pero la causa más aparente de que unas personas parezcan tenerlos más grandes que otras es la proporción entre el tamaño de su rostro y el de la abertura palpebral.

Un mismo tamaño de iris parece más grande en un rostro menudo y pequeño que en otro de grandes proporciones, sobre todo si deja ver todo el disco en su interior.



D. Ingres: Retrato de M. Riviere (detalle). Museo del Louvre. París. A la derecha, copia con los discos

iridocorneales reducidos.

Algunos pintores como Ingres, llegan a aumentar los iris en algunos retratos hasta proporciones insólitas. La finalidad principal es

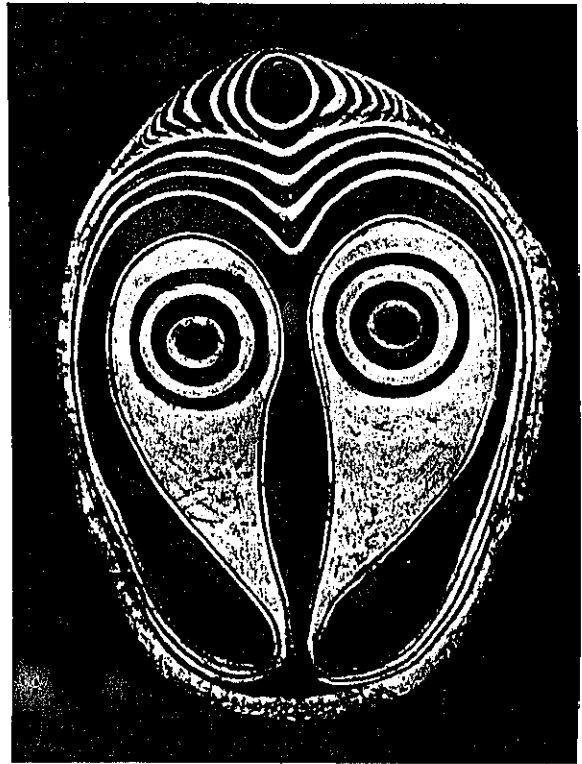
la de resaltar la bondad y la belleza del modelo, casi siempre femenino. Pero a diferencia de los niños, ocurre que este aumento del iris no encaja por igual en la abertura palpebral del adulto. Cuanto más grande se hace el iris de éste, más inevitable resulta que quede cortado por los párpados.

En esas damas de Ingres, Leonardo y tantos otros aunque la abertura del ojo sea mayor a la normal, la sensación que produce el iris cortado es la de una mirada melancólica y algo triste. El gesto contrasta curiosamente con la sonrisa de la boca.

Así ocurre en la Gioconda. Este doble efecto se produce básicamente porque el iris agrandado está en buena parte solapado por el párpado superior lo que da una mirada relajada y como adormecida que tiene ciertos paralelismos con esas expresiones algo sensuales de párpados caídos. En estas poses el gesto de párpados caídos es notorio, pero en las madonas, al no estar producida por esta caída, no es tan evidente. Es el solo leve matiz del corte del iris lo que lo produce, y por ello no es tan fácil apreciarlo si no se conoce la sutileza que lo esconde.

El iris de gran tamaño crea siempre la sensación de una mirada poderosa. Si nos fijamos en todos esos retratos, vemos que los iris, a pesar de estar notoriamente velados, tienen un fuerte poder de atracción. Aquí nos puede servir otra vez el simil de la fisiognomía animal. Los animales con mayores iris en proporción a su tamaño son los buhos y demás aves nocturnas. En la lechuza, por ejemplo, ocupa casi

todo el rostro. Estos inofensivos pájaros no realizan gesto alguno, y sin embargo sus ojos nos resultan siempre intimidatorios y misteriosos, siempre nos sentimos penetrados cuando nos miran. Sin embargo en ellos todo el iris está al descubierto. Toda la abertura está ocupada por un iris diáfano y luminoso, sin apenas esclerótica, sólo rodeado de una corona de plumas que le sirve de realce³³⁰.



Izq.: mariposa-esfinge británica (*Smerinthus ocellata*). Dcha: Decoración tribal de la región de Sepik (Nueva Guinea). (Ilustraciones tomadas de Gombrich: "La imagen y el ojo").

³³⁰Por la noche el efecto es aún más sobrecogedor. En el fondo del ojo de estos animales, y en los felinos, está el tapetum y la coroides que hace que sus ojos se vean iluminados en la penumbra.

Los buhos por tradición han sido considerados metafóricamente como los más sabios entre los animales. Las fábulas y las ilustraciones nos los muestran como unos seres bondadosos, cautos y observadores, pero sólo sus ojos hacen creíble ese supuesto.

Ejemplo del poder de sugestión que tiene el iris en la naturaleza entera es la multitud de animales (peces, mariposas y otras especies) que escamotean iris falsos en sus dorsos con el fin de fingir ante sus enemigos que vigilan también a sus espaldas. Esta prueba que el efecto psicológico de la mirada reside principalmente en el disco irídico.

7.6.4 La configuración externa del iris

El iris, aunque no es un músculo propiamente dicho, cumple la misma función. No aumenta ni disminuye externamente, pero sí varía el ancho de la corona circular quiroidea. Una capa epitelial simple y unas fibras radiales a modo de membranas hacen que éste se contraiga o dilate dejando la pupila más o menos a la vista.

Es el iris y no la pupila el que actúa como diafragma para regular la entrada de luz.

En las personas de ojos muy claros el punto pupilar se traduce en una mirada incisiva y nerviosa. Algunos ejemplos de esto último son ciertos rostros de Miguel Ángel o Munch que reflejan personajes de mirada inquietante y perdida.



Izq.: Miguel Angel: El juicio final (detalle). Dcha.: E. Munch: Atardecer en el paseo Karl Johan (detalle)

En algunas pinturas los ojos están pintados de un color demasiado uniforme. Cuando son grandes y ocupan el primer plano del cuadro estas miradas resultan artificiales. El iris de las personas guarda en su interior matices que, aunque pasan desapercibidos a primera vista, no deben obviarse a la hora de detallarlos. El iris no es uniforme, tiene un ribete pupilar pigmentado que delimita la pupila. En la corona circular externa hay dos áreas: la interna llamada iris pupilar y la externa, llamada iris ciliar. Entre ambas está el collarete, que es un límite de origen embrionario.

El iris pupilar y el ciliar suelen tener distinto color, por ejemplo, amarillo el pupilar y ocre el ciliar.

Hay iris con criptas profundas que le dan un aspecto abigarrado, turgente; otros son más lisos, los hay con pliegues y radios muy marcados y otros uniformes. Estos radios contribuyen a dar profundidad al fondo del ojo.

7.6.5 La representación del iris en la escultura



Máscara funeraria maya (s.IV - V d.C.)

La representación del iris ha supuesto un problema constante para los escultores. En ocasiones, durante una misma época, mientras unos optaban por señalarlo, otros guiándose por falsos prejuicios lo obviaban, argumentando una normativa clásica errónea.

Sin embargo, la mayor parte de las tendencias nunca dejaron de representarlo de una forma u otra. La variedad de procedimientos empleados es amplia en resultados estéticos y expresivos. Tallarlos, vaciarlos o incrustar en ellos diversos materiales son todas técnicas muy antiguas.

La costumbre de pintar los ojos en las tallas es también remota. Por razones de conservación apenas quedan restos de pigmento en las figuras prehistóricas, pero se sabe que esta práctica estaba muy arraigada.

En la mayoría de las figuras sumerias, sólo los ojos aparecen pintados o con incrustaciones. Unos trazos negros resaltan toscamente el ojo sobre el blanco de la piedra. Esta mirada, sin embargo, les proporciona una expresión intensa y viva.



Izq.: Figura de alabastro encontrada cerca del Eufrates (h. 2700 a.C.). Los ojos tienen incrustaciones de lapislázuli. Dcha.: Busto de Nefertiti, policromado. Museo de Berlín.

En Egipto se colorea toda la figura, pero existe una predilección especial por realzar el ojo con pintura negra. La pintura no sólo sirve para dibujarlo sino que además lo maquilla. La fórmula de rasgar el ojo en forma de pez con tintura negra es utilizada todavía hoy por las mujeres. Este sencillo procedimiento es uno de los más eficaces para hacerlo más bello y expresivo; el marcado contribuye a darle mayor amplitud y definición. El tiempo que resalta el blanco del ojo y el color del iris.



Izq.: El escribas sentado, (V dinastía) (detalle). Museo del Louvre. Madera policromada y ojos de cristal de roca. Dcha.: El alcalde (IV dinastía) (detalle). Museo egipcio. El Cairo. Madera sin policromar y ojos en cristal de roca y cobre.

Como si de un amuleto se tratara, los artistas egipcios se esmeraban en decorar el iris. Cuando era posible se vaciaba la madera desde atrás para encajar en el hueco imitaciones de cobre pintado o cristal de roca. El resultado es muy efectista. La mirada fija del Escriba

sentado o El Alcalde son algunos ejemplos de la expresión que este sistema logra dar a la mirada.

El procedimiento de encajar piedras en el ojo ya por delante será empleado después en Grecia, aunque sólo en las figuras fundidas en bronce. La mayor parte de estas piedras ha desaparecido. La famosa estatua de Poseidón (-470) es una de tantas figuras espoliadas que muestra sus cuencas vacías. El Auriga de Delfos muestra aún la intensa, mirada que proporcionaba este relleno.



Izq.: Poseidón (detalle), Museo Nacional de Atenas. Dcha.: El auriga de Delfos (detalle), Museo de Delfos.

La técnica de incrustar una piedrecilla redonda sólo en el hueco del iris se ve ya en las tallas etruscas. Más tarde el arte romano dejará

en el iris incluso piedras preciosas. Desaparecidas estas joyas, el hueco permite ver hoy la expresión de la mirada de estas cabezas.



Cabeza de bronce de un filósofo (h. 225 d.C.). Museo Nacional de Atenas.

El vaciado del iris o del ojo completo será tenido después como intencionado y muchos artistas lo copiarán como una norma de la tradición clásica. Por una razón parecida determinados estilos

neoclásicos lo dejan totalmente blanco. Sin embargo, en la mayor parte de las estatuas griegas los ojos, estaban pintados con colores llamativos.

Se han realizado ensayos intentando reconstruir la mirada borrada de esas cabezas³³¹. A la vista de los resultados no cabe duda de que las diferencias expresivas son enormes. La prueba inversa, consistente en hacer desaparecer la pintura del iris a copias de los que sí lo conservaban, confirma los resultados expresivos.

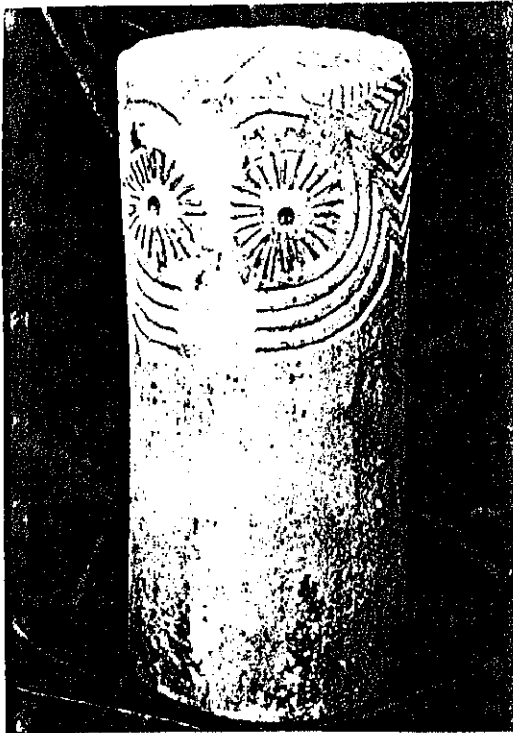


Izq.: Cabeza egipcia en piedra. Dcha.: Reproducción en la que se han reconstruido los iris originales.

(Ilustración tomada de V. Ferrándiz)

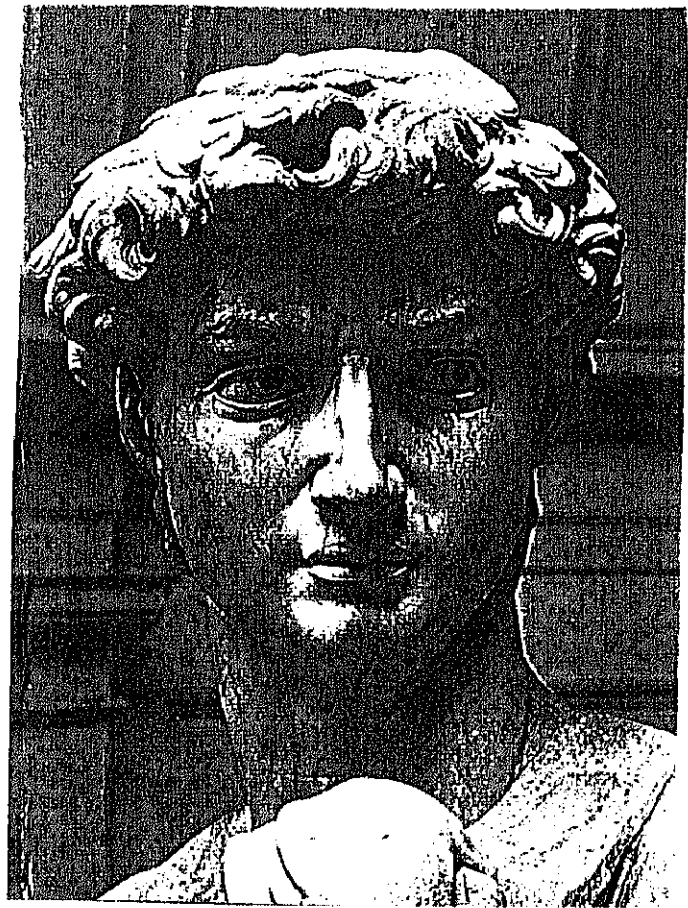
³³¹ Este experimento es llevado a cabo por Lang y otros antropólogos; *op. cit.* 148-150. Este autor cree que por el modelado de los párpados se puede adivinar la posición exacta del iris, pero, aunque así fuera, el tamaño, la elevación y otros datos de interés que faltan no permiten recomponer adecuadamente la expresión que estas figuras tuvieron originalmente.

Otra técnica empleada es la de grabar directamente en la piedra la pupila y el iris. En bastantes tallas prehistóricas la representación del hombre es apenas un bloque liso en el que sólo están tallados unos enormes discos irídeos. El ojo era al parecer lo suficientemente significativo como para simbolizar por sí mismo al ser humano.



Izq.: Figura de hombre. Pieza neolítica. Museo Arqueológico de Sevilla. Dcha.: Detalle del viejo Frontón Este de la Acrópolis. Los ojos saltones tienen las pupilas horadadas y pintadas en negro, el iris es verde.

Hay ejemplos de iris grabados en los relieves de toda la estatuaria antigua. En el frontón del viejo templo de la Acrópolis (-590) podemos ver figuras que conservan incluso restos de pintura azul y negra dentro de estas incisiones.



Izq.: Cabeza de Helogábalo. Museo Capitolino. Roma. Dcha.: Miguel Angel: David (detalle). Museo de la
Academina. Florencia.



Izq.: Donatello: San Jorge (detalle). Museo del Bargello. Florencia. Dcha.: Bernini: Dafne y Apolo (detalle).
Villa Borguese. Roma.

En determinadas obras de la época arcaica, una circunferencia perfecta y un taladro interno concéntricos señalan friamente el iris y la pupila.

El grabar el ojo es también propio de la escultura romana y sobre todo del Renacimiento. Durante los siglos II y III el escultor romano, preocupado cada vez más por lograr mayor realismo, trabajará afanosamente sobre estos rasgos. En la cabeza de Caracalla (Museo de Louvre) las pupilas están profundamente oradadas con el fin de que el hueco se rellene de sombras. La profundidad del agujero es posible gracias a la técnica del trépano, taladro rudimentario que evita el riesgo de que la piedra salte en las zonas más delicadas.

Este trépano se aplica en ocasiones de una forma bastante curiosa: se hacen dos o tres incisiones superficiales dentro del iris. La cabeza de Heliogábalo (Museo Capitolino, Roma) muestra esta chocante particularidad con tres agujeros. Algunos autores ven en estos puntos el brillo del ojo, pero esto no resulta muy creíble; suelen hallarse agrupados en el centro del iris y el efecto que causan estos agujeros no es precisamente el de reflejar luz.

En el Renacimiento italiano tallar el iris parece que quedara reservado a determinadas personalidades. Donatello lo esculpe en el San Jorge, pero no aparece en la mayoría de sus otras obras. La mirada melancólica de este santo contrasta con la postura arrogante del

guerrero, parece que sólo sus ojos conservan todavía el horror de la imagen del monstruo.

Las figuras mitológicas son las que más suelen poseer este detalle como se muestra en el grupo de Dafne y Apolo de Bernini.

Miguel Angel, buen observador de la Antigüedad, talla en el David unos ojos tan grandes que a buen seguro no pudo encontrarlos en ningún modelo de carne y hueso. Siguiendo las tradiciones clásicas del más puro estilo, el héroe centra toda su pose en lanzar una mirada al horizonte.

Esta figura, hecha en principio para la plaza de la Señoría de Florencia, tenía originalmente los iris pintados en negro, borrado debido a la intemperie, hoy sólo muestran los profundos surcos del iris y las pupilas. Un primer plano de la mirada del David deja ver la fuerza que se concentra en sus ojos. Las incisiones de la pupila derecha, la más alejada de la dirección visual, está más oradada con el fin de darla mayor fijeza sobre un punto concreto. Los ejes visuales tienen asimismo una dirección convergente muy acentuada.

El Moisés y Bruto (este último tuvo también originalmente los iris pintados en negro) tienen también fuertemente tallado el iris. Miguel Angel prescinde, sin embargo, de él en los grupos funerarios de los Medicis. Sobre esto hay ciertas opiniones de que el artista decidió eliminarlos de las figuras alegóricas³³², pero es probable que lo único

³³²LANG, op. cit., p. 151.

que se lo impidiera fuera simplemente el no poder concluir los conjuntos.

En la escultura religiosa la representación del iris es mucho más frecuente que en la profana. Es curioso que sea el arte cristiano el que no abandone jamás la tradición clásica de policromar las figuras. Los ojos son invariablemente pintados en negro y blanco desde el arte paleocristiano al románico y gótico. El azul como ideal de belleza es casi siempre rechazado. Las imágenes realizadas en madera no tienen por lo general talladas las pupilas, si es frecuente, sin embargo en las de piedra que estaban a su vez también cubiertas de pintura.



Arte gótico: Cabeza del coro de Naumburgo.

Los ojos tienen en la cultura religiosa un simbolismo netamente espiritual, como epígrafe valdría recordar la frase de san Lucas: "La

antorcha del cuerpo es el ojo: si tu ojo fuese simple (puro o limpio) también todo tu cuerpo será resplandeciente; mas si fuese malo, también tu cuerpo será tenebroso"³³³. Los artistas fueron conscientes de ese poder místico de la mirada. Y así El Greco, y casi todos los pintores religiosos por excelencia, hacen recaer siempre la expresión mística de sus personajes en la mirada.

Es raro, efectivamente, ver imágenes en las iglesias que prescindan de lo que las hace más creíbles ante el devoto. Y no es por casualidad que toda la imaginería religiosa posea esa mirada "pura y limpia" tan alabada por san Lucas.

El deseo de hacer más real la figura llevará a los escultores barrocos españoles a continuar la tradición policroma, alcanzando un nivel de perfección pocas veces igualable. Se buscaron diversas fórmulas que permitiesen el mayor parecido posible con el ojo real; finalmente la solución más adecuada se encontró en los llamados ojos de cristal. Estos vidrios están ya tan perfeccionados que tienen poco que ver con aquellos topacios antiguos que lucían las estatuas egipcias y etruscas.

Sería imposible abarcar todos los ejemplos de la historia del arte, pero no querría finalizar este capítulo sin hablar de la riqueza decorativa que muestran las máscaras de todas las culturas indígenas, de Oriente, Africa o Sudamérica. Pinturas incrustaciones hechas con los

³³³San Lucas, II, 34.

materiales más diversos dan lugar a fantásticas anatomías de ojos geométricos, espirales y formas que pueden servir siempre de inspiración. Miradas siempre vivas y llenas de fantasía.

7.6.6 El color de los ojos

El color del ojo es un filtro de luz para él; este dato determina frecuentemente ciertas muecas características de las personas rubias³³⁴; darle luz adecuada es el primer paso para hallar la verdadera naturaleza de cada ojo. Los ojos claros son estéticamente más llamativos, mientras que los oscuros resultan más expresivos.

El color de los ojos es el color del pigmento que hay en el iris. La plasticidad que tiene la mirada se debe en gran parte al atractivo de estos discos brillantes y coloristas engarzados en pleno rostro como joyas de pedrería.

Fuente de inagotables metáforas, lo cierto es que el color de la mirada ha sido siempre un motivo de emoción estética. Unos ojos, intensamente azules producen un impacto tan sugestivo que difícilmente olvidaremos a la persona que los posee, aunque olvidemos el resto de sus rasgos. No en vano el color de los iris es uno de los adornos más bellos que posee el rostro humano.

³³⁴La acción es paralela a la de los miopes que fuerzan también el gesto por la falta de definición en las imágenes que perciben.

El color de los ojos se produce en el epitelio posterior del iris, una capa pigmentaria que comprende varias capas de células cuya tonalidad está determinada en principio por la herencia. Las múltiples combinaciones que pueden darse en los genes hacen que en ocasiones puedan aparecer ojos de color diferente a los de los progenitores más directos, pero ya parecido, ya disperso, nuestro color es similar al de alguno de nuestros antepasados de la misma rama genética.

Hay distintos modos de clasificarlos, según la tonalidad: claros y oscuros; según el color: pardos, negros, azules, etc.; o según ambas cosas: verde claro, castaño oscuro, etc. Todas pueden ser válidas, según la referencia que pretenda darse.

Los ojos de color claro son generalmente recesivos al castaño o pardo. De hecho muchos niños que al nacer los tienen azules los pierden después por otros más oscuros³³⁵ Fue Aristóteles el primero en darse cuenta de este fenómeno, debido seguramente a sus observaciones fisiognómicas.

El ojo puede alterar también su tonalidad parcialmente por otras causas patológicas, como las iritis, las degeneraciones seniles, las atrofas o los procesos quirúrgicos. Muchos individuos tienen dentro del iris coloraciones diversas, azul con castaño, marrón con ocre, etc. con mucha frecuencia el iris pupilar suele tener distinta coloración del

³³⁵ Esto sucede en los bebés de todas las razas blancas, la escasez de células pigmentarias en el feto hace que en estos casos el iris se muestre más transparente, dejando ver un tono azulado en el fondo del iris. Más tarde derivará hacia coloraciones más opacas. Lo mismo sucede con la piel fina y delicada del recién nacido.

iris ciliar, lo que da lugar a que aparezcan en forma de collares concéntricos. Los más marcados son los que bordean el iris pupilar; también son frecuentes manchas y puntos de pequeño tamaño. Estas decoloraciones se aprecian bien de cerca, pero al retirarnos se confunden produciendo en el ojo una tonalidad general que no recuerda en mucho a la original que hay en el fondo del estroma.

El clima y las causas ambientales son los principales determinantes del color del ojo. De hecho los caracteres antropológicos más diferenciados entre razas son la forma de la cabeza y el color de ojos y piel. Según Barnett³³⁶ la piel y el pigmento ocular oscuro de los pueblos tropicales son producto de la selección natural. Este tono les da protección contra las quemaduras solares. Se explica así por qué los pueblos nórdicos poseen coloraciones siempre mucho más claras en piel y ojos.

El color negro de los individuos negroides se debe a la densidad del pigmento en las capas superficiales del iris. En los de pieles más claras el color castaño del pigmento se halla a partir de las capas medias, dejándose ver a través de la capa exterior no pigmentada. En los ojos azules el pigmento se encuentra solamente en la capa de fondo. Parece azul porque se ve a través de las fibras transparentes que se

³³⁶ BARNETT, Anthony, Biology of man, Ed. Routledge, Londres, 1958. Citado por FERRANDIZ, V.L. Iridiagnosis, Ed. CEDEC, Barcelona, 1970, p. 154.

hallan por delante³³⁷. Se explica así también por qué los ojos azules sean más cristalinos y translúcidos teniendo el color a mayor profundidad. Por el contrario, los más oscuros tienen el pigmento opaco y superficial.

Como consecuencia de esta situación del color hay que hacer notar que los iris azules tienen una disposición radiada del color, lo que hace que el azul, de por sí distante psicológicamente, parezca más lejano. Los negros, marrones y pardos lo tienen distribuido en pequeñas manchas más o menos tupidas.

El hecho de que hay personas en las que se combinan cabellos y piel oscura y ojos azules no tiene otra explicación que la mezcla de etnias³³⁸.

A pesar de todo es inevitable hablar del significado del color en los ojos sin mencionar las innumerables clasificaciones que se encuentran en los libros, en todos, porque no hay uno que no dé alguna.

7.6.7 Las alegorías del color

La sugestión que ejerce el color en la mirada debe de ser efectivamente grande, puesto que muchas veces definimos los ojos por esta sola cualidad, como si fuera la única.

³³⁷Los albinos, al carecer de pigmento son reacios a la luz. A través de su iris se ven en el fondo los capilares sanguíneos; por eso sus ojos tienen una ligera coloración rosa pálido, al igual que su piel. FERRANDIZ, V.L., op. cit. p. 159.

³³⁸Principalmente las que han tenido lugar entre pueblos europeos y entre éstos y el resto de colonias. entre pueblos aborígenes estas alteraciones prácticamente no existen.

Después de ver tantas clasificaciones dispares se llega a la conclusión de que el principal paralelismo que puede establecerse respecto al color de ojos no es otro que el del propio significado psicológico del color en sí: azules fríos, lejanos, luminosos, transparentes; pardos: cálidos, sedosos, opacos, etc.

Es curioso que frases como "sus ojos negros" guarden para nosotros un significado tan familiar como inexplicable. Los ojos negros en realidad lo que metafóricamente encierran es cierto misterio. La psicología popular es sabia en esto cuando dice que los negros "matan" y los azules "huelan" o los de mirada más "cálida" son los castaños y pardos.

Pero el color posee además otras sugerencias. es muy posible que por costumbre el color guarde también algunas relaciones étnicas. Si atendemos a lo expuesto anteriormente, las diferencias de tono entre las razas son tan grandes como las de sus distintos temperamentos y modos de ver la vida. Bajo esta proposición podrían tener sentido ciertas generalidades que inconscientemente establecemos y para las que los fisonomistas no encuentran explicación alguna. Lavater admite en un párrafo escrito por Mr. Buffon que los azules pertenecen casi siempre a personas flemáticas, poco apasionadas y con dotes organizativas. Esta definición encajaría bien con el carácter de los pueblos nórdicos y

anglosajones. De los ojos marrones y negros dice, sin embargo, que denotan temperamento y vivacidad³³⁹. ¿Recuerda esto algo?

Puede que efectivamente estas generalidades sean sólo fortuitas. En todo caso no es casual que se hagan asociaciones psicológicas generales entre un germano y un latino, por ejemplo. Lo que Lavater comenta: "Los ojos negros tienen mucha más fuerza de expresión, pero hay más dulzura y quizá más finura en los ojos azules"³⁴⁰ bien podría ser admitido mayoritariamente³⁴¹.

7.6.8 La representación pictórica del iris

En casi todas las pinturas la tonalidad de los ojos está en consonancia con la de la piel y el pelo del modelo. Ir contra esta armonía resulta arriesgado. Garnelo lo comenta en su tratado de antropología artística: "Cuando en algunos sujetos se aparecen con diferente matiz el cabello, la cejas, los ojos y la barba, bien puede asegurarse que su

³³⁹Des Vignes y Colomar (ver bibliografía) recogen también que los ojos oscuros indican temperamento apasionado y expresivo e idealista. Garnelo toma asimismo estas mismas asociaciones de Lavater. Vid. GARNELO, op. cit., p. 217. También Blondenstedt coincide en este sentido. Vid. LANG, op. cit., p. 111.

³⁴⁰LAVATER, J. G., Essai sur la physiognomie, La Haya, 1786, vol. III, pp. 281-282.

³⁴¹Lavater, sin conocer las razones que determinan el color, dice que "sería interesante examinar como excepción a la regla por qué los ojos azules son tan raros en China siendo este pueblo el más dócil y voluptuoso" op. cit., p. 281.

aspecto no ha de hacerse simpático"³⁴². Opina que tales discordancias son comunes al desconcierto interior del individuo: "no dejará de repelerse como defectuosa toda fisonomía en que a un cutis moreno acompañe un cabello claro o medio rubio y a unas cejas negras unos ojos azules. Mejor efecto y más agradable armonía produce un cutis blando-rosado, un cabello medianamente oscuro y ojos de color en perfecta consonancia, como nuestra hermosa raza meridional"³⁴³.

Sin que le falte razón a lo que opina Garnelo, existen algunos ejemplo bellamente contrastados de los que él no menciona, aunque bien es verdad que si esos modelos son poco frecuentes en la vida real, menos lo son aún en el arte.

En los retratos en general, el color de los ojos tiende a hacerse en un tono más oscuro que el del modelo real, si éste es de ojos claros. Hay razones que lo justifican. En primer lugar, si los ojos se pintan demasiado claros resulta difícil que puedan distinguirse de lejos por confundirse con el blanco de la esclera. Esto se evitaría en parte si se dibujase la corona ciliar más oscura que hay rodeando a casi todos los iris. El no hacer notar esta corona de alguna forma cuando el color es muy claro puede dejar un iris extraño. Lavater pone un ejemplo ilustrativo. "Hay ojos que se destacan, por decirlo de alguna manera, sin tener color... el negro de la pupila se haya demasiado marcado

³⁴²GARNELO, op. cit. p. 107.

³⁴³GARNELO, op. cit. p. 107.

porque el color del iris no es lo suficientemente oscuro, sólo se ve la pupila aislada en medio del ojo... la mirada parece entonces fija y extrañada"³⁴⁴.

Existen otras causas que contribuyen al oscurecimiento aparente de los ojos. Una de ellas es el efecto de claro-oscuro que dan las cejas. esta zona de sombra roza casi siempre el iris. El hecho de no soportar éste la luz directa condiciona el gesto y la orientación de todo el rostro. Hay que tener precaución con esto, una luz ligeramente excesiva puede originar un gesto ingrato que a primera vista suele pasar desapercibido.

Como es obvio, la penumbra tampoco favorece la buena definición de la mirada, la poca luz diluye sus rasgos en las sombras y esto hace aumentar las pupilas, lo cual oscurece todavía más el tono general del iris.

7.6.9 La esclerótica como fondo y referencia del ojo

La esclerótica es una capa externa del ojo a la que vulgarmente se llama también "blanco del ojo". Sus fibras son opacas y muy resistentes, y constituyen las cuatro quintas partes de la envoltura protectora del globo ocular. Su espesor es de apenas un milímetro, bajo ella está una segunda capa: la coroides, que tapiza el interior, de un

³⁴⁴LAVATER, op. cit., III, p. 282.

pigmento negro destinado a oscurecer las paredes del fondo del ojo e impedir que la luz penetre a través de la esclerótica.

La esclerótica, dicen algunos, desempeña un papel neutro en la expresión, pero la realidad es que el blanco del ojo es uno de los aspectos más sugestivos. Prácticamente no hay ningún animal en el que aparezca la esclerótica como lo hace en el hombre: distribuido en dos zonas triangulares, una a cada lado del iris delimitada por los párpados, el iris y la córnea.

Ese fondo blanco que queda a la vista es un fondo ideal para el iris y sus formas triangulares, el mejor elemento geométrico que podía encontrarse para fijar referencias respecto a la posición y movimientos del ojo humano.

Ocurre que en estas referencias los cambios y los movimientos del ojo vienen dados por las formas del párpado y por los movimientos del globo ocular cuya rotación es más aparente en el iris. Sin embargo, no hay que dejar de insistir en que esas circunstancias son más patentes gracias a ella. Por esta razón y a pesar de que no haya que extenderse demasiado, hay que hacer siempre hincapié en la definición y claridad que aporta la esclerótica al ojo.

A pesar de que suele ocupar mayor extensión que el iris, su aspecto es más neutro que éste, pero cuidado, porque iris y esclerótica forman un solo bloque y uno y otro están en coalescencia.

Si nos fijamos hay blancos intensos, gentes cuya esclerótica es casi como la nieve; si los ojos son además negros, el contraste enfatiza el conjunto hasta el extremo que ningún otro efecto iguala esa sensación poderosa que produce en la mirada de quienes la poseen. Sin embargo, esto no es lo más corriente. Esa fina capa de un milímetro que tiene la esclerótica suele debilitarse dejando transparentar levemente el negro de la pared interior; de niños tenemos el blanco más intenso, pero a medida que la edad avanza se pierde esa pureza. Si amarillea, o se vuelve ligeramente azul o gris, al llegar a la ancianidad se acentúan aún más estas decoloraciones. Los trastornos circulatorios, el alcoholismo y otras enfermedades producen pequeñas hemorragias en los vasos conjunturales que cubren la esclera. Cuando esas venillas estalladas afloran dan al ojo un aspecto desagradable y dramático.

Una esclerótica y un iris diáfanos son propios de la juventud o por lo menos de un buen estado de salud físico y psíquico. Cuando el conjunto del ojo no ha sufrido alteraciones, los colores parecen naturales y armoniosos; si además la córnea refleja intensamente el brillo su contemplación es una de las visiones más fascinantes que la mirada puede ofrecer; la mirada, por el contrario, si los tonos y el brillo se descomponen, la mirada pierde animación y expresividad³⁴⁵.

³⁴⁵En muchas ocasiones suele enturbiarse al unísono. El iris se encuentra afectado y los vasos conjunturales que recubren la esclera aparecen congestionados.

7.6.10 La humedad y el brillo en el ojo

«Los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza».

(A. Machado)

Poco habría que decir del brillo y de la humedad si no fuese porque estos "pequeños" factores tienen la propiedad de transformar al ojo en materia viva, y de darle el acento más emotivo que pueda imaginarse.

La humedad del ojo no es otra cosa que el líquido lacrimal producido por las glándulas del mismo nombre. Estas lo mantienen permanentemente humedecido extendiéndose por medio de los párpados. Para evitar que este líquido salino se evapore rápidamente, otras glándulas segregan también un fluido graso; si este componente lipídico abunda, el brillo se hace más estable y permanente³⁴⁶.

El brillo en el ojo es un símbolo de vida. En los difuntos los fluidos del ojo, al igual que la sangre, dejan de manar casi al instante, de modo que a las pocas horas el ojo está completamente seco. Un ojo seco es, pues, un ojo muerto.

Evidentemente la humedad varía momentáneamente durante las emociones, pero independientemente de estas situaciones pasajeras, se

³⁴⁶ La lágrima está formada por tres capas: la más externa, lipídica, contribuye a la tensión superficial de este líquido e impide que se evapore rápidamente. La intermedia está formada por glándulas lacrimales. La más interna o mucosa ayuda a fijar la capa intermedia.

puede decir que cada individuo se caracteriza por un nivel de humedad característico.

Por lo general, la lubricación es menor con el paso de la edad. El clima y otras circunstancias externas también influyen en su aparición³⁴⁷.

Los fisonomistas atribuían al brillo excesivo un carácter sensual³⁴⁸ o de ansiedad y algo así es efectivamente lo que se lee en los ojos acuosos. Por el contrario, la interpretación que hacen del ojo reseco, indica un temperamento agrio y poco sentimental, "falto de afecto y desconfiado", según la norma antigua.

La consecuencia más determinante de la humedad es la de producir unos puntos luminosos que invariablemente se instalan en el globo ocular. Expresivamente el valor de estos puntos es de vital importancia; prácticamente todas las emociones fuertes, sean tristes, alegres, bondadosas o coléricas, suelen provocar brillo en los ojos, como explicaremos al estudiar las emociones.

El brillo está determinado por superficie corneal y la mucosa conjuntiva. Aparece casi siempre dentro del círculo del iris, y ello por dos razones. Primero porque sobre él esta la córnea más convexa y de superficie pulida que el resto del bulbo y por tanto cuenta con más posibilidades de recoger en un solo punto la luz exterior. Y segundo

³⁴⁷LANG, F.: op. cit., p. 36.

³⁴⁸También lujuria, o demencia.

porque el fondo más oscuro del iris y la pupila hace que resalte más sobre esta zona que sobre la esclerótica. Cualitativamente esto es decisivo, porque es el contraste lo que hace al brillo más llamativo y visible. Si el color del ojo es demasiado claro, azul o verde pálido por ejemplo, apenas se distingue³⁴⁹; todo lo contrario sucede con los ojos oscuros. La fisonomía pone como ejemplo las estrellas, que permaneciendo en el cielo azul sólo se ven durante la noche; de ahí que a los negros se les apode luceros.



Ribera: San Pablo (detalle). Museo de Bellas Artes de Alava.

A esto habría que añadir que los ojos claros soportan mal la luz directa y que al ocultarse de ella apenas si pueden reflejarla al exterior.

³⁴⁹En la penumbra sin embargo, actúan en parecidas condiciones a los oscuros.

El tener los ojos más o menos superficiales o hundidos, son otros tantos datos a tener en cuenta. La luz actúa sobre el ojo como en una esfera de cristal; cuanto más directa y abiertamente incide la luz en ella, y cuanto más pulida está, mayor es la intensidad del brillo. Los ojos grandes y turgentes del niño, y los ajados y hundidos del anciano son dos extremos que pueden servir como ilustración.

La situación del brillo la determina la relación entre la luz externa y el espectador. El ejemplo de una bola de cristal puede servir aquí también como ejemplo: el brillo se sitúa sobre la córnea en la misma orientación que la procedencia de la luz; si ésta viene de la parte superior izquierda, en el ojo se reflejará igual, siempre con relación al punto de vista del espectador. Si al pintarlo se sitúa el brillo del ojo al azar, esto contribuye a que la mirada parezca extraña y distorsionada.

Aunque de lejos no se aprecie, el brillo toma la misma forma que la fuente luminosa, una ventana o un foco. Cuando el contraste y la humedad son adecuados se ve cómo la córnea refleja incluso las imágenes que ve como en un espejo convexo.

El brillo tiene una lectura expresiva muy acentuada. Se dice que es propio de personas "vivas muy despiertas"; si es pequeño y destellea fía y puntualmente, indica crueldad o locura; pero si es amplio y acuoso, como en las figuras del Greco, es signo de espiritualidad y bondad³⁵⁰.

³⁵⁰Ver capítulo "Ojos lacrimosos" en la obra de Porta.



El Greco: La Magdalena penitente (detalle). Nelson Gallery. Kansas.

La conclusión más importante que cabe extraer del brillo la dijimos ya al principio. Sirve para acentuar fuertemente cualquier mensaje emotivo que se instale en la mirada sea bueno o malo.

Si repasáramos las obras maestras, en general, veríamos cómo en pocas de ellas falta este detalle esencial, y como casi siempre está más exagerado que en el modelo real, no precisamente por casualidad³⁵¹.

³⁵¹ Los pintores sabían por tradición la capacidad expresiva del brillo; por lo mismo desde antiguo las gentes y actores que cuidaban al detalle su imagen, utilizaban colirios para dar mayor emotividad a su mirada.

8 Los gestos

8.1 La gestualización en el arte

El hecho de que el arte fuese considerado desde antiguo como una imitación de la vida contribuyó a que la representación de las figuras, y de los gestos en particular, tuviese gran importancia para los artistas durante mucho tiempo.

El cuerpo y principalmente el rostro eran el tema principal tanto de la pintura como de la escultura. Casi siempre los estilos artísticos se esforzaban por alcanzar la perfección que alababa Aristóteles y que se resumía en un ideal: «los movimientos del cuerpo han de expresar los afectos y las pasiones del alma»³⁵².

Los artistas aplicaron y predicaron también insistentemente esta misma regla. En los tratados de Alberti, de Leonardo, de Pacheco encontramos innumerables consejos sobre los gestos y disposiciones que debían guardar las figuras pintadas.

Pero fueron sobre todo los maestros en sus talleres los que afanosamente recomendaban a los aprendices la observación atenta de los gestos: por todos los medios posibles y con el mayor esmero y fidelidad.

³⁵²ARISTOTELES: Del alma.

Algunos artistas hicieron de las emociones un estudio aparte. Muchos, al igual que hizo Leonardo, recogían en calles o tabernas modelos con las expresiones más desorbitadas que encontraban y aun con ello el artista no se sentía a veces satisfecho: Miguel Angel los dibujaba inmediatamente, antes de que pudieran borrársele de la memoria; nada era tan perecedero como aquellas facciones que se borraban al instante como el agua.



Leonardo: Estudios de expresiones. Museo de Bellas Artes de Budapest.

Los famosos dibujos de cabezas gritando muestran que el verdadero espíritu de Leonardo no era tan delicado como algunos presuponían. Sus bocetos traslucen esa fascinación por lo dramático.

Suya era la frase de que «la pintura que no reflejaba convincentemente los ademanes de la vida estaba dos veces muerta»³⁵³.

Ya vimos cómo en el arte la presencia de la mirada asume un papel determinante en la actitud referencial de la figura. Pero se necesita que junto a esa selección o a esa orientación de la mirada se haga evidente el gesto, la actitud, la interpretación, en suma, de la figura.

Cuando se trataba de copiar el modelo, el natural ofrecía formas y proporciones estables, pero los gestos que se pretendía infundirles a las figuras no eran tan copiables. La observación y el talento para el oficio no siempre se corresponde con la agudeza para reflejar la expresión.

Los gestos estereotipados, esperpénticos, poco naturales dan una teatralidad fuera de tono a numerosas obras. No todos sabían dar con el gesto adecuado pintado de manera sutil como para «dejarlo ver sin que se note»³⁵⁴ como pedían los maestros.

La diferencia entre la falsa teatralidad y el equilibrio expresivo estribaba para muchos en la mirada. Sobre la sinceridad de la mirada Miguel Delibes recoge en un texto algo que la resume muy bien. El ejemplo, aunque lleva por lema "la mirada del actor", resulta apropiado para cualquier imagen que se sirva de los ojos para transmitir un mensaje emocional. «En teatro -dice- hay que tener en cuenta que a

³⁵³DA VINCI, Leonardo: Tratado de la pintura, op. cit.

³⁵⁴PACHECO, F.: op. cit.

partir de la décima fila de butacas los rasgos del actor se difuminan... éste para hacerse comprender debe reforzar no sólo el volumen de voz, sino también su mímica. Esta proyección mímica cuando se sobrecarga hace que el actor "sobreinterprete" su papel, representando una pantomima mediocre... Con el advenimiento del cinematógrafo, las circunstancias cambiaron para el actor, puesto que, al aproximar su rostro a la audiencia, bastaba un levísimo visaje para comunicar al espectador una emoción... Simultáneamente adquirió valor algo que en el teatro no lo tenía tanto: un fruncimiento de cejas, el aleteo de la nariz, la profundidad de la mirada... El primer plano era un amplificador que podía traicionarle. La imagen predominaba y al mismo tiempo se prescindía del manoteo excesivo, había que matizar el visaje, aprender a decir las cosas con los ojos».

El escritor que hace estas reflexiones a raíz de la interpretación de Paco Rabal en "El disputado voto del señor Cayo"³⁵⁵, cuenta cómo se aprecia en el actor una evolución escénica, un esfuerzo «por eliminar lo superfluo, por controlar no ya su cuerpo, sino, y muy especialmente su rostro³⁵⁶, pero con lo que Rabal comunica el apego a la tierra del señor Cayo, su humanidad profunda, su orgullo, su soledad, es con los ojos, en los primeros planos, de los que tan frecuentemente echa mano el director... sobre todo, su mirada cuando responde al torpe ofreci-

³⁵⁵ DELIBES, M.: pegar la hebra, Ed. Destino, Barcelona, p. 33.

³⁵⁶ Opina que Buñuel supuso con "Nazarín" un encuentro positivo en este sentido.

miento de los políticos: "pero no soy pobre"; en ese momento, además de asombro, esos ojos denotan perplejidad, humillación, incredulidad, rebeldía... En suma, se trata de una mirada polivalente, la mirada de un gran actor de primeros planos»³⁵⁷.

En la pintura, el dibujo o la fotografía, es el espectador quien se acerca y hace sus planos particulares. Ciertamente sea cual sea el medio por el que nos llega la imagen, la mirada más que ninguna otra parte, corre con la responsabilidad de que el gesto resulte creíble, que es ella el verdadero centro de la expresión.

8.2 Sobre la búsqueda de vocabularios gestuales

"El ojo oye"

(Shakespeare)

Cuando se desea dibujar una determinada expresión, a veces se opta por acogerse a la mueca resultante de un azar al que no se quiere o no se sabe controlar. Otras se parte de un referencia fotográfica o real, pero si se quiere escapar de la mera reproducción de lo que se conoce con el sobrenombre simplón del 'parecido' físico, se debe ir en

³⁵⁷DELIBES, M.: Pegar la hebra Ed. Destino, Barcelona, pp. 33 y ss. Es curioso cómo este autor, parco en adjetivos, utiliza ricas metáforas para describir las miradas de sus personajes. En este mismo libro hay otro artículo en el que habla de los ojos y la mirada de los animales argumentando los porqués de no dedicarse a la caza mayor «Soy incapaz de apagar unos ojos evolucionados» (p. 76).

busca de otros recursos expresivos. El conocimiento del lenguaje gestual, al menos de forma básica, puede ser muy útil. La 'intuición' también puede servir de guía para captar asgos expresivos. Pero por intuición hay que entender aquí no sólo aquello que se extrae del libre albedrío, sino aquello que procede de la fina observación.

Respecto del estudio de las expresiones y la capacidad para su observación Ekman cree que: «Todos poseemos el aparato perceptual necesario para descifrar rostros a una centésima de segundo, lo cual ofrece un interrogante de interés: ¿por qué no lo empleamos? Yo pienso, dice, que, regularmente, se nos enseña desde la infancia a no prestar atención a los comportamientos faciales mínimos, porque son demasiado reveladores»³⁵⁸. La omisión inconsciente o el disimulo nos lo enseñan a todos, aunque también la razón de no ser demasiado explícitos se debe en buena parte a que no siempre el 'mensaje' es 'visto' con los mismos ojos, igual por todas las personas. Es frecuente, por ejemplo, asistir al doble testimonio de un suceso en el que cada implicado cuenta lo dicho por el otro gesticulando de forma respondona o dando su particular interpretación gestual y de entonación de lo dicho por el adversario; de esa forma el gesto se convierte, tergiversado o no, en un argumento de razón.

³⁵⁸Ekman sostiene que cuando la comunicación no verbal pase a ser más conocida comenzará a cambiar. EKMAN, P.; WALLACE, V. y ELLSWORTH, P. Emotion in the humane face. Nueva York, Pergamon, 1971.

Ahora bien, si las relaciones personales pueden hacer tergiversaciones de este tipo y lo subjetivo interfiere en la traducción real del discurso expresivo dado que los gestos exteriorizan siempre sensaciones desde lo individual, su naturaleza común, sin embargo, es unitaria³⁵⁹. Los gestos además de ser el más antiguo y universal de los lenguajes es el que todos, sin excepción, utilizamos y entendemos de modo natural.

San Agustín describe en un párrafo de las Confesiones cómo él miraba siempre a la cara cuando trataba de comprender mejor a las gentes; como en los gestos se reflejaba "el verdadero sentido de lo expresado con cada palabra", los gestos que veía en sus semejantes eran «como palabras naturales de todas las gentes»³⁶⁰.

Pero esto que todos entendemos no resulta al parecer tan fácil de definir. La búsqueda, o mejor la concreción de un vocabulario de los gestos del rostro ha sido afrontada desde los más diversos campos y puntos de vista: médicos, antropólogos, anatomistas, filósofos, han elaborado, como iremos viendo, estudios sobre los gestos a lo largo de la historia. A veces cada área ha pretendido reducirlos a su exclusivo campo de observación. En ocasiones los teóricos de distinto campo han

³⁵⁹ Existen excepciones culturales, pero no emotivas; por ejemplo en Japón se sonríe al dar el pésame, pero esto es con intención de transmitir "los mejores deseos", no porque el otro se sienta realmente feliz.

³⁶⁰ SAN AGUSTIN, Confesiones

basado sus tesis más en supuestos antagonismos entre ellas que en la descripción misma de los gestos.

Bülher, autor de un excelente libro sobre los distintos enfoques y teorías que sobre la expresión se han desarrollado a lo largo de la historia³⁶¹, opina que esta separación que pretenden algunos ha de servir en realidad como punto de partida para integrar conceptos sobre la expresión³⁶².

Efectivamente, tener en cuenta distintos puntos de vista ayuda a la comprensión del hecho expresivo. Resulta patente que lo más inherente al ser humano: la expresión, limita con demasiados campos como para pretender reducirlos a uno solo.

El pragmatismo en el estudio de los gestos no supone una contradicción necesaria, al contrario, el planteamiento de algunos estudios sobre los gestos ha sido duramente criticado a veces por cuanto sólo se atienden bien a intuir en los movimientos de las emociones un mero componente utilitarista, residuo de movimientos que fueron útiles en anteriores estados de la evolución, y que hoy continuarían como actos estentóreos de un mecanismo habitual (Darwin, Spen-

³⁶¹Bülher analiza en su teoría de la expresión toda la historia y los autores más importantes que se han encargado del tema. BÜLHER, Karl, Teoría de la expresión, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

³⁶²«Los investigadores de la expresión desde hace cien años se mueven y actúan en torno a la creación de un todo; que en el fondo se complementan unos a otros y se contradicen tan sólo en lo que un entendido de hoy, al mirar atrás, ha de arrojar al montón de las escorias»BÜLHER, op. cit. p. 19.

cer)³⁶³, bien porque, como afirma Schwartzmann, otros se limitan a desarrollar «una especie de 'diccionario' de rasgos mímicos; preferentemente sobre la base de los síntomas expresivos de la mirada en los que se clasifican los tipos de mimica de los ojos estableciendo ante todo sus correspondencias musculares y dejando a veces sin analizar las virtualidades propiamente expresivas que fundamentan semejante caracterización»³⁶⁴ (Piderit, Wunt) es decir, que junto a las referencias al contorno de los párpados o la dirección de la mirada no se desarrollan las conclusiones «específicamente significativas de la mirada»³⁶⁵ o, dicho de otro modo, se dejan aparte las valencias semánticas de cada expresión. Bien es verdad que, en algunos de ellos, en ocasiones se habla de la mirada por su aspecto apareciendo referencias a la mirada "perezosa", "furtiva", "dulce", "firme", "imprecisa", "rígida", u otras calificaciones "mirada de párroco", "de médico", etc.; pero estas referencias suelen ser tomadas más desde la acción que desde el espíritu interno donde se producen, según sus detractores.

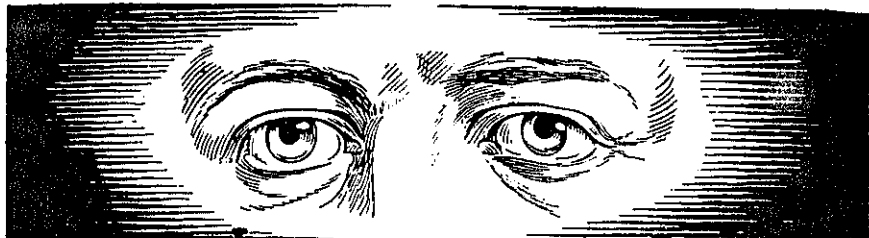
³⁶³ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, pp. 611-612.

³⁶⁴SCHWARTZMANN, *op. cit.*, p. 248.

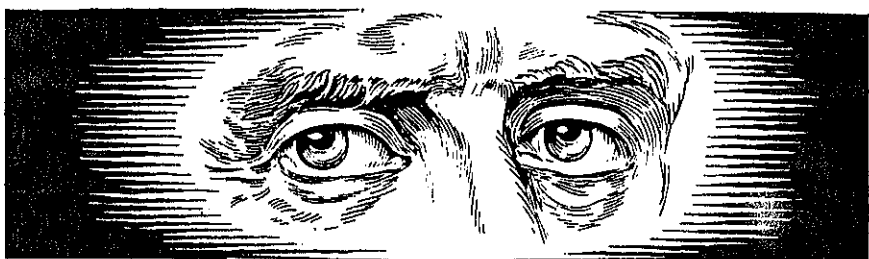
³⁶⁵BÜLHER, *op. cit.*, p. 245 y SCHWARTZMANN, *op. cit.*, p. 249, recogen como ejemplo un típico modelo de análisis hecho por Lerch. «Cuanto más fuerte se manifiesta en el juego mímico la tendencia de modo ultranormal de abrir el ojo y cuanto más avanza con ello el borde del párpado superior al margen superior del iris, tanto más es la referencia psicológica del individuo al contorno».



MIRADA FRIA CRUEL Y MALIGNA



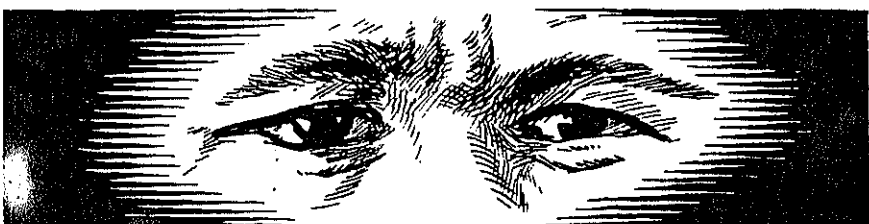
MIRADA DE FILOSOFO



LA MIRADA DE LA SABIDURIA



LA MIRADA VULGAR



LA MIRADA CRIMINAL

C. Huter (Lo que dice la mirada). Algunas clasificaciones incluyen tópicos poco comprobables.

Esta queja, sin embargo, no es del todo justa pues como veremos pretender ajustar en términos puramente emotivos una codificación

expresiva suele ofrecer resultados poco rigurosos para quien lo intente³⁶⁶.

Por lo general, la teoría de Engel de que «lo expresivo está en ciertos momentos de la acción»³⁶⁷ ha servido como estandarte al estudio del gesto y en cierto modo no hay lugar para que expresiones y acciones no estén fundidas.

Pero hay una cuestión que subsiste siempre y es que se quiere a veces caracterizar las expresiones de una única forma. El problema es que no sólo las reacciones no son iguales en todos ante una misma situación, sino que también todos interpretamos con distintos criterios la expresiones y sutilezas de los otros, como puede verse en algunos estudios que más tarde abarcaremos.

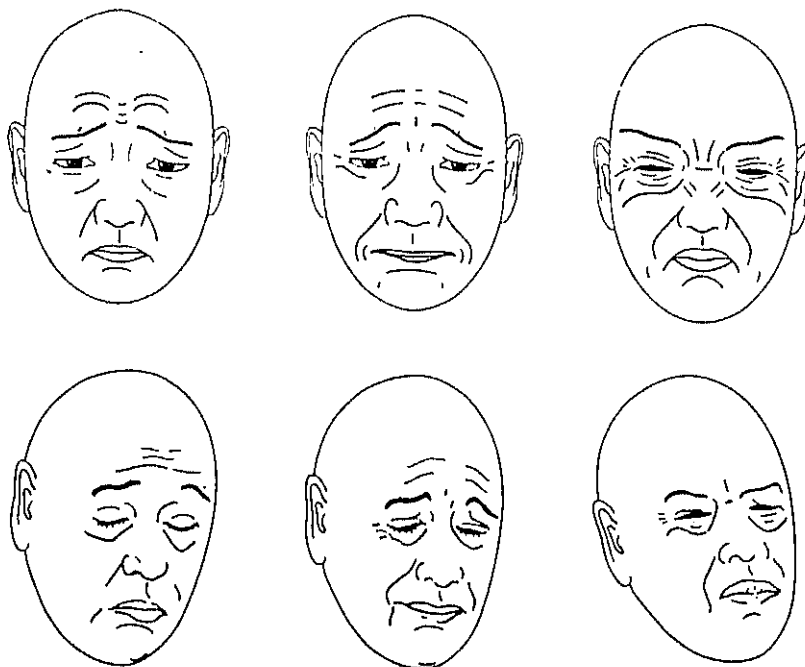
El lamento de Ortega porque nadie ha dado con ese vocabulario general no es realista, aunque sea bello. El podría habernos dejado alguna descripción que abarcase de forma objetiva los postulados que se siente inclinado a razonar, pero cuando se emociona al hablar de la

³⁶⁶Ver por ejemplo MORAGAS, Jerónimo La expresividad humana, Labor, Barcelona, 1965. Estos textos en los que predomina el llamado "ojo clínico" para 'descifrar' una expresión analizan siempre los gestos con deducciones tan particulares que nos recuerdan a los antiguos métodos empleados por los fisonomistas. En cuanto a su interpretación Klages establece la distinción que hay entre los movimientos del cuerpo al expresar un afecto, por un lado y el movimiento en cuanto acción, por otro: «La acción tiene siempre un fin particular, en cambio el afecto tiene un fin y una intención generales» (BÜLHER, op. cit. p.198) y pone un ejemplo el que se quiera "destruir al enemigo o a una mosca, o a una institución será igual porque en cualquier caso la 'furia' sólo contiene una intención general de destrucción sencillamente" u otro enfoque: se puede "estar aterrorizado por ejemplo y hacer frente o huir sin que cambiemos nuestra faz aterrorizada".

³⁶⁷BÜLHER, op. cit. p.71.




René Ermiane y E. Gergerian. Fotografías del "Album de expresiones del rostro" (op. cit.)



C. H. Hjortsjö (op. cit.): seis dibujos con el gesto contraído.

Table 8. Significant adjectives for Face 23

<u>Strongly is:</u>	<u>t</u>		<u>Strongly is not:</u>	<u>t</u>
honest	3.20		Face 23	menacing
harassed*	6.03	approving		- 4.01
perplexed*	5.52	angry		- 3.06
confused*	8.31	lazy		- 6.26
unhappy*	6.16	overbearing		-10.44
dissatisfied*	5.53	smug		- 7.17
worried*	14.61	energetic		- 3.28
male	3.33	unlikeable		- 4.38
sincere	8.16	proud		- 3.56
fearful*	2.96	disinterested		- 3.86
skeptical*	3.75	asleep		-10.74
		carefree		-13.93
		domineering		- 8.99
		relaxed		- 6.32
		robust	- 4.80	
		happy	-13.03	

R. Harrison (op. cit.): Significados posibles y no posibles de un esquema rostral, basándose en distintas encuestas.

expresividad de la mirada nos deja sólo una proposición vehemente: «Pero si el señalar y el caminar declaran no pocos secretos del íntimo ser, mucho más acontece en la mirada. Es ésta casi el alma misma hecha fluido. Bajo el arco de las cejas, como tras la boca del escenario, párpados, esclerótica, pupila, iris, integran una maravillosa compañía de teatro que representa el drama y la comedia de dentro. Es inconcebible que no se haya hecho aún —que yo sepa—³⁶⁸ el vocabulario de la mirada, que no se hayan clasificado los modos de ella, la mirada recta y la de través, la mirada prensil que llega al objeto y queda en él agarrada, y la mirada blanda que resbala sobre su forma sin prenderla, en un deslizamiento de caricia. La mirada que mira como más allá de los que mira, y la otra, corta, que parece no llega a su superficie. La mirada indiferente, la intensa, la vaga. La mirada voluptuosa y la reflexiva, la clara y la turbia, etc. He aquí otros tantos títulos de problemas antropológicos que es preciso elaborar uno a uno, minuciosamente. Se comprende que sea la mirada de las porciones visibles del cuerpo, la más rica en poder expresivo. En el aparato ocular intervienen el mayor número de músculos pequeños y sumamente sensibles que obedecen a los menores presiones del ser íntimo»³⁶⁹

³⁶⁸El comenta los tratados de Piderit y Darwin entre otros.

³⁶⁹ORTEGA Y GASSET, J. "Sobre la expresión como fenómeno cósmico" Obras completas, p. 617. Ortega cita numerosas referencias a la mirada como la que dice que «Con harta razón el aldeano no se fía de los actos de los hombres y aunque vea a alguien comportarse filantrópicamente nos dirá "¡Es un mal hombre! ¡Fíjese usted cómo mira!" Hablando de la expresión describe cómo penetra en todos los movimientos hasta instarse «como un semáforo en la mirada» op. cit., p. 617.

Efectivamente, la "mirada pensil" a la que él alude, por ejemplo, tiene un fuerte sentido metafórico, pero si a distintas personas se les pide, para ajustar su catalogación, que pongan una "mirada pensil" es difícil que podamos llegar alguna conclusión clara.

Ocurre que así como el escritor o el filósofo van sumando características y adjetivos a cada expresión, el analista no puede pasar por alto el estudio pormenorizado de cada alteración morfológica, de cada rasgo concreto que se altera. Es la sintaxis de cada parte lo que nos permite articular un lenguaje. El gesto, principalmente en la mirada, es falsamente fácil de aislar y sus significados no son necesariamente unívocos.

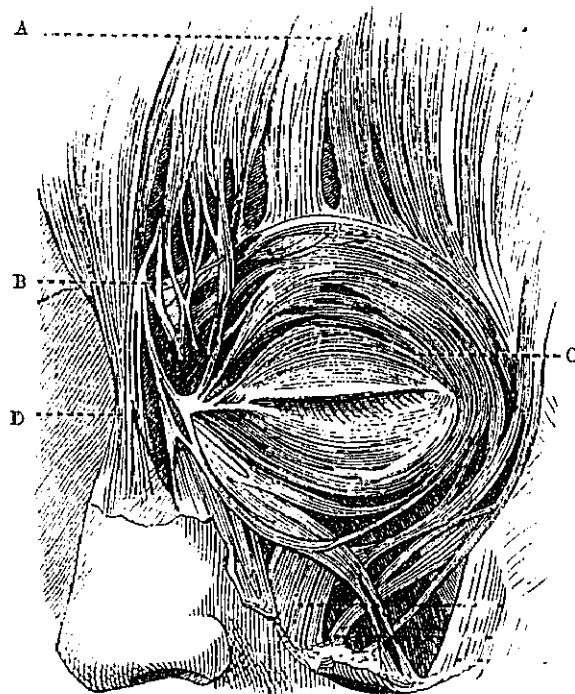
Al igual que los diccionarios de palabras, los catálogos expresivos pueden resultar en cierto modo decepcionantes para quien pretende tomarlos con excesiva literalidad³⁷⁰. El diccionario da dos o más significados de muchos adjetivos, sobre todo si se los aísla de la frase. Hay que partir de que para comprender el carácter global de la mirada, generalmente hay que observarla dentro del conjunto de una acción y de una intención; se tiende a tomar la mirada casi como el único sujeto activo de la expresión cuando en realidad es toda la acción la que suele representar las intenciones.

³⁷⁰ Sobre todo cuando, como aquí suele ocurrir, el mensaje está compuesto por señales de órganos que entre sí pueden ser contradictorias (ojos tristes y mueca sonriente por poner un ejemplo).

Para analizar las intenciones a las que alude Ortega, por ejemplo, habría que atender no sólo a los ojos, también a la pose, a la distancia, al cuerpo, al tiempo, a la situación en la que surge la mirada y a cómo se desarrolla. Este método, que es el que desarrollan desde hace tiempo los behavioristas invade necesariamente territorios que están más allá de lo que se mueve sólo entre el párpado y la ceja como vimos.

Ahora bien, si los ojos tienen entidad por sí mismos para reflejar emociones es porque éstas sencillamente encuentran en ellos el vehículo ideal para el mensaje expresivo. La mirada en esto es más emocionante de estudiar que en ninguna otra parte y merece analizarse independientemente.

8.3 Anatomía expresiva de la región de los ojos



A: Músculo frontal. B: M. superciliar. C: m. orbicular. D: m. piramidal de la nariz. (Diagrama tomado de Henle)

Lo más idóneo es ordenar los músculos oculares en dos tipos:

- a) Los mímicos o subcutáneos, llamados así por hallarse bajo la piel, movilizan toda la piel que rodea al ojo: párpados, cejas, frente, pómulos y entrecejo. Están inervados por el nervio facial.
- b) Los motores oculares que se hallan dentro de la cavidad orbitaria y mueven sólo el globo ocular.

Principales movimientos en la mímica de la mirada

Casi toda la mímica que rodea los ojos se resume en elevación y descenso de la piel. No hay apenas tensiones laterales. Párpados, frente, pómulos (salvo una excepción³⁷¹) sólo son capaces de desplazarse en sentido vertical. Así pues, toda la expresividad de la piel se realiza por medio de movimientos de arriba a abajo respecto al centro. Los músculos del globo ocular independientes de la musculatura subcutánea son los únicos con libertad de orientación en todas direcciones.

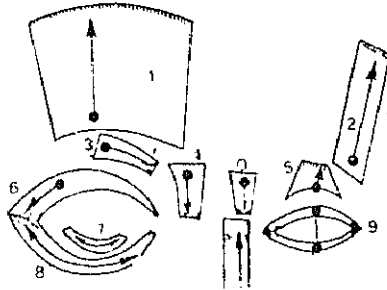
8.4 Movimientos más característicos de las expresiones en el área de los ojos.

1. Elevación y descenso de las cejas.
2. Fruncimiento del entrecejo.

³⁷¹En ciertos casos el músculo superciliar estrecha ligeramente el entrecejo.

3. Cierre y abertura de los párpados.

4. Dirección de la mirada o rotación del globo ocular.

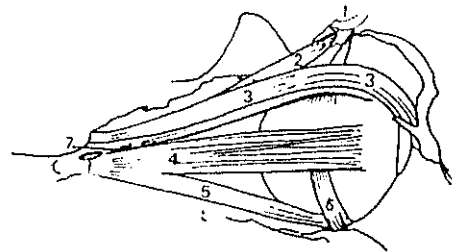


Movimientos de los músculos subcutáneos

- | | |
|-------------------------|-------------------------|
| 0. Piramidal | 5. Elevador del párpado |
| 1. Frontal | 6. Orbital del ojo |
| 2. Frontal externo | 7. Pretarsal |
| 3. Superciliar | 8. Preseptal |
| 4. Superciliar vertical | 9. Tarsales |

● : Inserciones fijas

(Tomado de Hermiane, op. cit.)



Músculos del globo ocular

- | |
|----------------------------------|
| 1. Polea de flexión |
| 2. Oblicuo mayor |
| 3. Elevador del párpado superior |
| 4. Recto externo |
| 5. Recto inferior |
| 6. Oblicuo menor |
| 7. Recto superior |

(Tomado de Gaussin, op. cit.)

Otras dos áreas de influencia próxima: los pómulos y sobre todo la frente son fundamentales para el estudio expresivo, y no hay nada de extraño en considerarlas pertenecientes a la mirada puesto que sus músculos pertenecen a su área de influencia.

8.4.1 Sobre la clasificación de los músculos según el área de influencia

Hay quien asegura que hay partes de los ojos donde se reflejan mejor determinadas expresiones. Según estas clasificaciones en cada una de estas partes se reflejarían características en consonancia con

la tristeza: cejas y frente, los párpados y las mejillas, para la felicidad, etc.

No estamos demasiado de acuerdo con este sistema de valoración de los gestos ni tampoco parece que exista acuerdo entre quienes lo siguen sobre la mejor localización en un solo sitio de tal o cual expresión. Lo que sí se comprueba es que rara vez se prescinde del área de los ojos para describir la mayor parte de las emociones y que además es en ellos donde mejor se matizan.

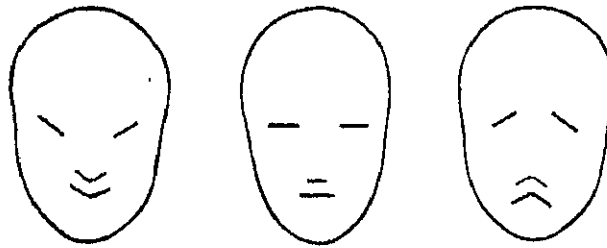


9 Movimientos de las cejas

«Al hombre airado deberás representar con las cejas bajas y fruncidas.»

Leonardo da Vinci (Tratado de la pintura)

9.1 Características generales



H. Superville: Esquemas de la alegría, la calma y la tristeza.



Esquemas rostrales empleados en la Universidad de Duke

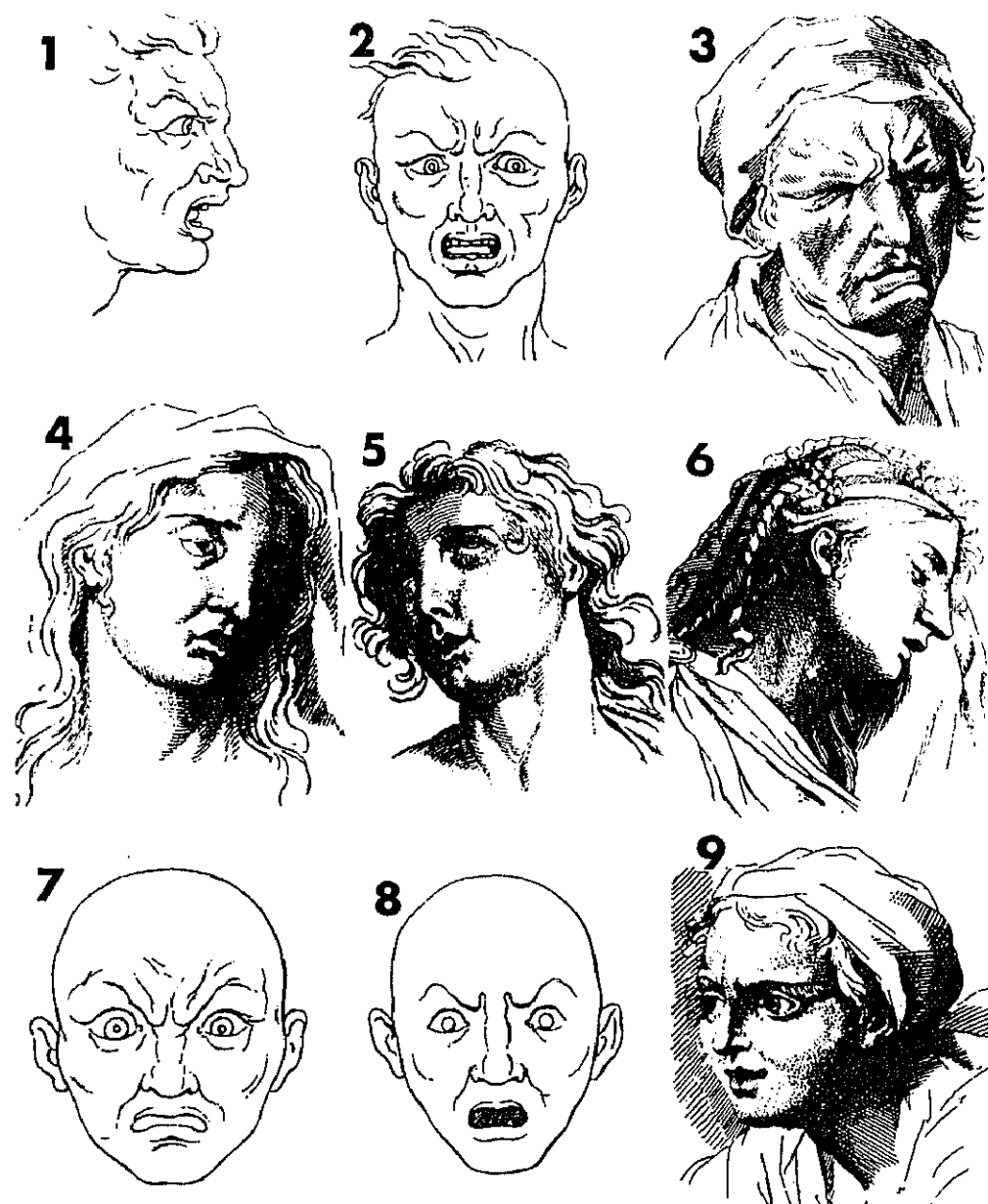
Si nos fijamos en los gestos de la mirada pronto se observa que la posición de las cejas es una de las diferencias más llamativas y cambiantes

Las cejas tienen los movimientos más enérgicos de la mirada. Tienen, además, unas condiciones para ser especialmente llamativas: su

pilosidad las dota de un rasgo contrastado con la piel; los músculos que las mueven son los más poderosos de su área. Los movimientos de elevación y descenso son casi todo el somero lenguaje de que disponen las cejas, pero sus acciones, sin embargo, son tan elocuentes que basta un leve desplazamiento suyo para hacer cambiar la expresión de todo el rostro.

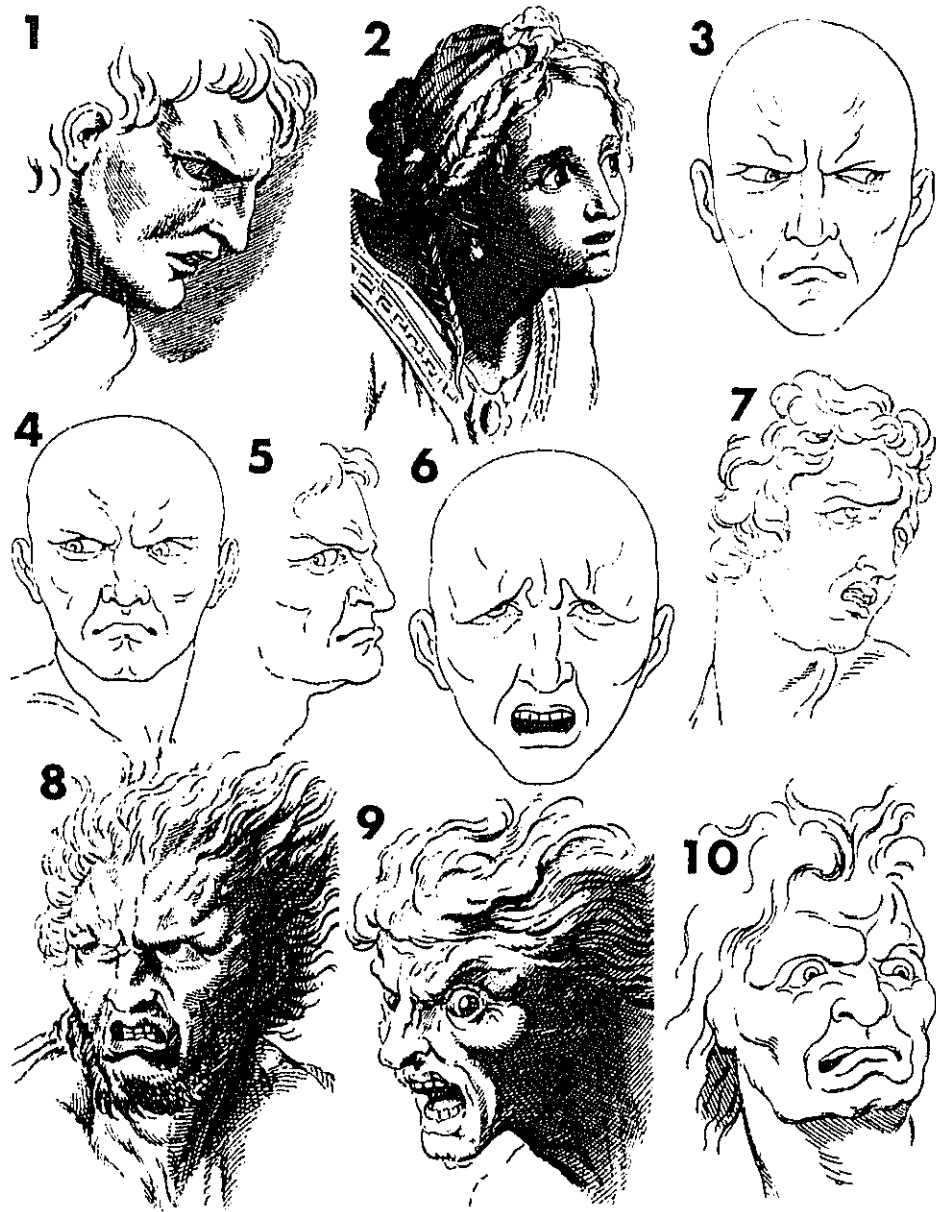
Le Brun fue el artista que primero desarrolló una sistemática general de los movimientos de las cejas y descubrió gradualmente que ellas eran el principal elemento a tener en cuenta en casi todas las expresiones. La importancia de las cejas la recalcará en todos sus escritos, pero sobre todo en sus dibujos. Sus grabados han sido en ocasiones tildados de exagerados, pero, aunque fuese cierto, la exageración de las expresiones es, en algunos casos, la mejor forma de ser conciso. Sus grabados no son renovadores; muchos de ellos están inspirados en obras clásicas de la antigüedad, como el Laocoonte o en dibujos y pinturas de Miguel Angel, que le sirvieron de estudio. Lo que si hizo fue concretar a través de ellos una sistemática general.

El siguiente párrafo muestra la fina observación de Le Brun para las expresiones, aunque este análisis no debería ser tomado al pie de la letra dado su carácter excesivamente globalizador. «Hay movimientos en las cejas que expresan todos los movimientos de las pasiones. Estos dos movimientos guardan una perfecta relación con los dos apetitos de la parte sensitiva del alma, el apetito concupiscible y el apetito



Ch. Le Brun: Dibujos de las pasiones del alma. 1 y 2: Espanto o terror; 3: Llanto; 4: tristeza; 5: Extasis; 6: Abatimiento; 7: Horror; 8: Sorpresa con pánico; 9: Deseo.

(Grabados tomados de A. Vander, op. cit.)



Ch. Le Brun: Dibujos de las pasiones del alma. 1: Compasión; 2: Esperanza; 3: Envidia; 4 y 5: Odio y desprecio; 6 y 7: Dolor corporal; 8: Deseperación; 9: Terror; 10: Cólera.

(Grabados tomados de A. Vander, op. cit.)

irascible. El que se eleva hacia el cerebro expresa todas las pasiones más desenfrenadas y más crueles. Hay dos clases de elevación de las cejas, una cuando la ceja se levanta por el centro, y esta elevación expresa movimientos agradables. Cuando la ceja se levanta por el medio, la boca se eleva por los lados, y en caso de tristeza, se levanta por el centro»³⁷².



Ch. Le Brun: Dibujos de las pasiones del alma. 1: Dolor corporal; 2: Codicia; 3: Odio; 4: Compasión; 5: Abatimiento; 6: Terror; 7: Asombro; 8: Llanto; 9: Inspiración 10: Cólera; 11: Desprecio; 12: Deseperación; 13: Súplica; 14: Dulzura; 15: Repugnancia.

(Grabados tomados de A. Vander, op. cit.)

³⁷²LE BRUN, Traité sur le caractère del passions, extraído de LAVATER, Essai sur la physiognomie, III, p. 229.

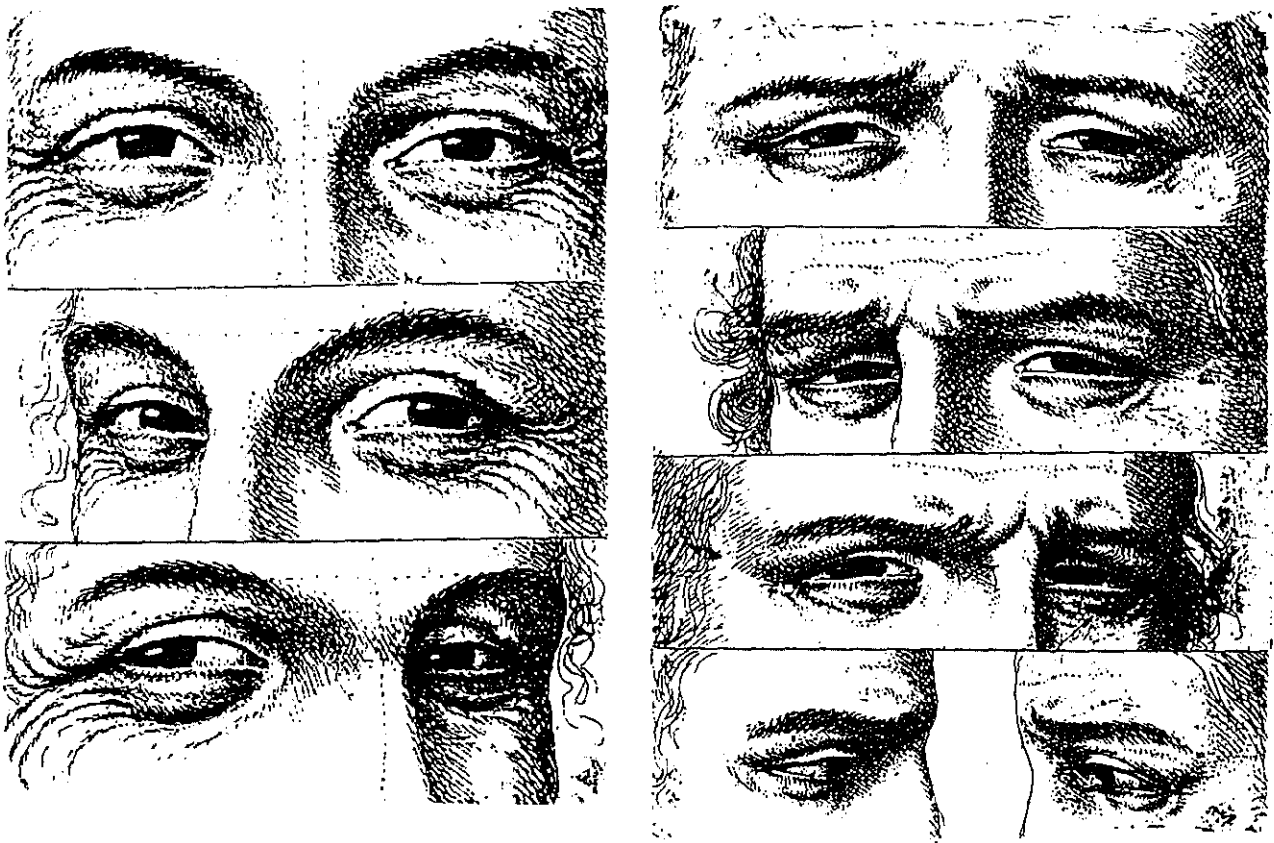
Esto último no parece demasiado claro. Lo que podría interpretarse es que cuando ambas se elevan hacia el centro de la frente producen pena y, de modo general, que el arqueamiento y elevación de las cejas es en las sensaciones agradables más notorio. La alegría contribuye en buena medida a su arqueamiento hacia arriba. Por el contrario, se suelen bajar cuando el aspecto es enojado.



Rembrandt: Izq.: Autorretrato con gorra riendo (1630). Deha.: Autorretrato inclinado hacia delante (h. 1628). Aguafuertes. Rijksmuseum. Amsterdam.

No fue Le Brun, sin embargo, el primer artista en fijarse en la importancia de las cejas. Leonardo se adelantó a él. En el Tratado de la pintura al hablar "De la risa y el llanto y su diferencia", dice: «El que ríe no se diferencia del que llora ni en los ojos, ni en la boca, ni en las mejillas, sino sólo en lo rígido de las cejas que se abaten en el que llora y se levantan en el que ríe». Añade más adelante que estas variables

dependen de los «accidentes que los provocan. Según las causas varias del llanto porque unos son de ira, otros de miedo, otros de ternura y alegría, algunos de celos y sospechas, y otros de compasión y pesar por la pérdida de amigos. Entre éstos unos parecen desesperados, otros no tanto, unos derraman lágrimas, otros gritan, algunos levantan el rostro al cielo y dejan caer las manos cruzadas, y otros, manifestando temor levantan los hombros, y así a este tenor según las causas mencionadas».



Las expresiones de la risa (izq.) y el llanto (dcha.) se diferencian principalmente por las cejas y pliegues de los párpados.

(Dibujos tomados de la Cartilla de Dibujo de García Hidalgo, op. cit.)

Da Vinci observa ya aquí que los gestos del rostro no siempre se bastan para explicar la emoción. Da por último unas observaciones sobre la alegría y el dolor muy parecidas a las que después dará Le Brun: «El que derrama lágrimas levanta el entrecejo y une las cejas, arrugando aquella parte, y los extremos de la boca se bajan; pero en el que rie están levantados y las cejas abiertas»³⁷³.

El que los ojos tengan durante la risa y el llanto intensos un gesto muy similar se debe a que en ambos se produce una fuerte contracción de los músculos que lo rodean. Cuando esta contracción es muy intensa tanto en el llanto como en la risa se derraman lágrimas, tras las cuales el ojo queda visiblemente enrojecido; esta irritación y el hinchamiento o edema de los párpados caracterizan la típica congestión del ojo lacrimoso u "ojo de sapo".

Cuando el borde del párpado inferior no se ha elevado aún demasiado, las lágrimas se derraman por su punto medio, el más bajo, pero si la contracción del orbicular llega a cerrar casi los párpados, como ocurre en la risa y el llanto intensos, la comisura externa queda más elevada que la interna, favoreciendo el desplazamiento del líquido hacia el ángulo interno, situado junto a la nariz.

³⁷³DA VINCI, Leonardo; Tratado de la pintura Edición de la Imprenta Real, por don Diego Antonio Rejón de la Real Academia de san Fernando, Madrid, 1784, CCLVII, p. 114; y LE BRUN: op. cit.: «Cuando la ceja se baja por el medio, este movimiento marca un dolor corporal, y la boca se rebaja por los extremos. en la risa todas estas partes se suceden, pues las cejas que se bajan hacia la mitad de la frente hacen que la nariz, la boca y los ojos sigan el mismo movimiento».

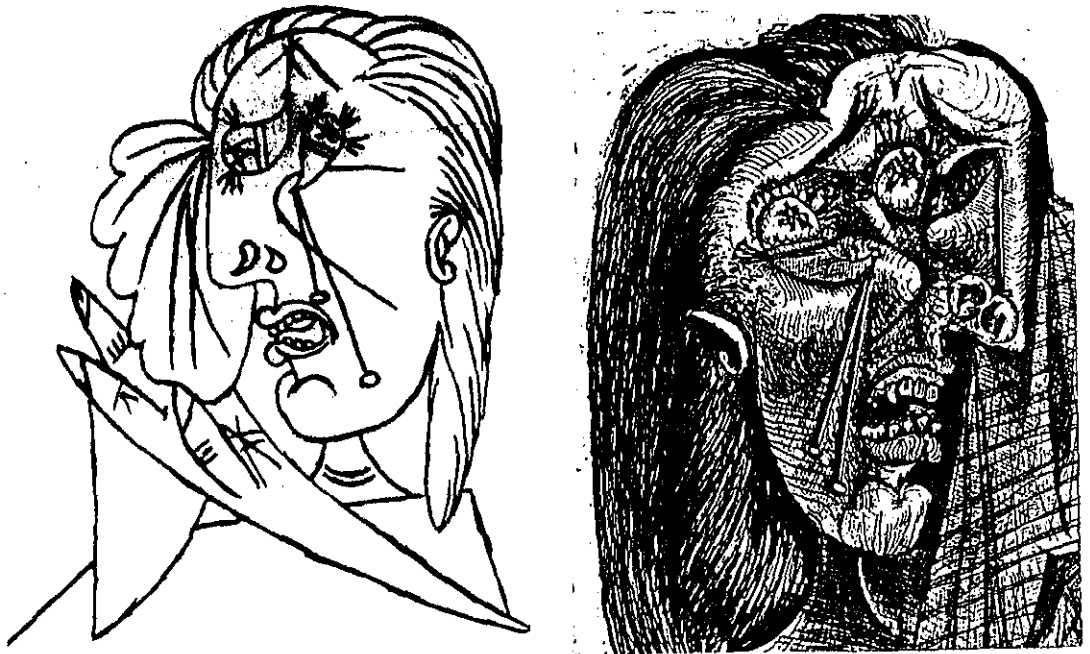
El parpadeo típico de emociones fuertes hace que el líquido lacrimal se distribuya regularmente sobre el globo ocular; la repisa que forman las pestañas y la conjuntiva hace que se sostenga una mayor cantidad de líquido, lo que da una especial fragmentación y humedad a la córnea, mientras se derraman lágrimas.

Cuando el llanto se prolonga bastante, se puede apreciar después cómo el globo ocular, carente de su asiento habitual, se hunde produciendo también ojeras. No obstante, el aumento de la presión dentro de la zona orbitaria es una característica de todas las emociones fuertes, a las que el ojo resulta ser muy sensible, respondiendo siempre con un aumento de secreción lacrimal, por eso vemos todas las emociones fuertes con brillo más intenso.

Se entenderá ahora por qué esa similitud entre la risa y el llanto en el ojo, y por qué es en las cejas y la frente donde principalmente se pueden apreciar los matices, aunque existan otros aspectos que los diferencian. La emotividad del llanto carece de la distensión de ánimo que tiene la risa; en ésta la presión viene principalmente impuesta desde abajo por la subida de las mejillas, mientras que en la tragedia el gesto queda contraído también por el superciliar y los músculos de la nariz.

En los dibujos preparatorios para el "Guernica", Picasso sintetiza en la cabeza de la madre la tragedia del llanto mediante signos muy concisos. Los ojos a los que ingeniosamente ha dado forma de lágrimas,

derraman a su vez en algunos de los bocetos numerosas gotas, rebosan por los ángulos internos, dejando unos marcados surcos de caída a lo largo del rostro. Las cejas apuntan siempre hacia abajo y hacia dentro, de modo que el conjunto de líneas que dibujan la mirada tiende a converger en el entrecejo comprimiéndolo dramáticamente. Los pliegues de la frente y las mejillas refuerzan este efecto de concentración en la zona. En algunos dibujos incluso hay un choque brutal de líneas hacia esta parte central del rostro.



P. Picasso: Izq.: Dibujo preparatorio del Guernica. Dcha: Mujer llorando (II). Aguafuerte y aguainta (1.937)

En el dibujo de la mujer llorando (II) el artista se recrea en detalles como el nivel que el líquido lacrimal alcanza dentro del ojo

formando un pequeño oleaje sostenido por el párpado inferior, el acúmulo de líquido le permite crear destellos y fragmentar el iris en formaciones triangulares similares a las que se ven en una cristalización. Las pestañas reunidas en ramilletes, tal como sucede cuando se humedecen con las lágrimas, remarcan el dibujo del ojo, al tiempo que contribuyen a expandir una mirada que se dirige angustiada hacia el cielo. El resultado es un gesto realmente dramático en el que aunque se han mutado las formas, éstas mantienen los signos que hacen posible la expresión del dolor.

9.1.1 La sorpresa y la elevación de las cejas

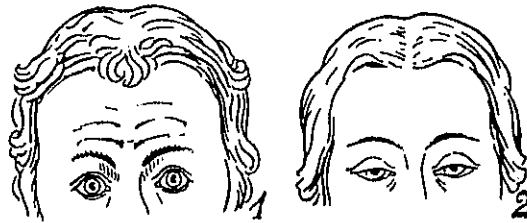
«Ahí están, apaciblemente sentados,
con las cejas en alto, deseando asombrarse»

(Goethe, Fausto)

Los gestos son la traducción sobre la piel de lo que los músculos escriben debajo de ella. La sorpresa es uno de los gestos que mejor se reflejan en las cejas mediante una súbita elevación: esta subida se lleva a cabo por medio del músculo frontal³⁷⁴. Este músculo delgado y plano se extiende por toda la frente; sus fibras se ordenan paralelas de

³⁷⁴ En menor medida por el occipital, que también se encoge para contribuir a tensar toda la piel del cráneo.

arriba abajo. Sujetas en el borde donde comienza el cuero cabelludo, al contraerse suben a modo de telón las cejas y crean pliegues horizontales. La reacción de los músculos adheridos al cráneo, su mediatez con él guarda una relación simbólica entre lo que se piensa o siente y lo que describen sus pliegues.

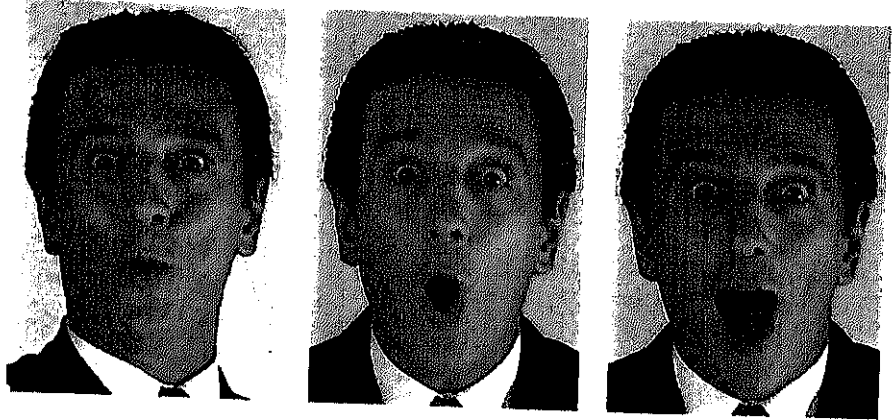


T. Piderit: Esquemas de la mirada atenta y viva (1) y la mirada cansada (2).

Generalmente las fibras más poderosas del músculo frontal son las situadas sobre cada ceja; las de los extremos y las de la mitad de la frente son más débiles; de ahí el arqueamiento regular que toman cuando se suben. Pero no todas tienen esta característica. Cada persona, dependiendo de las distintas tensiones de estas fibras, posee diferentes tipologías de arqueamiento y aunque la reacción sea igual en todos, no lo es el dibujo que determinan en cada uno. Así vemos cómo unos al subirlas se elevan más en un extremo que en otro; mientras unos las mantienen casi rectas, otros producen al subirlas múltiples arrugas en la frente.

Las arrugas horizontales demuestran que se ha tensado fuertemente la atención. Estos pliegues de la frente y sienas se marcan menos

en niños y jóvenes, según los significados y razones que ya vimos³⁷⁵. Hay que remarcar constantemente la importancia de los pliegues de la frente en las expresiones de la mirada. Algunas arrugas pueden ser pliegues que aparezcan con la edad, pero los pliegues los marca el gesto.



Expresiones de asombro realizadas por un actor para un anuncio publicitario.

Los pliegues horizontales siguen la ondulación de las cejas, más numerosas y largas en la parte inferior de la frente por ser aquí más móvil la piel. Los pliegues horizontales se dibujan bien a lo ancho de toda la frente, bien sólo en parte de ella a los lados o sobre cada ceja. Esto es debido a que algunas personas tienen más desarrollada en el centro del músculo la aponeurosis epicánea que hace disminuir el número de fibras del frontal³⁷⁶.

³⁷⁵Vid. cejas en los capítulos de fisonomía.

³⁷⁶Y en menor medida por la falta de hábito del superciliar y piramidal que hacen descender esta parte de la frente.

El frontal es conocido como músculo de la atención. Este calificativo puesto por Duchenne³⁷⁷ traduce que su contracción se produce cuando se ha tensado fuertemente la atención, o que la mirada se mantiene crispada.



Izq.: Duchenne: Expresión de asombro o terror provocada por corriente galvánica. (Tomado de Darwin, op. cit.). Dcha.: Expresión de terror en un actor. La cara y el cuello retroceden hacia atrás. (Tomado de Lersch).

La sorpresa, las reacciones inesperadas se marcan en las cejas con una fuerte elevación.

Curiosamente estas reacciones surgen tanto si la atención se tensa de forma sorprendente como cuando somos nosotros los que intencionadamente queremos llamar la atención sobre algo a otra persona que todavía no se ha enterado de ello. Se elevan las cejas

³⁷⁷ DUCHENNE DE BOULOGNE, G.B.: Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions. París, Bouillière, 1.862..

cuando se quiere atender a algo que no oye bien o cuando se procura razonar algo chocante. En otros casos se suele levantar más una de las cejas, apareciendo una doble mueca de socarronería y picaresca, como la que en ocasiones caracteriza Jack Nicholson.



El actor Jack Nicholson.

Aparte de estos casos en que la elevación de las cejas no es producida por el susto o la sorpresa, la intencionalidad se desdibuja cuando obedece a causas anormales. Esto se produce por ejemplo cuando la elevación de las cejas no está acompañada por la atención del párpado. La expresión entonces es muy distinta. Aun a pesar de la contracción del frontal, la expresión es casi la contraria. La actitud parece indiferente y desmotivada, y los rasgos adormecidos.

Estos caracteres fisonómicos se producen por trastornos psíquicos crónicos. De otra forma más pasajera los párpados caídos y

las cejas elevadas recuerdan la situación de duermevela previa al sueño.



Izq.: Fisonomía de cejas elevadas y párpados caídos ocasionada por una perturbación neurológica. (Tomada de Lersch). Dcha.: Battista Sforza: Condesa de Urbino. Museo Nacional. Florencia. La atención necesaria, además de la elevación de las cejas, una fuerte elevación de los párpados.

Las cejas altas pero con los párpados ligeramente caídos, con la cabeza y la mirada dirigidas hacia lo alto es una forma habitual de representar cierta expresión espiritual o compasiva. El iris ha de estar tan elevado que deje ver debajo la esclerótica, tal como vemos en muchos de los personajes del Greco. Estos tienen además agrandados los globos oculares y una lacrimógena humedad que les confiere ese sello tan característico que aparece en muchas imágenes piadosas o en oración.

La aparición del blanco esclerótico por encima del círculo del iris da a la mirada una expresión sobresaltada en la que los ojos, como en el dicho, parecen salirse de las órbitas. La piel se estira alrededor del ojo mientras la de la frente se arruga³⁷⁸. En la sorpresa, a veces es necesaria la imagen de la boca para concretar qué tipo de sorpresa es agradable o desagradable.



Ekman y Friesen: Mezclas faciales de la sorpresa. Cejas levantadas y curvadas, piel estirada debajo de las cejas, arrugas horizontales en la frente, párpado superior levantado y párpado inferior bajado; el blanco del ojo suele verse por encima del iris, aunque en ocasiones se coloca por debajo.

En las fotografías de Ekman³⁷⁹ se puede ver cómo los ojos muestran rasgos similares en todo este tipo de expresiones sorprendidas.

³⁷⁸En situaciones extremas se producen incluso cambios en el tono de la piel por la congestión del ojo.

³⁷⁹EKMANN, op. cit., pp. 234-242.

Si se recortan e intercambian las mitades superiores de cada rostro se ve siempre una elevación de las cejas similar, pero existen ligeras diferencias en el gesto entre las distintas variables sorprendidas del terror, el susto, el entusiasmo.



Ekman y Friesen: Mezclas faciales del terror. Cejas levantadas y contraídas al mismo tiempo. Las arrugas de la frente se sitúan en el centro y no extendidas por toda la frente. Párpado superior levantado mostrando la esclerótica, con el párpado inferior en tensión y subido.

Estas diferencias pueden distinguirse sobre todo por los párpados inferiores, cejas y pliegues frontales algo más continuos en situaciones agradables, debido a que la sonrisa es algo más distendida, pero no siempre las vemos con claridad si nos limitamos al estricto recinto de los ojos. Un leve movimiento de los labios no tiene por qué interferir la expresión de los ojos: lo que sí es oportuno observar es que lo que habitualmente entendemos por modo de mirar viene impuesto

por muchas otras cosas que no están dentro del área de los ojos; por ejemplo, entre la sorpresa agradable y la desagradable varía especialmente la posición adelantada o retrasada del rostro, cuando es algo agradable como un regalo la cara se adelanta como prelude de un contacto deseado. Todo lo contrario sucede cuando algo desagradable nos sorprende no sólo encogemos el cuello, sino que la expresión toda: ojos y boca parecen huir y estirarse hacia atrás.

Los casos extremos de mayor elevación de las cejas se dan en ciertas expresiones de furia o de pánico. La crispación tensa tan fuertemente todos los músculos de los ojos que la tensión acaba por congestionar el interior del globo lo que produce un aflujo de líquidos que les proporciona ese destello que siempre asoma en los momentos más emotivos³⁸⁰.

9.1.2 Inclinaciones descendentes de las cejas. Fruncido del entrecejo

«Has encogido y has arrugado las cejas como si te bailara dentro del cerebro alguna horrible idea»

(Shakespeare, Otelo)

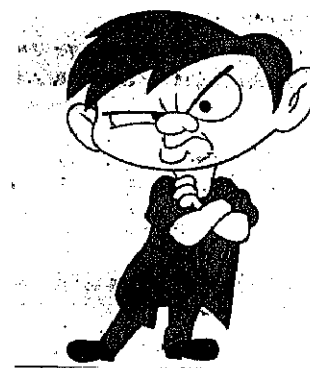
El fruncimiento del entrecejo surge por una fuerte contracción del superciliar y piramidal principalmente. Aunque esta contracción

³⁸⁰ Los cambios hormonales y vasculares producen también vasodilataciones y cambios en la permeabilidad vascular.

puede surgir en distintas expresiones en todos los casos indican un refuerzo de la voluntad; voluntad para realizar un empuje físico, para desarrollar una idea mental, para contrarrestar una situación psíquica, para intentar contener el dolor.



Izq.: Dibujo animado de origen japonés con mirada agresiva, cejas bajas y entrecejo fruncido.



Decha: Dibujo animado de los Tinny Toon mostrando enfado.

Arrugar el entrecejo está también asociado al mal humor. ¿Hay alguna relación entre esto y los casos ya citados? Emocionalmente no, pero si pedimos a alguien que haga un gran esfuerzo, por ejemplo que apriete fuertemente con una mano, y luego que simule una expresión enconada, la mayor parte de las personas arrugarán el entrecejo de forma muy similar en ambos casos.

Estos pliegues, llamados del esfuerzo, surgen efectivamente en momentos dramáticos. Tanto el que se muestra serio o enojado como el que se esfuerza en mover algo pesado contraen inmediatamente el superciliar, es decir comprimen las cejas para acompañar el esfuerzo.

superciliar, es decir comprimen las cejas para acompañar el esfuerzo. Darwin admite la teoría de Bell de que «uno de los puntos más importantes por nimio que parezca a simple vista es que los músculos que rodean los ojos se contraen de forma involuntaria cuando se realizan esfuerzos respiratorios violentos»³⁸¹. La tos, el estornudo, sonarse, gritar son otros esfuerzos en los que se necesita contener la respiración y contraer los ojos. Todo lo contrario que en otros gestos como la sorpresa en la que se inspira aire hacia dentro al tiempo que se abren los ojos. La espiración-inspiración tiene entonces una relación inconsciente con la apertura y cierre de los párpados³⁸² y con que sean la boca y los músculos de los ojos más próximos a la nariz los que contribuyen a reflejar los esfuerzos intensos.



Ekman y Friesen: Mezclas faciales de la cólera. Cejas bajas y contraídas. Líneas verticales entre las cejas. Párpado inferior tenso (puede estar levantado o no). Párpado superior tenso.

³⁸¹ DARWIN, Ch.; La expresión de las emociones en los animales y en el hombre, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 36.

³⁸² Se percibe también en las dos fases del bostezo.

Habitualmente se dice en los textos que son solamente el superciliar y el piramidal los que expresan agresividad. No es exactamente así; también las arcadas superiores del orbicular que pueden arrastrar más de la mitad de la piel de la frente interviene en este gesto. No es posible hacer bajar totalmente las cejas sin la acción de los orbitales. Si el entrecejo queda comprimido de esa forma que lo vemos es porque en él se producen dos acciones que combinan el descenso y la aproximación de las cejas. La acción de los orbitales hace que las cejas se superpongan visualmente a los ojos, el piramidal puede reforzar este efecto, pero cuando lo hace se ve claramente cómo se arruga la nariz y se eleva ligeramente el labio superior de la boca. La acción del superciliar refuerza la inclinación en V de las cejas que junto a los pliegues verticales que se forman en el entrecejo caracterizan el gesto de enojo y la obstinación que vemos en el enfado. Este estado suele indicar además que el encono se ha centrado en alguien o en algo muy concreto por el modo fijo de mirar. Cuando el gesto es sólo de concentración mental, sin intención de enojo el entrecejo no suele descender tanto se entornan los ojos y se contraen las cejas, pero sólo horizontalmente por la acción del piramidal. Mientras no entren el piramidal o los orbitales las cabezas de las cejas pueden incluso estar ligeramente elevadas.

Algunos analistas consideran por esto último que el superciliar es el músculo de los pensadores; Darwin matiza muy bien que este músculo

más que indicar que se está pensando señala que se ha encontrado un obstáculo o algo desagradable, que impide su resolución, de ahí que muchos pensadores, no posean estas arrugas, mientras aparecen en otros que no lo son.

Hay razón en esto pero además hay otra diferencia abismal en tensar las cejas y mantenerlas altas; esto indica no obstinación sino deseo de clarificar, de evocar que nada tiene de agresivo.



Ekman y Friesen: Mezclas faciales del enfado. Nariz arrugada. Mejillas levantadas, aparecen líneas debajo del párpado inferior que está levantado pero no tenso. Cejas bajas presionando hacia abajo el párpado superior.

Por otro lado, está el músculo piramidal de la nariz. Este músculo, si bien contribuye a veces al descenso del entrecejo en su acción suele notarse cómo también comprime la nariz, plegando la piel del entrecejo. Estas arrugas a las que contribuye el elevador de las fosas nasales provocan unos pliegues transversales en el entrecejo y sobre los

pómulos. Son estos pliegues los que dan apariencia más agresiva parecida al gesto que realizan los felinos y los perros en estado furioso.



Gato furioso. Dibujo del natural de Sr. Wood. (Tomado de Darwin).

Pero recordemos que los animales no contraen el entrecejo³⁸³ sino la nariz. Cuando el piramidal se acciona se contraen también los pómulos y las comisuras de la boca, lo que hace comprimir los párpados inferiores hacia arriba.

Si nos fijamos, las acciones del piramidal son, en su mayoría, un reflejo de la boca y sus gestos. En la furia se enseñan los dientes al tiempo que se arruga el entrecejo, en el asco la boca y la nariz también

³⁸³Ningún animal es capaz de contraer el entrecejo. DARWIN, Ch; op. cit. p. 163.

se arrugan pero gesticulando de forma asimétrica y apartando la vista para marcar la repugnancia.



Rembrandt: Izq.: Autorretrato con la frente arrugada (1630). Aguafuerte. Dcha.: Autorretrato con la boca abierta (1630). Aguafuerte. Rijkmuseum. Amsterdam.

En otras ocasiones se arrugan por sensaciones agradables, para mandar un beso o hacer un mohín. Pero es la relación entre respiración y gesto lo que hace que en muchas expresiones los músculos del rostro se contraigan al unísono de forma muy parecida, aunque no tengan emocionalmente nada en común, como pasa en la risa y el llanto. Es esta una de la causas de que ambas tengan tantas semejanzas como advertía Leonardo.

Fue Darwin el primero que puso en duda que el piramidal fuese el único músculo capaz de bajar el entrecejo y, por tanto, que fuese éste el único capaz de expresar la amenaza, tal como Duchenne afirmaba.



Duchenne: Bajada de las cejas mediante corriente galvánica activando el músculo superciliar. La acción aislada de un solo músculo no produce los mismos efectos expresivos que el gesto natural.

(Grabado tomado de T. Avila, *op. cit.*)

Duchenne hizo una serie de pruebas en las que había activado eléctricamente el piramidal de la nariz con el fin de demostrar que era este músculo el único responsable de bajar el entrecejo. Darwin mostró unas fotografías de estas pruebas a varias personas, entre ellas algunos artistas, para que opinaran sobre si reflejaba o no agresividad³⁸⁴. Prácticamente todos contestaron negativamente; la razón era que no se apreciaba un descenso notorio del entrecejo. Los encuestados por Darwin parecían ver más una mueca de desagrado; sólo uno apreció cierta terquedad.

Existen otras fotografías de la serie en las que sí parece emerger alguna agresividad, pero en esas contracciones fotografiadas por el

³⁸⁴DARWIN, *op. cit.*, p. 243.

médico boloñés aparecen contraídos otros músculos como los orbiculares y superciliares.

Darwin critica otros estudios sobre la acción de las cejas como el realizado por Le Brun. Todos los gestos de Le Brun que manifiestan algún dramatismo: dolor, cólera, odio, enojo, etc. tienen comprimido el entrecejo de una u otra forma.. No todos parecen igualmente acertados; pero sí es cierto que la mayoría de esas expresiones se caracterizan por tener comprimidas las cejas sea en sentido ascendente o descendente.



Bernini: David (detalle). Galería Borgese. Roma.

Para Darwin los dibujos de Le Brun, y los de los artistas en general, son de escasa o nula utilidad. Desecha las formas de observa-

ción de los artistas con estos argumentos: «esperaba encontrar una gran ayuda de los grandes maestros de la pintura y de la escultura, ya que son atentos observadores. De acuerdo con ello he repasado fotografías y grabados de muchas obras famosas. Si embargo, y con pocas excepciones, la cosa me ha resultado inútil. La razón es que en las obras de arte la belleza es sin duda el objetivo principal, y los músculos faciales fuertemente contraídos destruyen la belleza»³⁸⁵. No sabemos a qué "reproducciones" se refiere, pero en cualquier caso ese criterio no puede adquirir carta de naturaleza para quien conozca directamente los museos y las obras de arte. Bien es verdad que existe un buen número de pinturas "dos veces muertas" en las que se ven los tristes resultados y las dificultades por las que pasó el pintor que quiso y no pudo caracterizar la emoción, pero no son muchos los maestros de la pintura que, como él dice, falsean las expresiones. Es posible que algunos aun conociendo las emociones y sus gestos, hiciesen ciertas exageraciones expresivas como otro aspecto más del arte, pero de forma consciente y no para ir en busca de la "belleza" a la que alude Darwin.

9.1.3 Inclinaciones ascendentes de las cejas

La otra inclinación la llamamos ascendente porque a diferencia de la anterior en ésta es la parte interna de cada ceja la que sube mientras que los extremos bajan; las cejas convergen, pues, hacia arriba.

³⁸⁵DARWIN, Ch.; op. cit. pp. 46-47.



Izq.: Detalle del Altar de Pérgamo (h. 170 d.C.).

Dcha.: Cabeza de condenado del juicio final (h. 1300) Catedral de Orvieto (Italia).

Si en la elevación horizontal de las cejas interviene casi exclusivamente el frontal, en este otro gesto se combinan varios arrastres contrapuestos, lo cual crea tal tensión muscular que los pliegues que se forman alrededor del ojo lo hacen casi irreconocible. Las cejas se quiebran, los párpados se contraen y todo el gesto queda contorsionado.

La inclinación ascendente de las cejas produce una expresión que puede ir desde la pena al sollozo o el dolor más trágico. Esta posición de las cejas también fue motivo de discusión entre Darwin y Duchenne. Este afirmaba que el músculo superciliar era el que también causaba tal

elevación. Su teoría resumida es que en los momentos de angustia las cabezas de ambas cejas son elevadas hacia el centro de la frente al tiempo que el resto de la ceja (los otros dos tercios) descienden en sentido contrario hacia las sienes.

En varias fotografías realizadas por Duchenne se ve cómo esta disposición de las cejas da a la mirada una expresión dolorosa. Duchenne trataba de activar sólo el superciliar, pero no se apercibe de que también el frontal quedaba arrastrado por la tortura eléctrica. Son los fascículos centrales del frontal que tiran hacia arriba los que verdaderamente elevan las cabezas de ambas cejas. El superciliar, dada su disposición horizontal, más que subirlas o bajarlas, lo que hace es aproximarlas entre sí, en cada caso.

Los orbiculares en su contracción hacen bajar los extremos de la ceja terminando de concretarse así su colocación.



Duchenne: Estado normal y pena simulada por un actor joven. (Ilustración tomada de Darwin).

El hecho de que haya pocas personas que poseen unos fascículos centrales en el frontal capaces de contrarrestar la contracción de los orbiculares y el piramidal hace que estas extrañas distorsiones aparezcan en pocas ocasiones con una inclinación apreciable³⁸⁶. Sin embargo, el que ésta aparezca exagerada en numerosas obras de arte la ha convertido en objeto de especial interés. De hecho se la conoce con el sobrenombre de "ceja de Laoconte" porque es en la figura central de este grupo escultórico donde aparece con más patetismo.



Cabeza del grupo escultórico del Laocoonte. Museo del Vaticano.

³⁸⁶Darwin cree que esta condición tiene un carácter hereditario. op. cit., p. 199.

Ya los antiguos escultores griegos estaban "familiarizados" con esta expresión como observa Darwin. La expresión agónica del Laocoon- te aparece en otras esculturas como la de Aretino. Su efecto hizo que fuese imitada por numerosas obras de arte posteriores, principalmente en la figura del crucificado gótico y románico donde causa el mismo impacto que en el drama clásico. Cejas partidas formando ángulos afilados y ascendentes, arrugas frontales siguiendo la dirección de las cejas y mirada hacia arriba serán por siempre los rasgos que caracterizarán el dolor y la angustia en las obras de arte.



Cabeza de Cristo. Academia de Florencia. (Ilustración tomada de Lang).

Darwin hace referencia a alguna de estas obras a las que critica de nuevo, porque «muestran arrugas longitudinales en toda la anchura de la frente cometiendo así una grave equivocación. Se ha sacrificado

de forma intencionada la verdad en aras de la belleza, pues las arrugas no habrían tenido en el mármol un aspecto tan llamativo»³⁸⁷. Aparte de lo que Darwin considere como "belleza", él mismo comenta más adelante otros casos reales en los que estos pliegues forman distintas figuras, «a través de toda la anchura de su frente» en arrugas longitudinales³⁸⁸, como prolongación de las que se forman en la parte media, como bien se ve en el llanto de algunos niños que sí realizan este gesto con más frecuencia que los adultos.

Darwin analiza estas formaciones como propias de afecciones traumáticas respiratorias en las que «la persona siente como si lo que se suele llamar el *globus hystericus* creciera en su garganta»³⁸⁹, o como si se sintiese ahogado por una pena excesiva.

Por ello discrepa de nuevo de Duchenne, que llama al superciliar músculo del dolor". Darwin cree que es más acertado denominar a todo el conjunto como "músculos de la pena". Afirma que no es raro que estas arrugas «muy distintas a un simple frunce de ceño» se pongan también oblicuas en personas que padecen sufrimientos físicos prolongados o muy intensos, pero cree que los que se da con más frecuencia es la sensación de «desaliento, ansiedad o la pena»³⁹⁰ Pone

³⁸⁷DARWIN, Ch.; op. cit., p. 198.

³⁸⁸DARWIN, Ch.; op. cit., p. 205 y 207 «De tal modo que toda la anchura de la frente se fue arrugando y alisando de forma alternativa».

³⁸⁹DARWIN, Ch.; op. cit., p. 195.

³⁹⁰DARWIN, Ch. op. cit., p. 193.

algunos ejemplos muy curiosos, hechos por otros colegas en pacientes afectados por agudas melancolías o en estados de ansiedad, en los que estas arrugas desaparecieron curiosamente con el cese de la enfermedad. El dolor, sea físico o espiritual, es dolor al fin y al cabo, y ambos, Darwin y Duchenne, juzgaron sólo un aspecto de los varios posibles que ofrece el fruncimiento ascendente de las cejas. Pena y dolor pueden llegar a darse conjuntamente o por separado, pero ambos casos pueden causarlo. En lo que más pueden diferenciarse es en el gesto de la boca: triste y cerrada en la pena, y abierta, tensa en el grito y el dolor más extremos.



Izq.: Masaccio: Expulsión de Adán y Eva (detalle). Capilla Brancacci.

Dcha.: Picasso: Dibujo de cabeza de mujer gritando (1907).

No es cierto, como afirman ambos, que el piramidal sea el músculo menos sujeto a la voluntad³⁹¹, ni que su antagonismo con el frontal sea la única causa que evita que las cabezas de las cejas suban; si así fuese podríamos hacerlo artificialmente empujándolas con los dedos en momentos de relajación, pero en la mayoría de las personas las cabezas de la ceja apenas pueden subir ni presionándolas con las yemas de los dedos; sólo en personas ya ancianas, con la piel muy sobrante y laxa, como la del modelo que utilizaba Duchenne para sus experimentos, se puede dar tal elevación, pero normalmente, además de que el frontal sea menos poderoso aquí, la piel tensada que existe bajo esta parte de la órbita impide una mayor subida.

Esta es la razón de que en la mayor parte de las personas esa "inclinación", si se da, sea poco notoria o lo sea más por el descenso de la cola de las cejas que por la subida de la cabeza. Siempre que nos quejamos de un dolor fuerte, bajamos las cejas tanto como podemos a pesar de que tensamos el frontal. El reflejo de levantar las cabezas de las cejas al tensar el frontal sólo es característico de algunas personas que podrán haber heredado esta facultad o adquirirla durante trastornos crónicos (ver Darwin). En cualquier caso, lo que sí se aprecia en la expresión del Laoconte es que esa inclinación hecha de forma exagerada causa un efecto dramático sobrecogedor. Viéndole vemos que el artista debió fijarse en algún guerrero u otro sujeto con

³⁹¹Para ello habría que exceptuar los de los párpados.

fuertes dolores, puesto que tiene un ojo más entornado que otro. Al igual que en la realidad, este rictus es en sí mismo tan doloroso que se alterna sobre uno y otro ojo produciendo asimetrías tanto en los párpados como en las cejas y las arrugas de la frente.

Para Darwin, que quiere atribuir a todo gesto un origen "utilitarista" esta expresión podría derivar originalmente de la acción cegadora de la luz, dado que estos músculos reaccionan de forma muy similar también en esos casos. Este hecho, que descubrió por pura casualidad al contemplar una joven amazona deslumbrada por el sol, lo comprobó después con tres de sus hijos más pequeños en los que observó que «las cejas y la frente fueron activadas por la influencia de una intensa luz exactamente igual, en todos y cada uno de sus detalles peculiares, que bajo el influjo de la ansiedad o la pena»³⁹². Pero, aparte de que, como él mismo reconoce, a las personas mayores les es mucho más difícil alcanzar esta posición que tampoco se aprecia bien en los niños que él fotografía, no se comprueba que la respuesta a la luz brillante sea el origen de tal expresión. El dolor o la pena son tan antiguos como el origen del hombre y ni los simios, que él tanto observó, las contraen ni por la luz ni por el dolor. Sólo en el hombre se ha desarrollado esta facultad. Darwin afirma que «ningún músculo se ha desarrollado o modificado con el exclusivo objeto de la expre-

³⁹²DARWIN, Ch.; op. cit. p. 205.

sión»³⁹³. Lo último sería cuando menos cuestionable, si, como creemos, el hombre ha conseguido crear las expresiones que los animales no poseen y seguir desarrollándolas sin finalidad alguna a lo largo del tiempo en la mayor parte de las situaciones.

Ya vimos que los animales no poseen cejas ni apenas movimientos en este área, aunque a veces nos lo sugiera su fisonomía u otros signos como ocurre con el toro, que mira más agresivamente cuando baja la cabeza y va a embestir. Lo que ocurre, tanto en los animales como en el hombre, es que al bajar la cabeza y sostener la mirada al frente, se superponen aún más las cejas sobre los ojos, y esto da un tono de maldad a la mirada que se interpreta como preludio de la agresión.

Recordemos algunos ejemplos de cejas aplicados a animales según temperamentos. Es ante todo la inclinación de las cejas la que es determinante para que los personajes de animación, sean animales o no, resulten expresivos. Cuando veamos el próximo tebeo o serie de animación, fijémonos en cómo mueven estos muñecos las cejas y el rendimiento expresivo que se saca de las distintas inclinaciones, cómo en las acciones malvadas la caricatura las baja exageradamente hacia la nariz y juntándolas en los ojos o cómo en los sustos las elevan de forma desorbitada, cómo se les caen a los lados cuando están tristes. Esos gestos con las cejas que hemos visto cientos de veces en el Pato Donald o en nuestros personajes de la infancia son la mejor fórmula para

³⁹³DARWIN, Ch. op. cit., p. 356.

observar la contundencia expresiva de las cejas; tan claros y sencillos que los niños enseguida se familiarizan con el mundo emocional del muñeco. A ellos el fingimiento y la reserva de los adultos aún les cae lejos³⁹⁴.

Algunos textos determinan hasta cuarenta disposiciones de las cejas³⁹⁵, pero las realmente significativas son las que hemos visto y otras que veremos dentro ya de combinaciones con los gestos generales. El fruncimiento, la elevación, el arqueamiento y la inclinación son las cualidades más expresivas que no deben confundirse con la fisonomía propia de cada ceja. Esta, aunque también resulte expresiva, durante el gesto no pertenece a él. Naturalmente las combinaciones entre ambas se prestan a innumerables interpretaciones, y eso es lo que ocurre a veces, que unas cejas cortas y angulosas y otras delgadas y perfectamente curvadas, aunque se vean comprimidas del mismo modo por los mismos músculos, nunca van a dejar ver la cualidad expresada del mismo modo.

³⁹⁴ Bell y otros observadores como Darwin gustaban de experimentar reacciones expresivas con niños, pues ellos según afirma Bell «las manifiestan con extraordinaria intensidad» DARWIN, Ch. op. cit. p. 44.

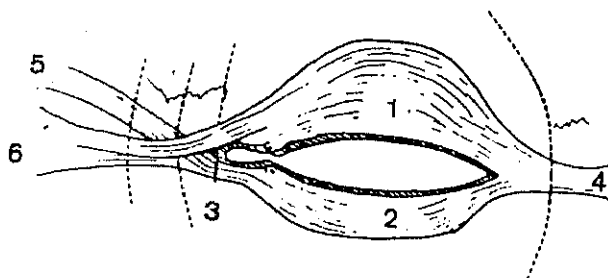
³⁹⁵ FAST; op. cit. p. 144.

10 Movimientos de los párpados

10.1 Características generales

Los párpados no son más que finos músculos recubiertos de una fina capa de piel. Sus músculos principales son los tarsales (fascículos del orbicular), que sirven para cerrar los ojos, y los elevadores del párpado superior que sirven para abrirlos.

1. Tarsal superior
2. Tarsal inferior
3. Ligamento palpebral interno
4. Ligamento palpebral externo
5. Tendón flexionado
6. Tendón directo



Músculos tarsales. (Tomado de Gaussin)³⁹⁶

Los músculos tarsales están cruzados en los ángulos externos, y dispuestos a modo de ojal, de tal forma que al contraerse cierran el ojo.

Los párpados superiores son más móviles que los inferiores. Poseen mayores posibilidades expresivas. Cuentan con un músculo muy particular: el elevador del párpado superior, capaz de dar a la mirada numerosos matices, que van desde la entornación de ojo a la mirada más abierta, como veremos más adelante.

³⁹⁶Ver dibujos del elevador de los párpados y el orbicular en "Movimientos más característicos del área de los ojos".

10.1.1 El parpadeo

Expresivamente el parpadeo continuado es un síntoma de fuerte emotividad, según Gaussin, y un signo «de participación efectiva en el medio, e incluso de inquietud»³⁹⁷, pero dado que también a veces se traduce como un síntoma de curiosidad, el parpadeo nervioso crea cierto recelo en el que se siente así observado. Por ello se parpadea al principio del tónico coqueteo, se desea atraer la atención y de un modo más o menos solapado invitar al reconocimiento.

El parpadeo aparece en situaciones dispares, pero siempre emotivas, por ejemplo cuando el llanto cesa y se gimotea. Cuando alguien se ve sorprendido y se asusta. En la perplejidad, se parpadea porque no se cree en lo que se ve. Cada situación tiene una cadencia. En la perplejidad se dan rápidos y amplios parpadeos, los del coqueteo o la ocultación son más tímidos y cortos. Los que preceden al sueño son los lentos y pausados.

Para Darwin el origen del parpadeo está en una causa externa: en la reacción inconsciente de cerrar los ojos siempre que algo que se les acerca rápidamente. El menciona que un ojo siempre se cerrará si intentamos golpearlo, pero esto no guarda relación con la misión expresiva del mismo gesto; para Ortega y Gasset «el que los ojos se cierran cuando se acerca a ellos rápidamente un objeto, o que la mano avance cuando es menester apreciar algo, son fenómenos que el

³⁹⁷GAUSSIN, op. cit. p. 93.

principio de utilidad puede explicar. Pero que el hombre preso de una pena contraiga su faz y llore... o eleve las comisuras de la boca, que ría, es cosa cuya utilidad no se comprende bien. En todo caso -dice- es útil que los demás conozcan su estado íntimo. Pero ésta sería una utilidad secundaria, vaga, que en todo caso supone ya la existencia del fenómeno gesticular y su comprensión por los demás. Se trataría, pues, de lo que finalmente llama Aristóteles una "utilidad sobrevenida"... Lo inútil no es comprensible: es puro problema y enigma.... Por cualquier lado que puncemos el darwinismo -doctrina incompatible con la experimentación- nos lanzará al rostro su interior líquido escolástico»³⁹⁸.

Es cierto que los párpados cumplen una evidente función protectora que en algún caso podría guardar relación simbólica con algún gesto, como que el parpadeo surja a veces por las presiones que el ojo sufre interiormente durante las emociones intensas, el ojo es un órgano sensible a todo signo, pero siempre volveremos a lo mismo: previamente se habrá tenido que dar la situación emotiva para que el ojo se congestione o se mueva en un sentido u otro y es en este contexto como se debe entender cualquier expresión portadora del sentimiento humano.

³⁹⁸ORTEGA Y GASSET, J.; op. cit. pp. 609-610.

En cualquier caso, el parpadeo continuo indica una emotividad incontinida o un deseo de manifestarla abiertamente³⁹⁹.

10.1.2 El juego mímico de los párpados

«Cuando cierras tus ojos, tus párpados son aire»

(Pedro Salinas)

Aunque no nos demos cuenta, por término medio parpadeamos una media de 25 veces por minuto. Mientras el párpado inferior apenas puede moverse dos o tres milímetros, el párpado superior es capaz de cerrar el ojo por si solo.

Aunque el parpadeo a veces escape al control de la voluntad, los gestos expresivos de los párpados obedecen, por lo regular, a reacciones súbitas. Pero simular esas reacciones de modo convincente es una de las cualidades expresivas más difíciles de imitar. Sus músculos nos son fáciles de dominar y dependen de reacciones sutiles e impulsivas. A esto hay que sumar que los párpados son extremadamente sensibles a emociones y estados cadenciales. El nerviosismo y los sobresaltos los tensan; el sueño o el agotamiento los relajan, de modo que cambian frecuentemente de apariencia. Su piel, además, resalta estos estados

³⁹⁹ Se refiere aquí sólo a aspectos expresivos que no incluyen el parpadeo para lubricar y humedecer el segmento anterior de la córnea y conjuntiva, o la protección de agentes externos, luz, viento, etc.



El grado de abertura de los ojos es uno de los aspectos que señala la extroversión o la introversión momentánea del sujeto.

por medio de cambios de color e irritaciones⁴⁰⁰. Sin embargo, la cualidad más expresiva es la mímica que poseen.

Si las cejas asumen la firmeza y la contundencia en las expresiones, los párpados representan el matiz más delicado para diferenciar entre la extraversión y la introversión del sujeto, entre lo íntimo y el grado de interés por el mundo que le rodea.

Anatómicamente sirven para ocultar y proteger los ojos, visualmente para descubrir o ignorar intencionadamente todo lo que tienen delante, y es esta su misión expresiva: descubrir o ignorar lo que hay delante.

Durante la negación, cuando no se quiere atender hacia lo exterior, se restringe su abertura, los niños incluso cierran los ojos para hacer desaparecer las cosas o a ellos mismos.

La sensibilidad que poseen les hace reaccionar nerviosamente por ruidos o golpes. Se comprimen también ante sensaciones desagradables percibidas por el oído, la boca o el tacto, mientras que otras los velamos cuidadosamente para interiorizar las sensaciones que más nos agradan de esos sentidos, es decir sensaciones que no entran precisamente por la visión.

Sin embargo, para ver lo que más nos interesa, los tensamos bien, si "el ojo oye", como definía Shakespeare es en los párpados donde mejor se aprecia esa metáfora.

⁴⁰⁰Vid. "Fisonomía de los párpados"



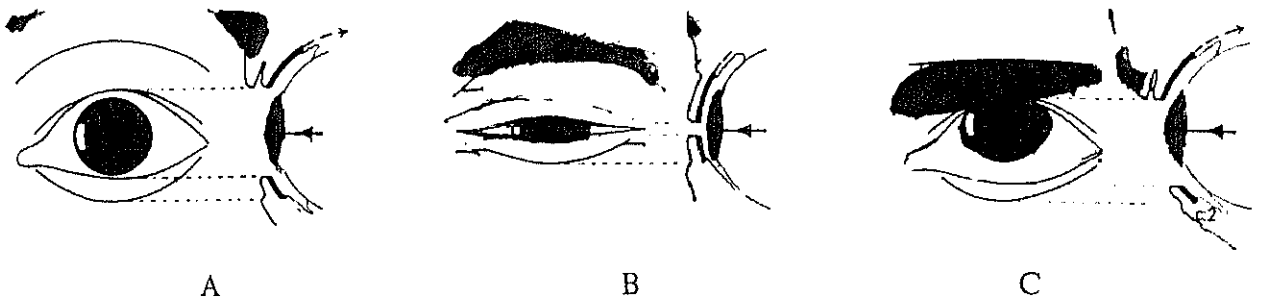
E. Munch: El Grito (detalle) (1893). Nasjonalgalleriet, Oslo.

Ahora bien, la expresión de los párpados no se limita a ser un filtro de las impresiones. Esa catalogación sólo sirve para introducirse en determinadas reacciones, abrir para ver, cerrar para interiorizar unas sensaciones o evitar otras de fuera. Bühler califica esta forma de análisis como "estilo impresionista"⁴⁰¹ (división de las expresiones por impresiones sensoriales, según la sensación de la que parten y según esta similitud o divergencia). Pero generalizar en sólo dos posibilidades el juego mímico de los párpados es como establecer una polaridad que no explicaría todos los fenómenos expresivos que abarcan los gestos de los párpados.

⁴⁰¹BÜHLER, op. cit. p. 173.

Articulación de los párpados

Los músculos de ambos párpados (inferior y superior) ejercen según los casos una oposición o una correlación de movimientos. Así es frecuente que mientras el músculo elevador quiere abrir el ojo, el orbicular y los tarsales se resistan a ello provocando una entornación a caballo entre ver y ocultar.



Vistas frontales y secciones de la posición de los párpados.

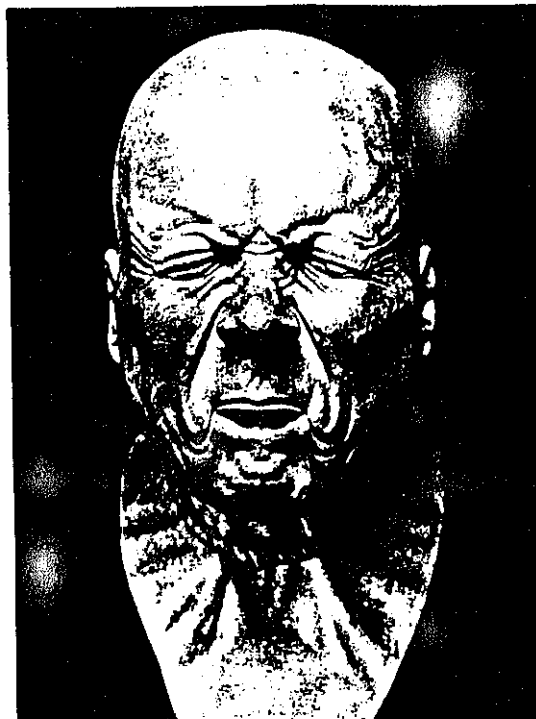
A: Posición del disco irídico con el ojo muy abierto y la cabeza derecha. B: Entornación de los párpados por medio del orbicular y los tarsales con la cabeza recta. C: Posición del disco irídico con la cabeza agachada y la mirada al frente.

El elevador del párpado superior es el único músculo capaz de subir y mantener los ojos abiertos; cuando este músculo se relaja o cansa el párpado cae inexorablemente.

Las finas fibras musculares del elevador parten de la arcada superior de la órbita y van hasta el borde cartilaginoso del tarso debajo de las pestañas. Su posición con el párpado cerrado es vertical,

mientras que al subirse queda replegado casi horizontalmente tras la órbita.

Es un error estudiar sólo la zona tarsal del párpado superior; ciertamente es la más significativa del conjunto palpebral, pero no es la única, la eminencia intracilar forma parte de él, aunque pase inadvertida, igual que el párpado inferior, que generalmente se obvia en los tratados. La eminencia intracilar pasa inadvertida porque se halla entre la ceja y el tarso, que son las partes más móviles y vistosas alrededor del ojo; esto causa que muchos autores al hablar de los párpados tomen al borde tarsal por el todo, a pesar, como veremos, de la clara oposición que hay entre ellas en bastantes ocasiones.



F. Xaber: Cabeza de carácter (h. 1783). Barrock museum, Viena

Bajo la eminencia está el orbicular de los ojos. Este músculo discurre alrededor de toda la órbita, arriba bajo la eminencia infracilar y abajo tras el párpado inferior. Ambas partes son las que aprisionan los ojos cuando comprimimos fuertemente los orbitales durante la entornación oponiéndose a veces el elevador del párpado superior.

El orbicular, sin embargo, no tiene influencia directa sobre el tarso superior. Orbicular y elevador pueden confluír en sus movimientos como durante la atención, pero son antagonistas en muchas más.

El elevador, al no estar subordinado a la contracción general del orbicular puede quedar entornado bien para protegerse de la luz, etc., bien para seguir viendo durante la entornación gestual. Sólo una fortísima presión del resto de músculos que rodean el ojo pueden cegar la visión sin la colaboración del elevador del párpado, que puede dejar hasta el último momento una pequeña abertura; parecerá entonces, por el gesto, que se está realizando un esfuerzo desmedido, que apenas se diferencia del que realmente se realiza en esfuerzos físicos intensos, en los que se bloquea todo el ojo.

Los párpados pueden entornarse también relajando los elevadores, pero los verdaderos músculos encargados de entornar los párpados son los músculos tarsales: inferior y superior, muy finos y tan sensibles a cualquier reacción que, a veces, los hemos visto temblar durante el llanto o emociones contenidas. Los tarsales son los músculos superficiales más próximos al perímetro del ojo. Lo rodean ajustándose

alrededor de toda la abertura palpebral, cruzándose⁴⁰² a modo de lazo en el ángulo externo. Esta continuación no les impide ser independientes, aunque es difícil que uno no se vea afectado el uno por el otro. Entornar los ojos con estos dos músculos supone un ejercicio de precisión óptica. Es ese gesto característico que suele hacerse al agudizar la vista o la mente⁴⁰³. Mirar al infinito, hacer memoria, cabilar, requiere la sutil intervención de los tarsales, muy distinta del guiñar los ojos con los orbiculares para protegerse de la luz o enconar la mirada para aprisionarla casi por completo.

10.2 Variables mímicas de los párpados

Básicamente las tres acciones mímicas de los párpados se resumen en: abrir los ojos más de lo normal, cerrarlos y entornarlos. Cada una de ellas puede deberse a razones muy distintas, que también dan lugar a expresiones diferentes.

10.2.1 Los párpados abiertos más de lo normal

La fisonomía de los párpados es tan sugestiva que muchos sujetos presentan en reposo rasgos que denotan una disposición mímica

⁴⁰²Ver comienzo de este capítulo.

⁴⁰³Excepto en casos debidos a anomalías visuales, como la miopía.

particular⁴⁰⁴. Pero partamos de que en unos ojos normalmente abiertos el borde del párpado superior roza la parte superior de la córnea tapando parte del iris, y abajo el párpado inferior lo tapa también ligeramente. Cuanto más se retiren los párpados más descubierto quedará el iris. Cuando los párpados sobrepasan el limbo, comienza a verse la esclerótica, lo que es señal de que hay una fuerte inervación del elevador del párpado superior por arriba. La contracción del frontal a través de la subida de las cejas contribuye al arrastre del conjunto del ojo hacia arriba, aunque el frontal no influye directamente en la acción del elevador, que, en según que casos, sube o baja independientemente de la posición de las cejas.



Miguel Angel: Izq.: Crucifixión de San Pedro. Capilla Paulina. Vaticano. Dcha.: Detalle del Juicio Final. Vaticano. Expresiones con ojos muy abiertos y entrecejo fruncido.

⁴⁰⁴Vid. párpados en fisonomía.

Cuando el elevador sube abriendo al máximo el párpado, curiosamente el globo ocular queda prácticamente inmóvil, de modo que, aunque se quiera apenas puede girar a los lados ni tampoco mirar más arriba; de ahí viene parte de esa petrificación típica que paraliza el ojo en los gestos sorprendidos, sean agradables o desagradables. En el terror los párpados parecen retirarse del iris, dejándolo aislado en medio de la visión atónita. Las cejas, la boca, toda la cara piel del rostro parece alejarse de ese disco dejándolo aislado y pareciendo más que nunca hecho para mirar.



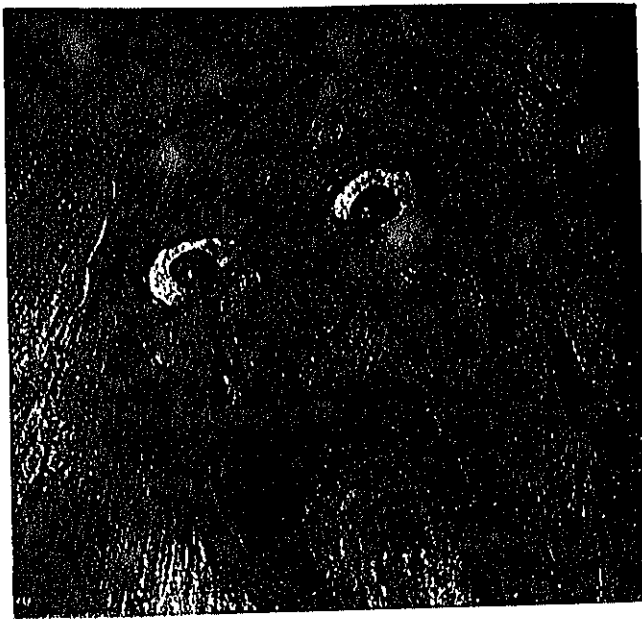
Miguel Angel: Crucifixión de San Pedro (detalle). Capilla Sixtina. Vaticano. Expresión con los ojos muy abiertos y las cejas elevadas.

En el párpado inferior, sin embargo, no hay ningún músculo que cumpla una misión parecida a la del elevador del párpado superior; sólo cuando la boca se abre desmesuradamente como ocurre en el bostezo o durante el asombro y se estira la piel de la mejilla, se baja levemente el

párpado hacia abajo, llegando en pocos casos a descubrirse la esclerótica debajo del iris. Ello sin contar, claro está, con la variable, que no depende de los párpados, de bajar la cabeza para mirar arriba o al frente, pero son pocos los casos en que se ve la esclerótica debajo del círculo del iris, y menos aún en las que lo blanco lo rodea completamente. Por las condiciones descritas sólo la sorpresa más agradable y el terror más extremos alcanzan esa desorbitación.



Máscaras de teatro halladas en Pompeya. Museo de Nápoles.



Izq.: Goya: Saturno devorando a sus hijos (detalle). Museo del Prado. Dcha: Miguel Angel: Juicio Final, cabeza de condenado. Capilla Sixtina.

Un aspecto importante es cuando, sin llegar a sobrepasar el borde del iris, los párpados están abiertos algo más de lo normal denotan entonces lo que Lersch denomina «el interés del individuo por el mundo circundante»⁴⁰⁵. Si en la atención se decanta un movimiento vigoroso de los párpados, no hay que olvidar que es precisamente la tensión del párpado superior el signo que mejor expresa el carácter despierto y vital de algunos individuos.



Rembrandt: Autorretrato con los ojos abiertos (1630). Aguafuerte. Rijksmuseum, Amsterdam.

Ese abrir bien los ojos que todos entendemos como sinónimo de darse cuenta, de espabilarse es la imagen viva del deseo, de la ambición, de una disposición atenta, propia de la actitud vital ante el

mundo y las cosas: el carácter "despierto"⁴⁰⁶ del individuo está en esa tensión del párpado que da a la mirada intensidad.

La locura, el hambre, la lujuria son metáforas para ilustrar esa ansiedad desmesurada de unos ojos bien abiertos.

Ahora bien, la felicidad, la satisfacción abren también la mirada, la expansionan. La diferencia es que en estas emociones no hay crispación, existe un estado de dilatación, de relajación más que de tensión; durante la contemplación gozosa el párpado superior se retira y mantiene una apertura constante y diáfana sin saltar por encima de la córnea sin forzar los músculos. Por otro lado, en la sonrisa se suben las mejillas, éstas al empujar el párpado superior, dan al ojo esa fisonomía comprimida característica de la alegría.

10.2.1 El cierre total de los párpados

Bien, ya hemos tocado algunos casos del cierre parcial de los párpados. En la oclusión total habría que diferenciar en principio entre las causas involuntarias, producida por la falta de tono muscular o la carencia de contracción del elevador del párpado superior, como ocurre en el cansancio, la somnolencia y las que se producen por la contracción voluntaria del orbicular y los tarsales en las que las causas son más variadas.

⁴⁰⁶ Abrir el ojo con el dedo es una señal de que hay que andar con ojo y estar despierto.



Contracción de los párpados producida por dolor (izq.) y risa (deha.). En ambos los párpados se comprimen de forma parecida.

Comprimir los ojos puede deberse a dolores intensos, a esfuerzos físicos desmedidos, a momentos de indignación; en casi todos ellos se contrae fuertemente no sólo la mirada, sino todo el gesto. La respiración convulsa favorece en parte el cierre de los ojos; de ahí que expresiones tan distintas como las carcajadas, los sollozos o los gritos guarden una relación muy similar por la contracción súbita de los ojos, o que determinados tipos de risa y llanto tengan bastantes similitudes en el área de los ojos como anunciaba Leonardo. El caso más claro de que la

respiración convulsa influye directamente sobre los párpados es que resulta imposible estornudar sin cerrar los ojos.

10.2.3 Los párpados más cerrados de lo normal y la entornación

«Tan pronto, abriendo ingenuamente los ojos, se mostraba gozosa, como entornando los párpados, dejaba vagabundear el pensamiento y el hastio nublaba su mirada»

(G. Flaubert Madame Bovary)

Al igual que en el cierre total existen dos modos generales de entornar los ojos, uno por relajación y otro por contracción de los músculos. Ahora veremos las curiosas variables mímicas de cada uno de ellos.

De entre los análisis realizados sobre la acción de los párpados el de Lersch⁴⁰⁷ es uno de los mejor elaborados. Lo tomamos como referencia pues sigue siendo, en este aspecto, un precedente estimable. En principio Lersch parte de dos posibles causas para analizar el relajamiento del párpado superior: «Como signo del embotamiento y la voluntad» y «como expresión de snobismo» es decir, hay unas formas conscientes y otras que no lo son. Comencemos por el estudio de las últimas.

⁴⁰⁷LERSCH, Philip: El rostro y el alma, Ed. Oriens, Madrid, 1.970.

10.2.4 La caída del párpado por cansancio o embotamiento

Respecto a la relajación del párpado que Lersch llama «ojo velado», éste suele estar causado por el cansancio del elevador de los párpados que se va relajando cada vez más, de modo que el párpado superior desciende por su propio peso sobre el ojo velándolo⁴⁰⁸.



Izq.: Párpado caído por embotamiento del elevador del párpado superior (Ilustración tomada de Lersch).

Dcha.: Mirada hacia abajo (Ilustración tomada de Lang)

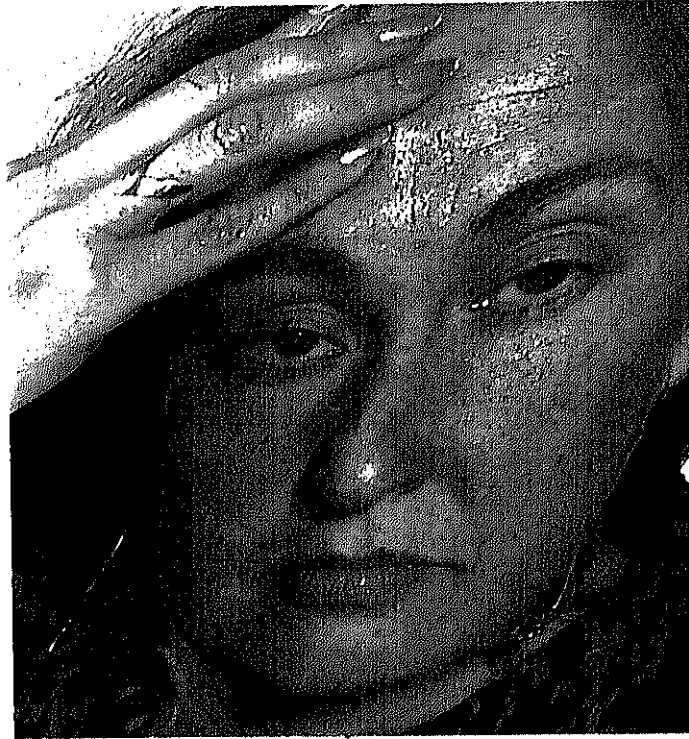
Este descenso del párpado no debe confundirse con la bajada que se produce cuando se mira hacia abajo⁴⁰⁹; en este caso, aunque el recorrido del párpado es también hacia abajo, la tensión y la dirección de la mirada indican que ésta no ha perdido intensidad, algo que sí desaparece cuando adormecemos o perdemos el conocimiento.

También ciertos trastornos físicos o psíquicos producen este tipo de caída de los párpados. Aunque el ojo velado del somnoliento intente

⁴⁰⁸LERCH, P.: op. cit., p. 44.

⁴⁰⁹Ver "Direcciones de la mirada en sentido vertical".

despertar a veces mediante tics estentóreos, se va haciendo evidente que la vista va renunciando cada vez más a la imagen nítida y a la atención, lo que se refleja en la caída de los párpados y en la falta de movimientos en el ojo.

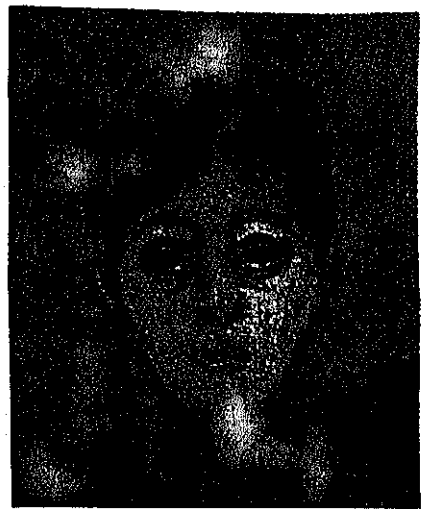


Persona con síntomas de jaqueca.

La pesadez de los párpados es una de las primeras señales que denotan la disminución del estado de alerta. Algunas personas poseen una fisonomía de estas características, como le ocurría por ejemplo a Proust; cuando es congénita la 'caída' de los párpados no significa necesariamente pérdida de atención. El aburrimiento, el sueño y como

a veces vemos, el agotamiento físico y mental colaboran en su aparición. La borrosidad y más aún la falta de visión produce inmediatamente el relajamiento general de la expresión, como un signo inequívoco de que ya apenas se actúa.

Hay, sin embargo, que distinguir entre los términos "caída" y "bajada" de los párpados.



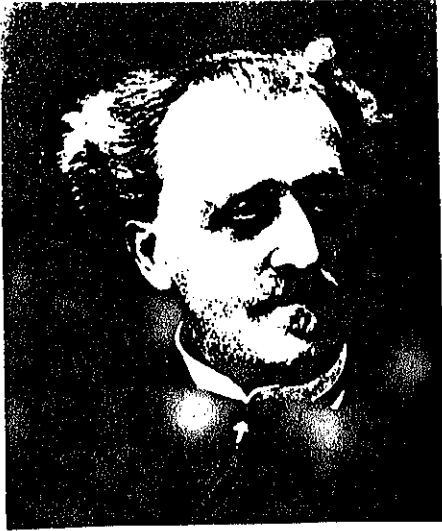
Izq.: Le Prat: La máscara y lo humano (1961).

Dcha.: E. Munch: Muerte en la habitación (fragmento) (1895). Nasjonalgalleriet, Oslo.

El término "caída" lo emplearemos para referirnos a un descenso involuntario de los párpados, y el término "bajada" para remitir a la acción consciente de dejarlos "caer conscientemente".

Los párpados, aunque livianos, no escapan a la gravedad. Gravedad extraña que parece afectarles en cualquier postura aun cuando la cabeza se invierta. Lo más expresivo de la caída de los párpados es la

relación que se va produciendo entre éstos y el iris. Ver cómo el sueño o el aburrimiento van cubriéndolo sutilmente en un efecto parecido al ocaso del sol. La baja intensidad del elevador no sólo indica que ya no hay demasiado interés o fuerza para percibir lo exterior, sino que se ha pasado a un estado de clara introversión como ocurre en la melancolía.



Izq.: Fotografía del doctor Paul Ferdinand Gachet (1890). Decha.: Van Gogh: Dibujo del doctor Gachet o el hombre de la pipa (1890). Hablando del doctor Gachet Van Gogh escribió a su hermano Theo: «Tiene los ojos azules y tristes como tú y yo».

Expresivamente en los párpados apenas existe diferencia entre el cansancio físico y la somnolencia; en ambas la fijeza del iris está muy debilitada, llegando a perderse tal vez en el cansancio la consciencia mantiene la cabeza algo más hacia el frente en un signo de persistencia de voluntad, la respiración agitada del agotamiento haría muy incómoda la inclinación lateral de la cabeza, que sí se da en la somnolencia donde

la pérdida de voluntad es más evidente por los cabeceos. La embriaguez también tiene prácticamente los mismos síntomas del amodorramiento, en la mirada del borracho se ve aún mejor la pérdida de la fijación y de la convergencia, y por ello a veces "ve doble", al tiempo que la cabeza se tambalea, aun sentado, en parte a causa de que ya no mantiene el equilibrio necesario con las cosas que ve y que no logra controlar.

10.2.6 La bajada de los párpados como expresión de snobismo

Los párpados en estos comportamientos aportan cierto desdén al gesto afectado que se caracteriza por una notoria bajada de los tarsos superiores.

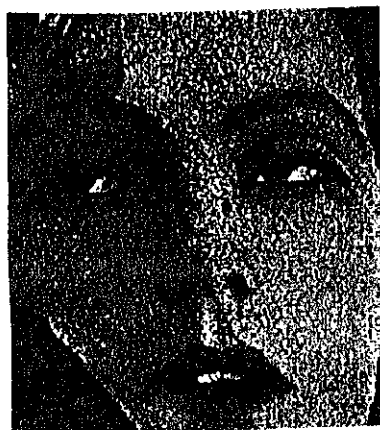
Ciertas estrellas de cine pusieron este gesto de moda aún más remarcado por aquel negro maquillaje de ojos de los años 20 y 30 que bordeaba el ojo del actor. Esta expresión y su actitud no estaban exentas de sensualidad y en cierto modo era una invitación a la complicidad con el espectador. La pose de mirar de refilón tenía algo de la provocación arrogante del galán o la mujer fatal que pretendía advertir que era así como quería que la comtemplaran los demás.

Fuera de esa connotación sensual, la caída de los párpados junto con la mirada de reojo puede resultar despreciativa: sobre todo si se pasa a interponer el hombro o a dar la espalda, mirando por encima; en la subestimación se dice mirar por encima del hombro y eso es lo que



Izq.: Dalí: Mae West (1936). Institute of Art, Chicago. Dcha.: Fotograma de Rodolfo Valentino.

La pose contribuye también a crear las actitudes de la mirada.



Dos caracterizaciones de la coquetería (Ilustraciones tomadas de Lersch).

nos arroja este gesto: las migajas de un vistazo que no va a tardar en volvernó la espalda.

En el snobismo los párpados no cubren el ojo para velar del todo la visión, se mantiene el borde palpebral a ras de la pupila, mientras el párpado inferior apenas roza el iris por debajo; por su mirada sostenida se ve que el sujeto snob capta agudamente desde una situación intimista, pero sin embotamiento de la consciencia. Cuando lo cree oportuno, mantiene ambas cejas altas; el snob con ello transmite que tiene capacidad para atender, pero que pudiendo no desea hacerlo.

Lo sesgado del gesto favorece la subida asimétrica de una de las cejas, en un intento de marcar aún más el desprecio y la indolencia. La cabeza erguida con la dirección de la mirada de arriba hacia abajo termina de indicar la inferioridad con que toma al otro. Sin embargo, este gesto de bajar los párpados así no es exclusivo del snob; aparece también en esas sonrisas socarronas que ironizan las cosas a su manera.

10.2.6 El relajamiento de los párpados como expresión de placer

Existe una caída casi total de los párpados que suele ir acompañado de profundas inhalaciones que orientan el rostro hacia arriba con una expresión relajada.

Esos gestos de interiorización son propios de sensaciones placenteras que nos transmiten otros sentidos: el oído, el olfato, el

tacto; es decir, como ya hemos dicho antes, curiosamente aquellas que no entran por la vista. El inhalar, el saborear un manjar, el disfrutar de forma superlativa del tacto como ocurre durante el coito se reflejan en estos ademanes. El cine recurre inexorablemente a estas metáforas comprendidas por todos y más sugestivas que cualquier otra apariencia. Un primer plano con unos párpados relajados y boca entreabierta o una indicación de jadeo es sinónimo inconfundible de placer, de un placer que suele relacionarse inmediatamente con el goce sensual. La interpretación de esta expresión ha hecho polémicas ciertas obras de arte, principalmente religiosas donde realmente se utilizaba de modo ambiguo. La obra más característica del mismo es el "Extasis de santa Teresa" de Bernini. Pero ¿dónde está la ambigüedad?



Bernini: Izq.: Extasis de Santa Teresa (1646) (detalle), Santa María de la Victoria, Roma. Dcha.: Estatua yacente de la Beata Ludovica Alberoni (1675) (detalle), Iglesia de San Francisco de Ripa, Roma.

Stendhal, al visitar en Roma la iglesia Santa María della Victoria donde se encuentra El Extasis exclamó «Qué expresión más viva y natural ¡qué divino arte! ¡qué voluptuosidad!». El monje que lo acompañaba al parecer no pudo por menos que replicar: «Es gran pecado que estas estatuas puedan representar fácilmente la idea de un amor profano». La verdad es que en Bernini, desde "Dafne y Apolo", siente debilidad por lo romántico. Se ve en casi todas sus obras ese regodeo por lo voluptuoso y lo lírico que es, además, su sello más característico.

Para el "Extasis" Bernini debió basarse en uno de los pasajes del Libro de la Vida de santa Teresa: «Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: via un angel cabe mi lado izquierdo en forma corporal..., viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón y algunas veces me llegava a las entrañas, al sacarle me parecía las llevara consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacia dar aquellos quejidos y tan escesiva suavidad que me pone este grandisimo dolor que no hay desear se quite»⁴¹⁰

Desde luego no se le puede reprochar a la estatua la señalización de una agitada respiración vocal, pero el grandísimo dolor no consta

⁴¹⁰ SANTA TERESA: Libro de la Vida cap. 30, en Obras completas, B.A.C. Madrid, 1979, p.131.

por ninguna parte; no se aprecia en las cejas, ni en músculo alguno del rostro, la más leve contracción de queja "gestual". Parte de la ambigüedad expresiva la provoca, la falta de un dramatismo doloroso, pero además hay en el rostro otros factores que contribuyen al malentendido, por ejemplo los abultados rasgos cuya sensualidad es notoria. Quien contemple ese rostro regordete entre aquel conjunto de abundantes y voluptuosos ropajes difícilmente podrá reconocer austera vida de la monja abulense.

Ciertamente era costumbre del barroco hinchar las formas y cuerpos, lanzándolos al vuelo y Bernini, pero no sólo no hizo una excepción aquí, sino que además entresacó del texto los recursos para trastocarla totalmente de la realidad: el pie desnudo si bien correspondería a la orden descalza no nos recuerda esa penitencia; el querubín es de esa misma belleza que describe la Santa: Con la boca abierta trató, tal vez, de representar los «quejidos» de «tan escesiva suavidad», pero al combinarla con los ojos cerrados y la inspiración da a entender un "placer" sensual, aunque esa sensualidad no esté justamente proporcionada sólo por los ojos y la boca, sino por toda la pose. Bernini cierra los ojos tal vez por una razón que da la Santa: «Esta visión, aunque es imaginaria, nunca la vi con los ojos corporales, sino con los ojos del alma»⁴¹¹, pero la boca es invención suya.

⁴¹¹ SANTA TERESA: Libro de la Vida, cap. 28

De haber leído Bernini completamente el Libro de la Vida se hubiera encontrado con otra concepción muy distinta del éxtasis⁴¹², pero él se complacía siempre en esta expresión como lo prueba el hecho de que ya octogenario volverá a calcar la misma cara y el mismo gesto para la estatua yacente de la Beata Ludovica Alberoni⁴¹³. La expresión parece, por este parecido, la misma, pero hay una leve diferencia que hace algo distinta su interpretación: los párpados están ya ligeramente entreabiertos y la expresión no resulta tan abandonada; la yacente parece extasiarse en una agonía que vuelve los ojos al mundo por última vez.

Resulta ambiguo juzgar aisladamente los párpados relajados, dado que no tienen señalado pliegue alguno y pueden deberse además de a las causas señaladas, a un momento de relajación mental o a la meditación tal como vemos en algunas figuras de Buda, muchas de las cuales son en realidad divinidades de la felicidad: en ellas, sin embargo, la boca está cerrada y la pose detenida y equilibrada.

⁴¹²«Yo confieso que gran temor me hizo al principio porque verse así levantar un cuerpo de la tierra... muéstrase una majestad de quien puede hacer aquello que espeluzna los cabellos... también deja un desasimiento extraño que yo no podría decir cómo es». Libro de la Vida.

Y de la postura dice: «Quedan las manos heladas y algunas veces estendidas como unos palos, y el cuerpo si toma en pie así queda o de rodillas». Cuentas de conciencia, cap. 54

Relata en otros pasajes cómo en estas situaciones el apuro que siente ante otras monjas es tal que pide que la agarren o se echa ella al suelo. Nada que ver con el arrobo y el regodeo externo de la estatua.

⁴¹³Iglesia de san Francisco a Ripa (Roma)

También la resignación y la timidez bajan los párpados junto con la cabeza, pero no hay netas diferencias en el área de los párpados, salvo que se muestra cierta violencia como en ciertos casos de resignación que se aprieta el gesto. La diferencia está más en el desarrollo de las acciones de cada una de ellas. Lo que existe, si observamos, es una condición común a todas estas situaciones en la que se vela emocionalmente la mirada, es el abandono de lo externo para adentrarse en lo interior, un «estar íntimamente consigo mismo»⁴¹⁴ que deja traslucirse a través del relajamiento de los párpados y del rostro en general.

10.2.7 La tristeza y la melancolía en el párpado relajado

Resulta evidente la relación entre las expresiones introvertidas y el relajamiento de los párpados a pesar de que nadie hasta ahora lo haya tratado. La timidez y la abulia, por ejemplo, están irremisiblemente reflejadas en los párpados. En la primera, el tímido trata de ocultarse a sí mismo; en el segundo caso la mirada no tiene interés respecto del entorno. Para el abúlico las cosas tienen el carácter borroso de la no transcendencia. La poquedad, sea hacia sí mismo, sea hacia las cosas viene impuesta por la carencia de voluntad, de determinación para ver abierta y firmemente.

Unos párpados semicaídos y una ligera contracción en la frente configuran la expresión genuina de la pena o la melancolía; ambas

⁴¹⁴LERCH, P.: op. cit., p. 51.

pertenecen a ese grupo de emociones impresionantes que interiorizan el lamento y ambas comparten expresiva y emocionalmente casi todo, la diferencia tal vez sólo estaría en que la melancolía evoca el "pasado" mirando indeterminadamente hacia los recuerdos lejanos que suelen estar imaginariamente en el horizonte, mientras que la pena del 'ahora' es más "presente"; la tragedia del instante recién asumido induce a "mirar" hacia una indeterminación más próxima, más baja, no se va a buscarla 'lejos' en la tristeza que acaba de abrumarnos, la pesadumbre abate la mirada, faltan las fuerzas y hasta el ánimo para sostenerse en pie.



Edgar Degas: Melancolía (fragmento).

Como hemos ido viendo para interpretar la tendencia a velar la mirada se hace imprescindible echar mano de los indicios suministrados por otros fenómenos mímicos, tal como Lersch ya observó⁴¹⁵. La pena

⁴¹⁵LERCH, P.: op. cit., p. 51.

veces es sólo diferenciable del agotamiento si se atiende a la puesta en escena, detenidas en un instante, pueden ser indistinguibles dado que en ocasiones se dan ambas a la vez. Algo parecido a lo que ocurre con bastantes condiciones vivenciales que comparten los 'modos' de expresión aunque la emoción no sea la misma.



S. Botticelli: Izq.: Palas Atenea (detalle). Galería de los Uffizi. Florencia. Dcha.: Nacimiento de Venus (detalle). Galería de los Uffizi. Las cejas ligeramente elevadas, una ligera caída de los párpados y la mirada perdida reflejan la expresión de la melancolía.

Si en las expresiones de sorpresa, indistintamente del motivo que las cause, el ojo se abre al máximo por el choque apercitivo que se traduce inexorablemente en 'tensión', en las introspectivas el párpado descende por el 'alivio' de tensión que se dan en éstas. Esos 'modos de acción' que conforman el que un gesto determinado tenga tensión o no,

pueden destrozar la comparación entre expresiones de parecida cualidad o hacer que otras de origen muy distinto compartan, sin embargo, apariencias semejantes en algunos casos de introspección.

10.2.8 El ojo entornado y el ojo contemplativo

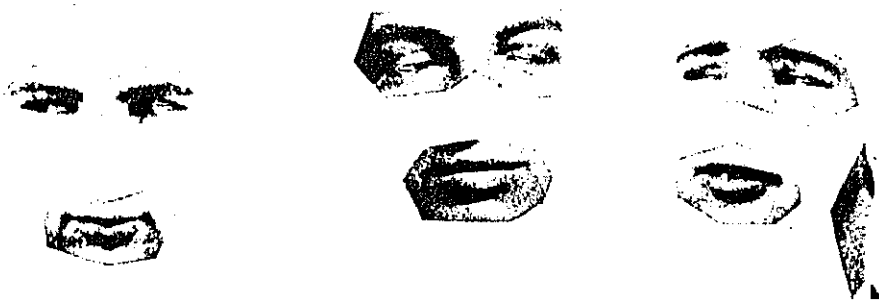
En la entornación los párpados están entreabiertos ofreciendo la ventaja de seguir viendo bajo cierta ocultación. Por ello para el de fuera es tomada más como un cierre que como una apertura, pero para el que la ejerce es todo lo contrario: la percepción en estos casos, lejos de disminuir, se agudiza.



Izq.: Párpado normalmente abierto. Dcha.: Párpado entornado. (Ilustración tomada de Lersch).

La entornación, a diferencia de la simple caída del párpado superior, se caracteriza por el cierre de ambos párpados; pero sobre todo por dos empujes contrapuestos: uno que cierra los párpados por contracción del orbicular y otro que los abre por contracción del elevador del párpado superior que se tensa lo suficiente como para indicar que está agudizando la observación.

El gesto suele involucrar en ocasiones a las mejillas y las cejas, creando pliegues en la frente a diferencia del párpado relajado, en el que los superiores caen de forma inerte y sin formar pliegues en la entornación intervienen todos los músculos palpebrales, apreciándose un esfuerzo por obturar todo el contorno del ojo al igual que el objetivo de una cámara fotográfica.



Lersch: Fotografías en las que se aprecia la entornación del ojo como acto de observación.

Pero hay otro significado en la entornación. Lersch ve dos clases distintas: el que él llama «ojo escudado»⁴¹⁶, la reducción de la abertura palpebral como «acto de observación»⁴¹⁷, y la entornación como «medida de autodefensa». En ésta la entornación pretende sobre todo dificultar a otro la 'visión' de la propia intimidad, es decir, establecer

⁴¹⁶Nosotros hemos creído más apropiado calificarlos como "ojos entornados", dado que el castellano tiene una definición más concreta y expresiva.

⁴¹⁷Otra variable de este gesto no tiene un fin expresivo específico, es el guiño con fines puramente ópticos que se produce, bien porque las condiciones de luz o la capacidad visual no son óptimas, bien porque, como en el caso de los artistas, se entornan para contrastar mejor una área concreta.

una barrera psicológica para no ser observado⁴¹⁸. Este «escudamiento del ojo como medida de autodefensa» lo ilustra con dos ejemplos: la relación entre el tímido y el 'fresco'; pero esa relación no es la apropiada para explicarlo: el tímido no escuda la mirada, la reserva; en todo caso haría falta la intimidación para que el tímido escude los ojos; el intimidado tiene una expresión distinta de la del tímido⁴¹⁹. La timidez es una condición anímica previa del que la padece; el tímido sólo vela la mirada, el escudamiento aparece cuando se siente amenazado y se protege; como ocurre cuando alguien sabe que va a ser inminentemente golpeado y entorna los ojos para protegerse del golpe.

No obstante, Lersch da una importante advertencia cuando dice que el fenómeno de entornar los ojos hay que estudiarlo «echando mano de los indicios suministrados por otros fenómenos mímicos»⁴²⁰, no por «añadir el significado de un fenómeno expresivo el de otro, sino por captar ambos fenómenos como un todo que les da sentido específico»⁴²¹. «En principio es imposible, basándose sólo en la forma del ojo escudado y sin conocer exactamente la situación vital, determinar si el

⁴¹⁸ «Tenemos la sensación de que el ojo es algo así como la puerta por donde el mundo exterior penetra en nuestro mundo interior» LERCH, P.: op. cit., p. 54.

⁴¹⁹ Lersch habla del comportamiento del tímido, pero no es ésta, efectivamente, la expresión que caracteriza la timidez. La timidez más que escudar el ojo lo vela agachando la cabeza ya que el tímido no soporta saberse observado; por el contrario, el fresco, como Lersch afirma bien, elimina todo cuanto se interponga al enfrentamiento de las miradas, es decir, pretende avasallar con su comportamiento visual.

⁴²⁰ LERSCH, Ph.: op. cit., p. 51.

⁴²¹ Idem.

estrechamiento de la abertura palpebral se produce con la intención de una observación precisa o de un aislamiento de la propia interioridad frente a la percepción del mundo exterior»⁴²².

En cambio Lersch sí acierta sobre las causas del «recubrimiento del ojo como acto de observación». Establece para explicarlo otra doble comparación, esta vez entre el ojo contemplativo del ingenuo, ampliamente abierto; y el ojo observador del calculador más agudo que es lo que denominamos entornación real: «si a través de la mímica de un individuo hemos podido deducir qué postura de estas dos predomina en él habremos ganado con ello un punto de orientación decisivo para el enjuiciamiento de toda su personalidad»⁴²³.

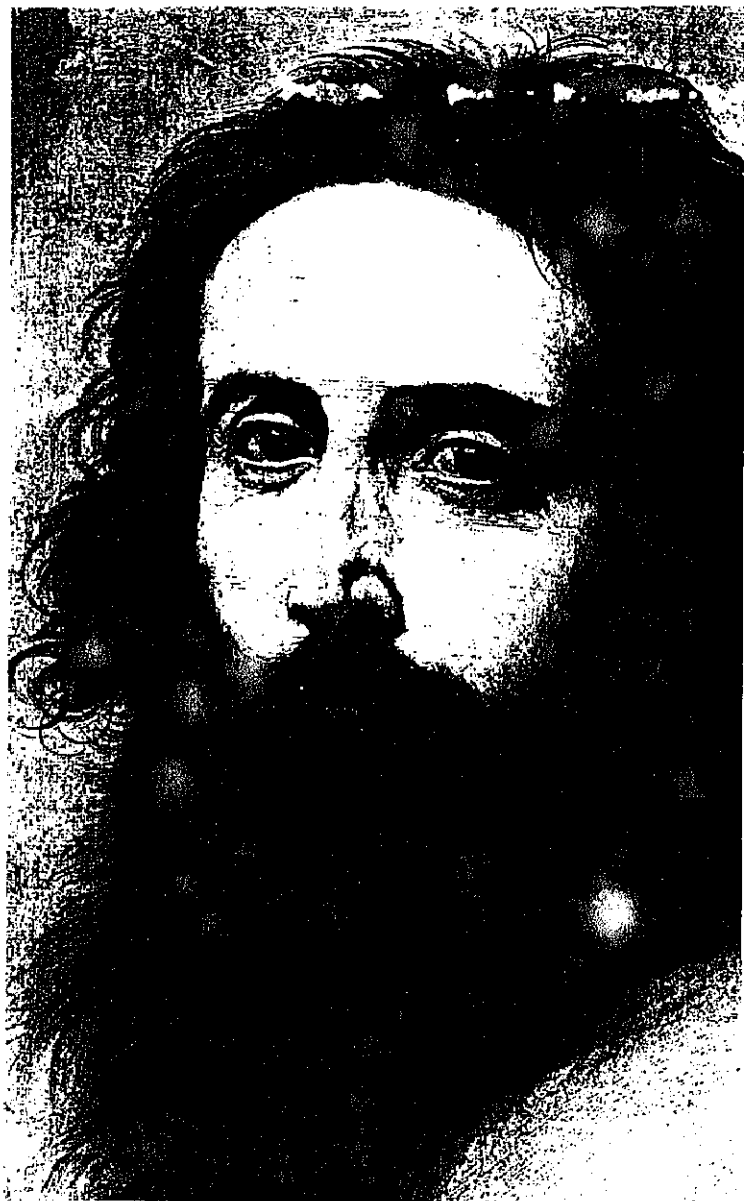


Lersch: Fotografías en las que se aprecia una mirada contemplativa.

Si observamos, dice, «el contemplativo carece de intenciones concretas, su postura presupone eso que podríamos denominar

⁴²²Idem, p. 57.

⁴²³LERSCH, P.: op. cit., p. 53.



Ribera: Izq.: San Pablo (detalle). Museo de Bellas Artes de Alava. Dcha.: Santa María Egipciaca (detalle).
Museo Cívico. Nápoles.

predisposición pasiva, el contemplativo está frente al mundo como un niño puramente receptivo, esperando sin intención alguna consciente»⁴²⁴.

Efectivamente el ojo del contemplativo es más el de un receptor; su abertura tiene una misión de entrega o de aceptación: esa expresión oferente es, por ejemplo, la mirada de las figuras contemplativas de Ribera o El Greco, que denotan verdadera devoción por la contemplación. En cambio, la actitud calculadora que refleja en el ojo entornado parece filtrar lo que ve. La mirada observadora sufre ese estrechamiento característico y penetrante del que acostumbra a sopesar toda consecuencia.

Esa obturación, que es también un modo de apuntar más certeramente hacia lo mirado, aparece tanto para observar el presente como para contrastar los pensamientos.

Lo incisivo y puntual de la mirada observadora hace que observador y observado sean conscientes de que no puede sostenerse sin que la otra persona se sienta juzgada. La "concentración hacia

⁴²⁴ LERSCH, P.: op. cit. p. 54. Bühler elogia también este análisis «efectivamente el ojo que mira descrito aquí es el abierto ojo del niño, del extraño y de los hombres contemplativos» (BÜHLER, op. cit. p. 248). En este libro aparece una transcripción de este párrafo más clara que la edición en castellano de El rostro y el alma: «Pues en el mirar y en el observar se traducen dos posturas vitales esencialmente distintas, en cuanto a los diversos de la referencia óptica de un hombre con el contorno. En la segunda está el hombre frente a su contorno... el mundo es para él una cosa que hay que dominar y vencer. Por ello, impone a todo lo que desde fuera se le aproxima la judicial medida de sus intenciones. Por otra parte, fáltanle al hombre que mira [debería interpretarse contempla] determinadas esperanzas e intenciones; éste se halla interiormente deshomogeneizado y dispuesto a oír todo lo que el mundo pueda decirle» (BÜHLER: op. cit. p. 248)

dentro" que requiere un esfuerzo aperceptivo interno, también entorna la mirada, es esa entornación propia del que desea atrapar lo sutil, del que persigue la idea mental con los ojos. Hay en ella un esfuerzo de observación similar hacia lo externo; muy diferente del ojo velado que cae para interiorizar los pensamientos que le llegan.

La personalidad que acostumbra a escudar la mirada no precisamente por razones ópticas suele poseer un semblante reconcentrado, a veces aun sin quererlo. La barrera psicológica del ojo entornado por observación crea una distancia difícil de salvar, no sólo porque es ese ojo como Bühler dice «espiador y frontero»⁴²⁵ que no deja observarse, sino porque se hace una restricción selectiva de lo que mira: «El hombre de conducta práctica no observa por observar, ni agudiza las condiciones de su observación por el simple gusto de tener una visión precisa, sino que lo hace precisamente cuando esto interesa prácticamente. Y este es el caso al dirigirse hacia lo visto con intención de 'dominarlo'. Bien ocurra esto en una lucha real, en una postura de ataque o defensa, o bien cuando las manos quieren hacer algo sutil con tal o cual objeto»⁴²⁶.

Respecto a esto último recordemos, por ejemplo, la entornación de ojos en los artistas. Bühler cree de modo general que «lo que aquí se manifiesta es la tercera dirección de referencia de Engel y de los

⁴²⁵BÜHLER, op. cit., p. 247.

⁴²⁶BÜHLER, op. cit., p. 246.

modernos behavioristas»⁴²⁷. Los behavioristas, efectivamente creen que en situaciones no cordiales quien mira a otro de ese modo le da la condición de objeto⁴²⁸ a poseer o a dominar.



Velázquez: Retrato de Inocencio X (fragmento). Galería Doria. Roma.

El que en la entornación, en general, aparezca una intención eminentemente "práctica", hace deducir de su apariencia una prepara-

⁴²⁷BÜHLER, op. cit., p. 247.

⁴²⁸Vid. DAVIS, Flora: op. cit.,

ción para la estrategia. Esa premonición a veces agria pero digna siempre de ser contemplada, es la del retrato de Inocencio X de Velázquez: el gesto reconcentrado de los ojos, que los años y el temperamento han modelado en el viejo pontífice, es tan real que echa en cara al pintor que aquello es «tropo vero».

Velázquez, que encontraba en la postura de los modelos un modo más de desvelar la personalidad, coloca a éste mirando de reojo, pero en su expresión no hay ningún disimulo; su mirada ceñuda y poderosa es la de quien ante nada ni nadie ha de recatarse, parece que el pontífice nos pilla en el instante preciso en que se nos pasa por mente lo que pensamos de él; es él quien nos espía más que nosotros a él.

La abertura del ojo en las entornaciones varía entre uno y dos tercios de la abertura normal, pero al igual que en el retrato de Inocencio X hay algunos semblantes que tienen, a pesar de la bajada de las cejas, uno de los ojos claramente abierto. El recelo, la envidia, aunque comprimen un ojo más que otro. De cualquier modo, es muy difícil acertar exactamente qué situación emotiva se produce atendiendo sólo a la forma de entornar los párpados⁴²⁹; es preciso recurrir en ocasiones a otros datos como la dirección de la mirada, o la inclinación de las cejas⁴³⁰. Ortega remite a la "justa" observación del todo, a ver

⁴²⁹Lerch lo cree imposible, *op: cit.* p. 57. También Darwin insiste en que no hay que contemplar el gesto sin su contexto.

⁴³⁰No entramos aquí en causas no expresivas que pueden provocar la entornación, como la miopía o la protección del ojo de los agentes externos (lluvia, etc.).

incluso la situación circundante de cada escena: «Sólo en el contexto de una situación dada adquiere la mirada toda su significación»⁴³¹.

⁴³¹La referencia está incluida en el texto de J. Fast op. cit. p. 137. Este autor, sin embargo, no cita el texto del que fue tomada. En este texto hay una doble cita al ojo velado y al ojo entornado: la transcripción de FAST, J.: op. cit. p. 136. dice: «Es la mirada de unos ojos que están por así decirlo dormidos, pero por detrás de una dulce somnolencia están despiertos. Ortega dice que París se echa a los pies de cualquiera que tenga esta mirada. La Du Barry de Luis XV se cree que la tenía» (op. cit. p. 138) Fast agrega ejemplos de "nuestro Hollywood": «Rober Mitchun sin la menor duda la tenía: lo que hizo de él durante años un símbolo sexual masculino. Mae West y Simone Signoret los citan por mirar del mismo modo, lo que les hizo ser «hasta mediana edad atrayentes y sensuales» (p. 138). Aquí se refiere sin duda al párpado velado, por snobismo. En el mismo párrafo Fast pone en boca de Ortega los ojos que «parecen ocultos pero en realidad comprimen la mirada y la disparan como una flecha, la mirada de cálculo y la que el pintor lanza a su tela» op. cit., p. 137.

11. La mímica de los globos oculares

11.1 Características generales

Los ojos o los globos oculares, denominación más ajustada para lo que ahora tratamos, crean significados por sí mismos, y aun cuando están fijos, están vivos, como la conciencia de la que surgen.

La vida que emana de los ojos irradia todo el cuerpo para extenderse más allá de ellos. La prueba de esa magia es que se pierde instantáneamente al quitar el iris de la imagen de un rostro.

Aparte de los movimientos de dirección, dentro del globo ocular se producen efectos como el brillo o las lágrimas que ya comentamos o esos tics nerviosos que hacen que la mirada esté aún más viva incluso cuando se fija. Ahora veremos otros efectos expresivos dependientes de la pupila y el iris.

11.2 La dilatación de las pupilas

Aparte de por efecto de la luz, algunos científicos como Hess y Polt⁴³² creen que las pupilas se contraen y dilatan por otros tipos de estímulos, como los emocionales. Esta teoría, sin embargo, no es todavía muy admitida. En cualquier caso las variaciones no son significativas, puesto que hasta ahora no se habían notado. La variación es relativa hasta el punto de que sólo en algunas personas se dice apreciar.

⁴³²HESS, Eckard y POLT, J.M.: Scientific American, 1965.

Aunque resulte aún dudoso de demostrar, según la pupilometría existe una correlación entre la dilatación de las pupilas y ciertos estímulos emotivos, principalmente subliminales.



"Fotografías-estímulo" de Hess con distinta dilatación.

En la mayoría de las personas se produce una ampliación de la pupila al contemplar imágenes placenteras u oír un tema de interés; a algunos voluntarios masculinos se les notó el cambio al mostrarles

fotografías de desnudos femeninos o comidas apetecibles; las mujeres reaccionaban así también ante desnudos masculinos, imágenes de maternidad y otras preferencias según el tipo de personalidad en cada caso. De la misma forma, comprobaron que se contraían al mostrar aspectos repulsivos o poco apetecibles.

Otros investigadores como Hays y Plax⁴³³ observaron la dilatación de la pupila cuando se emiten juicios favorables de la persona, en reacciones reflejas o por excitación; la atención, la audición de una música favorita o el sabor agradable produjo efectos parecidos pero sin que ello conllevase igual índice actitudinal en todos los casos, ni se notará una disminución al emitir juicios desfavorables, según estos autores para los que la dilatación pupilar puede ser provocada también por tensiones musculares, ruidos fuertes, estados de ansiedad, esfuerzo mental, cierre de los párpados para rebajar la luz o quizá para velar la observación interesada. Sin embargo, para todos la dilatación pupilar se relaciona en mayor medida con las expresiones agradables o la actitud positiva.

Otra conclusión estética importante es que ante dos imágenes idénticas de una misma mujer, por ejemplo, a la que sólo se había retocado el tamaño de la pupila, los hombres, aunque nunca notaron en qué residía la diferencia, prefirieron siempre la versión retocada con

⁴³³Ver Knapp, M.: La comunicación no verbal, p. 276.

las pupilas dilatadas. La opinión era que en estas fotografías las mujeres parecían más felices y bellas.

La ampliación pupilar expresivamente es, pues, de efectos similares a la del iris, pero mucho más simple de conseguir mediante un simple retoque⁴³⁴.

11.3 Significados expresivos de los movimientos de los globos oculares

«Aunque tiene los ojos en su lugar y derechos, siempre mira al revés, como si fuera bizco, y esto lo hace él de maligno y por poner miedo y espanto en quien lo mira»

El Quijote, cap. XXX

11.3.1 La convergencia y la ausencia de convergencia en la mirada⁴³⁵

Son muy importantes los aspectos expresivos que dependen de los movimientos de los globos oculares. El primero es que por ellos se

⁴³⁴Ver "El tamaño de los iris".

⁴³⁵Ver también el capítulo "El iris y la pupila".

establece indiscutiblemente la dirección de la mirada y el consiguiente contacto ocular.



E. Munch: "El baile de la vida" (detalle). Nasjonalgalleriet, Oslo.

Los globos oculares, encajados en las órbitas, están recubiertos por delante por los párpados, mostrando sólo una pequeña parte de su volumen, pero ésta es la más significativa ya que contiene el disco

irideocorneal. Los globos oculares, al ser esféricos giran con suma facilidad en todas direcciones, gracias a los músculos oculomotores extrínsecos que se insertan en el globo un poco por delante de su ecuador y a pesar de ser independientes muscularmente tienen sus movimientos conjugados, es decir, tienen siempre la misma orientación durante sus giros⁴³⁶.



D. Avila: "Ilustración para un bebedor".

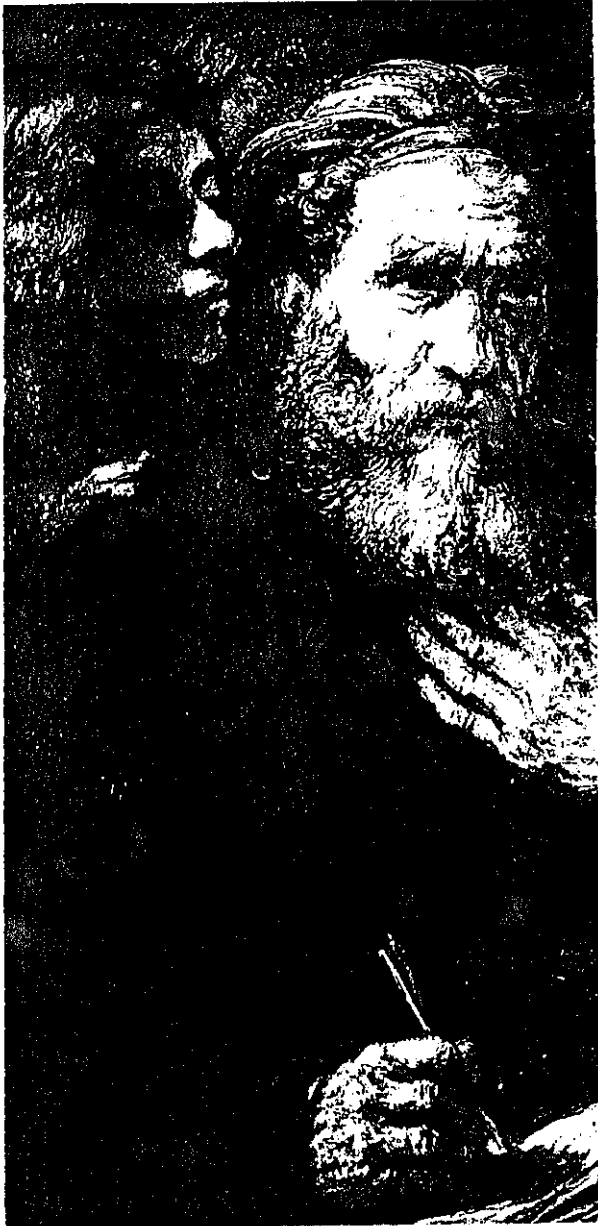
Ya analizamos anteriormente cómo ese paralelismo y la orientación frontal de los ojos en el hombre hace que exista una ligera convergencia entre ambos, pero esa convergencia no es siempre la misma, varía por un lado según la distancia de fijación: a menor distancia existe

⁴³⁶Salvo anomalía, como en el caso de bizquera congénita o temporal.

mayor convergencia, y viceversa; la variación, aunque mínima, es suficiente para que se aprecie cuando deja de existir, de modo que, aun poniéndonos exactamente enfrente de alguien que mira "más allá", parecerá que éste no nos ve. En el mareo, por ejemplo, se pierde esta capacidad, al perder la fijación y la fusión binocular quedando los ojos perdidos. Se necesita, pues, la convergencia de ambos ojos para que la fijación exista.

La mirada reconcentrada cercana y puntual requiere mayor esfuerzo muscular. Cuando esta convergencia se extrema como ocurre cuando se quiere ver la punta de la nariz o una cosa muy cercana, llega incluso a resultar dolorosa. Esto en ocasiones contribuye al repliegue del gesto y a crear una expresión dramática en la que las líneas de los párpados y las cejas tienden a converger. Cervantes en la frase del principio de este capítulo coge el modelo que mejor podría ilustrar el terror: un gigante por su tamaño miraría más convergentemente a la cosa pequeña que por lógica tendría que mirar de cerca. Por otra parte, al acercarse, en sus ojos se vería la esclerótica arriba del iris, algo que asusta particularmente.

Efectivamente, la mirada convergente es más propia de la mirada próxima mucho más posesiva que la lejana. Su fijación, además, parece que pretende no sólo mirar los objetos, sino atraparlos, vivir el momento presente y sobre todo hacer presa en lo que se ve fuera en lo exterior.



Izq.: Rembrandt: "San Mateo y el Angel" (detalle), Museo del Louvre. Dcha.: Picasso: "Madre con niño enfermo" (detalle), Museo Picasso, Barcelona.

Por el contrario en la falta de convergencia se lee una interiorización, un retorno a la intimidad, los recuerdos, la evocación, los

pensamientos o sentimientos pasados o por venir requieren "imaginarse" más que "verse"; en la evocación no sólo no se está ligado al momento presente sino que se necesita 'borrar' el escenario presente. La inspiración, los procesos de cálculo y los pensamientos en general, sean plácidos o crispados, como el que muestra la ilustración de A. Peace, conllevan también una falta de convergencia⁴³⁷.



Izq.: Picasso: "Dibujo de Vicente Huidobro". Dcha.: A. Peace: "Ilustración de un estado nervioso".

También el relajamiento, el cansancio o la pérdida de voluntad producen dispersión en los ojos; los hipnotizados, los que quedan dormidos con los ojos abiertos, al perder su voluntad adquieren ese

⁴³⁷Lersch, para ejemplarizar la fijeza, pone a las aves de rapiña (*op. cit.*; p. 72), pero su mirada penetrante y tensa, a pesar de carecer de peculiaridad gestual, tiene más frontalidad que la del resto de las especies avícolas y esa fijeza y vivacidad forma parte de la naturaleza prensil que poseen.

paralelismo ausente en la mirada. Por el contrario, la convergencia de lo cercano aparece como una continua fuente de predisposición aperceptiva. En la ansiedad o la avaricia la mirada se acerca lo más posible a lo que desea; ambas tienen una incisiva concentración; su mirada y su pose en general son un dedo índice que apunta nerviosamente los objetos de su intención.

No hay que olvidar que también hay cierto paralelismo expresivo entre la convergencia extrema de la mirada y los ojos demasiado juntos, que dan, si recordamos⁴³⁸, un aspecto malévolo a la mirada, mientras que la convergencia distendida, al igual que unos ojos muy separados entre sí, inspiran más confianza.

11.3.2 La secuencia y el movimiento de los ojos

En lo que depende del globo ocular la intensidad de la mirada depende de dos aspectos: la 'convergencia' y el 'tempo'. Bühler echa en falta que en la cuidada sistemática de Lersch los tiempos se reduzca sólo a gradaciones como: rígida / perezosa / tranquila / vivaz o errabunda; prácticamente las mismas ya utilizadas por Piderit, pero sobre todo lamenta que el concepto de 'tempo' no esté definido por estos tratadistas: «cuando el músico habla de tempo sabemos muy bien a lo que se refiere; en cambio el concepto tempo de la mirada no se halla definido». La cuestión es que el concepto de tiempo en la mirada no se

⁴³⁸Ver "Fisiognomía, distancia entre ojos".

puede pautar del mismo modo que en una partitura⁴³⁹, no existe una cadencia en los gestos que obedezca siempre a un ritmo tal de tics, ni se puede decir tampoco que los gestos más vivos sean siempre los que más movimientos tienen; la crispación, por ejemplo, se caracteriza por cierta petrificación. De ahí que Lersch aplique el término «vivaz» que no es un movimiento como tal, para referirse a emociones que aunque contienen una fuerte emotividad no siempre conllevan una sobreactividad de movimientos.

Además de ese grado de tensión muscular que adjunta toda expresión, sí cabría descomponer los gestos de los ojos en otra cualidad suya que determina la secuencia de la mirada. Los dos tiempos más elocuentes de esa actividad son la del "golpe de vista": en el que el ojo salta nerviosamente de un sitio a otro sin reparar en lo intermedio, pero observando atento las pausas y la "ojeada" en la que la mirada barre la secuencia sin apenas cortes, manteniendo la fijación intermedia.

Estas dos pautas pueden apreciarse regularmente durante la captación de imágenes y se desarrollan de forma similar durante las emociones y las ideas; la coordinación entre los movimientos del ojo y el desarrollo de las ideas se ve por ejemplo al realizar mentalmente una operación de cálculo, movemos los globos oculares siguiendo una

⁴³⁹Los estudios americanos del proyecto Dodge que Bühler menciona como posibles precedentes, si bien dan mediciones precisas, están basados sobre experimentos que se hallan lejos de establecer una generalidad común. Textos más recientes (Argyle, Michael, Cook, M. Gaze and mutual gaze-Cambridge University Press, N. York, 1976) intentan analizar las pautas y temporalidad de las miradas.

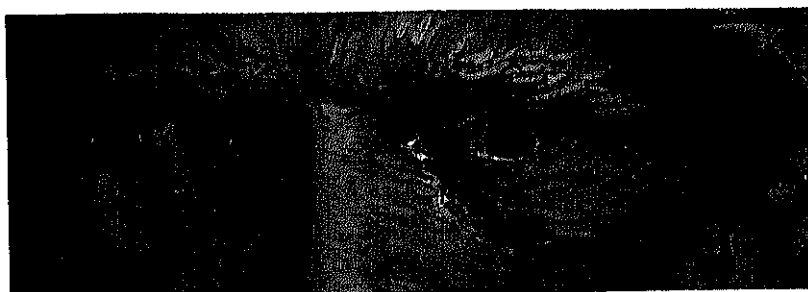
secuencia imaginaria; si viramos descoordinadamente los ojos, comprobamos que nos resulta casi imposible su resolución, necesitamos que los ojos, aunque sea imaginariamente, sigan la secuencia operativa. De igual forma las expresiones de ánimo se correlacionan con los movimiento de los ojos. La persona azarosa llega a no fijarse en lo que hace por su atropello visual. El maníaco, aun con la cabeza quieta, cuando gira alocadamente los ojos, tampoco parece atender a lo concreto, por su imaginación parecen pasar visiones de forma frenética, de modo similar a como ocurre durante la turbación. El deprimido y el abúlico sufren el estado opuesto, su mirada se ralentiza, y al carecer de deseo aperceptivo le falta también fijación en lo presente.

La convergencia y la perseverancia de la mirada surgen cuando la voluntad aparece realmente reforzada. Cuando Lersch pone el ejemplo de Demián⁴⁴⁰: «Si al querer algo de alguien notas que al mirarle repentina y fijamente a los ojos no se inmuta, renuncias a ello» no explica que son dos los sujetos que se miran en principio fijamente y que sólo el que persevera impone su voluntad. Es la perseverancia y no sólo la fijación lo que hace prevalecer la voluntad⁴⁴¹. No se le pasa, sin embargo, estas cualidades a Lersch en otros ejemplos, aunque lo cita en una nota de otro autor: «el fijarse largo rato en una representación es un signo seguro de fuerza de voluntad. En los niños de

⁴⁴⁰HESSE, Hermann: Demian, Alianza Editorial, 1.982.

⁴⁴¹Recordemos los ejemplo de animales que se enfrenta visualmente.

menos de seis años esa inconsciencia de la atención es clara señal de su escasa fuerza de voluntad»⁴⁴²; él mismo, respecto de la excitabilidad, dice que la «falta de precisión y perseverancia en la dirección de la atención no se puede por menos de ponerla en conexión con una falta de voluntad en la fijación»; de ahí que en la intranquilidad «las líneas visuales nunca converjan más de un instante sobre el objeto, la multitud de los contenidos de la percepción es tan grande que no es posible tomar una actitud consciente frente a cada uno de ellos»⁴⁴³.



Van Gogh: "Autorretrato con sombrero" (fragmento). Rijkmuseum. Amsterdam.

Ahora bien la fijeza puede estar dirigida exclusivamente hacia el objeto contemplado, o ser un "transfondo de actividad" mental, cuando esta última representa una aspiración, «nuestros ojos cobran también

⁴⁴² KERSCHENTEINER: Charakterbegriff und charaktererichtung, Leipzig Berlín, 1923, p. 116 (Citado por LERCH, op. cit. p. 74).

⁴⁴³ LERCH: op. cit p. 74.

la expresión de una mirada fija cuando nos hemos propuesto un objetivo»⁴⁴⁴

En la mirada desvaída del borracho que Lersch también analiza se aprecia, efectivamente, «ese ir y venir de cosa en cosa sin fijarse en ninguna»⁴⁴⁵. En ese 'deslizamiento' irregular los ojos carecen de la fuerza de fusión necesaria, no sólo por falta de voluntad, sino porque los músculos que mueven el globo ocular sufren las mismas descoordinaciones que los del resto del cuerpo y es esa falta de convergencia la que a veces les hace ver doble.

11.3.3 Antecedentes en el estudio de la dirección de la mirada

Los dos autores que más se han ocupado del tema, Lersch y Ermiane⁴⁴⁶, recurren a fotografías con las más variadas expresiones para desarrollar el tema. En cada fotografía se trata de representar una intención particular, partiendo de la dirección de la mirada, aunque lo cierto es que acaba prevaleciendo la idea de que se ha de adjuntar la intención de todo el rostro, dado que en cada orientación, según qué gesto, pueden darse varios significados posibles, es decir la posición

⁴⁴⁴LERCH: op. cit. p. 75.

⁴⁴⁵LERCH, P.: op. cit. p. 73.

⁴⁴⁶ERMIANE, René, GERGORION, E.: Album des expressions du visage. Le Prende Universelle, Paris, 1978 (edición bilingüe francés - inglés). Entre autores franceses Ermiane tiene un notable reconocimiento y se encuentra citado en otros libros; de ellos el más conocido en España es el de Gaussin El rostro..., sin embargo, estas teorías no están a la altura de las de Lerch.

de la cabeza y la orientación del ojo, si bien son elementos diferenciadores, no siempre se bastan con rotundidad para juzgar la intención.



Ph. Lersch (op. cit.): Algunas fotografías recortadas de las variables en la dirección de la mirada.



Serie de variables de la "mirada hacia arriba" del álbum de René Ermiane (op. cit.).

El texto de Ermiane, posterior al de Lersch, cuenta con fotografías más claras (no tienen las facciones recortadas⁴⁴⁷ de las de su homólogo y se ve en ellas al menos la posición del cuello y los hombros claramente), sin embargo carecen de la veracidad del de Lersch, éstas

⁴⁴⁷Lersch recorta las fotografías con el propósito de mantener el anonimato de los voluntarios.

son el resultado de filmar ocultamente situaciones reales provocadas a individuos con distinta personalidad en vez de utilizar actuantes como hace Ermiane. Lersch consigue además interesantes observaciones que le permiten establecer ciertas relaciones de orientación a partir de estas pruebas que tratan de comprobar las reacciones de cada actuante según su personalidad y las distintas situaciones provocadas.

Pero, aun partiendo de la premisa de que los movimientos de referencia de la mirada manifiestan una referencia de la personalidad del que mira, el problema surge cuando para una misma dirección existen varios significados posibles sin apenas variación entre uno y otro gesto en cuanto a la dirección de la mirada, es decir, la cuestión ya planteada por Engel de que pueden darse varios afectos que «miran de reojo su objeto con una mirada oblicua lateral que da al cuerpo una mirada de media torsión»⁴⁴⁸ sin que esto sirva por sí solo para diferenciarlos netamente.

Al relato de Apuleyo de que Venus frecuentemente bailaba sólo con los ojos («nonnumquam saltare solis oculis») matiza Engel que «cualquiera que haya visto cómo los ojos hablan percibe enseguida el sentido de esta frase; pero nadie podrá describir ese gesto; no es susceptible de ser explicado, sino indicado tan sólo con rasgos superfi-

⁴⁴⁸Ver BÜHLER: op. cit. p. 68

ciales»⁴⁴⁹ lo cual viene a significar que se requiere cierta capacidad del lector para leer entre líneas lo que el escritor deja entrever.

Algunas de estas referencias indirectas a la dirección de la mirada las da Lersch en comentarios aparte de su texto, para que la valencia expresiva de las fotografías tenga antecedente más comprensible para el lector. Así, comparando las distintas reacciones de voluntarios ante una misma situación Lersch lleva al «lector a observar la intención que origina la dirección visual»⁴⁵⁰.

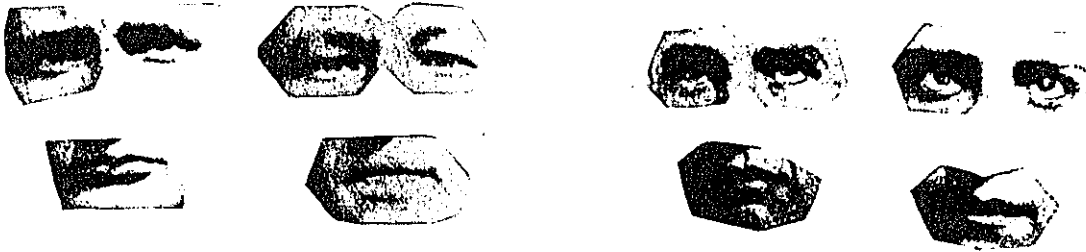
11.3.4 Variables expresivas fundadas en las direcciones verticales de la mirada

Aunque los movimientos del globo ocular en este sentido no obedecen siempre a una dirección estrictamente vertical, se suelen englobar como variantes verticales las direcciones que se dirigen por encima o por debajo del plano horizontal, sin embargo es importante⁴⁵¹ reconocer las orientaciones oblicuas, mezcla de desviaciones horizontales y verticales, así como la gesticulación facial, parte fundamental de esta clase de comportamientos oculares. Lersch, sin embargo, analiza muy bien las causas expresivas de mirar hacia arriba y de ellas es imprescindible partir.

⁴⁴⁹ENGEL, J.J.: Ideas para un sistema de mímica. Berlín 1785, I, pp. 328 y s.

⁴⁵⁰BÜHLER, K.: op. cit. p. 243.

⁴⁵¹LERCH, P.: op. cit. p. 59.



Lersch: Cuatro fotografías en las que se muestran dos tipos de dirección básica: la **mirada horizontal**: cabeza derecha y mirada perpendicular al eje de la cara (las dos fotografías de la izq.); y la **mirada dirigida hacia arriba**: desviación de la cabeza y la dirección visual hacia un eje ascendente (las dos fotografías de la derecha). Mientras la **mirada horizontal** se caracteriza psicológicamente por el contacto directo con la realidad y una actitud activa, la **mirada hacia arriba** suele producirse por una huida momentánea del presente y una actitud más pasiva.



Para Giessler, al que Lersch cita en una nota (op. cit., p. 59), en la dirección de la mirada siempre es conveniente distinguir entre: «las dirigidas hacia el exterior, hacia los objetos, y las dirigidas al interior, hacia las evocaciones y los sentimientos, en éstas se relaja la convergencia de los ejes visuales»

Lersch distingue en las miradas ascendentes entre las «miradas hacia lo alto» y las «mirada desde abajo»; cada una representa un concepto de mirada. La mayor dificultad en la clasificación de la

dirección radica en que cada orientación puede asumir varias emociones distintas, modificando el gesto facial, por ejemplo, variando el gesto de las cejas una misma dirección cambia su significado expresivo; es decir, el factor "dirección de la mirada" siendo determinante para un aspecto no excluye otros posibles.

En la mirada desde abajo, por ejemplo, cohabitan intenciones opuestas, el recelo y la timidez comparten lo más genérico de él; mirar desde abajo es propio del tímido, pero también del cabreo, la diferencia está sobre todo en las cejas y en la firmeza de la mirada de unos y otros. Lersch reconoce esta dualidad cuando explica la dirección común a algunas categorías: «el experimentador se presenta al experimentando con una cierta pretensión de autoridad, pues el experimento ha de realizarse conforme a sus instrucciones, por lo que a veces el examinando se resiste interiormente a ello y esa resistencia hace que la superficie facial se niegue espontáneamente a moverse a una con la mirada. Caracteriológicamente se manifiesta que una cierta obstinación, un resistirse al reconocimiento de la autoridad, por una tendencia a la autonomía. Esa tendencia a la autonomía puede, a su vez, aparecer integrada en muy diversas actitudes anímicas: puede ser efecto de un envidioso resentimiento, de inseguridad personal disfrazada de hostilidad o de una actitud de reafirmación de la propia conciencia al rechazar a los otros»⁴⁵². Por tanto es posible que se den emociones que aunque opuestas comparten orientaciones semejantes, como ocurre

⁴⁵² LERCH, P.: op. cit. p. 70.

con el sumiso que mira mirar a su agresor bajando la cabeza y el agresor mirar también al sumiso con la cabeza baja; el primero porque teme la 'autoridad' del otro, y el agresor para intimidar o mostrar encono. A la diferencia entre una y otra actitud está sobre todo en las cejas y la fijación de la mirada. En el gesto de encono se bajan las cejas y se prolonga la fijación de la mirada, todo lo contrario de lo que sucede en la sumisión.

Pasemos a estudiar las dos primeras categorías: la mirada hacia lo alto y la mirada desde abajo.

De la mirada hacia lo alto existen dos modos: "la mirada horizontal" y la dirigida "hacia arriba". Estos dos nombres, más que a la dirección de los ojos en sí, remiten al grado de elevación del rostro cuando el voluntario tiene que mirar de modo forzado lo que está situado por encima de sus ojos.



Ermiane: Tres secuencias de una escucha indiscreta.

Para Ermiane las variables verticales de la mirada han de juzgarse en conjunto general de la expresión y del ojo y del rostro, pudiendo ir desde la desconfianza a la atención y la escucha atenta.

Lersch, sin embargo, recurre a un experimento para diferenciar la actitud del gesto en el hombre 'impresionable' y dócil, y en el dominante o menos habituado a ser dominado.

Sitúa a cada uno sentado frente a un espejo cuyo borde inferior está a la altura de los ojos; con ello les obliga a mirar al experimentador situado a sus espaldas en una relación ascendente e incómoda. Al primero no parece incomodarle esto, puesto que dada su 'docilidad' para él no presupone una situación lesiva, por lo que eleva francamente su rostro para dialogar con el experimentador al que sigue con una mirada condescendiente.

Los sujetos menos 'dóciles', sin embargo muestran una fuerte rigidez, apenas mueven la cabeza que se mantiene independientemente de donde se halle el experimentador mirando al frente, razón por la que él la llama "mirada horizontal", aunque en realidad los ojos giran nerviosamente hacia arriba para 'controlar' los movimientos del experimentador.

Efectivamente en los sujetos contemplativos se da una mayor entrega del rostro hacia arriba, aunque esto no se aprecie bien en sus fotos cortadas, en las que el giro de la cabeza respecto a los hombros sólo se intuye por la orientación del rostro respecto a la cámara, pero

aun con esa mutilación la diferencia del giro entre unos y otros es palpable.

Sin embargo, los experimentados más remisos observan con la cabeza recta sin hacer las concesiones de amabilidad que no ven en el experimentador, esa rigidez, aunque viene en parte impuesta por la posición sentada, es tensa como su propia determinación, y esto no sólo ocurre por "resistencia"; al experimentador de ser así ni siquiera mirarían arriba; es sobre todo porque tras esa inmovilidad aparente hay un deseo irrenunciable de espiar los movimientos del experimentador; sin espejos delante y sin saberse observados estos sujetos seguramente mantendrían otra compostura, pasarían si no se supiesen observados a una «secreta observación», es decir, rostro escorado ligeramente hacia abajo y mirada "por encima de las cejas", postura ésta que les permitiría solapar mejor la observación y que suele surgir siempre por el recelo que se siente hacia la cosa observada, como sucede en la expresión que dejamos ver claramente cuando relatamos algo y miramos de reojo a la cosa que contamos desconfiar⁴⁵³.

Existe por lo tanto siempre una relación con "lo mirado", aunque tenga razón también Lersch sobre el carácter de los sujetos que estudia, pero si atendemos a la "dominación" que él atribuye al experimentador, partiendo de que unos la sospechan y otros no, por las razones

⁴⁵³En el desprecio y las sensaciones desagradables las manos apartan imaginariamente lo eludido.

que sean, las expresiones resultantes depende también de la relación preestablecida y no sólo del carácter del sujeto. A unos les hace gracia su experimento y a otros no, a unos la persona que lo lleva a cabo, les divierte y le sonríen, y a otros no tanto⁴⁵⁴.



Izq.: Tres miradas hacia lo alto tomadas de la "Cartilla de Dibujo" de García Hidalgo. Dcha.: Ribera: Santa María Egipciaca (detalle). Museo Filangieri. Nápoles.

En la mirada hacia lo alto, la cabeza cae prácticamente hacia atrás y se ladea ligeramente para que la mirada suba casi en vertical. Esta

⁴⁵⁴Habría que saber, de poner al corriente a todos los voluntarios sobre el papel del experimentador, si las expresiones seguirían siendo las mismas.

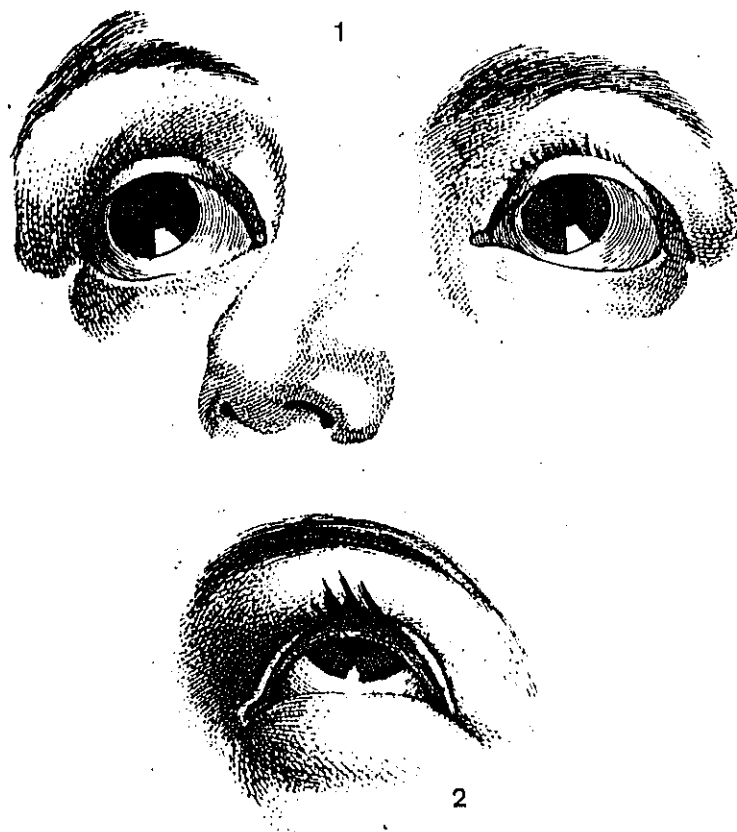
mirada es más que nada una variante expresiva de la "mirada hacia arriba", en la que la ensoñación y la contemplación espiritual le dan el nombre de "hacia lo alto". Lersch relata la escena de la "Quimera del oro" en la que Chaplin espera fantaseando la llegada de unas chicas que nunca acudirán a su cita.



Piderit: Copia de la Virgen de Guido Reny. (Ilustración tomada de Lersch).

En otro ejemplo Piderit describe la bondad de este gesto como «mirada embelesada por devoción» y muestra una copia de la Virgen de Guido Reny, no muy clara por el escorzo, y poco representativa por la poca caída de la cabeza, pero que representa ese espíritu devoto que mira hacia el cielo como en tantas imágenes religiosas. La compasión y un largo listado de connotaciones piadosas tienen en esta expresión su apoyo.

En la mirada hacia lo alto, además de un mayor giro lateral de la cabeza, que se orienta así para no forzar demasiado el cuello; las cejas suben para despejar la barrera que ellas mismas suponen al mirar más hacia arriba. La elevación de las cejas en combinación con la poca tensión de los párpados superiores contribuye a crear la típica expresión piadosa.



Lavater (op. cit.). Dibujos de miradas hacia lo alto. En esta mirada, conocida también como "espiritual", la esclerótica aparece por debajo del círculo iridocorneal; cuanto mayor es esta elevación, más debilitada aparece la voluntad de la persona.

Cuando el giro es demasiado estrambótico hacia arriba y los párpados rozan la pupila (figura 2 de Lavater) aparece una expresión moribunda propia también de los que caen extenuados de cansancio.

Bell explica el porqué de este efecto: «cuando los músculos rectos por cansancio o agotamiento dejan de guiar el ojo intervienen otros dos músculos que lo hacen girar inertemente hacia arriba bajo el párpado: estos son los músculos oblicuos»⁴⁵⁵. Esta observación se aprecia también en los lactantes cuando quedan cansados tras amamantarse.



Lang: De izquierda a derecha fotografías de la mirada hacia delante, la mirada hacia arriba y la mirada hacia lo alto o fuertemente dirigida hacia arriba.

Más inerte es aún la misma expresión cuando deja caer la mandíbula inferior dando lugar a una expresión atolondrada propia del atónito que se queda embobado al mirar.

La mirada desde abajo se denomina así porque el rostro está ligeramente agachado mientras los ojos miran hacia arriba, es decir se mira de abajo hacia arriba, aunque el valor del 'arriba' y del 'abajo' aquí es relativo. La humildad es el paradigma de esta expresión entrecortada y cabizbaja, que parece esconderse bajo la frente. Bajar

⁴⁵⁵BÜHLER: op. cit. p. 94.

los párpados, ladear la cabeza y encoger el cuello, forman parte del repliegue psicológico.



Izq.: Piderit: Semblante hostil de Gregorio VII; característico de la mirada desde abajo. Dcha: La sumisión y la timidez tienen también una dirección visual de abajo hacia arriba. La posición de las cejas es la diferencia más notable entre estas dos expresiones.

(Ilustraciones tomadas de Lersch).

En la sumisión se dobléga incluso la espalda lo que fuerza aún más la humildad de quien se niega casi a mirar al otro⁴⁵⁶.

La otra posibilidad al mirar desde abajo, que ya comentamos, «procede de actitudes contrarias a la humildad»⁴⁵⁷. Es esa mirada enfurruñada y sombría y que Piderit ejemplifica en un dibujo de Gregorio

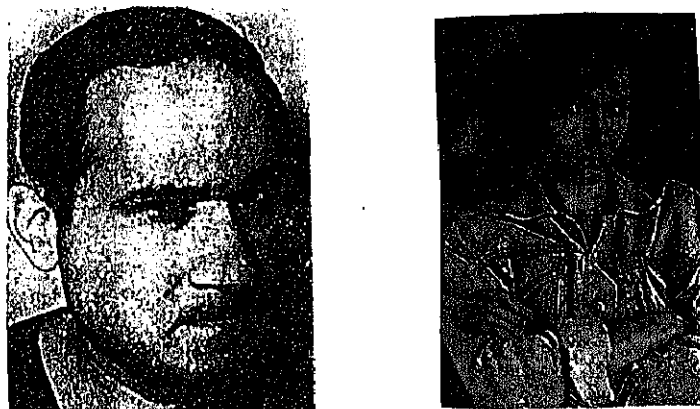
⁴⁵⁶En el film "Gorilas en la niebla" aparece un ejemplo extremo de sumisión. Un gorila, terriblemente enfurecido, sorprende en la selva a dos investigadores; el que mejor conoce su comportamiento, representado por la actriz Sigourney Weaver, indica al fotógrafo que la acompaña que se «muestre sumiso», éste, doblegado en cuclillas, si se atrevera a levantar la vista le responde que en «su vida ha estado tan sumiso».

⁴⁵⁷ LERSCH, P.: op. cit. p. 64.

VII en el que se ve perfectamente el fruncimiento de las cejas y cómo la frente se interpone como un refuerzo de la terquedad. Ese semblante inflexible se remarca también en la mandíbula fuertemente apretada. Toda la mirada tiene una tensión contenida, y claramente hostil.



Lersch: Fotografías de dos rostros agresivos.



Izq.: Mirada oblicua desde abajo con el entrecejo fruncido (Ilustración tomada de Ermiane). Dcha.: Mirada desde abajo de un adolescente.

Cuando no existe esa frontalidad, esta expresión, sin perder maldad, adquiere el cariz de la mirada oblicua y rencorosa del adulto o la rabieta del niño al que hay que levantar de la barbilla.



Coubert: "El encuentro". Museo Fabr . Montpellier.

Se pasa ahora al análisis de las miradas que van de arriba hacia abajo.

Una de las expresiones explícitas de la mirada desde arriba es la que conocemos como "miraron por encima del hombre". Este gesto ya

estudiado en lo que afecta los párpados⁴⁵⁸, se caracteriza por la oblicuidad de la dirección de la mirada. Tiene una variante horizontal y otra vertical.



Izq.: Ruth Draper caracterizada de hombre de negocios. Dcha.: La misma actriz caracterizada de secretaria de hombre de negocios. (Ilustraciones tomadas de Gombrich).

Esta última, la más común, es la que mejor representa la connotación despectiva que posee; esta expresión de carácter lento y desdeñoso borroso contrasta con otras variables desde arriba en las que se mira hacia abajo por una situación crítica o nerviosa, como ocurre en el vértigo, en el que el párpado superior sube y la mirada

⁴⁵⁸Ver "Variantes expresivas de los párpados".

queda crispada hasta hacer aparecer la esclerótica por encima del disco irideocorneal.



Izq.: Expresión de pánico y de vértigo (Ilustración tomada de Lersch). Deha.: Caricatura de un avaro (Ilustración tomada de Allan Peace)

Otra variable que se produce por la fuerte relación con lo que hay inmediatamente debajo es la que caracteriza la mirada del avaro y el vértigo, pero mientras en el vértigo la cabeza y las cejas se echan hacia atrás, en el avaro todo va hacia delante para acercarse al objeto deseado.

En la variable más simple de la mirada hacia abajo la cabeza está derecha, pero hay relajamiento que hace que el rostro baje ligeramente, orientación que facilita una actitud más introvertida. Al mismo tiempo, el elevador del párpado superior también se relaja y cae. Al no haber un músculo antagonico en el párpado inferior que abra paso a la

dirección visual, como ocurre al dirigir la mirada hacia arriba, la abertura palpebral queda muy reducida.



Cabeza de Prajñapamita procedente de Java. Museo de Leyden. En la mirada hacia abajo con la cabeza erguida, aunque el abultamiento de la córnea empuja ligeramente el borde del párpado inferior, la abertura del ojo se reduce casi a la mitad por el relajamiento del párpado superior, lo que indica una actitud introvertida.

Si la cabeza se sostiene ligeramente erguida, el sujeto, aunque ensimismado, mantiene cierto contacto con la realidad, pero si la deja caer demasiado, hasta no verse el rostro, da la impresión de estar totalmente ido. La tristeza o el abatimiento más profundos se marcan si se deja caer la cabeza lateralmente.

11.3.5 Variables expresivas de las direcciones horizontales

«Su mirada no tenía ya movilidad suficiente
para la expresión oblicua de la maldad»

(Marcel Proust, La prisionera)

Aunque rara vez se puede decir que la mirada discurre en sentido estrictamente horizontal, el carácter de estas direcciones hacen de ellas algo especialmente atractivo, por la referencia fuertemente escrutadora que suelen mostrar.

Al desviarse el círculo iridocorneal horizontalmente aparece un área de esclera en el lado opuesto de la dirección de la mirada; esos espacios laterales, además de dar al ojo humano su peculiar dibujo ovalado y no redondo permiten mayores giros a los lados sin tener que mover la cabeza⁴⁵⁹ lo que crea un interesante campo de relación.

En las variables horizontales de la mirada Lersch distingue tres posibilidades, cada una relacionada con una intención distinta⁴⁶⁰. La primera no expresiva surge por pereza o por simple comodidad, para ver sin mayor esfuerzo lo que ocurre a uno y otro lado del sujeto. Con el gesto relajado, las pupilas se desplazan ligeramente hacia las comisuras palpebrales para evitar un mayor esfuerzo a la cabeza; no hay por tanto intención expresiva, aunque puede ser susceptible de

⁴⁵⁹ Sólo a alguna variedad de monos se la distingue con el ojo en reposo una pequeña corona circular blanca.

⁴⁶⁰ LERSCH: op. cit., pp. 66-77.

otras interpretaciones si se acompaña de gestos explícitos que no dependan del simple giro del globo ocular.

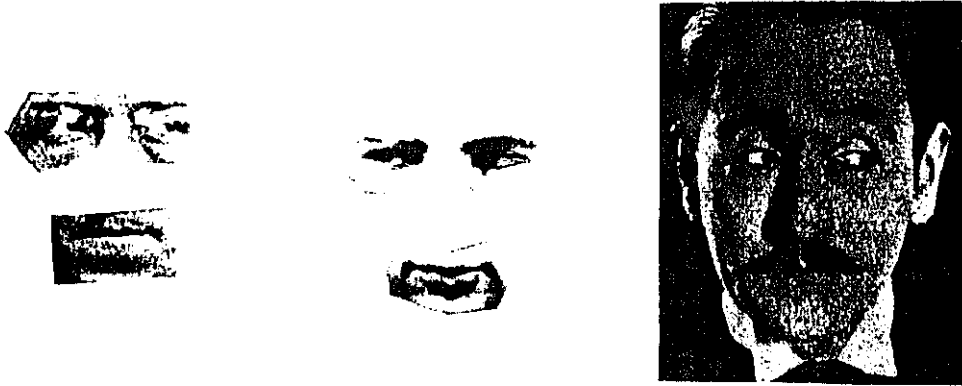


Lersch: Tres fotografías con miradas de contenida atención.

Las otras dos posibilidades de las variables horizontales son las propiamente expresivas. Lersch parte de que hay que tener siempre en cuenta que «el rostro construye de por sí una prueba de que se reconoce en el prójimo un cierto valor y significado»⁴⁶¹ y esto vale tanto para las orientaciones verticales como horizontales de la mirada. «Cuando dirigimos nuestra observación hacia una persona o una cosa, normalmente nuestro semblante gira en la misma dirección que los ejes visuales»⁴⁶², pero si el rostro se resiste puede ser debido a dos motivos principalmente: o bien se trata de ejercer una contenida atención o bien se quiere adoptar una actitud de disimulada observación.

⁴⁶¹ LERSCH: op. cit., p. 69.

⁴⁶² LERSCH: op. cit., p. 69.



Lersch: Tres fotografías con miradas de disimulada observación.

Para distinguir entre una y otra, ya que en ambas se da la mirada lateral oblicua y la mirada ascendente hacia la frente, el factor decisivo es la posición de la cabeza, aunque existen otros elementos subjetivos que no siempre se encuentran claramente ni del mismo modo en todos los sujetos: es decir es necesario que el observador juzgue siempre según las situaciones en que surgen.

Para Lersch el reojo tiene un carácter predominantemente reactivo o activo. El primero es propio del carácter desconfiado «que no quiere dejar ver a aquel de quien desconfía que él está prevenido»⁴⁶³. Esta actitud generalmente pasiva sólo quiere contener la atención; más que disimular lo que se desea es defender o resguardar lo que es propio cuando no existe demasiada seguridad. En la atención contenida el rostro gira acompañando hasta cierto punto a la dirección visual. Esta dirección es ligeramente ascendente con respecto a la orientación

⁴⁶³ LERSCH: op. cit., p. 68.

del rostro que no se deja entregar. Debido a esa orientación de abajo arriba suelen aparecer algunas arrugas en la frente, arrugas que surgen por la elevación de las cejas para despejar la dirección visual, pero que adquieren cierto carácter enconado y a veces aversión hacia el otro individuo si se libra una lucha por el reconocimiento de la valía o de las cosas propias.

Estos pliegues de la frente son también una señal de que la expresión no tiene como fin último el disimulo como ocurre en la observación disimulada en la que el semblante permanece casi impasible y la cabeza está más erguida. Da la impresión, en esta otra intención, de que la observación está solapada más por la entornación de los párpados que por el escorzo de la cabeza como ocurría en la atención contenida, pero aunque solapada en la observación disimulada hay una especial vivacidad, una tensión en el ojo que contrasta con el hieratismo del rostro. Además en el disimulo la cabeza procura acompañar lo menos posible la dirección visual; el que disimula trata incluso de que rostro y mirada tengan orientaciones distintas con el fin de que si es sorprendido, el disimulo sea lo más fácil y rápido de establecer.

Cuando el giro espiatorio es muy acusado y aparece demasiada esclera a un lado de los ojos, la tensión creada por el giro del globo ocular puede llegar incluso a resultar incómoda, lo que puede provocar la subida de las cejas; la expresión que resulta entonces recuerda a la sorpresa por su indiscreción y amplitud.



Miradas laterales acompañadas del fruncido del entrecejo y la entornación de los párpados.

(Ilustración tomada de Ermiane)

Otra variable del reojo es la que adjunta la bajada de las cejas: este fruncimiento resulta aún más peyorativo es la mirada frontal. Bajo la agresividad de las cejas está esa maldad de la mirada oblicua a la que Proust aludía en el texto que abría este capítulo.

Pero aunque se parta de la posición del iris dentro de la abertura palpebral para determinar la dirección de la mirada, para concretar la "intención" del gesto es imprescindible conocer no sólo la "orientación" de la cabeza sino también la de los hombros, la del cuerpo y sobre todo la de los gestos del rostro y los ademanes. Bühler cita textualmente: «el pintor o el escultor no se olvidará nunca de dar 'campo semántico' a todo síntoma de la dirección de la mirada... aunque no fuera más que la insinuación de cómo se haya orientada la cabeza o enfocada respecto a los hombros. Esta es esencial a fin de que la dirección de la mirada, de

imposible interpretación casi estando aislada, indique una 'dirección de referencia' delimitada con la suficiente nitidez, y reciba así un posible valor expresivo»⁴⁶⁴.



Los gestos de las cejas, la boca, y la actitud del sujeto son determinantes en el reajo, pueden darle un sentido peyorativo o amable.

Añade Bühler que aun después de esto y dado que «las posiciones de la mirada son signos sinsemánticos en alto grado» han de compaginarse otros síntomas importantes como «una determinada abertura de párpados y otras condiciones antes de empezar a hablar con claridad... Si no obstante, es posible interpretar en cuadros y en la vida posicio-

⁴⁶⁴BÜHLER, K.: op. cit., p. 242.

nes de la mirada en cuanto tales, débese, en el caso de una figura en reposo a que le ha sido dado efectivamente un suficiente campo semántico o a que el espectador se lo construye por sí mismo»⁴⁶⁵.

La asimetría expresiva en el reojo

Por lo general, toda expresión tiene asimetrías de un hemirrostro a otro, si bien en la mayoría en una buena parte éstas son casi imperceptibles y no merecen más comentario. Sin embargo, en los ojos al mirar de lado crean asimetrías tanto en los ojos, debido al ángulo de convergencia, como en la piel que les rodea como fuimos comentando también al hablar de las cejas o los párpados⁴⁶⁶.

Es en la dirección oblicua de la mirada donde este tipo de asimetrías se ve más claramente. Si los observamos bien, estos gestos son producto no de una sino de varios sentimientos, a veces contradictorios. Es frecuente por ello que cada ojo asuma una actitud diferente. En el reojo cada uno se halla en una situación distinta respecto a lo observado; y de hecho tiene una misión distinta. Si encontramos a alguien mirándonos de reojo, lo primero que salta a la vista es la intención buena o mala con que nos mira. Si es de mutuo acuerdo se sostiene

⁴⁶⁵BÜHLER, K.: *op. cit.*, p. 242. Bühler hace en este párrafo una velada alusión a las fotografías empleadas por Lersch. Fotografías en las que nunca se ven los hombros y que se limitan a dar recortes o partes fragmentadas del rostro para que el voluntario no sea reconocido fácilmente.

⁴⁶⁶Recordemos la diferente altura de las primeras en el escepticismo (una ceja baja y otra sube), en las emociones violentas, en el desdén, en el asco, etc.

la mirada cordialmente porque el reajo supone una complejidad mutua, pero si se retira esquivamente quiere decir que hay cierta intención espiatoria y la indiscreción de quien mira y no quiere dejarse ver o de quien no quiere entregar su rostro.



Asimetrías en la abertura palpebral y las cejas durante el reajo despectivo (izq.) y espiatorio (dcha.)

En la mirada lateral el tabique nasal se convierte en un parapeto ideal para la observación; de hecho al ojo que está al lado opuesto de la observación tras la nariz se le deja inconscientemente más abierto, mientras que al más cercano que no puede esconderse inconsciente se le entorna para compensar esa desprotección. Este escudamiento contribuye a dar es expresión espiatoria propia del reajo, que pretende espiar sin ser descubierto. Cuando es al revés, cuando el ojo más cercano a la observación es el más abierto, lo que se deduce es una mirada más observadora, una expresión que parece juzgar irónica o escépticamente lo que ve, pero no trata de disimular nada.

En la posición de las cejas se leen también estas mismas características cuando acompañan al reajo. No obstante, en la mayor parte de

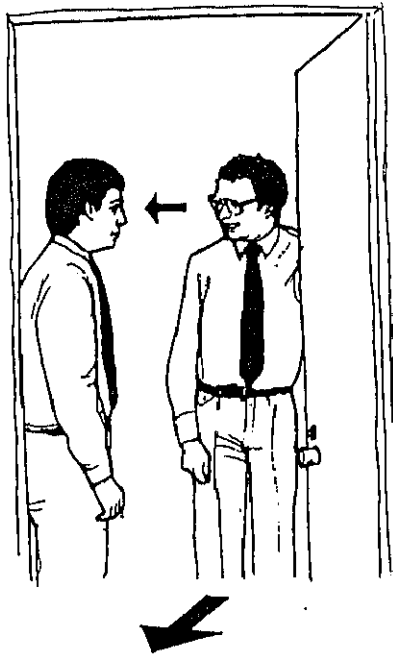
las asimetrías la expresión del conjunto de la mirada y no es igual a la suma del gesto de cada ojo tomado aisladamente. Vistas en conjunto, estas dualidades pasan inadvertidas en parte de las asimetrías⁴⁶⁷. Sin embargo, si cortamos una fotografía en dos mitades, cada una con un hemisferio y las vemos por separado, casi siempre se aprecia alguna asimetría. Estas diferencias se aparejan mejor en las obras de arte que se hicieron en varias sesiones con modelo del natural. El artista va inconscientemente aportando las distintas características expresivas de un hemisferio a otro; en parte porque, aunque trabaja en conjunto, es imposible no realizar alguna diferencia; en parte también porque el modelo cambia también de semblante de una sesión a otra⁴⁶⁸.

Los distintos tipos de reojo son también el resultado de las distintas orientaciones del cuerpo; en unos los ojos miran lo que desean ver mientras la cabeza y están orientados hacia otro lado, a veces, se quiere ver sin tener "nada que ver" con lo que compromete, y es esa doble intención, por un lado atraída a observar, por otro temerosa de evidenciar la visión, lo que delata su carácter espiatorio.

⁴⁶⁷ No analizamos el guiño mueca; ésta no es una expresión sino una señal social como lo pueda ser el corte de mangas, etc. Aparte de que el guiño no tiene en todas las culturas el mismo significado que en Occidente, donde significa complicidad y en un ámbito más restringido incitación sensual o sexual.

⁴⁶⁸ El texto La expresividad humana de Moragás (op. cit.) contiene algunas observaciones de este tipo. Analiza algunos retratos artísticos de conocidos artistas separando en alguno los hemirrostrros. Contiene sagaces observaciones pero prevalece en este autor un criterio más intuitivo que deductivo.

Para el lego, según Flora Davis, hay casi demasiada información sobre el comportamiento ocular y la cuestión clave es «¿cómo puede una persona discernir a través del movimiento de los ojos lo que otra está pensando en una situación determinada, si puede atribuirse a tantos factores diferentes?»⁴⁶⁹.



En este dibujo se aprecia que, aunque la mirada mutua se sostiene, la orientación del cuerpo muestra a dónde quiere dirigirse realmente la persona. (Ilustración tomada de Allan Peace)

La dirección de la mirada y la orientación del cuerpo en realidad varían constantemente para buscar un equilibrio que pocas veces llega a ser estable. Si en ocasiones es la mirada la que trata de evitar la

⁴⁶⁹DAVIS, F.: op. cit., p. 101.

presencia, en otras en las que es el cuerpo el que trata de escapar orientándose cada vez más hacia una posición de salida. Allan Peace⁴⁷⁰ analiza las señales del cuerpo y su orientación en la relación social; cree que hasta la dirección de los pies puede indicar inconscientemente las relaciones que existen entre un grupo de personas. Sus preferencias, el grado de aceptación entre ellas, las coincidencias con cada interlocutor, etc. Todo, claro está, atendiendo también a una larga lista de características que puede ir dándose según esa relación social o personal que va desde los ademanes hasta la indumentaria.



Los ademanes y hasta el modo de vestir pueden condicionar el mensaje de la mirada.

(Ilustración tomada de Allan Peace).

⁴⁷⁰PEACE, Allan: El lenguaje del cuerpo. Círculo de Lectores, Barcelona, 1983, pp. 130 ss. Este texto, a pesar de la obviedad con que aparentemente estudia el lenguaje no verbal, ofrece interesantes referencias sobre el comportamiento social.

De cualquier modo, es claro que los ademanes del cuerpo intervienen decisivamente en la acción y la expresión de la mirada; un sujeto puesto en jarras, por ejemplo, adquiere sólo por eso una mirada airada cuyo significado obvio se debe más al ademán que a la expresión misma de ojo.

En ocasiones entendemos mejor el modo de "lanzar" la mirada que la mirada misma. Generalmente el modo e incluso el ademán del cuerpo se cree atribuible a la expresión de la mirada, aunque no se halle dentro del recinto de los ojos. De hecho cuando se comenta que alguien mira de tal o cual modo, lo que se juzga en realidad es una aglomeración de actitudes que se superponen y se adjuntan a la mirada.

12 Conclusiones

El título de esta tesis se refiere a los ojos, a sus expresiones y aspectos aparentes, no a la mirada. En realidad, lo que entendemos por mirada no procede únicamente de los ojos. Con frecuencia son los gestos del rostro o los ademanes del cuerpo los que completan la intención de la mirada, pero ocurre que inconscientemente atribuimos los ademanes a la mirada, porque sólo los ojos son capaces de contribuir a la expresión e indicar a quién va dirigida. Por otro lado no nos cuesta nada ver en ellos a la personificación misma, aunque sólo sean parte de ella.

Es lógico, por tanto, que en ocasiones no se entiendan miradas que serían fácilmente comprensibles si conociésemos las circunstancias y el entorno donde se producen, pero que aisladas o reducidas al recorte de los ojos, es difícil comprender realmente, como sucede, por ejemplo, con ciertos fotogramas fuera de escena o cuando no se conoce a la persona con la que se intercambia la mirada. Todas las connotaciones exteriores pueden aclarar aspectos del significado de los ojos.

La mirada es un fenómeno expresivo que abarca varios campos semánticos: los rasgos, los gestos, los modales, el ámbito de lo social y hasta el propio carácter personal del sujeto. Todo ello no puede analizarse desde un punto de vista estrictamente sistemático. En los ojos se pueden describir gestos y correspondencias expresivas de modo genérico, también la mecánica de su mímica común a todos los ojos

en las expresiones explícitas: risa, pena, sorpresa, etc., pero el contenido sugestivo y los matices expresivos no pueden concretarse más que en la singular mirada de la persona.

Para analizar la expresión de los gestos hay que partir, en primer lugar, de la configuración morfológica del ojo, distinta en cada persona; cada fisonomía hace que también sea distinta la matización expresiva, ya que todo rasgo preestablecido ejerce una influencia directa sobre el carácter de los gestos.

Un estudio gestual hecho de forma genérica e impersonal puede resultar muy útil para el artista, que desea conocer los arquetipos más obvios de la expresión de los ojos, pero con frecuencia aquello que creemos ver en ellos procede no tanto de estridencias gestuales como de sugerencias fisonómicas que inevitablemente surgen desde el primer momento, nada más ver a la persona y sin que sepamos muy bien el porqué.

Esa singularidad formal del carácter de los ojos, es lo más característico de nuestra identidad psicofísica, primero porque sin sus rasgos sería prácticamente imposible el reconocimiento del rostro, pero también porque los ojos, aun en reposo, aportan la expresión más peculiar de cada persona. Los enfoques puramente teóricos de algunos textos no tienen en cuenta esta cualidad diversa de los rasgos humanos, que, sin embargo, es imprescindible en un enfoque artístico.

Si todos los ojos fuesen iguales tal como nos los presentan ciertos catálogos, o como nos parecen los de los orientales, aunque sólo son semejantes en un rasgo, tal vez podríamos uniformar la expresión de los ojos, pero en el rostro humano, a diferencia de los demás seres, la sistemática del gesto se adapta siempre a unos caracteres físicos y psíquicos irrepetibles.

La razón de que nos resulte inevitable la sugestión fisonómica de los ojos, sobre todo en el arte, es porque tanto gestos como rasgos tienen en ellos traducciones muy paralelas en forma y significado. Por ejemplo, una persona con las cejas bajas y tupidas nos causa, sin ser consciente de ello, una sensación de dureza irremisible en su mirada, mientras que una adolescente con apenas pilosidad ciliar tendría que enarcar fuertemente las cejas para conseguir un efecto similar. El ejemplo lo podríamos trasladar a multitud de casos distintos.

Efectivamente el carácter de la fisonomía es el que frecuentemente hace que nos sugestione o no una mirada, que nos atraigan ciertos ojos por su color, tamaño o algún otro carácter que, sin recurrir a gesto alguno, nos muestra la realidad más profunda del ser que contemplamos.

La importancia de la fisonomía del ojo suele predominar también sobre el gesto puramente accidental en las obras de arte; el estudio fisonómico, no como mera captación del "parecido" físico, sino como forma de condensar la personalidad representada en una sola imagen

en la que han de estar resumidos todos los gestos posibles. Captar un gesto supone, desde luego, reflejar una acción, incluso un pensamiento, pero en la imagen monosilábica que utiliza el arte es preciso, además, que el modelo sepa mirar desde el propio rostro y desde el semblante que mejor le caracteriza.

Los ojos son, además, los representantes emocionales de la persona. Se miramos a ellos cuando se quiere descubrir realmente a la otra persona, conocer sus sentimientos. Mirar a los ojos es descubrir una emoción segura, pero sobre todo es descubrir una emoción real.

También el espectador que contempla una mirada en un cuadro o en una imagen artística queda atrapado por ella, por la sugestión de ver que el ser humano está más desplegado en superficie que en profundidad.

No hay, por tanto, uno sino dos niveles expresivos en los ojos: el mímico o móvil, y el fisonómico o estable, que no deben confundirse, aunque estén fundidos en el mismo espacio y actúen bajo la misma piel. Ambos pueden estudiarse teóricamente por separado, pero no puede ignorarse la influencia que el uno tiene sobre el otro.

No hay que olvidar, por último, que en la imagen única que utiliza el arte plástico no quedan recogidos aspectos como la periodicidad o la duración de la mirada, que son importantes indicadores de intenciones, pero, aunque no todo tenga una traducción directa sobre la forma detenida, sí es conveniente conocer las formas de sugerirlo. La ambigua

traducción que se hace de la mirada en algunas obras de arte se debe en parte a este tipo de factores que, no figurando en el cuadro, el espectador presupone según el carácter y empujas que le son más afines.

Los ojos sin ser ambiguos contienen arcanos que no siempre es posible deducir ni comprobar de forma exacta. La expresión de una mirada es, afortunadamente, de esas cuestiones que por mucho que se analicen nunca llegará a abrcarse de modo científico; en ocasiones, incluso para el investigador, la mirada se convierte en una cuestión intuitiva a la que nunca hay que renunciar. Hasta un mismo gesto puede ser interpretado en sentido contrario dependiendo de supuestos distintos, o de matices que mientras para unos pasan desapercibidos para otros resultan tremendamente reveladores.

13 Bibliografía

13.1 Fisiognomía

AA.VV.: Enciclopedia Británica, William Benton Edit.

ABRAHAM, J.: "La dissymétrie latérale de la figure humaine", en Journal de psychologie, 1934.

ALLENDY, F.: Les tempéraments, París, Vigot, 1.922.

ARISTOTELES: Physiognomica. Edición de W.D.Ross: Vol. VI Works of Aristotle. Oxford, 1.913.

ARISTOTELES: Acerca del alma, Madrid, Gredos (Biblioteca clásica), 1.983.

ASTABURUAGA, Ricardo: Fisiognomica. La ciencia del signo y símbolo Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1978.

AVILA, Tiberio: Anatomía y Fisiología para uso de los artistas, Barcelona, Impresor Fidel Giró, 1.905, 2 vol.

BALTRUSAITIS, Jurgis: Aberrations. Essai sur la légende des formes. París, Flamarion, 1.983.

BALTRUSAITIS, Jurgis: "Fisiognomía animal", El paseante, núm. 7, 1.987, pp. 59-83.

BAUD, F.: Physionomie et caractère, París, P.U.F., col. "Que sais-je?", núm 227.

BLONDO, Miguel Angel: Antropologia e fisiognomia. Roma, 1.550.

- BOREE, A.: Etudes physiognomiques. Les expresions de la figure humaine, París, 1.901.
- CAMPER, Petrus: Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la physionomie, París, 1.791.
- CARDONA, Filippo: Della fisonomia, s.l., Anconoa, tipografía del comercio, 1.863.
- CARDUNCHO, Vicente: Diálogos de la pintura, Madrid, Edición de F. Calvo Serraller, 1.979.
- CARUS CARLOS, G.: Simbolica della forma umana, Lipsia, 1.853.
- CAVALLI, M.A.: Della fisiognomia umana, Milán, 1.846.
- CELLINI: Tratado de la orfebrería y la escultura, Buenos Aires, Schapire, 1.899.
- CERCHIARI, G. Luigi: Fisionomia e mimica, Milán, Ed. Ulrico Hoepli, 1.905.
- COLOMAR, Orenca: Fisiognomia, Barcelona, Plaza y Janés, 1.974.
- CARO BAROJA, Julio: La cara espejo del alma. Historia de la fisiognomia, Círculo de Lectores, 1.987.
- CARTON, P.: Diagnostic et conduite des tempéraments, Brevannes, 1.936.
- CASAL MUÑOZ, Julio: La expresión inmóvil, Buenos Aires, Atlántida, 1.946.
- COCLES, Bartolomeo: Naturalis Philosophie ac Medicine, Physiognmie, Argentorati, 1806. (Bib. Nac. R-2417).
- COEFFETEAN, N.: Tableu des passions de leurs causes et leurs effect, París, 1.620.

- CORMAN, Louis: Quinze leçons de morpho-psychologie, París, Stock, 1.947.
- CORMAN, Louis: Nuevo manual de morfopsicología, Alcoy, Marfil, 1.970.
- CORTES, Jerónimo: Phisonomia y varios. Secretos de la naturaleza, Madrid, Imprenta P. Alonso, 1.796.
- CUYER, E. y DUVEL, M.: Histoire de la anatomie plastique,
- CUREAU DE LA CHAMBRE, M.: Les caractères des passions, Amsterdam, 1.644-1.642, 3 vol.
- CUREAU DE LA CHAMBRE, M.: L'art de conaitre les hommes, Amsterdam, 1.669.
- D'ABANO, Pietro: Decisiones Phisiomiae, 1.548 (Bibl. Nac. 3/24523).
- DESCARTES, René: Discurso del método, Madrid, Iberia, 1.985.
- DESCARTES, René: Tratado sobre las pasiones, Madrid, Iberia, 1.985.
- DUVAL, Mathias: Compendio de Anatomía para Artistas, Madrid, La España Ed., 1.890.
- FOERSTER, Richardus: Scriptores Physiognomici graeci et latini, Leipzig, Teubneri, 1.893, 2 vol.
- FRANZIO: Scrittori antichi di fisiognomonia, Altemburgo, 1.780.
- GALIENE y FRANCASTEL, Pierre: El retrato, ("Cuadernos de arte"), Madrid, Ed. Cátedra, 1.978.
- GARNELO, José: El hombre ante lo estético. Tratado de antropología artística, Madrid, Imprenta de A. Ruis de Castroviejo, 1.885, 2 vol.
- GAUQUELIN, Michel: Conocer a los otros, Ed. Mensajero, Bilbao, 1974.

- GOMBRICH, E.H.: Arte e ilusión, ("Col. Arte"), Barcelona, Gustavo Gili, 1.979.
- GOMBRICH, E.H.: La imagen y el ojo, Madrid, Alianza Forma, 1.987.
- GOMBRICH, E.H. y HOCHBERG, Black: La máscara y la cara, Barcelona, Paidós, 1.983.
- GOMEZ MOLINAS, y otros: Fortuny y Picasso y los modelos de enseñanza, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1.989.
- GNATIOLET, Pierre: De la physionomie et des mouvements d'expression, París, Louis Grandean, 1.865.
- GROSE, F.: Principes de caricature suivis d'un essai sur la peinture comique, París, 1.802.
- HUTER, Carl: Menschenkenntnis durch körper und Gesichtsausdrucks-kune, Detmold y Leipzig 1904-1906.
- HUYGHE, Rene: Dialogue avec le visible, París, Flammarion, 1.966.
- ISABEAU, A.: Lavater et Gall: Physiognomie et phrénologie, París, Garnier, 1.909.
- KRESTSCHMER, E.: Constitución y carácter, Barcelona, Labor, 1.961.
- KRIST, Ernst: Die charakterkönte des Franz Xauer Messersch, Senderhett, Neve Folge, 1.932.
- KUHNE, Louis: La expresión del rostro, Madrid, Ed. Sirio, 1.988.
- KUHNE, Louis: Diagnosis por la expresión del rostro, Madrid, Ed. Casa de Horus, 1.992.
- KUSHI, Micho: Diagnosis oriental, Sunwheel Foodslt, 1.979.

- LA BRUYERE: Caracteres según "Des caracteres de Theophraste", Paris, Libraire F. Didot, 1.847.
- LA FRACE, M. y MAYO, C.: "Racial Differences in Gaze Behavior During Conversations: two systematic observational studis", en Journal of Personality, núm. 33, 1.976, pp. 547-552.
- L Aidrich, E.: Sciences du visage, Lousana, Imprimeriers reunies, 1.951.
- LANDIS, C.: "The interpretation of facial expression in emotion", en Journal G. Psychology, vol. 2, 1.929, pp. 59-72.
- LANGE, Fritz: El lenguaje del rostro, Barcelona, Ed. Miracle, 1.942.
- LAVATER GASPARO, J.: Essai sur la Physiognomie destineé a fair de connaître l'homme y le faire aimer, La Haya, 1.786, 4 vol. (Bibl. Nac. 5/1540).
- LAVATER, Jean Gaspard: L'art de connaître les hommes par la physiognomie, Paris, Depelafoi Libraire, 1.820, 10 vol. (Bibl. Nac. 2/20339).
- LE BRUN, Charles: Dissertation sur un traité de Charles le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux, Paris, Jaquet Brunet, 1.806.
- LEDOS, Eugene: Les tyces physiologiques, Paris, s.f.
- LEPELLETIER DE LA SARTE: Traite complet de physiognomie, Paris, 1.879.
- LEOZ, Gustavo: La expresión y la mirada. conferencia pronunciada en sociedad de oftalmología basada en autores antiguos, Madrid, Diana A. Gráficas, 1.968.

- LE SENNE: Traite de caracterologie, París, P.U.F., 1.945.
- LEVINE, David: Caricaturas, Barcelona, Grijalbo, 1.970.
- LIGGETT: The human face Londres, Constable 1.974.
- LOMBROSO, César: L'homme criminel, París, Félix Alcan, 1.887.
- LORENZINI GIACOMO, S.D.: Caractereología y tipología, Alcoy, Marfil, 1.965.
- MAISONNEUVE, J.: Modelos del cuerpo y psicología estética, ("Biblioteca de técnicas y lenguajes corporales"), Barcelona, Paidós.
- MANTEGAZZA, Paolo: Fisionomia e mimica di Paolo Mantegazza, con piú che cento disegni originali di Ettore ed Eduardo Ximenes, Milán, 1881.
- MANTEGAZZA, Paolo: Fisiologia del dolore, Firenze, 1.880.
- MANTEGAZZA, Paolo: Fisiologia del piacere, Milano, 1.899.
- MARQUES DAMARET, Josep: Caracterización del rostro, Barcelona, Ed. Milva, 1.984.
- MARTOS PERALES, F. Javier: Movimientos oculares y etapas iniciales del procesamiento, Universidad de Granada, 1.974.
- MELTAU-PONTY, A.: El ojo y el espíritu, Barcelona, Paidós, 1.985.
- MOREL D'ARLERO, L.J.M.: Dissertation sur un traite de Ch. Le Brun concernant les rapports de la physionomie, París, 1.806.
- MOSHER, H.D.: "The Expression of the face and mavis type of body as indicators of his character", St. Louis, 61, 1-38, 1.951.
- MUCCHIELLI, A. y R.: Caractères et visages, París, P.U.F., 1.954.
- MUPOZ ESPINALT, C.: Lo que dice tu cara, Barcelona, Ed. Toray, 1.963.

- OTTIN, M.J.: Erenología por Gall y Fisionomía por Lavater, Madrid, Casa de Horus, 1.992.
- PACHECO, Francisco: El arte de la pintura, Madrid, Cátedra, 1.990.
- PALMADE, G.: La caracteriología, Buenos Aires, Paidós, 1.969.
- PALOMINO, Antonio: El museo pictórico y escala óptica, Madrid, 1.947 - 1.988, 3 vol.
- PICKARD, Arthur: The dramatic festivals of Athens, Oxford, Clarendon Press, 1.968.
- PIDERIT, Theodore: Wissenschaftliches system der mimik und physiognomik, Deltmold, 1.987.
- PLANE, J.M.: L'art de connaitre les hommes sur leur physionomie, París, A. Meudom, 1.797.
- POPE - HENNESSY, John: El retrato en el Renacimiento, Madrid, Akal, 1.985.
- PERSNER, Nikolaus: Las Academias de Arte, Madrid, Cátedra, 1.982.
- PORTA, Jean Battista della: Della humana physiognomia Libri III, Nápoles, 1.586, (B.N. R 754604).
- PORTA, Jean Battista della: Della fisonomia dell'huomo, Vicenza, per Pierro Paolo Tozzi, 1.615, (B.N. 2/36477).
- PORTE, Michael: Observations de Lavater sur le systeme Lebrum, París, 1.834.
- PUJASOL, Esteban: El sol solo y para todos el sol. Anatomía de ingenios, barcelona, Librería Pedro La Caballería, 1.637 (B.N. 3/51428).

- RIBERA, Joseph: Libro de principios para aprender a dibuxar (sacado de sus dibujos), Madrid, Juan Barcelón, 1.774. (B.N. ER-1015).
- RENOVARD, A : Les ph: siognomoniques, París 1.803.
- RUBENS, P.P.: Théorie de la figure humaine, traduite du latin avec XLIV planches, París, 1.773.
- SALVAT: El rostro humano en el arte, Barcelona, Salvat, 1.973.
- SARRO, Ramón: Fisiognómica española, Barcelona, 1.942.
- SCHUL, P.M.: "Remarques sur le regard" Nouveau précis de Philosophie, París, Arman Colin, 1.969.
- SARTONI, DONATO y LANATA, B.: Arte della maschera, Florencia, Ed. La Casa Usher, 1.983.
- SARTONI, DONATO y LANATA, B.: Maschera e maschere, Florencia, Ed. La Casa Usher, 1.983.
- SCOTO, Michael: Physionomia la qual compiló maestro Michael Scotto, a prieghi di Federico R imperatore, Venecia, Marcio Sessa, 1.533 (B.N. 2/61784).
- SCHILDER, P.: Imagen y apariencia del cuerpo humano, Buena Aires, Paidós, 1.963.
- SIGAUD, C.: La forme humaine, sa signification, París, 1.914.
- SIMECECK, S.: Masque et visage, París, Editions Nouvelles, 1.947.
- STOEHR: Physiognomik, oder kunst die Menschen aus den Gesichte zu beurtheilen, Coburg, 1.804.
- STRAZ, C.H.: La figura humana en el arte, Barcelona, Salvat, 1.926.

- TAGORE, Abanindra Nath: Arte y anatomía hindú, Barcelona, Ed. Tradición Unánime, 1.986.
- TALAMONTI, Leo: Guía del carácter, Barcelona, Martínez Roca, 1.969.
- TESTELIN, H.: Conférence de M. Le Brun sur l'expression générale et particulière, Amsterdam, 1.702.
- TESTELIN, H.: Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture..., París, 1.696.
- THORE, T.: Dictionnaire de phénologie et de physiognomie á l'usage des artistes, París, 1.836.
- TÖEPFFER, R.: Essai de physiognomie, Ginebra, 1.845.
- TÖEPFFER, R.: Reflexions et menus propos, París, Hachette, 1.892.
- VANDER, Adrian: La expresión del rostro, Librería Síntesis, Barcelona, 1.976.
- VIGUERA, María J.: Dos cartillas de fisionómica, Madrid, Editora Nacional, 1.977.
- VINCI DA, Leonardo: Tratado de la pintura, Madrid, Espasa Calpe, 1.947 (Trad. de Manuel Abril).
- VINCI DA, Leonardo: Tratado de la pintura, Murcia, Edición facsímil del Colegio de Aparejadores de Murcia, 1.980.

13.2 Mímica

ALLPORT, G.W. y VERON, Th.: Studies in expressive movements, Nueva York, Hafner, 1.967.

ANDERSON, J.D.: "The language of gesture", Folklore, 31: 70 ff, 1.920.

ANDREW, Richards: "The origins of facial expressions", en Scientific American, vol. 213, 1.965, pp. 88-94.

ARGYLE, Michael: "Eye - contact and distance: a replay to Stephenson and Rutter Brit", en J. Psychol., 61, 1.970, pp. 395-396.

ARGYLE, Michael y COOK, Mark: Gaze and mutual gaze, Cambridge, Cambridge University Press, 1.976.

ARGYLE, Michael y COOK, Mark: "Eye contact, distance and afiliation", en Sociometry, 28, 1.965, pp. 269-304.

ARGYLE, Michael y COOK, Mark: "The different functions of gaze", en Semiótica, 7, 1.973, pp. 19-32.

ARGYLE, Michael y COOK, Mark: "The meaning of five patterns of gaze", en J. soc. Psychol., 4, pp. 125-136.

ARNHEIM, Rudolph: "The gestalt theory of expression", en Psychol. Rev., 56, 1.949, pp. 156-171.

BARA, Andre: La expresión por el cuerpo, Buenos Aires, Búsqueda, 1975.

BARBOTIN, E.: El lenguaje del cuerpo, Pamplona, EUNSA, 1977, 2 vol.

- BAROJA, Pío: Apuntes sobre la expresión en el teatro y en la televisión, (B.N. Co 7625-R).
- BELL, Charles: Essays on the anatomy of expression in painting, Londres, Patterson-Row, 1.806.
- BELL, Charles: The anatomy and philosophy of expression as conected with five arts, Londres, 1.890.
- BERGES, Jean: Les gestes et la personnalité, París, Hachette, 1.967 (B.N.4 103971).
- BERNARD, Michel: El cuerpo, Barcelona, Paidós, 1.985.
- BIRKENBIHI, V.F.: Las señales del cuerpo y lo que significan, Bilbao, Ed. Mensajero, 1.983.
- BIRWHISTEILL, Ray L.: El lenguaje de la expresión corporal, Barcelona, Gustavo Gili, 1.979.
- BRILLIANT, R.: Gesture and rank in roman art: the use of gestures to denote status in roman sculpture, Connecticut, Academy of arts, vol. 14, 1.963.
- BRUNSWICK, Egon: Perception and the representative desing of pychological experiment, Berkley, 1.965.
- BRUNSWICK, Egon: Wahrnehmung und gegenstandswelt, Leipzig, Deuticke, 1.934.
- BÜHLER, Karl: Teoría de la expresión, Madrid, Alinaza, 1.980.
- CAMPER, Petrus: Discours sur le moyen de représenter les diverses passions, Utrech, 1.879.
- CARUS, Carlos Gustavo: Die symbolik der menschlichen gestalt, 1.853.

- COOMARASWANG, A. and JUGGIRALA, G.K.: The mirror of gesture, Cambridge, 1.917.
- COSS R.G.: "The ethological command in art", Leonardo, 1 1968, pp. 273-287.
- COSS, R.G.: "Reflections on the evil eye", Human behaviour, vol. 3, octubre 1.974, pp. 16-22.
- CRITCHLEY, M.: The language of gesture, Londres, Arnold, 1.939.
- CUYER, Eduardo: La mimica, Madrid, Daniel Lorro, 1.906 (B.N. 1 52702).
- DARWIN, Charles: La expresión de las emociones en los animales y el hombre, Madrid, Alianza Editorial, 1.984
- DAVIS, Flora: La comunicación no verbal, Madrid, Alianza Editorial, 1.976.
- DAUSON, H.: The physiology of eye, Londres, Churchill Livingstone, 1.972.
- DAY, M.E.: "An eye movement phenomenon relating to attention and anxiety", Per. Mot Skills, 19, 1.964, 443-446.
- DENIS, Daniel: El cuerpo enseñado, Barcelona, Paidós, 1.980.
- DES VIGNES ROUGES, Jean: Tu carácter, Barcelona, Daimon, 1.958.
- DEVITO, Joseph A.: The interpersonal communication book four, N. York, Harper Row, 1.986.
- DITCHBURN, R.N.: Eye movements and visual perception, Oxford, Clarendon Press, 1.973.

- DUCHENNE DE BOULOGNE, G.B.: Mécanisme de la physionomie humaine, ou analyse électro-physiologique de l'expression des passions, Paris, Builliére, 1.862.
- DUCHENNE DE BOULOGNE, G.B.: L'électrisation localisée, Paris, Libraire de l'Academie Imperiale, 1.855.
- DUKE, J.B.: "Lateral eye movement behavior", J. General Psychol., 78, 1.968, pp. 189-195.
- DUMAS, G.: "L'expression des émotions", Nouveua traité de Psychologie, vol. III, Paris, Univ. de France, 1.933.
- DUNLAP, K.: "The role of eye muscles and mouth muscles in the expression of emotions", Genet. Psychol., 11, 1.927, pp. 199-233.
- DUVAL, Mathias: Precis d'anatomie artistique, Paris, Maison Quantin 9a ed. s/f.
- EFRON, D.: Gesto, raza y cultura, Buenos Aires, Nueva Visión, 1.966.
- EKMAN, Paul: Universals and cultural differences in facial expressions of emotions, Nebraska University Press, 1.972.
- EKMAN, Paul y FRISESN, W.V.: Emotion in the humane face, N. York, Pergamon Press 1.972.
- EKMAN, Paul y FRISESN, W.V.: "Facial affect scoring technique: a First validity study", Semiotica, 3, 1.971, pp. 37-51.
- EKMAN, Paul y FRISESN, W.V.: Unmosking the face: a guide to recognizing emotions from facial clues, Nueva Jersey, H.I. Englewood Cliffs, 1.975.

- ELLSWORTH, P.: "Eye contact and gaze aversion in an aggressive", Psychol. 28, pp. 280-292.
- ENGEL, Johann Jacob: Ideas para un sistema de mímica. Berlín. 1.785.
- ENGEL, Johann Jacob: Idées sur le geste et l'action theatrale, París, Ed. Slatkine France, 1.979, 2 vol. (Facsimil de la edición de 1.735).
- ENGEN, T. - LEVI, N.: "A new series of facial expressions" Amer. Phychol., 12, 1.957, pp. 264-266.
- ENGEN, T. - LEVI, N.: "Constand-sun judgments of facial expressions" J. Exp. Phychol., 51, 1.956, pp. 396-399.
- ERMIANE, René: Le visage du chef, París, Edicions sociales françaises, 1.966.
- ERMIANE, René: Visages et caractère, París, Ed. Sabri, 1.963, 3 vol.
- ERMIANE, René y GERGERIAN, E.: Albun des expressions du visage. Atlas of facial expressions, París, Ed. Le Pensée Universelle, 1.978 (edición bilingüe).
- ERMIANE, René y GUILHOT, J.: Dynamique des expressions du visage, París, Ed. Spécic, 1.961.
- EXELINE, Ralph y varios: "Gaze direction as a factor in judgement of non-verbal expressions of affect", Anual convention of A.P.A., 3, 1.968, pp. 415-416.
- EXELINE, Ralph y LEWIS, C.: "Affective relations and mutual glances in dyads", Springer, 1.965, pp. 319-350.
- FAST, Julius: El lenguaje del cuerpo, Barcelona, Kairós, 1.971.

- FRIJDA, N.H.: "The understanding of facial expression of emotion" Acta Psychol., 9, 1.953, pp. 294-362.
- GARCIA CARBONELL, Roberto: Expresión oral y corporal, Madrid, 1.979.
- GAUQUELIN, Michel: Conocer a los otros, Bilbao, Ed. Mensajero, 1.974.
- GAURILO POMPONEO: Sobre la escultura, Madrid, Akal, 1.989.
- GAUSSIN, Jean: El rostro, Bilbao, Ed. Mensajero, 1.981.
- GERGERIAN, E.L.: Head position and gaze behavior as a function of number of cameras, Unpublished paper, 1.972.
- GIFFORD, E.S.: The evil eye, N. York, Macmillan, 1.958.
- GOFFMAN, Erving: Behavior in public places, N. York, Free Press, 1.963.
- GUILLEN, Rafael: El gesto, Buenos Aires, Ed. Seijas, 1.984.
- HARPER, Robert G.: Non verbal communication, N. York, Ed. John Wiley, 1.990.
- HARRISON RANDALL, P.: Denyond woros, an introduction non verbal, Prentice Mac L. Englewood, 1.974.
- HARRISON RANDALL, P.: Pictic analysis: Toward a vocabulary and syntax for the pictorial code - with research on facial communication, Michigan State University, 1.964.
- HAYES, E.: "Gestures: a working bibliography", Folk Quaart, 21, 1.957, pp. 218-317.
- HESS, E.H.: "Attitude and pupil size", Scientific American, 212, 1.965, pp. 46-54.
- HESS, E.H.: The Thell - Tale Eye, N. York, Van N. Reinhold, 1.975.

- HESS, E.H.: "The role of pupil size in communication", Scientific American, 233, 1.975, pp. 110-119.
- HESS, F.H. y POLT, J.: Pupil size as related to interest, Science, 137, 1.960, pp. 347-350.
- HINDE, R.A.: Non verbal communication, Cambridge, Cambridge University, 1.972.
- HJORTSJÖ, Carl Herman: Man's face and mimic language, Sweden, Ed. Studentlitteratur, 1.969.
- HULIN, W.S. and KATK, D.: "The Frois-Wittman pictures of facial expression", J.Exp. Psychol., 18, 1.935, pp. 487-498.
- HUTER, Carl: Menscheenntnis durch körper - und Gesichtsausdrucks-kunde, 233, T; V; Detmold y Leipzig, 1904-1906.
- HUXLEY, A.: The art of sceing, Londres, Ed. Chatto and Windus, 1.943.
- INFANTE DURANA, Isabel: El lenguaje del rostro y de los gestos, Madrid, Ed. Quorum, 1.986.
- IZARD, C.: The face of emotion, N. York, Appleton-Century Crofts, 1.979.
- KENDON, Adam: "Some functions of gaze-direction in social interaction", Acta Psychologica, vol. 26, 1.967, pp. 22-63.
- KENNARD, D.W.: "An analysis of eyelid movements", J. Nerv. Ment. Dis., 139, pp. 31-48.
- KEPES, Gregory: El lenguaje de la visión, Buenos Aires, Infinito, 1.969.
- KLAGES, L.: Ausdruckwissenschaft und gestaltungskraft, Leipzig, Karth, 1.936.

- KOSTOLANY, Françoise: Los gestos. Cómo conocer a los demás, Bilbao, Mensajero, 1.977.
- KNAPP, Mark L.: La comunicación no verbal, Barcelona, Paidós, 1.982.
- KNAPP, P.H.: Expression of the emotions in man, N. York, International Universities Press, 1.963.
- LA BARRE, Weston: "The cultural basis of emotions and gestures", Journal of Personality", 16, 1.947, pp. 49-68.
- LAIN ENTRALGO, P.: El cuerpo humano, Madrid, Espasa Calpe, 1.989.
- LE BOULCH, J.: Hacia una ciencia del movimiento humano, Barcelona, Paidós.
- LE BRUN, Charles: Conferences sur l'expression des differents caractères des passions, París, 1.667.
- LE BRUN, Charles: Expressions des passions de l'aime, París, 1.727.
- LEDOS, Eugene: Types physiognomiques asocies et les phenomenes psychiques, París, Ed. Anales Bibliographiques, s/f.
- LE DU, Jean: El cuerpo hablado, Barcelona, Paidós, 1.976.
- LERSCH, Philipp: El rostro y el alma, Madrid, Ed. Oriens, 1.970.
- LOPEZ, Camilo: El libro del saber estar, Ed. Nobel, Oviedo, 1.990.
- LUBORSKY, L. y BEINDER, B.: "Eye fixation and recall pictures as a function GSR responsibility", Père Mot. Skills, 16, pp. 421-416.
- MARAÑÓN, Gregorio: "The psychology of gesture", J. Nerv. Ment. Dis., 112, 1.950, pp. 469-497.
- MORAGAS, Jerónimo de: La expresividad humana, Barcelona, Labor, 1.965.

- MOTOS, Tomás y TEJEDO, F.: Prácticas de dramatización, Barcelona, Ed. Humanitas, 1.987.
- NIELSEN, G.: Eye contact inter personal distance and equilibrium theory, N. York, Cornell University Ithaca, 1.970.
- NUMMENMAA, T.: The language of the face, University of Jyvaskylo, Studies in Education, nº 9, 1.964.
- ORTEGA Y GASSET, José: Obras, Bilbao, Espasa Calpe, 1.932.
- PEACE, Allan: El lenguaje del cuerpo, Barcelona, Círculo de Lectores, 1.988.
- PINDER, W.: Zur physiognomik des monisrismus, Zschr. z. 60 Gelartst, L. Klages.
- PLASENCIA CLIMENT, C. y RODRIGUEZ, Santiago: El rostro humano. Observación expresiva de la representación facial, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 1.988.
- RICA, Carlos de la: El cuerpo. Conocer a los demás, Bilbao, Mensajero, 1.979.
- RICE, B.: "Rottlesnokes, french fries and pupilla metric oversell", Psychology Today, 7, 1.974, pp. 55-59.
- ROBERTSON, Janet: Practical problems of the portrait painter, Londres, 1.962.
- ROBSON, K.R.: "The role of eye to eye contact maternal - infant attachment", Journal of Child Psychology, 8, 1.967, pp. 13-25.
- ROHEN, J.: Funktionelle gestalt des auges, Wiesbaden, Steiner, 1.953.
- ROSA, L.A.: Expressioni e mimica, Milán, Hoepli, 1.961.

- SALZER, Jacques: L'expression corporale, París, Presses Universitaires, 1.983.
- SAMUELS, M.R.: "Judgement of face", Character and personality, 1.939-1.949.
- SARTRE, Jean P.: Bosquejo de una teoría de las emociones, Madrid, Alianza Editorial, 1.971.
- SCHLOSBERG, H.: "A scale for the judgment of facial expressions", J. Exp. Psychol., 29, 1.941, pp. 497-510.
- SCHLOSBERG, H.: "The description of facial expressions in terms of two dimensions", J. Exp. Psychol., 44, 1.952, pp. 229-237.
- SCHLOSBERG, H.: "Three dimensions of emotion", Psychol. Rev., 61, 1.954, pp. 81-88.
- SCHWARTZMANN, Félix: Teoría de la expresión, Barcelona, Universidad de Chile, imprimido por Seix Barral, 1.966.
- SITTL, Carl: Die gebärde der griechen und Römer, 1.890.
- THOMAS, E.L.: "Movements of the eye", Sci. Amer. 219, pp. 88-95.
- VANDER, Put Adrian: La expresión del rostro, Barcelona, Sintés, 1.975.
- WAIN WRIGHT, Gordon R.: El lenguaje del cuerpo, Madrid, Pirámide, 1.987.
- WHITESIDE, R.L.: Face language, N. York, Pocket Books, 1.975.
- WILLEMSE, W.A.: "Constitution types in delinquency", Character and Personality, Londres, 1.932.
- WILLIAMS, E.: "An analysis of gaze in schizopshemics" Brit J. Soc. Clin. Psychol., 13, 1.974, pp. 1-8.

- WINICK, C. y HOLT, H.: "Eye and face movements as nonverbal communication in group analysis", J. Psychoth, 15, 1.961, pp. 52-62.
- WOLFF, Charlotte: Psicología del gesto. Barcelona, Ed. Miracle, 1.966
- WOLF, K.L. y KMUN, D.: Forma y simetría, Buenos Aires, EUDEBA, 1.959.
- WOLFGANG, Aaron: Nonverbal behavior, Toronto, Academic Press, 1.979.
- WORTHY, M.: Eye color. Sex and race, Hallux, Anderson Droke House, 1.974.
- WUNDT, W.: Elements de Psychologie Phisologique, 2 vol., París, Ed. Félix Alcan, 1.886.
- YARBUS, A.L.: "Eye movement and vision", N. York, Plenum Press, 1.967.

Reunido, en el día de hoy, el Tribunal que a)
 margen se expresa, para juzgar esta tesis doctoral,
 acordó por UNANIMIDAD calificarla
 de APTO CUM LAUDO
 Madrid, 18 de MAYO de 1974

Presidente: Dr. Pedro A. Saura Ramos

Vocales: Dr. Matilde Muñiz Pérez
Dr. Arturo Martínez Rodríguez
Dr. Fausto Blasquez Sánchez

Secretario: Dr. José María Rueda Andrés

El Secretario del Tribunal: 