

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



TESIS DOCTORAL

Representación escultórica del ojo humano en la cultura mediterránea

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Teresa Guerrero Serrano

DIRIGIDA POR

Consuelo de la Cuadra González-Meneses

Madrid, 2001

ISBN: 978-84-8466-195-5

©Teresa Guerrero Serrano, 1996



BIBLIOTECA U.C.M.



5308288827

Tesis doctoral

Título: Representación escultórica
del ojo humano en la cultura
mediterranea



Autor: Teresa Guerrero Serrano

Director: Consuelo de la Cuadra González-Meneses

Departamento de Escultura
Facultad de Bellas Artes
Universidad Complutense de Madrid

1996

Índice

Introducción.....	4
-------------------	---

Capítulo 1

Estudio físico y funcional del ojo	9
Introducción.....	10
1.1 Fisonomía y anatomía.....	11
1.1.1 Soporte óseo.....	12
1.1.2 Globo ocular.....	14
1.1.3 Párpados.....	18
1.1.4 Tejido capilar	23
1.1.5. Diferencias fisonómicas de los ojos en las razas humanas	25
1.2 Movimiento	28
1.2.1 Movimientos oculares	29
1.2.2 Músculos responsables de los movimientos oculares	30
1.3 Importancia comunicativa y simbólica	34
1.3.1 Elemento comunicativo.....	34
1.3.2 El ojo humano como elemento simbólico	37

Capítulo 2

De lo objetivo a lo subjetivo.....	42
Introducción.....	43
2.1 Representación y mimesis	44
2.1.1 Representación plástica	44
2.1.2 La mimesis en el arte. Consideración histórica	47
2.2 Semejanza con la realidad	52
2.2.1 De la identidad formal a la equivalencia	52

2.2.2	Solución formal de las características de los ojos...	54
2.2.3	Representación de la mirada.....	56
2.3	Del simbolismo a la realidad.....	59
2.3.1	Representación generalizada de la idea.....	61
2.3.2	De la realidad idealizada a la individualizada.....	67
2.3.3	Representación individualizada.....	71

Capítulo 3

	Soluciones en esculturas realizadas con un solo material escultórico.....	83
3.1	La primera solución generalizada.....	84
3.2	Realidad construida e inalterable.....	90
3.3	Hacia la belleza de la realidad.....	95
3.4	Primeras representaciones caractereológicas del individuo.....	104
3.5	Desarrollo de efectos formales para la traducción del color.....	108
3.6	Esquema formal de la idea.....	116
3.7	De lo idealizado a lo particular.....	120
3.8	Del realismo humanista al dramatismo gestual.....	125
3.9	Diversidad en el arte.....	132

Capítulo 4

	El vacío como materia expresiva.....	156
--	--------------------------------------	-----

Capítulo 5

Incrustaciones y utilización de distintos materiales escultóricos	169
5.1 Conchas	170
5.2 Conchas y piedras	172
5.3 Piedras semipreciosas y metal	177
5.4 Pasta de vidrio, esmaltes, piedras, marfil y metal... ..	186
5.5 Ojos de cristal y pelo natural	201
5.6 Prótesis oculares	208
5.7 Otros materiales	214

Capítulo 6

Aportación personal.....	216
Trabajo I	219
Trabajo II	222
Trabajo III	228
Trabajo IV.....	232
Trabajo V	241
Trabajo VI.....	248

Conclusiones	253
--------------------	-----

Bibliografía	259
--------------------	-----

Introducción

Al igual que cualquier artista-creador, nosotros desarrollamos unos intereses personales, unas preocupaciones que nos incitan a ciertas búsquedas, a unas formas de trabajo determinadas.

El desarrollo de nuestro trabajo se va nutriendo y madurando de manera constante con el aprendizaje, tanto de la observación del mundo exterior como de la introspección dentro de nuestro mundo interior, de nuestro propio "yo". La observación del mundo que nos rodea, las aportaciones que nos ofrece y nuestras propias reflexiones y necesidades expresivas convergen, con unas señas de identidad personal, en nuestra evolución artística.

Nuestros intereses personales parten de la representación de una realidad cercana a nosotros, con preferencia por la representación individualizada y el retrato del hombre.

En esta representación sentimos la necesidad de imitar la realidad, depurándola, seleccionando e indagando, a la vez que aportando nuestra sensibilidad personal, convirtiendo esta realidad en propia.

En este amplio campo de trabajo nos encontramos con elementos que ofrecen una especial dificultad para ser plasmados a través de la escultura; dificultad que nos obliga a un mayor esfuerzo interpretativo si queremos lograr una óptima similitud con la realidad.

De esta necesidad, nace nuestro interés por el tema de este estudio, que se centra en la representación del ojo, íntimamente unido a la mirada. A la dificultad que plantean sus características físicas y expresivas se suma la importancia identificadora en el individuo. Para lograr un mayor parecido con la realidad, las representaciones escultóricas del ojo han aportado soluciones, con equivalencias formales y efectos provocados por la combinación de distintos materiales.

Creemos de interés para aquellos escultores que comparten nuestros intereses recopilar la variedad de soluciones aportadas, analizar

las diferentes intenciones que han llevado a tales representaciones, y los factores que han intervenido en tal proceso.

Nos hemos centrado en la cultura mediterránea por ser la más cercana a nosotros. Esta investigación no sólo tiene un carácter abierto sino que podrá incitar a posteriores estudios, comparativos o específicos, de soluciones concretas.

En el primer capítulo nos adentraremos en el conocimiento del ojo humano como elemento de estudio, su configuración y su consideración social. Analizaremos su estructura anatómica, morfología y movimiento. Señalaremos la importancia que como elemento comunicativo tiene para el hombre y su valor como elemento simbólico desde las civilizaciones más antiguas.

En nuestra investigación nos interesa analizar las representaciones en las que existe una semejanza entre el objeto representado y la representación del mismo. La realidad se representa con una apariencia nueva, cuyo mayor o menor parecido es en muchos casos difícil de valorar, y es además discutible desde distintas teorías sobre la representación de la realidad. Las figuras de mayor parecido con la realidad pueden tener un carácter mimético, pero también las podemos hallar en representaciones sistematizadas, con cierto carácter simbólico, y en interpretaciones donde la representación se incrementa con una carga creativa del artista, pero sin distanciarse de un parecido con la realidad.

En el segundo capítulo estudiaremos el grado de objetividad y subjetividad que puede existir en este tipo de representación, estudio que será un apoyo fundamental para la comprensión de las distintas soluciones escultóricas del ojo humano. Analizaremos los condicionantes que intervienen en la representación artística y realizaremos una visión panorámica de la mimesis escultórica a lo largo de la historia, como primera reflexión sobre similitud, realidad, copia, e imitación. Estudiaremos la necesidad de alejarse de la forma real para conseguir una representación que consiga un mayor parecido con la realidad. Detallaremos cuáles son las características que obligan a una

interpretación del ojo y la mirada para conseguir una mejor semejanza con la realidad visible. Diferenciaremos el grado de individualismo o carácter sistemático que puede tener la representación y analizaremos sus orígenes, características y desarrollo.

En el tercer, cuarto y quinto capítulo de esta tesis recopilaremos las soluciones escultóricas del ojo humano. En el tercero, el ojo se traduce en el mismo material escultórico que el resto de la escultura. El cuarto son soluciones a través del vacío, y el quinto son soluciones que combinan diferentes materiales escultóricos.

En el tercer capítulo, analizaremos las diferentes intenciones expresivas y soluciones formales al ojo que identifican a cada periodo artístico, cómo ha surgido cada aportación, de dónde y porqué.

El cuarto capítulo podría considerarse un nexo de unión entre el tercero y el quinto, dependiendo en sus soluciones de una traducción parcial o total de la zona ocular a través del vacío, considerando el vacío una materia expresiva y escultórica.

En el quinto capítulo estudiaremos las combinaciones más usuales de los materiales escultóricos insertados en la zona ocular a modo de incrustación. Dónde se han utilizado, cuándo, qué interpreta cada material en el ojo y cómo muestran sus diferentes formas de expresión en las distintas soluciones realizadas.

La documentación fotográfica en estos tres capítulos es fundamental como complemento del texto, incluye un recorrido visual a la vez que teórico, sobre el que frecuentemente nos apoyaremos para corroborar datos, técnicas o reflexiones en torno a las soluciones dadas.

Por último, aportaremos a esta investigación una serie de trabajos sobre nuestra propia obra escultórica. Crearemos una producción y una reflexión sobre la misma, siempre desde un punto de vista personal con un carácter experimental y de investigación en su enfoque. Esta realización será paralela al estudio teórico que engloba la tesis, la cual

constituirá una base de datos y conocimientos que nos incitarán, provocándonos planteamientos y búsquedas personales dentro de nuestra realización escultórica.

1

Estudio físico y
funcional del ojo

Introducción

La tipología del ojo es muy variada, incluso dentro de cada una de las razas humanas. Su forma externa es especialmente difícil de analizar, por lo que la realización de un estudio anatómico del ojo "tipo" (refiriéndonos a "tipo" como ojo en general) es fundamental para un primer conocimiento del mismo. Ello permitirá asignar una nomenclatura apropiada para cada una de las partes que necesitamos mencionar, a lo largo de nuestro estudio y facilitar una claridad narrativa en nuestra exposición.

El movimiento del ojo es constante. Estudiaremos sus distintos tipos de movimientos, el funcionamiento de éstos y las arrugas más características que provocan.

Comparado con otros elementos del cuerpo humano, el ojo es un elemento de gran complejidad, por sus cualidades transmisoras y receptoras. La función receptora del ojo es la visión, pero también existen sus funciones transmisoras en la comunicación social y en la expresión personal de cada individuo.

El funcionamiento del ojo se encuentra ligado al acontecer exterior e interior de las personas. Esta dualidad se ha reflejado desde un ámbito espiritual, apareciendo en diferentes civilizaciones como símbolo religioso, mitológico y mágico, y desde un ámbito más terrenal, en el estudio de diferentes ciencias del campo social. Pretendemos conocer el funcionamiento de este órgano y la importancia de la fuerza transmisora que tiene en el hombre y en la sociedad, cualidades que motivan un interés en la interpretación artística.

1.1 Fisonomía y anatomía

La comprensión de la formación y el funcionamiento del cuerpo humano, ocupa una base importante de conocimientos para la representación artística del mismo. Investigadores, médicos y estudiosos del tema nos han ido desarrollando y facilitando a lo largo de la historia una constante documentación en la que apoyar nuestros propios análisis interpretativos.

A lo largo de los siglos, se ha comprobado que el artista ha aprovechado los recursos anatómicos de su época para la interpretación de su obra, de tal forma que algunos investigadores encuentran criterios con bases científicas en obras de arte antiguas. Así, por ejemplo, el Dr. Johannes Fuchs se han apoyado en el estudio de los juglares y arpistas ciegos, representados en el antiguo Egipto, para explicar las alteraciones de la ceguera sobre el cuerpo humano¹.

Iniciaremos nuestra investigación con un estudio de la anatomía básica de los ojos: su estructura o soporte óseo, el globo ocular, los párpados y los tejidos capilares. Comenzaremos con una comprensión general de cada uno de ellos, centrándonos seguidamente en aquellas partes externas y visibles del ojo, sus características, su situación, su tipología y sus movimientos.

¹ Dr. Johannes Fuchs, Director Médico de la Clínica Oftálmica del St. Katherine Hospital de Sttgart, Alemania. Artículo: "Juglares y arpistas ciegos del antiguo Egipto".

1.1.1 Soporte óseo

Las cavidades orbitarias u órbita son el soporte de los ojos y también de la zona que rodea a éstos. Son dos cavidades craneales profundas donde se encuentra el aparato de la visión. Estas cavidades tienen forma de pirámide cuadrangular, cuya base está hacia adelante y su vértice hacia atrás. Esta base externa la constituye un reborde llamado orbitario, que delimitará en el rostro el espacio que ocupa la zona de los ojos. Esta base puede variar en su forma más o menos rectangular, más o menos redondeada. Su medida, por término medio, es de 40 mm. de ancho y 35 mm. de altura.



1. Perfil y frente de la cavidad orbitaria.

La base tiene una posición oblicua donde sobresale el reborde superior con respecto al inferior. El reborde superior definirá el volumen y el tamaño de las cejas, y el inferior provocará un surco que marcará una clara separación del párpado inferior con la mejilla. Esta delimitación del ojo por el reborde orbitario se acentúa con la edad y la flacidez de la

piel. En su representación escultórica tiene un especial interés como marco que define la zona del ojo, y como soporte sobre el que se adaptará y definirá todo el relieve externo de la zona ocular.

1.1.2.- Globo ocular

El globo ocular es la parte fundamental del órgano visual. Es irregularmente esférico, porque hay una parte anterior que sobresale en forma de segmento de esfera más pequeña que la del globo ocular. El tamaño del globo ocular varía de un individuo a otro según su raza y sexo, pero las diferencias son mínimas. La cornea de un niño es aproximadamente igual que la de un adulto, y el tamaño de su globo ocular es proporcionalmente mayor. Por ello, unos ojos grandes darán una cierta configuración infantil. El diámetro antero-posterior del globo ocular es de aproximadamente 25 mm. y el diámetro vertical y transversal² de 23 mm. El peso del ojo es de³ 7 a 8 gr. Su consistencia es dura debido a la presión que ejercen sobre la pared del globo los líquidos que contienen. Así, el globo ocular está constituido por una pared y por un contenido.

1. La pared está constituida por tres membranas concéntricas: una membrana externa o fibrosa "la esclerótica y la córnea"; una membrana músculo-vascular "tractus uveal"; y una membrana nerviosa interna "la retina"
2. Al contenido se le suele llamar "medios transparentes del ojo", y lo forman el cristalino, el humor acuoso y el cuerpo vítreo.

Membranas que forman la pared

Esclerótica. Su espesor es de aproximadamente 1 mm. por delante, disminuyendo en la parte media donde no pasa de 0,5 mm.⁴ La superficie externa de la esclerótica es lisa, blanca en el adulto y ligeramente amarillenta en el anciano.

² Rouvière, H. "Anatomía Humana". Tomo (cabeza y cuello), pp. 305.

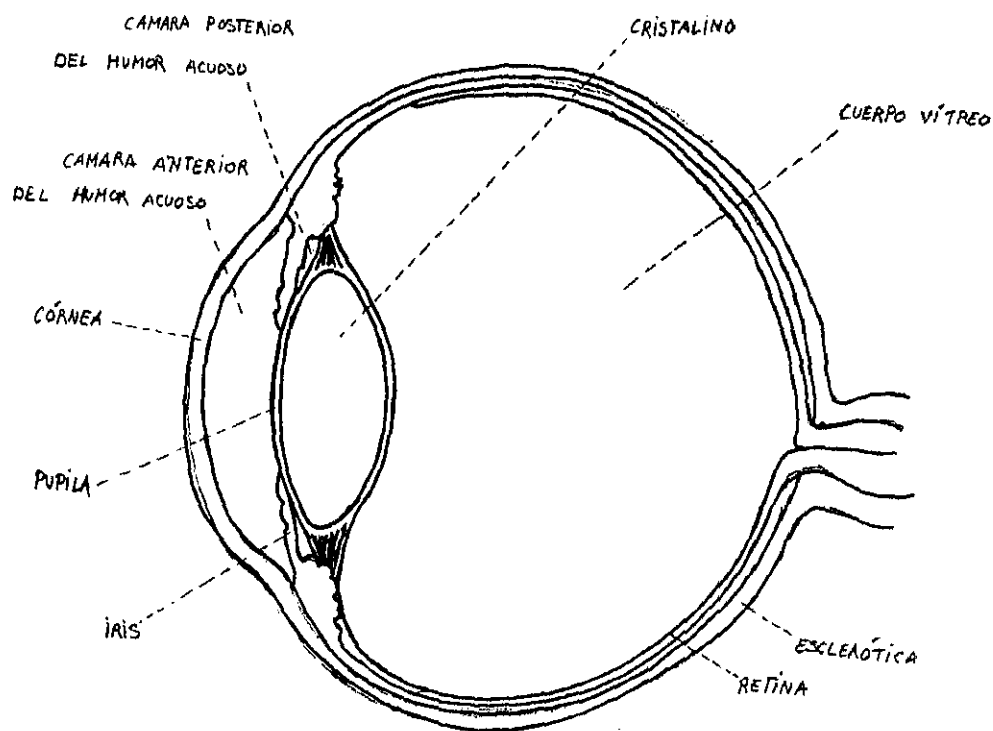
³ Ibidem.

⁴ Op. cit., pp. 306.

Córnea. Está situada por delante de la esclerótica. Es transparente y sobresale en la parte anterior, en ese segmento de esfera antes mencionado. El espesor de la córnea es de 1 mm. disminuyendo hacia el centro, donde sólo alcanza⁵ 0,8mm.

Membrana músculo-vascular. Está situada en la cara profunda de la esclerótica, excepto en la zona anterior, donde se separa para dirigirse hacia el eje perpendicular al ojo. El "iris" es la parte anterior de esta membrana músculo-vascular y actúa como un diafragma vertical y circular. El centro está perforado por un orificio llamado "pupila".

Retina. Membrana que cubre la cara interna de la membrana músculo-vascular.



2. Sección horizontal del globo ocular.

⁵ Op. cit., pp. 308.

La pupila parece negra, pero en realidad no es sino una abertura del iris por donde pasa la luz que llega al cristalino y a la retina, para formar una imagen. La pupila humana es circular, sin embargo en los animales aparece de muchas formas, siendo ésta la menos frecuente. El tamaño medio de la pupila humana es⁶ de 3 a 4 mm.

El iris es un músculo anular que se contrae para disminuir la abertura pupilar cuando la luz es intensa, o cuando los ojos convergen para mirar objetos cercanos. Esta convergencia de los iris se dirige al punto de visión, y cuando la vista se pierde en el infinito dicha convergencia desaparece. La pigmentación del iris es de una amplia gama de colores, dados por su parte anterior y varía según los sujetos y las razas.

Medios transparentes del ojo

Son los elementos perfectamente transparentes del ojo.

Cuerpo vítreo. Líquido que llena toda la porción ocular.

Cristalino. Se sitúa detrás del iris y delante del cuerpo vítreo.

Humor acuoso. Llena el espacio entre la córnea y el cristalino. Se separa en una cara anterior y una cara posterior por el iris. La cara anterior ocupa ese pequeño volumen o saliente en forma de semiesfera que hace la irregularidad esférica del globo ocular, en la zona que delimita el iris.

El color

El juego cromático que presenta el globo ocular es debido al color del iris, al blanco de la esclerótica y al negro de la pupila.

El iris está surcado por unos vasos que dibujan en él finas elevaciones semicilíndricas de dirección radiada, desde la pupila hasta

⁶ Op. cit., pp. 312.

el borde periférico. El color de los ojos que identificamos mediante el color del iris, al igual que el de la piel y el pelo, depende en gran parte de un pigmento, la melanina. La cantidad de pigmento de melanina determina las diferentes tonalidades de ojos. Si hay poco o nada de pigmento, el color resultante será azul y su aumento conllevará el oscurecimiento del ojo⁷.

La escala de Martín-Schultz sobre el color cromático de los ojos está dividida en cuatro categorías: ojos poco pigmentados (azules); ligeramente pigmentados (grises); medianamente pigmentados (verdes o marrón claro); y muy pigmentados (marrón oscuro o pardos)⁸. Suele haber una clara concordancia entre el color de los ojos y del pelo: ojos y pelo claro u ojos y pelo oscuro. También el color de los ojos está generalmente correlacionado con el de la piel, especialmente en el color de la esclerótica o "blanco del ojo", siendo frecuente el blanco azulado en personas de piel clara, excepto cuando está enrojecida por irritación (humo, polvo). En personas de piel oscura la esclerótica es más amarillenta, o incluso parece manchada por gránulos superficiales de melanina. También hay que tener en cuenta que los ojos oscurecen desde la primera infancia hasta la pubertad, aclarándose en la vejez.

⁷ Márquez, P. "Las Razas Humanas", pp. 32.

⁸ Ibidem.

1.1.3.- Párpados

Exteriormente presentan la zona dérmica de la región de los ojos. Su piel es más delicada que la del resto del rostro y la primera en deteriorarse con la edad, mostrando arrugas y pliegues producidos al mismo tiempo por un importante y constante movimiento expresivo. Su principal función es de sostén y protección del globo ocular. Son músculo-membranosos, y sus movimientos reparten sobre el globo el líquido de las glándulas lagrimales. La separación de los párpados superior e inferior se llama hendidura u orificio palpebral, que suele medir 3cm. de longitud y 1.5cm. de altura⁹. Las variaciones con respecto a estas medidas, determinan que el ojo parezca pequeño, grande, redondo, etcétera. El párpado superior ocupa hasta la ceja y el inferior hasta el surco llamado pálpebro geniano, que lo separa de la mejilla. Estos límites corresponden al reborde de la órbita, aunque en fusión con las regiones vecinas.

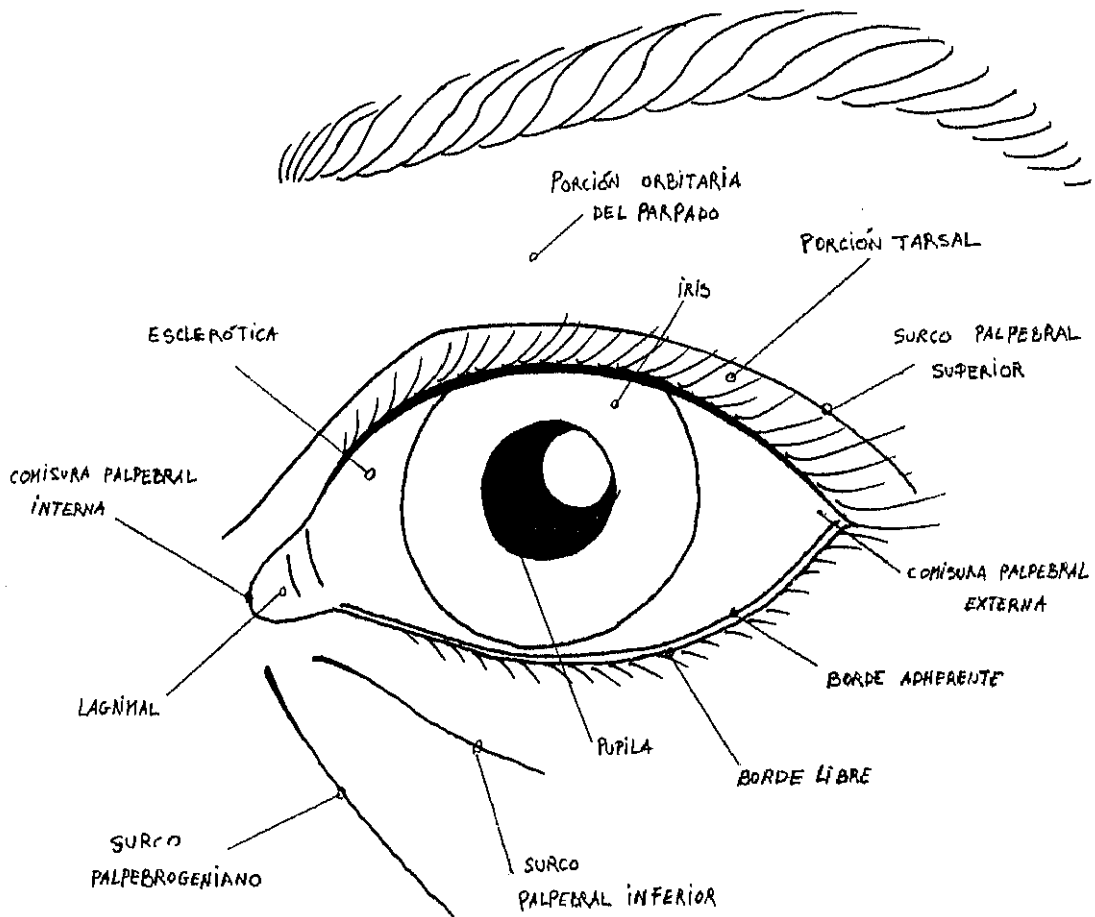
En los párpados se diferencian una cara anterior y otra posterior; una extremidad interna y otra externa; un borde adherente y otro libre.

La cara anterior distingue una parte llamada porción ocular o tarsiana de los párpados, -que comprende la parte convexa y resistente del globo del ojo-, y la porción orbitaria, -entre la porción tarsiana y el reborde orbitario-, mucho más blanda y deprimida, que corresponde a la grasa de la cavidad orbitaria. Estas dos porciones se separan por un surco curvo cóncavo llamado surco palpebral superior o inferior, dependiendo a qué párpado corresponda.

Las extremidades de los párpados se unen en las comisuras. La comisura interna está elevada por un pliegue transversal determinado

⁹ Rouvière, H., op. cit., pp. 325.

por un ligamento, mientras que la comisura externa está deprimida ligeramente en sentido transversal. De esta última comisura parten unos pliegues radiados cuyo número y profundidad aumentan con la edad (son las llamadas "patas de gallo").



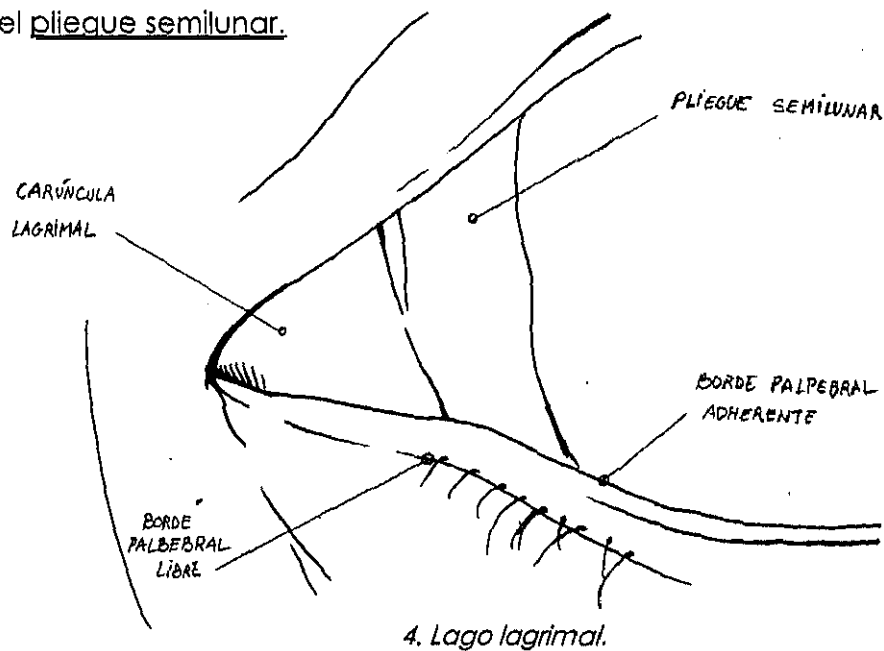
3. Vista frontal de la zona ocular.

El borde adherente corresponde al reborde orbitario. El borde libre que suele medir unos 3cm. de longitud y 2mm. de espesor¹⁰, tiene una porción lagrimal (interna) muy pequeña y otra porción ciliar o bulbar mayor (externa), que es donde se encuentran las pestañas. Las pestañas son pelos rígidos y curvos, cóncavos hacia arriba en el párpado superior y cóncavos hacia abajo en el inferior.

¹⁰ Rouvière, H., op. cit., pp.324.

Cuando el ojo está cerrado la hendidura palpebral es ligeramente cóncava hacia arriba y cuando está abierto, se crean unos espacios angulares que se llaman ángulos del ojo. El ángulo externo o menor es agudo, mientras que el ángulo interno es redondeado.

El lago lagrimal es el espacio semielíptico que intercepta las porciones lagrimales, en cuyo fondo se encuentra la carúncula lagrimal y el pliegue semilunar.



El globo ocular se sitúa dentro de la órbita pudiendo estar más o menos profundo, caracterizando así unos ojos más saltones o más hundidos. Al estar recubriendo al globo y la estructura ósea, los párpados se adaptan a éstos, por lo que su forma básica dependerá en gran parte de la estructura ósea y la profundidad del globo ocular en relación con la misma. También la cantidad de grasa que el párpado tenga determinará su forma, afectando especialmente a la zona superior. Cuando se percibe excesiva grasa, el surco palpebral superior llega a ocultar el tarso; de forma contraria, cuando la grasa es muy escasa el párpado superior queda a la vista (este último caso suele acompañar a los ojos hundidos). La variación de grasa puede cambiar la situación del globo ocular, hundiéndolo o sacándolo hacia afuera con respecto al orbital. La falta de grasa orbitaria, por su parte, hunde al ojo y a la vez hace retroceder al párpado. El párpado inferior, por carecer de una prominente estructura ósea, hace más evidente cualquier pequeño

cambio en un mismo individuo en diferentes momentos de su vida, no sólo de tono (ojeras, rojeces, etcétera...), sino también de relieve.

Con relación a la cantidad de acumulación de grasa en el ojo, Lange realizó una tipología palpebral¹¹, aunque limitándose únicamente al párpado superior y a un tipo de ojos superficiales. Hizo con ellos un análisis sobre la forma y la relación entre la eminencia infraciliar¹², el tarso y la frente. Cuatro son los grupos enumerados por Lange: "párpado de melocotón", "párpado en Maza", "párpado Tarsal" y "párpado superior angosto".

1. Párpado de melocotón

La eminencia infraciliar contiene excesiva grasa, provocando una ocultación del párpado en su zona tarsal y definiendo una curva uniforme en el nacimiento de las pestañas.

Este párpado es propio de la juventud, y en la edad adulta es más frecuente encontrarlo en la mujer que en el hombre. En su máxima acentuación, esta tipología caracteriza a determinadas razas orientales que más adelante analizaremos.

2. Párpado en Maza

La eminencia infraciliar contiene escasa grasa, provocando una visión amplia del párpado superior. La zona tarsal presenta un área amplia en su mitad interna y la eminencia infraciliar en la externa.

¹¹ Tipología utilizada en las dos tesis: Plasencia Climent, C. "El rostro humano", pp. 240; Pajares Gómez, J. L. "Los ojos. fisionomía, expresiones...", pp. 193.

¹² La eminencia infraciliar es la zona debajo de las cejas, que equivale a la porción orbitaria de los párpados.

3. Párpado Tarsal

No aparece grasa ni volumen en la eminencia infraciliar. Esta zona del párpado disminuye dejando ver una amplia zona tarsal.

4. Párpado superior angosto

El globo ocular se oculta en una zona profunda del orbital, dando lugar a un párpado estrecho, tanto en la eminencia infraciliar como en la zona tarsal.

Como bien nos apunta J. L. Pajares en su tesis "Los ojos: fisionomía, expresiones..."¹³, esta clasificación no sólo se limita al análisis del párpado superior, sino que incluye como único factor determinante en las diferentes formas de párpados a las variaciones de grasa. Pero sin tener en cuenta el soporte óseo, las proporciones de sus rasgos, los estados anímicos, etcétera. Si incluimos entonces el párpado inferior y un análisis de sus posibles variaciones, podríamos ampliar esta tipología. Aun así, es interesante conocerla y detenernos en la importancia que tienen las proporciones comparativas de la zona visible del tarsal, orbital, y la ceja, en la caracterización y definición de un ojo determinado.

¹³ Pajares Gómez, J. L. "Los ojos: fisionomía, expresiones...", pp. 193.

1.1.4. Tejido capilar

El tejido capilar de la zona ocular está compuesto por las cejas y las pestañas, cuya función principal es proteger a los ojos contra las agresiones externas: el sudor, la lluvia, la luz, el polvo, etcétera. Estéticamente son considerados como atributos que embellecen a los ojos. Son artificialmente modificados desde la antigüedad, tanto en su forma como en su color, según van dictando las modas. Este tipo de manipulación es más frecuente entre las mujeres que entre los hombres.

Las cejas se sitúan sobre el borde superior de la cuenca orbitaria, como límite entre la región de los ojos y la frente. Están formadas por pelos que crecen en dirección hacia las sienes. Su sistema capilar es independiente del pelo del resto de la cabeza, lo que explica su mayor fortaleza y que no se pierda con la edad (no está vinculado a la calvicie). Su color es igual o más oscuro que el del cabello y su forma y tamaño es variable. En la infancia son menos pobladas y su pelo es menos fuerte. Son más anchas en el extremo interno o cabeza, disminuyendo hacia el extremo externo o cola.

En el caso de los ojos hundidos, es frecuente que parte de la ceja se esconda debajo del arco orbital, al contrario que en los ojos salientes donde resultan totalmente visibles. Sus cabezas pueden situarse más o menos separadas, e incluso totalmente unidas. Su anchura, grosor o densidad es muy variable. Gaussin, en su libro "El rostro" las agrupa en catorce tipos:

- | | |
|------------------------|----------------------------|
| 1- Ausencia de cejas | 8- Unidas por el entrecejo |
| 2- Cejas cortas | 9- Muy separadas |
| 3- Finas y estrechas | 10- Bajas tapando el ojo |
| 4- Tupidas y angulosas | 11- Altas |
| 5- Poco pobladas | 12- Arqueadas |
| 6- Desordenadas | 13- Rectas |
| 7- Ordenadas y largas | 14- Ondulantes |

Las pestañas nacen en el borde de los párpados. Son pelos firmes y curvados, más largas en el párpado superior que en el inferior. Resaltan el contorno de la abertura del ojo y el contraste cromático con la esclerótica.

Gausin clasifica las cejas en cuatro grupos:

- 1- Largas y rectas
- 2- Cortas y curvas
- 3- Largas y curvas
- 4- Cortas y rectas

1.1.5. Diferencias fisonómicas de los ojos en las razas humanas

La razas, desde el punto de vista de la antropología, están basadas en criterios físicos, agrupados por un conjunto de caracteres hereditarios comunes, sean cuales sean sus lenguas, costumbres o nacionalidades.¹⁴

El primer estudio sobre la clasificación de las razas se basó en el análisis del cráneo, al cuál siguió una investigación sobre la escala cromática de la piel y el iris¹⁵. Los tres grupos raciales básicos que distinguen estos estudios son:

1- Blancos

2- Amarillos

3- Negros

A cada grupo corresponde un color de ojos o iris¹⁶.

Negros: ojos muy oscuros

Amarillos: ojos oscuros de tonalidades más claras

Blancos: ojos azules o grises (nórdicos y Europa oriental)

ojos oscuros: (Mediterráneo y Dínáricos)

El color de los ojos, como ya indicamos en el estudio del iris, al igual que en la piel, se debe a un pigmento llamado melanina. Existe normalmente una correlación en la tonalidad de piel-ojos: piel clara-ojos claros, y viceversa. Sin embargo, aunque son los menos frecuentes, pueden aparecer el color piel-ojos opuestos, encontrando ejemplos incluso de personas de raza negra con los ojos azules. La esclerótica también suele ser más clara en personas cuya piel e iris son claros, incluso toma un tono azulado (excepto cuando se sufren irritaciones por polvo,

¹⁴ Márquez, P., op. cit.

¹⁵ Op. cit.

¹⁶ Op. cit., pp. 32.

aire, humo...). Las personas cuyo grado de pigmentación es fuerte, por el contrario, pueden presentar la esclerótica manchada con gránulos superficiales de melanina y tienen el blanco más amarillento que azulado.

En los estudios de clasificaciones raciales también hay una interesante distinción con respecto al peso del globo ocular. Esta diferencia no es apreciable a simple vista, pero las estadísticas nos demuestran que los negros tienen el globo ocular más pesado que los norteamericanos blancos, que a su vez son más pesados que los de los japoneses. Además, en las tres razas los globos oculares son más pesados en los hombres que en las mujeres¹⁷.

La estructura ósea, los globos oculares e incluso el grado de pigmentación de la piel son datos fáciles de conocer por medio de estadísticas de medición y peso. Las diferencias en la zona palpebral no son de tanto interés para la concreción de tales estadísticas raciales. Sin embargo, existe un tipo de párpado característico de la raza nordmongólica y que aparece también, aunque algo menos acusada, en chinos, japoneses, indonesios y esquimales¹⁸. En los ojos de los niños de cualquier raza se tiende a acusar también ciertas características de este tipo de ojos, que va desapareciendo progresivamente desde su nacimiento hasta el final de su infancia. En la tipología de Lange, se identificarían con el grupo de "párpados de melocotón" en su máximo desarrollo.

Las tres peculiaridades principales de los "ojos Mongólicos" son¹⁹:

1- El acentuado estrechamiento y oblicuidad de la hendidura palpebral.

¹⁷ Coon, C.-S. "Las razas humanas actuales", pp. 341.

¹⁸ Márquez, P., op. cit., pp. 50.

¹⁹ Ibidem.

2- La grasa que contiene la parte interna del párpado hace que el pliegue palpebral superior se monte sobre el párpado superior, ocultando su zona tarsal y cubriendo parcialmente las pestañas, haciendo que éstas parezcan más cortas.

3- El pliegue palpebral superior se prolonga en una doblez hacia el ángulo interno del ojo, que oculta la carúncula lagrimal.



5. Ojos de mongol.

Este tipo de ojo suele acompañarse de un rostro más aplanado, cuyo tabique nasal es de bajo relieve. Las cejas también suelen reforzar tal fisonomía con una peculiar horizontalidad.

1.2 Movimiento

A las características físicas y psíquicas de los ojos se suma el constante movimiento que éstos presentan. Un movimiento de parpadeo y de dirección de la mirada y una importante variedad de movimientos expresivos y gestuales, que caracterizan a los ojos como protagonistas de la expresión facial.

Numerosas e interesantes clasificaciones han realizado estudiosos de la expresión del rostro sobre los músculos gestuales y las emociones transmitidas en la gesticulación de éstos, así como distintas clasificaciones de las direcciones de la mirada y su papel y significado en la expresión facial. Carlos Plasencia y J. L. Pajares, en sus estudios sobre el rostro y los ojos, realizan un interesante análisis sobre las expresiones gestuales, señalando una clasificación de sentimientos y gestos en concordancia con sus correspondientes músculos responsables. Para nuestra tesis no creemos necesaria una recopilación del significado gestual de los movimientos de los ojos, pero sí un conocimiento básico de los músculos y los posibles movimientos que podemos observar en los mismos.

1.2.1 Movimientos oculares

Podemos diferenciar los movimientos de los ojos en tres grupos.

Movimientos del globo ocular

Suele ir acompañado de un movimiento de los párpados, con una función protectora del globo ocular. El movimiento del globo ocular se corresponde a la dirección de la mirada, que conlleva una gran importancia comunicativa y expresiva del individuo, además de representar una línea compositiva muy interesante dentro de la representación artística. Hay que tener en cuenta que también en el acto de mirar, el globo ocular suele tener un movimiento rápido y constante de rastreo (cuando miramos la cara de alguien, por ejemplo, damos pequeños vistazos de un ojo a otro y ocasionalmente a la boca).

Movimientos de la zona palpebral

Es el parpadeo habitual de abertura y cierre para mantener la humedad del ojo, o el movimiento gestual debido a una emoción externa o interna.

Movimientos de las cejas

Es gestual, por una emoción externa o interna.

1.2.2 Músculos responsables de los movimientos oculares.

Los músculos encargados de los diferentes movimientos en la zona de los ojos son: Orbicular, Rectos, Oblicuos, Superciliar, Piramidal y Frontal. De ellos, los dos últimos pertenecen a la región de la nariz y el cráneo respectivamente, pero son responsables de determinados movimientos de las cejas.

1- Movimiento del globo ocular:

Músculos rectos

Músculos oblicuos

2- Movimiento palpebral:

Músculo orbicular

3- Movimiento de las cejas:

Músculo frontal

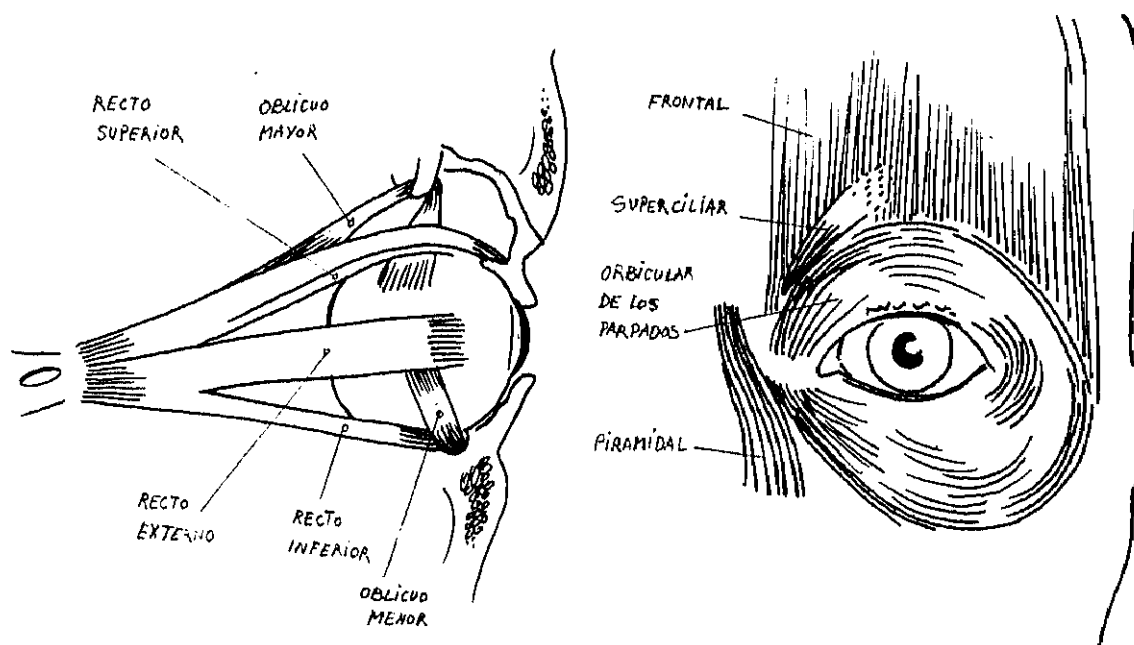
Músculo orbicular

Músculo piramidal

Músculo superciliar

Los músculos orbiculares, superciliar, frontal y piramidal son músculos subcutáneos, se encuentran en contacto directo con la piel, y son responsables del movimiento gestual y de la aparición de diferentes arrugas en nuestra zona de estudio.

Hay que tener en cuenta que aunque determinados músculos se responsabilicen de movimientos concretos, pueden funcionar también como combinación con otros, potenciando o matizando tales movimientos. También el número y la descripción de las arrugas producidas por la acción de los diferentes movimientos, variará según los individuos y la edad de los mismos. Además, los movimientos expresivos que aparecen en la zona de los ojos generalmente apoyan al movimiento expresivo del resto del rostro.



6. Músculos oculares.

Músculo orbicular de los ojos

Se encuentra en la zona externa e interna de la cavidad orbitaria, en forma de anillo elíptico, aplanado, ancho y delgado.

La porción externa del músculo, junta y separa los párpados. La porción superior externa, baja las cejas, actuando como antagonista del frontal. Y la porción inferior externa, proyecta hacia arriba el párpado inferior.

La oclusión fuerte de los párpados produce en la zona externa unas arrugas transversales y radiales ("patas de gallo") en el ángulo externo de los ojos, dirigidas hacia las sienas, debido a la disposición fibrosa del Orbicular de los ojos.

En el movimiento de descenso de las cejas, la curvatura de las mismas se hace más rectilínea y los extremos internos se contraen hacia el centro, provocando pequeñas arrugas entre las cejas.

Músculos rectos

Son cuatro músculos que se insertan en el fondo de la cavidad orbitaria, dirigiéndose hacia adelante para buscar el globo ocular en el que se insertan. Estos cuatro músculos son el recto superior, inferior, externo e interno, nombres que derivan de su posición con respecto al globo ocular; la función de cada uno es mover al globo ocular en una determinada dirección.

El recto superior se inserta en la parte antero-superior de la esclerótica, dirigiendo la cornea hacia arriba.

El recto inferior se inserta en la parte antero-inferior de la esclerótica, dirigiendo la cornea hacia abajo.

El recto externo se inserta en el lado externo de la esclerótica, dirigiendo la córnea hacia afuera.

El recto interno se inserta en el lado interno de la esclerótica, dirigiendo la córnea hacia el ángulo interno, en sentido contrario al recto externo y en igual dirección.

Músculos oblicuos

Los oblicuos son dos músculos, el oblicuo mayor y el menor. Provocan movimientos en el globo ocular, con una dirección oblicua con respecto a los ejes del globo ocular.

El oblicuo mayor se inserta en el fondo de la órbita y en la región postero-superior del globo ocular. Gira el globo sobre un eje oblicuo hacia atrás y adentro, dirigiendo la cornea hacia afuera y abajo.

El oblicuo menor se inserta en la base de la cuenca orbitaria y en la parte infero-externa de la mitad posterior del globo. Dirige la cornea hacia afuera y arriba.

Músculo frontal

Este músculo cuadrilátero, delgado y ligeramente curvo, se sitúa en la parte anterior del cráneo, desde la altura de las cejas hasta la altura del nacimiento del cabello. Es responsable de la elevación de las cejas, bien sea en toda su extensión o parcialmente y dependiendo si la contracción del músculo es total o sólo se contraen extremos o la zona central del músculo. Ello motivará la inclinación de las cejas de arriba a abajo y viceversa.

Los movimientos de este músculo provocan arrugas transversales sobre las cejas, en la región de la frente, en relación directa con las cejas. Estas arrugas se suelen disponer de forma paralela y siguiendo la curvatura que describe la ceja, disminuyendo normalmente en su intensidad y curvatura en la zona central de la frente, entre las dos cejas. En algunas ocasiones presenta incluso una convexidad contraria en dicha zona.

Músculo superciliar

Es muy pequeño y de forma rectangular, se encuentra debajo del orbicular de los ojos. Realiza el movimiento oblicuo de las cejas, atrayendo hacia dentro la piel de las mismas, y formando pliegues verticales en las cejas.

Músculo piramidal

Es triangular y alargado. Se sitúa sobre el hueso de la nariz. Tira hacia abajo la piel del entrecejo, al contrario que el músculo frontal.

Este movimiento acentúa la curvatura entre la nariz y la frente. Provoca unas arrugas transversales, que algunos llaman "pliegues de los luchadores".

1.3 Importancia comunicativa y simbólica

1.3.1 Elemento comunicativo

El ojo, además de ser un órgano visual y receptor de lo que acontece dentro del campo visual, es un elemento esencial en la transmisión de cuanto sucede en el interior de nuestra mente y en nuestros sentimientos. Este poder de transmisión viene dado por la mirada (acción de mirar, "modo" de mirar), componente íntimamente unido a los ojos de cualquier ser humano. Así, podemos apreciar que cuando unos ojos carecen de vida, siguen teniendo la misma forma y relieve. Sin embargo, la transmisión se anula por completo, esta fuga de energía abandona el cuerpo dejándolo como mera forma.

De todas las partes del cuerpo humano que se emplean para transmitir y recibir información no verbal, los ojos son los más importantes y los más directos. La mayoría de los encuentros comienzan con un contacto visual, y una situación puede desarrollarse de forma diferente si se lleva a cabo con contacto visual o sin él. Esta importancia comunicativa de los ojos es común tanto en los hombres como en los animales. Sus significados y condicionantes -como la mirada fija, su duración y frecuencia, la distancia del elemento mirado-, han creado un lenguaje que, con distintos puntos de vista y metodología, son estudiados en psiquiatría, psicología, antropología, sociología y etnología.

Esta función comunicativa de la mirada se transmite tanto entre dos personas como entre el espectador y la obra de arte, con una especial importancia en la dirección de la mirada. Se crea una fuga constante y compositiva, a la vez que un contacto con el espacio exterior a ella.

Además de la relevancia que tiene como lenguaje comunicativo y social, también es un elemento de importancia caracterológica y gestual. La expresión interior se plasma en la forma de mirar: el brillo, la profundidad, la ligereza, la movilidad... Unos mismos ojos, sin necesidad de movimiento, transmitirán miradas diferentes. Así, los ojos transmiten la tensión arterial y las alteraciones de la salud, tanto física como psíquica. Es también en la forma de mirar donde evidenciamos claramente los cambios anímicos. La expresión mímica o gestual es causada al gesticular con la acción de ciertos músculos, dando lugar a emociones momentáneas o bien fingidas de asombro y alegría. Aunque cada persona suele tener una mirada propia fuertemente unida a su personalidad, esta mirada estará cargada de matices y variantes diferentes, tantas como las posibilidades internas y externas acontezcan a la persona.

La historia de la fisionomía ha estudiado la expresión del carácter a través del cuerpo. Existe un especial interés por el rostro como la parte que mejor refleja el interior del hombre, y por ser la zona más individualizada. Estos estudios han aportado clasificaciones y análisis de

la gesticulación de los ojos, sus transmisiones emotivas y sus diferentes formas, ateniéndose a la tipología caracterológica del individuo²⁰.

²⁰ J. L. Pajares en su tesis "Los ojos: fisionomía, expresiones...", aporta un estudio detallado sobre las referencias sociales de la mirada y las aportaciones fisionómicas acerca de los ojos a lo largo de la historia.

1.3.2 El ojo humano como elemento simbólico

A lo largo de la historia, la potencia de la mirada ha sido adorada, estudiada e incluso en algún momento temida. Juan Eduardo Cirlot, en su libro "El ojo en la mitología. Su simbolismo", diferencia los modos de representación de los ojos y la mirada con un sentido religioso, mitológico y simbólico; analiza el poder espiritual que los caracteriza, la importancia de la luminosidad exterior y física y la luminosidad interior y espiritual, así como su utilización simbólica en distintas culturas.

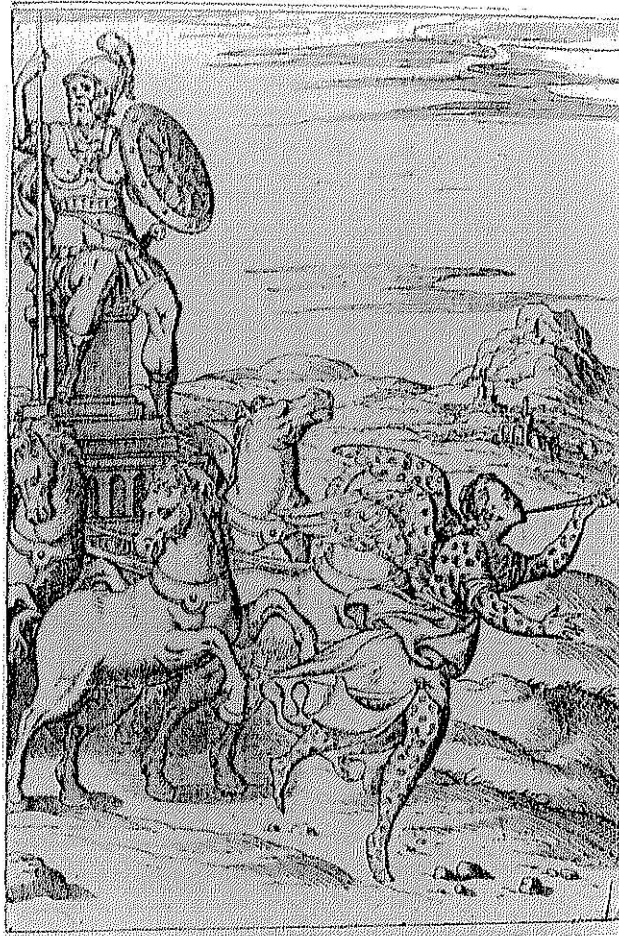
Cirlot diferencia tres modos de representar los ojos:

- 1- desplazamiento: cuando uno o varios ojos aparecen en distinto lugar al natural.
- 2- disminución: los ojos son reducidos a uno.
- 3- aumentación: se incrementan de tres en adelante.

Cirlot menciona también a los ojos que aparecen como órgano independiente para convertirse en símbolo, como los que se utilizan de talismanes o amuletos, o los que llevaban las galeras griegas a ambos lados del espolón para protegerse de los poderes nefastos. A los ojos desplazados se les da el nombre de "heterotópicos" y los utilizados como defensa "apotropeos".

El ojo y la mirada ha simbolizado frecuentemente al sol como portador de energía y felicidad, y como un vínculo de espiritualidad y de vida. De este modo, en Egipto el ojo estaba relacionado con los dioses protectores Ra, Amon, Horus y Osiris, que eran dioses solares. Ouadza, el

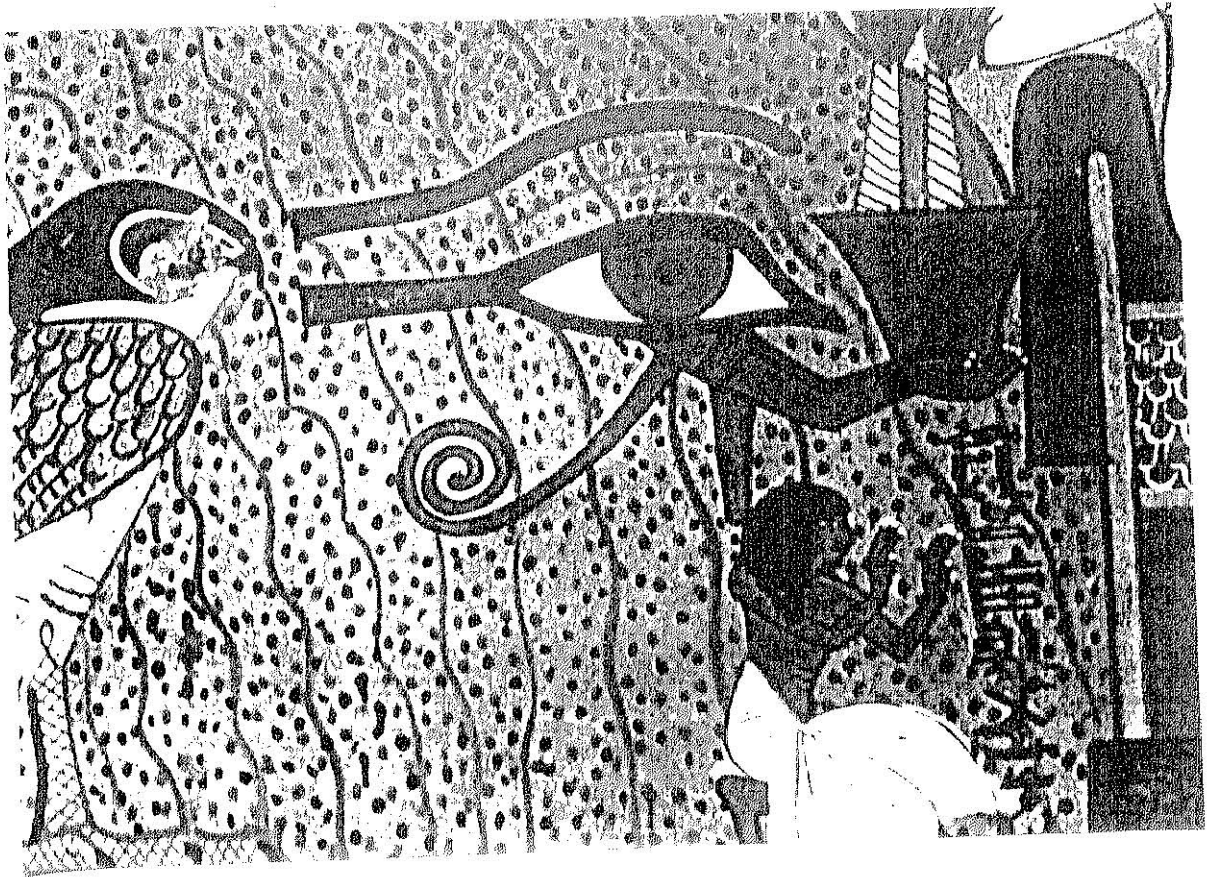
ojo divino de Osiris, simboliza al fuego sagrado y la inteligencia del hombre²¹. Ra está representado por una cobra erguida con el ojo dilatado²². También es significativa la representación de los ojos en las pinturas y relieves egipcios que siempre están de frente, tanto en representaciones de ojos aislados, como en personajes, aunque estos estuvieran de perfil.



7. Ojos con desplazamiento y aumentación. Ares acompañado de Eride (Cartari, 1.571).

²¹ Morales y Marín, J. L. "Diccionario de iconología y simbología", pp. 245.

²² Chevalier, J. y Gheerbrant, A., "Diccionario de los símbolos", pp. 772.



8. Ojo de Oudjat teniendo en los brazos la urna del sacrificio. Tumba de Packed, 18ª dinastía.

En el cristianismo aparecen ojos heterotópicos y por aumentación, como en las alas de los querubines y serafines, indicando la necesidad de reforzar el sentimiento y la presencia de lo sobrenatural. En la Biblia, en un sentido metafórico, el ojo simboliza la vigilancia de Dios. Dice Jeremías: "Grandioso eres en tus consejos; e incomprensible en tus designios: contemplando están tus ojos todas las acciones de los hijos de Adán"²³.

²³ Jeremías 32,19. Antiguo Testamento.

En la leyenda griega de Aigor, mencionada en la "Iliada y la Odisea", se encuentra un personaje que recibió el nombre de Panoptes (que todo lo ve) y aparece asimilado a la idea de cielo nocturno con cien ojos. Más tarde Panoptes fue convertido en pavo real con una cola ostentada en cien ojos, en forma circular, simbolizando el cielo y el tiempo. También en leyendas griegas aparecen seres poseedores de un solo ojo, como rasgo de inferioridad. Entre éstos podemos nombrar a los arismaspes y los cíclopes, gigantes de un solo ojo; al igual que Polifemo, personaje al que se refieren algunas leyendas y que ha inspirado a muchos artistas y obras líricas posteriores. Las Grayas, hermanas de las Gorgonas, sólo poseían entre las tres un ojo y un diente; una de ellas siempre mantenía un ojo abierto y el diente preparado, mientras las otras dormían²⁴.

El llamado "Mal de ojo" o "aojamiento" se basa en la creencia de que la mirada de un determinado ser, hombre o animal, puede ocasionar un daño de tipo físico o psíquico. En griego, baskania; en latín, fascinum; en inglés, evil eyes; en catalán, ullprès; en italiano, jettatura. Es inagotable la cantidad de formas adoptadas por el aojamiento, tantas como las prevenciones utilizadas a través del tiempo y en los distintos pueblos. Plinio cuenta en su "Historia Natural" que cerca de las fuentes del Nilo habitaba un animal llamado catoblepas, cuya mirada mataba instantáneamente. Fenicios, sirios, etruscos y cartagineses utilizaban ojos en diversos objetos, amuletos y talismanes, al igual que griegos y romanos llevaban consigo frecuentemente el ojo egipcio.

²⁴ Vernart, J-P. "La muerte en los ojos".

Podemos distinguir entre el ojo físico -en su función de receptor de la luz-, el ojo del corazón -que recibe y transmite la luz espiritual-, y el tercer ojo -indicando la condición sobrehumana-. Platón y San Clemente de Alejandría llamaban a este segundo "ojo del alma"; Plotinio, San Agustín, San Pablo, así como constantemente en la espiritualidad musulmana, lo llaman "ojo del corazón" o "del espíritu", refiriéndose al vínculo espiritual de Dios con el hombre. El tercer ojo en numerosas culturas orientales indica clarividencia, sabiduría sobrehumana. Este ojo, dentro de un triángulo, se ha utilizado como símbolo masónico y cristiano refiriéndose al conocimiento divino. El ojo frontal, si es único, va unido a la idea de destrucción. Pero si se trata de un tercer ojo, puede expresar tanto la triada como el reflejo de tres estados -activo, pasivo y neutro- como también la creación, conservación y destrucción²⁵.

²⁵ Morales y Marín, J. L., op. cit., pp. 245.

2

De lo objetivo a lo
subjetivo

Introducción.

Es importante tener en cuenta los factores que han intervenido en las diferentes representaciones artísticas. Las necesidades y los condicionantes que han promovido a los escultores a crear la variedad de soluciones escultóricas del ojo humano.

Consideraremos cómo ha ido variando la mimesis en el arte a lo largo de la historia, teniendo en cuenta que la visión de la realidad ha ido cambiando en cada sociedad, imitando la realidad con diferentes enfoques. En torno a la mimesis, se han creado también distintos planteamientos sobre la realidad, cómo la vemos, lo que conocemos acerca de ella, así como diferentes opiniones en favor y en contra de la imitación en el arte.

En la representación escultórica, en muchos casos, no basta con una copia formal de la misma para conseguir una semejanza con la realidad. Estudiaremos cómo esta dificultad se potencia de manera especial en los ojos, tanto por sus características físicas, como por la expresividad que nos transmite. La necesidad de interpretarlos en el material escultórico, ha provocado numerosos efectos técnicos, frecuentemente repetidos en diferentes obras.

La aportación del individuo que realiza la obra puede ser más o menos creativa, no sólo por la innovación de un efecto antes no utilizado, sino también por mostrar una visión subjetiva de la realidad que representa. Diferenciaremos dos tipos de representación: una que muestra una visión objetiva de la realidad, sistematizando las soluciones formales y técnicas. Y una individualizada, con una visión singular y subjetiva de la misma.

2.1. Representación y mimesis

2.1.1 Representación plástica

Para realizar una representación es necesario contar con una percepción de lo que se pretende representar. El campo de estudio sobre la percepción visual es muy amplio. Filósofos y psicólogos han analizado el mecanismo perceptivo, desarrollando distintas tendencias y teorías, que han demostrado la complejidad de tal acto. En torno a la forma de percibir influyen los sentidos, sensaciones, conocimientos, creación, realidad, etcétera.

En la percepción visual interviene una selección de la realidad que se percibe. En dicha selección participan los conocimientos y pre-conceptos que tengamos de ella. Ello está íntimamente ligado al momento histórico en que nos centremos, teniendo en cuenta que el significado de la realidad ira variando en base a unos conceptos y búsquedas diferentes en cada sociedad y cultura. Sobre este concepto generalizado cada individuo posee una selección innata. Una sensibilidad personal que derivará una percepción concreta, dentro de una armonía sensitiva, común a su entorno y sociedad. Estas son la suma de las bases aprendidas del individuo en su entorno, con las debidas connotaciones personales.

Estos condicionantes de la percepción nos explican en gran parte las diferencias de representación en los distintos estilos. Los cambios que van marcando las diferentes formas de representación a lo largo de la historia, reflejan las diferentes formas de concebir la naturaleza. Por ello, para una mejor comprensión de una imagen, debemos analizarla dentro de la tradición y el contexto en el que fue creada. Dice Riegl al respecto:

"Todo estilo aspira a una traducción fiel de la naturaleza y no a otra cosa, pero cada estilo tiene su propia concepción de la naturaleza"²⁶.

En cuanto a la persona concreta que percibe, debemos de tener en cuenta la sensibilidad del individuo al que nos referimos. Somos sensibles ante lo que nos afecta, reaccionamos seleccionando lo que nuestras sensaciones captan. La sensibilidad hace que percibamos las cosas en base a nuestra personalidad, convirtiéndolas en nuestro mundo. Dice Valeriano Bozal: "La sensibilidad, a diferencia de lo que ocurre con las sensaciones, no es afectada por las cosas si no en relación a un sujeto"²⁷.

Este procedimiento perceptivo potenciará una representación de la realidad depurada y asimilada, configurada bajo el concepto y la sensibilidad del individuo y la sociedad. Esta nueva configuración de la realidad toma presencia física a través de un material. Este material, así como las técnicas que se han utilizado para su manipulación, dependerán también de los conocimientos y los materiales con los que pueda contar cada sociedad y cada artista.

Por lo tanto, en las artes plásticas la representación es una nueva presentación de la realidad, a través de un material que le da presencia física. En este acto quedan implicados el sujeto que realiza la acción, el objeto o realidad que se pretende representar y el material o materiales en el que se materializa la obra. En la representación influyen numerosos factores que provocan que la nueva apariencia o aspecto de dicha realidad sea esa y no otra. Esta nueva presencia puede ser tan similar que llegue a confundirse con la realidad representada, o tan distinta, que sólo en su significado simbólico se asemeje a la realidad representada. La semejanza con la realidad que consigue una solución escultórica, no siempre equivale a una imitación formal fidedigna de esta. Puede tratarse de una invención de efectos formales e

²⁶ Riegl, A. "Industria artística tardoromana", 1.901 (citado por E. H. Gombrich, "Arte e Ilusión", pp. 31).

²⁷ Bozal, V. "Mímesis: las imágenes y las cosas", pp. 26.

interpretativos, que trataremos en el capítulo II.2. donde nos centraremos en el ojo como elemento de estudio. Antes debemos de considerar cómo la intención de imitar la realidad ha ido cambiando y provocando planteamientos y polémicas en torno a la representación de la realidad.

2.1.2 La mimesis en el arte. Consideración histórica

El término de mimesis surge en la antigüedad, "μιμησις" en griego, "imitatio" en latín, aunque su concepto fue cambiando a lo largo de la historia. Su origen probablemente estuviera relacionado con los rituales y actos de culto que realizaba un sacerdote (la danza, la música y la mímica). No significaba el reproducir una realidad externa, si no expresar la interior. En el siglo V a.C. se desarrolló en el ámbito de la filosofía el término "mimesis" como reproducción de la apariencia externa de las cosas, aplicándolo a las artes plásticas y a la poesía. El primero en desarrollar este uso fue Sócrates, que llegó a la conclusión de que la pintura y la escultura se diferenciaban de las demás artes en que imitan lo que vemos. Esta teoría fue utilizada por Platón y Aristóteles, aportando cada uno de ellos un sentido diferente, que dio origen a dos teorías sobre la "mimesis"²⁸.

Platón pensó que la "imitation" se trataba de una copia descriptiva, pasiva y fidedigna del mundo exterior; copia o imitación que no aceptaba porque no era el camino adecuado hacia la verdad. Platón elogiaba a la idea inalterable y no a la apariencia visual, que varía dependiendo de un juego óptico determinado. Distingue entre "la construcción del parecido" -en la que el artista produce una imagen fidedigna con relación a las medidas de longitud, anchura, profundidad y color- y "la imitación fantástica" -apariencias engañosas e ilusiones ópticas que no corresponden con la verdadera realidad externa-. Ello ocurre en la escultura al deformar las proporciones reales, aumentando las partes más alejadas para producir un efecto óptico de apariencia más real desde el punto de vista del espectador.

²⁸ Tatarkiewicz, W. "Historia de las seis ideas: arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética", pp. 301.

Para Aristóteles, la imitación de la realidad por el arte representaba una realidad personal, no una copia fidedigna. Pensaba que el arte podía y debía representar las características esenciales y generales de las cosas. Aristóteles reemplaza el dualismo Idea y Apariencia de Platón por Materia y Forma²⁹. El pensamiento en que surge la teoría de la imitación de Aristóteles y Platón, se fundamenta en que la mente humana es pasiva, sólo percibe lo que existe, y aunque pudiera inventar algo nuevo, sería un error utilizarlo porque nada es más perfecto que el mundo³⁰. Estos dos conceptos, platónico y aristotélico, se fundieron a menudo, invitando a introducir otros como imaginación, abstracción, inspiración, invención. A medida que cambiaba la base del pensamiento de la época, iba cambiando también la teoría sobre la imitación.

En la Edad Media el artista aprendía gradualmente como representar un elemento -árbol, Virgen, Apóstol- con un diseño convencional. Por ello nunca necesitaba copiar la naturaleza. Incluso cuando representaba a alguien en particular utilizaba tal diseño, al que le añadía un emblema correspondiente a su función: una corona y un cetro si era el rey, una mitra y un báculo si era un obispo, y si era necesario escribía su nombre debajo. En el arte gótico el artista empieza a contemplar la Naturaleza, pero no tanto con la intención de imitarla, sino para aprender de ella, para conseguir un mayor movimiento y expresión emotiva en las figuras. Representa una mayor apariencia de vida, pero sin la intención de imitar una perfecta realidad.

La finalidad del arte en la Edad Media era narrar, transmitir mensajes visuales en un primer golpe de vista, no imitar la realidad. Esto resulta lógico si analizamos la función del arte y el pensamiento de esta época; las artes visuales se utilizaban básicamente para transmitir información, a modo de lenguaje visual, a todo el pueblo. Este, condicionado por sus creencias, proyectaba su esperanza y admiración a un mundo invisible y eterno, alejándose espiritualmente del mundo material y de la realidad concreta. El arte buscaba a través del mundo

²⁹ Barash, M. "Teorías del arte. De Platón a Winckelmann", pp. 22.

³⁰ Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 304.

visible las huellas eternas, por lo que utilizaba símbolos en lugar de copiar directamente la realidad³¹. La imitación es anulada y la imagen ya diseñada se basaba en una síntesis clara y comprensible de la naturaleza. Aunque en esta época se dio poco valor a la teoría clásica de la imitación, una minoría siguió defendiéndola, destacando el aristotélico Tomás de Aquino, que se apoyaba en la idea de que el arte imitaba la naturaleza³².

En el siglo XV se da un cambio fundamental en el arte de occidente. El arte "copia" las formas sensibles de la naturaleza, y dice con relación al pintor que ya no pinta lo que "cree", porque la esfera de la creencia ha quedado divorciada de la del arte. El artista pinta lo que "ve"³³ y en este cambio se involucran las relaciones sensitivas del artista con la realidad. En el Renacimiento la imitación se consideraba en dos contextos: imitación de objetos, e imitación de estilos³⁴; es decir, el estudio directo con la naturaleza, y la imitación de la Antigüedad Romana. Esta dualidad provoca el planteamiento por parte de muchos teóricos acerca de la diferencia existente entre cómo vemos las cosas, cómo son, y cómo deberían ser³⁵. Danti, bajo la influencia que tuvo la "Poética" de Aristóteles en los teóricos renacentistas, diferencia entre "imitare" y "ritrarre", relacionándoles con dos modos de imitación artística: "la historia describe las cosas tal como se ven ... siendo esto lo adecuado en la historia, el relato de las cosas exactamente como son vistas y sentidas. Y la poesía las expresa no sólo como son vistas y sentidas, si no también como habrían de ser en su absoluta perfección... de la misma manera, *imitare* y *ritrarre* persiguen los mismos fines"³⁶.

³¹ Valeriano Bozal op.cit., pp. 14. Duda de que hubiera existido una mimesis medieval y excluye en su libro el estudio de la mimesis en este periodo.

³² Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 305.

³³ Fuster, J. "El descrédito de la realidad", pp. 23.

³⁴ Barash, M. op. cit., pp. 190.

³⁵ El estudio de la ciencia y su utilización en el arte crea una "imitación correcta"; lo cual no implica que una "imitación incorrecta" no pueda presentar una ilusión óptica parecida a la realidad visible. Barash, M., op. cit., pp. 111.

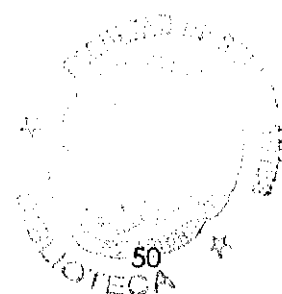
³⁶ Danti, "Trattato", pp. 266. (citado por M. Barash. op. cit., pp. 193.)

Escritos de Ghiberti, Alberti, o Leonardo da Vinci nos exponen la preocupación común por la imitación y el estudio en profundidad de la naturaleza -considerándola como perfección y belleza- por medio de estudios científicos que se utilizaban para imitarla tal y como es. La admiración por el arte clásico y su perfecta imitación de la naturaleza provoca en el siglo XVII un interés general por una imitación embellecedora de la realidad, seleccionando y perfeccionando su apariencia, con una clara influencia de la escultura clásica griega. También se introduce la necesidad de imitar las emociones del hombre a través de su movimiento, concepto que recuerda a la afirmación de Aristóteles: "Los objetos de imitación son los hombres en acción"³⁷.

En el renacimiento y el barroco, el concepto de imitación en la teoría de las artes visuales fue tomando diferentes matices. Cada autor lo entenderá de un modo más o menos platónico o aristotélico, dando lugar a controversias en torno a la mejor manera de imitar la naturaleza en el arte. Se plantea hasta qué punto se puede imitar la naturaleza, y el factor de pasividad o de selección que interviene en tal acto. En la cultura mediterránea la imitación siguió desarrollándose y debatiéndose con cambios en cuanto a su teoría y terminología, más o menos aristotélica o platónica. Ya en el siglo XVIII se utiliza frecuentemente el concepto "copiar", presentando una mayor atención a la realidad como "copia" de la naturaleza, y desarrollándola gradualmente a lo largo de todo el siglo XIX.

Este siglo comienza con una acentuada imitación del mundo clásico, influenciado por los recientes descubrimientos de Pompeya y Herculano. Estos dos caminos del arte, la imitación tanto de la belleza de la realidad, como de la verdadera realidad, siguen provocando agrupaciones y opiniones contrarias. Pero es a lo largo del siglo XIX cuando el arte presenta una mayor atención a la realidad; se genera una amplia diversidad de opiniones en torno al realismo y su utilización en el arte, con diferentes tendencias en cuanto a la forma de imitar.

³⁷ "Poética" (1448 a.). (citado por M. Barasch. op. cit., pp. 262.)



El término "realismo" sustituye al de "imitación", con no menos ambigüedades en cuanto a su uso, significado y validez. A mediados del siglo XIX se genera una polémica entre los argumentos a favor y en contra del realismo en el arte, división de opiniones que se recogen en los escritos de Nikolai G. Chernyshevsky y Friedrich Theodor Vischer³⁸ a mediados de siglo. Estos están a favor y en contra respectivamente de que el arte imitara la realidad. Los primeros opinaban que la belleza y la perfección están en la realidad y el arte debe de fijarla, valorarla y explicarla. Los segundos sostenían que la realidad no es perfecta pues no tiene armonía, y dado que el propósito del arte es crear belleza, no debe de imitar la realidad.

De las tendencias realistas fueron surgiendo sucesivamente opiniones que se alejaban de una simple imitación de la realidad. Se hablaba de la selección y la importancia de la aportación personal del artista en la obra, de su interpretación. Los artistas que intentaban copiar la realidad visible, lo hacían con la intención de crear una realidad subjetiva. Rodin dice al respecto: "un molde sacado de una realidad es menos verdadero que mis esculturas" o "presenta también el espíritu, que después de todo es también un componente de la naturaleza"³⁹. Para otros artistas menos realistas, el arte no imitaba la naturaleza, sino la reconstruía, la utilizaba o modificaba: cubismo, surrealismo, etcétera. Aquellos que más se oponían al realismo pensaban que el arte no debe parecerse a la realidad. Partiendo de las razones recogidas por Whistler, defendían un arte abstracto que se potenció a partir de la primera década del siglo XX. Modrian escribe al respecto: "no queremos copiar la naturaleza o imitarla, lo que deseamos es poder configurar algo tal y como la naturaleza configura un fruto"⁴⁰.

³⁸ En "Estética" de Vischer, 1.846; y en los escritos 1.851-1.853 de Chernyshevsky (citado en Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 314-315).

³⁹ A. Rodin, "L'art: entretiens reunis par P. Gsell", 1.932. (citado por Tatarkiewicz, W., op. cit., pp. 318.)

⁴⁰ Modrian, P. "De Nieuwe Beelding inde Schilderkunst" en De Stijl, 1.917-1.9198. (citado por Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 324.)

2.2. Semejanza con la realidad

2.2.1. De la identidad formal a la equivalencia

La imitación de la naturaleza es representada a través de un material, para tomar una presencia física. Los conocimientos y los medios técnicos con los que se cuenta en cada momento histórico han ido cambiando y evolucionando, en base a las diferentes necesidades que han ido surgiendo. Ello ha dotado a la forma escultórica, así como también a las demás artes, de unos sistemas expresivos que demuestran la posibilidad de infinidad de soluciones en la representación del natural.

Como ya tratamos en el punto 1.1 del capítulo II, la realidad es transformada en la representación, según la sensibilidad determinada de cada artista, en base a la cual se selecciona el contenido. La forma se concreta en un material diferente al de su naturaleza (en muchos casos monocromo), mientras que la realidad que contiene la dimensión del tiempo, se concreta de forma inamovible y estática en la escultura.

Para conseguir un mayor parecido a la realidad, la forma de representación adoptada o inventada por el artista sufre una transformación condicionada por las soluciones y los efectos artísticos que corresponden a su tiempo. Un mismo problema difícil de representar en la forma escultórica puede adoptar diferentes soluciones, todas ellas válidas. En muchos casos la búsqueda de efectos similares a la realidad, hace que a través de un alejamiento de la forma real consigamos un efecto parecido a dicha realidad

Este alejamiento exige inventiva. Sin embargo el logro del realismo puede situarse en su posibilidad de confundir la representación con lo representado: "lo que aquí cuenta no es la exactitud con la que un cuadro duplica un objeto, sino en qué medida cuadro y objeto en las

condiciones de observación adecuadas a cada uno provocan las mismas reacciones y expectación"⁴¹.

En la escultura, el meollo de la imitación no está en la duplicación de la forma, sino en su traducción. Así lo entiende Goodman: "Retratar fielmente es transmitir una persona conocida, destilándola de una serie de experiencias varias. Este vano fantasma no es algo que uno pueda intentar duplicar o imitar en un bronce estático sobre el pedestal de un museo. Lo que el escultor más bien ataca es un problema sutil e intrincado de traducción"⁴².

En la escultura, el deseo de semejanza con la realidad ha desarrollado la investigación sobre efectos artísticos que en la forma puedan traducir problemas concretos con diferentes soluciones. Se han conseguido soluciones de mayor semejanza con la percepción visual que tenemos de la realidad, a través del alejamiento de la identidad formal. "Una representación y descripción eficaces exigen invención. Son creativas."⁴³ "Todos los descubrimientos artísticos son descubrimientos no de parecido, si no de equivalencias que nos permiten ver la realidad en términos de una imagen y a una imagen en términos de realidad"⁴⁴.

Podríamos diferenciar entre una "imitación de la verdadera realidad" y una "imitación de la apariencia de la realidad", con el "esto es aquello" y "esto parece aquello"; el ser o el parecer. Copiar la verdadera forma del elemento, o alejarnos de ella para representar una copia de mayor parecido con la realidad.

⁴¹ Goodman, N "Los lenguajes del arte", pp. 50.

⁴² Goodman, N., op. cit., pp. 37.

⁴³ Goodman, N. op. cit., pp. 49.

⁴⁴ Gombrich, E. A. "Arte e Ilusión", pp. 298.

2.2.2.Solución formal de las características de los ojos

Cuando hablamos del "ojo" incluimos al globo ocular, toda la zona palpebral delimitada por la cavidad orbitaria, cejas y pestañas. Muchas de las características físicas del ojo presentan una especial dificultad para ser concretadas a través de la escultura. Estas características pueden ser analizadas en función a la materia, el color, la forma, y el movimiento del ojo.

Materia. Las distintas materias que componen esta zona del rostro son: el tejido capilar, la piel, y los medios transparentes del globo ocular. El tejido capilar no forma un volumen normalmente compacto, sino un volumen a través del cuál puede pasar la luz y en el que se crea una superficie o textura distinta al resto de los elementos. Las pestañas, en concreto, están supeditadas a un constante movimiento palpebral. La piel es la misma del resto del rostro, dependiendo de la persona y de la edad cambiará notablemente su apariencia, tersa o arrugada (e incluso puede aparecer un cambio de tono o color debido a alteraciones físicas: bolsas, ojeras...). Los medios transparentes del globo ocular van unidos a humedad, lisura y brillo en la superficie; tienen un gran poder de cambio en base a la luz que le sea proyectada en determinado momento, creando un contraste expresivo con el resto del ojo.

El modo de expresar estas distintas materias ha motivado a algunos artistas a buscar efectos a través del material escultórico, utilizando diferentes tratos superficiales en el material (desde pulidos hasta texturas insinuantes e inacabadas) o con la incorporación de diferentes materiales.

Color. Cada elemento tiene en este caso un color, que acentúa aún más el contraste entre ellos. Al globo ocular lo forma el iris, de gran variedad de colores; la pupila, oscura y en el centro del iris; la esclerótica, que varía su blancura dependiendo de la edad, raza o salud. Las cejas y las pestañas se caracterizan por un tono que, en contraste con la piel y el globo ocular, normalmente es más oscuro. Así,

las pestañas enmarcan y dibujan la abertura palpebral; las cejas definen un trazo importante que enmarca la parte superior del ojo. Los párpados tienen un tono de piel neutral, muy similar al del resto de la cara, que cambiará sólo en matices. Tenemos que tener en cuenta que desde la antigüedad, la costumbre de maquillar los ojos ha ido variando entre las diferentes culturas. Este hecho, en algunos casos, ha caracterizado determinadas miradas con una forma de remarcar y embellecer el ojo, que acentúa aun más las diferencias cromáticas del mismo⁴⁵.

La traducción de esta composición de colores en el ojo a través de la escultura es variada, solucionándolas en muchas ocasiones con la unión de materiales diferentes; otras veces, traduciendo el color en efectos de claroscuro, o utilizando técnicas pictóricas sobre la forma.

Forma. La forma exacta del ojo no es la que apreciamos a simple vista. Los medios transparentes, y en concreto el espacio que ocupa el humor acuoso, crean una irregularidad en el globo ocular (sólo si nos fijamos con determinada luz, la podemos apreciar en el perfil del ojo). De manera similar ocurre con el papel que ocupan las pestañas y la traducción de su forma en el espacio. Para representar un volumen transparente en la escultura a través de la opacidad, no es necesario captar la realidad, sino sólo su apariencia. Esta apariencia se puede conseguir con formas muy concretas y hasta con efectos sugerentes.

Movimiento. El movimiento, gestual y constante del ojo, debe ser plasmado en un instante y en una dirección de la mirada concreta.

⁴⁵ El valor que tiene el maquillaje para modificar la apariencia real de los ojos, y las posibilidades de transformación mediante depilaciones y postizos son muy utilizadas y estudiadas en el campo del cine, la televisión y el teatro: Vicent J-R Kehoe, "La Técnica del artista del maquillaje profesional para cine, televisión y teatro".

2.2.3 Representación de la mirada

A la dificultad de la traducción física se suman también unas connotaciones psicológicas: la captación de un aspecto interior de la mirada, que tantas veces ha preocupado al artista. Unos ojos humanos que no expresan una mirada, se podrían comparar a un cuerpo humano que no expresa vida. El intentar representar la mirada como parte expresiva y fundamental del ojo, plantea a numerosos artistas su importancia y preferencia como objetivo en la transmisión de su obra. ¿Se podría hablar de "imitar" la mirada? La mirada no tiene forma aparente, sino sólo expresión.

La mirada no se puede "imitar", pero sí "representar". En tal representación debe intervenir una interpretación personal del artista, una captación emotiva que tiene que reflejarse a través de una forma y de un material escultórico. En la representación de la mirada no tiene por qué existir una "mímesis" del ojo. De la misma manera que en la "mímesis" del ojo no tiene por qué representarse la mirada del mismo. Sin embargo, una obra puede imitar al ojo y a la vez representar la mirada del mismo. Representación e imitación se separan y se funden con una mayor o menor interpretación por parte del artista, con una captación y una aportación sensitiva de una realidad no sólo formal, sino también expresiva. Es difícil valorar estos términos en la obra de arte, pero sí es posible comparar y distinguir obras donde la aportación del artista es algo más que una copia, donde la imagen no sólo transmite un significado icónico, sino también una expresión interior, una identidad singular y única frente a cualquier otra imagen similar, en cuanto a solución formal y técnica.

Los ojos, por sus características físicas y emotivas, incitan de modo especial al artista a unas de las interpretaciones más personales para su traducción expresiva. Su fisonomía, ya de por sí complicada frente a otros elementos del cuerpo humano, se combina con una serie de características psíquicas concretas. Así, siguiendo la representación del

ojo y la mirada a través de la escultura se han dado soluciones muy amplias y ricas, desde representaciones que persiguen la identidad formal del ojo, hasta representaciones que se alejan de ésta.

Identidad formal

Consiste en la realización escultórica del ojo, basándonos en los datos objetivos y el análisis de su forma básica, en su tamaño, abertura, relieve y estructura interna -el parecido máximo con su morfología-.

Se puede conseguir la representación de la mirada copiando la forma real del ojo, captando conjuntamente la expresión, la comunicación y la forma física exterior.

Hasta la actualidad, no conocemos ningún producto inofensivo para su uso directo sobre los ojos abiertos. Si pudiéramos hacer una mascarilla sobre los ojos con algún medio no agresivo, conseguiríamos ejemplos interesantes para nuestro estudio. Ello permitiría contrastar su valor expresivo, y en determinados casos representaría un ahorro de tiempo, o unos nuevos resultados donde experimentar.

Equivalencias formales

Podemos alejarnos de la forma real del ojo con el propósito de imitar, no la forma, sino su apariencia. Se utilizan soluciones para problemas determinados mediante equivalencias formales, porque traducen y describen aquellas características de los ojos de las que ya hemos tratado más arriba. Las diferentes equivalencias han sido repetidas y utilizadas como si se tratara de una invención.

Deformaciones

El artista selecciona los elementos, los exagera, los suprime, los deforma, los insinúa. No imita la realidad visible, la interpreta.

La forma de representar persiguiendo incansablemente un realismo y una exactitud del natural, y por otro lado, arañando la forma, deformando la realidad, se funden a menudo ofreciendo infinidad de soluciones. El objetivo se une al modo del artista para crear la obra, a su forma de expresión artística. Giacometti nos escribe sobre diferencia entre el ojo y la mirada, entre lo externo y la expresión de lo interno: "No pienso en la mirada sino en la forma exacta del ojo..., en la apariencia de la forma. Si llegara a alcanzar la forma del ojo, probablemente captaría algo semejante a la mirada!"⁴⁶. Ben Jelloun nos dice acerca de la mirada en las obra se Giacometti: "una mirada es más que una intención, son todas las intenciones sospechosas, apenas trazadas. El trabajo del escultor consiste en obligarnos a perseguir un extremo de una intuición, una punta de un signo, hacer de unos cuantos granos de arena, una colina, una meseta, una aventura, una nueva angustia"⁴⁷.

⁴⁶ Catálogo "Alberto Giacometti". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1.990., pp. 544.

⁴⁷ Ben Jelloun, T. "Alberto Giacometti", pp. 50.

2.3 Del simbolismo a la realidad

En las primeras sociedades, las esculturas y representaciones en general ofrecían unas imágenes repetitivas, basadas en unos conceptos y proporciones definidas. Se determinaban cánones de proporciones, efectos de representación, forma de ejecución de la obra, e incluso los fines que perseguía el arte eran únicos para todos los creadores. Por su homogeneidad y su definida forma de representación, se habla de modelos en épocas históricas concretas. La expresión de este arte sistematizado nos refleja más a las ideas filosóficas e ideológicas de una cultura, que al individuo creador con sus características concretas. La forma de traducir un elemento es aprendida, por lo que las desviaciones personales son poco frecuentes. El ejemplo más evidente de este arte igualatorio lo tenemos en la cultura egipcia, por su extensa producción y su inalterable forma de representar durante tantos milenios.

Platón identificó en el arte dos tipos de representación. Una primera, que presentaba verídicamente la configuración de las cosas; y una segunda, que presentaba las deformaciones aparentes a la óptica humana (escorzos y perspectivas). De estas representaciones sólo aceptó la primera, apoyando la objetividad frente a la subjetividad en el arte. En esta primera representación podría distinguirse dos interpretaciones: una primera, en la que se representa el elemento en cuestión tal y como es, con todas sus peculiaridades; y una segunda, en la que se representa lo esencial y universal, suprimiendo cualquier detalle singular. Para Platón, la verdad artística está en esta última forma de representar, que es universal, esencial e ideal⁴⁸. Según Aristóteles, la verdad o falsedad pertenecen al ámbito del conocimiento, no al de la creatividad⁴⁹, por lo que el arte verdadero debe ser a la vez falso⁵⁰.

⁴⁸ Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 337.

⁴⁹ Tatarkiewicz, W. op. cit., pp. 339.

⁵⁰ Santo Tomás de Aquino otorga el poder de creación sólo a Dios, diferencia la realización humana de la creación divina, y dice al respecto: "hay una cierta diferencia entre las cosas realizadas y las cosas creadas, si las examinamos

El concepto platónico de verdad artística anula la aportación del artista que percibe la realidad, ya que para representar una cosa se debería reproducir sólo lo esencial y general, sin ningún tipo de variación que lo individualice. Desde un concepto espiritual platónico, donde el arquetipo predominante tiene un carácter simbólico y general, persiguiendo una representación de las ideas, no de apariencia visual ni singular. Hasta un concepto aristotélico, más naturalista, donde dicho arquetipo se inspira en un estudio de la realidad visible, una interpretación de la apariencia visual del mundo real donde se encuentra la belleza. Puede haber una extensa variedad de las interpretaciones de la realidad, más simbólica y general, o más naturalista y singular, con una infinitud de miras e intenciones. Así, hemos agrupado a continuación un primer grupo tipológico con una representación de la idea generalizada, con un carácter simbólico y espiritual. Un segundo grupo, en el que se produce una importante evolución en la representación de occidente: de una representación idealizada a una representación individualizada. Y un tercero, con el desarrollo de esta forma de representación individualizada.

minuciosamente. Pues nosotros que no podemos crear, somos capaces, sin embargo, de hacer cosas" (Expositio psalmodum, 148). Barasch, M op. cit., pp. 67.

2.3.1 Representación generalizada de la idea

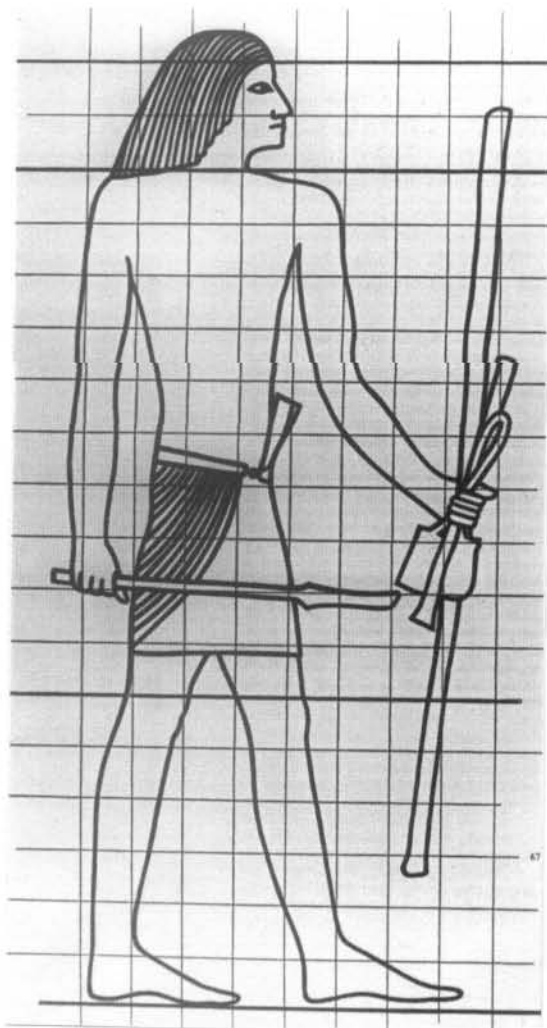
La representación generalizada traduce la idea de lo que se pretende representar, utilizada y repetida en su forma comprensible y general. La visión personal del artista, la captación de lo accidental y la creación de nuevas soluciones interpretativas, son prácticamente imperceptibles, repitiéndose un esquema impuesto como un lenguaje visual de la idea que se tiene sobre una realidad concreta.

Ello se evidencia en la construcción inalterable del arte egipcio. Existen documentos, y se han encontrado esculturas sin finalizar, que atestiguan el proceso de ejecución del escultor egipcio. Este proyectaba sobre el bloque un alzado, un plano horizontal y un alzado de perfil. Esta proyección estaba concretada en tipos o cánones que se ampliaban o reducían con la técnica de una cuadrícula, sobre la que se distribuían los puntos definitorios de la figura a la escala deseada. Este procedimiento de trabajo refleja una construcción, comparable a la proyección y ejecución de una obra arquitectónica. El escultor modificaba las escalas a través de la cuadrícula para los distintos tamaños, sin modificar los modelos de copia. Platón dejó constancia de su admiración por la forma de representar del arte egipcio, que seguía las mismas reglas que diez mil años antes⁵¹, de las que no podían apartarse. Para el artista egipcio estaba totalmente prohibido innovar ni imaginar nada que no esté de acuerdo con su tradición ancestral⁵². Hubo un momento excepcional en el que Platón planteó el peligro de tales limitaciones en el arte: "Si el artista debiera atenerse siempre a reglas escritas, codificadas en tratados, si una ley le impidiera investigar, las artes se perderían

⁵¹ Leyes, II, 656 d-657 d. (citado por P.-M. Schuhl, op. cit., pp. 16.)

⁵² Leyes, II, 656 d-657 a. (citado por P.-M. Schuhl, op. cit., pp. 41.)

totalmente y no renacerían jamás⁵³, pero no tardó en restablecer este pensamiento con argumentos contrarios⁵⁴.



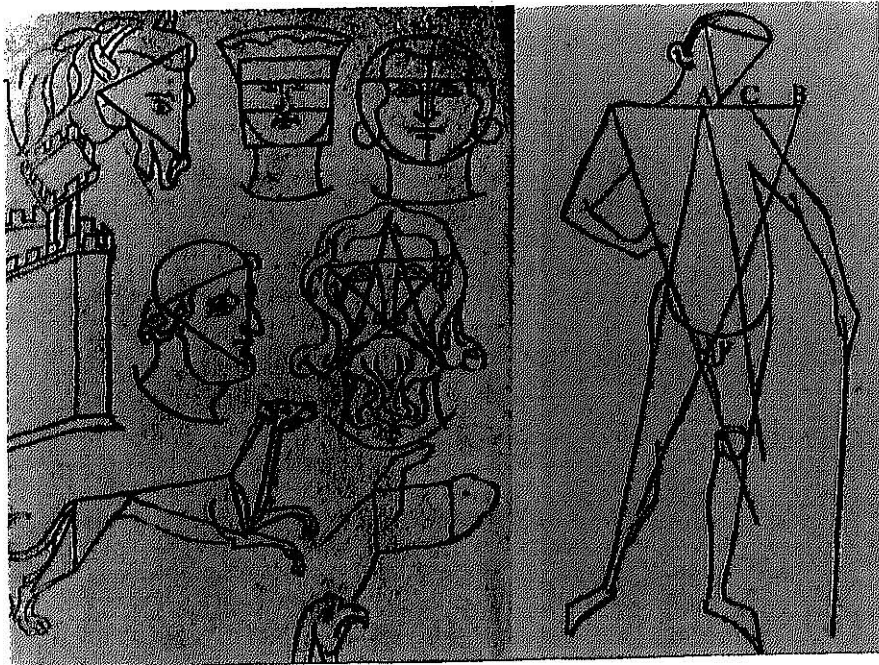
9. El escriba real Hesiré. 3ª dinastía. Figura de pie en red cuadriculada y relieve.

El arte de la Edad Media también presenta una clara representación generalizada de la idea que se tiene sobre una realidad.

⁵³ El "Político" 299 d. Citado por Schuhl, P.-M. op. cit., pp. 16.

⁵⁴ Schuhl, P.-M. op. cit., pp. 16 y 173.

No se basa en un método constructivo, como el egipcio, sino más bien esquemático. La imagen es el esquema, el esquema de lo general frente a lo individual. Basándose en una teoría aritmética de la unidad, multiplicada sistemáticamente, y más tarde en líneas rectas estructurales, se desarrolló una serie de esquemas habituales compuestos por formas geométricas muy repetidas⁵⁵. En el medio plástico la unidad se describe como un todo: un ojo es descrito de igual forma que cualquier ojo. Para la sociedad medieval, la representación del arte visual significó un sistema de reglas que podían ser transmitidas, y una lectura de imágenes perfectamente entendible para el pueblo, cuyo nivel cultural era de una general analfabetización.



10. Villard de Honnecourt. Construcciones. Siglo XIII. Pluma sobre pergamino.

El modelo de imágenes artísticas es repetido, pero cambia considerablemente desde el inicio hasta la avanzada Edad Media, evolucionando de una representación rígida, inexpressiva, distante de lo humano, a una representación con mayor movimiento y humanidad,

⁵⁵ Panofsky, E. "El significado...", pp. 92-99.

con esbeltez y luminosidad en sus rostros. Las figuras se independizan más de la adhesión a la arquitectura y establecen una mayor comunicación entre ellas, lo que se refleja en el intercambio de miradas.

Aunque la sociedad egipcia -y más tarde la medieval-, utilizaran una misma interpretación en todas sus representaciones (de forma que a modo de lenguaje visual, eran perfectamente entendibles para cualquier persona), desarrollaron también una lenta evolución en sus soluciones. Podemos citar igualmente el arte de la Antigua Mesopotamia, donde toda la sociedad utilizaba un mismo lenguaje expresivo. Sin embargo, esta tendencia a compartir una misma forma expresiva o interpretativa, ligada a una representación idealizada del elemento a tratar -sin indagar en las peculiaridades mundanas-, se encuentra posteriormente de forma discontinua en otros artistas. Estos, de espaldas al estudio directo de la naturaleza que muchos de sus contemporáneos defendían, trabajan una representación inspirada en los hallazgos de imágenes antiguas que su época les ofrece. Lo hacen con cierto carácter generalizado, especialmente de la Grecia Clásica, y de obras admiradas de grandes maestros. De esta manera, se desarrollan tendencias, que si no repiten, adoptan tales representaciones, provocando otras de gran parecido formal.

En el Renacimiento se imita el arte clásico por considerarlo el que mejor supo imitar la realidad. Las tendencias manieristas de final del Renacimiento y las teorías del arte idealista, así como la imposición de reglas en el aprendizaje del artista, limitaban la forma de representar la naturaleza. Pero es en la primera mitad del siglo XIX cuando se acentúa en todo el arte de Europa, esta tendencia de imitar el arte clásico. Se crea una tendencia neoclásica que no aporta ninguna solución nueva; sólo se llega a matizar y sensibilizar, con un carácter tímidamente personal, las soluciones adoptadas del clasicismo griego. Sus máximos exponentes son Antonio Cánova y Bertel Thorvaldsen, con representaciones básicamente mitológicas.

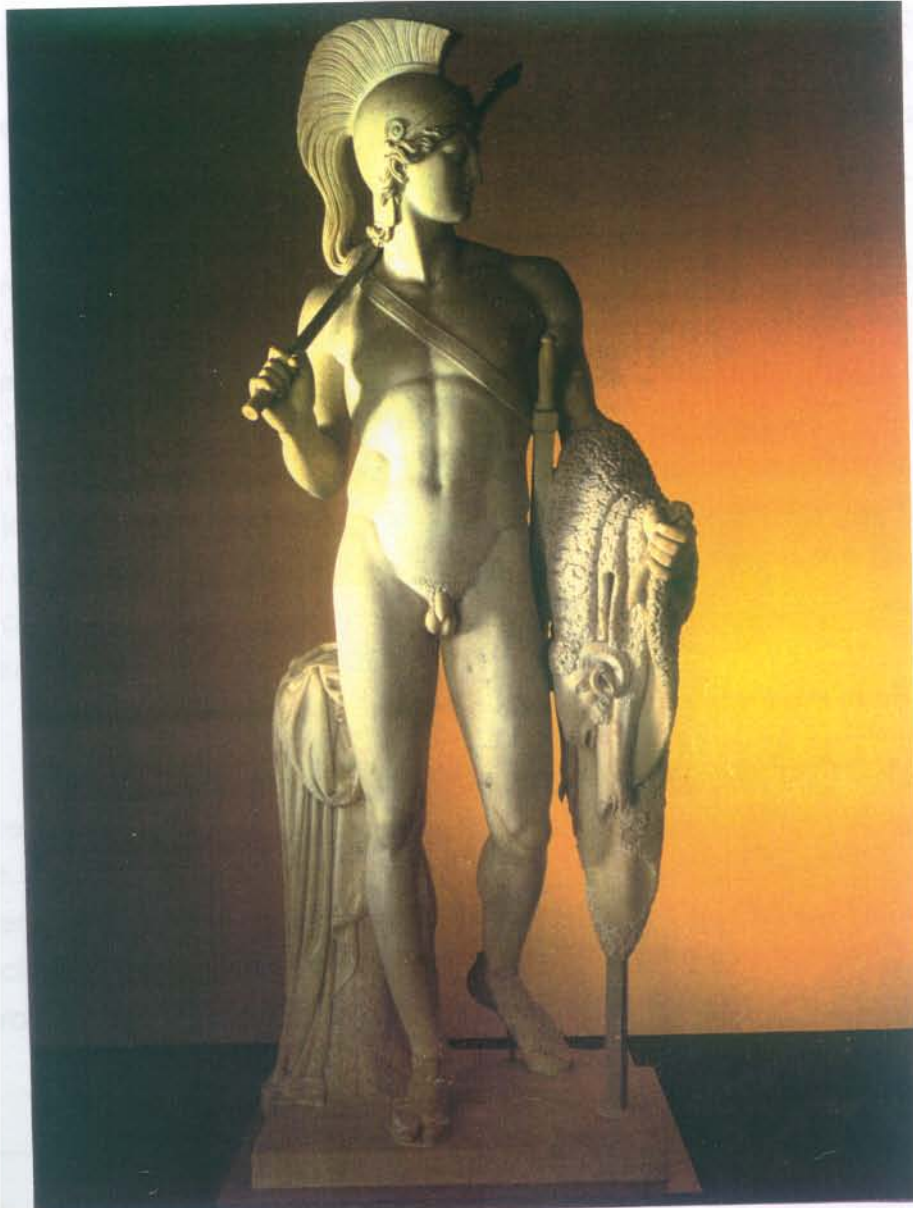


11. Biave, Dante. Grabado de ojos y bocas aprendidos de la antigüedad, 1.831. Biblioteca Nacional.

A finales del siglo XIX se abre camino a la simplificación de las formas y de la naturaleza, aportando en los ojos soluciones muy idealizadas y repetidas. En este sentido es fundamental la vertiente teórico-artística que Adolf Hildebrand traza en su obra. En su ensayo "Das Problem der Form" (1.893) explica la "conformación arquitectónica de la obra de arte" y defiende la sencillez y la pureza de la forma concreta frente a las formas imprecisas. Se opone a las teorías de la imitación, afirmando que la obra de arte "es una realidad en sí, que se contrapone a la naturaleza"⁵⁶. Se desarrolla un tipo de escultura basada en esta línea

⁵⁶ Hofman, W. "La escultura del siglo XX", pp. 57-59.

filosófica de Hildebrand, con una admiración por el arte clásico griego del siglo VI y V y por la escultura negra, donde la síntesis creaba la fuerza. Encierra el volumen en una lisura bien redondeada, una escasez de gestos y unas formas maduradas que no reflejan la espontaneidad sino la concentración de lo esencial. Esta tendencia inicia una línea de esquematización que se desarrolló progresivamente hasta desligar la obra del motivo de inspiración. De la referencia a la realidad, sustituyendo la copia por la abstracción.



12. Bertel Thorvaldsen. Jason, 1.803-1.828. Mármol, 242 cm.

2.3.2 De la realidad idealizada a la individualizada

El arte griego arcaico presentaba una gran similitud con el arte egipcio. La realidad visible no se traduce fielmente en el arte, sólo se representa la idea, la verdadera realidad para Platón, con un carácter simbólico y generalizado. Sin embargo, la forma de representación dio un cambio sorprendente en la evolución del arte griego. Esta revolución en el arte dura aproximadamente dos siglos⁵⁷, período admirablemente breve para el giro que se produjo en la forma de representación artística.

Panofsky analiza tres cambios fundamentales en la forma de representación griega⁵⁸: se tuvo en cuenta el movimiento, el escorzo y las correcciones o ilusiones ópticas en favor del observador. Esta representación ilusionista tenía la desaprobación del filósofo Platón: "Si ellos reprodujeran la proporción verdadera de las cosas bellas, Tú sabes que las partes de arriba aparecerían demasiado pequeñas, y las de abajo demasiado grandes, por el hecho de que unas son vistas de lejos, y las otras de cerca"... "los artistas de hoy mandan a paseo la verdad, y otorgan a sus obras no ya las proporciones que son bellas, sino las que aparentan serlo" (Sofista, 234 d.)⁵⁹.

En la actividad artística griega hubo una especial obsesión por la representación del hombre, y una búsqueda de la belleza a través de éste. Aparecieron unas teorías de las proporciones sobre las que no tenemos conocimiento exacto. Sin embargo, sabemos por Galeno que Policleto escribió un tratado, el "Canon"⁶⁰, con carácter puramente antropométrico, en el que se pretendió definir las proporciones del

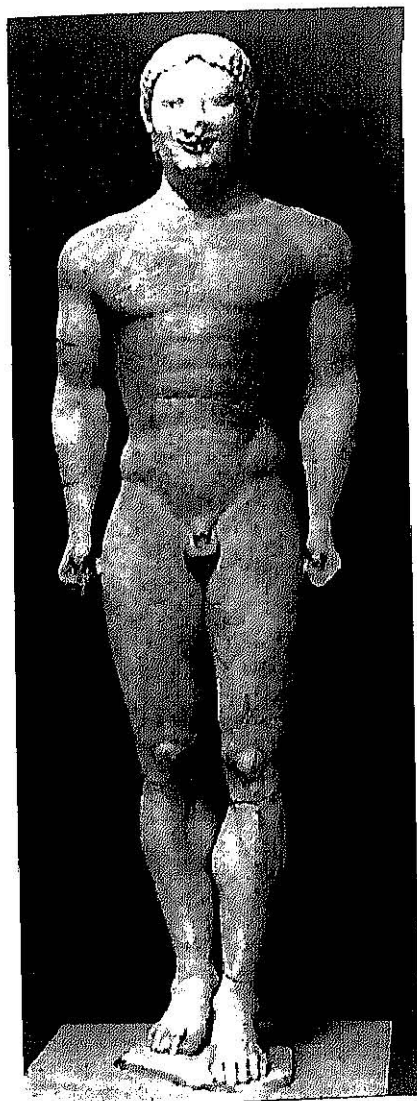
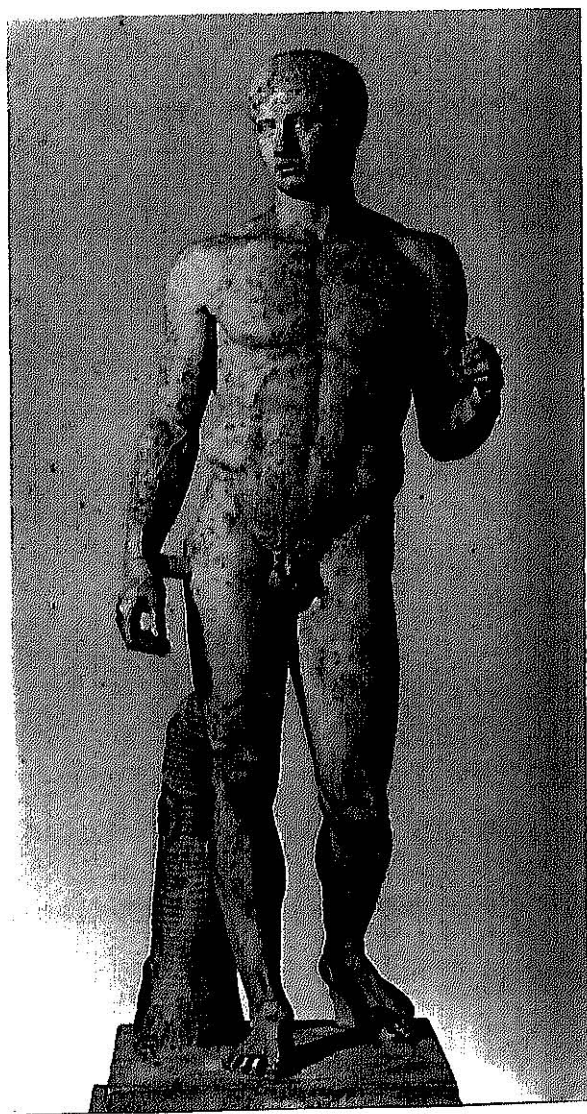
⁵⁷ Gombrich, E. H. "Arte e ilusión", pp. 121.

⁵⁸ Panofsky, E. op. cit., pp. 84.

⁵⁹ Schuhl, P.-M. op. cit., pp. 19.

⁶⁰ Schuhl, P.-M. op. cit., pp. 35.

cuerpo humano⁶¹. Este sistema de medidas puede ser apreciado en sus obras, con el Doríforo como modelo más destacado y citado por Galeno como la estatua que Policleto realizó tras su escrito y como fiel ejemplo de éste⁶².



13. Kóuroi y Doríforo de Policleto (copia romana).

⁶¹ Barash, M. op. cit., pp. 28.

⁶² Ibidem.

El artista tenía libertad para acomodar las proporciones según sus necesidades miméticas, de perspectiva y anatómicas, por lo que defendía las diferenciaciones orgánicas y particulares.

Además del canon, el artista griego tenía también en cuenta la observación personal. Aunque el texto del Canon de Policleto no ha llegado a nuestros días, podemos remitirnos con seguridad a una declaración suya: "La belleza viene poco a poco, a través de muchos números"⁶³. En ella se refleja la identificación de belleza del mundo clásico con la consonancia de unas partes con otras y con el todo. Tras estas leyes de las proporciones, con el tiempo fueron apareciendo modificaciones y formas nuevas en la estatuaria griega⁶⁴.

En esta evolución no sólo cambian los aspectos de traducción de la apariencia, también se inicia en el arte una primera aportación a la observación individual del artista. Aunque sujeto a ciertas normas generalizadas, éste tiene en su obra un pequeño margen para la aportación personal. Este arte fue desarrollándose sutilmente por un camino cada vez menos general y repetitivo, aportando a las soluciones una progresiva observación del natural. En su época final dirige las primeras pinceladas retratísticas, con la imitación del individuo y sus singularidades, dejando cada vez más lejano el ideal de belleza y la generalidad de soluciones.

No existen acuerdos sobre cuándo apareció el retrato y la semejanza del retratado, con diversidad de opiniones en torno a fechas y artistas concretos. Según Plinio, Lisistrato -hermano de Lisipo- utilizó vaciados en yeso sobre los que trabajaba persiguiendo un parecido mayor al modelo, no la belleza⁶⁵. Para algunos esta búsqueda comienza ya en el siglo V a.C.⁶⁶. Aunque la mayoría de los autores señala como

⁶³ Panofsky, E. "op. cit.", pp. 88 (envía a Cf. H. Wölfflin, "Die Albrecht Dürers, 2ª ed., 1.908, Munich, pp. 170).

⁶⁴ Schuhl, P.-M. op. cit., pp. 36.

⁶⁵ N. H., XXXV, 153; Overbeck, nº 900. (citado por P.-M. Schuhl, op. cit., pp. 95.)

⁶⁶ Ch. Picard "Bulletin Archéologique", R. É. G., 1.942, II. (citado por P.-M. Schuhl, pp. 95.)

primeros retratos los de Alejandro Magno, realizados por Lisipo, o los que se realizaron a partir de esta fecha⁶⁷.

⁶⁷ Pollitt, J. J. "El arte helenístico", pp. 122.

2. 3.3 Representación individualizada

La representación individualizada traduce la naturaleza con un carácter singular y único. El hombre es representado con las peculiaridades propias que lo diferencian del resto de sus semejantes. La utilización de un esquema repetido es sustituida por la variedad. La traducción de la naturaleza deja de ser mecánica para el artista, y su forma personal de percibir la realidad es un factor determinante en el resultado artístico de su obra.

Esta representación de lo singular en el hombre está vinculado al retrato. Pero antes debemos matizar qué entendemos por retrato. Un retrato puede representar a un individuo, pero si la forma de representación es idéntica a la de cualquier otro, y por lo tanto generalizada e idealizada, no lo consideraremos como tal. En la cultura egipcia, por ejemplo, los retratos de los reyes, especialmente en épocas de mayor rigidez en el arte, presentan imágenes similares entre ellas (sólo en las imágenes del pueblo más humilde se aprecian matices de singularidad). Sin embargo, una cabeza encontrada sin referencias de que pudiera corresponder al retrato de un individuo determinado, por sus peculiaridades fisonómicas y por su carácter individual, puede ser considerado como "retrato".

Los restos más antiguos, de rostros humanos cargados de individualismo encontrados hasta la actualidad, surgen en las primeras sociedades arcaicas del Medio Oriente. Fueron las cabezas halladas en Jericó, datadas en el año 6.000 a.C. Se trata de cabezas en barro o yeso, modeladas sobre cráneos con una gran delicadeza. Los ojos, formados por incrustaciones de conchas, están abiertos y tienen un contraste de materia que le da una mayor claridad, así como una lisura superficial característica en la mirada. A estas cabezas no podemos calificarlas o compararlas con sus correspondientes modelos, pero la intención de individualizarlas con rasgos específicos, es un dato en el que nos apoyamos para considerarlas como los retratos más antiguos hallados

hasta el momento. Con respecto a estas cabezas, Gombrich nos señala su importancia simbólica, explica que el sustituir los ojos por conchas o la piel por barro puede indicar un valor de sustitución más importante que el de la apariencia o parecido con el modelo⁶⁸. Teniendo en consideración el valor simbólico que conllevan cada una de estas cabezas, observamos también que adoptando las mismas soluciones técnicas, presentan imágenes totalmente diferentes, y rasgos diferenciadores (fig. 102).



14. Retrato de mujer. Arte hispanorromano. Mérida, Museo Nacional Romano.

En Grecia, la aparición del retrato se inicia con unos primeros ejemplos en su última época. Tenían la intención de representar a un individuo con las peculiaridades propias de un ser humano, no de un Dios perfecto y autoritario. Pero el gran desarrollo del retrato se produce en el arte romano, no sólo en su arte oficial, sino también en el de todo el pueblo. La práctica de sacar mascarillas de cera a los muertos y de

⁶⁸ Gombrich, E. H. "Arte e ilusión", pp. 107.

inmortalizar el rostro de la persona en piedra, era habitual en el pueblo romano. El desarrollo en la ejecución de los mismos iba dictando modas en su forma de realización. En la escultura se aportaron numerosos efectos que traducían la apariencia y los problemas físicos del ojo a través de la forma, unido a una búsqueda caracterología del individuo. Así se lograba dotar al retrato de un gran individualismo y personalidad, aunque como ya dijimos, dentro de unos estilos que se iban modificando con el paso de los diferentes periodos políticos.

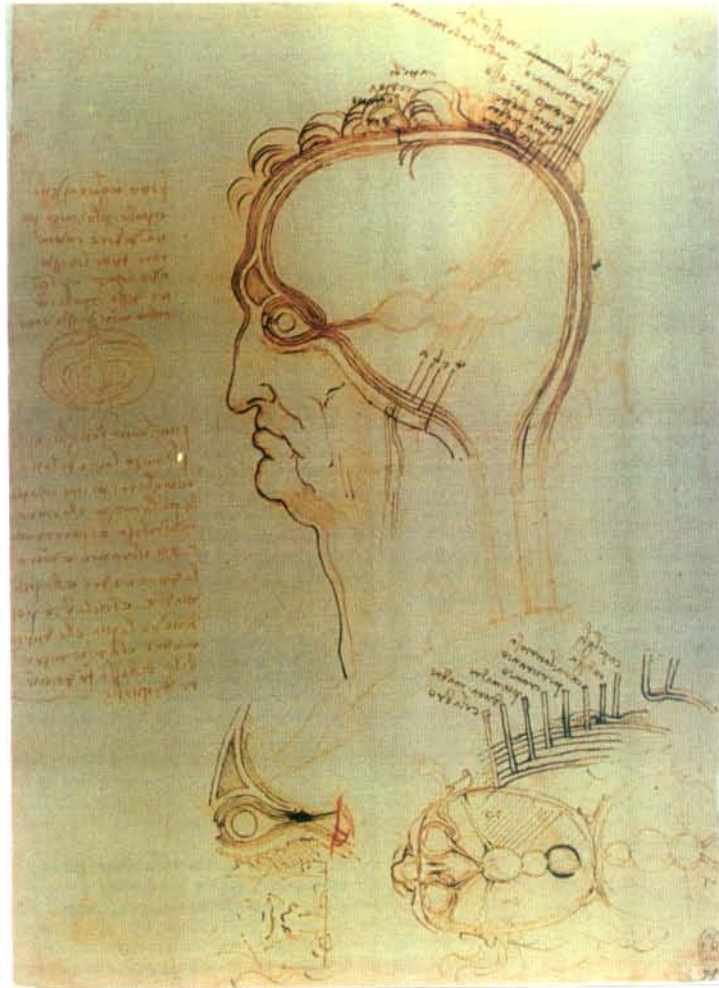
Este carácter individualista continúa en el Renacimiento, caracterizado por un realismo humanista. Tiende a estudiar el arquetipo humano partiendo en un análisis generalizado, pero siempre consciente de su aplicación individual, concibiendo a cada individuo como un ser único frente al conjunto global. El hombre se convierte en el centro de interés del arte y la filosofía del Renacimiento, y sus estudios se basan en una observación directa de la naturaleza. Destacan las aportaciones teóricas de Leone Battista Alberti y Leonardo da Vinci. Alberti aportó una tabla de medidas, como resultado de estudiar a un grupo amplio de personas de las cuales elaboró una media. Leonardo aportó una importante documentación sobre los procesos mecánicos y anatómicos del cuerpo humano.

Alberti persiguió en su tabla de medidas la perfección y la belleza, el estudio de la naturaleza seleccionando el modelo bello. Sin embargo, este estudio no fue nunca de utilidad importante dentro del mundo artístico.

Leonardo explicó sus numerosos estudios anatómicos de personas y animales, vivos y muertos, en diversos cuadernos, dibujos y apuntes. Desgraciadamente no han sido muchos los que han podido llegar a nuestros días. Clayton Philo, en el libro "Leonardo Da Vinci. Anatomía Humana"⁶⁹, presenta un dibujo (fig23), aproximadamente del 1.489-90, en

⁶⁹ Muestra algunos ejemplos interesantes de dibujos acerca del libro que Leonardo tuvo intención de publicar (la extensión y la dificultad de preparar la reproducción de los mismos en grabados posiblemente fue la causa de que no llegara a su fin).

el que observamos los ojos unidos por una vía comunicativa a las facultades mentales, al igual que los oídos. Estas facultades se hallan distribuidas en tres ventrículos situados en línea dentro del cerebro -los nervios sensoriales se encuentran en el primero de ellos-. Dicha creencia era común entre los estudiosos del siglo XV.



15. Leonardo da Vinci. Dibujo explicativo sobre la comunicación de los ojos con las facultades mentales. Hacia el año 1.489-90.

Alberti, así como Leonardo, Vasari, y otros, insistieron en el carácter intelectual del artista y su diferenciación de los gremios artesanos, incitando a unos nuevos planteamientos pedagógicos en el arte. El artista debía recibir una adecuada enseñanza y ser considerado un estudioso y un intelectual, no un artesano. Estos planteamientos crearon la necesidad de investigaciones y aportaciones teóricas enfocadas a la

enseñanza artística. El artista no aprendía un modo de representar repetitivo y generalizado, sino debía buscar y adquirir conocimientos sobre la naturaleza y las técnicas de representación, para utilizarlas y desarrollarlas libremente. Esta nueva visión fue el origen de la Academia, institucionalizada al final del siglo XVI, aunque no cobró importancia hasta el siglo XVII, con la herencia de las aportaciones del Renacimiento. Sus tendencias, teorías y prácticas artísticas, influyeron notablemente hasta el siglo XIX.

En la formación del pensamiento académico del siglo XVII destaca Bellori, uno de los presidentes de la Academia de Roma. Bellori diferencia en el arte de su época dos divisiones fundamentales: el Naturalismo y el Manierismo, rechazando a ambos. Al primero, por carecer de normas estéticas, por representar las cosas tal y como las vemos, con todos sus errores y fealdades. Al segundo, por desligarse completamente de la naturaleza, utilizando soluciones tradicionales, sin una imitación ni un estudio de la misma. Bellori defiende un arte idealista, en el que se debe imitar la naturaleza pero perfeccionando su belleza. En cuanto a la ejecución técnica, da por entendido que el artista adquiere una perfecta destreza en el dominio del material.

Esta teoría recuerda al arte griego, cuando evoluciona de una representación generalizada a una individualizada, pero aún con un cierto carácter idealizado. No admite una repetición sistemática de la representación, pero tampoco una imitación de todos los rasgos individualizados de la naturaleza, antes es necesario depurarla y embellecerla. En el siglo XV, el arte y la belleza estaban íntimamente relacionados en la obra artística y así nos consta en la teorías de Alberti. A lo largo del Renacimiento dicha relación tuvo sus altibajos. En este sentido se crea una vuelta atrás con una mayor profundización en torno al ideal de belleza y a sus variadas posibilidades.

Este estudio teórico del arte idealista fue continuado en el siglo XVIII por Winckelmann, con una tendencia más radical en cuanto al ideal y a la belleza. Bellori distingue diferentes tipos de belleza, refiriéndose tanto a figuras como a emociones. Con respecto a las emociones y su representación artística, Pousin, contemporáneo de Bellori, defiende la

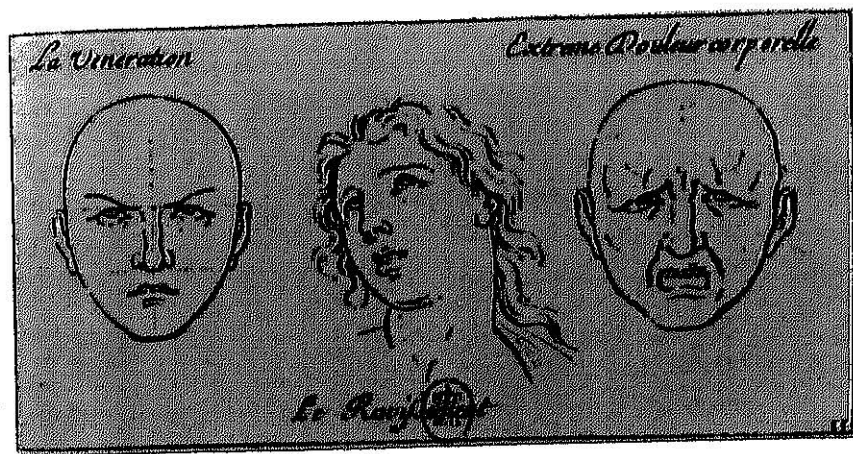
filosofía de que el arte debe imitar las acciones del hombre y las emociones del alma. Por lo tanto, el arte debe de emocionar al espectador. Paussin emplea el término "lectura"⁷⁰ cuando se refiere como lenguaje a la representación de las emociones, los movimientos del cuerpo y las expresiones del rostro en la obra de arte. La tendencia al movimiento gestual y la dinámica del modelo van alejando el arte de una fuerte influencia estática y clásica. El tema principal es el hombre, su cuerpo, gestos y movimientos.

En el Renacimiento tardío numerosos fisionomistas estudian el rostro y el carácter con una aportación extensa e importante de dibujos y grabados sobre los mismos, cuya divulgación influyó en las obras de muchos artistas. Destacamos los realizados por G. Battista Porta, cuya preocupación por el hombre estuvo constantemente unida al estudio de las plantas y los animales. Especialmente conocido por su obra "Fisiognomía dell'huomo", que trata sobre los elementos del cuerpo, con especial interés en la cabeza, efectuando un análisis comparativo del hombre y los animales. En dicha obra de Porta, que tuvo varias ediciones, tiene una extensión e importancia considerable el estudio dedicado a los ojos y las pupilas. Hace equivalencias zoomórficas con la tipología de los ojos, y realiza una amplia clasificación según los rasgos móviles (parpadeo, ojos temblorosos...) y estáticos (color, forma...), indicando el carácter de la persona. Su aportación teórica está acompañada de numerosos grabados que apoyan sus teorías. Junto con Porta aparecieron muchas aportaciones fisionómicas que no creemos necesario nombrar por similitud e inferioridad en forma y contenido, las cuales produjeron numerosos grabados de elementos del cuerpo humano, y en concreto de los ojos.

De especial interés fueron los estudios realizados por Charles le Brun en el siglo XVII, por su carácter de cierta sistematización que influyó sobre numerosos artistas de la época. También influyó en la Real Academia de pintura y escultura de Francia, de la que fue su director durante veinte años, dominando y organizando su educación y concepto filosófico. Una

⁷⁰ Barasch, M. "Teorías de arte. De Platón a Winckelman", pp. 264.

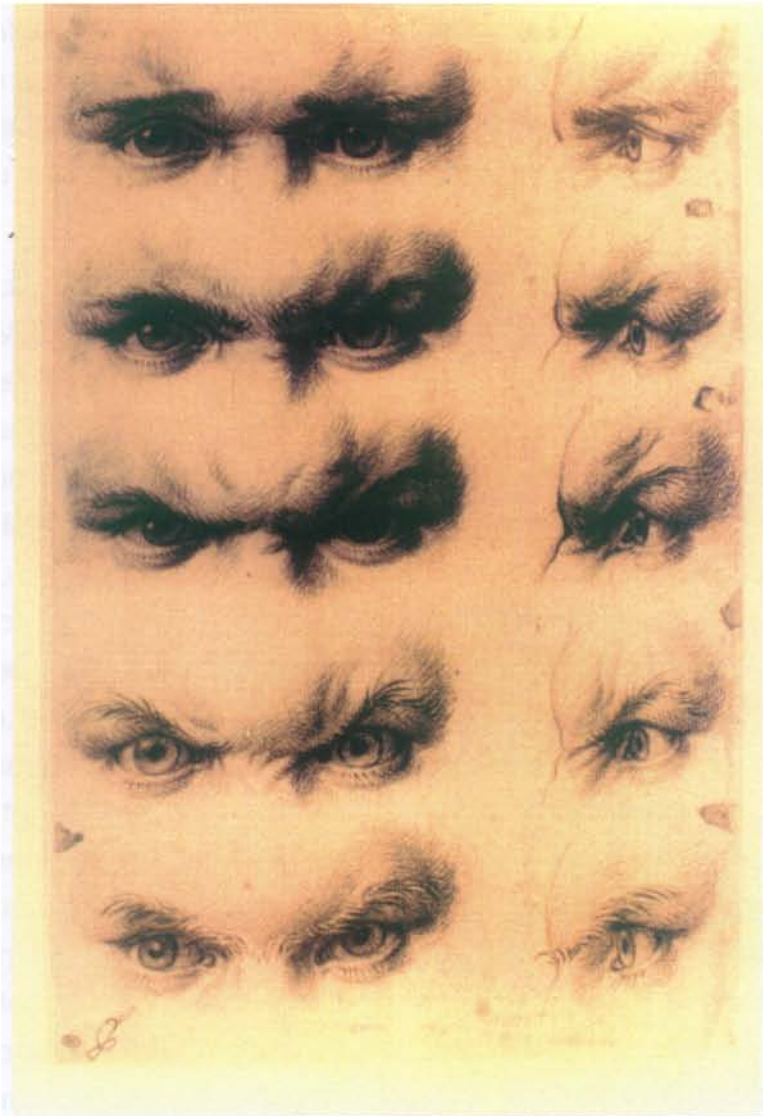
de las mayores preocupaciones de Le Brun fue la representación de las emociones, en especial del rostro humano. En el año 1.698 editó "Traité de la passion", una obra sobre las expresiones generales y particulares del rostro. En ella describe con un carácter científico y anatómico todas las emociones del hombre acompañados de dibujos explicativos, traduciéndolas a un código sistemático que utilizará como material pedagógico para los estudiantes de arte. Le Brun defiende el estudio del arte basado en la razón -a través de modelos, teorías y reglas-, y no en el estudio directo de la naturaleza. Apoyaba la perfección de la naturaleza en el arte con una tendencia idealizada que desarrolló en el campo práctico más que en el teórico. Al contrario que Leonardo, que defendía el estudio directo de la naturaleza, Le Brun aconseja copiar a grandes maestros como Miguel Angel o Rafael para aprender de ellos, de la naturaleza ya depurada y su concreción de la belleza. Con respecto a la representación de las emociones del hombre, Leonardo pensaba que se deberían de aprender con la práctica de apuntes rápidos y directos. Le Brun, sin embargo, elige su método de aprendizaje en la utilización de reglas aprendidas.



16. Le Brun. El método para aprender a dibujar las pasiones, 1.698.

En su obra, Le Brun presta especial atención a la forma de realizar los ojos, y es el elemento de mayor similitud en sus comparaciones zoomórficas. Muestra a su vez grabados de animales con ojos

prácticamente humanos. También otorga importancia, dentro del ojo, a las cejas, como elemento fundamental en la expresión de emociones.



17. Le Brun. Estudio de la zona ocular.

Paralelamente al estudio teórico, basado en normas y modelos, se crea una línea de trabajo práctico más individualizado que parte del estudio del natural, en el que es frecuente una congelación de movimientos gestuales. Esta gesticulación del rostro propició en la obra escultórica de la época un carácter teatral y una carga emotiva que caracterizó al arte en general, donde el rostro y en especial los ojos cumplieron una función privilegiada.

Durante el siglo XVII se crea una extensa producción de escultura religiosa e imaginaria, cargadas de efectos dramáticos, con una acentuada emotividad expresiva en los ojos. Las figuras transmiten una elevación espiritual y transportan al espectador a un mundo de sentimientos vivenciales. Aunque muchas de estas representaciones tienen un carácter individualista, en sus rostros e interpretación, algunas soluciones gestuales propias de determinados personajes bíblicos, tienden a adoptar formas repetidas y sistematizadas.

En la representación escultórica destaca Gian Lorenzo Bernini (1.598-1.680), cuyo estilo influyó en toda Europa. Se apoyó en la dinámica del modelo para conseguir un mayor parecido, congelando momentos expresivos que caracterizan la identidad del personaje representado. Ello con una intención de individualizar a cada uno de dichos momentos en un instante significativo. Uno de sus ejemplos más notables en este sentido fue la representación de Santa Teresa en éxtasis. Realiza una extensa producción de retratos con un carácter también muy activo, en los que refleja una clara preocupación por la traducción del color en la escultura, para conseguir mediante efectos formales y equivalencias una mayor semejanza con el modelo. Bernini dice al respecto: "para representar el color azulado que la gente tiene alrededor de los ojos ha de vaciarse el lugar donde tal color debe aparecer, con el fin de lograr la impresión de dicho color y compensar de esta manera la gran limitación de la escultura, que sólo puede dar a la materia un único color. Fidelidad al modelo vivo no es, por lo tanto, exactamente lo mismo que imitación"⁷¹. Las soluciones que utilizó Bernini, con efectos de claroscuro para la traducción del color y la intención de una captación momentánea que refleja la psicología y expresión del modelo, trazaron una línea retratística que se continuó a lo largo del siglo XVIII. Pero con representaciones menos dinámicas a medida que nos adentramos a final de siglo y con cierta tendencia al clasicismo griego.

A partir de la Revolución Francesa en 1.789, se toma consciencia del significado de estilo en general y de los estilos que preceden a la

⁷¹ Wittokower, R. "La escultura: procesos y principios", pp. 211.

tradición. Este hecho, unido a la admiración que muestran las academias por las obras de maestros del pasado, en las que se basan para su enseñanza, favoreció a que los compradores de arte se dirigiesen a realizar adquisiciones de su pasado, no de su presente. La necesidad del artista para atraer a los compradores promovió la organización de exposiciones, con unas aportaciones nuevas en temas no tradicionales. Así se da inicio a un planteamiento más individual, e incluso de mayor originalidad, para llamar la atención del espectador.

En el siglo XIX no todos los artistas se adaptan a las obras que los compradores de arte encargan, cuyos estilos no siempre están acordes con la línea de trabajo del autor. Ello provoca la creación de dos grupos, uno que se adapta a las necesidades y tradiciones, y otro que se aísla en su propia obra, desarrollando unas búsquedas y un tipo de arte individual. Las dos líneas paralelas copian la naturaleza: una de forma más académica y otra de manera más innovadora y revolucionaria en cuanto a los materiales y sus tratos. Ambas, dotadas de un fuerte carácter individualista en sus soluciones, con una intención de representar lo que se "ve", o lo que se cree "ver".

A medida que avanzamos en el arte contemporáneo, la visión de la realidad es cada vez más personal y subjetiva, las representaciones escultóricas son inagotables en temas y posibilidades, tanto idealizadas como individualizadas, dependiendo de los intereses artísticos del propio autor. La unidad de creación artística que había existido desde siempre desaparece, creando diferentes tendencias. A lo largo del siglo se desarrolla una extensa variedad en cuanto a soluciones, con numerosos efectos interpretativos y equivalencias formales, así como diferentes visiones de la realidad.

El arte comienza a concebirse como un medio perfecto de "expresión" individual, a través del cual muchos artistas aportan sus interpretaciones personales, libres de reglas y convencionalismos. El artista tiende a profundizar en una forma personal de representación, una identidad expresiva que utiliza y desarrolla en su recorrido artístico; y es frecuente que lo repita, como si fuera un lenguaje de comunicación artístico personal. En muchos casos las soluciones son generalizadas por

el artista, repitiendo incansablemente la misma interpretación de los ojos en todas las figuras, con variaciones mínimas. Se representa la individualidad del artista antes que la individualidad del personaje representado. El artista contemporáneo tiende a buscar su propia forma de interpretación con una identidad propia, personal e individual, utilizándola con un cierto carácter sistemático en sus representaciones.

La representación toma más importancia que lo representado, provocando en muchos casos un alejamiento progresivo de la similitud entre ambos, y una búsqueda de originalidad. Esta dependerá en parte del nivel de aportación novedosa del artista en la forma de representar.

Sin embargo, la originalidad no está necesariamente ligada a la creatividad. Numerosos artistas han creado una extensa obra aportando una carga emotiva, sensitiva y de un valor transmisor fuera de lo común, sin la necesidad de aportar una forma de expresión original y única, sino siguiendo tendencias y soluciones ya iniciadas anteriormente. Algunas aportaciones novedosas en la forma de representación, han desarrollado movimientos artísticos seguidos por numerosos autores que adoptan una misma forma de expresión. En este siglo, la libertad del artista para elegir su desarrollo artístico nos muestra desde aportaciones novedosas e individuales, hasta tendencias y formas de representación, seguidas por grupos de artistas con una similitud en cuanto a temas, soluciones o tratos de material.

Ciertas tendencias del arte del siglo XX fueron creadas por la necesidad de muchos artistas por evadirse de la tradición de occidente, la necesidad de alejarse de la "fidelidad a la Naturaleza" y de "la belleza ideal". Con el propósito de conseguir representar una máxima expresividad, a través de una claridad y simplicidad en la estructura y la técnica. Así surgió el primitivismo y más tarde el expresionismo, interesado en representar la expresión de los sentimientos, frente a la imitación de la naturaleza. Otras corrientes como el cubismo, desvían la tradición de imitar la naturaleza, para construir lo que conocemos de ella.

Esta diversidad de creaciones artísticas están siempre influidas, consciente o inconscientemente, por una herencia de la cultura que le

precede, más las aportaciones técnicas y artísticas que se están dando en su época. Tienden a alejarse de ellos, pero no pueden ignorar lo que han conocido, lo que el subconsciente almacena, tanto sobre soluciones como sobre técnica. Como Gauguin, que marcha a Tahití para alejarse de las influencias artísticas de Europa, para expresar una espontaneidad y una fuerza en el arte, libre de las habilidades y conocimientos aprendidos⁷². Gombrich opina al respecto que cada artista debe aprender el lenguaje y las convenciones de su arte, dominándolas para avanzar; defiende que el arte depende del equilibrio entre la tradición y el cambio. Este no significa ruptura, sino progreso, pero siempre sobre una cultura y una tradición. Romper completamente con la tradición sería partir de cero⁷³.

En los siguientes capítulos no recopilaremos las soluciones de aquellas tendencias multidireccionales del arte contemporáneo, en la que la representación de la realidad pierde su parecido en favor de nuevas formas sensibles y expresivas. Parten de la realidad para manipularla, modificarla, así como reconstruirla, construirla o comentarla. A ello no restamos ningún mérito, pero se alejan del perfil que pretendemos darle a nuestra investigación.

⁷² En una de sus cartas desde Tahití, Gauguin escribió que necesitaba volver más atrás de los caballitos del Partenón, para retroceder al caballito de madera de su infancia. Se preocupa por lo que no puede aprender, por la espontaneidad y la simplicidad. Gombrich, E. "Historia..", pp. 491.

⁷³ Gombrich y Eribon, "Lo que cuentan las imágenes", pp. 74.

3

Soluciones en
esculturas realizadas
con un solo material
escultórico

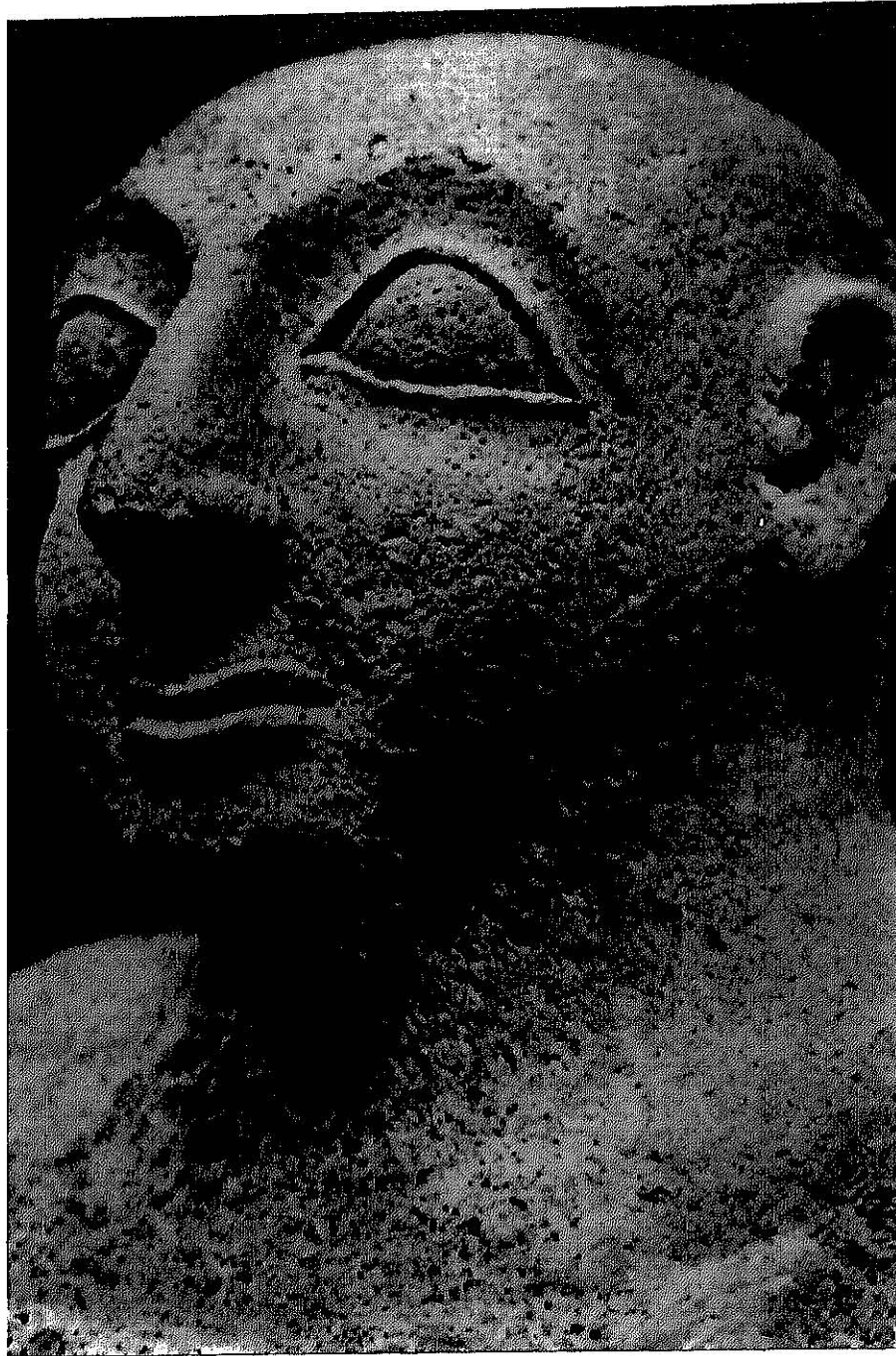
3.1 La primera solución generalizada

En el debate sobre cuál es la primera sociedad en nuestra cultura Mediterránea, Samuel Noah Kramer, en su tesis "La historia empieza en Sumer", defiende sus orígenes en la Antigua Mesopotamia. Aunque nos apoyemos en su tesis y situemos a la cultura sumeria con anterioridad a la egipcia, debemos de tener en cuenta que ambas se desarrollaron casi simultáneamente. Es en torno a los ríos Eufrates, Tigris y el Nilo, donde se origina nuestra cultura Mediterránea.

Los pueblos de la antigua Mesopotamia produjeron un tipo de escultura cargada de simbolismo, y repetitiva en su interpretación formal. La representación artística varió mínimamente en las diferentes conquistas y cambios de poder, sin modificar el concepto y el estilo en todo el arte mesopotámico. La representación del hombre, consistente en un esquema y simplificación de sus formas, se representa deshumanizado e ignorado como individuo. Sin rasgos identificadores, y con ciertas exageraciones en la descripción de sus elementos, como los desmesurados y abiertos ojos que le caracterizan. Estas esculturas se realizaban para ser colocadas en santuarios, y aunque se desconoce su significado, éste es relacionado frecuentemente con lo sobrenatural. Su material preferido para ejecutar las esculturas eran las piedras duras (díorita, mármol...), que eran importadas, difíciles de conseguir y muy costosas. También se utilizaban otros materiales como la caliza, el alabastro, metal (utilizado con gran destreza en períodos tempranos) o barro cocido.

En la baja Mesopotamia, durante la primera mitad del tercer milenio a.C., los sumerios crean una forma de representar los rasgos humanos que va a ser el inicio de este desarrollo artístico. La primera característica que presentan los ojos es el protagonismo de los globos oculares de desmesurado volumen. Las cejas y los pliegues de los párpados tienen menor importancia, definidos por aristas que forman los cambios de planos de esta zona ocular. Los párpados tienen una abertura exagerada, en forma de ojal, cuyos pliegues describen una arista

prácticamente paralela al reborde palpebral, enmarcando la parte visible del globo ocular e intensificando la mirada (fig. 18 y 19).



18. Estatuilla de Kurlil (o Ekur) "jefe de los graneros de Uruk". Arte sumerio. Primera mitad del III milenio a.C. Basalto. Londres, British Museum.



19. Cabeza de Orante llamado "el beduino". Primera mitad del III milenio a.C. Yeso. Museo de Damasco.



20. Cabeza del rey Sargón. Arte acadio. Nínive. Segunda mitad del III milenio a.C. Bagdad, Irán Museum.

Desde la mitad del tercer milenio hasta el año 2.285 a.C., los accadios, tras derrotar el imperio sumerio, se convierten en los nuevos dominadores de toda la Mesopotamia. Continuaron con su arte por la misma línea expresiva heredada, pero con una sensibilidad más matizada y una menor rigidez en la pose y la expresión de las figuras. Los ojos se van reduciendo en su abertura y tamaño, aunque siguen siendo mayores que al natural. Las cejas frecuente se unen en su extremo central, al igual que en las representaciones sumerías; en algunas ocasiones se describen con un relieve que se acentúa en un arco interno que divide las cejas longitudinalmente, de donde parte un grafismo geométrico que interpreta el pelo de las mismas (fig. 20).



21. Arte neosumerio. Tello. Gudea. Siglo XXII a.C. Londres, British Museum.

A partir del año 2.285 a.C. aproximadamente, tras haber sido conquistados los accadios por los guti, comienza una vuelta al sistema antiguo sumerio, periodo que se conoce como neosumerio y que ocupa el final del tercer milenio. La producción artística fue extensa y de gran calidad, destacando la función de un hombre, Gudea, que aparece representado en numerosas obras escultóricas. Estas piezas eran talladas

normalmente en diorita o dolerita. Los ojos desarrollan el tamaño de los párpados, que se hacen más pesados y gruesos; el párpado inferior se funde con la zona de las mejillas colindantes, y se matizan curvaturas en los cambios de planos, dando mayor sensibilidad a la zona ocular (fig. 21 y 22).



22. Cabeza de Gudea, llamada "con turbante". Arte neosumerio. Tello. Siglo XXII a.C. Diorita. París, Museo Louvre.

De esta época son también unas estatuillas de terracota de personajes con ofrendas, que tienen un carácter puramente simbólico, en los que la representación de los ojos se traduce con una simple porción del material, en forma de botón (fig. 23).

La influencia de la cultura mesopotámica se difundió a los numerosos pueblos y razas de la zona de Asia Occidental, donde se formaron diferentes civilizaciones y artes. Todas con una forma de representar similar: sumerios, en la baja Mesopotamia, persas en Irán,

accadios en la Mesopotamia media, asirios en Asiria, hititas en Anatolia, los fenicios en la costa del Mediterráneo, etcétera.⁷⁴



23. Figurilla de un portador de ofrendas. Arte neosumerio. Siglo XXII-XXI a.C. Barro cocido. París, Museo Louvre.

⁷⁴ Parrot, A. "Sumer", pp. 52.

3.2 Realidad construida e inalterable

El arte egipcio logró conservar el mismo carácter y estilo durante tres milenios. Las formas y proporciones eran estables, claras y comunicables, con un nivel de producción muy alto. Su extensión, tanto en el tiempo como en la cantidad, hace que sorprenda aun más la homogeneidad y el sistema de representación inalterable del arte egipcio. Pero esta rigidez que caracteriza al sistema de representación artístico no es siempre tan uniforme y sistemático como puede parecer *grosso modo*; no todas las obras presentan una copia rigurosa de los modelos idealizados y repetidos. Encontramos obras que basándose en estos modelos presentan algunos rasgos o matices individualizados.

En la representación del hombre, la clase social a la que pertenece el representado, es el primer factor del que depende su mayor o menor idealización o personificación. La primera clase social, los reyes y su entorno, eran personas que el pueblo no conocía de cerca, y eran representados por medio de un modelo idealizado, que reflejaba una eterna juventud a través de su definida y perfecta belleza.

La segunda clase social, alcaldes, algunos escribas, etcétera, eran personas que sí se conocían, y aunque en la representación sus poses tenían modelos definidos, su fisonomía no era tan idealizada. Se podían traducir anomalías físicas del retratado, aunque estas diferencias eran menos evidentes en los ojos que en el resto del cuerpo. La tercera clase social, el pueblo, no era representado en esculturas aisladas, sino de forma esquematizada en pequeños conjuntos escultóricos, pinturas y relieves, con un carácter más realista.

En el arte egipcio, la forma de representar no fue constante en todo su recorrido histórico. Se puede apreciar que en el Imperio Antiguo (especialmente en la IV y V dinastías), y más tarde en las últimas, se representa un mayor realismo y vitalidad en la escultura, en especial en las numerosas representaciones de personajes de la segunda clase social. A partir del Imperio Medio, la tendencia a la idealización es cada

vez más rigurosa, creándose en el Nuevo Imperio un arte "clásico"⁷⁵, de belleza cada vez más refinada y fría, con esquemas rigurosos que se aprecian no sólo en las representaciones de la familia real, sino también en la de sus numerosos funcionarios. Se trata de un arte que refleja una época de gloria y riqueza de las clases dirigentes.

Durante el Nuevo Imperio destaca el periodo de reinado de Amenofis IV, en el que se produjo una revolución en la forma de representar, persiguiéndose un mayor realismo y ofreciendo representaciones del rey y su familia con unas cualidades físicas singulares. Hubo una desvinculación parcial del modelo de belleza que se había impuesto, que provocó una mayor observación de la naturaleza y sus peculiaridades. Sin embargo, este intento de individualizar la representación artística, produciendo retratos muy humanos del rey y su familia, con las peculiaridades morfológicas que le caracterizaban, no fue entendida. Se utilizó la nueva representación del rey como un nuevo modelo, no como una observación del natural, repitiendo sus rasgos en las esculturas de la época⁷⁶.

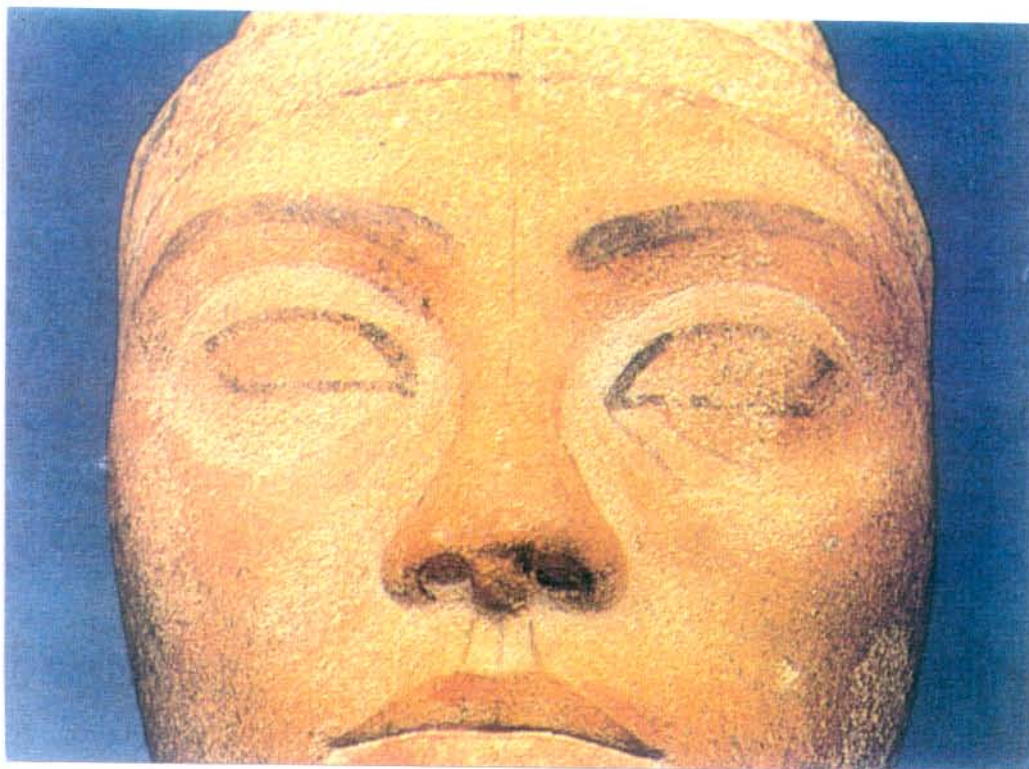
En el arte egipcio, la mayoría de las soluciones de ojos esculpidos a través de la forma y con un sólo material, fueron realizadas en piedra vista o en madera policromada. En algunas cabezas de piedra que se han encontrado inacabadas, como este retrato de Nefertiti (fig. 24), se observa que primero se tallaba el volumen general que ocupaba el ojo cerrado y sobre éste se dibujaba el borde de los párpados y el contorno de las cejas, para posteriormente tallar y definir ambos elementos. Egipto poseía importantes canteras de piedra y un manejo técnico del material magnífico⁷⁷. Poseía piedras blandas y duras. De las duras, las doritas, doleritas y exquistos; los pórfidos, basaltos, granitos, cuarcita y algunas variedades de calizas semejantes al mármol. De las blandas: calizas, arenosas y el alabastro⁷⁸.

⁷⁵ Quoniam, P. "El Louvre", pp. 17.

⁷⁶ Michalowsky "Egipto", pp. 222.

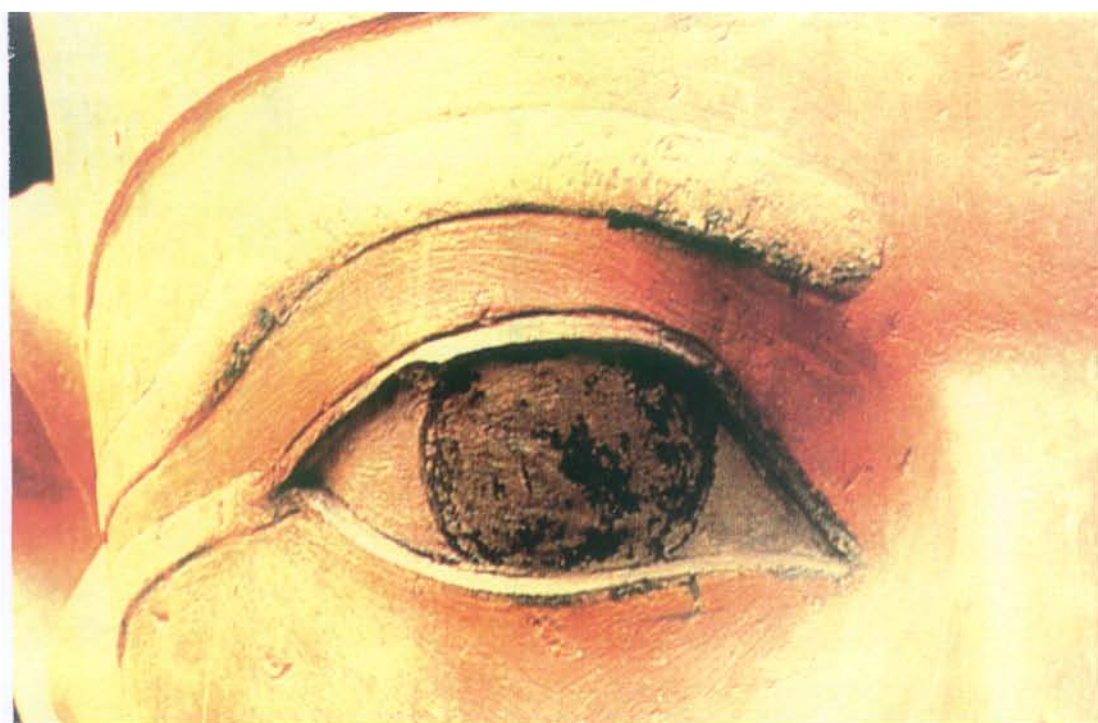
⁷⁷ Se conoce el manejo. Mirar "El Legado..."

⁷⁸ "El Legado...", pp. 224.

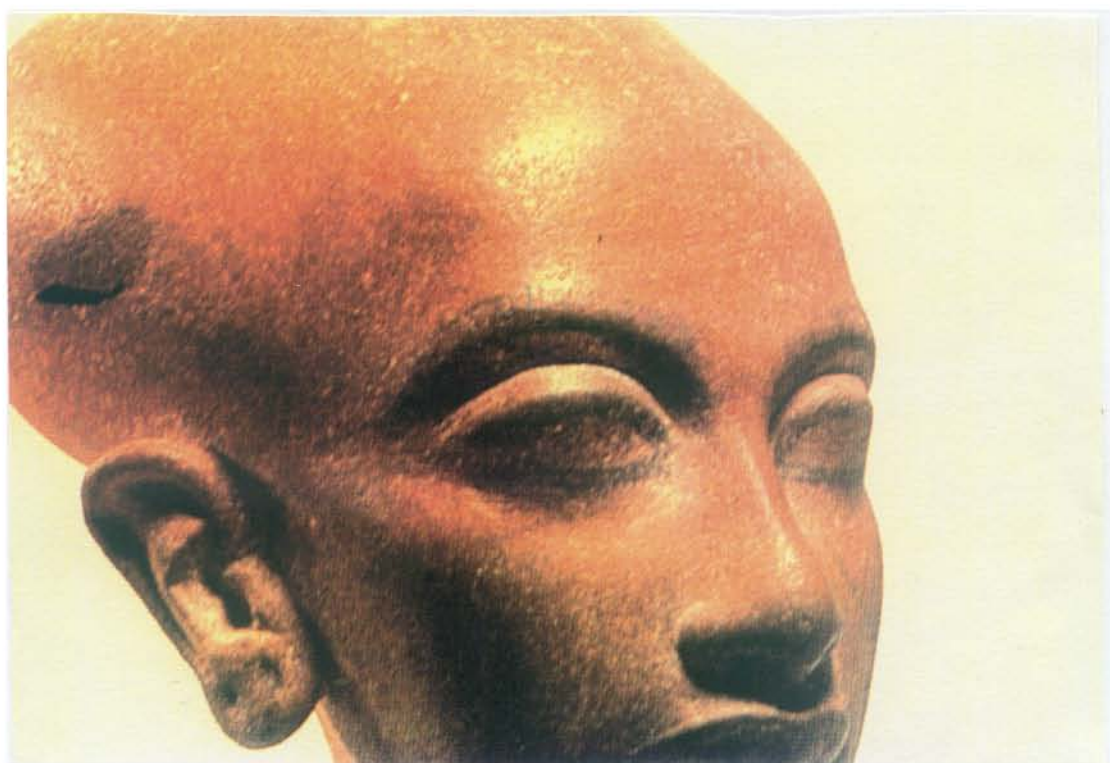


24. Cabeza inacabada de Nefertiti. 18ª dinastía, 1.365-1.349. Cuarcita marrón. Museo de El Cairo.

El tamaño exagerado de los ojos es común, en general, a toda la escultura egipcia, lo cual nos hace pensar que el ideal de belleza egipcio era de ojos grandes y ello se acentuaba en las obras de arte. No se matiza un sólo detalle de vejez o anomalía fisonómica, los volúmenes son muy definidos y cerrados, con gran precisión en sus líneas y contornos. Muchos ojos se caracterizan por carecer de la zona tarsal del párpado o representarla con una máxima estrechez, convirtiendo a esta zona en una línea que define la abertura palpebral, junto con un exagerado arqueamiento del ojo en el extremo externo, caracterizando la mirada de oriental (fig. 25). Esta representación del ojo se observa desde las primeras dinastías y es frecuente a lo largo de toda la cultura egipcia. Cuando la zona tarsal es visible, se separa de la órbita por un pliegue, cuya línea describe un arco de gran belleza sobre el ojo, y subraya un cambio de planos en la ejecución (fig. 26). Esta descripción palpebral caracteriza especialmente a la escultura de la época armaniana (reinado de Amenofis IV).



25. Reina Hatshepsut, 18ª dinastía, 1.490-1.470 a.C. piedra caliza pintada (Imperio Nuevo). Museo de El Cairo.



26. Cabeza de princesa, 18ª dinastía, 1365-1.349 a.C. Cuarzita marrón. Encontrada en el taller de Tutmosis. Museo de El Cairo.

Las cejas pueden aparecer talladas como relieve perfectamente delimitado y esculpido, o como un relieve fundido en una degradación de grises, sin definir el límite de la misma y modelando la forma ósea. La primera forma de representar caracteriza al estilo "clásico"⁷⁹, y la segunda fue muy utilizada durante todo el arte egipcio, destacando en el Imperio Antiguo, al final de la XII dinastía y después del Nuevo Imperio (fig. 25 y 26). En algunas figuras de períodos avanzados se representan en la zona de los ojos el entrecejo fruncido, pero sin apoyar tal expresión con ningún otro elemento o movimiento del rostro, asemejándose más a un símbolo que a una expresión caractereológica. En otras ocasiones se marcan las arrugas con líneas muy definidas que suelen aparecer a través de una línea vertical en la zona exterior al arco nasal, entre las cejas; a través de dos arcos simétricos, desde el extremo interno de cada ceja hacia la frente, cuyas líneas se van aproximando entre sí, terminando en dos pequeñas rectas verticales y paralelas (fig. 27).



27. Cabeza de sacerdote o anciano, llamado "cabeza verde". Baja Época, 26ª dinastía. Menfis. Berlín, Museo Egipcio.

⁷⁹ Schröder, S. F. "Catálogo de la escultura...", pp. 41.

3.3 Hacia la belleza de la realidad

En el arte arcaico griego los ojos se realizaban con relieves muy definidos y aristas perfectamente dibujadas, sin rasgos que exterioricen la edad, el ánimo o el gesto. Son de proporciones exageradas, debido a la intensidad con que representaban los órganos de los sentidos (boca, orejas...). Tienen una mirada idealizada, de dirección frontal y estática, con una abertura palpebral exagerada, cuyos ángulos son prácticamente iguales,. Con una elevación del ángulo externo que le da una apariencia oriental, armonizando con el gesto sonriente que expresa la boca. El globo ocular es muy abultado, y está enmarcado por unos finos párpados que describen un giro completo alrededor de la abertura del ojo, exagerándolo aun más y dándole una apariencia muy característica de esta época arcaica, que bien se asemeja a algunas figuras sumerias. Las cejas son definidas por unos arcos geométricos que crean un plano oscuro hasta unirse con la zona tarsal del párpado. La forma arcaica de representar también recuerda, aunque con un carácter más rudo, al arte egipcio, del que se conoce que adquirieron numerosos conocimientos, pero utilizándolos en función de sus personales inspiraciones artísticas. De este modo, la representación evoluciona con una constante observación del cuerpo humano y una búsqueda de su belleza y perfección.

Desde el siglo VII a.C. se trabajó en mármol como material predilecto, con la técnica aprendida de los egipcios. El mármol abundaba en las islas, especialmente en Naxos y Paros, y luego en el siglo V a.C. en las canteras del Monte Pentélico, en Atica⁸⁰. En la estatuaria griega también se utilizó el bronce y la terracota. La mayor parte de las piezas de bronce fueron fundidas posteriormente para reutilizar el material (conocidas muchas a través de copias romanas en mármol)- Los bronces que han llegado originales a nuestros días suelen presentar los ojos con incrustaciones en otros materiales (ver 5.4). Las piezas que han llegado a nuestros días en terracota son de tamaño

⁸⁰ Ríos de Betancourt, E. "Mármol,...", pp. 81.

pequeño, y aunque se sabe que conocían su uso para realizar grandes figuras -ya que fueron ellos los que posteriormente facilitaron su aprendizaje a los etruscos-, se cree que este material no era valorado como suficientemente noble por los griegos para su estatuaría de gran tamaño.



28. Kóuroi y Koré, siglo VI a.C. Berlín.

A lo largo de la época arcaica se aprecia una evolución en la forma de representar, con una intención de humanizar los rasgos del hombre en la escultura. El globo ocular profundiza en el orbital moderando su protagonismo, dejando que los párpados tomen más importancia, tanto en el tamaño como en una matización progresiva que va mostrando una morfología más humana. El pliegue palpebral superior baja en relación a las cejas, y se desarrolla en el ángulo interno del ojo traduciendo la curva que produce el lagrimal. Se comienza a modelar una unión con el resto del rostro, desapareciendo la línea de sombra que enmarca los párpados y da a los ojos apariencia de elementos aislados. Las cejas siguen siendo simplificadas en una simple arista o en un fino relieve muy recortado (fig. 28).



29. *Koré del Peplo. Hacia el 530 a.C. Mármol pintado. Atenas, Museo de la Acrópolis.*

Estas figuras, aunque se encontraron realizadas sobre piedra vista, por determinados escritos y dado que algunas de ellas tenían restos de pinturas, se estima que en su momento estaban policromadas con vivos colores. Las Korai y los Kouroi de la Acrópolis de Atenas, encontradas en

el año 1.885, presentaban sus labios y sus cabellos rojos, las cejas y el borde de las pestañas negras, el iris rojo y la pupila negra⁸¹. El Efebo rubio de la Acrópolis, en el que podemos apreciar todavía restos de color, tenía los ojos bordeados de rojo, la pupila negra y el iris amarillo, rodeado de un círculo negro⁸² (fig. 29 y 30).



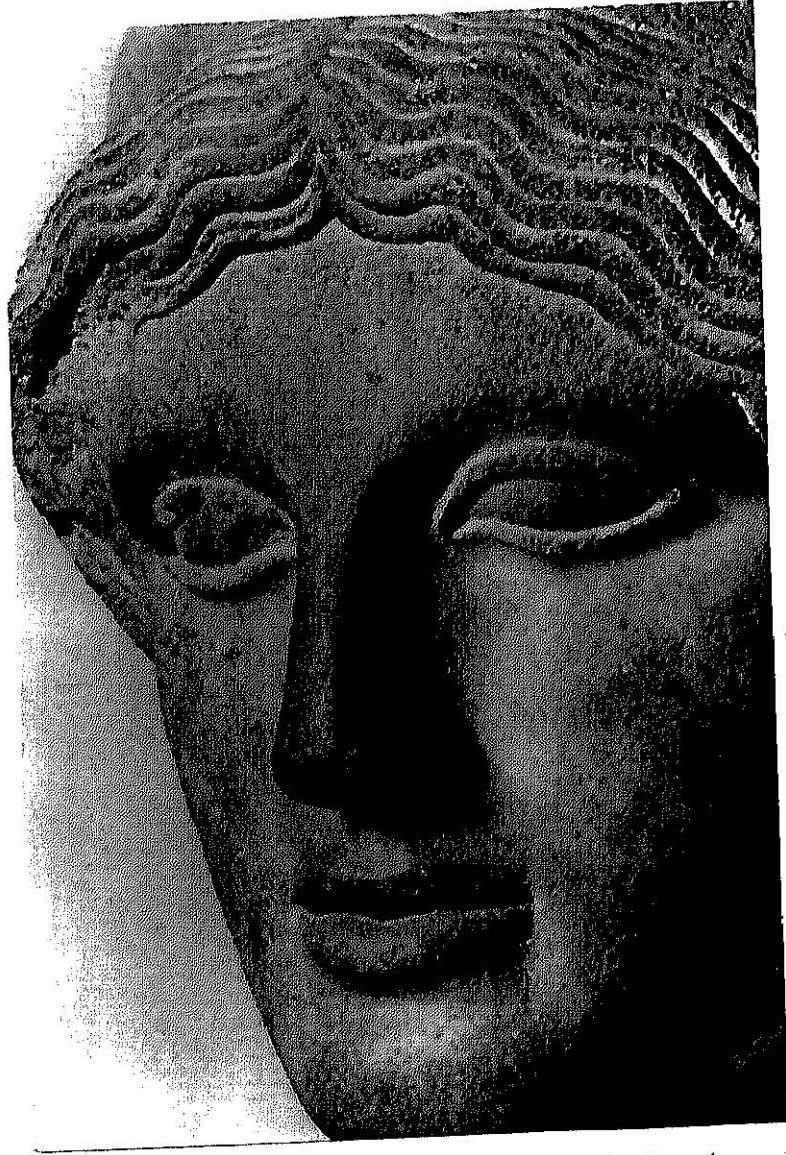
30. Cabeza de Atenea de Olimpia. Terracota. Hacia el 490 a.C.

A principios del siglo V a.C., los distintos elementos del rostro profundizan en la cara, estructurándose el ojo en un perfil con gruesos párpados, caracterizando al estilo severo. Desde el comienzo del párpado superior, pasando por el globo ocular (en el perfil del ojo), hasta terminar con el párpado inferior, se forma prácticamente un plano oblicuo con relación a la cara, provocando una oscuridad en el ojo. La concreción exacta de las formas no permite la insinuación ni el fundido

⁸¹ G. Glotz, "Histoire grecque", París 1925, t. I, pp. 580 (citado por P.-M. Schuhl "Platón...").

⁸² G. Richter, "Kouroi", 1.942. Citado por P.-M. Schuhl, op. cit..

en un cambio de planos, reseñando el límite y la exactitud en la superficie escultórica. La mirada ha roto la frontalidad arcaica, dirigiéndose claramente hacia abajo; y su lenguaje formal denota una mayor observación de la realidad humana (fig. 31 y 32). En esa época Grecia demostró tener una gran experiencia en fundición⁸³, pero la ejecución de los ojos en un sólo material era frecuentemente realizada en mármol, sobre el que después se policromaba.



31. Cabeza de diosa, Palermo. Museo Nacional.

⁸³ La técnica a "cera perdida" se utilizó en Grecia a partir del siglo VI a.C., siendo ya conocido por los egipcios y los micénicos. Los griegos aprendieron de ellos esta técnica, perfeccionándola y utilizándola frecuentemente en la escultura.



32. Efebo rubio. Principios del siglo V. Mármol. Atenas, Museo de la Acrópolis.



33. Atenea Lemnia. Copia romana de un original atribuido a Fidias, del 440a.C.
Bologna, Museo Cívico.



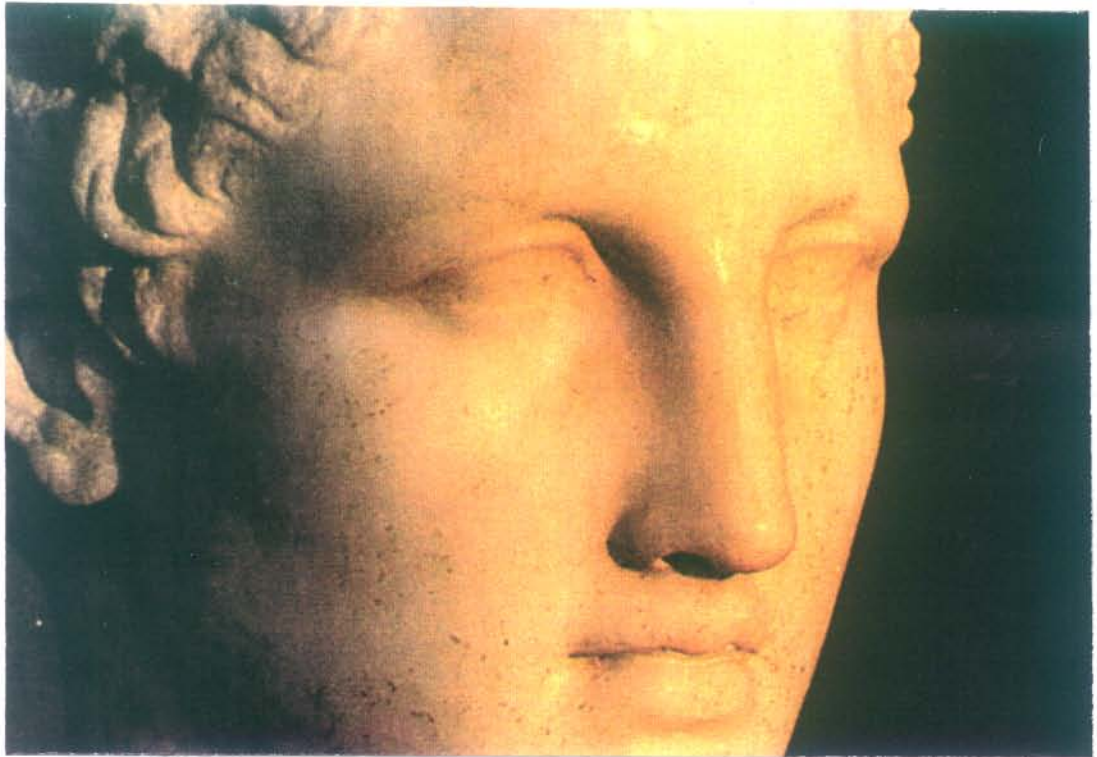
El estilo severo fue evolucionando de forma progresiva a un tipo de escultura clásica. Así tenemos escultores como Fidias, cuyas primeras obras eran de estilo severo y las más avanzadas de estilo clásico, (la primer obra de Fidias "Apolo de Cassel" es de estilo severo, "La Atenea Lemnia" (fig.33), también de Fidias, es de estilo clásico).



34. *Diadumeno. Copia romana, 100 a.C. de un original de Policleto del 430 a.C. Mármol. Atenas, Museo Arqueológico Nacional.*

En el perfil de "Diadumeno" (fig. 34), atribuida a Policleto, observamos las características del perfil clásico en el ojo: ha profundizado en la órbita, sus párpados se muestran de un tamaño y un grosor más real, el globo ocular es más plano, se deja ver gran parte del tabique nasal, y el arco de las cejas presenta una arista perfectamente definida. La mirada se dirige hacia abajo, con un gesto imperturbable, intenso, con unidad y fuerza. La causa por la que se originó el hundir el ojo más de lo natural fue que las figuras grandes, y alejadas de la visión del espectador, lograban mayor efecto de luz y sombra, percibiéndose

más claramente sus ojos. Esta solución se adoptó y fue de frecuente uso, pero ya sin cumplir su original finalidad para retratos y relieves.⁸⁴ El arte clásico nos muestra la perfección de la belleza griega en lo general, lejos de detalle y minucias, mediante superficies y líneas definidas con exactitud. El arte griego, desde el estilo arcaico hasta el estilo clásico, evoluciona desde lo simbólico y sintético, hasta la belleza de lo humanizado.



35. Hermes con Dionisio niño. Copia del siglo I de un original de Praxíteles de 350-330 a.C. Mármol. Museo de Olimpia.

En el siglo IV a.C., a través de un modelado cerrado y concreto, se va adquiriendo sensibilidad en los matices. Se busca con delicadeza la expresión y la individualidad entre la tipología general de la escultura.

⁸⁴ Winckemann, J. J. "Lo bello en el arte", pp. 83-84.

Con Praxiteles y Scopas como máximos exponentes, se proyecta un cierto realismo sobre el ideal clásico. En los ojos se percibe una progresiva ondulación de líneas y matices producidos en el paso de sombra a luz, de forma evidente en el ángulo externo del ojo. Hay también una redondez y suavidad del arco de sus cejas⁸⁵, aportando dulzura a la mirada. El trato de los párpados y del globo precisa la dirección de la mirada⁸⁶ (fig. 35). Esta aparición de connotaciones realistas prepara el posterior estilo helenístico, en el que surge una preocupación por el retrato y la psicología del individuo.

⁸⁵ Winckemann califica a esta matización de formas como estilo gracioso, diferenciándolo del estilo sublime que se da con la severa precisión del clasicismo. op. cit., pp. 85.

⁸⁶ Esta importancia que se le da a la mirada en el siglo IV a.C. coincide con la importancia que Sócrates, en los "Memorables", aporta al valor expresivo de los ojos y su representación en el arte. Sócrates piensa que a través de la mirada se pueden expresar las impresiones del alma. Para Platón, sin embargo, sólo la música puede "imitar" el alma. Cita comentada por P.-M. Shuhl, op. cit., pp. 151-152.

3.4 Primeras representaciones caractereológicas del individuo

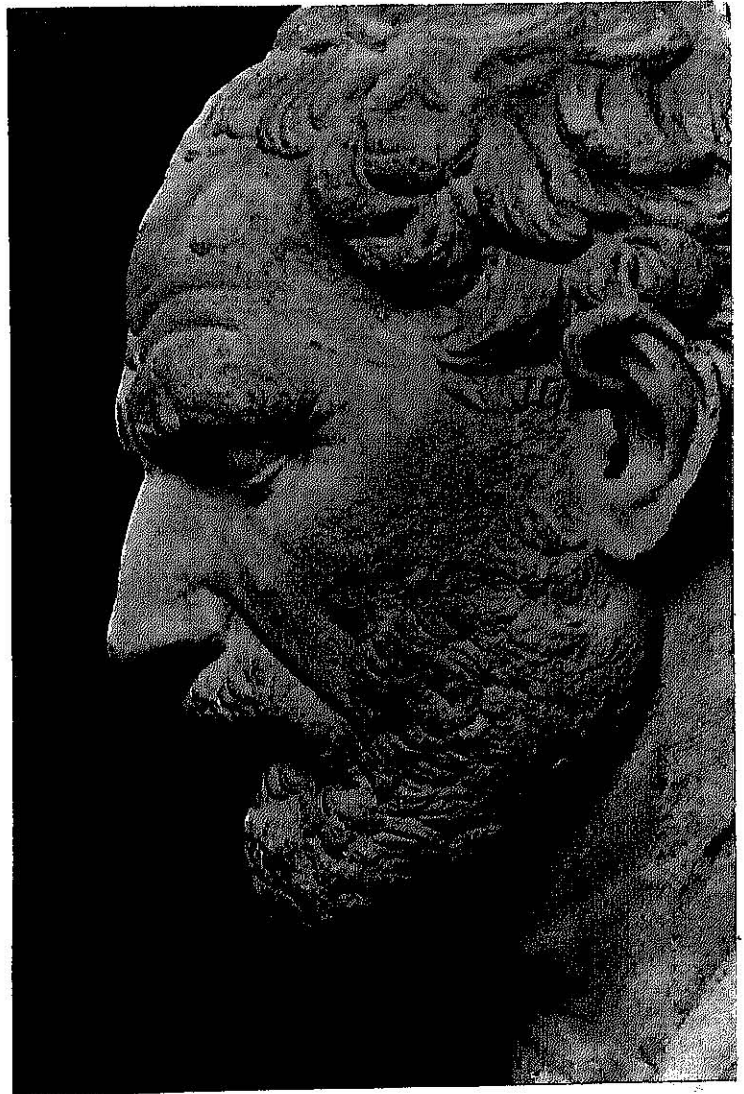
Es difícil afirmar cuándo empezaron las primeras representaciones caractereológicas en el arte griego, ya que este fue un proceso evolutivo desde una representación idealizada, sin sufrir ningún cambio drástico. La mayoría de los autores empiezan a hablar de retrato a partir de Alejandro Magno, por la producción de retratos que le realizó Lissipo. Hasta esta fecha, los retratos realizados denotaban únicamente el mando o puesto social que ocupaba el representado, sin una intención de mostrar la personalidad del retratado como individuo, con sus peculiaridades únicas. Lissipo inició la representación de las cualidades internas de Alejandro, no sólo el puesto social que ocupaba. De esta misma época, consta en fuentes que Lisistrato -hermano de Lissipo-, fue el primer escultor en sacar vaciados en un modelo en vivo, quizá para estudiar al personaje retratado. Sin embargo, como es lógico en la evolución de un arte idealizado, estas primeras tendencias realistas siguen estando muy ligadas a una idealización del hombre, y es muy discutible valorar el grado de individualismo de los mismos.

En el siglo III a.C., a la vez que se seguían desarrollando estereotipos para las representaciones de personajes que compartían un mismo puesto social (como lo demuestran las similitudes entre los retratos de los filósofos de principios del siglo III a.C.), se inicia una preocupación por representar a la persona. Ello se hace estudiando e interpretando la apariencia física unida al carácter psicológico, e introduciendo soluciones y ejemplos progresivos que se iniciaron ya en Atenas en el siglo IV a.C. con los retratos de Alejandro Magno. Se realizan retratos cuyos rostros expresaban el carácter y la forma de vida que habitualmente tenían los modelos. En este tipo de obras se constata una intención de retrato "psicológico"⁸⁷. El retrato Demóstenes, realizado por Polieucto⁸⁸,

⁸⁷ Así los nombra Pollitt, J. J. "el arte helenístico", pp. 116.

⁸⁸ Figura que fue ubicada en la ciudad de Atenas en el 280 a.C., supuestamente acompañada de un grupo de figuras de similares características.

es un ejemplo magnífico para señalar los inicios de esta tendencia. En él, su físico muestra al hombre que podríamos imaginar tras conocer su biografía⁸⁹. Como en todo el arte griego, la pose y el trato de la figura es de una importancia expresiva fundamental. El rostro, y en concreto los ojos, no merecen una atención menor, armonizando con todo el conjunto. La mirada está dirigida hacia abajo, frunciendo el ceño, con ojeras y una expresión concentrada (fig. 36).



36. Polieducto. Retrato de Demóstenes. Cópia romana. Roma, Museos del Vaticano.

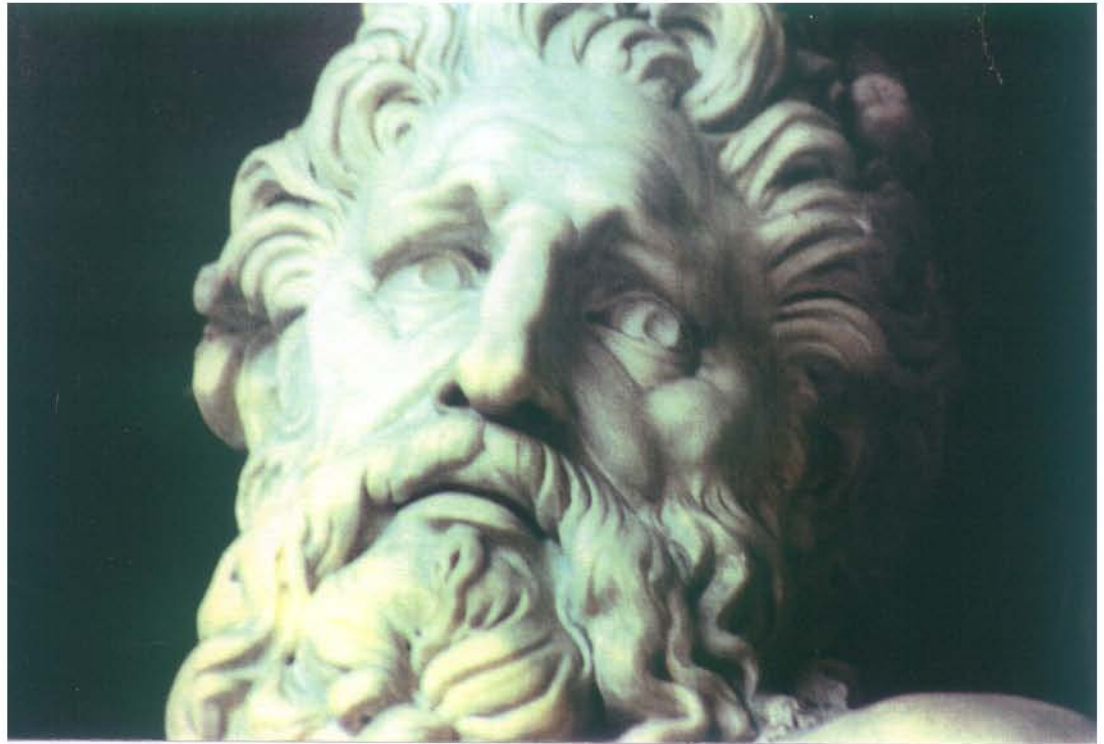
⁸⁹ Pollit, J. J., "El arte helenístico", pp. 116.

Este tipo de representación para retratar el carácter interno de la persona, a través de sus rasgos, dio pie a lo largo del siglo III a.C. a numerosos ejemplos de retratos escultóricos, con una representación sistemática de las arrugas, el fruncido de las cejas, etcétera. Se trataba de utilizar los rasgos como recursos estéticos, más que como traductores psicológicos. Durante el período del helenismo se refleja en el arte una tensión entre las nuevas tendencias y los ideales tradicionales de la escultura griega. En ella, la falta de armonía entre el gesto del rostro y la pose del modelo desconcierta al espectador, que intenta interpretar la expresión del conjunto o el carácter de la persona representada.

Es muy frecuente en los rostros de las figuras helénicas la descripción de las arrugas muy evidentes, quizá excesivamente homogéneas en cuanto a su intensidad expresiva. La forma de trabajarlas en el material es de cierta dureza, con marcada definición de líneas y volúmenes. Es importante el cambio que se produce en torno a la zona ocular, el estrechar el tabique nasal y producir su curvatura en el perfil, acentuado frecuentemente por el entrecejo fruncido.

Durante el siglo II a.C., se representa al hombre en todas sus edades: niños, viejos... La expresividad, por medio de estudios gestuales y estados emocionales variados (dolor, risa, llanto, sufrimiento, ira, miedo, nostalgia, deseo y asombro). Se trabajó sobre la forma escultórica: flacidez, dulzura, e incluso efectos que exageran determinados rasgos humanos (fig.37).

El final del período helenístico se refleja en Delos, con una fusión de estilos y tendencias, producto de las exigencias romanas y los conocimientos técnicos de los escultores griegos. Así se iniciaron unas soluciones retratísticas que serán sólo el comienzo del desarrollo que en este campo aportará el arte romano a nuestra cultura.



37. Laocöon y sus hijos. Adaptado (?) por los escultores rodios Agesandro, Atanodoro y Polidoro en el siglo I a partir de un grupo de bronce del siglo III o de principios del siglo II a.C. Mármol. Roma, Museos Vaticanos.

3. 5 Desarrollo de efectos formales para la traducción del color

El arte romano presenta un interés privilegiado por el retrato, cuya evolución desarrolla soluciones formales en la cabeza y en sus diferentes elementos. El cuerpo, por el contrario, continúa ejecutándose con un estilo convencional, desapareciendo la armonía entre ambos. Una extensa obra escultórica en este género se caracteriza por un elevado individualismo y realismo en su representación. Sin embargo, no debemos olvidar que determinadas fórmulas tipificadas predominaron en cada uno de los periodos romanos. Tipos cuya máxima representación se muestra en los retratos de los emperadores, caracterizando determinadas modas que se reflejan en el peinado, expresión, orientación de la cabeza... Los retratos romanos se suelen calificar según la época en que se realizaron: se habla de retratos augústeos, adriáneos, etcétera. De igual manera, en cada período el retrato fue desarrollando soluciones formales distintas, que se adoptaban como medio expresivo en los retratos de un mismo periodo. En las soluciones formales que aportó el arte romano, son fundamentales las diferentes interpretaciones de los ojos, tanto por su variedad, como por la novedad que aportan muchas de ellas.

Los romanos usaron como material predilecto el mármol, pero también otros: basalto, pórfido, ébano, marfil. Entre los metales utilizaron el bronce, o aleaciones de oro y plata (llamado electro).⁹⁰ Estos materiales eran frecuentemente policromados, hasta que a partir de la época de los Favios, coincidiendo con el desarrollo de los efectos formales en el retrato, las esculturas se trabajaron en materiales vistos.

Se sabe que los romanos, al igual que los etruscos, utilizaron con fines funerarios el vaciado del natural, sobre el que después se retocaba.

⁹⁰ Allen & Unwin LTD. "Retratos romanos", pp. 11.

Esta técnica y uso es atestiguado por Polibio en el siglo II a.C.⁹¹. En la época republicana, familias aristocráticas o de clase mediana rica, guardaban en sus casas los bustos y máscaras de cera y/o yeso de sus antepasados, para sacarlos cuando el jefe de la familia fallecía, o en procesiones públicas funerarias. Era común el sacar copias de un original. Estas máscaras (imágenes Majorum) estaban pintadas con colores naturales, y en algunos casos se convertían en cabezas, a las que se le aplicaban cabellos auténticos.⁹²

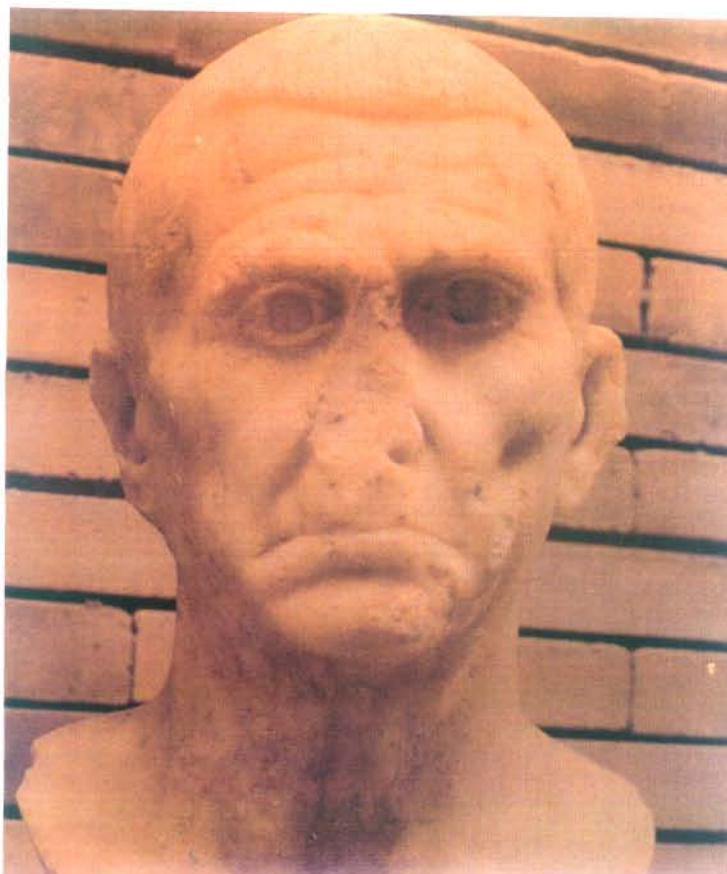


38. Retrato de mascarilla funeraria. París, Museo Louvre.

⁹¹ Pollit, J. J., op. cit., pp. 136; Pope-Hennessy, J. en "La escultura Italiana...", pp. 85, se apoya en los escritos que dejó Plinio en los que nombraba a Lisítrato de Sición, como el primero en utilizar las máscaras al natural.

⁹² Allen & Unwin LTD, op. cit., pp. 6. p. 597

En los retratos republicanos -los retratos romanos más antiguos que conocemos- se refleja esta técnica del vaciado directo. Se realiza reproducciones de piedra y bronce, que eran los materiales que más se utilizaban en ese momento. En ellos apreciamos un claro reflejo de la sabiduría técnica griega, unida al gusto y la exigencia romana del momento. Estos retratos muestran rostros de expresión mortecina, con deformaciones faciales propias de las mascarillas. Las zonas de los ojos presentan durezas, especialmente en las arrugas que se acentúan en los ángulos externos de los ojos y debajo de los sacos lagrimales, enfatizando los rasgos de la vejez. Las carúnculas lagrimales son muy marcadas (fig. 39). Aunque actualmente vemos estos bustos monocromos, del color del material escultórico utilizado, en su tiempo fueron policromados, acentuándoles un mayor realismo⁹³ (sólo han perdurado ciertos rastros de color y dorado en algunas cabezas).



39. Retrato de un anciano. Mérida, Museo Nacional de Arte Romano.

⁹³ Bailey, C. "El legado de Roma", pp. 597.

Tras la república, hacia el año 50 a.C., con Augusto se produce un cambio de sistema. Este cambio da lugar a un nuevo retrato más clásico, inspirado en la Atenas de Pericles. Las cejas vuelven a definirse con aristas arqueadas sobre las que frecuentemente se grababa un rallado simulando el pelo. Los rostros tienen poca expresividad y el modelado de las arrugas llega casi a desaparecer. Las líneas que definen el modelado de los ojos son precisas y con cambios de planos sin degradación de grises o matices superficiales (fig. 40 y 41).



40. Cabeza de Augusto (27 a.c.-14 d.C.). Roma, Museos del Vaticano.



41. Cabeza de mujer (¿Livia?). Mármol, 40 d.C. Ny Carlsberg Glyptothek, Copenhague.

En la época de los Flavios, se trabajó con una superficie de más movilidad, dejando intuir el terminado y el detalle, dotando a los retratos de más naturalidad. Se empiezan a contrastar efectos de superficie áspera y suave, y aparecen sombras que exageran determinadas zonas para animar y dar mayor intensidad a la imagen. Esta búsqueda del efecto en la materia escultórica, es la que originó un posterior desarrollo de efectos en las soluciones del ojo esculpido.



42. Retrato de mujer. Época Antonina, siglo II d.C. Roma, Museos del Vaticano.

En la época de Adriano y los Antoninos, aunque se vuelve hacia una tendencia clásica en el retrato, se comienza a solucionar efectos concretos en determinados elementos del rostro. En los ojos, en algunos ejemplos iniciales, se insinúa un grafismo que dibuja el límite del iris en el globo. Posteriormente, las pupilas se interpretan como un efecto oscuro trabajado en forma de agujero, o como una hendidura; el iris como una porción circular con anillos paralelos rebajados, y las cejas son insinuadas, con un pequeño grafismo que define la dirección del pelo. En dicha época, la estatuaria deja progresivamente de policromarse, traduciendo el color con efectos de claroscuro; el efecto de la luz y sombra sustituye al color en la interpretación de los ojos⁹⁴. Toma importancia la barrena como utensilio específico para ahuecar la piedra

⁹⁴ Plinio, se refiere al abandono del uso de la policromía en la estatuaria en general, por la época de lo Flavios (citado en el libro Allen & Unwin LTD., pp. 9)

y tallar, tanto los ojos de los retratos, como el pelo o la barba⁹⁵. (fig. 42 y 43).

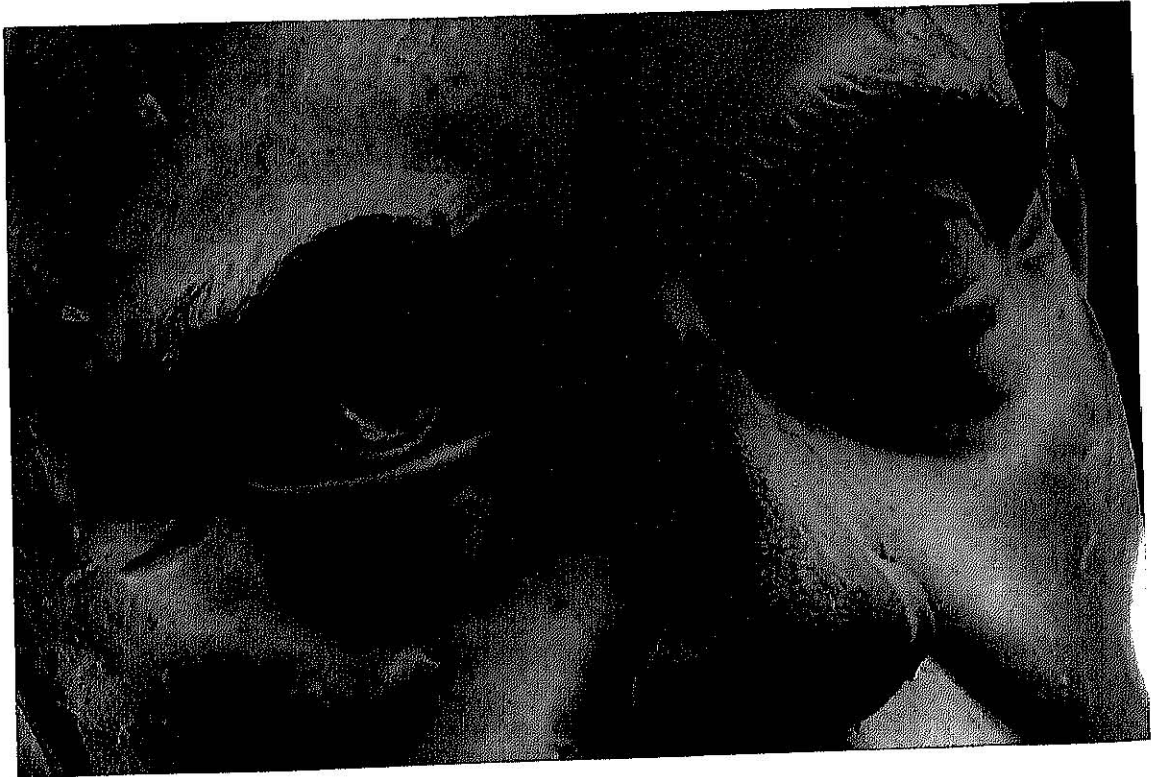


43. Busto de Erode Attico. Mármol. 150-170 d.C. París, Museo Louvre.



44. Cabeza romana, siglo III d.C. Alabastro. Roma, Palacio del Conservatori.

⁹⁵ Rudel, J. "Técnicas de la escultura", pp. 21



45. *Titios Gamelos. Siglo II d.C. París, Museo Louvre.*

El final de este periodo, hacia principios del siglo III d.C., se caracteriza por una mayor dinámica en la dirección de la mirada y un acentuamiento del efecto de transparencia y brillo en el ojo, a través de una arista en el centro del iris (fig. 44 y 45).

En la época severiana, a partir del siglo III, los ojos toman cada vez mayor importancia expresiva, con una apariencia casi caricaturizada. Se acentúa más el iris ampliando su contorno, y en la pupila se talla una cresta vertical en forma de virutilla, que da lugar a que la luz se quiebre en ella, produciendo el efecto de un destello brillante. Este naturalismo se va extinguiendo con un progresivo aumento de tamaño y de grosor, tanto en el globo ocular como en los pesados párpados. A comienzos del siglo IV d.C., en la época Tetrárquica, se simplifica y remarcan las líneas generales, exagerando a su vez el tamaño y el grosor de los ojos. En el tallado de la pupila se vacía la misma, en algunos casos con un gran agujero cóncavo y redondo, siempre rodeado de una línea exterior que traduce el iris. El resultado muestra una mirada obsesiva y extraviada

(fig. 46). En la época de Constantino, los ojos se hacen especialmente geométricos, de mirada brutal, abierta, desmesurada, con las pupilas dilatadas con incisiones de "crescente lunar" (fig. 47).



46. Cabeza de mujer. Mitad del siglo IV d.C. Mármol. Época de Constantino. Fossombrone, Museo Cívico Vernarecci.



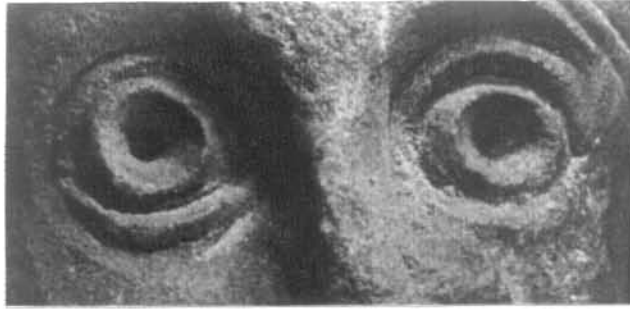
47. Cabeza de Avorio Barberin. Primera mitad del siglo VI. París, Museo del Louvre. Proviene de Constantinopla.

3. 6 Esquema formal de la idea

La Edad Media representa un esquema de la realidad con un punto de vista simbólico, repitiéndolo sistemáticamente, como si se tratara de un lenguaje visual. El fin es meramente narrativo: a través de las imágenes, sin perseguir la belleza del cuerpo ni el parecido con la realidad humana. Esta forma de representar fue evolucionando hacia una representación, si bien esquemática, más naturalista. El cambio no sólo se produjo en la escultura, sino también en todos los campos del arte y en el pensamiento de la época, señalando la diferencia entre el arte románico y gótico. El material escultórico más utilizado fue la piedra, para las figuras que eran adosadas a la arquitectura (que eran la inmensa mayoría). Para las figuras en bulto redondo se utilizaba normalmente madera. Otros materiales como el marfil y el metal, así como el yeso y el alabastro en la escultura gótica, también fueron utilizados, aunque en menor proporción.

En el arte románico la representación del ojo es muy sencilla en cuanto a la forma, con un cierto primitivismo geométrico. Los elementos del ojo se sintetizan en volúmenes, que en muchos de los casos ni siquiera traducen la abertura palpebral, descripciones que normalmente se realizaban a posteriori con la policromía de la figura. En otros casos, la abertura palpebral, los pliegues palpebrales y las cejas, se diferencian escultóricamente con líneas muy sencillas y con un acentuado claroscuro⁹⁶. Los globos oculares se caracterizan por ser muy saltones, los párpados muy finos y abiertos, y las cejas están representadas por dos arcos. Los ángulos interno y externo suelen ser idénticos y sin representar la carátula lagrimal.

⁹⁶ Se frecuenta el trépano o barrena para producir en la piedra marcados efectos de claroscuro.



48. Detalle del relieve decorativo de un capitel. Siglo XII.

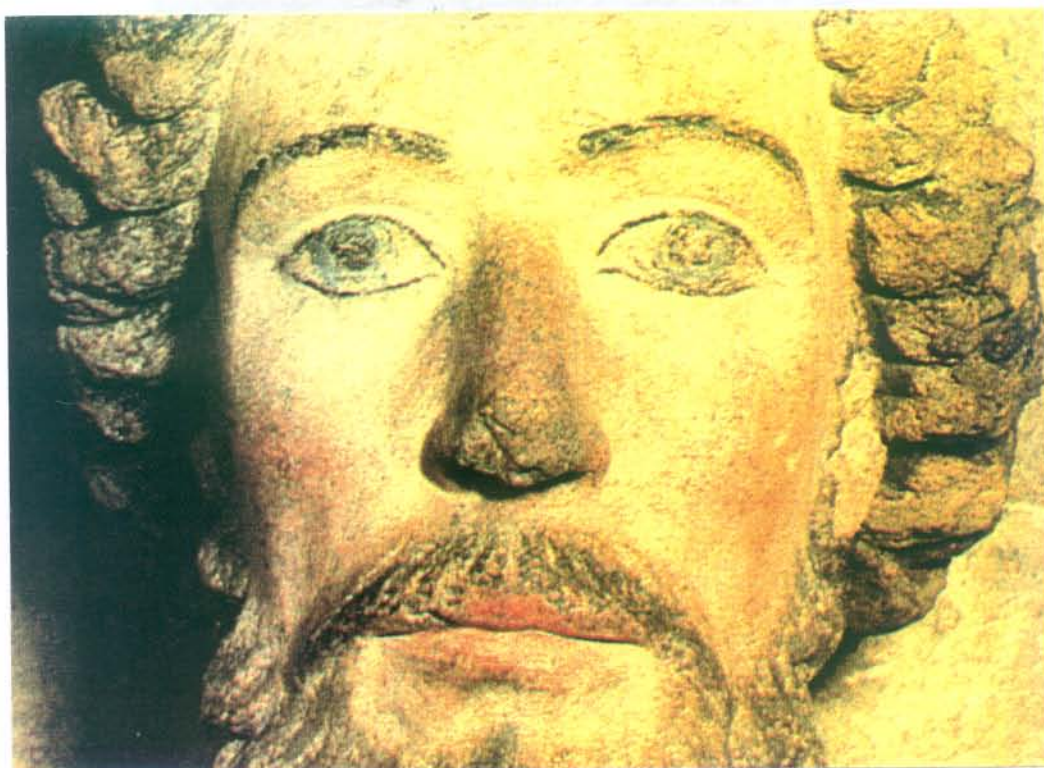


49. Detalle de figura tallada en piedra. Mitad del siglo XII. París, Museo de Cluny.



50. Detalle de Ascensión. Relieve del ángulo sudeste del Claustro de Santo Domingo de Silos (Burgos). Principio del Siglo XII.

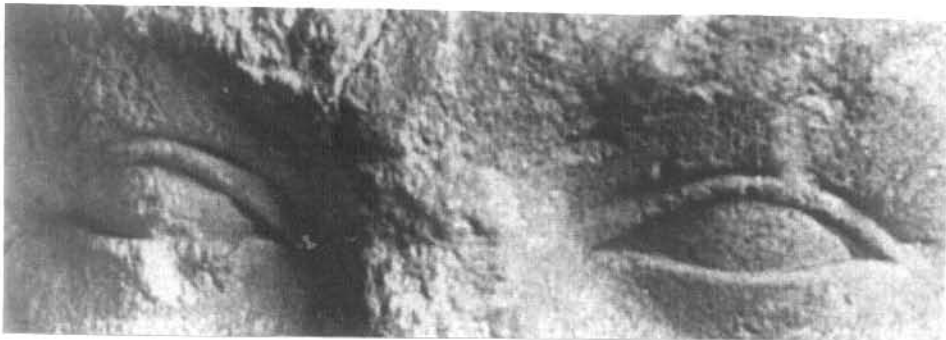
En el arte gótico los ojos se caracterizan por un tamaño y un tratamiento más realista, con una mirada algo oriental, de expresión bondadosa y jovial. Los párpados comienzan a modelarse y a describir rasgos más naturalistas. La abertura palpebral va alargándose progresivamente, con un tamaño ya moderado, y matizando la diferencia entre su ángulo externo e interno. Las cejas se interpretan a través de un arco con un modelado suave. Deja de ser tan importante la mirada fija, abierta y concentrada de la época románica, adquiriendo la dirección de la mirada un mayor movimiento .



51. Detalle del pórtico y portada meridional, llamada portada pintada. Cristo del tímpano. Hacia el 1.220-1.230. Lausanne, Catedral.



52. El rey Salomón. tercer cuarto del siglo XII. Piedra. París, Museo Louvre.



53. Detalle de figura tallada en piedra. siglo XIV. París, Museo de Cluny.

3.7 De lo idealizado a lo particular

Estas pinceladas naturalistas destacarán en el siglo XV en un gótico tardío, con una tendencia que provocó un retorno a la práctica del retrato, inspirado en un concepto filosófico individualista y bajo la admiración general del género retratístico romano. Aunque casi no han llegado a nuestros días documentos teóricos sobre el arte vigente en el siglo XV, en su tratado de escultura "De Statua", Alberti defiende la importancia de la representación del hombre con sus particularidades, como individuo único. Según Alberti: "En la totalidad del cuerpo de los ciudadanos no se encuentra ninguna nariz que sea igual a otra"⁹⁷.

Durante este periodo se reflejará una constante preocupación por las anomalías fisionómicas, el detalle y la definición del individuo, con un modelado caracterizado por cierta rigidez. La forma de retratar a la mujer o a los niños, sin embargo, dista mucho del retrato masculino, tanto en su modelado envolvente y sintético, como en una mayor idealización de sus formas. Se trata de representaciones más poéticas que realistas, en las que no se analizan las peculiaridades del representado.

De los primeros retratos que se ejecutaron en esta época, podemos nombrar los dos autorretratos que en la primera y la segunda puerta del Paraiso (Florencia), realizó Ghiberti en 1.415 y 1.447 (fig. 54). En esta diferencia de años y con la maduración de los nuevos conceptos teóricos y formas de representación, se pueden apreciar entre ambos una evolución importante en la forma de representar a la misma persona. En el primero de ellos, los rasgos son todavía idealizados, aunque adaptándose a los rasgos del artista: los ojos presentan cierto geometrismo y simplificación de líneas, que se hacen evidentes en las cejas y la abertura palpebral. El segundo describe todas las peculiaridades, evidenciándose ello en el gesto y las arrugas: los ojos

⁹⁷ Pope- Hennessy, J., "El retrato en el Renacimiento", pp. 88.

muestran gran movilidad en las cejas, y un modelado en los párpados que expresan así mayor flacidez.



54. Ghiberti. *Puertas del Paraíso*. Florencia.

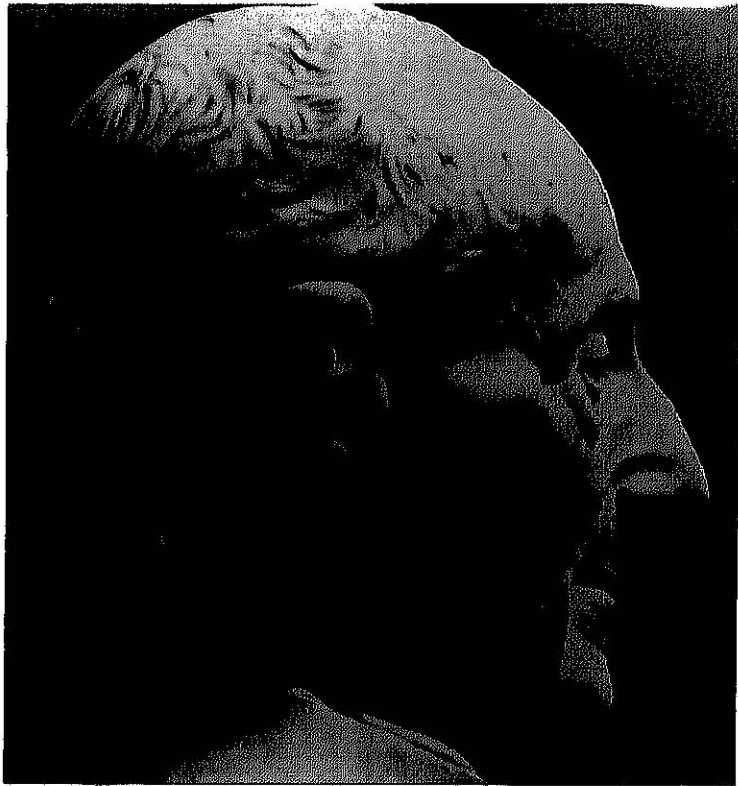
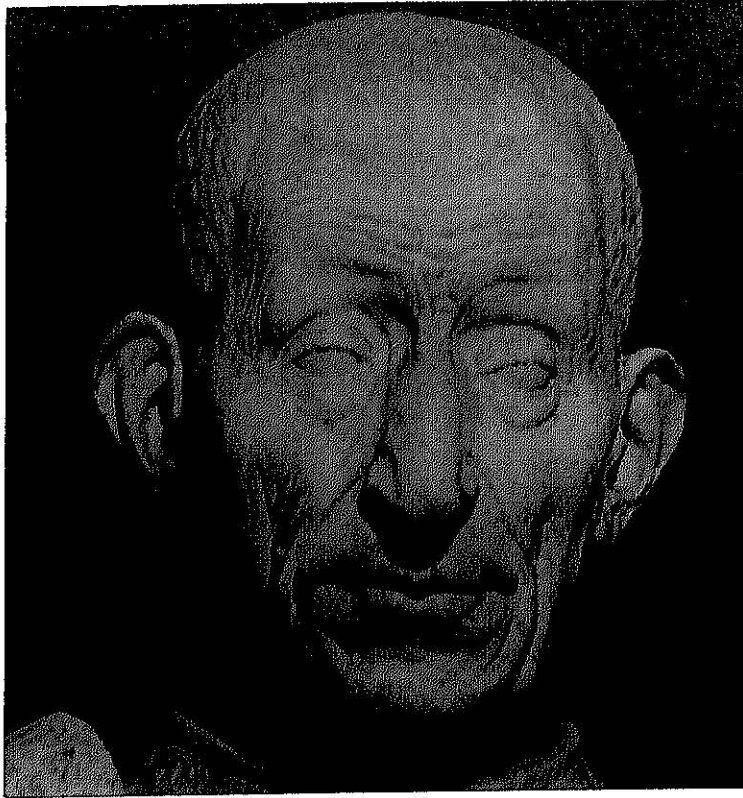
El trabajo del retrato esculpido pronto comienza a ejecutarse, a mitad de siglo V en Italia, en forma de busto, con una constante influencia del retrato romano. La técnica de vaciados directos de escayola sobre el modelo se retoma de nuevo para ser utilizada en el retrato, pero ahora con la novedad de ser aplicado sobre el modelo en vivo. Esta innovación la inició Antonio Rossellino en el retrato que realizó a Giovanni Chellini en 1.456⁹⁸ (fig. 55), en el que se pueden percibir detalles minuciosos pero algo aplastados, característica propia del vaciado al natural. La zona de los ojos, que serían modelados posteriormente por la imposibilidad que supone el vaciado directo del ojo abierto, con un trabajo minucioso en su modelado de arrugas, una mirada serena y un gran naturalismo. Esta forma de trabajo nos confirma el espíritu experimental del artista de mitad de siglo. En esta nueva forma de

⁹⁸ Pope-Hennessy, J, op. cit., pp. 93.

retratar destaca por su elevada técnica Benedetto de Maiano (fig. 56). En el retrato de Pietro Mellini se aprecia claramente el minucioso trabajo detallado de arrugas y venas en la zona ocular y alrededores, integrando perfectamente el modelado del ojo con el resto del rostro, cuya ejecución se ha realizado a partir de una mascarilla.

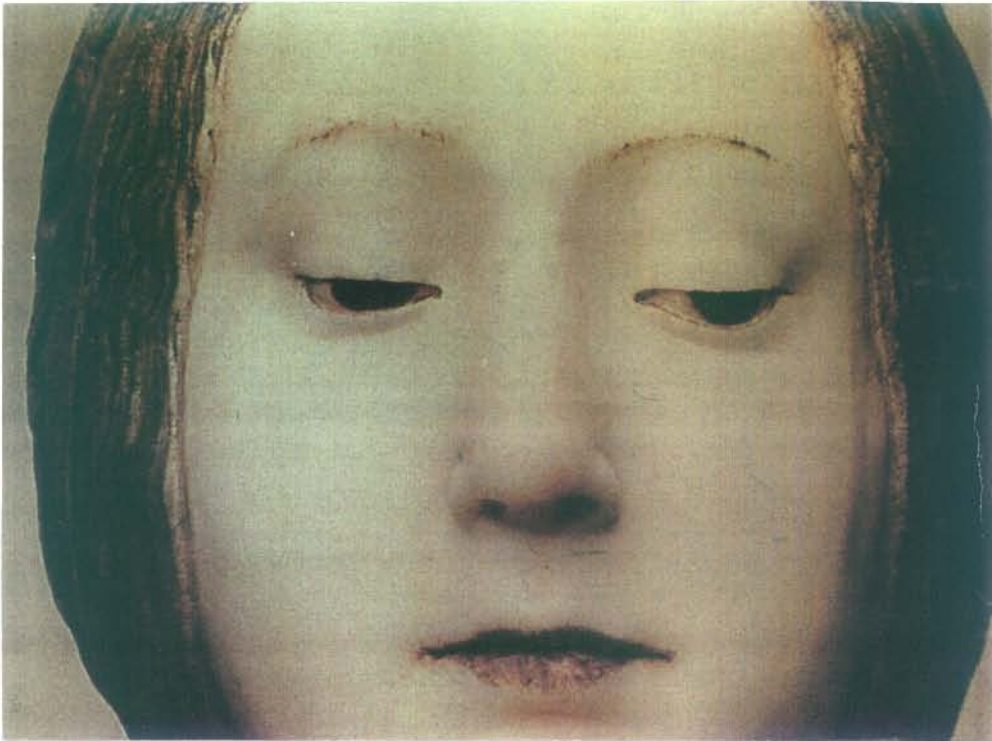


55. Antonio
Rossellino.
Retrato de
Giovanni
Chellini, 1.456.
Londres



56. Benedetto da Majano. Retrato de Pietro Mellini, 1.474. Florencia, Museo Nacional.

Las cabezas de las mujeres y los niños presentan un modelado con más indeterminado, de gran suavidad en sus formas y con... Las superficies son envolventes y no traducen arrugas en los párpados ni pelo en las cejas. Los ojos tienen una expresión algo oriental, debido a la sombra que se produce en el ángulo exterior de los párpados. La zona tarsal del párpado inferior se acentúa por su marcado volumen, recordándonos a las miradas de expresión risueña de la escultura gótica. Un excelente ejemplo de estas representaciones es el busto de niño realizado por Desiderio de Settignano, así como numerosos bustos de mujeres adjudicadas al escultor -aunque de los que sólo uno es comprobado como suyo-, y otros muchos escultores contemporáneos a él: Francesco Laurana, Antoni Rosellino, Andrea de Verrochio, etcétera.



57. Francesco Laurana. Busto de Isabel de Aragón. Hacia el 1.487-1.488. Mármol teñido.

3.8 Del realismo humanista al dramatismo gestual

En el Renacimiento se utilizan soluciones escultóricas variadas inspiradas en la antigüedad, manipulándolas en función del artista y del carácter de la obra. El material más utilizado en la escultura del Renacimiento es el mármol, en algunas ocasiones otro tipo de piedras, y en menos ocasiones el bronce, la madera o el barro cocido. A medida que avanza el Renacimiento, la importancia de representar al individuo deja de basarse en el detalle fisionómico y particular, centrándose la atención en la expresión del modelo, unido a un estudio anatómico y bajo la influencia clásica de la belleza y la armonía. Surge un especial interés en la utilización de las posibles soluciones clásicas romanas, con un estudio más psicológico, utilizando tanto la forma real del ojo, como tallando efectos de claroscuro sobre el mismo. Se simplifican los detalles superficiales en volúmenes, y la expresión se carga de movimiento, humanidad y fuerza, desligándose de la rigidez que reflejaban los bustos realizados a partir de mascarillas.

Las cejas se representan por medio de simples aristas que las reflejan de forma mínima, hasta llegar a cejas espesas y asimétricas. El globo ocular se traduce con un globo liso, e incluso reduciendo la parte visible de éste casi a un plano; así ganan en importancia los párpados. En frecuentes ejemplos se traduce el iris o la pupila a través del claroscuro, de forma similar a los retratos romanos. Se intensifica la dirección de la mirada, que va también acompañada de un estudio de los párpados, que ayuda a realizarlos siguiendo su misma dirección. Ello denota una mayor preocupación y acercamiento a la realidad.

Si comparamos la forma de realizar los ojos en el David de Donatello (fig.58) y el David de Miguel Ángel (fig.59), podemos comprobar cómo se fue acentuando el claroscuro en la forma, el gesto y la fuerza de la mirada. El primero resuelve las cejas y el puente nasal de un modo clásico, con una mirada serena y un estudio matizado de la zona palpebral, en el que no se traducen arrugas. En el David de Miguel Ángel la fuerza es más concentrada, con un acentuamiento del oscuro, y una traducción con gran movimiento de las cejas. La estructura anatómica

se hace evidente, tanto en la cavidad orbital, como en la perfecta y simplificada definición de los elementos de la zona ocular.



58. Donatello. David, 1.446-1.460. Bronce. Florencia, Museo Nacional del Bargello.



59. Miguel Ángel. David, 1.501-1.504. Mármol. Florencia, Museo de La Academia.

Esta forma de esculpir el ojo provocando exagerados oscuros en la forma, fue utilizada por Miguel Ángel en el David y en el Moisés, para conseguir una mirada fija y decidida. En ambos se refleja la admiración de Miguel Ángel por el torso de Belvedere y el Laocoonte, obras encontradas en su época. Sin embargo, en sus Vírgenes o en la capilla

de los Medicis (fig.60) los rasgos son más serenos, y los globos oculares están sin trabajar, transmitiendo una expresión más espiritual, sin personificar ni individualizar al personaje representado.



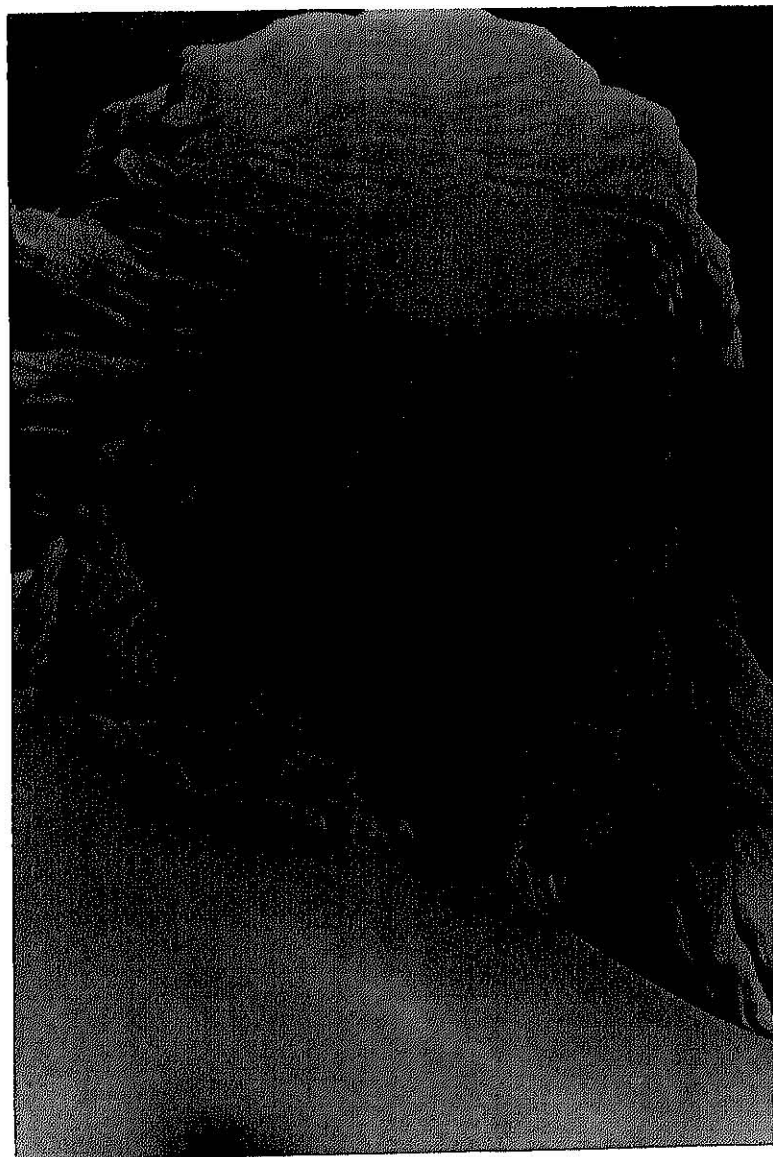
60. Miguel Ángel. *La Madonna de los Medici (detalle)*. Mármol. Florencia. Capilla de los Medici, San Lorenzo.

La escultura progresa con una tendencia que sigue recordando al arte helénico, acentuándose el gusto por el movimiento y la exageración del gesto, a la vez que un interés por representar la expresión y el carácter del modelo. Bernini es el mayor representante de la escultura del siglo XVII. Conjuga el movimiento de sus figuras con cierto carácter teatral, y un reflejo psicológico de la persona representada. Se preocupó por la traducción formal del color en la escultura⁹⁹, y concretamente en

⁹⁹ Bernini dice al respecto (1.665): "Si un hombre se blanqueara los cabellos, la barba, las cejas y, de ser posible, las pupilas y los labios, y se presentara de esta guisa ante los que cotidianamente le tratan, tendrían un trabajo en reconocerlo. Esta es la razón de que sea tan difícil obtener el parecido en un retrato de mármol, que es todo él de un sólo color" (citado por R. Goldwater y M. Trevés, "El arte visto por los artistas").

los ojos y la expresión de la mirada. Los dos procedimientos utilizados por Miguel Ángel en la solución del ojo, la traducción formal del color en el globo ocular, o el tallado liso de su forma real, también fueron utilizados por Bernini.

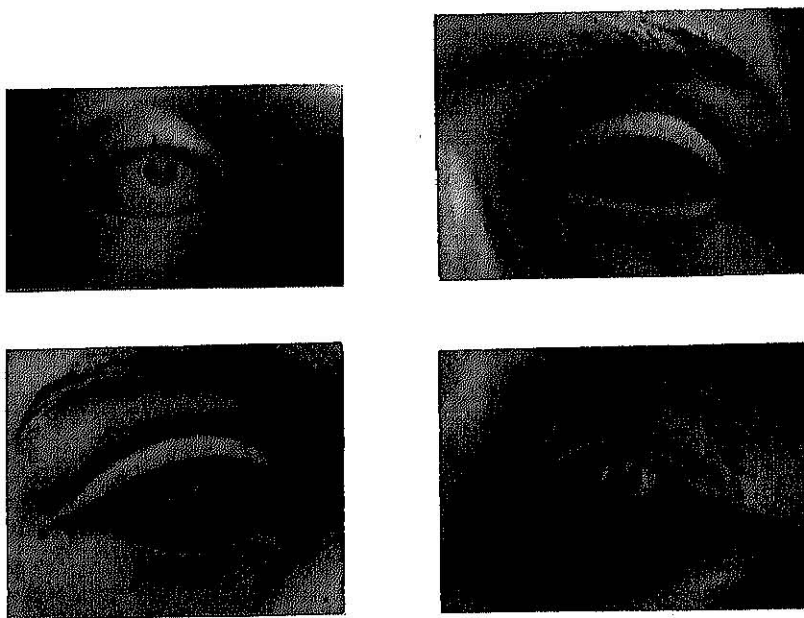
*61. Bernini,
Dafne. Roma,
Museo
Borghese*



El esculpir el ojo interpretando el cambio de color, o dejar el globo liso, va a ir unido a la expresión concreta de cada figura: a la fuerza de la mirada, o por el contrario, a la espiritualidad de la obra. En las figuras alegóricas, Bernini suele representar a los globos oculares sin tallar, lisos; pero en sus numerosos retratos y figuras heroicas cincela el globo creando oscuros que dotan a la obra de mayor expresión y personalidad. Trazaba con un lapicero el efecto de oscuro sobre el

globo, para garantizar el efecto buscado, concluyendo la ejecución de la obra con el tallado del mismo. Así, en el busto de Luis XIV realizado por Bernini, dos meses antes de acabarlo ya le había dibujado con tiza negra los iris, para cincelarlos posteriormente cuando finalizara la obra¹⁰⁰.

A lo largo de todo el siglo XVIII se hace muy frecuente el efecto de claroscuro tallado en la piedra, para interpretar el color y el brillo del iris y la pupila. La tendencia teatral iniciada por Bernini es continuada por algunos artistas con un exagerado dramatismo; otros, sin embargo, utilizan sus traducciones formales de forma similar, pero en una escultura más estática y moderada.



62. Detalles de esculturas del siglo XVIII. Versalles, Museo de "Château". De izquierda a derecha: Luis XVI, mármol; Lemoyne, Philippe d'Orléans, 1.715, mármol; escuela francesa, mármol; Lemoyne, Bernard Le Boirier de Fontenelle *littérateur et savant*, 1.747, mármol.

¹⁰⁰ Wittkower, R. "La escultura: procesos y principios", pp. 213.



63. Detalles de esculturas del siglo XVIII. De izquierda a derecha: Houdon, George Washington, 1.801, mármol, Versalles, Museo de "Château"; Blaise. Tierra cocida, Dijón, Museo de Bellas Artes; Cánova, Napoleón, mármol, Argers, Musée David d'Angers.



A lo largo del siglo XVII se produjo en España una extensa producción de imágenes religiosas talladas en madera. En ellas, la definición anatómica no fue tan evidente, pero conllevan una interesante carga emocional y gestual. En estas obras la interpretación

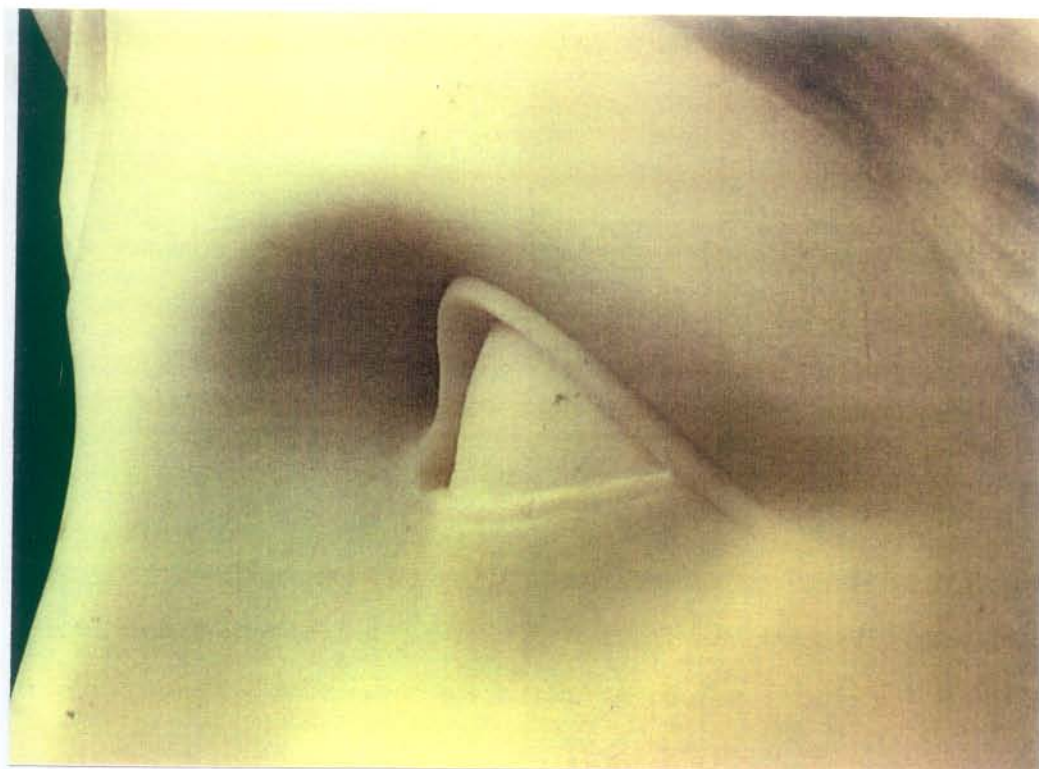
formal del color en los ojos no existe, solucionándolo con policromía, al igual que todo el resto de la figura. El trabajo de color sobre la talla era frecuente encargarlo a pintores. Podemos destacar la obra escultórica de Juan de Juni, Gregorio Fernández, Berruguete, Martínez Montañés y su discípulo Alonso Cano.

3.9 Diversidad en el arte

El movimiento de formas y ondulamiento de líneas del dramatismo del siglo XVIII, contrasta a final de siglo con la serenidad de las representaciones de una tendencia neoclásica, inspiradas en Grecia Clásica. El material más utilizado era el mármol. Este tipo de representación, de carácter idealizado, cobra mayor importancia a principios del siglo XIX. Con gran habilidad en la técnica utilizada, en el mármol se traducen perfiles que evocan la expresión y las proporciones de la estatuaria griega. Se representa un grueso párpado superior sobre el globo ocular, una ceja en forma de arco, el tabique nasal recto y el globo ocular sin intención interpretativa del color. En esta tendencia neoclásica, cada autor se caracteriza por su mayor o menor similitud con las obras de la antigüedad, así como por el reflejo de su personalidad a través de éstas. Así lo vemos en la forma de interpretar los ojos por Cánova, en la que la definición de las formas, planos y aristas son suavizadas con una apariencia blanda y carnosa; el gesto y la expresión de la mirada, por su parte, es relajada y muy humana (fig.65 y 66).



65. Cánova, 1.805-1.812. Detalle de danzarina. Mármol. San Petersburgo, Museo del Ermitage.



66. Cánova, hacia el 1.790. Mármol. San Petersburgo, Museo del Ermitage.

A medida que avanza el siglo esta tendencia neoclásica se va perdiendo, con una preferencia por la realidad a través de un academicismo dirigido por los gustos y necesidades del estado. Esto queda reflejado en las Exposiciones Nacionales y los numerosos monumentos oficiales que se construyeron por entonces. Nace una intención naturalista en la obra, que queda reflejada en un cambio de temas. En cuanto a las soluciones interpretativas del ojo, se reutilizan las soluciones que en el Renacimiento se habían tomado, con diferentes tendencias, de los estilos griegos y romanos. El material básico en el trabajo escultórico será el barro como proceso, con la intención de pasarlo al bronce y la piedra como materiales definitivos, desapareciendo casi por completo la utilización de la madera y la policromía.

Aunque la tendencia academicista limitaba la originalidad del artista y sus posibilidades, tanto en el tema como en la ejecución, no impidió que los artistas más destacados diesen muestra de su genialidad

y personalidad a través de su arte. Así queda constancia en numerosos monumentos y bustos de esta época, donde grandes escultores demostraron su maestría y su particular forma de trabajar.

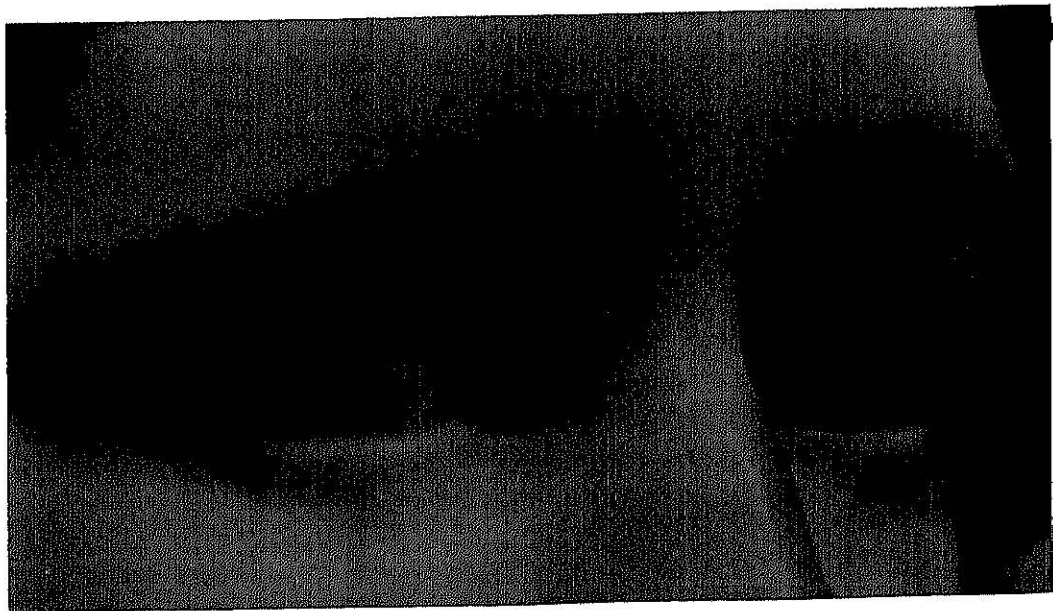
67. Daumier. Un busto de los Parlemtaires. Arcilla coloreada. París, Museo d'Orsay.



Paralelamente al arte academicista, y en contraposición con el mismo, determinados sectores artísticos comienzan a trabajar en una evolución conceptual, dando paso progresivamente al protagonismo del cómo, más que al qué. El tema representado pierde importancia frente a la materia, la forma, la composición, el estatismo, el movimiento, el volumen, la superficie, la textura, la esquematización y el ritmo. Su

centro de mayor fuerza expansiva se sitúa en París, a lo largo de todo el siglo XIX. Se crea así una revolución en el trato de la materia escultórica con modos de trabajo muy personales. El más destacado de este grupo fue Rodín, tanto por la extensión como por el desarrollo de su obra, aunque también debemos de subrayar las aportaciones de Daumier, Carpeaux o Rosso.

Los ejemplos escultóricos iniciales de esta tendencia podemos ubicarlos en estos bustos de Daumier de 1.832 (fig. 67), a través de los que se expone un modelado innovador basado en la potencia expresiva. Daumier exagera los rasgos de forma caricaturesca y potencia los claroscuros en la superficie, con libertad de materiales y técnicas. En muchos casos el globo ocular es un vacío que produce una oscuridad. Los movimientos de las cejas son muy representativos, con cortes, incisiones y exageraciones óseas. Aparecen ojos diversos, voluminosos, pequeños, rajados y entrecerrados. El color es muy utilizado en la escultura de Daumier: se trata de colores terrosos, rojizos, negros, azulados, grises. Sin embargo el color de los ojos y su transparencia no tienen importancia en su escultura. La oscuridad y el contraste son la vía directa para la mayoría de representaciones de los ojos en sus bustos. La exageración aparece unida al movimiento, captando gestos típicos, instantáneos e individuales.



68. Rodin. Aurora, 1.885. Mármol.



69. Rodin. Thought, 1.886. Mármol.



70. Rodin. El Adiós, 1.892. Escayola. París, Museo de Rodín.

Carpeaux desarrolló un modelado sensible y dinámico, nada convencional, con un gesto risueño que repite en la mayoría de sus personajes. Rodín buscó un realismo personal, iniciado con un claro reflejo de la admiración que sentía por Miguel Ángel, evolucionando en su obra con una espontaneidad y observación de la naturaleza, y ofreciendo una gama de soluciones claramente recogidas en las miradas de sus piezas. Evolucionó desde ojos en los que se definen sus

elementos, hasta ojos en los que se refleja una observación de la naturaleza y la traducción de su apariencia, no de su realidad y de su construcción anatómica. Esta evolución se desarrolló de manera especial en las obras cuya ejecución previa fue en barro, cuyo manejo y plasticidad le facilitó su trabajo con soluciones de fundidos, incisiones, y dándole además cierta movilidad en su superficie. Ello influyó de forma importante en su época (fig. 68, 69 y 70).



Camille Claudel. La pequeña castellana, 1.893. Escayola, Colección particular.

Rosso, aunque comenzó su aprendizaje técnico con la talla en mármol, pronto eligió el yeso y la cera como materiales dóciles para su plasmación sensitiva y su expresión personal. Rosso muestra lo que es necesario para expresar un carácter, y dice al respecto: "Se me reprocha que yo no termine mis obras y muestre al público sólo esbozos. El modelado esencial existe; no creo necesario dedicarme a pulir los dedos de un pie o los bucles del cabello; estos son detalles sin ningún interés para mí. Son detalles que comprometen la idea general, la gran línea de mi obra"¹⁰¹. En muchas de sus obras los rasgos se funden en la materia, sin definir prácticamente ninguno. En otros como este ejemplo (fig.72)

¹⁰¹ Setz, J. "La escultura moderna", pp. 125.

produce en una estructura fuerte, con superficies suaves, ciertos oscuros y sombras tan sencillas como suficientes para traducir la mirada.



72. Rosso. *Bambino*. Cera, 1.889. Barzio (Como), Museo Melardo Rosso.

En Alemania, en la penúltima década del siglo XIX, mientras Rodín culminaba una producción escultórica de gran movimiento y formas expansivas y espontáneas, se creaba una tendencia antagónica con tratamientos subjetivos de la materia. Esta era potenciada por la influencia de Adolf von Hildebrand, que en su obra escultórica y especialmente en su aportación teórica, defendía la sencillez y la objetividad del arte clásico.

Adolf von Hildebrand se opone a las formas imprecisas de la escultura, pretendiendo una representación de lo esencial, en *contraposición a una mera imitación de la naturaleza*. Afirmó al respecto que una obra de arte "es una realidad en sí, que se contrapone a la naturaleza"¹⁰². Esta línea, iniciada por Hildebrand se desarrolla en Francia a partir de 1.900 con la escultura de Maillol. Este refleja una admiración por el arte griego de Fidias y de los siglos VI y V a.C., así como por la fuerza intrínseca en la síntesis del arte primitivo. Encierra el cuerpo en una figura redondeada, sin gestos, en una inmovilidad llena de vida, con una búsqueda de lo esencial. (fig. 73 y 74)



73. Maillol. *Monumento a Cézanne (detalle)*, 1.912-1.925. París. Jardines de Tulleries.

Las formas cerradas de la obra de Maillol ofrecen una *contraposición a las formas abiertas de la obra de Rodin*. De estas dos líneas expresivas van a derivar los diferentes modos de interpretar la forma humana, desarrollando distintos caminos de expresión artística en el siglo XX. La línea que parte del clasicismo y la simplificación, evoluciona al final de siglo hacia la elaboración y definición de las formas y del modelado, la pureza en la superficie. Ello sin permitir dejar huella de los dedos, ni alejarse del detalle innecesario, buscando una

¹⁰² Cita recogida del libro: "La escultura del siglo XX", por Werner Hofman", pp. 59.

simplificación estética, con una tendencia más clásica o primitiva, realizando el ojo sin expresión gestual ni particularidades y con una clara definición de líneas y volúmenes. La línea de formas abiertas busca, a través del trabajo en directo, una superficie sin reposo, ductilidad en la materia, el toque y la espontaneidad. Desarrolla soluciones en los ojos con una combinación de ahuecados, grafismos y diferentes texturas.

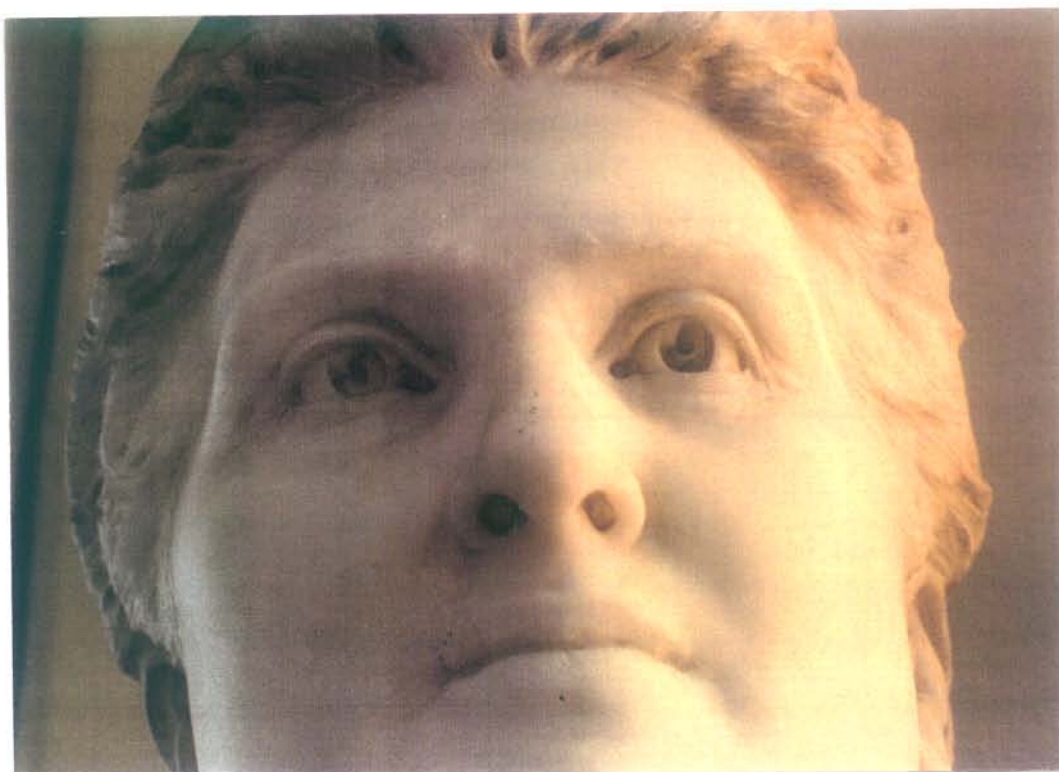


74. Maillol. *Marie (detalle)*, 1.931. Bronce.

No existen reglas para utilizar estas técnicas en los distintos elementos del ojo; en algunos casos, las asimetrías y las deformaciones buscan en el retrato una mayor personalidad y psicología del modelo. En otros, la copia de la apariencia física se combina con un trato experimental del material. Tanto unos como otros aportarán soluciones con una evolución conceptual y técnica importante en el siglo XX. Numerosos artistas pueden relacionarse sin ser claramente englobados en un grupo, movimiento o tendencia, sino más bien como individuos, con un desarrollo personal propio.

En el primer tercio del siglo XX, las aportaciones y cambios artísticos más importantes que se producen en el extranjero, se introducen en España a través de Madrid y Barcelona, de una forma más imitativa e intuitiva que teórica. Se desarrollan así tres formas básicas de expresión en la escultura. Una primera impresionista, con predominio del efecto del

claroscuro, con un modelado algo abocetado y calificado por algunos como pictoricista. En este grupo destaca la obra de Benlliure (fig. 75), cuyas soluciones en la interpretación de los ojos son muy personales, atrevidas, con un fuerte carácter y una intención expresiva importante. El ahuecamiento o hundimiento de la masa para producir oscuros es exagerado, con un trazo mucho más espontáneo que en las soluciones dadas hasta el momento. Los volúmenes y las construcciones estructurales de los elementos del ojo son también exageradas en algunas de sus piezas, sin intención caricaturesca, sino de insinuación y fuerza expresiva.



75. Benlliure. *Busto de Señora*, 1.898. Mármol. Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Madrid.

Una segunda forma de representación fue la modernista, en la que podemos tomar como mayor exponente a Blay, con unas formas muy fluidas y una valoración de las curvas que da un carácter sensual y delicado en la superficie. Los ojos presentan un modelado muy envolvente, con una suavidad y delicadeza de formas. En ellas

predominan matices grises provocados por la luz y la sombra, sin la violencia del claroscuro.

La tercera tendencia fue un renovado clasicismo mediterraneanista en Cataluña, cuyo representante español, Clará (fig. 76), nos acerca a unas formas y volúmenes bien definidos, de gran simplificación. Esto se refleja en la interpretación de los ojos, con globos oculares lisos y párpados bien definidos, con un aire clásico, constantemente representado en figuras femeninas. Enrique Casanovas comparte este clasicismo mediterráneo con Clará, reflejando en sus representaciones, de una forma muy particular, la influencia y su admiración por la escultura griega. Los ojos de sus figuras, también de mujeres jóvenes, se caracterizan por la forma rasgada, dejando una leve incisión en el sombreado que se produce en el extremo externo de los párpados, con una precisión anatómica menor que en la obra de Clará.



76. Clará. *La Diosa*, 1.910. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.

Con Julio Antonio surge un renovado realismo, llamado más tarde "castellano". Se trata de un realismo sincero y personal que influirá en numerosos artistas de su época, coincidiendo al tiempo con una general preocupación por una policromía natural. Sus numerosos retratos o "bustos de razas", están llenos de carácter, con facciones definidas,

mirada horizontal y larga, expresión serena. Representan niños, ancianos y jóvenes, con una carga de individualismo y sobriedad.



77. Julio Antonio. *Cabeza de Ventero de Peñalsordo*. Almadén, 1.910. Bronce. Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.

Julio Antonio utiliza un modelado con una concretización de la forma muy precisa. Las arrugas se realizan con un modelado envuelto, acentuando sólo los pliegues más marcados (fig. 96). La dirección de las miradas y la expresiones de los ojos son variadas, pero todas de un carácter sereno. A través de la forma y sin traducción formal del color, emplea distintos tipos de soluciones para los globos oculares. Insinúa el iris y la pupila de maneras diferentes: con una incisión de su contorno; con un relieve sobre el globo; con un leve ahondamiento; con una concavidad más exagerada, donde la pupila se hunde de forma convexa, produciendo un oscuro. Este tipo de realismo se desarrolla básicamente en Madrid, formado por escultores venidos de todas las regiones españolas. Junto a Juan Antonio como máximo exponente, podemos nombrar a sus seguidores, Víctor Macho y Emiliano Barral. El primero, con un elevado número de obras y diversidad de matices en sus

soluciones y con las innumerables influencias que tuvo ocasión de recibir en su prolongada vida. El segundo, con una excelente habilidad para traducir las soluciones formales al mármol.



78. Pérez Comendador. Novia Romana. Mortero policromado al fresco. Ejecutado en Roma, 1.937.

A principios de siglo y paralelamente a las tendencias clasicistas, se realiza en París una escultura con una clara influencia del impresionismo, con modelados superficiales blandos, y con soluciones en los ojos muy sugerentes y expresivos. Predomina en ella la asimetría entre ambos, y un trato muy espontáneo del material. Sin embargo, en el transcurso de escasos años, estas representaciones se alejaron progresivamente de su semejanza con la realidad visible, llegando a desligarse casi completamente de ésta.

Podemos observarlo, por ejemplo, en la cabeza de mujer "Fernande" de Picasso, realizada en 1.906, comparándola con la representación de la misma tres años después. O en la evolución producida en la serie de retratos que realizó Matisse de "Jeannette", desde 1.910 a 1.913. Difícilmente podemos identificar que las primeras y las últimas se tratan de la misma modelo, sin consultar previamente al título de la obra. En este cambio de estilo, el artista se aleja de una imitación de la realidad, deformándola y reconstruyéndola a través de

siluetas, sombras profundas, cavidades, prominencias y volúmenes fragmentados.

En Italia, a principios de siglo, con Arturo Martini se marca un estilo típicamente arcaizante, a partir del cual, a mitad de siglo se desarrolla un sistema innovador. Esta tendencia, con una sintetización de las formas y una influencia de las culturas antiguas, influyó en la obra de Marino Marini y Manzú. Estos interpretaban al hombre con una nueva libertad de formas y un especial trato del material. Giacometti también aportó su interpretación de la figura humana con una libertad de técnica y una trasmisión psicológica importante e innovadora, reflejada en sus resultados y aportaciones interpretativas de la mirada. No perseguía la forma real, si no la apariencia y la expresión del ojo.



79. Manzú. Puerta de la paz y de la guerra, 1.969. Rotterdam, Iglesia de San Laurenz.

Manzú traduce en su obra lo que cree esencial -en este aspecto nos recuerda las palabras y la obra de Rosso-, llegando a veces a suprimir la ejecución de los ojos, convirtiéndolos en un plano envolvente y

enigmático. Los simplifica en un plano que resulta de la continuidad de las mejillas, sin tener en cuenta el abultamiento de los mismos. Construye el volumen de las cejas como límite de la frente, produciendo una oscuridad en el espacio correspondiente a la zona ocular (fig.79). En los retratos o bustos, sin embargo, los ojos son modelados con una interesante interpretación de las pestañas, a través del barro. Estas son traducidas por un prolongamiento del reborde palpebral en dirección de las mismas, en algunos casos con grafismos o toques de palillo que le permiten insinuar cierta movilidad (fig.80).



80. Manó. Busto de Inge. Bronce, 1.967. New York, colección privada.

La pupila y el iris son traducidos con el oscuro que produce la oquedad y/o la línea trazada con grafismo, en trazos muy espontáneos a la vez que básicos. La dirección de la mirada en muchos de sus retratos suele ser algo más baja que la frontal, dirección que se refuerza por esa forma tan especial de traducir las pestañas, y que expresa una introversión del modelo y una acción pensante (fig.81). En otros retratos en los que la mirada se alza, las pestañas inferiores son las que ayudan a reforzar la dirección de la mirada (fig.82).



81. Manzú. Cabeza de mujer. Bronce.



82. Manzú. Cabeza de Inge. Bronce, 1.960. Ardea, Raccolta Amici de Manzú.



83. Marino Marini. Retrato de Madame Étienne Grandjean, 1.945. Yeso policromado. Colección Grandjean, Zurigo.



84. Marino Marini. Retrato de Ulrich Gasser, 1.945. Terracota policromada. Colección Manuel Gasser, Zurich.

Marini intensifica el realismo con un cierto arcaísmo que carga de imaginación. Sus ojos, exageradamente asimétricos, tienen una superficie arañada, arrugada, con incisiones, texturas, y frecuentemente con trazos de colores, aprovechando las calidades del barro y la escayola (fig. 83, 84 y 85). Los globos oculares frecuentemente están hundidos en los párpados, profundizando la mirada, con un

protagonismo del pliegue palpebral superior que ayuda al mismo propósito (fig. 86).



85. Marino Marini. *Retrato de Manuel Gasser*, 1.945. Terracota policromada. Colección Manuel Gasser, Zurich.

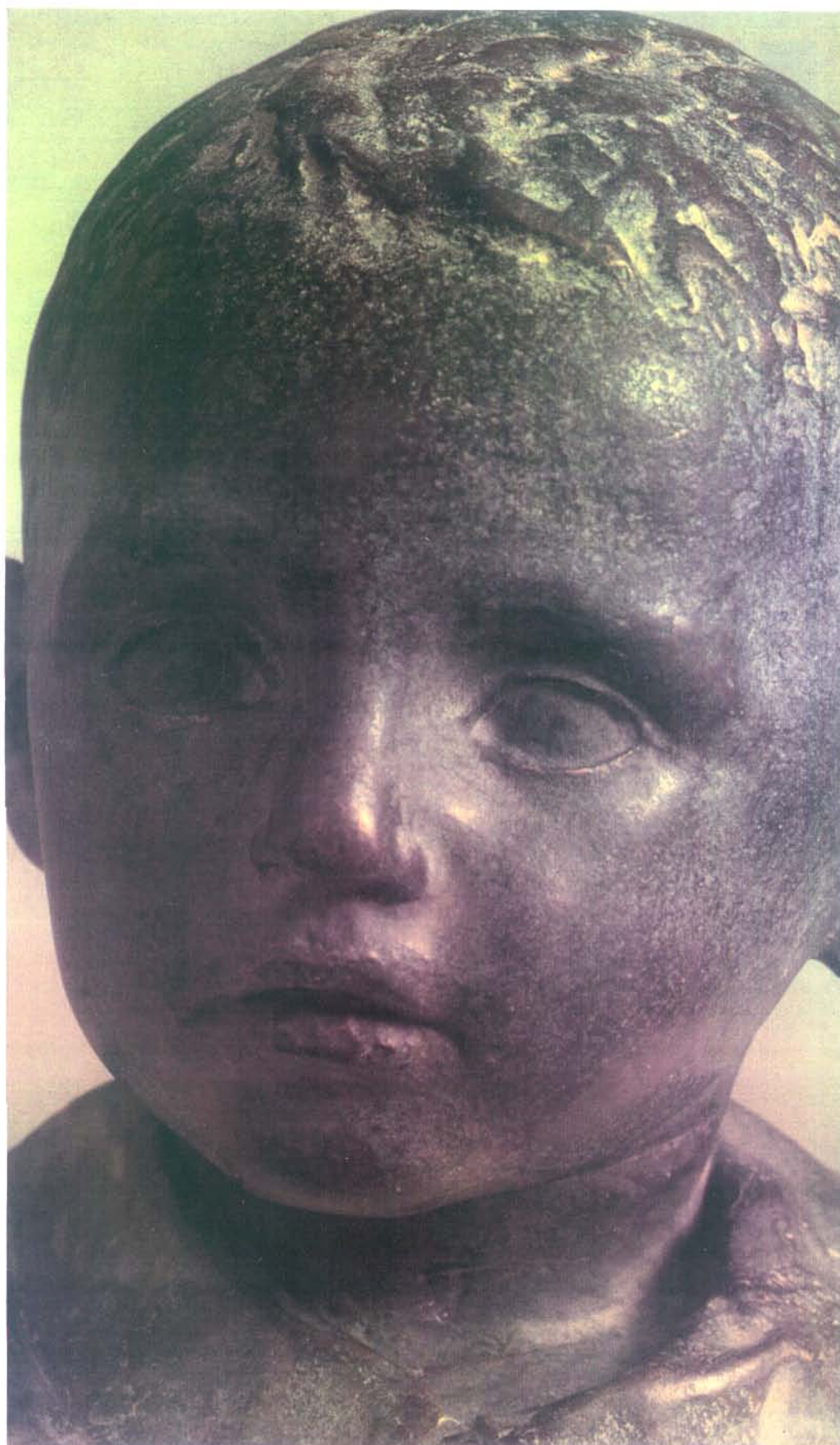


86. Marino Marini. *Ritratto dell'ambasciatore Dunn*, 1.949. Yeso. Colección particular.



87. Giacometti. Busto de Annette, 1.964. Bronce. Ginebra, Museo de Arte e Historia.





88. Antonio López. *Carmencita*, 1.965-1.968. Bronce.

En la obra de Giacometti, los cuerpos de las figuras tienden a desaparecer y la fuerza expresiva se concentra en la mirada. La preocupación por la psicología y la esencia de la persona, así como la apariencia de la realidad en constante cambio, es perseguido en la obra de Giacometti y en una extensa producción de retratos, de personas cercanas y unidas a su vida personal. Utiliza básicamente el modelado con espátula y dedo, sobre yeso, barro o cera, dejando un rallado nervioso que caracteriza su obra. Las miradas son fijas, concentradas, casi de asombro, a la vez que tienen equilibrio y serenidad. La dirección de la mirada es frontal y estática, recordándonos al arte egipcio y arcaico, a su intemporalidad, pero con una carga fuerte de individualismo. El tamaño de los ojos es exagerado y de gran profundidad, reforzada normalmente con la oscuridad que producen los rebordes palpebrales. (fig. 87)

El estilo italiano influyó notablemente en la escultura española. De forma muy directa en numerosos artistas destacados, gracias a las becas que les facilitó la Academia de Bellas Artes de España en Roma, desde final del siglo XIX, y a lo largo de todo el siglo XX.

Actualmente podemos diferenciar tres corrientes principales en la escultura figurativa. Cada una de ellas representa al hombre y al ojo humano con distintas intenciones y soluciones formales. Sin embargo, el trazar líneas divisorias en la representación actual es difícil, especialmente cuando analizamos a un artista aislado del resto, ya que cada uno crea su propia forma de representación. Además, el desarrollo y las influencias que han conducido las obras, son particulares y muy individualizadas en cada uno de ellos. Estas tres divisiones a las que nos referimos son: una primera corriente con tendencias a representar la naturaleza con una máxima similitud, con un análisis exhaustivo de la realidad; una segunda que representa al hombre sintetizando su forma y esquematizando sus volúmenes; y una tercera, en la que se deforma su realidad para acentuar una máxima expresividad, sin perder la semejanza con la realidad.

La primera forma de representación traduce una anatomía externa con unas proporciones reales, en la que se definen los detalles del

modelo, con una interpretación naturalista. Podemos observarlo en la cabeza de "Carmencita" de Antonio López (fig. 88). Este trato se afirma aún más al estudiar los tratamientos del ojo, en los que una clara definición se compagina con un fundido superficial, que evita el contraste exagerado del claroscuro, ofreciendo una mirada enigmática, sugerente y que expresa vida interior. La luz juega un papel importante en este tipo de representación, creando un constante juego de sombras y matices que nos recuerda el arte de Fidias y Scopas, de Desiderio de Settignano, de Donatello, o de Rodín.

El segundo grupo presenta normalmente una observación de la naturaleza que tiende a sintetizar su estructura y superficie en una esquematización más geométrica que anatómica, como en "María Rosa", de Joan Rebull (fig. 89). La definición de lo esencial frente al detalle anecdótico. En su representación, el juego de la luz no es tan importante para su existencia, sino su configuración en el espacio, recordando al arte egipcio, al griego del siglo IV, y al mediterraneanismo catalán.

El alejamiento de la forma real para acentuar la fuerza expresiva del modelo, suele intensificarse en la realización de los ojos, donde la mirada incita a un trato y a una interpretación muy personal. Frecuentemente por la asimetría y los efectos visuales de claroscuro, pero no para describir el iris o la pupila, sino para acentuar líneas, tensiones, profundidad. Un claro ejemplo es el retrato realizado por Pablo Serrano al Dr. Fernando de Castro (fig. 90).

Estas diferentes formas de representar se desarrollan en cada artista de forma personal, originando una extensa gama de soluciones formales del ojo humano en la escultura figurativa, caracterizadas por un acentuado individualismo.



89. Joan Rebull. *María Rosa*, 1.935. *Piedra policromada*.



90. Pablo Serrano. Dr. Fernando de Castro, 1.967. Bronze.

4

El vacío como materia expresiva.

Aunque el vacío no es una materia sólida, podemos compararlo como tal. No se trata de un vacío inanimado, ya que cuenta con la presencia de partículas y gérmenes dotados de vida¹⁰³; es decir, es un medio lleno de aire e impregnado de materia y energía, tanto en la realidad científica como en nuestra imaginación. El vacío crea un espacio que puede expresar tanto o más que una materia sólida. El ojo o parte de éste se ha representado en numerosas esculturas por el vacío, por un espacio concreto que define el resto del rostro. El capturar una porción de este espacio puede transmitir desde una oscuridad hasta un foco de luz, desde un espacio interno y cerrado, hasta un espacio externo y abierto. Puede aparecer como un hueco, o como una convexidad. Cualquier hendidura u orificio nos sugiere la importancia del espacio como materia escultórica en una representación.

En su libro sobre el pensamiento visual, Arnheim opina acerca de la percepción del vacío que "El conocimiento visual es también responsable de los muchos ejemplos en los cuales la ausencia de algo tiene la función del componente activo en un percepto....Ver el vacío significa ubicar en un percepto algo que le pertenece pero que está ausente, y advertir su ausencia como una propiedad del presente....El vacío puede aparecer preñado de acontecimientos"¹⁰⁴.

La forma más primaria de representar los ojos en un rostro humano es con dos agujeros o dos puntos de oscuridad. Como orificios, al igual que frecuentemente la boca, los oídos o la nariz; sin definir la fisonomía externa ni los diferentes elementos que componen el ojo. Así podemos apreciarlo desde las primeras representaciones humanas, en la prehistoria. En esta solución todo el ojo está traducido por el vacío (fig. 91).

¹⁰³ Sir Roland Penrose. "Creación en el espacio de Joan Miró", pp. 13.

¹⁰⁴ Arnheim, R. "El pensamiento visual", pp. 85.



91. Figura votiva femenina. Siglo IV a.C. Terracota. Necrópolis de "Puig des Molins". Ibiza, Museo Arqueológico de Barcelona.

En otros ejemplos de vacío, el agujero u oquedad que se produce en el rostro no traduce todo el ojo, sino sólo la zona visible del globo ocular, representándose los párpados y las cejas a través del material del resto del rostro (fig. 92). Así observamos que algunas máscaras para posibles rituales o el teatro, muestran un ahuecamiento del ojo. En otras, estos orificios se amplían y muestran siluetas concretas que expresan estados de ánimo y expresiones diferentes, como las máscaras teatrales griegas. Podemos afirmar que en estas soluciones la zona del ojo está representada a través de dos materiales: el espacio que ocupa el globo ocular, y el material con el que se ha ejecutado el rostro, en el que se representan las cejas y la zona palpebral. Sin embargo, no debemos de olvidarnos que estos ahuecamientos en las máscaras no se resolvieron como expresión escultórica, sino para que el actor que las utilizara pudiera mirar a través de ellas, contando con el ojo humano en su solución final, como elemento integrante.



92. Máscara humana. Siglo V-IV a.C. Terracota, Necrópolis de "Puig des Molins". Ibiza, Museo Arqueológico de Barcelona.



93. Cabeza de mujer. 12ª dinastía, 1.990 a.C. Madera con dorados. Museo de El Cairo.

Hay numerosos ejemplos de esculturas antiguas, en las que eran frecuente utilizar incrustaciones de los globos oculares: Mesopotamia, Egipto, Roma, etcétera. Muchas de estas incrustaciones se han perdido (fig. 93), quedando sólo una definición de los párpados y cejas en el material escultórico en el que se realizó el resto de la figura, y un vacío total o parcial del globo ocular. En algunos casos, la pérdida de las incrustaciones en un sólo ojo contrasta ambos resultados, y nos facilitan la supuesta apariencia original.

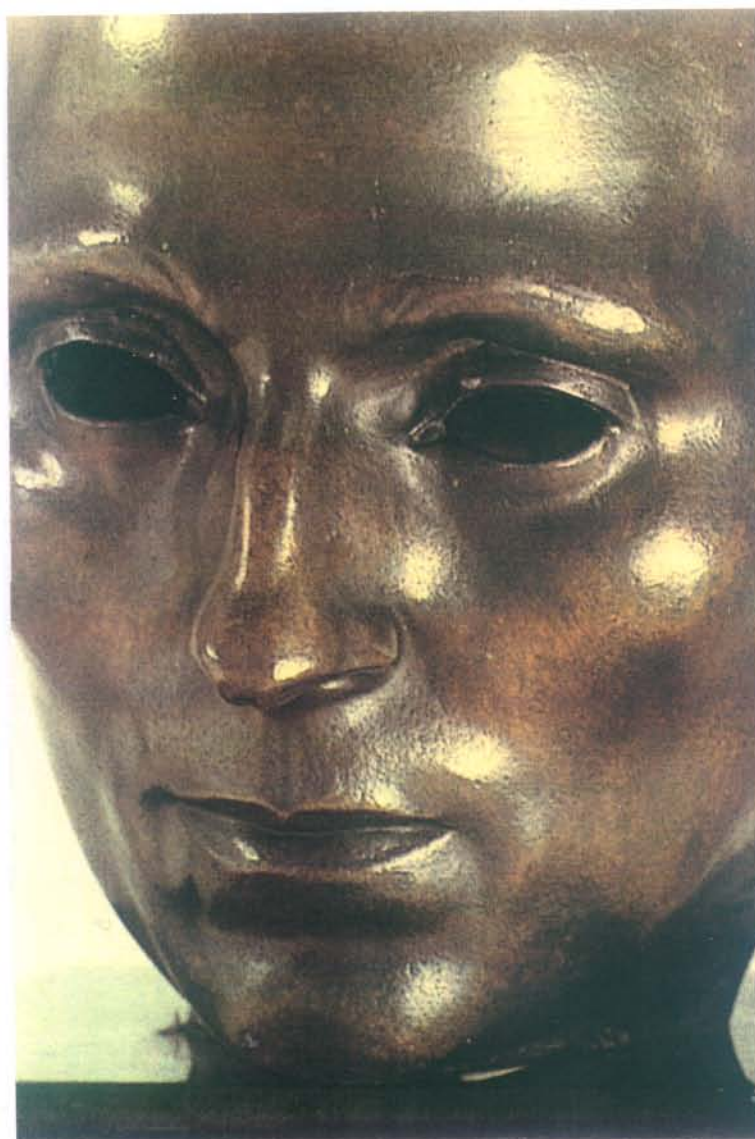
En la época contemporánea el vacío se utiliza en la escultura con una concepción nueva, dotándole de tal importancia que lo asemeja al espacio y la materia.



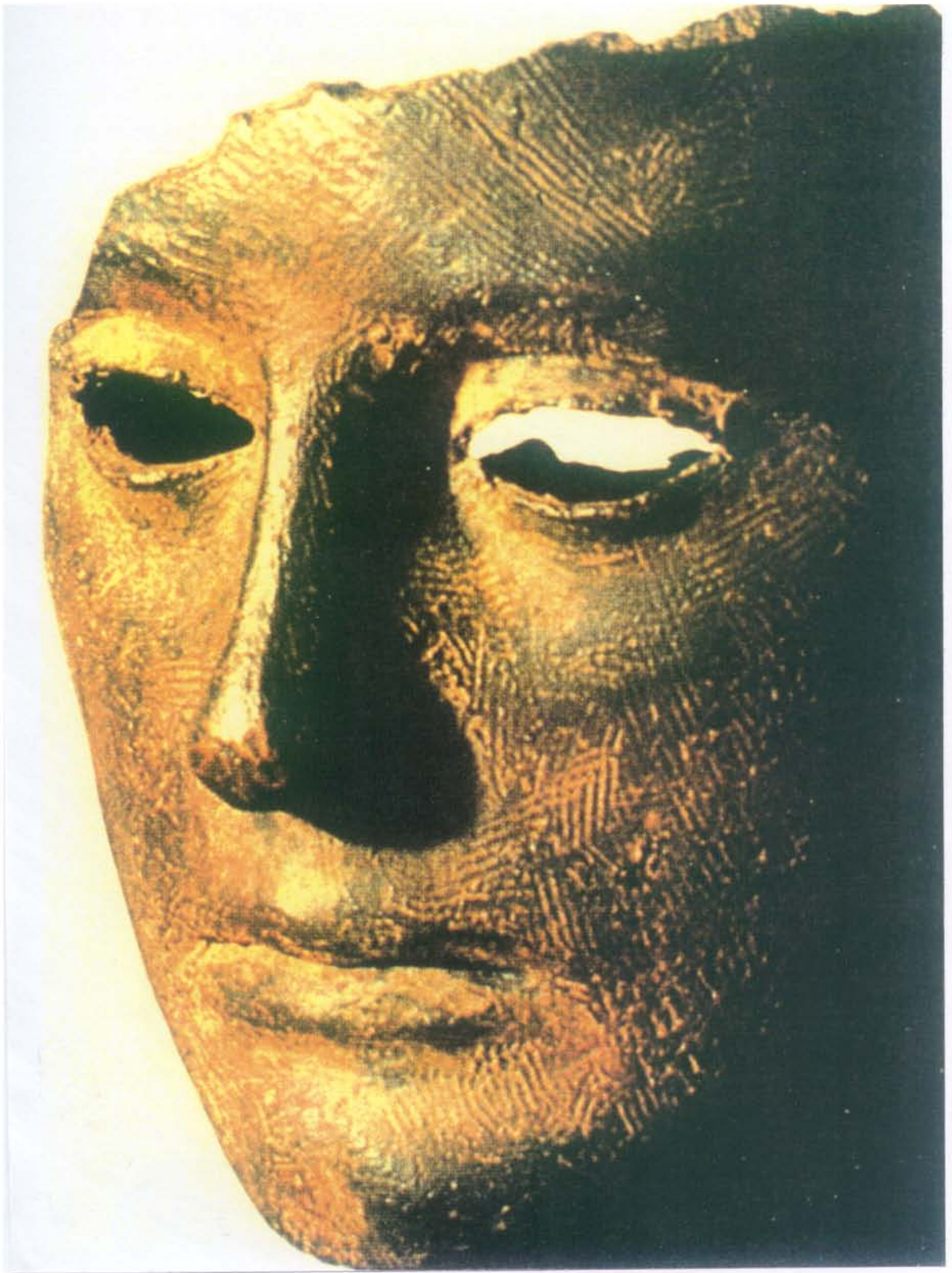
94. Rodín. Balzac, 1.897. Yeso.

La interpretación casual de la pérdida de antiguas incrustaciones que muestra el globo ocular a través del vacío son realizadas premeditadamente, utilizando dicho vacío como materia expresiva del globo ocular. A nuestro juicio, ello provoca como resultado, una mirada profunda, causada por un espacio interior, cerrado, que muestra una

oscuridad en todo el orificio. Se ha utilizado tanto en esculturas con superficies de cierta movilidad y un acentuado claroscuro en sus texturas, como en esculturas de superficies y volúmenes más concretos. Así lo vemos en la solución del "Balzac" de Rodín, y en la cabeza de mujer de Julio Antonio. En la primera el trato del material, de trazos y toques textuales sueltos y espontáneos, armoniza con la oscuridad del orificio palpebral por el contraste luminoso y de sombras del conjunto. En el segundo ejercicio, la oscuridad que muestran los globos oculares destacan en la superficie cerrada y definida, acentuándonos el protagonismo y la expresión interior de la mirada. (fig. 94 y 95)

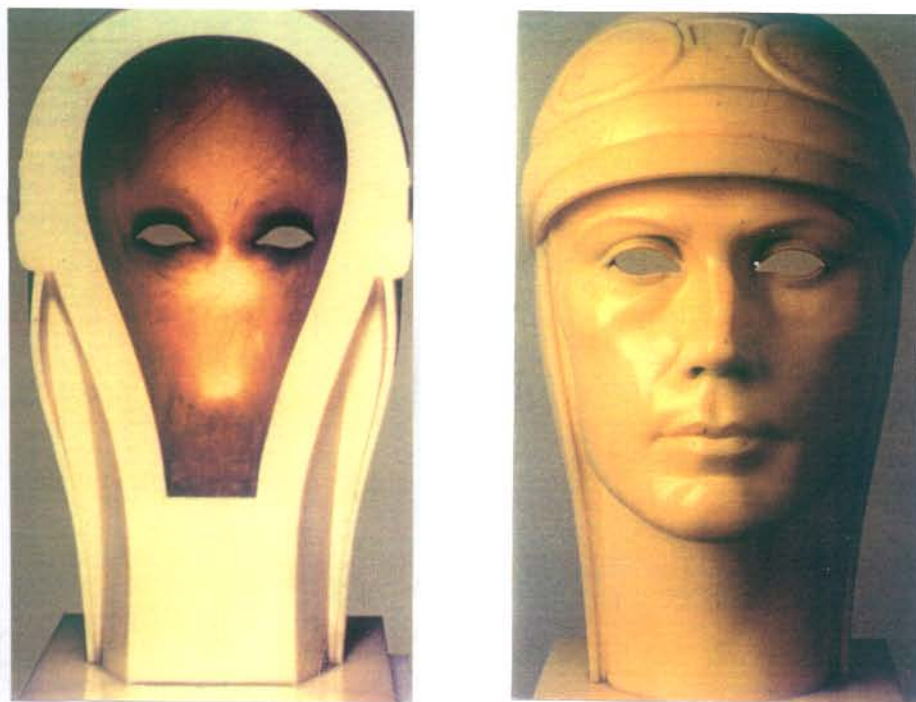


95. Julio Antonio. Cabeza Mujer de Castilla. Almadén, 1.909. Bronce. Madrid, Centro de Ate Reina Sofía.



96. Mitorraj. Ensemble pour l'éternité, 1.987. Bronze.

Por el contrario, en otras soluciones el orificio que describe la abertura palpebral no accede a un espacio cerrado. Es el caso de las máscaras o cabezas, cuyo volumen queda abierto (normalmente en la parte posterior), permitiendo la entrada de luz, desde su interior al orificio ocular. Este orificio accede a un espacio abierto que permite la claridad y luminosidad como interpretación a la mirada. Podemos observarlo en esta cabeza de Mitorraj (fig. 96), en la que se percibe el juego lumínico y de sombras que proyectan los orificios, dependiendo de la luz o punto de vista del espectador. De una forma similar, en el retrato de Arturo Ferrari de Adolf Wildt (fig. 97), con un corte limpio y perpendicular de la cabeza, que nos muestra además una visión posterior interesante y muy original, dotándose de la fuerza expresiva del espacio interior que crea la convexidad del mármol y del espacio exterior que muestran los orificios de los ojos.



97. Adolf Wildt. Retrato de Arturo Ferrarin. Mármol, 1.929. Milán, colección Ferrarin.

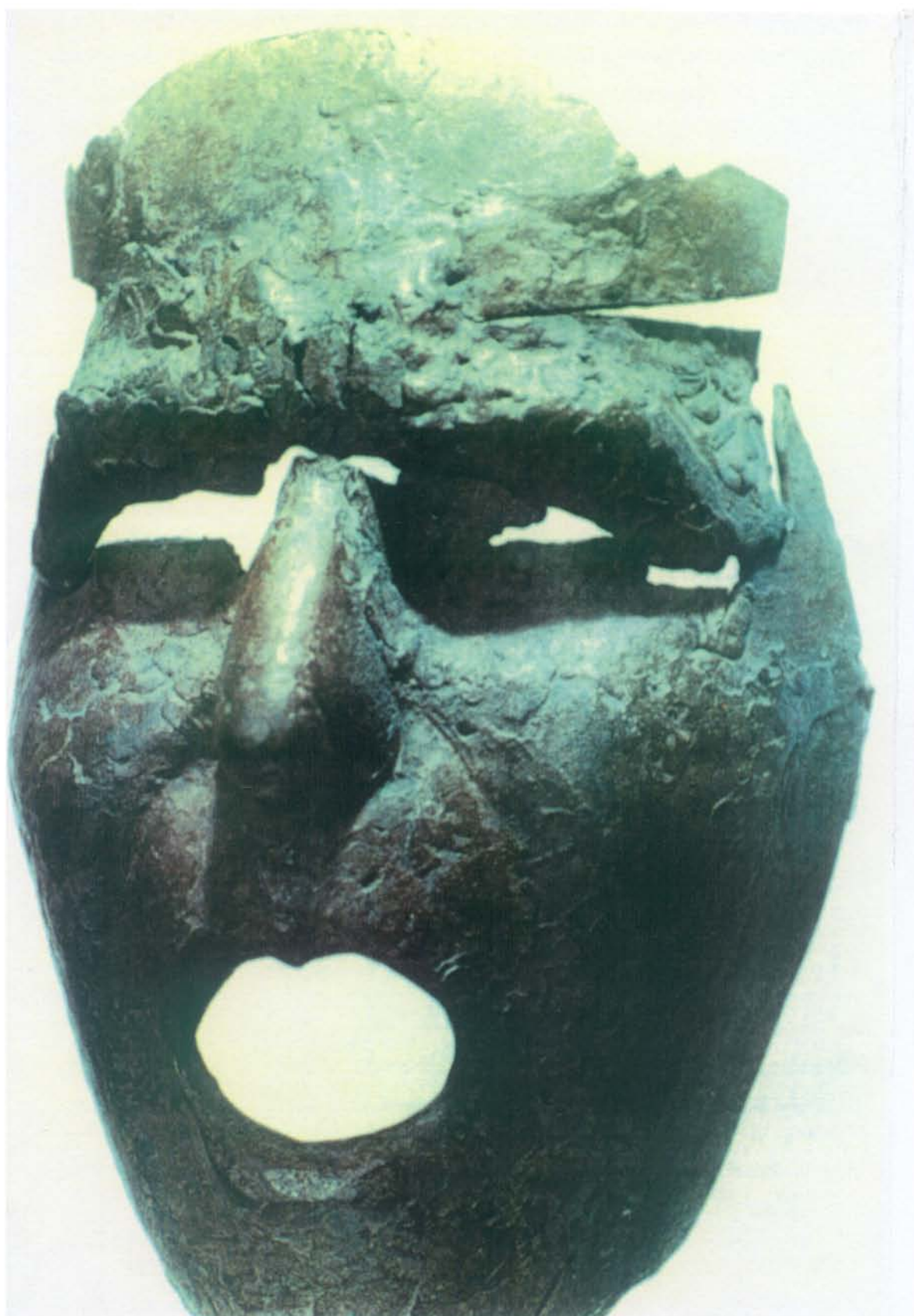
El espacio no sólo traduce al ojo mediante un hueco en el rostro realizado en otro material. También funciona de manera contraria:

presentando el volumen del rostro a través del espacio (incluida la zona palpebral), y la zona visible del globo ocular construida con un material consistente. Así lo vemos en la "Kiki de Montparnasse" de Gargallo, en la que el ojo, al igual que la nariz y medio labio, se hallan recortados sobre un espacio, conformado con una superficie cóncava, hueca, por la que penetra el aire. Se crea un juego de luz y sombra, de concavidad y convexidad, creando un volumen a través del vacío (fig.98).



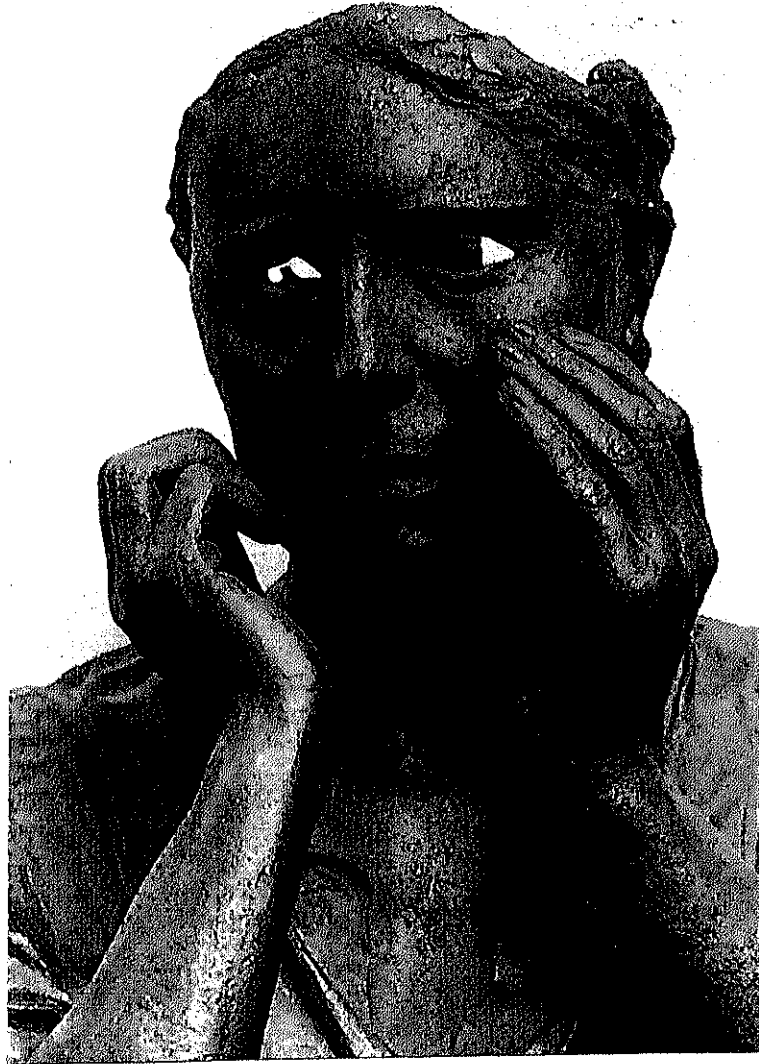
98. Pablo Gargallo. *Kiki de Montparnasse*, 1928

Julio González presenta una constante preocupación por el vacío, desarrollando un concepto vanguardista y los efectos de claroscuro. El vacío no actúa como traducción del orificio ocular o el rostro, sino como materia expresiva combinada con el bronce. Traduce la zona ocular sin la intención de definir elementos (globo, iris), sino creando efectos y trazos expresivos con el claroscuro. En su máscara de "Montserrat gritando" (fig. 99), González utiliza el bronce y el espacio en la zona ocular como materiales escultóricos, pretendiendo una expresión más que una definición del ojo.



99. Julio González. Máscara de Montserrat gritando, 1.938. Bronce fundido.

Julio López se apropia de la luz y el espacio, conjugados con el bronce en la zona ocular de su obra "Parte de su familia", con una utilización similar a la que presenta Julio González, pero con un acentuado propósito de acercamiento a la realidad (fig. 100).



100. Julio López Hernández. *Parte de su familia*. Bronce, 1.972. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

También el vacío es, en primer lugar, espacio; y como tal, materia viva. Como Julio González, afirmamos que el vacío es un material escultórico: "En la escultura tradicional una pierna está formada por un sólo bloque, pero en la escultura que utiliza el espacio como material,

esta misma pierna puede considerarse vaciada, dibujada por un trazo, formando igualmente el todo en un solo bloque. En la escultura tradicional se tiene horror a los huecos o vacíos. La nueva forma de escultura los utilizará al máximo, habiéndose convertido en materiales indispensables"¹⁰⁵.

La representación del ojo por el vacío tiene un origen primitivo, que muestra una oscuridad, al igual que la pérdida de incrustaciones oculares. Esta solución del vacío es adoptada hasta la actualidad adquiriendo un carácter clásico. En el arte contemporáneo el vacío en el ojo traduce la luz, aportando una solución novedosa en la representación del ojo.



101. Marino Marini. Retrato de Henry Miller, 1.961. Yeso.

¹⁰⁵ Cita recogida de un texto de Adolf Beltrán, en el artículo "Julio González", periódico El País.

En el capítulo anterior hemos tratado numerosas soluciones con efectos de claroscuro en la forma, con la ejecución de grafismos, o con el ahuecamiento de determinadas partes del ojo, con la intención de traducir el efecto del color. En estos casos, el espacio es un material traductor de parte del ojo. Esta solución de M. Marini (fig. 101), es un ejemplo muy evidente, en el que es necesario nombrar la función del espacio como materia integrante de la solución. Sin embargo, esta escultura en general tiene un claro predominio de la escayola como único material de trabajo, en el que se ha profundizado algún elemento o trazo superficial, con la intención de traducir el color. Hemos creído conveniente incluir estas soluciones en el capítulo anterior, como soluciones de esculturas realizadas con un sólo material. Pero no podemos dejar de señalar que existe un "puente", un nexo de unión que las une con el tema del vacío y su valor como materia expresiva, que hemos analizado en este capítulo.

5.1 Conchas

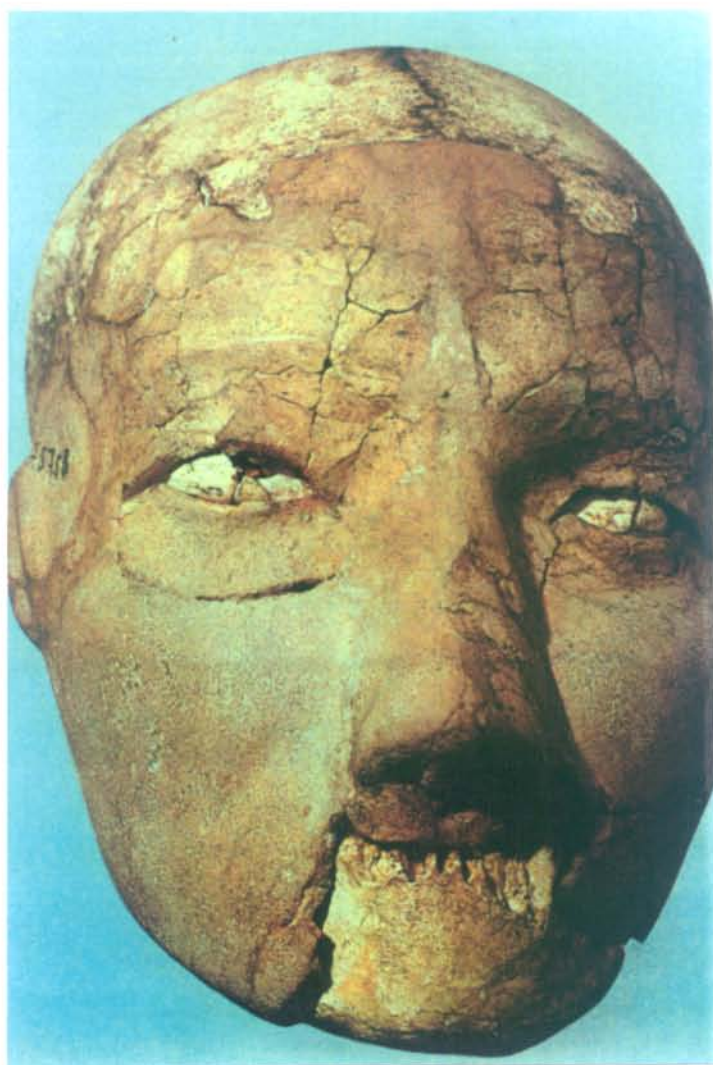
Las primeras manifestaciones artísticas en las que el hombre representa los ojos, diferenciándolos del resto de la cabeza y con incrustaciones en otro material, fueron las cabezas halladas en Jericó, en unas excavaciones realizadas en el año 1.953. Estas cabezas eran del Neolítico precerámico, antes del 6.000 a.C. Las incrustaciones fueron realizadas por medio de conchas. Se encontró un depósito de varias calaveras modeladas en yeso. En seis de ellas, los ojos están hechos de conchas bivalvas corrientes, con una ranura vertical entre las dos partes, que da apariencia de pupila. La séptima cabeza tiene conchas de cauri, y la abertura horizontal de las mismas le da una expresión soñolienta (fig.102).

En esta época el procedimiento consistía¹⁰⁶ en modelar el rostro sobre el cráneo del muerto con ayuda de yeso, rellenando los ojos con conchas y acentuando con colores los rasgos de la cara. Los cráneos no siempre tenían el maxilar inferior. Estas cabezas eran enterradas o conservadas en las casas. En cuanto al esqueleto, era corriente enterrarlo independiente de su cráneo. En Tellm Ramad, Damasco, se han encontrado figuras de arcilla de tamaño inferior al natural, en forma de asiento, que servían para sostener las cabezas así preparadas.¹⁰⁷

Curiosamente, el uso de conchas en los ojos se sigue utilizando en tribus y civilizaciones primitivas de África y del Amazonas. Podemos ver algunos ejemplos de este empleo en el Museo Etnológico de Madrid, en varias figurillas africanas allí expuestas.

¹⁰⁶ Hrouda, B., "El antiguo Oriente", pp. 43.

¹⁰⁷ Ibidem.



102. Cráneo, yeso e incrustación de conchas. Neolítico precerámico de Palestina, antes del 6.000 a.C.

5.2 Conchas y piedras

En la Antigua Mesopotamia también utilizaban frecuentemente incrustaciones de conchas de moluscos en las cuencas de los ojos, aunque no con fines funerarios sobre cráneos de muertos, sino en esculturas sagradas. La incrustaciones de conchas traducían el blanco de la esclerótica, mientras que piedras de diferentes colores, el iris y la pupila.

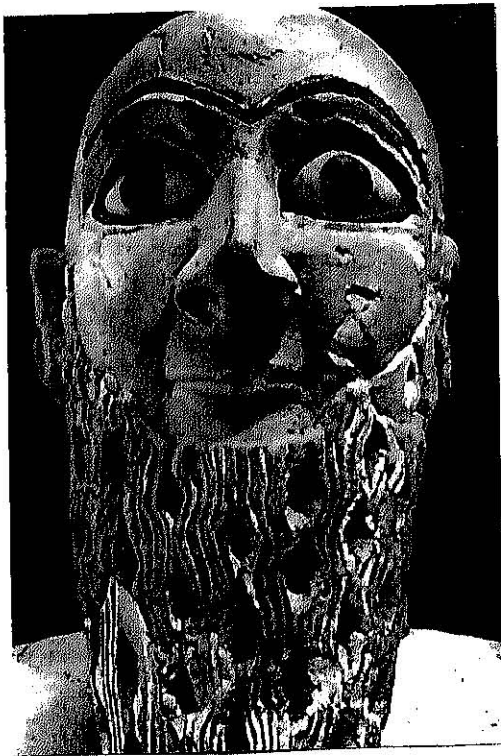


103. Tell-es-Sawan. Estatuillas femeninas (¿diosa de la fertilidad?), IV milenio. Alabastro o yeso. Bagdad, Iraq Museum.

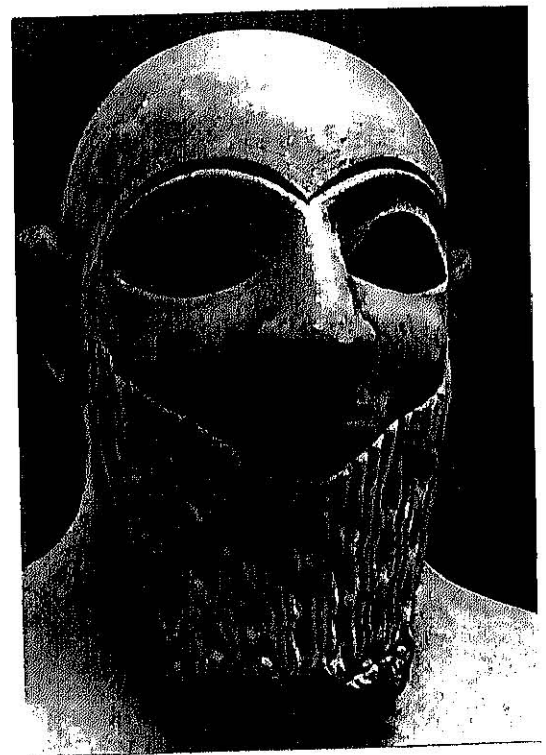
Esta técnica de interpretar los ojos con conchas y piedras de colores, que era frecuente en la escultura sumeria, deja de ser habitual posteriormente, en la escultura neosumeria (2.285-2.016 a.C.) y el arte babilónico (1.016-1.595 a.C.).

En el milenio IV a.C. pequeñas figurillas femeninas presentan incrustaciones en los ojos con formas muy geométricas: cuadrados, redondos, o en forma de laurel, con un orificio en el centro a modo de pupila (fig. 103).

De la primera mitad del tercer milenio son numerosas estatuas de orantes talladas en piedra, cuyos inmensos ojos, muy abiertos, aumentan su protagonismo por el color de las conchas y las piedras que los definen. También era frecuente incrustar las cejas con forma de amplios arcos. Así podemos observar en estos ejemplos, muy similares, un primer rostro con incrustaciones, y un segundo que muestra las oquedades donde se insertaban (fig. 104 y 105).



104. Mari. Cabeza del rey Lamgi-Mari. Primera mitad III milenio. Yeso, Museo de Damasco.



105. Mari. Cabeza del molinero Idi-Narum. Primera mitad del III milenio. Brecha, Alepo, Museo Arqueológico



106. Tell Asmar. Dios Abu. Primera mitad del III milenio. Yeso veteadado, betún, conchas incrustadas y piedra. Bagdad, Iraq Museum.

En toda la Mesopotamia las esculturas son muy similares y la inspiración de las mismas aparenta ser religiosa en casi todos los casos. Esta exageración de la mirada se acentúa de manera especial en un grupo de orantes encontrado en Tell Asmar (fig. 106). André Parrot, en su libro "Sumer", relaciona la pose y la mirada de estas figuras sumerias con lo sobrenatural, y con una angustia que los historiadores de las religiones analizan al estudiar los sentimientos que experimenta el hombre cuando se halla en presencia de lo "numinoso".



107. Época dinástica primitiva del templo Inanna en Nippur. Cuerpo de piedra verdosa translúcida (argonita), el rostro con oro laminado, los ojos con conchas de moluscos y las pupilas fragmentos de lapislázuli. La cara era como una máscara asequiada a una cabeza de madera. Museo de Iraq, Bagdad.

El lapislázuli es una piedra semipreciosa, muy utilizada para incrustaciones en los ojos de las esculturas sumerias. En una figurilla de orante de la ciudad de Nippu, esta piedra azul contrasta llamativamente con la máscara de oro que cubre el rostro, pegada seguramente sobre madera ya desaparecida. Ello evidencia el gusto sumerio por la fuerza del color en la escultura (fig.107).

5.3.Piedras semipreciosas y metal

La cultura egipcia presenta excelentes ejemplos, tanto en calidad como en variedad, de incrustaciones en los ojos de sus figuras. Estas fueron realizadas básicamente con piedras semipreciosas y metal. Hemos observado que las incrustaciones en los ojos eran especialmente frecuentes en figuras de madera, y también en obras de piedra o de bronce, aunque en menos medida. Ello se debía, seguramente, a que la madera era siempre policromada con vivos colores, técnica que combina favorablemente con la incrustación de materiales diferentes. Era frecuente incrustar los ojos a las figuras de tamaño más pequeño, o no mucho mayor que el natural, así como a los rostros de los sarcófagos: figuras que por lo general eran introducidas en las tumbas funerarias. Por el contrario, las figuras de reyes y dioses, de piedra y de gran tamaño que precedían y vivían en los templos, solucionan sus ojos formalmente con el mismo material escultórico que la figura.



108. Momia con ojos incrustados en piedra.

La utilización de piedras incrustadas para interpretar el ojo, no es exclusiva de la escultura, pues aparece también en numerosas momias humanas (fig. 108) (fig. 109), al igual que en decoraciones de utensilios donde se representaban determinados rostros (fig. 110).



*109. Cabeza de una momia masculina desconocida con los ojos incrustados.
después de 1.000 a.C.*



110. Detalle de una tapa de tarro encontrada en el Valle de los Reyes. De la 18ª dinastía, hacia el 1.365-1.349 a.C., con incrustaciones de pasta de vidrio azul, cuarzo y obsidiana, sobre la cabeza de alabastro.

Los egipcios tenían una especial admiración por la mirada que ha sido claramente reflejada a través del arte, no sólo por su intensidad y dirección, sino también por su viveza, color, brillo y transparencia. Estas son características que muestran magníficamente los materiales seleccionados en sus interpretaciones. Los egipcios manejaban numerosas piedras semipreciosas provenientes de distintas geografías: ágata, amatista, feldespato, cristal de roca y calcedonia, que se obtenían del desierto oriental. La malaquita y la turquesa provenían del Sinaí, mientras que el lapislázuli era originario del Asia Occidental. También se empleaban hematíes, jade y jadeíta, pero se desconoce de su procedencia¹⁰⁸. Es interesante que en las incrustaciones de los ojos egipcios, no se encuentran materiales de color amarillento y opacos, como el marfil¹⁰⁹. Este hecho nos asevera que los egipcios acentúan en la escultura la viveza del ojo humano.

¹⁰⁸ Glanville, S. R. K. "El Legado Egipcio", pp. 240.

¹⁰⁹ Los hermanos Laiseca, en su libro "Prótesis oculares...", pp. 24, se apoyan en la opinión de diferentes egiptólogos de que el marfil no se utilizaba en Egipto en la interpretación de ojos artísticos por sus características físicas; demostrando que

El globo ocular aparece rematado y reavivado frecuentemente por una línea de color en el reborde palpebral, construido por medio de incrustaciones de metal o de piedra, y algunas veces alargado por el ojo en el ángulo exterior con una línea hasta las sienes. Cuando el reborde está hecho de cobre, se aprecia un color verde intenso debido a la oxidación del metal. El globo ocular se confeccionaba con piedras que simulaban los colores de los distintos elementos (esclerótica, iris y pupila). El blanco de la esclerótica se conseguía frecuentemente con el empleo de la piedra alabastro, cuarzo o piedra caliza; el color oscuro del iris con obsidiana; la transparencia con el cristal de roca; y el azul intenso con el lapislázuli.

Los egipcios usaron el cristal de roca¹¹⁰ en las incrustaciones de muchas de sus esculturas, para traducir el brillo y la transparencia de los ojos, especialmente en la interpretación de los de color claro. Sobre una armadura de cobre, que a su vez traducía la línea de pintura que bordeaba los ojos, se instalaba el material blanco de la esclerótica y el iris de cristal de roca. La pupila era perforada en la parte posterior del iris, y rellena con un material oscuro (pasta negra, obsidiana, ébano) que se dejaba ver tras el cristal transparente¹¹¹ (fig. 111 y 112). Esta solución se caracteriza por su gran realismo y vigor, y aparece en un gran número de figuras del Imperio Antiguo, especialmente en representaciones de personajes de segunda clase social: alcaldes, escribas, etcétera..

los ojos de marfil de la colección de Müller Sohne, conocidos como "ojos de momia", podrían tratarse de prótesis oculares.

¹¹⁰ El cristal de roca es la variedad cristalizada e incolora del cuarzo. Ha sido valorada a lo largo de la historia por su belleza, utilizándolo para la fabricación de vasos, talismanes, relicarios, etc., en los que se solían tallar decoraciones. Su uso para traducir la transparencia del ojo es exclusivo del arte egipcio.

¹¹¹ Dato aportado del catálogo oficial del Museo del Cairo, en el que se explica esta técnica en la figura del "Alcalde", de la dinastía V (pp. 40), y mencionada en otras figuras que allí se hallan: Rahotep y Nofret, "Escriba sentado", figura sentada, y figura arrodillada (pp. 27, 43, 44, 47).



111. Nofret (esposa de Rahotep), 4^o dinastía. Calcárea policromada. La retina está hecha de cuarzo opaco y la pupila de cristal de roca¹¹².



112. El Escriba Sentado del Museo de El Cairo. 5^o dinastía, hacia el 2.475 a.C. Globo ocular insertado con reborde de metal.

¹¹² Saleh, M. y Sourouzian, H. "The Egyptian Museum Cairo", pp. 27.

En la interpretación de unos ojos oscuros no se solía diferenciar el iris de la pupila, representándolos conjuntamente con obsidiana, piedra oscura que aporta una intensidad y un brillo muy característico de los ojos egipcios (fig. 113 y 114).

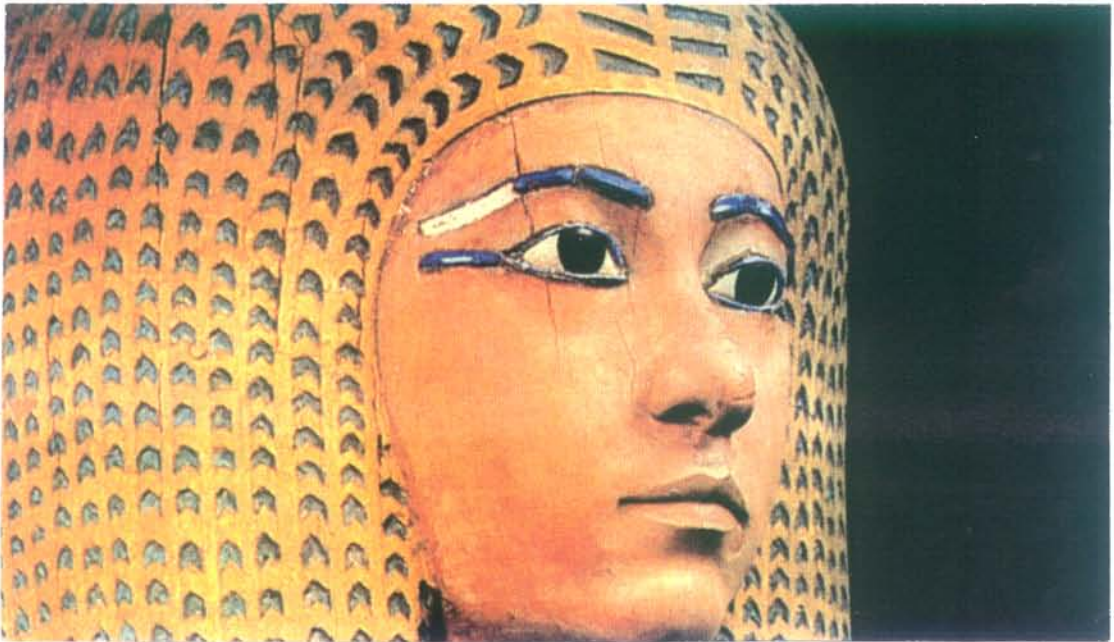


113. Pepi I. 6ª dinastía, hacia el 2.280-2.241 a.C. Bronce con ojos incrustados de piedra caliza u obsidiana. Museo de El Cairo.

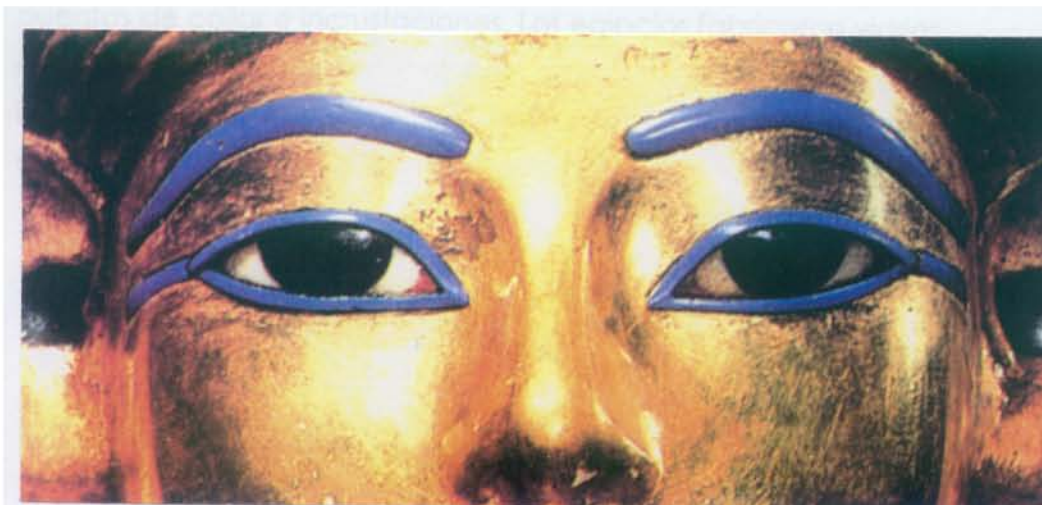
Las incrustaciones de piedras semipreciosas se usaban para representar el reborde palpebral, enmarcando el ojo. También eran comunes para las cejas, donde se tallaba un ahondamiento preparado para la instalación. Así se realizaban los ojos de numerosos féretros funerarios de las tumbas durante la 18ª dinastía, cuyas cejas y rebordes palpebrales exageran su longitud, alargando los ojos en su ángulo externo (fig. 115). Eran frecuentes las incrustaciones en lapislázuli, destacando su color azul sobre el fondo dorado del rostro (fig. 116).



114. *Methethy, final de la 5ª dinastía, jefe de los arrendatarios reales. Madera con ojos incrustados. Procedente de Saqqarah. Brooklyn Museum, Brooklyn.*



115. *Detalle de féretro funerario de la tumba de la hermana y esposa de Amenophis I, 18ª dinastía. Museo de El Cairo. ojos y pestañas de pasta de vidrio, antiguamente eran de lapislázuli y obsidiana.*



116. Máscara de momia de Thuya, 18ª dinastía, hacia 1.403-1.365 a.C. Ojos incrustados de vidrio azul con toques de rojo.

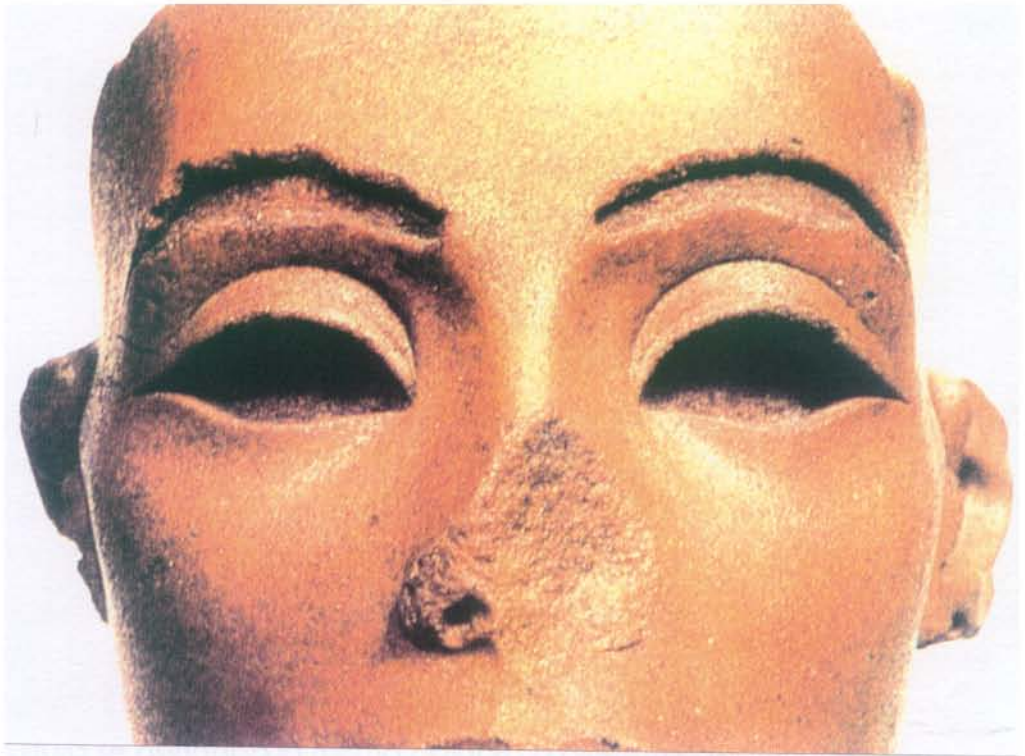
Muchas de estas piezas son actualmente restauradas por pérdidas con pasta de vidrio. También durante la 18ª dinastía se realizaba esta misma forma de incrustación en bustos de piedra, como la cabeza de Nefertiti encontrada en el taller del escultor Akhenaten, tallada en cuarcita, con los huecos de las cejas y los globos oculares vacíos. En ellos, seguramente en contraste con el color cálido y rojizo de la cuarcita, fue incrustado un material azul (fig. 117).

Cuando el nivel adquisitivo no era suficiente para pagar los caros materiales que adornaban y cubrían los féretros funerarios, estos eran sustituidos por imitaciones. En el caso de las piedras semipreciosas, que servían para fabricar las incrustaciones de los ojos, se sustituían por pasta vítrea.

El origen del vidrio se sitúa en el Medio Oriente, concretamente en Siria, 5.000 a.C.¹¹³. Los egipcios conocían una pasta de esmalte polícroma desde sus primeros tiempos, pero es aproximadamente a partir del siglo II a.C., cuando se comienza a utilizar la pasta vítrea. Su uso inicial (época de Amen-Hotep o Amenofis I), fue únicamente la fabricación de

¹¹³ Drahotová, O. "El arte del vidrio en Europa".

cuentas de collar e incrustaciones. Los egipcios fabricaron vidrios incoloros y de colores, tanto opacos como transparentes. Llegaron a imitar con tal perfección el lapislázuli, la esmeralda, el jaspe, la cornalina, que era difícil de distinguir su verdadera identidad.



117. Nefertiti. 18ª dinastía, hacia 1.365-1.349 a.C. Cuarzita. Museo del Cairo.

5.4 Pasta de vidrio, esmaltes, piedras, marfil y metal

La pasta vítrea, las piedras, el marfil y el metal, son utilizados para fabricar ojos incrustados por los griegos, romanos y en menor medida por los etruscos, con soluciones similares. El metal se utilizaba para la elaboración de las pestañas y las cejas; el marfil para la esclerótica del ojo; y las piedras, la pasta de vidrio y esmaltes para traducir la esclerótica, iris o pupila. El resultado es de un gran realismo, tanto en su efecto de color como de brillo y pulido.

En la recopilación de datos sobre el tipo de materiales que componían los ojos incrustados de estas figuras, nos hemos encontrado con que la información relacionada a una misma escultura variaba considerablemente de un autor a otro. Por ello nos hemos apoyado en las fuentes que a nuestro juicio, parecían ofrecer una mayor fiabilidad. En otros casos, hemos recurrido directamente a la información del museo donde se hallaba la pieza. Estas confusiones acerca del material de las incrustaciones griegas pueden ser lógicas si pensamos en que en esta cultura se asignaba la misma palabra a diferentes materiales bellos. "υαλοζ " hacía referencia tanto al vidrio como al alabastro y la piedra translúcida. Los griegos valoraron al vidrio tanto como al oro y la plata. Las piedras incrustadas utilizadas en Olimpia, que menciona Pausanias, serían seguramente de vidrio.¹¹⁴

El conocimiento de la pasta vítrea se extendió por todo el Mediterráneo gracias al comercio de los fenicios. Se trata de una sustancia dura y frágil, que necesita fundirse a alta temperatura. Está formada básicamente por sílice con potasa ó sosa, tomando diferentes colores, con la adición de diferentes óxidos. En algunos casos podemos hablar indistintamente de esmaltes o vidrios, ya que el esmalte es un vidrio de plomo al cual se le ha añadido un óxido metálico para darle

¹¹⁴ Richter, G. M. A. "El arte griego", pp. 385, 394.

color o hacerle opaco. El vidrio puede variar sus características físicas, su color, transparencia u opacidad, según las proporciones y la naturaleza de sus componentes¹¹⁵. Podía moldearse y adaptarse perfectamente a diferentes formas y materiales. El vidrio soplado no aparece hasta el siglo II ó I a.C. La técnica de modelarlo a mano era muy utilizada también en Egipto y Roma, que eran de los países de mayor producción de vidrio de la antigüedad¹¹⁶.

Aunque su utilización caracteriza especialmente a la escultura griega de estilo severo, se ha utilizado en todos los periodos del arte griego. Estas interpretaciones de los ojos dan un especial interés a la mirada, incluso cuando se ha perdido casi por completo todo el colorido de la escultura, que junto con atributos adicionales completaban un conjunto de colores muy vivos y llamativos. Las esculturas de bronce eran las piezas en las que más se utilizaba esta forma de solucionar el ojo. Pero existen también ejemplos de esculturas griegas de piedra, que por la pérdida de su antigua incrustación, muestran la oquedad del ojo. Desgraciadamente, pocos son los ejemplos originales griegos que han llegado hasta nuestros días. En las excavaciones realizadas en Olimpia se encontraron numerosos pedestales que en su tiempo sirvieron de apoyo a una extensa producción escultórica. Más numerosas son las copias, realizadas por los romanos e inspiradas en la técnica griega. También consta¹¹⁷ que figuras de madera y marfil presentaban ojos incrustados. Sin embargo, la riqueza y fragilidad de tales materiales no han permitido su pervivencia a lo largo de los siglos.

Con una forma simplificada, de una época arcaica ya algo avanzada, observamos estas dos esculturas, en piedra y en madera respectivamente.

La primera muestra huecos, posiblemente para engarces de antiguas adiciones en otro material. Los iris tienen forma de discos

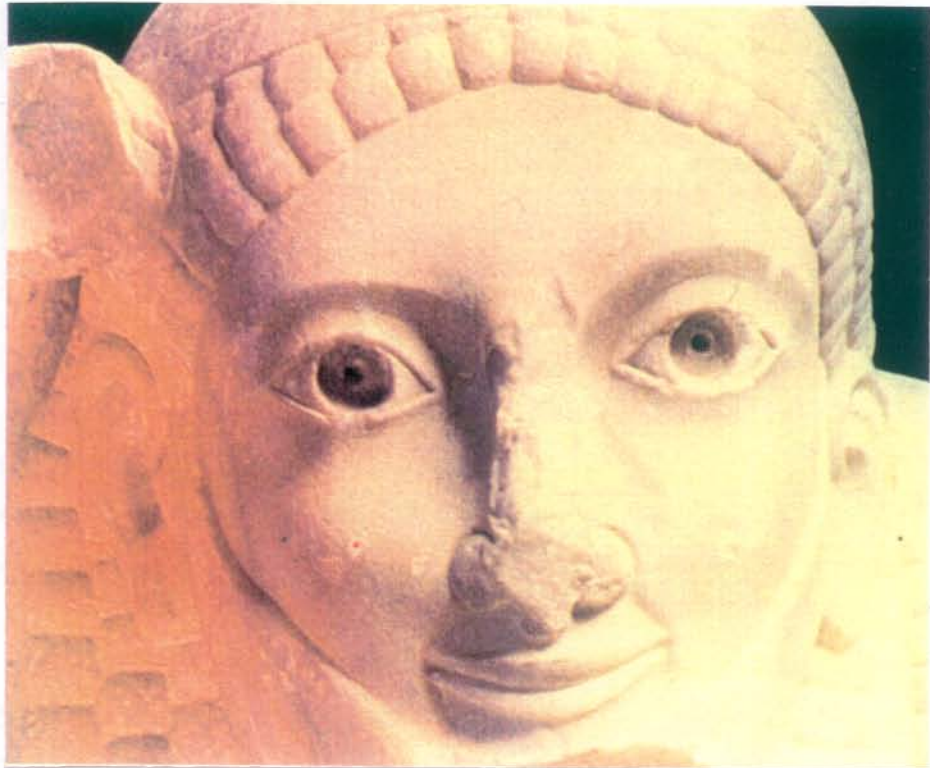
¹¹⁵ Plenderleith, H. J., "La conservación de antigüedades...", pp. 383-387.

¹¹⁶ Richter, G. M. A., op. cit., pp. 55, 384, 385.

¹¹⁷ Richter, G. M. A. op. cit., pp. 54.

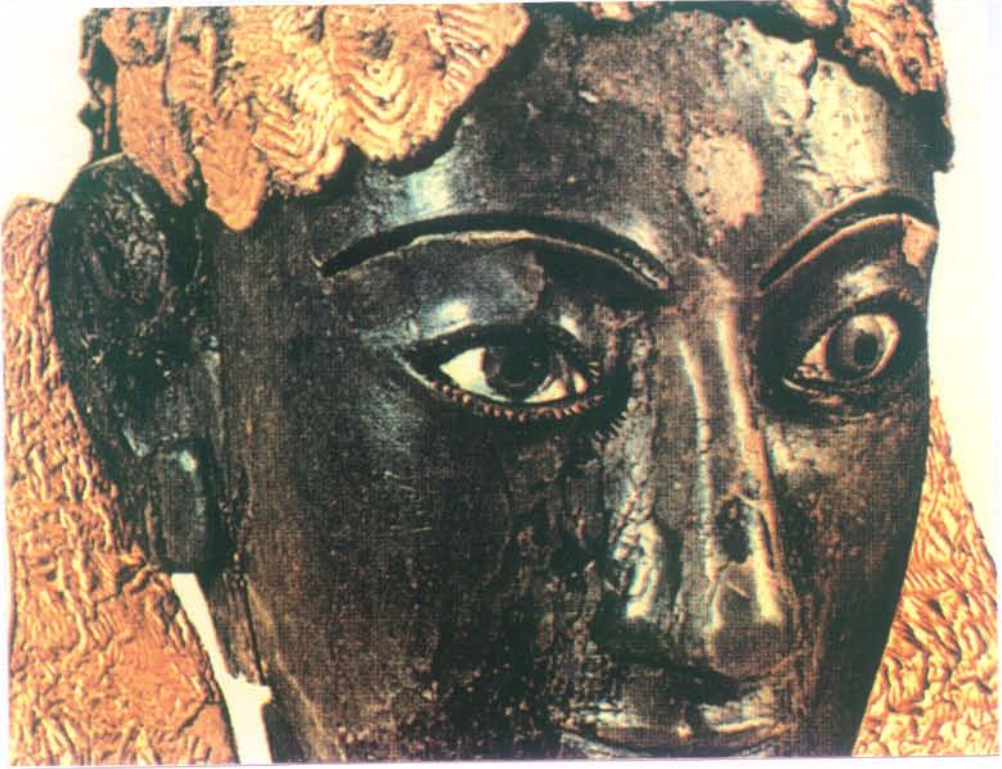
hundidos, con las pupilas talladas también a un nivel más profundo que el iris, perfectamente circulares. Su periferia es prácticamente tangente a la abertura palpebral (fig. 118).

La segunda es una cabeza criselefantina de Delfos (mediados del siglo VI a.C.). En esta cabeza las cejas están perdidas, pero se conservan los globos oculares y las pestañas, añadidas en otro material. Muchas piezas similares fueron realizadas en esta época en madera y marfil. Pero el deterioro sufrido por la madera, principalmente debido a la humedad del clima en Grecia, y el apreciado valor de los materiales que adornaban estas figuras (marfil, oro), han provocado su destrucción o la reutilización de los materiales (fig.119).



118. Hombre con ternero al hombro o Moscóforo (detalle) 570 a.C. Mármol. Atenas, Museo de la Acrópolis.

Desde el estilo severo hasta la época helenística, en la traducción del ojo por medio de incrustaciones, se describen perfectamente todas las partes del globo ocular: el blanco de la esclerótica, el iris, la pupila y el lagrimal. Frecuentemente las pestañas eran incrustadas en metal y en



119. Cabeza crisoelefantina de Delfos. Mediados del siglo VI.

algunas ocasiones, también las cejas. Así, exponemos cronológicamente los siguientes ejemplos griegos, desde un estilo severo hasta el helenismo, pasando por la época más clásica.

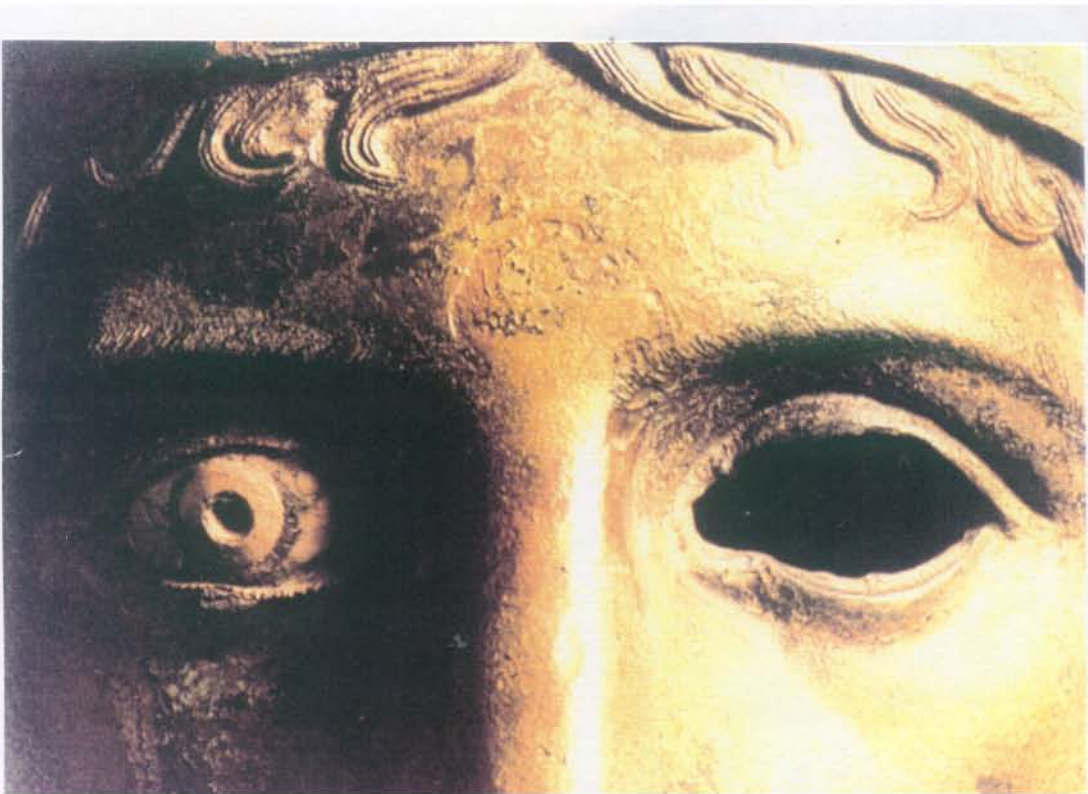
Del estilo severo mostramos tres figuras: el Auriga de Delfos (fig. 120), del año 475 a.C., y los dos Guerreros de Riace (fig. 121 y 122), de mediados del siglo V a.C.

El Auriga de Delfos tiene ojos incrustados de esmalte blanco y ónix, con pestañas de bronce¹¹⁸.

¹¹⁸ Ríos de Betancourt, E. "Mármol, bronce...". Nos apoyamos en los datos de los materiales que nos aporta este libro por la concreción de los mismos; sin embargo, otros autores definen tales materiales como: esmalte blanco, piedras duras, vidrio coloreado, cristal o marfil.



120. Auriga de Delfos, 475 a.C. Museo Arqueológico de Delfos.



121. Guerrero de Riace, 460-430 a.C. Bronce. Museo Nacional de Reggio Calabria.

El primero de los Guerreros de Riace (fig. 121) conserva el ojo izquierdo con la incrustación casi completa, con la pérdida de la pupila. El iris es de color, con una línea que lo delimita en un color oscuro conseguido por una incrustación circular, y la esclerótica o blanco de los ojos compuesta por otra incrustación de material claro. Se trata de pasta vítrea coloreada y marfil. Los párpados de esta figura dejan ver todo el iris completo y expresan una mirada más exaltada y concentrada que la del Auriga de Delfos. La forma general del ojo y el modelado de sus párpados tienen un gran detalle y un mayor naturalismo. La geometrización y simplificación se sustituye por curvas más matizadas. La abertura palpebral no es geométrica, tiene curvaturas que muestran mayor estudio del natural. El pliegue del párpado superior no es paralelo a la ceja; las cejas son traducidas por un arco en relieve sobre el que se han grabado rayas imitando la dirección del pelo, y el volumen del globo ocular es más abultado y más redondo.

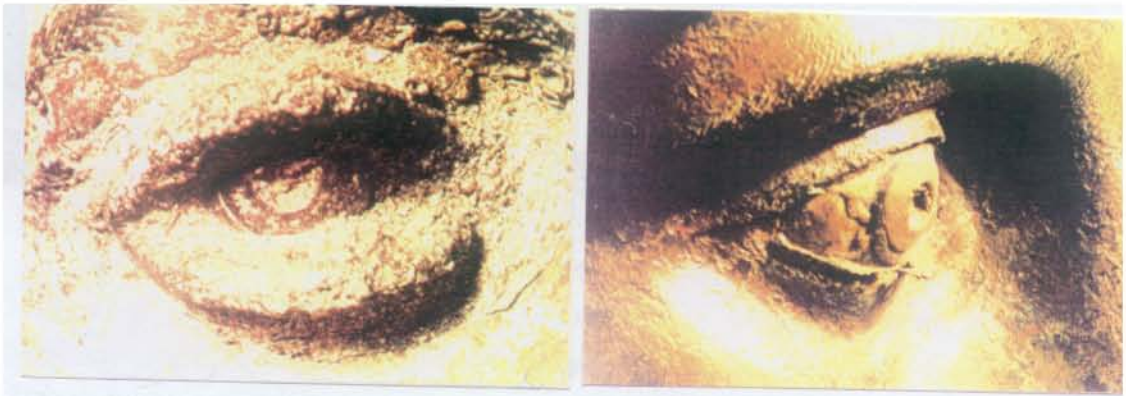


122. Guerrero de Riace, 460-430 a.C. Bronce. Museo Nacional de Reggio Calabria.

La segunda figura es muy similar, con una dirección de la mirada algo más baja que en la primera figura, dejando ver una zona tarsal más amplia del párpado superior. Conserva la esclerótica realizada en marfil, con los huecos del material perdido que traducían el iris y pupila, dejando ver claramente la oquedad que ocupaban las mismas. Quedan restos de pestañas incrustados en el párpado superior e inferior, en ambos ojos.

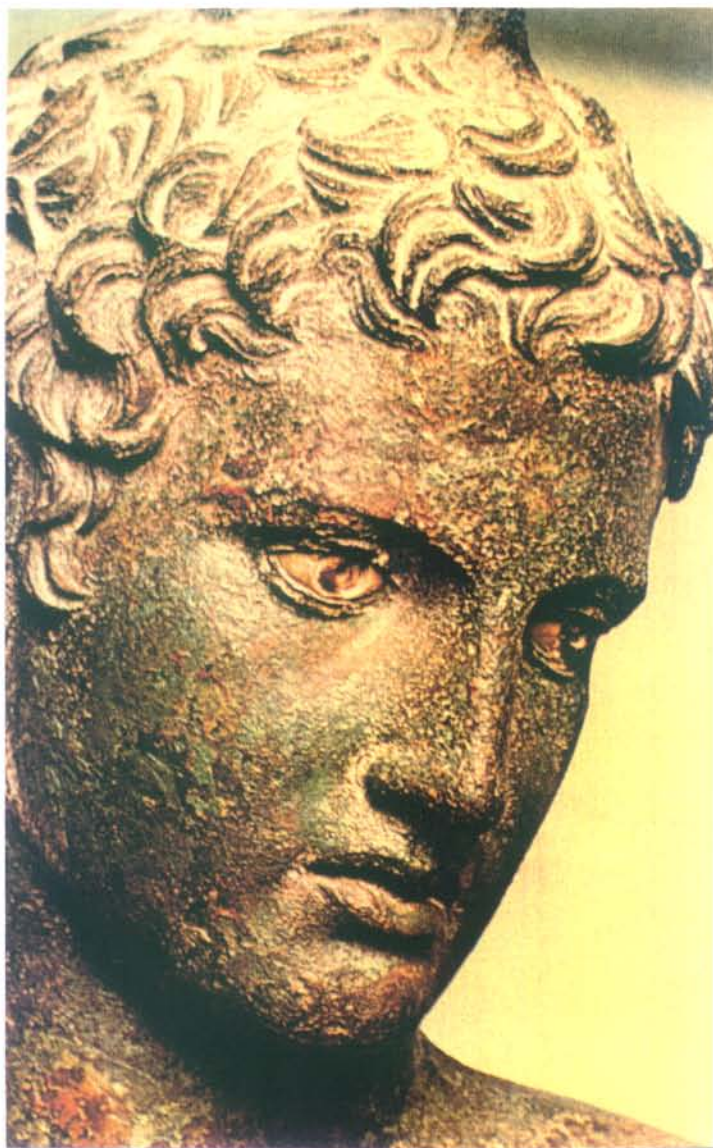


124. Detalle de la fig. 122.



125 y 126. Ojo antes de su restauración, como se encontró cuando fue recogido del mar, y el mismo ojo tras intervención del equipo restaurador.

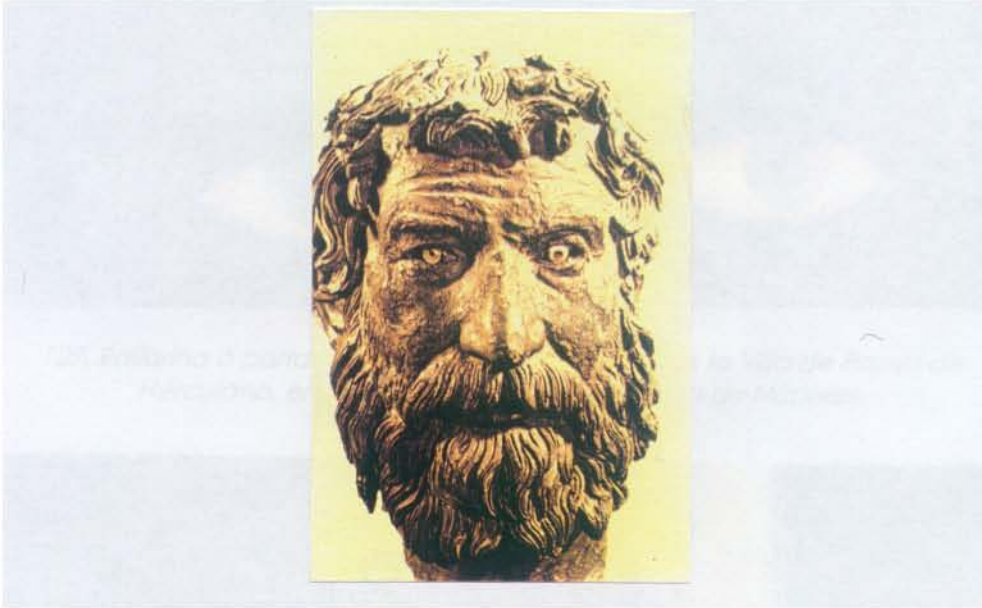
Museo Cabeza de bronce, que podría incluirse en el periodo de Praxíteles (330 a.C.), en la que la pieza blanca incrustada en el globo ocular, muestra la oquedad para rellenarla de pasta vítrea coloreada (fig. 127).



127. Cabeza griega hacia el año 330 a.C. Atenas, Museo Nacional

Cabeza de bronce del período helenístico (siglo III. a.C.). La pérdida de la zona blanca del globo ocular muestra sólo el iris, incrustado en otro tipo de material (fig. 128). El iris se presenta en forma de rueda con otra incrustación en su hueco central para representar la pupila. Esta combinación de materiales acentúa una mirada fija, intensa y abstraída.

Michael Grant califica la falta parcial del globo ocular como "mirada de obsesión y angustia interior"¹¹⁹.



128. Cabeza griega de un filósofo. Atenas, Museo Nacional.

Las figuras griegas eran admiradas y copiadas por aquellos romanos que podían permitirse el lujo de adornar sus palacios con tales imágenes. Así, mostramos estos detalles de copias romanas que provienen de la Villa Papiri o Herculano, en Epicuro. Las incrustaciones del globo ocular en pasta de vidrio de colores, contrastan con el color del bronce del resto del rostro. Estas representaciones se asemejan a las griegas de mitad del siglo IV a.C. Sin embargo, observamos que las copias romanas no suelen presentar restos de pestañas de metal. Seguramente, o no las han tenido nunca, o la técnica utilizada no era tan perdurable como la original griega. Además, en las copias romanas el lagrimal es una prolongación de la esclerótica, mientras que en las griegas se diferencian claramente estos dos elementos (fig. 129).

En estas dos imágenes se aprecia claramente la zona que ocupa la pasta vítrea, en toda la zona visible de la esclerótica y en la zona del iris, en relación con el bronce de la figura (fig. 130 y 131).

131. Detalle del bronce de la cabeza de Epicuro, de la Villa de Papiri en Herculano.

¹¹⁹ Grant, M., "El nacimiento de la civilización occidental".



129. Bailarina o portadora de agua. Procedente de la Villa de Papyri de Herculano, en Epicuro. Museo Arqueológico de Nápoles.



130. Detalle de busto de mujer que se cree una copia de la poetisa Sapho. Procedente de la Villa de Papyri o Herculano, en Epicuro. Museo Arqueológico de Nápoles. Podemos remontarlo al 350 a.C.



131. Detalle de busto de mujer que representa a Berenicia o Artemis. Procedente de la Villa de Papyri o Herculano, en Epicuro. Museo Arqueológico de Nápoles. El prototipo se puede remontar al final o mitad del siglo IV a.C.

"Apolo Chatssworth", de Fidias, aproximadamente del 460 a.C. La pérdida de las supuestas incrustaciones nos muestra el ahuecamiento total del globo ocular. El ojo derecho presenta restos de pestañas. En los originales griegos, el hueco para incrustar los globos es un vacío total. En la época romana se muestra un apoyo para la instalación del material adicional (fig. 132).



132. *Apolo Chatworth. Hacia el 460 a.C. Chipre. Londres, British Museum.*

Los etruscos, por su constante contacto y aprendizaje del pueblo romano y la técnica griega, también presentan magníficos ejemplos de ojos incrustados con piedras, marfil y pasta de vidrio. La cabeza de Bruto (fig. 133), del 300-250 a.C., de una evidente similitud con el arte helénico, época en la que esta técnica para incrustar el globo ocular fue muy utilizada.

En el arte romano, sin una intencionalidad de copia griega, sino como medio expresivo en su propio desarrollo formal y evolucionado en la técnica del retrato, también presenciamos ejemplos de incrustaciones de globos oculares y pestañas, tanto en la escultura de piedra como de bronce. En Roma existían especialistas para hacer ojos con materiales de color, y se les conocían como "fabri oculararii"¹²⁰. Aunque esta forma de

¹²⁰ Datos recopilados por M^o Teresa Bécana, Conservadora del Museo.

¹²⁰ George Allen & Unwin LD., "Retratos romanos...", pp. 9.

representación es menos frecuente, frente a las numerosas obras que solucionaron la expresión del ojo en un sólo material (sin incrustaciones), nos muestran unos resultados muy interesantes, con un carácter muy individualista y un tratamiento expresivo muy humano. Así podemos observarlo en este retrato de mujer proveniente de Ampurias, de final del siglo I d.C. (fig. 135), cuyos ojos presentan incrustaciones de basalto pulido, y sin señales de que hubiera tenido pestañas postizas¹²¹.



133. *Bruto Capitolino. Hacia el año 300-250 a.C. Bronce con incrustaciones.*
Roma, Museos Capitolinos.

¹²¹ Dato facilitado por M^o Teresa Llecha. Conservadora del Museo Arqueológico de Cataluña. - *La Sculptura*, pp. 355.



135. Retrato de mujer. Final del siglo I d.C. Arte romano en España (proveniente de Ampurias, Cataluña). Barcelona, Museo Arqueológico.

Después de casi una decena de siglos sin utilización, el uso de las incrustaciones de esmalte vidriado, piedras semipreciosas, marfil y metal, se retoma en la escultura religiosa medieval. De forma especial en la decoración de los ropajes y los globos oculares. Las soluciones, aunque realizadas con la combinación de los mismos materiales, son totalmente diferentes a las aportadas por Grecia y Roma, tanto por una producción más escasa de obras, como por utilizarse con un concepto formal diferente. Los globos oculares son frecuentemente de esmalte vidriado o de ágata con una cornea de marfil; también de mármol o plomo, así como de materiales similares cuyo color se asemeja al de los ojos¹²². Eran frecuentemente engastados en dos hojas que imitaban el borde de las pestañas. Tenemos el ejemplo de este Cristo románico de marfil (s. XI), procedente del monasterio de Carrizo, con incrustaciones en piedra, en cuyo contorno del iris o de la parte visible del globo ocular, se ve

¹²² Baudry, M.-T. "La Sculpture", pp. 355.

claramente el contorno metálico que embellece y encaja las incrustaciones (fig. 136). En otros casos, y sobre todo en obras de piedra, el material incrustado encaja en los huecos destinados a tal fin, sin la utilización del engarce en metal.



136. Cristo de marfil románico, siglo XI. Monasterio de Carrizo, Museo de León.

En esta época eran abundantes los bustos relicarios de santos. Solían tener un cuerpo de madera hueca, sobre la que exteriormente se adaptaba una chapa de metal que se decoraba con piedras engastadas de rico colorido. Los ojos se adaptaban sobre el cuerpo de madera y debajo de la chapa de metal, dejando ver el globo ocular en la abertura de los párpados, como lo observamos en el busto relicario de Saint Baudime (s. XII), de la Iglesia de Saint-Nectaire, en Puy-de-Dôme (Francia). Los ojos de esta figura están fabricados en hueso. En la fotografía podemos ver el hueco de adaptación que tiene preparado el cuerpo central de madera, para acoplar los ojos¹²³ (fig. 137).



137. Busto relicario de Saint Baudime. Iglesia de Saint-Nectaire. Puy-de-Dôme. Siglo XII.

¹²³ Op. cit., pp. 319, 320.



5.5 Ojos de cristal y pelo natural

Los ojos de cristal han sido muy utilizados en esculturas policromadas, a las que frecuentemente se le adicionaban pestañas de pelo natural, y en algunas ocasiones lágrimas de cristal. Ya aparecen en el último tercio del siglo XVI los ojos de cristal soplado realizados en los talleres de imagineros¹²⁴. A partir del siglo XVIII empiezan a producirse industrialmente, soplando sobre un molde o sobre el fuego, y su utilización se multiplica, no sólo en el mundo de la escultura, sino también en la fabricación de muñecas. Hoy en día podemos encontrarlos ya fabricados, con diferentes colores y tamaños, desde el formato de la cabeza de un alfiler, hasta ojos mayores que el natural.

Los colores más usuales en el mercado son: azules, grises, verdes, marrones oscuros y marrones claros. No hemos encontrado de color negro, quizá porque en la realidad unos ojos pueden llegar a ser muy oscuros, pero jamás llegar al negro total. Las formas también varían según el modelo: con forma de media esfera, esfera completa, o sólo la forma visible del globo ocular, en forma de hoja de laurel. La calidad es variada y su apariencia más o menos real, aspecto reflejado especialmente en el iris del ojo.

La zona blanca del globo suele tener un blanco uniforme, algunas veces con pequeñas venillas que en algunos casos reflejan una mirada, por exceso de realismo, fría y artificial. Al igual que ojos humanos, también se fabrican industrialmente ojos para una gran variedad de animales. Los encontramos en forma de medias esferas transparentes, preparadas para pintar y experimentar por la parte interior del cristal.

¹²⁴ Martín González, J. J., "Escultura barroca...", pp. 19.

La fabricación artesana de los ojos de cristal y su colocación

La producción industrial y en serie de ojos de cristal no ha provocado la desaparición de la técnica utilizada antiguamente por los imagineros. Todavía muchos de ellos siguen fabricando los ojos de sus imágenes con técnicas tradicionales, que se suman a las aportaciones personales de cada artista, como producto de su experiencia y experimentación de taller. Expondremos el proceso técnico más común en la fabricación artesana de los ojos de cristal y su colocación¹²⁵.

Se utiliza un segmento de bombilla según la forma visible del globo, o entera, colocada como globo ocular completo. También se pueden emplear láminas de vidrio adaptadas con un soplete a un molde, y después retocadas con fresas de diamante. El blanco de los ojos suele ser cera, para conseguir los tonos indefinidos y el grado de transparencia. El color del iris se realiza con pinturas especiales para cristal o lacas de bombilla.

Hay dos formas de colocar los ojos: desde fuera, modelando los párpados, si es necesario, con pasta de madera; o desde el interior, que es la más extendida. Para ello primero se abre la cabeza separando la mascarilla del resto. La madera es el material más usual en la utilización de esta técnica, y es aconsejable abrirla al hilo, para su posterior y perfecta unión. Para ello, con ayuda de una gubia grande se pega un golpe perpendicular, en sentido vertical, desde el centro de la cabeza, que rajará la madera y separará la mascarilla (fig. 138). El segundo paso consiste en tallar los huecos donde van a ir colocados los ojos. Estos huecos deben hacerse con holgura para poder trabajar con comodidad en la colocación de los mismos (fig. 139). Los párpados quedan con poco grosor, por lo que frecuentemente aparecen corregidos con pasta y cola.

¹²⁵ Parte de la información sobre la fabricación de los ojos de cristal fue recopilada en conversación con Don J. A. Miñarro, profesor de escultura de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, que nos facilitó también las fotografías de dicho proceso.

funcionando como lágrimas que aún no han llegado a brotar, nublando y empañando la mirada. Así nos habla también del famoso Cristo de la Misericordia: "Mora emplea ojos de cristal, de los que la muerte sólo deja su apagado brillo, que dolorosamente se entretiene al pasar entre unas largas pestañas de cabello natural, que nos hace estar más cerca del momento representado."¹²⁷

La pérdida o hundimiento de los ojos de cristal en algunas imágenes ha provocado que en antiguas restauraciones se rellenaran y reconstruyeran con escayola pintada, mostrando en actuales radiografías de las imágenes los ojos de cristal dentro del cráneo. En otros casos ha ocurrido lo contrario: ojos que en su origen eran tallados, posteriormente se sustituyeron por ojos de cristal para dar más realismo (no como restauración a una alteración sufrida, sino por simple antojo del momento). También son posibles las alteraciones de color en ojos de cristal, muchos de ellos pintados al óleo o con la utilización de barnices que con el tiempo se oxidan.

Pestañas de pelo natural

En las esculturas donde los ojos aparecían policromados, no se emplean normalmente postizos. La utilización de las pestañas de pelo natural aplicadas a la escultura imaginera aparece unida a la utilización de los ojos de cristal, lágrimas, dientes de marfil, pelucas de pelo natural, etcétera. En el libro sobre las técnicas de la escultura policromada granadina, Domingo Sánchez-Mesa defiende esta técnica de añadidura con especial referencia a las pestañas postizas¹²⁸. Lo que en pintura es "la media tinta", para muchos escultores es la adición de pestañas, evitando la dureza y el contraste de la escultura con el brillo del globo de cristal. Amortigua este cambio de luz y brillo, a la vez que aporta gran realismo a la expresión de la mirada.

¹²⁷ Op. cit., pp. 188-190.

¹²⁸ Op. cit., pp. 186, 187.



143. Nuestra Señora de la Esperanza de la Macarena. Basilica de Nuestra Señora de la Esperanza (Sevilla). Obra atribuida a Luís Roldán. Ultimo tercio del siglo XVII.



144. Nuestra Señora de las Lágrimas. Iglesia de Santa Catalina (Sevilla). Obra anónima sevillana. Siglo XVIII

5.6 Prótesis oculares

También llamados ojos de cristal, las prótesis oculares se diferencian de los ojos de cristal artísticos fundamentalmente por la función para la que son realizados. Los "ojos artísticos" se realizan para la representación o interpretación del ojo humano, no con propósitos médicos (máscaras, momias, esculturas, muñecas). Las "prótesis oculares" se utilizan para aliviar estéticamente la falta del ojo natural (uso estrechamente ligado a la medicina). El hecho de que se hayan elaborado para un fin concreto, no ha impedido que en determinados ejemplos escultóricos las prótesis oculares se hayan utilizado con fines artísticos. El perfeccionamiento de estas prótesis, ha llegado a conseguir una apariencia tan real del ojo humano que han atraído en ocasiones la atención de escultores realistas e hiperrealistas, usándolos en muchas de sus obras.

La conexión o aportación entre estos dos tipos de ojos ha invitado a realizar supuestos e hipótesis sobre el origen de las prótesis oculares en determinados períodos históricos. Así lo han hecho los doctores Laiseca (hermanos) en su libro "Prótesis oculares y cirugía reconstructiva de cavidades". Se basan en las características físicas que alcanzaron la elaboración de globos oculares artísticos en diferentes periodos de la antigüedad, planteando la posibilidad de que ya entonces se hubiesen fabricado prótesis oculares. La cultura egipcia, griega y romana, por ejemplo, utilizaban un manejo técnico muy especializado para realizar los ojos insertados de las esculturas, con una imitación muy realista de los globos oculares; también se sabe que poseían un alto conocimiento de la medicina, por lo que no debe extrañar que en la Antigüedad hubiesen existido las prótesis oculares.

Actualmente las prótesis oculares se fabrican de resina o de cristal (aunque los ojos de cristal son inusuales y sólo se producen en Alemania). Muy pocas personas se dedican a esta especialización, debido al limitado mercado del producto. Sin embargo, el nivel del

perfeccionamiento técnico que se ha conseguido en este campo es sorprendente, pudiéndose confeccionar copias de ojos que aparentemente son inadvertidas.¹²⁹

Los ojos de cristal y de las prótesis oculares han sido utilizados por numerosos escultores contemporáneos que, interesados en su trabajo por el retrato, los han insertado en algunas de sus piezas.

Sin embargo, la definición excesivamente real de los ojos de cristal y de las prótesis oculares, nos plantea su validez tanto para la definición del globo que caracterice al retratado, como para la obtención de una solución natural y armónica del retrato. Debemos de tener en cuenta en primer lugar el mayor o menor realismo que el escultor expresa en la ejecución del retrato, pensando en la armonía general del conjunto. En segundo lugar, que el globo ha sido fabricado de una forma sistematizada, sin tener en cuenta las peculiaridades del color, la definición o brillo del retratado.

Cada cual tiene los ojos con unas características propias, ya sea por la intensidad de la mirada, por la forma o apertura de los párpados, por un determinado juego de brillo y color, así como por el tamaño que normalmente tiene la pupila y el iris. E incluso en algunos casos las diferencias existentes entre el ojo izquierdo y el derecho. No se trata de conseguir el efecto de unos ojos, sino de captar la mirada y los ojos de alguien en concreto y en armonía con la escultura. La aportación interpretativa del artista puede necesitar manipular esta incrustación

¹²⁹ En nuestra investigación nos hemos puesto en contacto con dos centros especializados en esta elaboración de prótesis, los cuales, por su inusual profesión, puede ser de interés para quienes pretendan utilizar y conseguir este tipo de ojos en Madrid: D. Guillermo Ocampo León, y Doctores Laiseca (hermanos).

para atenuar o acentuar algunas características del globo ocular, y así individualizarlo o integrarlo en su escultura.



145. Antonio López. *El hombre*, (1.966-1.993). Colección privada.

En la obra "autorretrato" y "retrato de su mujer", Antonio López inserta ojos de cristal y pinta la esclerótica del mismo color gris azulado que tiene toda la escultura, mostrando únicamente el color oscuro del iris y la pupila. Logra así una integración y una armonía de la incrustación y el busto. Este mismo autor, en su obra "El hombre", también trabaja parcialmente la esclerótica de la prótesis ocular, especialmente en su ángulo interno, recubriéndola de un color o sustancia que degrada el blanco del ojo con el color carnosos del rostro. Esta forma de interpretación muestra una integración del globo a la obra de gran naturalismo y armonía cromática y expresiva (fig. 145).

Pérez Comendador inserta ojos de cristal de colores muy limpios, que contrastan con la policromía en varias de sus esculturas (fig. 146). Mitoraj, en su busto de "Alexandra" utiliza estas incrustaciones recordándonos a los broncees griegos, en contraste con el colorido del

globo ocular insertado. Con una mirada algo baja, que muestra un amplio párpado superior, rectitud del tabique nasal, y las cejas de forma arqueada. Sin embargo, el modelado y los volúmenes son más realistas que en las esculturas griegas, igual que las características del globo insertado (fig. 147).



146. Pérez Comendador. Retrato de la Sra. Hamdy Hussein. Barro cocido policromado, 1.950.

Rebull¹³⁰ utiliza los ojos de cristal frecuentemente en cabezas de niños, al igual que Francisco López en alguna ocasión. Ambos muestran una gran naturalidad y frescura en las miradas infantiles, destacando en ellas un protagonismo del iris y la pupila frente a la esclerótica, en la zona visible del globo ocular (fig. 148 y 149).

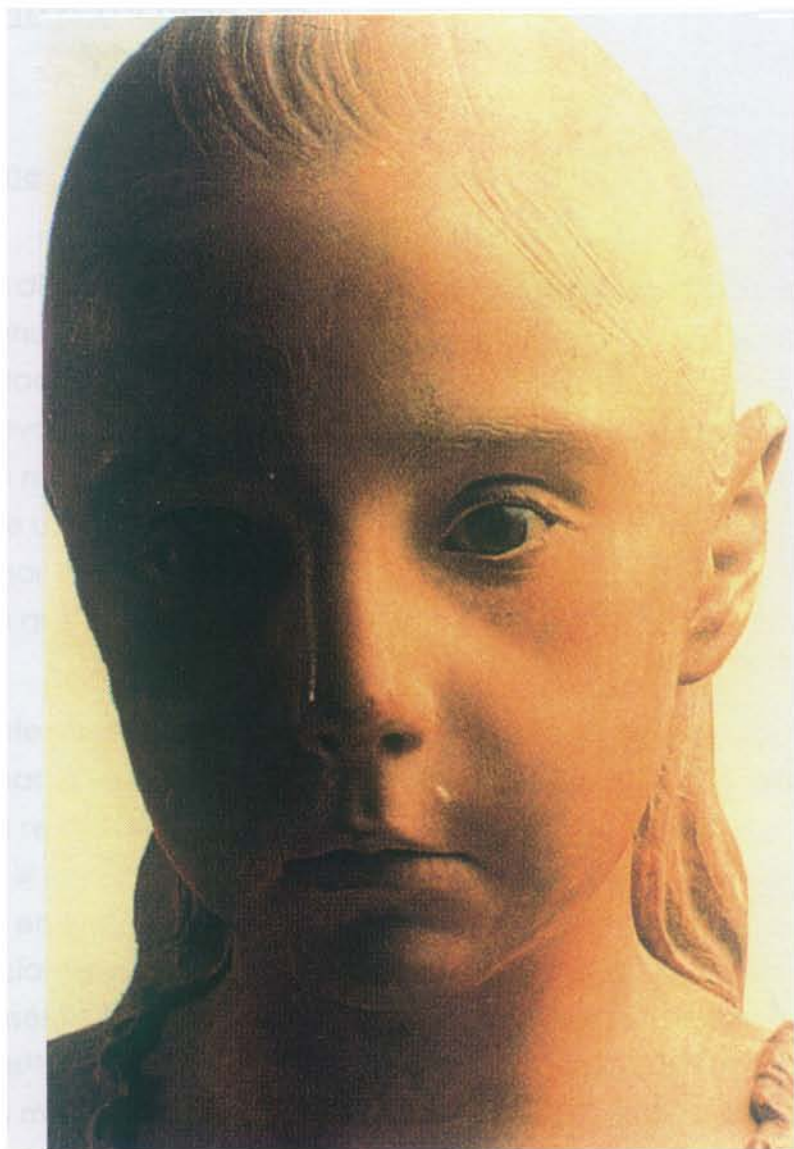
¹³⁰ Rebull conoció la utilización de los ojos de cristal cuando fue aprendiz de imagineros.



*147. Mitoraj. Busto de
Alexandra. Bronce, 1.981.*



148. Joan Rebull. Cabeza de niño, 1.932.



149. Francisco López Hernández. Belén Moneo. Madera, 1.972.

5.7 Otros materiales

Soluciones de los ojos en las momias egipcias

En diferentes capítulos del Libro de los Muertos, se habla de la importancia que tenía para los egipcios la representación de los ojos, y la necesidad de reconstruirlos en las momias de los muertos. Ello se hacía para devolverle la vista al difunto, de una forma simbólica. Aunque no se trata en realidad de incrustaciones sobre una escultura, sino sobre el rostro de una momia humana, nos ha resultado de interés la manera de solucionar estos globos oculares, de tanta importancia y valor simbólico para los que los realizaron.

Antes de que se utilizaran en las momias egipcias los ojos artificiales de alabastro y obsidiana, estos se hacían con bolas de lino sobre los que a veces se pintaba el iris y la pupila (Nuevo Reino), como en el caso de Ramsés III. Una curiosa costumbre fue la de poner en las cavidades una cebolla entera o sólo su cáscara. Su significado es dudoso, pero quizá las introducían en las momias para estimular al fallecido. Así, para el sucesor de Ramsés III, Ramsés IV, se utilizaron dos cebollas magistralmente pintadas¹³¹. Durante el periodo greco-romano (después del 305 a.C.) muchas momias tenían pan de oro aplicado en la cara y el pecho. En las mujeres, las mejillas se sonrojaban, los labios se delineaban y las pestañas se pintaban. Los ojos a veces se sustituían por unas piedrecitas blancas y redondas, o unas bolitas de cera o de masilla dorada¹³².

Materiales nuevos

En la realización casera de los ojos, se ha probado e investigado con materiales nuevos introducidos en el mundo de la escultura, como la resina poliéster y la resina epoxi, persiguiendo esa expresión de color, de

¹³¹ Grilletto, R. "Las momias", pp. 94.

¹³² *Ibidem*.

brillo, de transparencia, y de efecto cambiante y vivo. Estos materiales pueden utilizarse con gran comodidad, consiguiendo soluciones parecidas a los ojos de cristal, con una alta resistencia, y un coste muy pequeño. Presentan un color transparente y prácticamente incoloro, admitiendo el color en la masa de la materia o coloreándose después del fraguado. Estos materiales nuevos son muy utilizados en la realización de efectos especiales en el cine y el teatro, donde los ojos suelen tener características, tamaños, y colores casi únicos para cada trabajo.

Existen otros materiales que en su origen no tienen por qué pertenecer al campo de la escultura y que sin embargo podrían servir para nuestros propósitos. En el trabajo de los dentistas, por ejemplo, nuevas pastas cerámicas, de una máxima similitud con el color y el brillo de los dientes, pueden ser un interesante producto para la representación del blanco de la esclerótica.

6

Aportación personal

Como creadores, estimamos necesario el concluir nuestra investigación con un último capítulo de estudio y aportación personal al tema tratado, con nuestras propias necesidades y apetencias frente al problema de interpretación de los ojos.

Hemos partido, como ya apuntamos en la iniciación de esta tesis, de unos intereses escultóricos volcados en la interpretación del natural. También hay que destacar nuestra preocupación por el campo del retrato y una especial atención a la expresión de la mirada permanente e interna del individuo, desinteresándonos por las expresiones y mímicas de un instante.

No se pretende un acercamiento máximo a la realidad, sino una unión de esta realidad cercana a nosotros con nuestra propia selección, sensibilidad y concepto escultórico, convirtiéndola en una realidad personal.

Las técnicas e intenciones recopiladas y maduras a lo largo de la presente investigación, nos han llevado a nuevas búsquedas interpretativas y a planteamientos personales, que han propiciado una serie de soluciones y respuestas a nuestras necesidades creadoras.

Los materiales tratados, básicamente, van a ser los usuales en nuestra obra, cuyas posibilidades y manipulación dominamos y cuyas propiedades responden gratamente a nuestras intenciones expresivas. Las primeras interpretaciones personales en este capítulo nacen a través del modelado en barro. Las características físicas del ojo, especialmente el papel del color, el brillo y la transparencia, así como el cambio de material piel-globo ocular, nos han invitado a unas posteriores búsquedas a través de otros medios y los materiales válidos para las necesidades de cada momento. Así, de un estudio basado exclusivamente en el modelado, se ha ido desarrollando una búsqueda de soluciones a través de incrustaciones, de vaciados al natural y del uso de la línea y el color en la interpretación de los ojos del rostro humano.

En algunos de los trabajos que presentamos hemos desarrollado una misma obra con distintas intenciones y planteamientos, sin la intención de valorar, si no de mostrar o comparar posibilidades o soluciones de dichas interpretaciones.

Trabajo I

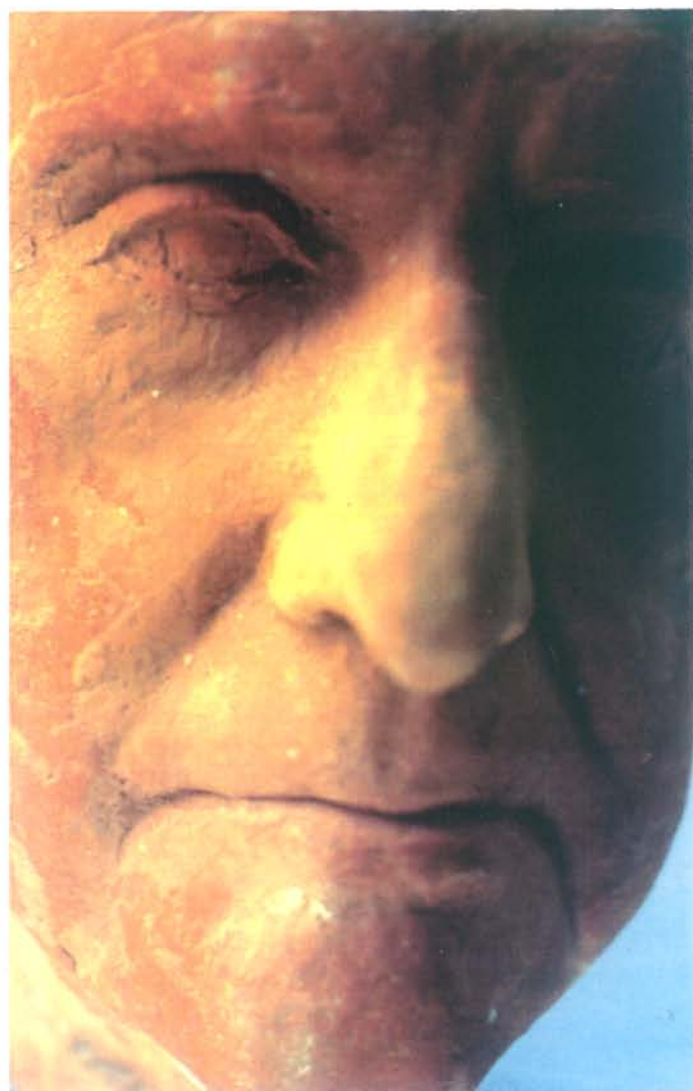
En este trabajo utilizamos el barro como material único, sirviéndonos de la textura expresiva que éste nos aporta, con la que logramos una solución superficial directa y vibrante. Representamos a un hombre de avanzada edad, que muestra entre ambos ojos una asimetría exagerada y claramente anormal, debida a la pérdida casi total de la visión de uno de ellos.

El ojo derecho deja caer parcialmente el pesado párpado superior sobre el globo ocular, indicando una dirección baja de la mirada, una expresión apagada y muerta. El ojo izquierdo está abierto y con una mirada dirigida hacia el frente; dirección que acompaña al resto del rostro que expresa atención, al igual que la pose de la cabeza, totalmente erguida.

Por las características morfológicas de la vejez, las depresiones de los volúmenes son más exageradas, la cavidad orbitaria se evidencia por la flacidez de la piel y la profundidad del pliegue del párpado superior. El iris se ha traducido por una línea grabada en su contorno, cuya pupila no es descrita ni insinuada. La riqueza de textura aumenta el carácter expresivo del material utilizado, a la vez que interpreta la calidad de la piel envejecida y arrugada.



150.Trabajo I. Cabeza de terracota con pátina. Tamaño natural.



151. Trabajo I. Detalle de rostro y ojos. Terracota.

Trabajo II

Realizamos un análisis formal de la zona de los ojos, tomando como tal toda la zona que engloba la cavidad orbitaria, desde las cejas hasta el surco palpebrogeniano. El resto de los elementos de la cabeza se insinúan por volúmenes cerrados y fundidos, de una forma similar a la derivada de haber sido envueltos por vendas. Estos resultados formales están modelados con barro como único medio expresivo, material escogido, que nos invitó a probar diferentes soluciones.

Mostramos tres soluciones o pruebas, cada una de ellas realizada en distintas fases: la primera en el ojo izquierdo; la segunda en el derecho; y la tercera, sobre la primera solución ya registrada y analizada.

En la primera prueba se realizó un modelado esbozado del ojo y sus volúmenes, contrastando con la inexpresividad del resto de los elementos del rostro, intensificando y analizando su presencia exclusiva dentro de la cabeza.

En la segunda y tercera prueba se persiguió una traducción del color del iris y de las cejas. En la prueba segunda se trabajó con la textura y en la tercera prueba con el grafismo. En esta última también analizaremos el cambio expresivo que supone un mayor avance en el estudio formal de la zona palpebral.

Primera solución

Estudio de los volúmenes generales del ojo, mostrando un modelado abocetado. Pupila dibujada con fuerte incisión en su contorno, al igual que la línea del pliegue palpebral superior y los rebordes palpebrales. El resultado, aún sólo abocetado, contrasta fuertemente con todo el resto de la cabeza. Las líneas de los pliegues y rebordes palpebrales, junto con la incisión que define el iris, son las únicas líneas incisivas y definitorias frente a las formas envolventes y suaves del

resto del rostro de la escultura. Este protagonismo casi llega a anular la importancia de las cejas, cuyo modelado es suave e insinuado.

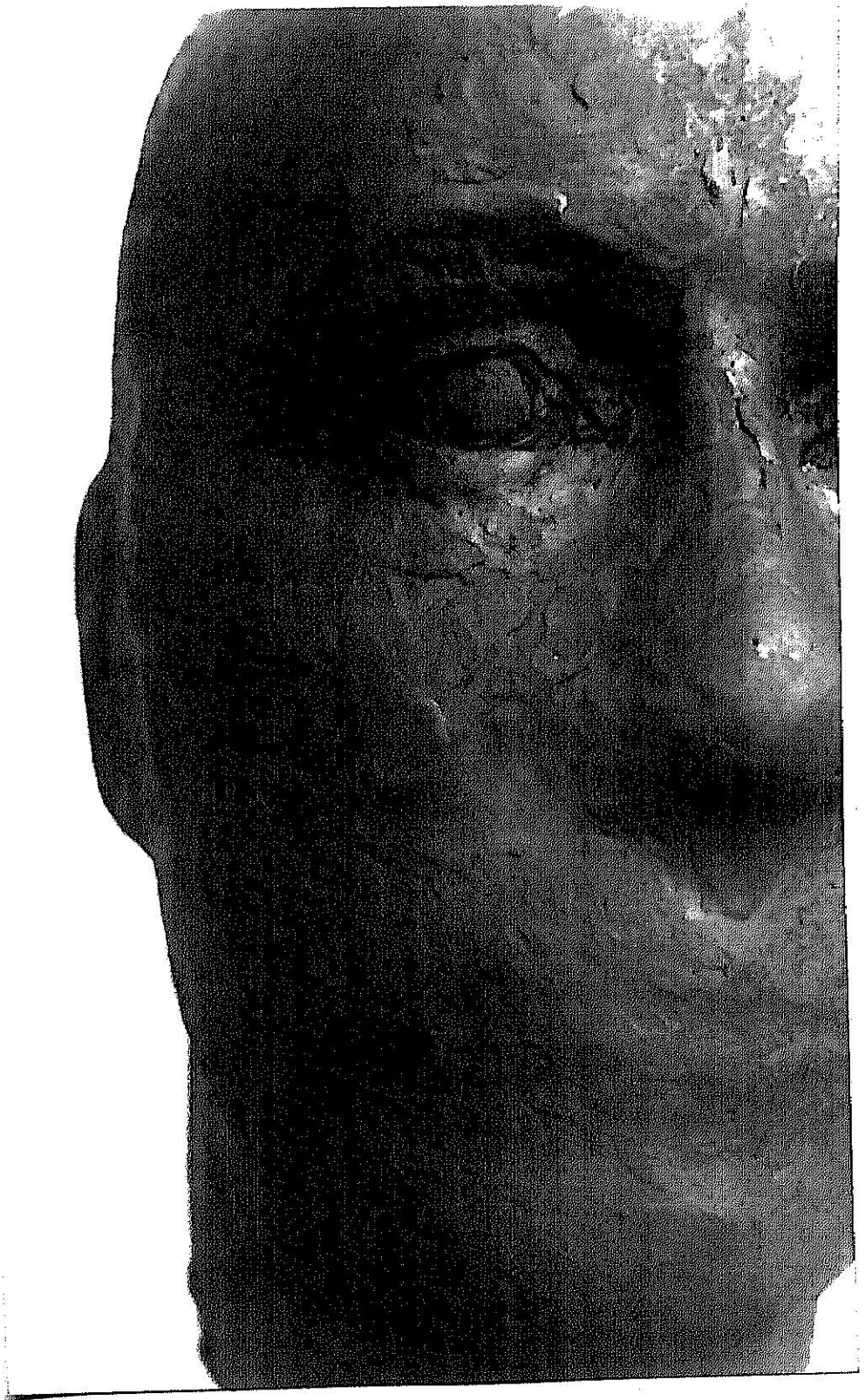
Segunda solución

Realizada en el ojo derecho. Los volúmenes del ojo son más definidos que en la primera solución, buscando sobre éstos una potencialidad en el estudio del iris y las diferentes tonalidades que componen su color. La pupila se expresa con una incisión, creando un oscuro. La visibilidad del iris es casi total por una abertura algo exagerada de los párpados, en cuyo centro está bien definida la pupila, captando una atención puntual frente a toda la escultura. La textura se acentúa con mayor irregularidad en el iris, interpretando y traduciendo las tonalidades de color, acentuando aun más su protagonismo con una línea incisiva que lo limita con la esclerótica del ojo. La textura de las cejas es similar al trato de la textura utilizada en la pupila, con trazos que crean un juego de clarooscuro, para diferenciar con estos elementos la continuidad del color de la piel o de la esclerótica.

Tercera solución

Modelado sobre el ojo izquierdo, sobre el que inicialmente construimos la primera solución. La interpretación del color a través de la textura, tanto en el iris como en las cejas, es representada en este caso con la ayuda del grafismo sobre el barro. Se han dibujado rayas desde el iris hacia el centro, simulando el veteado que describe el color dentro del ojo, más acentuado en la primera mitad externa y desapareciendo progresivamente a medida que se acerca a la pupila. La incisión de la pupila es más superficial que en el anterior resultado, para que su atención no distraiga a la unidad del ojo. Las cejas, sobre su volumen ya construido, se insinúan con un rayado suelto e irregular que sigue la dirección del pelo. Continuando la tarea del modelado, hemos avanzado en esta tercera solución para trabajar sobre el ángulo interno del ojo, donde se encuentra el lagrimal; y la apertura palpebral, en la cual el reborde superior muestra una curva más abierta, lo mismo que el pliegue superior.

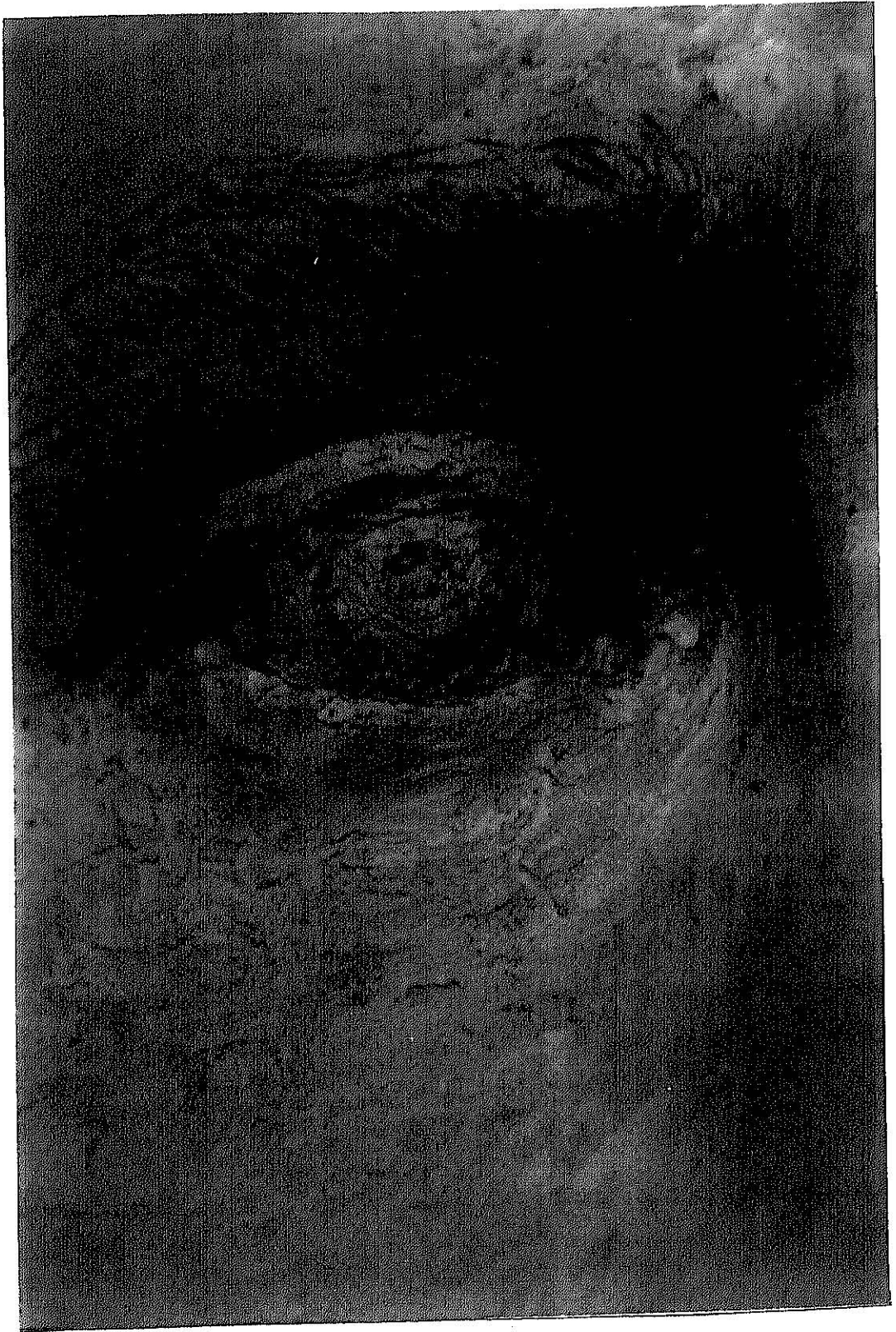
Esta tercera solución aporta una mayor variedad de matices, acercándose a una mayor interpretación del color. También presenta una mayor unidad de elementos en la zona de los ojos, presentando una mirada más natural y menos tenebrosa.



*152. Trabajo II. Primera solución. Detalle de la mitad izquierda de la cabeza.
Tamaño natural. Barro.*



153. Trabajo II. Segunda solución. Detalle del ojo derecho. Tamaño natural.
Barro.



154. Trabajo II. Tercera solución. Detalle del ojo izquierdo. Tamaño natural. Barro.

Trabajo III

Mediante una aproximación formal a las proporciones anatómicas del modelo, intentaremos captar la expresión individual que éste nos transmite. Analizaremos dos momentos en el proceso de la ejecución de la obra, y nos plantearemos en cuál es más apropiado dar la obra por finalizada.

El desarrollo del trabajo se realizó a través del modelado en barro.

Expondremos los dos procesos que hemos seleccionado. Un primer proceso transitorio en el cual comienzan a estar presentes todos los elementos que componen la imagen final; y un segundo proceso, el resultado más concreto y acabado de esta obra. Los dos resultados son ejemplos interesantes para ser analizados (aisladamente) y comparados.

En el primero, la abertura palpebral presenta una forma más romboidal que curvilínea; el reborde palpebral es discontinuo, fundiéndose en su ángulo exterior; los pliegues palpebrales están claramente delimitados; el globo ocular forma un volumen continuo con el lagrimal, separados por líneas incisivas e irregulares; el iris se ha traducido prácticamente en todo su contorno con una incisión. Este trato del material insinúa y aporta una fuente expresiva protagonizada no sólo por la forma, sino también por la materia: el barro. Volumen, línea y trazos se entremezclan produciendo claroscuros, que distinguen en este caso el iris e insinúan las partes del ojo, dejándolas ver a través del efecto del material, más que definiendo y concretando sus volúmenes.

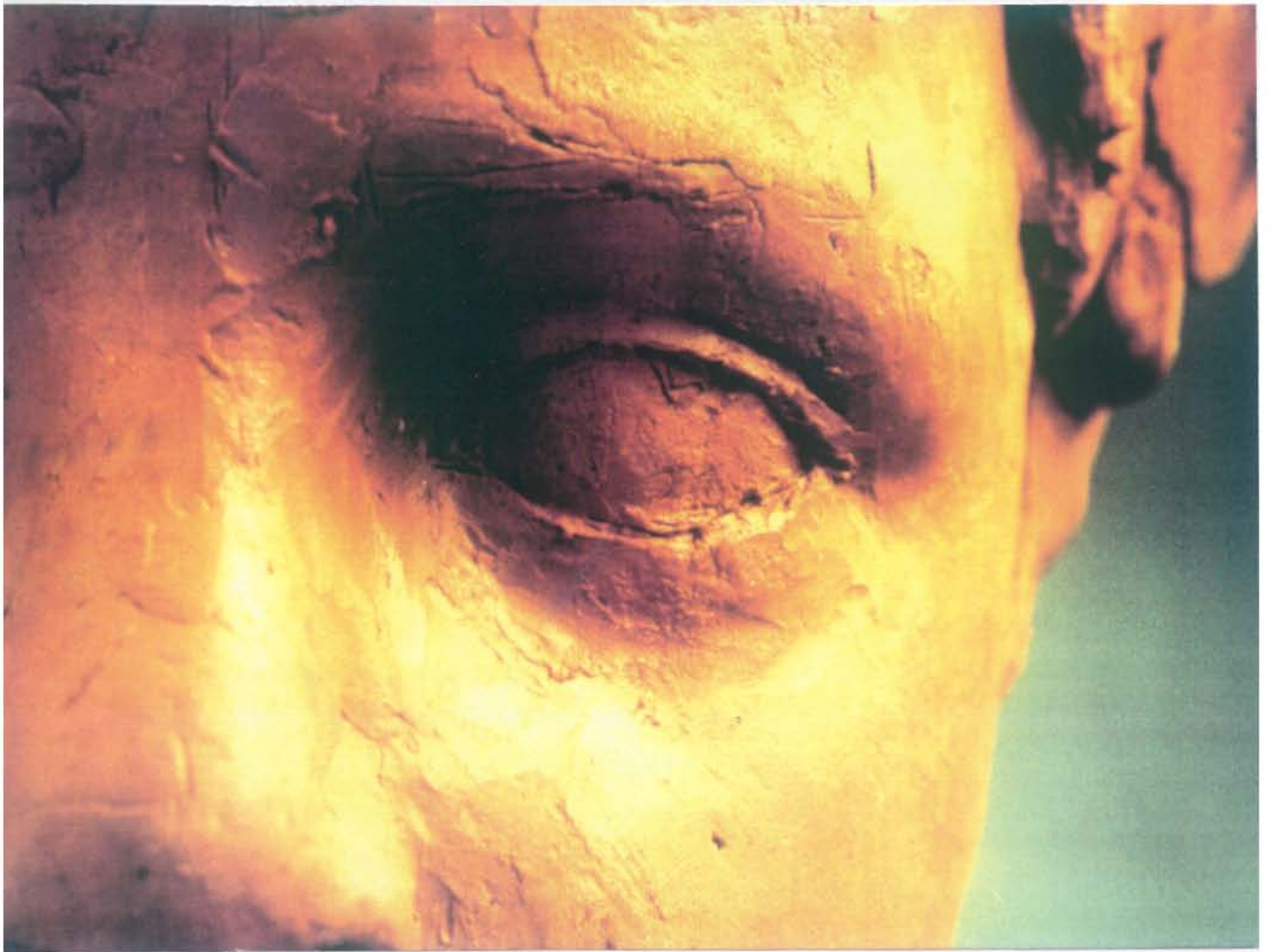
En el segundo, los pliegues palpebrales están claramente definidos. El superior crea un acentuado oscuro en su mitad exterior, mientras el párpado inferior se funde gradualmente con el rostro. La abertura palpebral es curvilínea, el globo ocular presenta una superficie continua y el lagrimal ocupa un plano discontinuo con el globo ocular. Los distintos elementos del ojo están mucho más definidos en cuanto al volumen. La forma real se simplifica en el modelado, pero queda bien concretada en

espacios y volúmenes depurados, sin presentar en este caso una interpretación del color.

En el primer resultado, todos los elementos del ojo quedan reflejados por los efectos que permite el material. Se traduce una morfología menos exacta, pero más rica en cuanto al efecto que en el segundo resultado, donde el volumen presenta menos definición y mayor riqueza de detalles basados en una selección y una simplificación morfológica. En este último resultado, el volumen ha sido el protagonista de la expresión individualizada, a diferencia del primer proceso, donde el trato del material ha sido el medio expresivo básico de la escultura.



155. Trabajo III. Primer resultado. Detalle del ojo izquierdo. Tamaño natural. Barro.



*156. Trabajo III. Segundo resultado. Detalle del ojo derecho. Tamaño natural.
Barro.*

Trabajo IV

La cabeza del ejercicio III, tras pasarla a escayola, fue utilizada como modelo en las pruebas e investigaciones que analizaremos en este ejercicio.

Los globos oculares han sido extraídos cuidadosamente creando en su interior una forma adecuada para incrustaciones de globos oculares independientes. Hemos realizado cuatro pruebas diferentes, con las cuales experimentamos e investigamos sobre diferentes interpretaciones del color, la distinción entre diferentes materiales, el brillo, la transparencia del globo ocular y los elementos que enmarcan al mismo.

Primera prueba

Presentamos una incrustación oscura sobre el rostro claro de escayola, al contrario de lo que la realidad presenta: globo ocular claro y rostro más oscuro. El globo ocular está realizado en cera oscura, sobre la cual se grabó el contorno del iris y la pupila con una incisión. En la fotografía podemos apreciar el resultado de esta prueba. Podríamos similar la oscuridad del globo a la oscuridad que produciría la falta del mismo, produciendo un espacio cerrado. Sin embargo, la profundidad que expresa el vacío, no es comparable con la que se ha producido tras la incrustación de una materia sólida y oscura. A nuestro juicio, esta solución muestra una mirada mortecina e inexpresiva.

La segunda prueba

La escayola, por su color, textura y dureza, se presta a un fácil manejo de la línea y el dibujo sobre ella. Así comenzamos un desarrollo de experimentación y búsqueda de soluciones en el ojo, con una unión del dibujo sobre la escultura. Incrustamos un globo ocular del mismo material que la cabeza, escayola, sobre el que hemos dibujado previamente con grafito el iris y la pupila. En esta incrustación, la abertura de los párpados queda resaltada por una leve separación del globo con

el párpado superior, que crea una oscuridad en sus extremos y borde superior, intensificando más la mirada. El contraste de clarooscuro que crea el grafito y la unión globo ocular-párpados, contrasta con la sutileza de matices que refleja la escayola en su juego de volúmenes, mostrando el rostro con suaves matizaciones de grises.

El tamaño de los ojos y su blanca esclerótica tienden a captar una mayor atención en los rostros infantiles, contrastando con una sutileza en el resto del rostro. Por ello, pensamos que este resultado puede ser de interés en la expresión del niño.

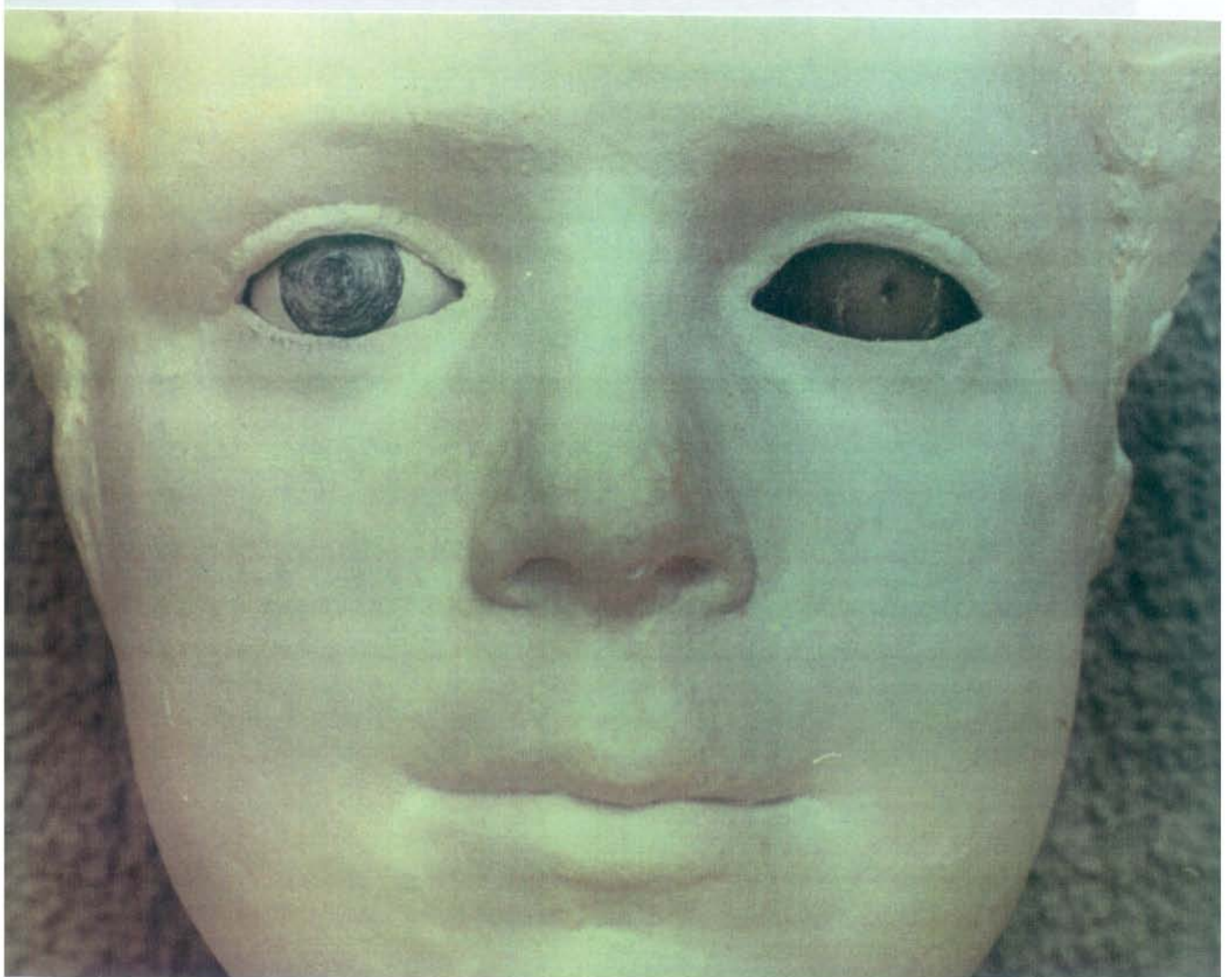
La tercera prueba

(Sobre la prueba segunda). El medio expresivo de la línea de grafito en el iris y la pupila sobre el volumen del globo ocular, lo hemos utilizado en el resto del rostro, respetando el blanco de la esclerótica en la escayola. El rayado ha potenciado intencionadamente los volúmenes, oscureciendo las zonas cóncavas y los pliegues palpebrales, a modo de pátina. Las cejas se han dibujado, al igual que el reborde palpebral superior, con un acentuado oscuro representando los tejidos capilares, integrándose a la vez a toda la interpretación de los restantes elementos. Hemos traducido las diferencias de color y la definición de todos los elementos a través del clarooscuro y del volumen.

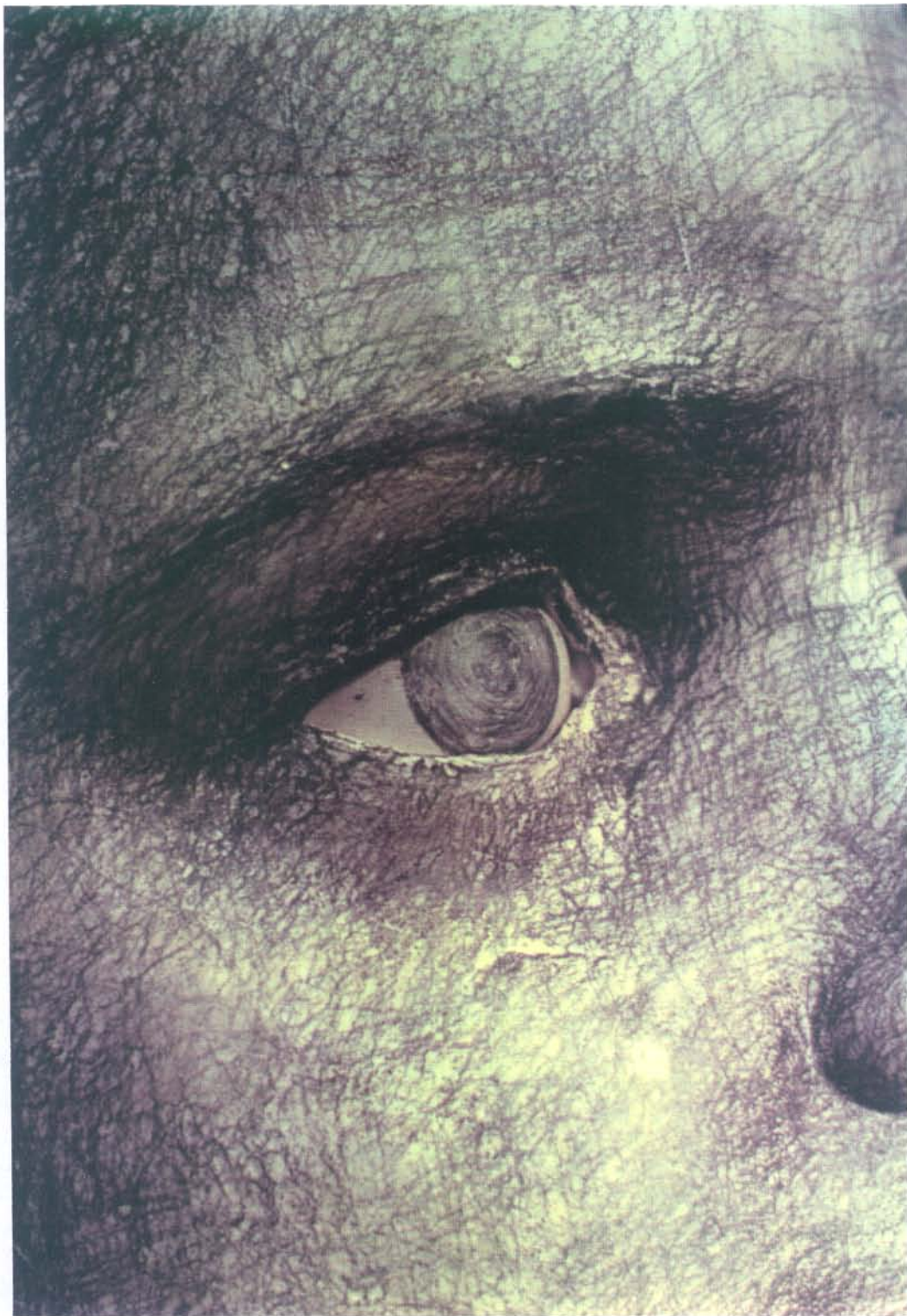
La cuarta prueba

En uno de los ojos de la anterior prueba hemos realizado una inserción del globo, con la intención de traducir el color del iris a través de su verdadero color; también nos propusimos representar el brillo y transparencia del mismo, y su diferencia de materia con respecto a la piel del rostro. La piel se ha interpretado con la misma técnica del dibujo de grafito sobre la escayola, al igual que los tejidos capilares componentes. El globo ocular insertado ha sido realizado con plastelina blanca y una bola de cristal de distintos tonos verdosos, simulando el iris (aunque la plastelina no es un material perdurable su apariencia se podría simular con resina y una carga de color, consiguiendo un mismo efecto). En esta

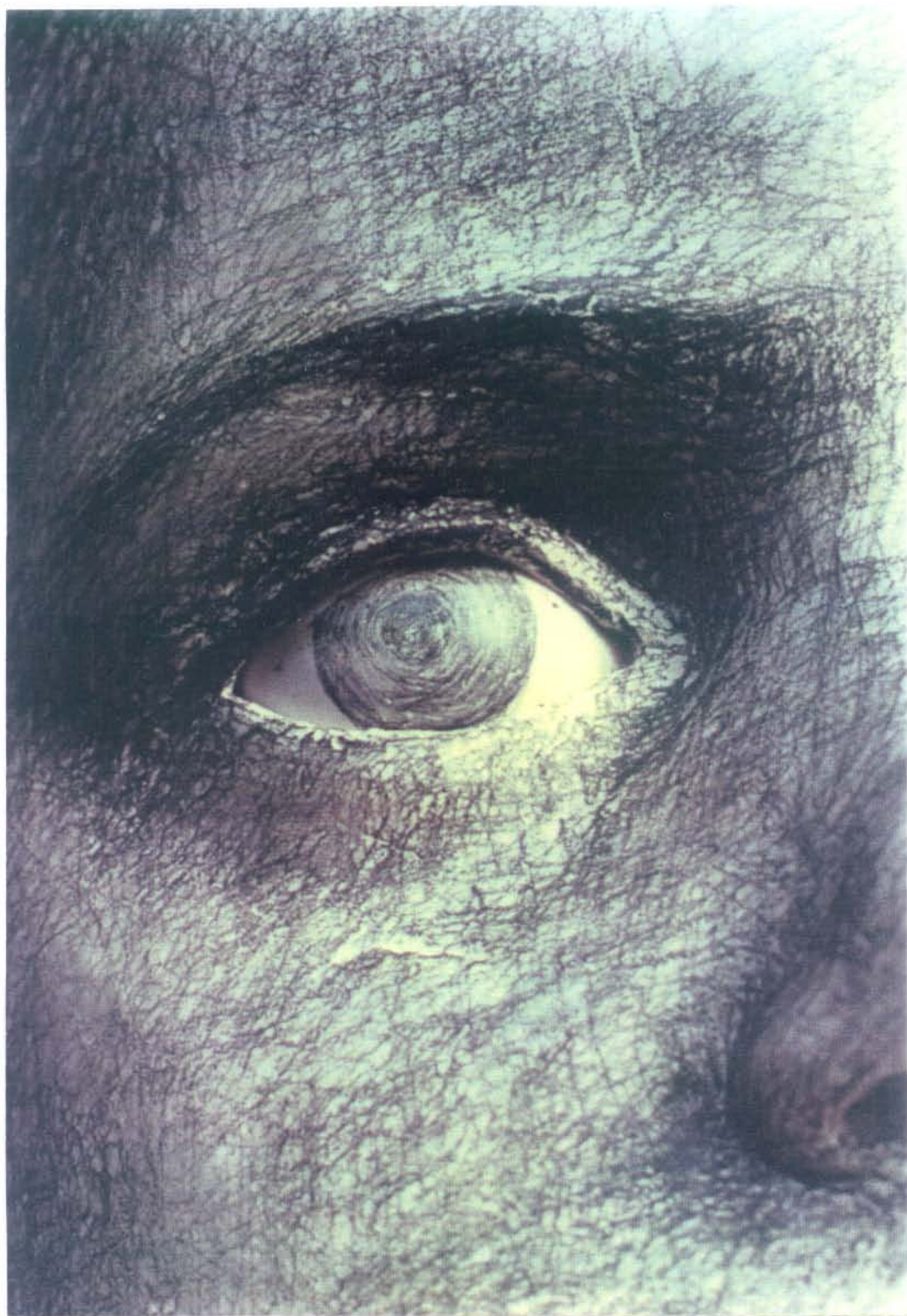
solución sólo aparece el color del iris, que presenta una cierta transparencia debido al cristal y que a la vez cambia de tonos y brillos dependiendo del reflejo y la intensidad de la luz. La plastelina es de un blanco más cálido que la escayola, y la apariencia del material es más brillante y húmeda, con lo que se ha conseguido expresar el cambio de material del globo ocular con la totalidad del ojo. El lagrimal se ha realizado también con la misma plastelina en el ángulo interior del ojo, consiguiendo así un óptimo resultado.



157. Trabajo IV. Primera prueba: mitad izquierda de cabeza de escayola con el ojo incrustado en escayola y grafito. Segunda prueba: mitad derecha de cabeza de escayola con el ojo incrustado en cera oscura. Tamaño natural.



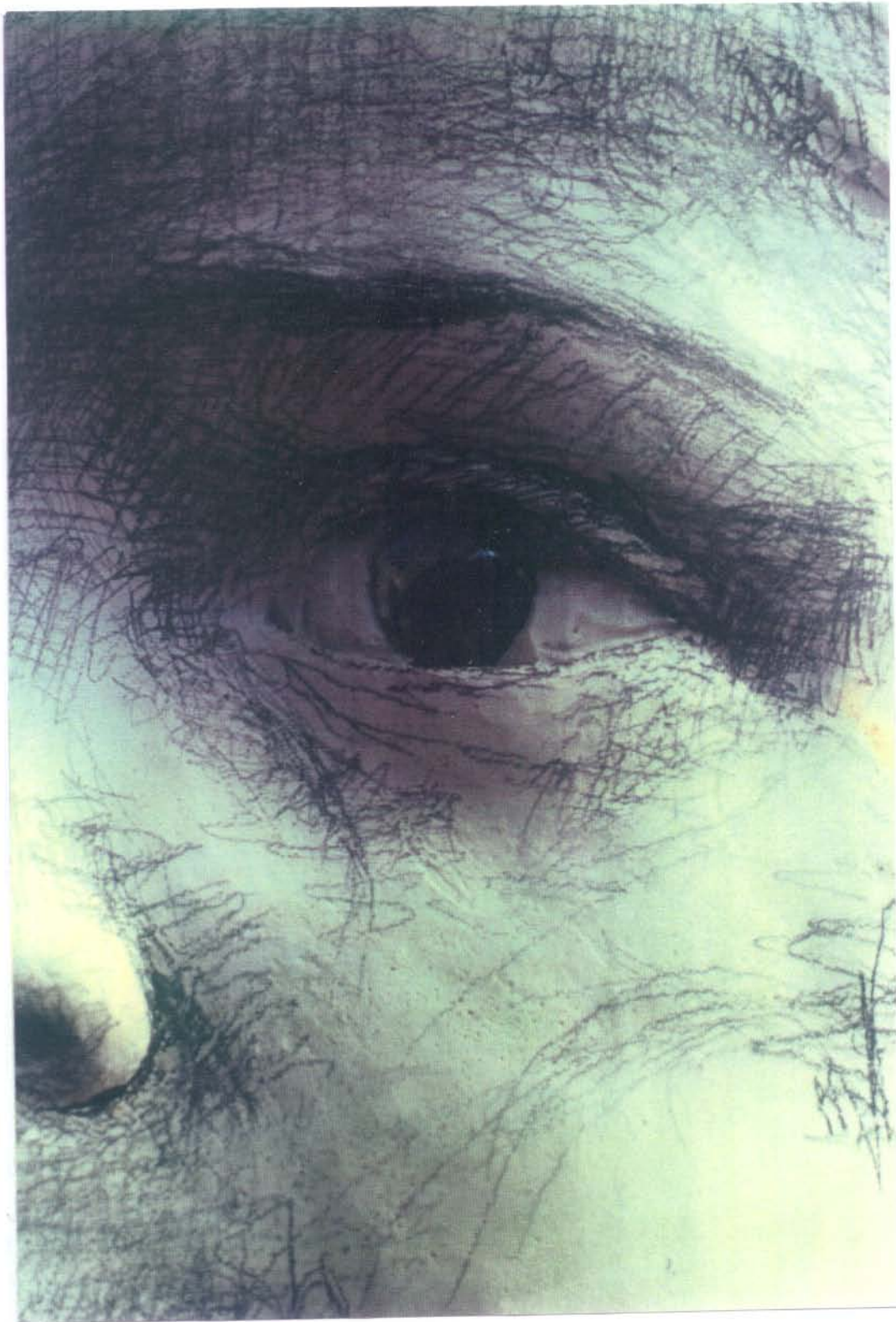
*158. Trabajo IV. Tercera prueba. Detalle del ojo izquierdo. escayola y grafito.
Tamaño natural.*



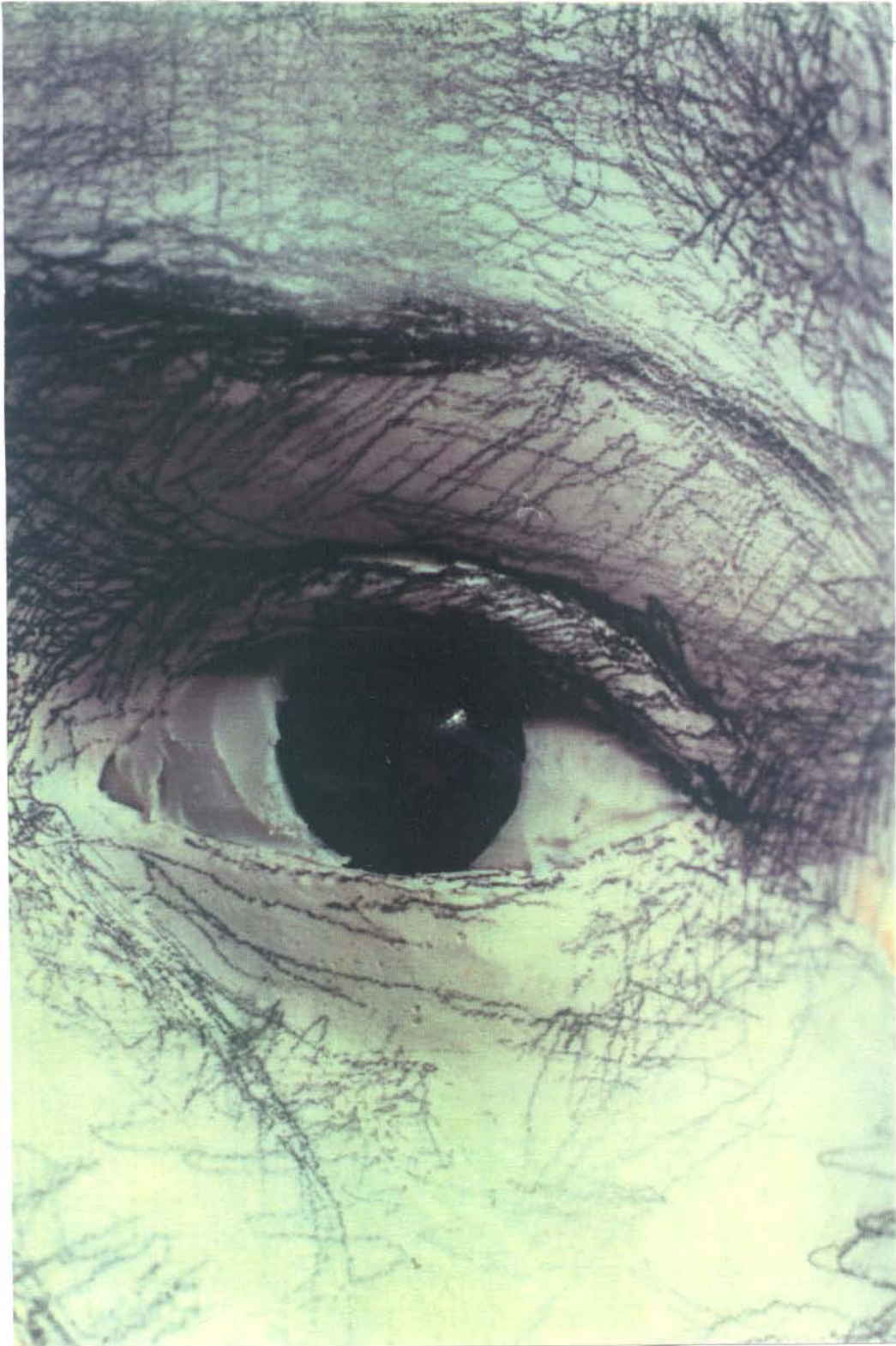
— 159. Trabajo IV. Tercera prueba. Ídem. Vista frontal.



160. Trabajo IV. Tercera y cuarta prueba. Vista frontal de la cabeza. Escayola y grafito. La mitad izquierda presenta la tercera prueba, con el ojo incrustado en escayola y grafito. La mitad derecha presenta la cuarta prueba, con el ojo incrustado con cristal y plastelina.



161. Trabajo IV. Cuarta prueba. Detalle del ojo. Escayola, grafito, plastelina y cristal.



162. Trabajo IV. Cuarta prueba. Ídem. Vista frontal.

Trabajo V

En la interpretación de un individuo y partiendo de la mascarilla de su rostro, nos propusimos una solución para la construcción de la zona de los ojos, imposibles de registrar con un vaciado directo sobre los mismos. El material con el que trabajamos fue la escayola.

Inspirados en la forma de interpretar los ojos en las esculturas románicas, suplantamos el efecto del ojo mediante la descripción gráfica del mismo. De esta manera, primero solucionamos el volumen general de los ojos, con una simplificación formal de la zona palpebral y del globo ocular, limitándonos a una convexidad del volumen. De la misma manera, solucionamos el volumen de las cejas y su adecuada colocación con relación al rostro. La descripción de los elementos: los párpados (abertura palpebral, pliegues...); la diferencia cromática que define el iris y las cejas; el lagrimal, etcétera, será traducida con el grafismo, sobre el volumen escultórico anteriormente concretado.

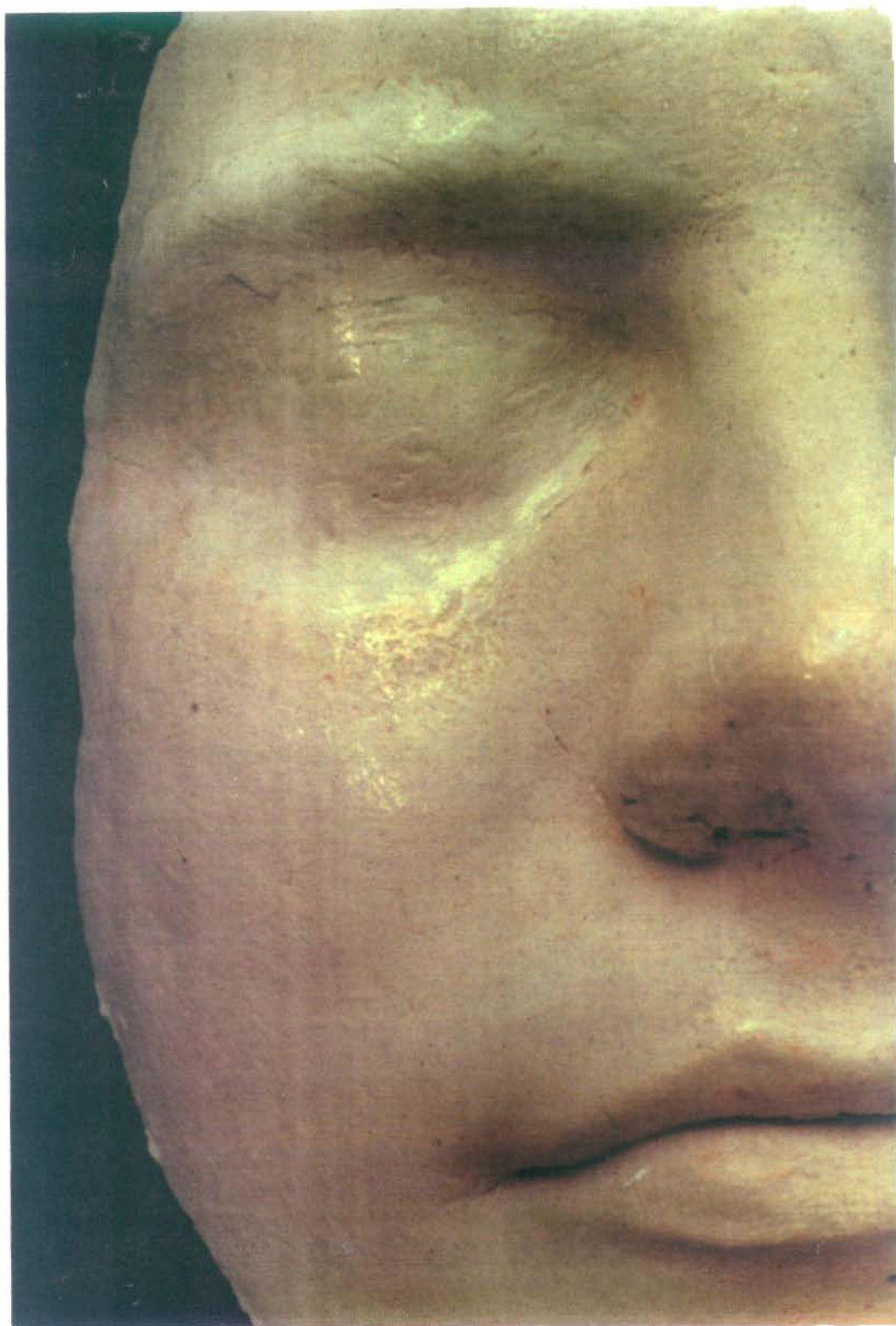
El rostro, producto de una mascarilla o vaciado directo sobre el modelo, fue parcialmente retocado con lijas, difuminando las zonas excesivamente definidas en su superficie dérmica. La zona de los ojos, no vaciada, fue construida en escayola directa, como una continuidad del vaciado inicial. Posteriormente protegimos la escayola con goma-laca para facilitar su manejo como soporte del lápiz, con el que trabajamos el dibujo de los ojos. Con la línea hemos descrito e insinuado elementos y detalles, como el terminado del entrecejo, o las líneas trazadas en el párpado inferior que intensifican el volumen del mismo. El cambio de color se ha traducido por el blanco y negro.

Podemos ver volúmenes componiendo los párpados, la dirección del globo ocular, el lagrimal, etcétera. Estos no existen en esta pieza como volúmenes escultóricos, sino como dibujos. Podemos intuir su forma escultórica, dado que son la representación de una realidad que conocemos.

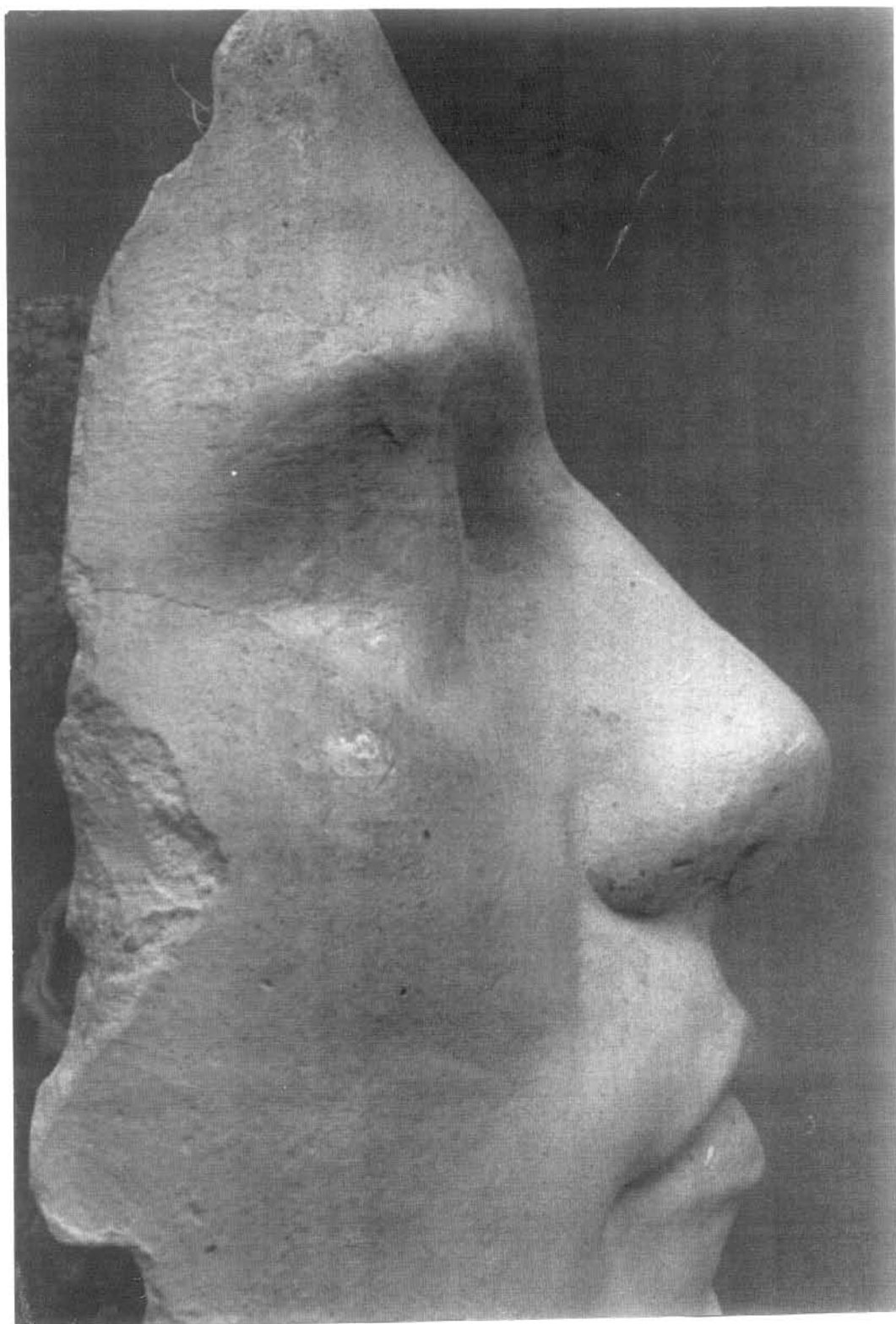
En este ejercicio, la línea es la protagonista en la expresión de la mirada y la individualización de ésta. Sus peculiaridades armonizan con las que muestran el resto del rostro, caracterizando a la pieza como un retrato.

Hemos conseguido suplantar el efecto del ojo construido de una forma óptima con la ayuda del grafismo, mostrando dos importantes diferencias con los ojos de las figuras románicas donde inicialmente se inspiró nuestra solución:

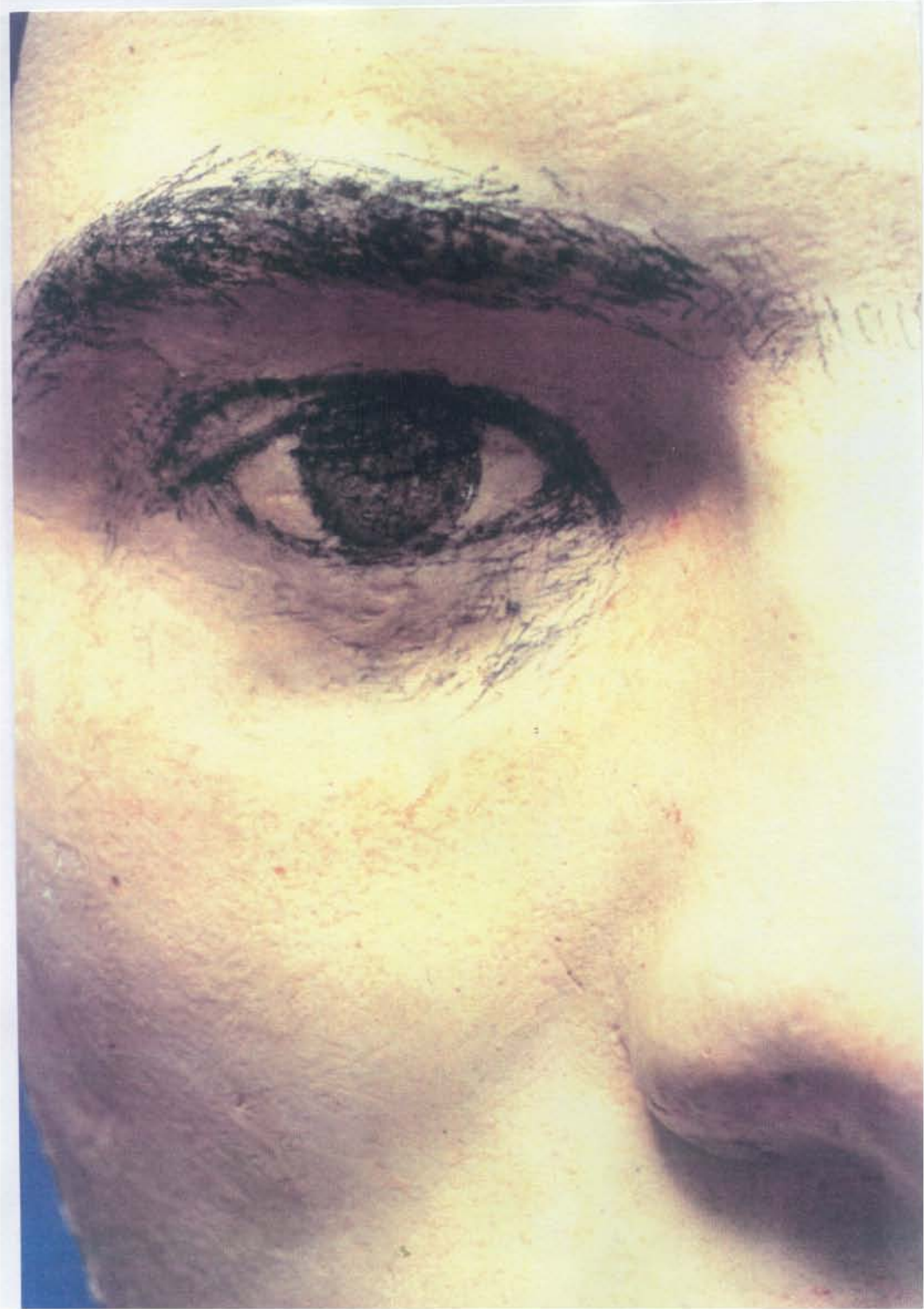
1. Las figuras románicas se caracterizan por su riqueza cromática sobre la escultura. Ahora esta utilización del color se sustituye por el blanco y negro
2. Los ojos románicos, al igual que el rostro en su totalidad, presentan soluciones análogas y generalizadas. En el presente ejercicio, los ojos persiguen una clara individualización.



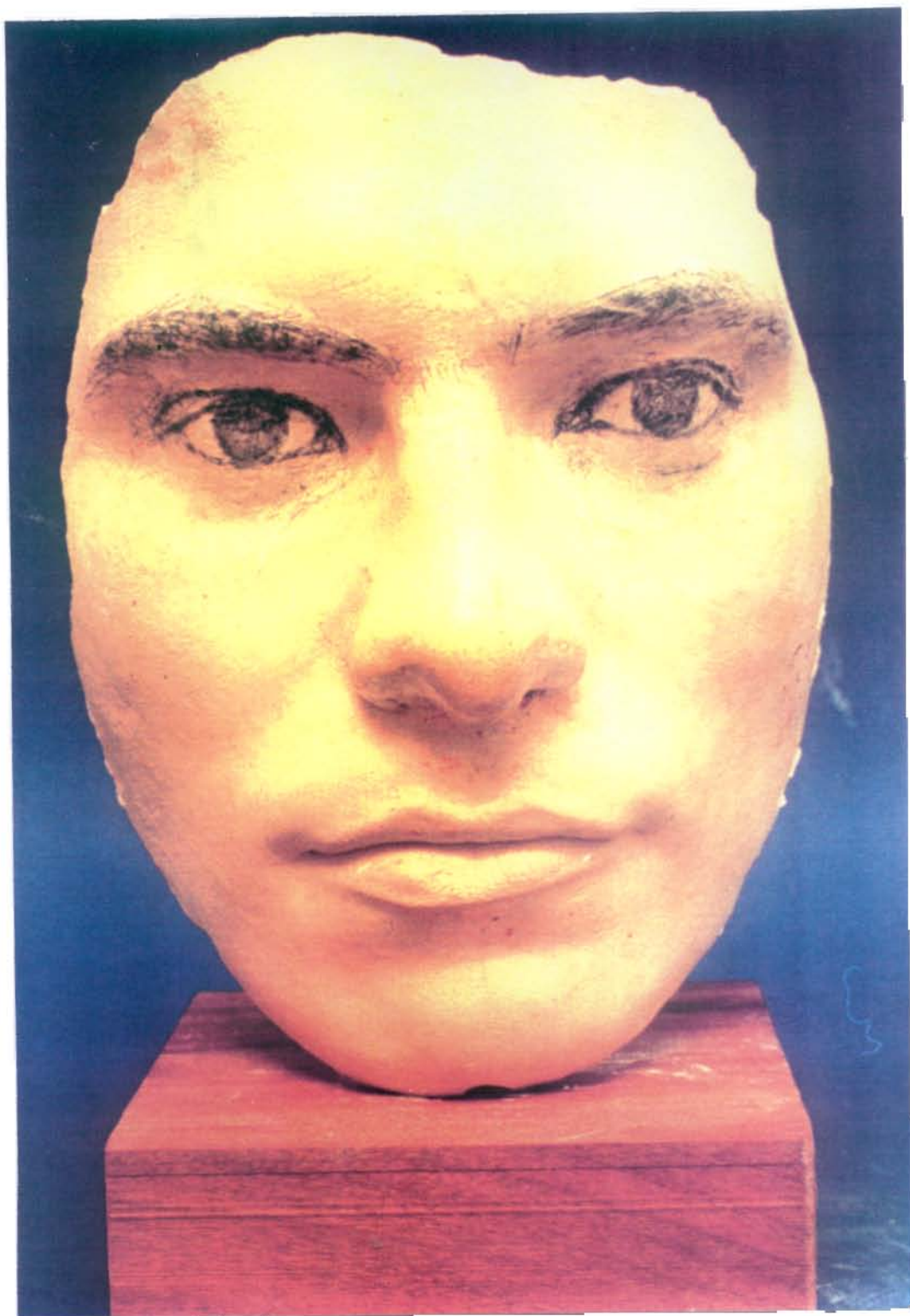
*163. Trabajo V. Vista frontal del ojo izquierdo, durante el proceso de ejecución.
Escayola. Tamaño natural.*



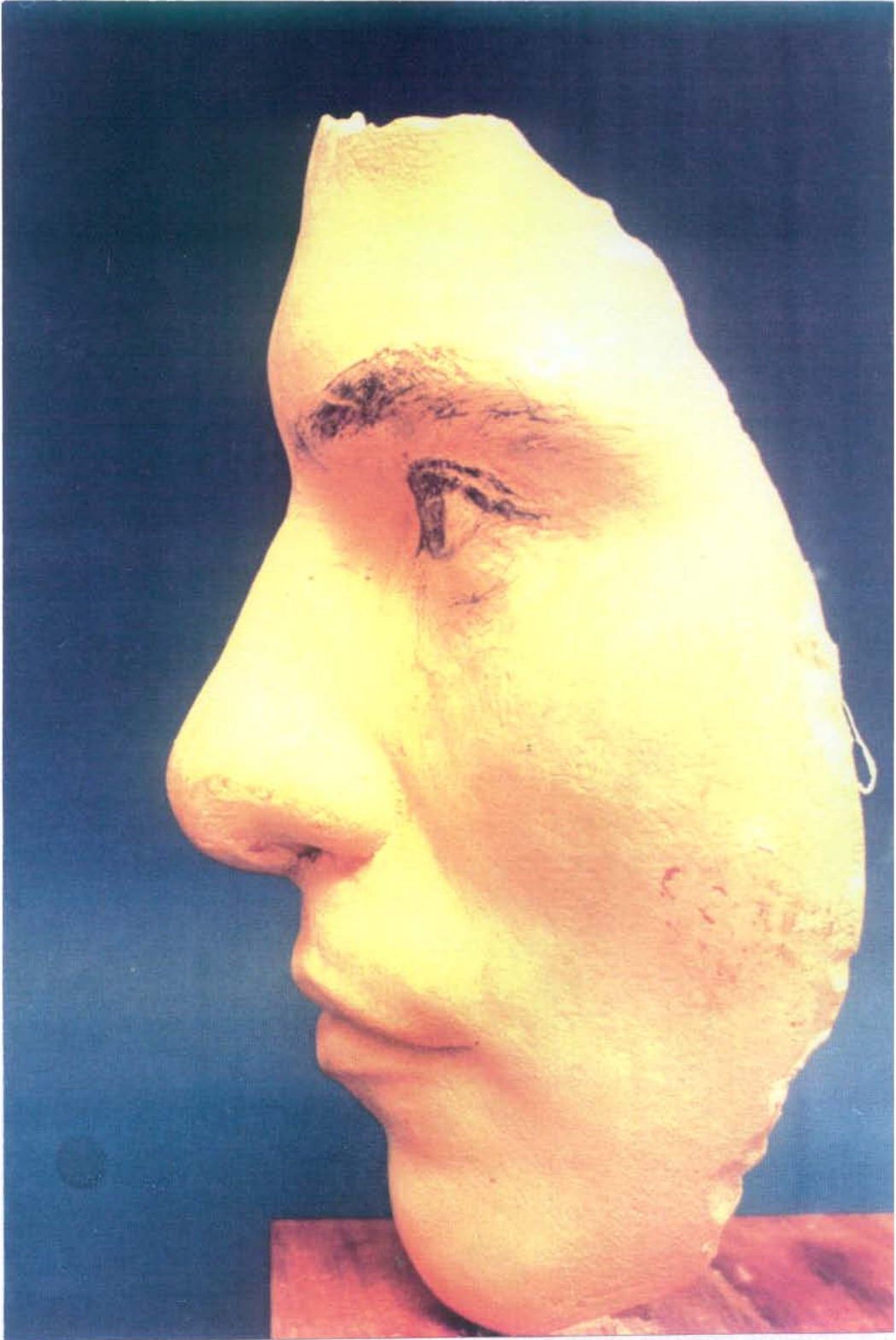
*164. Trabajo V. Perfil del ojo izquierdo, durante el proceso de ejecución. Escayola.
Tamaño natural.*



165. Trabajo V. Detalle del ojo izquierdo. Grafito sobre escayola. Tamaño natural.



166. Trabajo V. Vista frontal general. Grafito sobre escayola. Tamaño natural.



167. Trabajo V. Vista de perfil general. Grafito sobre escayola. Tamaño natural.

Trabajo VI

I. Trabajo en el que se intenta representar una mirada infantil a través del modelado en barro como único medio expresivo.

Las posibilidades del material nos ha inducido a insinuar, más que a describir detalladamente los distintos elementos de los ojos. Hemos fundido algunas zonas con el resto del rostro, como los extremos exteriores de la abertura palpebral o el lagrimal. Lo mismo ocurre en las cejas, cuya presencia en el niño es más discreta que en el adulto, tanto en su volumen como en la diferencia cromática, llegando a fundirse casi por completo en esta escultura.

A la fijeza de la mirada le ayuda la expresividad del resto del rostro, invitándonos a intuir la existencia del iris. Se mantiene una unidad en el material y en el trato de toda la figura, así como un diálogo y una reciprocidad entre todos los elementos del rostro.

II. En el niño, la esclerótica queda mínimamente visible, presentando un gran tamaño del iris en comparación con sus proporciones generales. Sobre el fragmento del rostro de la anterior escultura, analizaremos los resultados obtenidos con la conjunción de otros materiales en la composición del globo ocular, con la intención de dar una mayor importancia al protagonismo del iris en el ojo del niño.

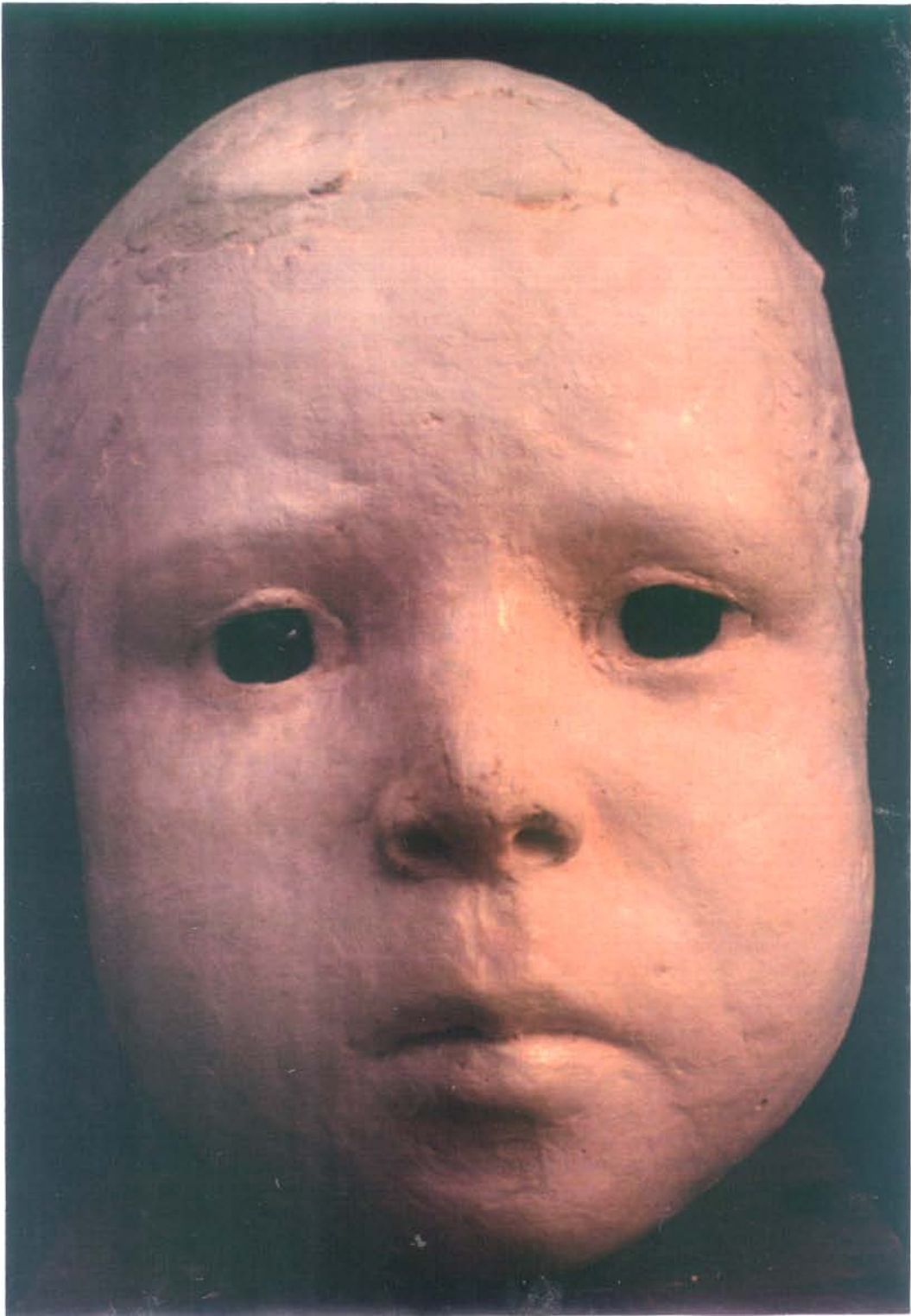
Para ello hemos reproducido esta sección de la cabeza en escayola, a la que posteriormente ahuecamos los globos oculares, sustituyéndolos por plastelina blanca y cristal negro para el iris.

El protagonismo obtenido de este elemento, otorga a la mirada un aumento sustancial de su fuerza expresiva, acentuada en este resultado por la traducción del brillo y la diferenciación entre materia esclerótica y piel. También en este trabajo, la diferencia cromática se ha solucionado con el blanco y negro.

A nuestro juicio, en la segunda solución los iris oscuros crean dos puntos de atención y una fuerza en la mirada, que conectan directamente con el espectador. En la primera solución la mirada es más insinuante, mostrando una expresión y personal del retratado, centrada en la escultura, sin un contacto tan directo con quien la observa.



168. Trabajo VI.I. Escayola con pátina. Tamaño natural.



169. Trabajo VI.II. Escayola, plastelina y cristal. Tamaño natural.



170. Trabajo VI.II. Detalle de los ojos. Escayola, plastelina y cristal

Conclusiones

El ojo es un órgano receptor del mundo exterior y transmisor. Su función comunicativa está íntimamente unida a la mirada, que refleja la personalidad y el estado anímico y físico del individuo. Los ojos poseen un lenguaje íntimamente unido al interior de la persona.

Podemos diferenciar dos tipos de mirada: una constante y otra temporal. La primera dependerá de las señas de identidad del individuo, y la segunda de un acontecimiento -externo o interno-temporal.

Desde la antigüedad se ha considerado la importancia y el valor expresivo del ojo humano, reflejándose dicho interés en su frecuente aparición como elemento simbólico, muy utilizado por las religiones desde los orígenes de la cultura mediterránea.

La representación necesita de un acto perceptivo de la realidad que se va a representar, y del uso de un material para darle presencia física. Está condicionada por la sensibilidad y la idea o concepto, tanto del individuo como de la época. Las soluciones dependerán de los materiales accesibles y conocimientos técnicos que el lugar y el momento histórico posibiliten al individuo. Por lo tanto, la representación tiene que ser valorada dentro de su contexto y de la línea individual de cada artista.

Mímesis y representación se relacionan, pero también se diferencian, tanto en la intención como en la amplitud de sus términos. Mímesis es la intención de imitar la realidad, mientras que la representación es la intención de traducir o reproducir una nueva presentación de dicha realidad.

La complejidad que plantea el traducir en el material escultórico ciertas características físicas y expresivas del ojo, han obligado a una amplia producción de soluciones y a una variada utilización de materiales y técnicas. Lograr traducir a través del material escultórico un parecido con características específicas de los ojos, exige creatividad. Las soluciones escultóricas del ojo se han realizado a través del vacío y

de la forma, con la conjunción de diferentes materiales o conjugando técnicas pictóricas y escultóricas.

En las soluciones escultóricas de los ojos se puede conseguir un mayor parecido, físico y expresivo, tanto por una máxima fidelidad formal, como por un alejamiento de la forma real. Algunos artistas intensifican la expresión de la mirada con un distanciamiento no sólo de la forma, sino también del parecido.

Cuando la representación se repite de un modo sistemático y general, y no se concibe una aportación personal del artista, conlleva un carácter idealizado y la hemos llamado representación generalizada. Las representaciones que presentan en sus soluciones la singularidad del hombre y por tanto la pluralidad en las representaciones, en las que el artista presenta una visión subjetiva de la realidad, con libertad en la forma de traducir, la hemos definido como representación individualizada.

En la representación generalizada no interviene una intención mimética, ya que no se pretende imitar la realidad, sino traducirla en una imagen y reproducirla sistemáticamente, con un valor idealizado. La representación individualizada suele presentar una intención mimética, siendo discutible la intención imitativa o la aportación interpretativa del artista en la obra.

En el arte, tanto los conceptos como las agrupaciones o divisiones, siempre son relativos, fundiéndose a menudo entre ambos e imposibilitándonos una división estricta. Difícilmente podemos hablar de una representación individualizada sin connotaciones generalizadas y viceversa. Se puede hablar del grado de individualidad o generalidad de una obra, éste dependerá tanto de la sensibilidad del artista, como del momento histórico.

La representación individualizada, que no sólo imita sino que también interpreta la realidad, siempre aporta una visión subjetiva. Exige creatividad en su representación, que se acentúa a medida que se

potencia la innovación o interpretación del artista. El ojo presenta una apariencia más humana y personal, con libertad de movimientos. Se traducen peculiaridades, tanto bellas como imperfectas.

La representación generalizada utiliza un material físico y una técnica, pero no es creativa: reproduce siempre una misma solución. No pretende un parecido con la apariencia visible del ojo, sino solo una descripción del mismo y una lectura objetiva de su representación, a través de una simplificación de la forma ya impuesta. No imita, construye y describe un ojo general, bello e intemporal: general, porque no presenta ninguna peculiaridad; bello, con un aumento de tamaño en el ojo; e intemporal, por no presentar ninguna señal que sugiera edad, o gesticulación momentánea. La definición de sus volúmenes y de sus líneas, con una clara simetría entre ambos ojos, resalta la perdurabilidad de sus soluciones, a la vez que impide divagar en cuanto a su lectura o ejecución.

Existen soluciones técnicas del ojo, de períodos en los que la representación presenta un marcado acento sistemático de la forma y una generalización en su tratamiento, que pueden ser adoptadas y utilizadas en otro momento o lugar, con un carácter formal individualista, y viceversa. Por lo tanto, utilizando una misma técnica, podemos presentar infinidad de soluciones, dependiendo de la intencionalidad.

Las características físicas de los ojos (brillo, diferencia de colores y materiales, la ligereza de las pestañas) se han traducido tanto en un único material monocromo, como mediante la conjunción de diferentes materiales. Para ser representados por la utilización de un sólo material, es necesario alejarse de la forma real del ojo simulando su apariencia, por lo que se necesita una mayor interpretación formal. La utilización de diferentes materiales o incrustaciones ha incitado a una búsqueda técnica y constructiva, sin necesidad de alejarse de la forma real del ojo. Por lo tanto, la apariencia real del ojo a través de un único material escultórico incita a una mayor interpretación formal que si se realiza con diferente materiales.

El volumen transparente que forma la cámara anterior del humor acuoso, delante del iris y en forma de porción de esfera, sólo ha sido interpretada en algunas soluciones de los ojos egipcios. Con su fabricación e incrustación de cristal de roca, proporcionaron volumen transparente sobre el iris, que aporta vivacidad a la mirada.

Las incrustaciones se han utilizado para traducir elementos concretos del ojo: el iris, el globo o las pestañas, con utilización de materiales escultóricos de determinadas cualidades y apariencias. Sin embargo, no conocemos el uso frecuente de incrustación de un mismo elemento con diferentes materiales a modo de mosaico, con la intención de interpretar los diferentes colores o brillos mostrando el efecto de la luz. Interpretación, sin embargo, muy frecuente en el medio pictórico sobre la forma escultórica. Por lo tanto, las incrustaciones se han utilizado para lograr un mayor acercamiento a la realidad, no a una interpretación de la apariencia visual momentánea.

El espacio es un material escultórico. El vacío del ojo, o parte de este, puede mostrar espacios cerrados o abiertos, permitiendo que la luz y la sombra se conviertan en medios expresivos.

Se ha interpretado diferencias en el color, el brillo, la piel y las pestañas, con efectos que traducen o insinúan un mayor parecido con la realidad. Estos efectos han ido desarrollándose y utilizándose en numerosas representaciones escultóricas como traducciones formales. Las soluciones desarrolladas y utilizadas enriquecen e influyen constantemente a las culturas posteriores. Un claro influjo de nuestra cultura mediterránea se refleja en numerosas soluciones contemporáneas.

La interpretación formal del ojo está muy unida al material de realización. Las formas con superficies delimitadas y pulidas, con aristas y planos, son normalmente el resultado de trabajos en materiales duros para la talla. Las formas con superficies espontáneas, movidas, con texturas y toques sueltos, requieren materiales moldeables.

Las representaciones más idealizadas muestran los ojos de gran tamaño. Este se vuelve más real a medida que la representación se hace más humana. Sin embargo, los ojos de pequeño tamaño no han protagonizado ningún periodo, aunque en las primeras representaciones los ojos eran dos pequeños agujeros a modo de puntos oscuros. En la escultura se tiende a magnificar el tamaño de los ojos y su valor expresivo.

En una misma figura, la interpretación del color en los ojos transmite un contacto directo con el espectador. La traducción sólo del volumen expresa una mirada profunda y espiritual, pero más distante de su entorno.

El arte contemporáneo produce una extensa variedad de estilos y formas de representación. En ellas predomina una búsqueda del artista para encontrar su identidad a través de un lenguaje expresivo, personal y único, que en muchos casos repite sistemáticamente en su producción artística.

Bibliografía

Libros

-AAVV.

Historia Universal del Arte

Ed. Planeta. Barcelona, 1.985 - 93.

-AAVV.

Historia de un Arte. La escultura.

Ed. Caroggio. Barcelona, 1.986 - 89.

-AAVV.

El universo de las formas: Crecia Arcaica.

El universo de las formas: Crecia Clásica.

Ed. Aguilar s.a. Madrid, 1.969).

-AAVV.

Julio López Hernández. Obra 1.960-1.995.

*Comunidad de Madrid. Conserjería de Educación y Cultura.
Madrid, 1.995.*

-AAVV.

Creación en el espacio de Joan Miró.

Ed. Poligrafía, s.a. Barcelona, 1.972.

-AAVV.

Los bronceos romanos en España.

Ministerio de Cultura. Exposición Mayo-Julio 1.990.

-ALLEN & UNWIN, George.

Retratos romanos

Ed. Phaidon, Londres.

-ANDREAE, Bernard.

Arte Romano.

Ed. Gustavo Gili, s.a. Barcelona, 1.974.

-ANDREWS, Carol

Egyptian Mummies.

British Museum. London, 1.984.

-ARNHEIM, Rudolf.

El pensamiento visual

Ed. Eudeba. Buenos Aires, 1.976.

-AUMONT, Jacques

La imagen

Ed. Paidós Ibérica, s.a. Barcelona, 1.992).

- AVALOS, Juan de. (comisario de la exposición).
Julio Antonio y su tiempo.
Real Academia de BBAA. de San Fernando, Madrid. octubre 1.989.
- AVILÉS, Angel.
El retrato. Conferencias promulgadas en el Círculo de Bellas Artes.
Madrid, 1.886.
- BAILEY, Cyril (director)
El Legado de Roma.
Ed. Pegaso. Madrid, 1.944 (1.956, 3ª ed.).
- BARAÑANO, Kosme María de. (director)
Catálogo de Alberto Giacometti.
Ministerio de Cultura. Ed. Lunwert s.a. Madrid, 1.990.
- BARASCH, Moshe.
Teorías del arte. De Platón a Winckelmann.
Ed. Alianza Forma. Madrid, 1. 991.
- BAUDRY, Marie-Thérèse
La Sculpture: méthode et vocabulaire.
Ed. Ministère de la Culture et de la Communication. París, 1.978.
- BEN JELLOUN, Tahar.
Alberto Giacometti.
Flohic editions. París, 1.991.
- BERGER, Jacques-Eduard.
L'oeil & l'éternité. Portraits Romains d'Égypte.
Ed. Fontainemore. Paudex (Suisse), 1.977.
- BLANCO FREIJEIRO, A.
Arte Griego.
Artes Gráficas y Editoriales s.a. Madrid, 1.957?. (1.982, 5ª ed.)
- BORJA DEVESA, José Miguel.
Hª Gráfica de la óptica
Ed. JIMS, s.a. Barcelona, 1.990.
- BOZAL FERNANDEZ, Valeriano.
Mímesis: las imágenes y las cosas.
Ed. Visor. Madrid, 1.987.
- BRENSON, M; CALVO SERRALLER, F.; SAVILLON, E. J.
Antonio López García: Dibujos, pinturas, esculturas.
Ed. Lerner & Lerner. Madrid, 1.989.
- CARO BAROJA, Julio.
Hª de la fisiognomica. El rostro y el carácter.
Ed. ISTMO. Madrid, 1.988.

- CLAYTÓN, Martín y PHILO, Ron.
Leonardo da Vinci. Anatomía humana.
Ed. Científicas y técnicas s.a. Barcelona, 1.992.
- CIRLOT, Juan-Eduardo.
El ojo en la mitología. Su simbolismo.
Ed. Libertarias. Madrid, 1.992.
- COCA FERNÁNDEZ, Santiago.
Comunicación y creatividad: la expresión creativa del gesto (tesis doc.).
Universidad Complutense. Madrid, 1.988.
- COON, Carleton S.
Las razas humanas actuales.
Ed. Guadarrama s.a. Madrid, 1.969.
- CORTES, Valeria.
Anatomía, Academia y Dibujo Clásico.
Ed. Cátedra s.a. Madrid, 1.994.
- CORREAZE, Yaques.
Las comunicaciones no verbales.
Ed. G. Nuñez. Madrid, 1.986.
- CHARBONNEAUX, J.; MARTIN, R.; VILLARD, F.
El Universo de las formas. Grecia Clásica.
Ed. Gallimard. Madrid, 1.970.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain.
Diccionario de los símbolos.
Ed. Herder, s.a. Barcelona, 1.986.
- CORTES, Valerià.
Anatomía, Academia y dibujo clásico
Ed. Cátedra, s.a. Madrid, 1.994.
- DAVIS, Flora.
La comunicación no verbal.
Ed. Alianza. Madrid, 1.976.
- DELBRUCK, Richard.
Spätanike Kaiserporträts
Gruyter & Co. Berlín, 1.933/78.
- DELGADO, Alvaro
El retrato como aventura polémica (Discurso...)
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1.974.
- DRAHOTOVA, Olga.
El arte del vidrio en Europa.
Ed. LIBSA. Madrid, 1.990.

- DURERO, Alberto.
Los cuatro libros de la simetría de las partes del cuerpo humano.
Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, 1.987.
- EGGEBRECHT, Arne
El Antiguo Egipto.
Ed. Plaza & Janes s.a. Barcelona, 1.984.
- FARIÑA, Juliana (Directora)
Anatomía Patológica.
Parte XX: Patología Oftálmica. Patología ocular.
Edit. Salvat, s.a. Barcelona, 1.990.
- FAST, Julius.
El lenguaje del cuerpo.
Ed. Kairos. Barcelona, 1.979.
- FERGUSON, George.
Signos y símbolos en el arte cristiano.
Ed. Emecé s.a. Buenos Aires, 1.956.
- FRANCASTEL
El retrato.
Ed. Cátedra, s.a. Madrid, 1.978. (1.988, 2ª ed.)
- FRANCIS (de), Alfonso.
El Museo Nacional de Nápoles.
Ed. Mauro. Nápoles, 1.963.
- FUSTER, Joan.
El descrédito de la realidad.
Ed. Seix Barral, s.a. Barcelona, 1.957.
- GAGO ESTEBAN, Hipólito.
El retrato como forma estética. La libertad del lenguaje en su expresión (tesina).
Facultad de Bellas Artes de Madrid.
- GARCIA BELLIDO., A.
Arte Romano. Tomo I.
C.S.I.C. Madrid, 1.972. (1.979, 2ª ed.)
- GAUSSIN, Jean.
El Rostro. La psicología moderna.
Ed. Mensajero. Bilbao, 1.981.
- GAVIRA, J.
El retrato escultórico.
Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla, 1.989.

- GAVIRA ALVA, Jesús
Actividad docente: Iniciación al modelado (proyecto docente).
Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Abril de 1.989.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio.
Escultura española contemporánea.
Ed. Guadarrama, s.l. Madrid, 1.957.
- GIEDION, Sigfried.
El presente eterno: comienzos de la arquitectura.
Alianza Forma s.a. Madrid, 1.981,
- GLANVILLE, S.R.K. (dirección)
El Legado de Egipto.
Ed. Pegasus. Madrid, 1.944. (1.950, 2ª ed.)
- GOLDWATER, R. y TREVES, M.
El arte visto por los artistas.
Ed. Seix Barral, s.a. Barcelona, 1.953.
- GOMBRICH, E.H.
La imagen y el ojo.
Alianza Forma. Madrid, 1.987.
- GOMBRICH, Ernst H.
Arte e Ilusión
Ed. Gustavo Gili, s.a. Barcelona, 1.979.
- GOMBRICH, Ernst h.
Historia del arte.
Ed. Alianza Forma, s.a. Madrid, 1. 967. (1.988, 6ª ed.)
- GOMBRICH, Ernst y ERIBON, Didier.
Lo que nos cuentan las imágenes
Ed. Debate, s.a. Madrid, 1.992.
- GOMEZ-MORENO, Mª Elena.
Breve historia de la escultura española
Misiones de Arte, Madrid, 1.935.
- GOODMAN, Nelson.
Los lenguajes del arte.
Ed. Seix Barral, s.a. Barcelona, 1.976.
- GRANT, Michael. (director)
El nacimiento de la civilización occidental.
Ed. Labor s.a. Barcelona, 1.966. (1.975, 3ª ed.)
- GREGORÍ, R.L.
Ojo y cerebro.
Ed. Guadarrama, s.l. Madrid, 1.965.

- GRILLETTO, Renato.
Las Momias.
Ed. EDAF, s.a. Madrid, 1.989.
- HALL, James.
Diccionario de temas y símbolos artísticos.
Ed. Alianza s.a. Madrid, 1.987.
- HAMMACHER, A. M.
Marino Marini: Sculoture, painting, drawing.
Thames and Hudson, London, 1.970.
- HEGEL, Georg W. F.
Estética. La arquitectura y la escultura
Ed. Siglo Veinte. Buenos Aires, 1.985.
- HEKLER, Anton.
Greek & Roman portraits.
G.P. Putnam's sons. New York, 1.912.
- HOFMAN, Werner.
La escultura del siglo XX.
Ed. Seix Barral, s.a. Barcelona, 1.960.
- HROUDA, Barthel.
El antiguo oriente.
Ed. Plaza & Janes, s.a.. Barcelona, 1.991 (1.992, 2ªed.)
- JASSANS, Josep Salvadó I.
Actividad docente: Morfología del cuerpo humano en la creación
escultórica(proyecto docente).
Facultad de Bellas Artes de Barcelona, Octubre de 1.986.
- KEHOE, Vicent J-R.
La técnica del artista de maquillaje profesional para cine, televisión
y teatro.
Ed. Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1.987. (reed. 1.988)
- KENKON, K.
Arqueología en Tierra Santa.
Ed. Garriga s.a. Barcelona, 1.963.
- KRAMER, Samuel Noah
La Historia empieza en Sumer.
Ed. Aymá s.a. Barcelona, 1.958.
- KUHNE, Louis.
Diagnosis por la expresión del rostro.
Agentes Editores. Madrid: Edmundo Capdeville. 1.901.

-LAISECA doctores (Juan L.N., Dolores L.R., Andrés L.R., Juan L.M.)
Prótesis oculares y cirugía reconstructiva de cavidades.
Ed. Prensa Hispanoamericana. Madrid, 1.991.

-La Brun, Charles.
Méthode pour apprendre á dessiner les passions.
Ed. Georg Olms Verlag. Hildeshelm-Zürich-New York, 1.982.

-LIVINGSTONE, Sir Richard (dirección).
El Legado de Grecia.
Ed. Pegaso. Madrid, 1.947.

-MALTESE, Corrado (coordinador)
Las técnicas artísticas.
Ed. Cátedra s.a. Madrid, 1.985.

-MARIN - MEDINA, José.
La escultura española contemporánea [1.800-1.978].
Ed. Edarcón. Madrid, 1.978.

-MARQUEZ, Paulette.
Las razas Humanas.
Alianza Editorial s.a. Madrid, 1.969.

-MARTIN de Retana, José Mº (director)
"Rebull". Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas. Tomo
17.
Edit. "La gran enciclopedia vasca". Bilbao, 1.974.

-MARTINEZ GONZALEZ, Juan José.
Escultura barroca en España 1.600-1.770.
Ed. Cátedra s.a. 1.983.

-MICHALOWSKI, K.
Egipto. Arte y civilización.
Ed. Gustavo Gili s.a. Barcelona 1.977.

-MITORAJ, Igor
"Mitoraj" sculpture
Ed. Art-Objet, París, 1.988.

-MONTANER, Pedro; MOYANO, Rafael.
¿Cómo nos comunicamos?
Ed. Alhambra s.a. Madrid, 1.989.

-MORALES Y MARIN, José Luis.
Diccionario de iconología y simbología.
Ed. Taurus, s.a. Madrid, 1.984.

-NAVARRO, Vicente
Técnicas de la escultura.
Ed. Enrique Mesguer. Barcelona, 1.944.

- PAJARES GOMEZ, Jose Luis.
Los ojos: fisionomía, expresiones y análisis de su representación plástica (tesis doc.).
Facultad de Bellas Artes. Madrid, 1.993.
- PANOFSKY, Erwin.
El significado de las artes visuales, Capítulo II.
Alianza Edditorial, s.a. Madrid, 1.979.
- PARLASA, Klaus.
Ritratti di mummie. Volumen I y II.
Ed. "L'erma" di Bretschneider, Roma, 1.977/80.
- PARROT, Andre.
Sumer
Ed. Aguilar, s.a. Madrid, 1.961 (1.981, 5ª ed.)
- PIERANTON, Ruggero.
El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión.
Ed. Paidós, s.a. Barcelona, 1.984.
- PLASENCIA Clímet, Carlos.
El rostro humano (tesis doctoral).
Facultad de Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia, 1.988. (1.993, 2ª ed.)
- PLENDERLEITH, H. J:
La conservación de Antigüedades y obras de Arte.
Instituto Central de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología. Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Valencia, 1.967. Oxford University Press, 1.956.
- POLLIT, J.J.
El arte Helenístico.
Ed. Nerea s.a.. Madrid, 1.989.
- POPE-HENNESSY, John.
El retrato en el renacimiento.
Edic Akal editor. Madrid, 1.985.
- POPE-HENNESSY, John.
La escultura Italiana en el Renacimiento.
Ed. Nerea s.a. Madrid, 1.989.
- RAYMOND V. SHOUDER, S.J.
Las obras maestras del arte griego.
ED. Rauter s.a. Barcelona, 1.961.
- RICHTER, Gisela M. A.
The portraits of the greeks.
Ed. Phaidon. Londres, 1.965.

- RICHTER, Gisela M. A.
El Arte Griego.
Ed. Destino, Barcelona, 1.980 (1.984, 2ª ed.).
- RIOS DE BETANCOURT, Ethel.
Mármol, bronce y barro (una hª del arte griego).
Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1.984.
- RODRÍGUEZ OLIVA, Pedro (y otros).
Dos nuevos testimonios béticos Tiberivs Caesar.
Universidad de Málaga, 1.986.
- ROUVIÉRE, H.
Anatomía humana.
Volumen I. Cabeza y cuello.
Ed. Masson, Barcelona, 1.988.
- RUDEL, Jean
Técnica de la escultura
Breviarios del Fondo de Cultura Económica, s.a. México, 1.986.
- SAGER, Peter.
Nuevas formas del realismo.
Ed. Alianza Forma, s.a. Madrid, 1.981, 1.986.
- SALEH, Mohamed; SOUROUZIAN, Hourig
Official Catalogue The Egiptian Museum Cairo.
Verlag Philipp von Zabern, Mainz (Germany), 1.987.
- SCHRÖDER, Stephan F.
Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado.
Museo del Prado, Madrid, 1.993
- SCHUHL, P. M.
Platón y el arte de su tiempo.
Biblioteca de Cultura Clásica, Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina, 1.952.
- SELZ, Jean.
La escultura moderna.
Ed. Eco, s.a. Barcelona, 1.964.
- SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago.
Iconografía Medieval.
Ed. Eusko Kultur Eragintza Etor, s.a. Donostia, 1.988.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw.
Historia de las seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.
Ed. Tecnos, s.a. Madrid, 1.987.

- TORREGO, M^o Esperanza.
Textos de Historia del Arte. Plinio el Viejo.
Ed. Visor, s.a. Madrid, 1.987.
- VAUGHAN, Daniel y AUSBURI, Taylor.
Oftalmología General.
Editorial El Manual Moderno, s.a. de C.V. México, 1.976.
- VERNANT, Jean-Pierre.
La muerte en los ojos: figura del Otro en la Antigua Grecia.
Ed. Gedisa. Barcelona, 1.986.
- WALKER, John.
Portraits, 5,000 years.
Harry N. Abrams. New York, 1.983.
- WINCKELMANN, Johann J.
Lo bello en el arte.
Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 1.958.
- WITKOWER, Rudolf.
La escultura: procesos y principios.
Alianza Forma. Madrid, 1.987.
- WITKOWER, Rudolf.
Gian Lorenzo Bernini.
Alianza Editorial, s.a. Madrid, 1.990.
- WORRINGER, W.
Abstracción y Naturaleza.
Ed. Fondo de Cultura Económica. Mexico, 1.908. (1.983, 3^o reimpresión)
- ZABEM, Philip von.
Official catalogue: "The Egyptian Museum Cairo"
Publisher by the organisation of Egyptian Antiquities. Cairo, 1.987.

Revistas

-Anticuaria.

Número 33. Art. Pictórica: "Técnicas del retrato". J. Domínguez Sánchez.

Madrid, octubre, 1.986.

-Anticuaria.

Número 31. Art. Pictórica: "La expresión del rostro". J. Domínguez Sánchez.

Madrid, julio-agosto, 1.986.

-Cuadernos de Arte Español.

Número 85. "El retrato privado romano". Trinidad Nogales Basarrete. *Historia 16. Madrid, 1.993.*

-Franco Maria Ricci.

Número 23. "Papiers pompéiens". B. Conticello, C de Brosses y A. De Luca.

Ed. francesa. Diciembre, 1.989.

-Franco Maria Ricci.

Número 8. "Dioses de barro". J. Avila Granados y R. Batista Noguera. *Ed. Ebrisa, s.a, Barcelona, Febrero, 1.991.*

-Franco Maria Ricci.

Número 14. "Armónico desconcierto". G. Lanza Tomasi y otros. *Ed. Ebrisa, s.a. Febrero, 1.992.*

-Franco Maria Ricci.

Número 17. "Los canovas de Ermitage". F. Barbieri, N.K. Kosareva y A. De Luca.

Ed. Ebrisa, s.a. Mayo, 1.992.

- Muy Interesante.

Número 142. "El regreso de la faraona". Pablo Colado. *Marzo, 1.993.*