

[pp. 1-29]

[https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.\\$%](https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.$%)

## **SEMIÓTICA ICONOCLASTA EN FIGURAS QUE DAN LA ESPALDA O QUE OCULTAN EL ROSTRO EN EL LENGUAJE GRÁFICO**

## **ICONOCLASTIC SEMIOTICS IN FIGURES THAT TURN THEIR BACKS OR HIDE THEIR FACES IN GRAPHIC LANGUAGE**

**Cristina Parellada Bezares**  
**Universidad de Salamanca**

### **Resumen:**

Este artículo distingue una particular forma de iconoclasia que subvierte la tradicional naturaleza de los ataques contra los iconos, entendidos como signos que representan una individualidad. Es una iconoclasia gestual y semiótica que los artistas planifican y ejercen durante el mismo proceso de creación de las imágenes. Utilizan las figuras que dan la espalda al espectador y las que ocultan el rostro como motivos pictóricos con capacidad significativa. Estas figuras, que reaparecen en la pintura a partir del *Trecento*, desempeñan una doble función iconoclasta. Externamente a las representaciones, socavan la cultura visual de la Edad media, arremetiendo contra la tradicional y casi inamovible representación frontal de los iconos. Internamente, marginan las imágenes de ciertos personajes ingratos; para desmitificar la representación unívoca y simbólica

de un icono individualizado; para ocultar los afectos; y para representar alegóricamente a un colectivo o ideas universales. El giro de lo simbólico a lo alegórico que rompe la unicidad de las representaciones obliga al espectador a cambiar la naturaleza de su mirada y sustituir la intuición estética por la comprensión filosófica.

**Palabras clave:** Iconoclasia; semiótica visual; figuras vistas de espaldas; figuras anónimas; Rückenfigur

### **Abstract**

This article distinguishes a particular form of iconoclasm that subverts the traditional nature of the attacks against icons, understood as signs that depict an individuality. It is a gestural and semiotic iconoclasm that the artists plan and exercise during the very process of creating images. They use the figures that turn their back to the viewer and those that hide their faces as pictorial motifs with significant capacity. These figures, who reappear in paintings from the Trecento onwards, perform a double iconoclastic function. Externally to the depictions, they undermine the visual culture of the Middle Ages, attacking the traditional and almost immovable frontal depiction of the icons. Internally, they marginalize images of certain disagreeable characters, to demystify the univocal and symbolic depiction of an individualized icon; to hide feelings; and to allegorically depict a group or universal ideas. The turn from the symbolic to the allegorical that breaks the uniqueness of representations forces the viewer to change the nature of their gaze and replace aesthetic intuition with philosophical understanding.

**Keywords:** Iconoclasm; visual semiotics; figures seen from behind; anonymous figures; *Rückenfigur*

## **1. Introducción**

Una particular forma de iconoclasia, sutil y tácita, y semánticamente beneficiosa para el lenguaje gráfico, subvierte la tradicional naturaleza de los ataques contra los iconos, entendidos estos como signos que representan una individualidad verdadera o imaginariamente verdadera y que son protagonistas de narraciones legendarias, míticas, históricas o ficcionales. Es una iconoclasia intrínseca, gestual y semiótica que los artistas planifican y ejercen durante el mismo proceso de creación de las imágenes. Utilizan las figuras que dan la espalda al espectador y las que ocultan el rostro como motivos pictóricos con poder de significación. Estas figuras, que reaparecen en la pintura a partir del *Trecento*, desempeñan una doble función iconoclasta en dos direcciones.

Por una parte y de forma externa a la representación, socavan la cultura visual de la Edad media, arremetiendo contra la tradicional y casi inamovible representación frontal de los iconos. Internamente, según los casos, sirven para marginar las imágenes de ciertos personajes ingratos; para desmitificar la representación unívoca y simbólica de un icono individualizado; para ocultar los afectos; y para representar alegóricamente a un colectivo o ideas universales. Este giro semiótico de lo simbólico a lo alegórico que fragmenta la unicidad de las representaciones obliga al espectador a cambiar la naturaleza de su mirada y sustituir la inmediatez de la intuición estética por la comprensión filosófica y la verbalización. Se trata de un tipo de iconoclasia ambivalente y productiva que revoca imágenes y crea conceptos.

Metódicamente se diferencian: las figuras que dan la espalda sin mostrar el rostro ni la dirección de su mirada y, por lo tanto, son anónimas y sin identidad —*reine Rückenfigur* en alemán—; las figuras de espaldas anónimas, pero que tienen una identidad definida por la dirección de su mirada que la pone en contacto visual o la relaciona con unos intereses —figuras de perfil perdido—; las figuras de espaldas que no son anónimas y tienen también identidad porque tienen el rostro visible de perfil; y las figuras clandestinas, que ocultan su rostro estando de frente o de perfil hacia el espectador y que no son figuras anónimas, sino ausentes.

Este análisis no es un relato histórico diacrónico, sino que con el punto de vista de un intérprete del siglo XXI recoge sincrónicamente desde los albores del Renacimiento hasta nuestros días y sin solución de continuidad algunos ejemplos de la historia de la pintura, el dibujo y el grabado que ilustran una clase de iconoclasia que enriquece el arte, como un estudio de caso que podría hacerse extensible a todo tipo de ilustraciones y, con carácter general, a toda imagen bidimensional en cualquiera de sus formas, medios, técnicas y soportes.

## **2. Una particular y selectiva iconoclasia**

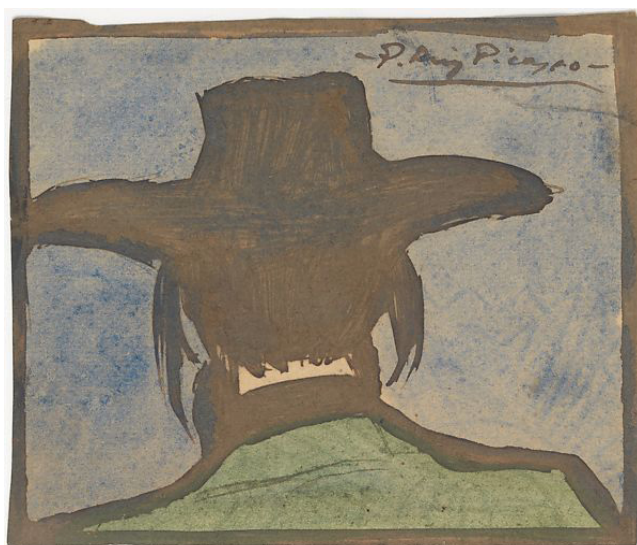
Una suerte de iconoclasia selectiva y grácil, pero muy productiva semánticamente, utiliza estrategias estéticas y proxémicas para desmitificar o desacreditar la presencia de determinados iconos religiosos o laicos, pero sin borrarlos definitivamente como hacen, por ejemplo, los artistas paleocristianos cuando sustituyen la crucifixión por el Cordero místico o diseñan una cruz sin la imagen de Cristo, sino solo modificándolos. Estos meditados actos iconoclastas no producen necesariamente tipos iconográficos nuevos, como no cambia el tipo iconográfico ni abandona el carácter simbólico la imagen del deslustrado pontífice sentado en su sillón en *Estudio según el retrato del papa Inocencio X de Velázquez* (1953, Ioxa, Des Moines Art Center) de Francis Bacon, porque los iconos fundamentales permanecen en las representaciones del tema; solamente se presentan de otra manera que descompone los criterios más

convencionales de la representación humana y proporcionan nuevos significados. Al fin y al cabo, la iconoclasia que destruye completamente una imagen es imposible e improductiva porque paradójicamente nunca logra hacerla desaparecer y su destrucción se convierte en otro espectáculo visual (Mitchell, 2011:74).

No se aborda en estas líneas la ofensa contra las imágenes sagradas, ni la degradación, humillación o destrucción violenta de iconos religiosos o civiles, sino que desde una perspectiva diferente se contempla la negación o el descrédito de determinados iconos desde dentro de las imágenes. No es la iconoclasia extrínseca acaudillada por grupos de presión que sojuzgan las representaciones de la propia cultura, sino una iconoclasia intrínseca a las representaciones que se ejecuta libre y voluntariamente por los artistas utilizando motivos que proporciona el lenguaje visual en el mismo momento de conceptualizar y crear la imagen. No se impone a todos los iconos, sino que, selectivamente, los artistas posicionan las figuras marcadas de una forma poco convencional y en un lugar no privilegiado mediante gestos estéticos o movimientos proxémicos precisos y no invasivos con una función significativa. En este sentido, cabe preguntarse si el «posicionamiento de la figura» cumple los criterios sociales de reconocimiento interindividual y regularidad consensuada necesarios para llegar a ser un signo (Bryson, 1991:66-67). La respuesta es que es posible que inconscientemente las imágenes del cuerpo hayan configurado a lo largo de la historia y de forma natural un «ecosistema visual» (Carrere y Saborit, 2000:168), pero en todo caso formado por «códigos blandos» (Carrere y Saborit, 2000:80), es decir, por signos abiertos con una delimitación imprecisa, como las innumerables posturas que la figura humana puede adoptar en las representaciones con giros de hasta trescientos sesenta grados.

El carácter de la iconoclasia que aquí se examina no modifica externamente una imagen, como la acción del joven que en 1912 pinta de rojo el retrato de François Boucher en el Louvre para poner algo de vergüenza en el rostro del que considera un pecador (Gamboni, 2014:256). Tampoco se debe a una censura externa que modifica la obra, como podría ser el hecho de que en 1559 el papa Paulo IV ordena al pintor y escultor Daniel Ricciarelli de Volterra tapar con un velo puritano las partes pudendas de los cuerpos desnudos pintados por Michelangelo Buonarroti en fresco del *Juicio Final* (1541, Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina). El pontífice se había dejado orientar por la crítica de su maestro de ceremonias Biago de Cesena para quien los desnudos deshonestos eran más propios de baños y hosterías que de una santa capilla (Vasari, 1957a:191). El fresco de Miguel Ángel se reprueba y se remeda con una intervención artística que es iconoclasta porque ya no es la obra original, si bien no ha perdido su iconicidad ni su significación. Por el contrario, el tipo de iconoclasia que aquí se describe arremete contra la iconicidad y su simbolismo.

Los particulares y selectivos actores iconoclastas son las figuras que se giran dando la espalda al espectador o aquellas que ocultan el rostro estando en cualquier posición. Su iconicidad simbólica se degrada porque se suspende la relación motivada esencial entre el significante y el referente. El icono sin rostro tiene arrebatados los rasgos individuales que son la esencia formal de la identidad que representa; y sin poder imaginar una individualidad pasa a figurar la generalidad. La ausencia de identidad y la apertura a lo universal fragmenta la unicidad del icono y su naturaleza simbólica se torna alegórica. Así, en la obra *El arte de la pintura* (1668, Viena, Kunsthistorisches Museum) de Johannes Vermeer van Delft el pintor visualmente anónimo ya no representa a Vermeer, sino al gremio de pintores o la dedicación a la pintura; en *Pere Romeu* (1900, Nueva York, Museum of Modern Art) el hombre retratado por su amigo Pablo Picasso ya no es Pere, sino un representante del pueblo judío o de la amistad (Figura 1); y en *Los amantes* (1928, Nueva York, Museum of Modern Art) de René Magritte, los rostros sin nombre que se besan con las cabezas cubiertas representan un amor ciego o claustrofóbico (Figura 2). Este giro de lo simbólico a lo alegórico obliga al espectador a cambiar la naturaleza de su mirada y sustituir la intuición estética por la comprensión filosófica.



**Figura 1. Picasso (1900). *Pere Romeu* [Tinta y acuarela sobre papel, 7 x 8,6 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art.**



Figura 2. Magritte, R. (1928). *Los amantes* [Óleo sobre lienzo, 54 x 73,4 cm]. Nueva York, Museum of Modern Art.



A veces, las figuras de espaldas sean o no anónimas aparecen como un elemento diferente o aislado de los demás personajes situados de frente a los que acompaña. Esta distinción proxémica estéticamente negativa también fragmenta la unicidad de la obra. Así, la inclusión de un hombre de espaldas en *La muerte de la Virgen* (1460-1465, San Diego, Timken Museum of Art) del pintor flamenco Petrus Christus es responsable, desde dentro y sin ningún tipo de hostilidad por su parte, de la fragmentación de la estructura homogénea de una imagen simbólica e icónica. Es uno de los apóstoles que se aparta del grupo de dolientes, que icónicamente acompaña en su tránsito a María, y se aísla para mirar en lontananza por la ventana desatendiendo a la Virgen (Figura 3). Es una figura que capta en última instancia la atención del espectador y le distrae de la escena religiosa para llevarle irreverentemente hacia otro lugar, no un espacio físicamente perceptible al otro lado del muro, sino un lugar abstracto o imaginario como el de los propios pensamientos. La disipación del asistente desgrana la unicidad de la imagen simbólica y aproxima el tema sacro, como si fuera una escena de género, alegóricamente a la vida real.



**Figura 3. Christus:(1460-1465). *La muerte de la Virgen* [Óleo sobre tabla de roble, 73,7 x 102,9 cm]. San Diego, Timken Museum of Art.**

### 3. Genealogía de las figuras que dan la espalda

Si en la Edad Media la representación de la figura humana estuvo castigada a mirar de frente o de perfil en lugar de hacia la pared, en el siglo XIV se «reinventa» en Florencia la posición dorsal de las figuras como una forma de representación clásica que ya existía en la Antigüedad, pero que se ignora en la Edad Media, y se incorpora en los lienzos como motivo, siendo muy posiblemente Giotto di Bondone (ca. 1267-1337) uno de los principales artífices que se atreven a girar las figuras y a dotarlas de un movimiento natural que las aproxima a la vida real.

El lenguaje de la pintura se libera de las ataduras de la tradición medieval y moderniza la pintura a partir del *Trecento*, cuando los círculos intelectuales valoran a los artistas innovadores capaces de introducir cambios y asombrar al público (Chastel, 1982:299), y del *Quattrocento*, cuando los artistas, filósofos y mecenas protagonizan el espíritu de una época que aboga por la renovación cultural, intelectual y artística. Para responder estéticamente al pensamiento humanista, la representación del ser humano debe ser necesariamente más flexible desde el punto de vista narrativo, capaz de transmitir acciones, emociones y relaciones. La pintura como «forma simbólica» aprovecha tanto la perspectiva espacial como la perspectiva psíquica de los efectos fisiognómicos y de los gestos (Chastel, 2004: 22-23). En el siglo XIV Boccaccio elogia a Giotto y critica a los que pintan para agradar a los ignorantes y a los que todavía permanecen apegados al *Trecento* y no se preocupan de satisfacer al público más culto (Chastel, 1982:299). En el siglo XV, Leon Battista Alberti recomienda a los pintores la máxima diversidad posible de actitudes, posiciones y movimientos contrastados de las figuras, unas con el rostro todo visible y otras con la cabeza girada al lado contrario (Trad. Alberti, 2007:102). Se precipita una manera diferente de formalizar el mundo y el ser humano. Los artistas se educan en la idealización del espacio en perspectiva y la figuración de los movimientos naturales del cuerpo, contradiciendo la imagen frontal heredada del medioevo; y estudian tratados de fisiognomía y ensayan los gestos para representar los afectos humanos. En este marco, la representación dorsal pasa a formar parte del repertorio de signos del lenguaje pictórico más libre que, gracias a la renovación cultural, filosófica y artística, se desarrolla en el Renacimiento. Esta moderna visión de la figura humana que corre paralela a la visión antropocéntrica del mundo compite con la iconografía medieval, la arrincona y concita una relación diferente entre la imagen y el espectador. Los hombres y las mujeres perciben desde el Renacimiento, dentro de sus «competencias visuales» (Baxandall, 1981:58), una transformación en la forma de concebir la pintura y de representar su propia naturaleza humana, pero también la de Dios.

La visión de espaldas tiene más de siete siglos de historia y, sin embargo, no es la imagen más esperada ni mejor recibida porque se considera una negación del

espectador a quien la imagen debe pleitesía. En realidad, en el Renacimiento, las figuras completamente de espaldas que no muestran el rostro son muy minoritarias y las que van apareciendo lentamente casi siempre giran la cabeza para exhibir el rostro de perfil. En toda la historia de las imágenes la posición frontal es la predominante. Cuando se da a conocer el *Monje frente al mar* (1808-1810, Berlín, Alte Nationalgalerie) de Caspar David Friedrich en una exposición, la imagen causa revuelo entre los el público espectador y críticos entendidos (M. García, 2018:281); y todavía bien entrado el siglo XIX, cuando el público ve por primera vez *Sobremesa en Ornans* (1848–1849, Lille, Palais des Beaux-Arts) de Gustav Courbet (Figura 4) reacciona ante el hombre retratado de espaldas en el centro del cuadro con interpretaciones muy encontradas, entre muy favorables, negativas y virulentas; se recibe como algo no excepcional, pero sí inusual e, incluso, ofensivo porque se excluye al espectador de ese lugar privilegiado desde el cual visualizar toda la obra amparándose en su supuesta superioridad moral o social (Blake y Frascina, 1998: 75-77). Y todavía en el siglo XXI prevalece la idea de la visión dorsal como una imagen deficiente, incompleta o complementaria de la principalidad de la frontal, como la figura femenina de espaldas en *Concierto Campestre* (1510, París, Louvre) de Tiziano, caracterizada «sólo aparentemente, irreverente con las reglas de la pintura» (Mancini, 2002:127).



**Figura 4. Courbet, G. (ca. 1849). Sobremesa en Ornans [Óleo sobre lienzo, 195 x 217 cm]. Lille, Palais des Beaux-Arts.**



La figura de espaldas es un recurso simple de negación que se pone en práctica por oposición a la frontalidad por ser esta el posicionamiento dominante y el contenedor de la imagen esencial. Así, Tiziano llama en el siglo XVI «la contraria parte» a la visión de Venus de espaldas (Rosand, 2003:54). La cultura occidental se torna plenamente iconoclasta cuando la representación del hombre se vuelve más natural y real con variaciones de posturas, gestos y expresiones que eran casi inamovibles en el icono medieval (Bryson, 1991:132). Subvertir la forma tradicional de una imagen es condicionar la mirada del espectador, trastocar su cultura visual y cuestionar los valores de su conocimiento. La figura de espaldas se constituye como una experiencia de negación para el espectador que debe renovar su talante ante las obras. Haciendo un pequeño ejercicio de homología, las representaciones dorsales y todas aquellas figuras que en cualquier posición ocultan el rostro al espectador, robándole el término a Buchloh, suponen *la retirada de la percepción* (Buchloh, 2004:27).

#### **4. La proxemia iconoclasta en las figuras que dan la espalda**

El posicionamiento y la localización relativa de un icono respecto de otros puede convertirse en una acción iconoclasta que, con fines precautorios o aleccionadores, degrada o trata de minimizar su identidad y protagonismo. Desde el Renacimiento, el posicionamiento de las figuras de espaldas al espectador, sin que necesariamente oculten el rostro, se convierte en una estrategia que discrimina la imagen de determinados personajes ingratos, como el recaudador de impuestos en el fresco *El pago del tributo* (ca. 1425, Florencia, Cappella Brancacci) de Masaccio, un cargo público que el Nuevo Testamento asocia con un pecador codicioso y estafador que recauda más de lo que debe; o el verdugo en *El juicio de Salomón* (1611–1614, Madrid, Museo Nacional del Prado) de la escuela de Rubens, que muestra su poderosa espalda al tiempo que agarra a la criatura inocente boca abajo por una pierna. También sirve para diferenciar en el fresco *Las tentaciones de Moisés* (ca. 1481-1482, Ciudad del Vaticano, Cappella Sistina) de Sandro Boticelli, que narra simultáneamente varios hechos de la vida del profeta, las acciones negativas, realizadas de espaldas al espectador, de las positivas, realizadas frontalmente. Los iconos ocupan el espacio de la representación de forma simbólica y el espacio los configura adscribiéndolos o excluyéndolos (Hammer-Tugendhat, 2015).

Es bien conocida la marginación que sobrelleva la figura de San José como padre putativo de Jesús. Se desplaza en la «Natividad» desde la escena central hacia un rincón del lienzo o vuelto de espaldas para significar que él no es el padre del niño recién nacido y señalar indirectamente la paternidad del Espíritu Santo (Grabar, 1985: 122-123). En general, su figura es secundaria o simplemente eliminada de las representaciones pictóricas hasta el siglo XVI cuando adquiere una mayor

consideración social y aparece en los primeros planos como icono principal (Carmona, 2008: 229-230). También Filipo II de Macedonia sufre esta marginación. Se vuelve de espaldas a su esposa Olimpia de Epiro y a su hijo Alejandro el Magno en un mosaico de la natividad de este, criatura concebida por intervención divina (Grabar, 1985:123). La negación de sus paternidades está semióticamente representada en la distancia o relación de oposición que mantienen respectivamente con sus cónyuges e hijos adoptivos.

Los pintores también crean artimañas para marginar la imagen del discípulo que traiciona a Cristo a cambio de treinta monedas de plata. Judas Iscariote se diferencia a veces por sus atributos, como un nimbo negro o una bolsa de monedas en la mano (Réau, 1996:451), pero también se discrimina con castigos proxémicos y estéticos, ubicándolo en lugares marginales de la composición, poco iluminados o situándolo de espaldas al espectador, aunque exhibiendo en la mayoría de los casos un rostro de perfil cetrino o castigado estéticamente. En el fresco *El beso de Judas* (1304–1306, Padua, Cappella degli Scrovegni) de Giotto, el discípulo infiel está ligeramente vuelto para enseñar al espectador una amplia espalda envuelta en una túnica amarilla, «color simbólico del judío y del traidor» (Réau, 1996:451) y mostrar un «rostro bestial, una frente estrecha, de bruto, que contrasta con la nobleza de Jesús» (Réau, 1996:451). Da Vinci crea un artificio para borrar a Judas en el mural de *La Última Cena* (1495-1498, Milán, refectorio di convento di Santa Maria delle Grazie). No está sentado de espaldas, sino el cuarto desde la izquierda en el mismo lado que los demás; sin embargo, su rostro está de perfil, pero ostensiblemente oscurecido por la sombra de san Pedro que se inclina hacia delante (Woodford, 1989:86). Pero el tipo iconográfico más característico del tema de la última cena de Jesús con sus discípulos presenta, en general, a todos los apóstoles sentados frontalmente en el lugar icónico de la mesa, salvo Judas que, aislado y desprovisto de aureola, se sitúa al otro lado y de espaldas, mostrando al espectador la bolsa de monedas que oculta a los suyos. Es paradigmático este tema porque desde la Edad Media se desarrolló la argucia de aislar al traidor de espaldas al espectador en primer plano (Wilks, 2005:27), lo que se puede interpretar como una forma propia de iconoclasia profiláctica. En el fresco *La última Cena* (ca. 1445-1450, Florencia, Cenacolo di Sant'Apollonia) de Andrea del Castagno, Cristo y sus fieles seguidores situados detrás de la mesa miran hacia las monjas del refectorio y Judas, aislado al otro lado de la mesa, está sentado para darles la espalda (Woodford, 1989:85). Ese tipo iconográfico con diversidad de motivos o esquemas se encuentra, entre otros muchos ejemplos, en *La última cena* (ca. 1486, Florencia, Cenacolo di refectorio di san Marco) de Domenico Ghirlandaio, *La última cena* (1565, Dessau, Schlosskirche) de Lucas Cranach el Joven o *La última cena* (1586, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Francesco Bassano.

También las figuras de pecadores y arrepentidos, si bien renegando de la vida terrenal que han dejado a sus espaldas, se discriminan posicionándolos dorsalmente al espectador y contrariamente a todos los demás personajes supuestamente intachables, como el joven arrodillado ante su padre en *El regreso del hijo pródigo* (1669, San Petersburgo, Hermitage) de Rembrandt y en *El retorno del hijo pródigo* (1773, Viena, Kunsthistorisches) de Pompeo Girolamo Batoni o María Magdalena lamentándose a los pies de Cristo en *La Crucifixión* (1426, Nápoles, Museo e Real Bosco di Capodimonte) de Masaccio.

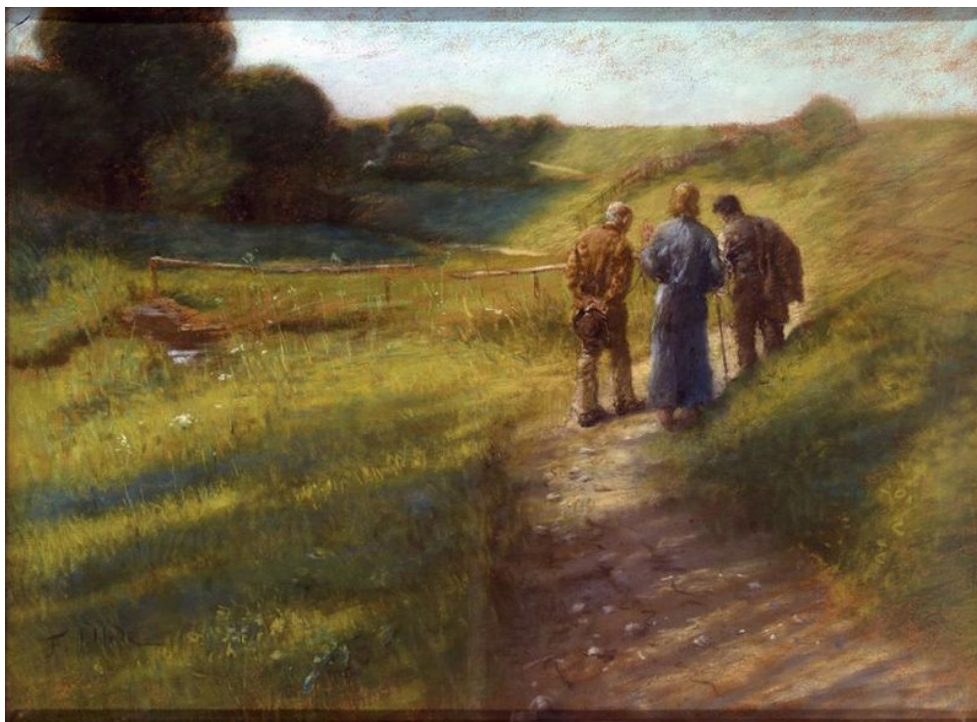
## 5. Iconos sagrados que dan la espalda al espectador

En el ámbito religioso, una forma o intento de abjuración podría producirse a través del arte mediante gestos que, sin llegar a ser apostasías, podrían acercarse al sacrilegio mediante la violación de un canon tácito de representación. Sin embargo, el mundo del arte es líquido. Por una parte, las normas de representación de lo sagrado se ahogan o flotan entre las distintas y alternantes corrientes de pensamiento, unas veces, iconoclastas y, otras, iconólatras. Por otra, los artistas emprenden desde el Renacimiento un ascenso imparable hacia la autonomía del arte que les acerca o separa de la representación fiel de lo sagrado en virtud de su rectitud artística, de la intromisión de lo pagano en el pincel y de la personalidad individual del artista, de tal forma que dejan de existir los modelos canónicos (Besançon, 2003: 213-214). En estas líneas se esbozan tan solo algunas reflexiones sobre el inusual empleo de figuras que dan la espalda para crear iconos sagrados.

Cristo en la cruz debe estar necesariamente visible para ser un crucifijo, es decir, la imagen divina que representa la salvación de la humanidad (Besançon, 2003:211). Un grabado de Rembrandt que representa el tema de la *Crucifixión* (ca. 1641, Amsterdam, Rijksmuseum) contiene la visión de uno de los ladrones crucificado en un giro de ciento ochenta grados dando la espalda al espectador. Pero si un pintor creara para una iglesia la *Crucifixión* de Cristo completamente de espaldas al devoto podría considerarse una acción iconoclasta o un anti-símbolo con una negatividad menos evidente y no por ello menos vehemente que otras actitudes iconoclastas especulativamente más torpes y zafias. Tal y como se distancian la audaz *Mona Lisa LHOOQ* de Marcel Duchamp y *Mona Lisa* agredida vandálicamente por una visitante en el Louvre. En todo caso, como se describe después, hay crucifixiones de Cristo de espaldas al mundo terrenal.

Las representaciones de los pasajes de la vida de Jesús muestran por lo general un hijo de Dios situado frontalmente a los feligreses o, al menos, revelando un rostro. Casi nunca se representa como alguien anónimo porque su representación se vincula con un mensaje sincero de salvación, así que su rostro siempre debe ser visible

para el espectador (Wilks, 2005:27). A finales del siglo XIX Cristo resucitado está excepcionalmente representado de forma anónima en *El camino a Emaús* (1891, Dresde, Galerie Neue Meister) de Fritz von Uhde. Según narra el evangelio, se encuentra y camina con dos apóstoles que no le reconocen; quizá, por ello, aparece semióticamente como una figura anónima en una imagen que parece más profana que sagrada por su cotidianidad.



**Figura 5. Fritz von Uhde (1891). En el camino a Emaús [Pastel sobre papel, 66 x 90 cm]. Dresde, Galerie Neue Meister**

Michelangelo Buonarroti representa la ascensión de Cristo a los cielos en el luneto superior de la fachada principal de la Cappella Sistina decorado con *El juicio final* (1541, Ciudad del Vaticano); y simulando un torbellino ascendente, se atreve a representar insólitamente una imagen de la crucifixión dando la espalda a los fieles (Figura 6). La posición parece estar justificada porque Michelangelo expresa el terror de la Pasión de Jesucristo (Vasari, 1957a:192). Sin embargo, Michelangelo podría ser fiel a las escrituras porque el hijo de Dios se va a unir al Padre. Pues en el Antiguo Testamento, Dios prohíbe a Moisés que vea su faz cuando este le pide poder reconocerlo, pero tan solo le permite ver su espalda cuando Él ya haya pasado (Éxodo 33, 18-20). Sin embargo, Cristo, además de divino, es un hombre terrenal con un rostro que le singulariza de todos los demás hombres comunes, por lo que su icono debe individualizarlo (Besançon, 2003:154). El esquema de la crucifixión de Michelangelo



es una licencia que en el siglo XVI solo se puede permitir uno de los más grandes genios de la pintura.



**Figura 6. Buonarroti, M (1541). Detalle de *El juicio final* [Fresco, luneto izquierdo]. Roma, Cappella Sistina.**

En el siglo XIX, tímidamente Caspar David Friedrich representa a Cristo de espaldas al espectador en un extraño paisaje en *Cruz de las montañas* (1808, Dresde, Gemäldegalerie) y en su dibujo previo *La cruz de las montañas* (ca. 1806, Berlín, Staatliche Museen) dejándose llevar por su propia espiritualidad religiosa y artística. Cuando el pintor muestra el óleo por primera vez en su estudio conmueve a todo el que lo visita salvo al canciller y teórico sajón Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, quien indignado lo considera una concepción del paisaje que pone en peligro el buen gusto y la excelencia pictórica y que ideológicamente evidencia la expresión del espíritu degradado de la época (Honour, 1984:30). Friedrich justifica que Cristo abandona el mundo donde ya no está Dios y se vuelve hacia el Padre eterno figurado en el sol poniente (Besançon, 2003:356). Cabe pensar que el deseo de Friedrich hubiera sido llevar la crucifixión hasta una *reine Rückenfigur* como la mayoría de sus iconos; sin embargo, corrige la posición en el lienzo con otra que se acerca algo más al perfil que la del boceto (Figura 7), quizá, condicionado por la mayor repercusión social y predicamento que tiene la obra pictórica frente al dibujo, pero quizá pudiera ser también el reflejo de un estado de ánimo confuso que caracterizó a gran parte de la ideología religiosa del siglo XIX (Honour, 1984:33).



**Figura 7. Friedrich, C. (ca.1806). *La cruz de las montañas*. [Dibujo a tinta sepia, 64 x 93,1 cm]. Berlín, Staatliche Museen.**

## **6. La iconoclasia que oculta una identidad**

Las figuras que dan completamente la espalda ocultando el rostro al espectador contradicen la clase de imagen frontal que unívocamente representa e inmortaliza a un individuo concreto. Constituyen la iconografía anónima que niega, oculta, tapa o borra la identidad del representado. El icono sin rostro ni mirada es una suerte de iconoclasia contra la estética de la representación que el artista ejecuta en el mismo momento de crear un retrato. Con ello cuestiona una forma acostumbrada, pero regresiva de representar a los representantes, quienes paradójicamente carecen de representados porque solo se representan a sí mismos y se convierten en paradigmáticos y legendarios, como el retrato regio *Isabel de Francia, reina de España* (1615, Madrid, Museo Nacional del Prado) de Frans Pourbus el joven, el retrato popular *Pablo de Valladolid* (ca. 1635, Madrid, Museo Nacional del Prado), el retrato imaginado *Judas Iscariote* (1878, Oslo, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og desing) de Eilif Petersen, el retrato corporativo *Los regentes del asilo de ancianos* (1664, Haarlem, Frans Hals Museum) de Frans Hals o el retrato del anónimo *Anciano con su nieto* (1490, París, Louvre) de Domenico Guirlandaio, circulando por la historia de las imágenes con la autoridad y el prestigio que les otorga la Historia del arte.

La figura dorsal que esconde el rostro es víctima de un acto de rebelión icónico que aniquila la memoria de una imagen social concreta, entorpece la idolatría de su estampa célebre y suspende la relación tácita de comunicación con el espectador, porque los rostros se animan y nos miran cuando los miramos (Belting, 2007:48). Es cierto que son muchos los atributos que acompañan a los iconos y que permiten reconocerlos. Pero la demanda de un rostro como la esencia de la imagen humana tiene un componente simbólico y antropológico porque en el rostro reside la totalidad

del cuerpo como signo social (Belting, 2007:47) y contribuye a instaurarse como modelo ejemplarizante. Giorgio Vasari (Trad. 1957b) describe cómo Leonardo da Vinci deja sin terminar el fresco con la representación de la última cena de Jesús con sus discípulos en el refectorio de los hermanos dominicos de Santa María de las Gracias en Milán porque no encuentra en la tierra el modelo ideal de belleza y gracia celestial para representar el rostro del hijo de Dios; pero tampoco encuentra el modelo de un traidor para encarnar a Judas hasta que decide copiar la cara de un indiscreto prior que le importuna con frecuencia (pp. 19-20). Da Vinci busca unos rostros que sean el fiel reflejo de la vida y el carácter de los personajes como símbolos de ellos mismos para revivirlos, pero también, en este caso, castiga de por vida al prior inmortalizándolo en el cuerpo de Judas. Los rostros de la Modernidad pintados sobre lienzos actúan como las máscaras mortuorias que vivifican la representación de un sujeto ausente (Belting, 2007:48). Pero la iconoclasia tiene el propósito de obstaculizar la supervivencia de algunos sujetos imponiéndoles el anonimato, vueltos de espaldas en su representación para que, según qué casos, si su vida es indigna, que su imagen se olvide y no sea ejemplar; si su vida es modélica, que tras el anonimato cualquiera se pueda poner en su lugar; y si sus acciones son meritorias, que pueda representar a todo un colectivo, como *El joven dibujante* (ca. 1738, Fort Worth Texas, Kimbell Art Museum) de Jean-Baptiste-Simeón Chardin, que de espaldas e inclinado hacia delante sobre su carpeta de dibujo, representa a todo su gremio al tiempo que traza de forma privada unos bocetos. Estos iconos anónimos dejan a un lado la unicidad de lo simbólico y adquieren un carácter alegórico que es semánticamente más fértil.

La valentía de las mujeres aragonesas que reemplazaron a los soldados muertos durante la Guerra de la independencia española está personificada en un grabado de la serie *Los desastres de la guerra: Qué valor!* (ca.1810-1814) de Goya. Es la estampa de una mujer vuelta de espaldas que se dispone a disparar un cañón contra los franceses en el sitio de Zaragoza (Figura 8). Aunque parece ser que la esbelta figura y la negra cabellera desordenadamente recogida se corresponde con el físico de la popular y emblemática Agustina de Aragón, Goya se resiste a representarla e individualizarla como única heroína: «la realidad es que en la estampa no se puede ver a Agustina de Aragón, pues, al hacerlo, se limitaría su significado y primaría, en la valoración de la obra, la certera documentación histórica» (Vega, 1988:294). La mujer que enciende la mecha del cañón se ha tomado de la historia real, pero al presentarla de espaldas y sin rostro la imagen se desvincula del nombre propio y se desvanece la iconicidad; en la silueta de la figura la individualidad se transforma en generalidad. Frente a otro tipo de imágenes en las que los héroes están individualizados, ella es el icono anónimo y alegórico de todo un colectivo de mujeres decididas. Conceptualmente

esta estampa es genérica y emblemática y expresa la participación valerosa de la mujer en el conflicto y su coraje ante la muerte (Matilla, 2008: 286-287).



**Figura 8. Goya, F. (ca.1810-1815). ¡Qué valor! Serie: Los desastres de la guerra (7/82) [Estampa, aguafuerte, aguatinta, buril, punta seca y bruñidor, 15,5 x 20,8].**

En *El monje en el maizal* (ca. 1646, Amsterdam, Rijksmuseum) de Rembrandt, un hombre vestido con hábito peca realizando el acto sexual de espaldas al espectador recostado sobre una mujer a la que oculta con todo su cuerpo. La relación parece ser consentida y el clérigo dando la espalda y sin exponer el rostro consigue el anonimato y la privacidad para el acto. Así, Rembrandt, siguiendo la tradición del arte gráfico reformista del norte que prospera burlándose de las transgresiones sexuales del clero católico (Hammer-Tugendhat, 2015), en lugar de señalar a un monje concreto, generaliza el vicio apuntando a todo un gremio por la espalda. En este caso, el dorso del monje representa, además del apartamiento, el encubrimiento. Por una parte, la acción iconoclasta que borra el rostro y el nombre propio del monje protege la identidad y la responsabilidad de un individuo que no está orgulloso de su acto y, por otra, generaliza la acción tras el anonimato y acusa a todo el clero.

La iconoclasia del rostro también encubre a una renombrada aristócrata en *La duquesa de Alba y su dueña* (1795, Madrid, Museo Nacional del Prado). Representa una broma pesada que Goya pudo haber presenciado en el Palacio de la Duquesa de Alba cuando acudía para realizarle un retrato. María Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo asusta con un amuleto rojo contra el mal de ojo a su sirvienta Rafaela Luisa Velázquez llamada «La beata» por su conocida afición a los rezos (*Museo del Prado: Catálogo de las pinturas*, 1996:156). En la acción que pretende ser una diversión es



posible imaginar la cara intimidadora de la burlona duquesa situada de espaldas y enfrentada a su atemorizada fámula, que exhibe su rostro desazonado mientras se protege de la superstición levantando el crucifijo que porta en la mano. En este caso, Goya se ahorra evidenciar a su amiga con un rostro malvado, pero no le exime de dar la espalda como aquel que oculta un acto cuestionable y especialmente propio de quien se ampara en una situación de superioridad jerárquica y social.

La iconoclasia que borra el rostro al girar las figuras de espaldas genera una iconografía anónima que no añade iconos anónimos con unos atributos específicos a la iconografía tradicional, sino que es un contenedor de sujetos desconocidos que funcionan como carcasas huecas que se nutren alegóricamente del contenido que las rodea. Son figuras que descontextualizadas no guarecen significado alguno y cuyas posibles figuraciones proceden de la lectura de la escenografía que los ambienta. Una figura de pie o sentada de espaldas y sin un rostro que la anime no dice, expresa o sugiere nada más que lo que su entorno le presta y le concede publicar, como *La elegante* (ca. 1892, colección privada), una mujer sin nombre finamente vestida y tocada con sombrero que mira hacia la luz que entra por una puerta que se abre al fondo (Figura 9).



**Figura 9. Vuillard, E. (ca.1892). *La elegante* [Óleo sobre tabla, 28,4 x 15,3 cm]. Colección privada.**

Las figuras anónimas realizan una actividad impropia que en un ámbito concreto adquiere una funcionalidad, por ejemplo, la de ser bañistas. Obviamente los bañistas no siempre dan la espalda al espectador, aunque sí es un posicionamiento reiterado. Sin embargo, desde el punto de vista iconológico, lo que distingue en un baño a una figura anónima de espaldas de otra ubicada frontalmente es, por ejemplo, la representación de la privacidad. Este significado abstracto asociado a su significado funcional constituye un icono anónimo. Pero tampoco la privacidad se personifica exclusivamente en los bañistas de un tiempo y lugar, sino que otras muchas figuras, como las que se abrazan, pueden expresarla en contextos diversos. Al mismo tiempo, las figuras que se abrazan declaran su amor. No se pueden establecer relaciones biunívocas entre figuras anónimas, contextos y significados, sino que los iconos anónimos habitan iconológicamente un «espacio heterotópico» de lugares y relaciones en los que las figuraciones cambian de una imagen a otra, como varía el tipo de afecto entre *Dos mujeres que se abrazan* (1911, colección privada) de Egon Schielle (Figura 10) y el abrazo entre *Madre e hija* (1913, Viena, Leopold Museum), también de Schielle (Figura 11). Los iconos sin orden de la iconografía anónima pueblan el espacio que propicia pensar universalmente lo diferente y rompen con los tópicos de las imágenes como se rompe para Michael Foucault la relación entre las palabras y las cosas (Foucault, 1989:3).



**Figura 10. Schielle, E. (1911). *Dos mujeres que se abrazan* [Acuarela, 56 x 37 cm]. Colección privada.**



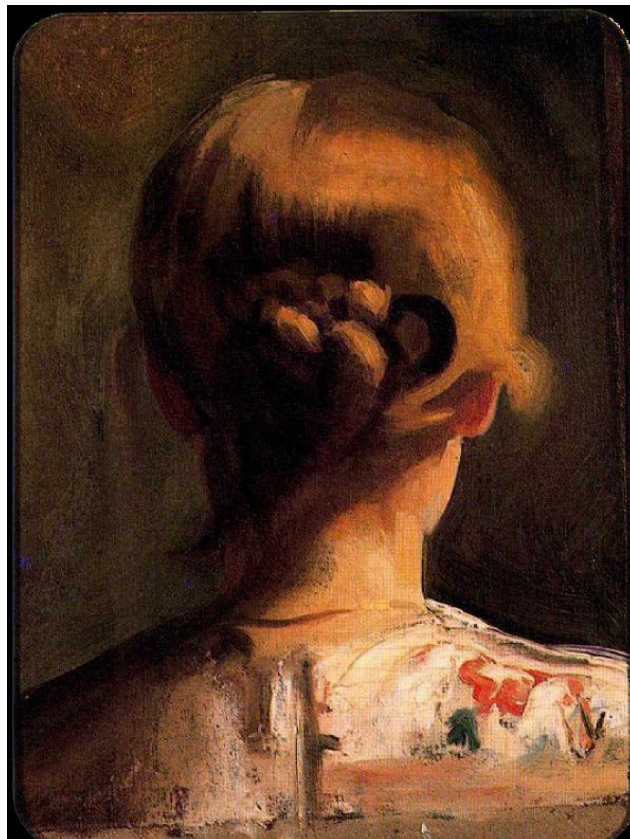
**Figura 11. Schielle, E. (1913). *Madre e hija* [Dibujo, 47,9 x 31,1 cm]. Viena, Leopold Museum.**

Estas «heterotopías» están en las antípodas de las figuras de la frontalidad que se ubican en un «espacio utópico» de verdades, asociaciones arbitrarias y autorías, en el que las relaciones entre las formas y los contenidos son biunívocas y no hay posibilidad de distracción o imaginación. La iconografía anónima se opone a las rígidas relaciones entre figuras, contextos y significados que generan los iconos ordenados de la frontalidad con sus nombres, que sin tener por qué ser nombres propios sí los concretizan. La mujer anónima que mira por la ventana hacia la calle situada de espaldas en *Interior* (1880, colección privada) de Caillebotte, parece interesada en algo que sucede al otro lado del cristal, quizá alguien que pasa o alguien que se asoma por la ventana del edificio de enfrente o, acaso, imagina que está viendo lo que no ve porque espera impaciente una llegada. Saliendo de la interpretación más tópica se pueden sugerir otras figuraciones. Stoichita reconoce que lo más interesante de la imagen de esta mujer que mira es «la puesta en escena de una intriga visual» y la posibilidad de su interpretación (2005:47).

La actitud iconoclasta niega los retratos a los retratados. Aunque formalmente no existe contradicción, el retrato de espaldas al espectador es un oxímoron, una imagen que



se muestra para ocultarse. Cada parte del cuerpo de cada individuo es única, pero el rostro es la individualidad. La representación de un rostro sin cuerpo es el retrato de alguien en particular, pero un cuerpo sin rostro se universaliza. El rostro en ausencia de contexto alude por sí mismo a un individuo concreto, pero un cuerpo sin rostro y sin huellas propias pintado sobre un fondo anodino se vuelve cosa. El retrato de espaldas necesita un contexto, un espacio lleno, un lugar habitado por objetos alegóricos que caractericen al modelo y este sea capaz de señalar a un colectivo de individuos con unas características o intereses comunes, como profesiones o habilidades. *Pere Romeu* (1900, Nueva York, MoMA) de Picasso (Figura 1) y *Niña vista de espaldas, Luisita* (1917, colección privada) de Carlos Saenz de Tejada (Figura 12) son retratos de espaldas sin rostro en un espejo, sin una dirección de la mirada y en un escenario vacío que no dice ni predice nada más que aquellas figuraciones que proceden de las emociones y razones de los espectadores. Son el «retrato neutro sobre fondo neutro» que suspende la relación estética con la imagen esencialmente representativa, igual que suspende Kazimir Malévich la relación entre los colores complementarios en *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918, Nueva York, Museum of Modern Art). Sin embargo, quedan atrapados en las imágenes otros significantes, porque los dorsos también son huellas de los modelos, como son rastros las diferencias de tonalidad entre los dos blancos de Malévich.



**Figura 12.** Saenz de Tejada, C. (1917). *Niña vista de espaldas, Luisita*.



## 7. La iconoclasia de los afectos

La representación del hombre, sus valores y afectos es medular en la historia del arte desde la eclosión del Humanismo y el interés ha permanecido en la pintura figurativa hasta nuestros días por encima del naturalismo. Pero se produce una situación paradójica en la figura que da la espalda al espectador: al mismo tiempo que se da la vuelta y gana espacio, movimiento y expresividad analógica, malogra la capacidad de demostrar emociones a través del rostro. Pero también puede verse afectada la expresividad de las manos y los brazos que por lo general trabajan hacia delante y exigen a la figura el posicionamiento frontal para su demostración de una forma natural. Hay gestos que gozan de una larga vida; por ejemplo, el gesto del brazo recogido en el pecho o «en cabestrillo» se pone de moda en el retrato de la antigua Grecia en el siglo V a. C. como signo de la buena apariencia, honestidad, modestia y respeto y se extiende hasta el siglo XIX (Hoare, 2013:948). Moshe Barasch también señala que a partir del siglo XIII el gesto de las palmas de las manos unidas a la altura del pecho sustituye a las manos alzadas como fórmula por excelencia de la liturgia cristiana y es la elegida por Giotto para representar a los orantes en sus obras (Barasch, 1999:67). Interesado profundamente por el lenguaje de los gestos, critica las figuras anónimas que a comienzos del siglo XIV dan la espalda al espectador gracias a la ilusión de profundidad; son secundarias, sin jerarquías, sin significado individual y sin una función solemne; así que, sin poder para expresarse, las condena a su mera función estructural, como los dos monjes anónimos que se ven desde atrás en el fresco *Duelo por la muerte de San Francisco* de Giotto en la Capilla Bardi de Santa Croce de Florencia (Barasch, 2003:54). Sin embargo, estas figuras que se cierran delante de San Francisco son las mismas que invitan al espectador a introducirse en ellas y compartir empáticamente su corazón.

La figura que da la espalda al espectador ocultando el rostro es el resultado de un acto iconoclasta que detrae toda posibilidad de reconocer una individualidad o personalidad, concretar la dirección de su mirada, reconocer sus intereses y percibir sus emociones, tan solo imaginarlos. La mujer que recorre la galería en *Mary Cassat en el Louvre* (ca.1880, colección privada) de Edgar Degas no refleja su verdadero estado emocional ante las obras; sólo el lugar en el que se encuentra sugiere su afición por la pintura. El lenguaje corporal es un recurso expresivo subsidiario del rostro, como la gestualidad de la figura femenina en *New York interior* (1921, Nueva York, Whitney Museum of American Art) de Edward Hopper, pero insuficiente como medio de información personal o de comunicación afectiva.

Se considera normal la visión del rostro en las figuras frontales, pero una tenue acción iconoclasta las transforma en clandestinas y causan significados distintos a los que

originariamente tendrían, pero también distintos a los que sugerirían en posición de espaldas. La clandestinidad es la cualidad de las figuras que en las imágenes se sitúan frontalmente o de perfil al espectador, pero tienen el rostro oculto porque el pintor lo esconde cubriéndolo con objetos, traslajos o estudiadas actitudes. Estas figuras clandestinas no son estéticamente anónimas sino «figuras ausentes» porque no se manifiestan. En ellas el anonimato y la identidad son conceptos estériles porque tienen una presencia formal y analógica que el espectador advierte, pero ni se muestran ni se comunican con nada ni con nadie: «una elipsis visual permite que los monumentos envueltos se encuentren a la vez ausentes y presentes. Presentes, porque de hecho sabemos que están ahí; ausentes, porque no los podemos ver» (Carrere y Saborit, 2000:274). Es la razón por la que en *El ángel impidiendo a Abraham el sacrificio de Isaac* (1637, San Petersburgo, Hermitage) de Rembrandt, el ángel cubre con la mano el rostro de su hijo para no verlo y que no le mire, como si lograra su ausencia y evitara su muerte. A pesar de la incomunicación, la figura clandestina tiene especial habilidad para mover en el espectador una idea o provocar una experiencia emocional por empatía: «En esa tensión elíptica entre ausencia y presencia, cancelación y deseo de reconstrucción, se apoya la estrategia persuasiva» (Carrere y Saborit, 2000:274). Es la tristeza que causa *La niña triste* (1921, Bilbao, Museo de Bellas Artes) de Carlos Sáenz de Tejada (Figura 13), sentada en el suelo de frente y con la cabeza caída y hundida en su propio pecho.



**Figura 13. Sáenz de Tejada, C. (1921). *La niña triste* [Óleo y carboncillo sobre lienzo, 98 x 75,5]. Bilbao, Museo de Bellas Artes.**

Las figuras clandestinas son personajes que se aíslan o son aislados por razones personales, emocionales, psicológicas, sociológicas, políticas o religiosas. Cuando los personajes gozan o sufren situaciones extremas o emociones inconmensurables, los pintores salen en defensa de su privacidad mediante gestos iconoclastas que ocultan sus rostros. Quedan mutilados para expresar emociones, contar su historia o nombrar algo por pudor, vergüenza, extenuación o miedo. La iconoclasia del rostro representa, entonces, la intimidad. El beso anónimo de las figuras clandestinas de *Los amantes* (1928, Nueva York, MoMA) de René Magritte es la silueta vacía de un beso sin autoría (Figura 2). Pero es la imagen de la intimidad de unos amantes que quieren expresarse y no se expresan, que quieren decir y no dicen, que quieren besarse y no se besan. «La intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir» (Pardo, 2013:54). También coinciden en sus inclinaciones: «—es el tercer axioma de la intimidad— que me sostengo apoyándome en mis inclinaciones: ellas no son sólo mi ruina o mi perdición, sino también lo que me hace tenerme a mí mismo» (Pardo, 2013:45).

Los iconos clandestinos son figuras ocultas y ausentes que representan iconológicamente lo inexpresable, irrepresentable o inaccesibles a los ojos y que relatan lo inverosímil, extravagante o extremo. Jean-Baptiste Du Bos argumenta en el siglo XVIII que la razón por la cual Nicolas Poussin esconde de forma muy inteligente el semblante de Agripina entre sus propias manos en *La muerte de Germánico* (1628, Minneapolis Institute of Art) es para denotar su más profundo dolor ante el lecho de su esposo envenenado, toda vez que ha agotado la representación de todos los tipos de tristeza en los rostros de los demás personajes que la acompañan (Du Bos, 2007:67). Poussin utiliza en el siglo XVII la misma estrategia que el pintor griego Timantes de Sición en el siglo IV a. C., quien para representar a Agamenón lamentándose en *El sacrificio de Ifigenia* cubre su cabeza con un velo y su cara con la mano, incapaz de figurar la máxima aflicción posible, según relata Marco Fabio Quintiliano en *Instituciones Oratorias* (Trad. Quintiliano, 1916:110). La posición clandestina de Agripina, que se muestra de frente al espectador y oculta sus facciones de amargura, ofrece la paradójica imagen que construye y destruye una identidad. Así, la imagen ambigua de Agripina, una vez vaciada la forma de su rostro como vehículo de expresión emotiva, separada de su personalidad y colmada del contenido que nos proporciona el lenguaje analógico, se convierte en el signo del extremo sufrimiento que alguien puede soportar.

También, con una finalidad distinta y en sentido inverso, para alejar al espectador del temor, la congoja o el pánico que le provocaría la visión del rostro de la muerte, que visita a un hombre del campo y le agarra por el hombro en *La muerte y el leñador* (1859, Copenhague, Gliptoteca Ny Carlsberg), Jean-François Millet vuelve de espaldas al

espectador la siniestra figura de túnica blanca y con guadaña. Y por si pudiera quedar algún resquicio de la mirada La Parca, la encapucha tapándole toda la cabeza.

El poder, la seguridad y el orgullo predispone a los individuos a representarse frontalmente. En contraposición, cualidades como la timidez, el pudor o la mala conciencia respecto de los propios actos reprobables causan el sentimiento de vergüenza, el temor a ser reconocido y, consiguientemente, conducen a la búsqueda de la soledad, la privacidad, la ocultación o el aislamiento social. Cubrirse la cara con las manos es uno de los gestos que significan la vergüenza que un individuo siente ante otro que supuestamente le observa. Al ocultar su sello de identidad, esconde todo su cuerpo. Podría ser una reacción lejanamente instintiva, pero es probablemente una conducta culturalmente heredada. Este gesto se encuentra compilado entre los que utilizaban los monjes benedictinos durante sus períodos de silencio (Baxandall, 1981:83) y también está suficientemente documentado en obras pictóricas. Por ejemplo, la expresión de la máxima vergüenza por el pecado cometido se encuentra en la figura clandestina de *Caín* (1791-1795, Bilbao, Museo de Bellas Artes) de Friedrich Rehberg. El fratricida huye de la escena del crimen cubriéndose la cara con los brazos tras haber matado a Abel. También se aprecia en la figura de Adán saliendo del Paraíso junto a Eva en el fresco renacentista *La expulsión del Paraíso* (ca. 1427, Florencia, Capilla Brancacci, Basilica di Santa Maria del Carmine) de Masaccio; él se lleva las manos al rostro para ocultar la amarga decepción que tiene de sí mismo, y porque no puede mirar a Dios a la cara. Y también, Jacques-Louis David, en *La muerte de Sócrates* (1787, Nueva York, The Met), representa al cancerbero situado de espaldas al espectador cubriéndose el rostro henchido de vergüenza con la mano, para no verse a sí mismo entregando la cicuta al egregio filósofo, a quien tampoco puede mirar a la cara.

Los efectos del trabajo ininterrumpido reprimen el ánimo. Van Gogh, siempre próximo a las necesidades y a los problemas personales y sociales de los hombres y mujeres trabajadores, representa el abatimiento recurriendo al posicionamiento clandestino. Son figuras que expresan el agotamiento y la desesperación de sujetos que no tienen derecho al descanso laboral (Ives et al., 2005:80). Tal es el caso de las figuras *Mujer afligida* (1883, Otterlo, Museo Kröller-Müller) y *El rendido* (1882, Amsterdam, Van Gogh Museum), quienes sentados en sillas hundían los rostros en sus puños después de una difícil jornada (Figura 14).





**Figura 14. Van Gogh, V. (1882). *El rendido* [Grafito sobre papel, 50,4 x 31,6 cm]. Amsterdam, Van Gogh Museum.**

## **8. Conclusiones**

Las figuras de espaldas y las figuras anónimas que ocultan el rostro al espectador son motivos pictóricos sencillos con prometedoras competencias significantes, que a partir del *Trecento* fracturan el orden visual medieval que impone a los iconos un posicionamiento que se dirige prioritariamente hacia el espectador. Socaban la imagen tradicional y simbólica que favorece la natural forma de comunicación cara a cara y afectan a las costumbres estéticas del público, pero los pintores artífices de estos cambios no son conscientemente iconoclastas durante su proceso de creación de las imágenes. Se consideran figuras iconoclastas desde una perspectiva actual que amplía el concepto de iconoclasia para designar las acciones que rompen con las

tradiciones y corrientes artísticas establecidas (González, 2018:4), tal y como son iconoclastas períodos de regeneración estilística de los cánones, como el manierismo, o procesos de sustitución de la figuración, como la abstracción.

La condición iconoclasta de las figuras analizadas es servicial al lenguaje gráfico porque en su propósito de ruptura lo hace evolucionar y lo enriquece semánticamente. Se trata de una iconoclasia productiva que utilizando las figuras anónimas o sin identidad quiebra la naturaleza simbólica de los iconos y sus respectivas obras, tanto religiosas como civiles, y genera imágenes alegóricas con multiplicidad de significados. Su estrategia es marginar culturalmente a ciertos personajes indeseables por razones políticas, ideológicas, religiosas o personales mediante gestos estéticos y proxémicos que ocultan su rostro como la esencia de su individualidad e identidad, o que los desplazan de la escena principal con posiciones secundarias, como la de mostrarlas de espaldas; desmitificar la representación unívoca y simbólica de ídolos o seres corrientes suprimiendo iconos individualizados que ven socavada su identidad social al omitirse la visión de su rostro; encubrir los afectos personales escondiendo la naturalidad de las facciones del rostro emocionado; y cuestionar la posición canónica o consuetudinaria de los iconos sagrados que deben mirar hacia la iglesia. Como contrapartida, las imágenes con iconos anónimos son potencialmente representativas de colectivos, como gremios profesionales, e ideas universales, como la privacidad o la valentía, en lugar de presentar a individuos concretos que se afincan política y socialmente con imágenes perceptualmente inamovibles. La iconoclasia selectiva en las figuras provoca un giro semiótico que fragmenta la unicidad de las representaciones simbólicas y obliga al espectador a cambiar la naturaleza de su mirada y reemplazar la inmediatez de la intuición estética por la reflexión, la comprensión filosófica y la verbalización. Es un tipo de iconoclasia rupturista, constructorista y fértil semióticamente, que a través de gestos y motivos pictóricos deconstruye tipos iconográficos tradicionales, porque revoca y fragmenta imágenes totalizadoras y cerradas a la imaginación del espectador, y figura una multiplicidad de conceptos que se asocian a las nuevas imágenes desmembradas, pero abiertas a la interpretación. Es una iconoclasia de carácter semiótico que no suspende en ningún caso la visión de los iconos, sino que preventiva y razonadamente modifica la forma de mostrarlos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, L. B. (2007). *De la pintura y otros escritos sobre arte* (R. De la Villa, Trad.). Tecnos.
- Barasch, M. (1999). *Giotto y el lenguaje del gesto*. Akal.
- Barasch, M. (2003). «Elevatio». *The Depiction of a Ritual Gesture*. 24(48), 43-56.
- Baxandall, M. (1981). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: Arte y experiencia en el Quattrocento*. Gustavo Gili.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen* (G. M. Vélez Espinosa, Trad.). Katz.
- Besançon, A. (2003). *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclasia* (E. Castejón, Trad.). Ediciones Siruela.
- Blake, N., y Frascina, F. (1998). La práctica moderna del arte y de la modernidad. En *La modernidad y lo moderno: Pintura francesa en el siglo XIX*. Akal.
- Bryson, N. (1991). *Visión y pintura: La lógica de la mirada* (C. Luca de Tena, Trad.). Alianza Editorial.
- Buchloh, B. H. D. (2004). *Formalismo e historicidad: Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (C. del Olmo y C. Rendueles Menéndez de Llano, Trads.). Akal.
- Carmona, J. (2008). *Iconografía de los santos*. Istmo.
- Carrere, A., y Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Cátedra.
- Chastel, A. (1982). *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico* (L. López y L. E. López, Trads.). Cátedra.
- Chastel, A. (2004). *El gesto en el arte* (M. Córdor, Trad.). Siruela.
- Du Bos, J.-B. (2007). *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura* (R. I. Piñero Moral, Ed.; J. Monter, Trad.). Universitat de València.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte: Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa* (M. Condor, Trad.). Cátedra.
- García, M. (2018). Escritura e imagen: El caso crítico de «Monje frente al mar» de Caspar David Friedrich. *Escritura e imagen*, 14, 279-290. <http://dx.doi.org/10.5209/ESIM.62777>
- González, J. A. (2018). De la iconoclasia como motor histórico. *Istor, Año XIX, número 74, Otoño 2018*, 3-12.

Grabar, A. (1985). *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (F. Díez del Corral, Trad.). Alianza.

Hammer-Tugendhat, D. (2015). *The Visible and the Invisible: On Seventeenth-Century Dutch Painting*. (M. Clausen, Trad.; Epub-production: Jouve, www.jouve.com). De Gruyter.

Hoare, A. (2013). Salvator Rosa's Allegory of Philosophy as Ut Pictura Rhetorica: Eloquent Gesture and the Pursuit of Artistic Decorum. *Art History*, 36(5), 944-967.

Honour, H. (1984). *El Romanticismo* (R. Gómez, Trad.). Alianza Editorial.

Ives, C., Stein, S. A., van Heugten, S., y Vellekoop, M. (2005). *Vincent van Gogh: The Drawings*. Metropolitan Museum of Art.

Mancini, M. (2002). «Di dame, di cavalieri, di amore e di morte, di musica e d'armonia» en la pintura italiana del Renacimiento. En *Arte y poesía: El amor y la guerra en el Renacimiento [Catálogo de Exposición Biblioteca Nacional de España. Madrid, 27 de noviembre de 2002—26 de enero de 2003]* (pp. 119-134). Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

Matilla, J. M. (2008). Desastre 7: Qué Valor! En M. B. Mena (Ed.), *Goya en tiempos de guerra: [Exposición]* (pp. 286-287). Museo del Prado.

Mitchell, W. J. T. (2011). El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (II). En A. García (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 71-86). Ediciones Universidad de Salamanca.

*Museo del Prado: Catálogo de las pinturas*. (1996).

Pardo, J. L. (2013). *La intimidad*. Pre-textos.

Quintiliano, M. F. (1916). *Instituciones oratorias: Vol. II* (I. Rodríguez y P. Sandier, Trads.). Imprenta de Perlado Páez y Compañía.

Réau, L. (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento: Vol. 1.2*. Serbal.

Rosand, D. (2003). El arte narrativo de Tiziano: Sacro y profano. En M. Falomir (Ed.), *Tiziano: [Exposición] 10 de junio-7 de septiembre 2003* (pp. 46-61). Museo Nacional del Prado.

Vasari, G. (1957a). *Vidas de artistas ilustres* (A. Blánquez, Trad.; Vol. 5). Iberia.

Vasari, G. (1957b). *Vidas de artistas ilustres* (A. Blánquez, F. Farran y Mayoral, E. Molist Pol, y M. Scholz, Trads.; Vol. 3). Iberia.



Vega, J. (1988). Qué valor! En M. B. Mena (Ed.), *Goya y el espíritu de la Ilustración: [Catálogo]: Museo del Prado, Madrid 6 de octubre-18 de diciembre de 1988; Museum of Fine Arts, Boston 18 de enero-26 de marzo de 1989; Metropolitan Museum of Art, Nueva York 9 de mayo-16 de julio 1989* (pp. 293-296). Museo del Prado.

Wilks, G. (2005). *Das Motiv der Rückenfigur und dessen Bedeutungswandlungen in der deutschen und skandinavischen Malerei zwischen 1800 und der Mitte der 1940er Jahr*. Tectum Verlag.

Woodford, S. (1989). *Cómo mirar un cuadro* (M. del M. Moya i Tasis, Trad.). Gustavo Gili.