

MEDICINA & HISTORIA

REVISTA DE ESTUDIOS HISTÓRICO-INFORMATIVOS DE LA MEDICINA

Secretaría de Redacción

Centro de Documentación de Historia de la Medicina de J. URIACH & Cía. S. A.

Barcelona, noviembre de 1972

PROF. JOSÉ CASANOVAS

LA REPRESENTACION DE LOS OJOS EN EL ARTE

18

M&H

LA REPRESENTACION DE LOS OJOS EN EL ARTE

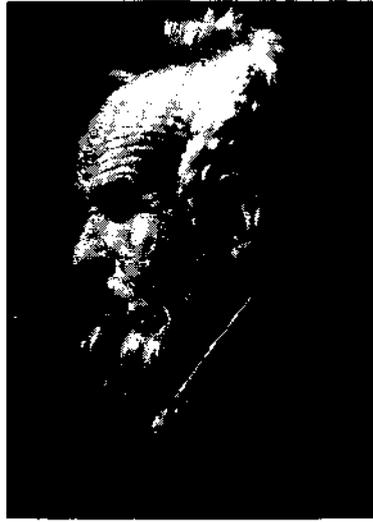
PROF. JOSÉ CASANOVAS



FIG. 1.
Cabeza romana, en bronce.
Museo Arqueológico. Barcelona.

FIG. 2.
Ojos de anciano. Raimundo Llull,
por F. de Ribalta.
Museo de Arte Antiguo. Barcelona.

FIG. 3.
G. C. Guazava. Escuela francesa. 1916.



I. EL LENGUAJE DE LOS OJOS

En otra ocasión nos hemos ocupado de las influencias fisiológicas y patológicas de la visión de los artistas en sus realizaciones plásticas. Ahora, quisiéramos detenernos a considerar no los ojos del artista sino el modo cómo él ha reflejado mediante la pintura o la escultura los ojos de sus modelos ora normales, ora alterados por la enfermedad.

El lenguaje de los ojos... Los ojos hablan. A menudo, su lenguaje es elocuente, lleno de matices. Sólo a veces su hablar es quedo o engañoso. Casi siempre es fácil interpretar lo que nos dicen. Shakespeare puso en labios de Romeo: «Ella calla, pero ¡qué importa, si sus ojos hablan!». Según Lacarrere «el ojo es como un prisma en el que nuestra luz interior se descompone, exterioriza y multiplica en singulares tonos expresivos».

Para Ortega y Gasset «nuestro cuerpo desnuda nuestra alma, la anuncia y la va gritando por el mundo. Nuestra carne es un medio transparente donde da sus refracciones la intimidad que la habita».

Los ojos y la boca son los elementos que más contribuyen a la expresión del rostro pero, como afirmó M. Soria, la expresión de los ojos es mucho más variada y rica en matices que la de la boca, y contribuye a ello la gran movilidad ocular. Petrarca cantó esta movilidad ocular: «Yo veo en el moverse de tus ojos una luz, dulce luz, que me señala la senda que hacia el cielo me conduce».

Pero los ojos, aun fijados estáticamente por el artista en una expresión momentánea, nos hablan alto y claro.

Muy bien observó Marañón que, por sólo los

ojos de un retrato, es posible juzgar el carácter de una persona. En su obra sobre el Conde Duque de Olivares lo demuestra una ilustración en la que, de los retratos del Cardenal Infante Don Felipe y de su hermano Felipe IV, se ven únicamente los ojos. En los del primero, se aprecia la mirada llena de optimismo y voluntad enérgica; en los del segundo, la mirada vaga y muelle denota a las claras una voluntad paralítica.

Una duda acerca del valor expresivo de los ojos pudiera surgir al notar la expresividad de las esculturas clásicas a pesar de que, por lo general, en ellas no se aprecian ni el iris ni las pupilas. Esta duda se desvanecería si, en las mismas esculturas, viéramos los ojos completamente representados; ganarían aún más en viveza. Además, se ha demostrado que los antiguos representaban perfectamente los detalles de los ojos.

Para Cossío-Pijoan no existe la más pequeña duda de que las esculturas griegas, aunque fueran de mármol, estuvieron pintadas. A veces, los detalles eran fielmente reproducidos en piezas postizas en las que se señalaba el iris sobre una cáscara de esmalte blanco amarillento que simulaba la esclerótica. En la antigüedad, estas piezas, postizas casi siempre, se desprendieron o fueron arrancadas para hacer con ellas, según dicen Cossío y Pijoan, «polvos de ojos de dioses con que curar las oftalmías».

En una cabeza romana encontrada en las excavaciones de Ampurias (Gerona) se aprecia claramente que en uno de los ojos saltó un fragmento postizo que correspondía a la córnea y que, en cambio, se ha conservado en el otro.

FIG. 4.
Párpados en «melocotón». Autorretrato juvenil de Goya.
Colección Grimpel y Wildenstein. París.



FIG. 5.
Párpados «tarsales».
El cardenal Trivulzio.
Museo del Prado.



FIG. 6.
Laocoonte. Museo Vaticano.



Por esto algunos escultores modernos, ante esta evidencia, pintan las cejas y los iris, al darse cuenta de lo que importan los ojos para aumentar la impresión de vida que despiertan sus obras.

Fijémonos en lo que nos indica el tamaño de los ojos. En proporción, los ojos grandes son patrimonio de los niños. A ello se debe, en gran parte, el misterio de pureza que nos penetra al contemplar los grandes ojos, bellísimos, de la Vírgenes de Murillo.

En cambio, en los cuadros, se representan los ojos de las viejos con aparente pequeñez.

El ojo del viejo es, pues, opuesto al ojo del niño. Éste se abría curioso y maravillado ante el espectáculo, para él tan nuevo, del mundo. El viejo, con los años, va perdiendo interés por todo y sus ojos, concluiríamos lógicamente, tienden a cerrarse.

La desaparición del panículo adiposo subcutáneo y la pérdida de elasticidad de la piel próxima a las comisuras causan las llamadas vulgarmente «patas de gallo», cuyos pliegues se fruncen al contraerse el orbicular.

También por la progresiva disminución de la grasa orbitaria aparece el «hundimiento» de los ojos en los viejos. En la conocida pintura de Hans Baldruch Grien «Las tres edades», del Museo del Prado, se ven la joven, la vieja y la muerte; tres seres, con los mismos rasgos. En sus ojos, el paso del tiempo ha ido arrancando primero la lozanía y, finalmente, la vida.

En adultos normales, en momentos de ira, surge una aparente exoftalmía cuando una fuerte descarga adrenalínica retrae el músculo elevador liso del párpado. Tal se ve en los ojos de un sayón de la obra de Quintin

Mateys «Ecce Homo», del Museo del Prado. Ante una curiosa obra de Guazava, titulada «Libertad y Determinismo», no cabe duda que la primera está representada por el personaje con ojos profundos, reflexivos; el segundo, por el otro, con mirada exoftálmica, dura e implacable como la fatalidad.

La influencia de la forma de los párpados en la expresión de los retratos la ha estudiado extensamente el profesor Fritz Lange. De su clasificación, mencionaremos los tres tipos principales de párpados: en «melocotón», en «maza» y «tarsales».

El párpado que Lange llama «en melocotón», es de tipo infantil. El espacio entre la caja y el surco órbito-palpebral se halla ocupado por una superficie redondeada que semeja un trozo de melocotón «delicado y vaporoso». Confiere a la expresión un carácter infantil e ingenuo.

El párpado «en maza» es una transición entre el anterior y el siguiente. En su parte interna hay menos desarrollo adiposo y la parte externa se ensancha en forma de maza o clava. Cuando desde el principio no viene determinado por factores hereditarios, surge en el transcurso de la pubertad.

El párpado «tarsal» se debe a la falta de grasa en el párpado superior que, así, pone de manifiesto su esqueleto fibroso o tarso. Si no va acompañado de arrugas, confiere a los ojos una especial belleza. Este tipo de párpados lo contemplamos en el espléndido retrato del cardenal Trivulzio que hizo Rafael, que le confieren un rostro varonil y a la vez lleno de espiritualidad. Párpados semejantes debieron ser los de la gran Eleonora Duse. Al decir de los que la vieron, los solía mantener



entornados «con lo cual mantenía el escenario en una luz inquieta de crepúsculo; cuando los abría, fulguraban cual dos astros y su luz inundaba toda la escena».

No se puede negar a las cejas un papel en la expresión del rostro. Shakespeare hizo decir a Otello: «Has encogido y arrugado las cejas, como si te bailara dentro del cerebro alguna horrible idea».

Las cejas perfectas, bellamente arqueadas, como las de las *madonas* del Perugino, son generalmente raras. A veces, son artificial producto de una moda. Ariosto, en su *Orlando furioso* describe así las cejas de la encantadora Alcina:

*Soto due negri e sottilissimi archi
son due negri ochi, anzi due chiari soli.*

Totalmente opuestas a las cejas florentinas y del rococó son las cejas pobladas de algunos retratos y esculturas varoniles.

En el grupo escultórico de «Laocoonte», quizá la mejor pieza de la época clásica, las cejas del infortunado sacerdote troyano tienen una característica elevación en su parte interna que ha motivado que se llamen cejas «de Laocoonte» a las que, con dicha forma, expresan un profundo dolor. En nuestra imaginaria religiosa hay muchos ejemplos de estas cejas como, por ejemplo, las del «Cristo de la Piedad» de Carmona, en la catedral nueva de Salamanca.

Muy a menudo por el aspecto de los ojos, en conjunto, cabe sospechar la personalidad del sujeto y aun su profesión.

El rigor de la vida militar, el ánimo enérgi-

co, se reflejan en los ojos de generales y capitanes. El rostro del general Cabrera, con sus cejas unidas, tiene especial fiereza. El de Sancho Dávila o de san Ignacio de Loyola revelan la voluntad indomable que sigue a la decisión inteligente.

La mirada de soslayo, sin reflejo en la córnea, es tan propia de los ojos del diplomático como el rictus de la boca que en los retratos de Machiavelo, de Santi de Tito, parece que esté urdiendo florentinas argucias.

La mirada del gobernante, decidida, con hendidura palpebral dilatada, a veces con auténtica exoftalmía, es propia de algunos conductores de pueblos. Ganzer en su obra *Das deutsche Führergesicht* afirma que tal mirada preocupante se encuentra en el 75 por ciento de los gobernantes alemanes.

En cambio, los labradores y marinos, a copia de entornar los párpados ante las inclemencias del tiempo, tienen hendiduras palpebrales estrechas y la piel vecina arrugada.

A los santos les corresponde tener la mirada elevada al cielo. Por ello, en sus imágenes, vemos a menudo una franja de esclera entre la parte inferior del limbo de la córnea y el borde del párpado inferior. Por el contrario, los médicos se ven en la imperiosa necesidad de inclinar los ojos a los dolores de la tierra. La mirada del médico se ha acostumbrado a dirigirse hacia abajo, a los lechos de los enfermos. Su mirada descendente debe ser, a la vez, penetrante, escrutadora y bondadosamente compasiva.

La mirada del loco queda bien ejemplificada en la obra de Gericault que se conserva en el Museo de Gante.

Las arrugas del entrecejo son propias de los

FIG. 7.
El loco asesino.
J. L. Gericault.
Museo de Bellas
Artes. Gante.

FIG. 8.
Bernard Heiliger.
Ernst Reuter, 1954.

FIG. 9.
Paul Guillaume.
Amadeo Modigliani,
1916.

FIG. 10.
Fragmento
de la decoración
mural de la Capilla
de Villefranche.
J. Cocteau.

FIG. 11.
«Dibuixos».
J. Pla Narbona.
P. 151 Edit. Sinera,
Barcelona, 1968.



concentrados en sus pensamientos. Podemos verlas en el «San Ildefonso» del Greco. De él dijo Ortega y Gasset: «Recoge las ideas en su tránsito por el aire y, con una pluma que tiene suspendida en la atmósfera, las punza y las clava, como mariposas, en el papel blanco que tiene sobre la mesa». Según Ortega y Gasset no hay otro cuadro que represente mejor «el pensador».

Sólo en raras ocasiones los ojos hablan... y no sabemos lo que dicen. Incluso a veces ignoramos si son ellos los que se ríen de nosotros o si es la boca. Así ocurre con la sonrisa, fina y compleja, en que participan a la vez la boca y los ojos de «La Gioconda». Pudiéramos, con razón, decirle como el tan cantado «Schlager» de los años treinta: *Warum lächelst du Mona Lisa?*... No se sabe. No se sabe siquiera si la Gioconda era la esposa del florentino Giocondo o era una bella dama española, la Duquesa de Francavilla. El profesor Royo Villanova ha dedicado un estudio muy ameno a la enigmática sonrisa. Nos recuerda que algunos otorrinolaringólogos han atribuido la maravillosa mímica a un proceso de su especialidad. Tan bella sonrisa también la reclaman los alergólogos. Los más demoledores, entre nosotros, son sin duda los odontólogos que suponen una deficiente dentadura en la hermosa dama. Otros colegas, intuyen la existencia de una gravidez. Los psiquiatras no podían ser menos y atribuyen la sonrisa a una afección propia de su campo. Royo Villanova afirma que es muy posible que la dama hubiera sonreído maliciosamente de conocer tan dispares diagnósticos de nuestros colegas.

El lenguaje de los ojos se hace más misterio-

so, pero no menos impresionante, en las obras del arte actual. En ellas, la emoción artística no surge de la docilidad a lo real como en las obras figurativas que hemos comentado, sino por una valiente superación de todo servilismo anatómico que vigorosamente arrumbó la poderosa mano del artista.

La escultura es menos propicia que la pintura a tan atrevida aventura. No obstante, es capaz de superar el realismo en el terreno de la representación de los ojos esculpiéndolos puntiformes, como lo logra Reuter en un retrato magnífico de expresión.

En pintura, Modigliani, que casi sólo hizo retratos con sus típicos cuellos alargados, los dotaba de ojos desprovistos de los detalles del polo anterior ocular. A menudo, las hendiduras palpebrales son campos uniformes, claros y transparentes, como los del retrato de Mme. Hebuterne o grisáceos y asimétricos como el de Zbororowski. Otras veces, como en el retrato de Paul Guillaume, el personaje refleja su complejidad, casi una bivalencia, con formas distintas en cada ojo y en cada ceja. El ojo derecho es límpido, infantil y claro, mientras que el izquierdo es profundo, provisto de pestañas y exhibe una gráfica, que parece un nistagmograma, en el oscuro campo que queda al descubierto por la hendidura palpebral.

Henri Matisse no rehuyó totalmente el retrato y cuando se dedicó a él lo hizo con vigoroso desenfadado expresionista. Saltando por encima de la tentadora maravilla del detalle de unos ojos dejó, en vez de ellos, unos cuencos vacíos, grandes y misteriosos como los del retrato de Mlle. Landsberg que se encuentra en el Museo de Filadelfia.

FIG. 12.
*M.^a Teresa,
con guirnalda.*
P. Picasso, 1937.



FIG. 13.
El ojo, falso espejo.
Magritte.



Con santa libertad, Cocteau pintó los ojos de sus pescadores de Villefranche en forma de pez...

El ojo se repite, con insistencia, como una nota vigorosa y sobresaliente en el arte actual. Así ocurre en nuestro Pla Narbona, cuyas imágenes Rof Carballo las adjetiva justamente de alucinantes, bellas y terribles. Nos permitiríamos señalar, como un sello personalísimo de su arte, la insistente presencia de ojos, ojos vulnerantes, detonantes, incisivos. Tales ojos, subrayados duramente en su nitidez y en su tamaño, confieren a sus obras una sobrecogedora expresividad.

En muchos pintores contemporáneos, el ojo no es ya tanto un receptor de sensaciones como un transmisor de efluvios. Es un espejo mágico que refleja el mundo interior de su poseedor, aunque no siempre fielmente. Por ello, Magritte tituló «El ojo, falso espejo» a una llamativa obra suya que se exhibe en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En Chagall encontramos, con frecuencia, la imagen de un ojo, destacada de su contexto facial, que enriquece con su simbolismo la impresionante ternura de sus telas. En su obra «El ojo verde» un enorme ojo ocupa toda una casa y bendice la placidez de un paisaje alpino en el que una pequeñísima niña ordeña una cabra que, por su tamaño y su silueta, nos recuerda los encantadores borriquitos de otras pinturas del mismo Chagall. Finalmente, recordaremos que en Picasso, el gigante de la pintura actual, el ojo ha constituido un tema preferido. Los ojos se destacan en las telas de Picasso y las inundan de nueva luz. Esta luz es como un reflejo de la luz pe-

netrante, reveladora de enigmas, reveladora del alma de los seres y de las cosas, la luz que procede de los ojos perforantes, quemantes del pintor.

Roland Penrose nos dio una lúcida monografía sobre *L'oeil de Picasso*. En ella, al referirse a los ojos del pintor malagueño-barcelonés, nos cuenta que Gertrude Stein los creía capaces de «ver a través de los muros» y que su hermano temía que sus libros antiguos quedarán perforados al mirarlos Picasso con sus ojos ardientes «como un cigarrillo encendido». Ya en sus primeras obras, Picasso estaba fascinado por los ojos. Sus autorretratos de juventud subrayan el tamaño y la penetrante intensidad de sus ojos maravillados y maravillosos. Al principio, la pérdida del mejor de los sentidos le subyugaba y apasionaba, y tomaba los tuertos y los ciegos como frecuentes modelos de sus cuadros. Luego, fue desdeñando la fidelidad figurativa, y en sus obras, los ojos paulatinamente aparecieron puntiformes, discoides o esferoidales. Más allá, todavía, los ojos se desplazaron de su situación normal y aparecieron los dos en un mismo rostro visto de perfil, impresionantes como dos detonaciones o adoptaron una disposición perpendicular entre sí u otras formas, tan lejos de una fotografía anatómica como cerca de la más grávida sugerencia lírica.

Picasso ha llegado, así, al límite de las posibilidades humanas en la representación plástica de la expresión de los ojos. Los ojos que él pinta no hablan las balbucientes palabras de una pasión de adolescente; son ojos que claman el grito delirante e inaudito de la más viva emoción humana.

7.

FIG. 14.
Bolsas
palpebrales seniles.
Velázquez.



FIG. 15.
Blefarocalacia.
Hans Asper (1540).
Museo de Zurich.



FIG. 16.
Enoftalmía.
El bobo de Coria.
Velázquez.
Museo del Prado.



FIG. 17.
Ciclopía.
J. Pla Narbona.
«Dibuixos».
Fragmento
comentando
un texto
de Verlaine:
«J'ai rêvé d'une bête
affreuse...».





FIG. 18.
Exoftalmía. Saturno
devorando a uno
de sus hijos. Goya.

FIG. 19.
Seudoexoftalmía.
Estrabismo
divergente del ojo
derecho. Retrato
de Siva Pinto,
por Columbano.
Museo de Arte
Contemporáneo.
Lisboa.

II. LAS AFECCIONES OCULARES

En las visitas a los museos, después de captar la impresión de conjunto que nos producen, las obras de arte, nuestra formación profesional, o alguien diría nuestra deformación, nos lleva a fijarnos en los ojos del modelo. Probablemente, un maestro sastre prestaría más atención a la indumentaria.

A veces, el tiempo ha borrado los detalles pero muy a menudo podemos apreciar en los ojos, reproducidos por el artista, enfermedades fáciles de diagnosticar.

Es lamentable, pero difícil de evitar, que ante el arte actual no sepamos siempre reprimir la evocación de estrabismos, distopías y alteraciones de diversa clase. Ello ocurrirá tal vez ante obras tan valiosas como las de Klee o de Picasso que con agilidad saltan las barreras de lo figurativo, y se adentran en los misteriosos y sugerentes dominios del sueño creador.

Sin rehuir, antes bien potenciando la fuerza y la concreción de lo figurativo, encontramos en Pla Narbona ejemplos impresionantes de reproducción pictórica de la *ciclopía*. Como es sabido, ésta se observa ocasionalmente en fetos humanos o de diversos mamíferos; la creencia de que tales seres pudieran permanecer con vida, o aun llegar a crecimientos extraordinarios, sólo se apoya en la fantasía desbordada de los artistas.

En Grecia se extendió el mito de los cíclopes, antropófagos ocasionales, que moraban en las interioridades del Etna. El único ojo, frontal, de tan feroces gigantes se utiliza en algunas comparaciones didácticas de la estrabología actual. Uno de estos cíclopes fue Polifemo,

poseedor de abundantes rebaños de ovejas y carneros. Ulises, a raíz de haber contemplado cómo el voraz Polifemo había dado cuenta de seis de sus marinos, decidió terminar tanta antropofagia. Auxiliado por cuatro de sus compañeros, logró reducir a la ceguera el único ojo del gigante clavándole una gruesa estaca. Para salir luego de la cueva en que se hallaban, el ingenioso Ulises ideó la conocida estrategia de los carneros. Una bella y antiquísima figurita de bronce, del Museo de Delfos, representa esta escena.

Ya en el terreno de la realidad patológica, mencionaremos los ojos desplazados hacia el fondo orbitario, lo que confiere una especial inexpresividad al rostro. Tal ocurre en la *enoftalmía* que presenta el «Bobo de Coria», de Velázquez.

«En ocasiones, la impresión de enoftalmía la producen falsamente los párpados superiores que, en forma de pantalla, tapan parte del globo ocular en la afección que denominamos *blefarocalacia*.

Otra alteración del tejido dérmico palpebral causa el cuadro de las *bolsas seniles*. En el Museo de Arte Antiguo de Barcelona se conserva una obra de Velázquez que representa al apóstol san Pablo y que ejemplifica dicha afección mejor que la más lograda fotografía clínica.

La *exoftalmía* bilateral, de causa general, la vemos a menudo representada en obras de Goya. Otras veces, en el arte antiguo encontramos más que una exoftalmía verdadera, ojos de tamaño desmesurado con lo que el artista pretendía lograr una impresión de lo sobrenatural. En Mesopotamia, treinta siglos antes de Jesucristo, existía una escultura del



rey Iku-Shamagan, con ojos enormes. En el arte románico de nuestro Pirineo son frecuentes los *Pantocrator*, las vírgenes y los santos con impresionantes ojos de tamaño aumentado.

Un aumento del eje anteroposterior del globo ocular puede simular una exoftalmía. En esta *seudoexoftalmía*, propia de los miopes, falta el signo de Graefe y otros conocidos síntomas del hipertiroidismo. Esta alteración, bilateral, quizás existiera en los modelos de que se sirvió Murillo para plasmar las imágenes de sus delicadas vírgenes.

Cuando la alteración es unilateral la pseudoexoftalmía miópica es inestética y se combina casi siempre con la fuerte anisometropía y ambliopía que acompañan al estrabismo.

El *estrabismo* concomitante es una afección frecuentísima, de la que no escapa el correspondiente porcentaje de artistas, aunque este defecto no les impidió realizar sus excelentes obras pictóricas. Tales pintores no vacilaron en representar sinceramente su defecto en sus autorretratos, como ocurre en los de Dürero, el «Guercino» y el mismo Greco.

El *hipertelorismo* de Grieg consiste, según se sabe, en un aumento patológico de la distancia interorbitaria. Tal afección representa una detención del desarrollo, en la que resta en mayor o menor grado una tendencia a la posición lateral que las órbitas tienen durante la vida fetal. A menudo el hipertelorismo se acompaña de estrabismo divergente. Para evaluar el grado de hipertelorismo, o afirmar su existencia, nos valemos del índice de Romanus que se obtiene multiplicando por 100 el cociente entre la distancia entre los dos bordes orbitarios externos y la existente entre los

dos ángulos internos de las hendiduras palpebrales, de ambos lados.

Normalmente, el índice de Romanus fluctúa alrededor de 100.

En los dos primeros casos de hipertelorismo descritos por Grieg en 1924, se hallaron valores de aproximadamente 200.

Aunque, en general, los sujetos afectados de hipertelorismo tienen índices mentales más bien bajos, el hipertelorismo se ha representado en las artes plásticas para sugerir una impresión de misticismo, de pureza y de belleza sobrenatural.

Del pintor Le Sueur tenemos un ejemplo de ello en el lienzo que en el Museo del Louvre nos presenta a Clío, Euterpe y Talía. La esposa de Le Sueur tenía hipertelorismo, lo que indica que no había dejado de admirarla cuando pintó su famoso cuadro de las tres musas. También en la escultura, la presencia de hipertelorismo en las obras de algunos artistas señala un estilo peculiar. Así, P. G. Galvao comenta en este sentido la obra de Antonio Francisco Lisboa o «Aleijadinho» (1738-1814) considerado actualmente como el mejor exponente del arte barroco del Brasil colonial. En el hipertelorismo la raíz nasal es ensanchada y plana, los huesos nasales son macizos y aun a veces existe un hueso internasal. El aspecto del perfil de la nariz es, pues, muy distinto del cuadro clásicamente denominado *nariz en silla de montar* que habitualmente se considera como un estigma sifilítico.

La crueldad del pincel de Piero della Francesca, al pintar el retrato de Federico de Montefeltro, hizo que viéramos al personaje en su más delator perfil. Esta vigorosa tela puede contemplarse hoy en la Galería de los Uffizi.

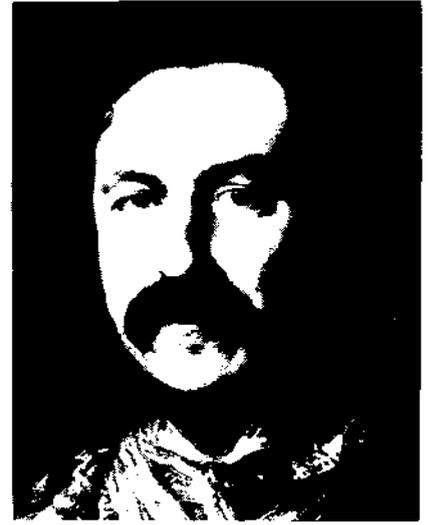
FIG. 20.
*Hipertelorismo. Imagen de Cristo.
 En el Monte de los Olivos.
 Congonhas do Campo.
 Obra de Aleijadinho.*

FIG. 21.
*Variz en «silla de montar».
 Piero della Francesca. Galería
 de los Uffizi. Florencia.*

FIG. 22.
*Sinofridia. Retrato hallado en
 El Fayum. Egipto. Siglo III.*

FIG. 23.
*El coronel J. de Tengolita. V. López.
 Museo del Prado.*

FIG. 24.
*«Atrophia bulbi».
 La vendedora de caza y el ciego.
 Tiepolo. Palacio Real. Madrid.*



LA REPRESENTACION DE
 LOS OJOS EN EL ARTE



La *sinofridia* se ha considerado erróneamente como un signo degenerativo. En ella existe una hipertriosis de las cabezas de ambas cajas que al prolongarse llenan la región interiliar. Un ejemplo acusado de *sinofridia* se da en uno de los retratos de momias encontrado en El Fayum. El sujeto en cuestión, barbudo, adquiere con ello cierta expresión de fiereza aunque algo atenuada por el gran tamaño de las córneas, probablemente debido a una *megalocórnea* esencial.

Hay algunas observaciones excepcionales en las que los pelos de las cejas llegaban a tener una longitud extraordinaria. En una visita que Adalbert Fuchs hizo a un monasterio de Szechwan encontró el retrato de Chang Mei Lohan y otros nueve santos budistas, con cejas de hasta trece centímetros de longitud. A veces, las enfermedades oculares que conducen a la ceguera permiten un diagnóstico de presunción. Tal ocurre en el ojo derecho del coronel Tengotita, pintado por Vicente López. La ptosis palpebral, la pequeñez del globo e incluso el coloboma traumático del párpado inferior permiten suponer una *herida penetrante* del globo.

Los *globos oculares atróficos*, con entropión y madarosis, que se ven en el pobre ciego vendedor de romances en una obra de Tiepolo, corresponden con toda seguridad a las graves secuelas de un tracoma con sendas perforaciones de la córnea.

Otras veces los cuencos de las órbitas, completamente vacíos, como las de uno de los ciegos de Brueghel, en el famoso lienzo de «La parábola de los ciegos», sólo pueden corresponder a una grave mutilación traumática.

«La Celestina» cuadro de juventud de Picasso (1903) nos muestra una pobre mujer con el ojo izquierdo ciego, grande, en el que la córnea ha quedado totalmente substituida por una *gran estafiloma*; en este caso, probablemente se trataría de una extensa perforación corneal consecutiva a una oftalmía gonocócica que, en aquella época, era de gravísimo pronóstico.

El *ectropión*, tan manifesto en el ojo derecho de un impresionante cuadro de Roualt, del Metropolitan Museum, a causa de la peculiar libertad de técnica del pintor, no nos permite asegurar si era de etiología paralítica o cicatrizal.

La *parálisis facial*, con la correspondiente desviación de la boca e imposibilidad de ocluir los párpados del lado afecto, se presenta bien clara en alguno de los impresionantes guacos o botijos esculturados de las antiguas culturas americanas. Lo mismo ocurre con ciertas máscaras del teatro clásico helénico que aún han llegado a nuestros días.

Aparte de la *lagoftalmia* propiamente dicha como curiosidad mencionaremos la automutilación consistente en el *arrancamiento de los párpados* representada en una pintura atribuida a Seshiu, del siglo XVI. Presenta a santo budista Daruma, quien, para no que darse dormido durante sus largas meditaciones, se seccionó o arrancó los párpados. Desde el punto de vista médico, es de suponer que la mutilación no llegaría hasta el extremo de dejar las córneas totalmente desprovistas de protección pues, de lo contrario, se hubiera ocasionado queratitis con la consiguiente amenaza de ceguera.

Recordemos, de paso, que dentro de la espí



FIG. 25.
Buftalmia. La Celestina. Picasso.
Colección particular. París.

FIG. 26.
Ectropión. G. F. Roualt.
Metropolitan Museum. Nueva York.

FIG. 27.
Guaco, mostrando la lagoftalmia
de la parálisis facial.

FIG. 28.
Lagoftalmia traumática.
El santo Daruma.
Museo Etnológico de Barcelona.

ritualidad budista, además de los recientes y repetidos suicidios por cremación se conocen casos de graves mutilaciones como el arrancamiento de los ojos, o edipismo. Uno de ellos fue el de un santo japonés del siglo XIV, cuyas reliquias aún hoy se conservan, el cual, para salvar a Tokio de una epidemia, ofreció a Buda uno de sus ojos.

Quedan por comentar, entre la gran lista de afecciones oculares, los defectos de refracción y acomodación. En las artes plásticas, sólo cabe diagnosticarlos con certeza desde que empezamos a hallar reproducidos los medios de corrección óptica.

Según Ten Doeschate es improbable que se conociera el uso de los cristales correctores en Europa antes del siglo XIII. La representa-

ción más antigua de una ayuda visual parece ser la que se ve en un relieve atribuido a Hypocras, de alrededor del 1270, que se halla en la catedral de Constanza. Representa un personaje que utiliza un monóculo.

Con mayor frecuencia aparecen en pinturas antiguas personas que corrigen su *presbiopía*, muchas veces con gafas articuladas. Éste es, desde luego, defecto frecuente y fácil de corregir. Más raramente ya se ven personajes en los que se reproduce la corrección de una *miopía*. Un ejemplo de ello es el autorretrato de Reynolds. En el arte neorrealista no es inusual que el artista reproduzca en sus personajes la corrección miópica, no ya como una simple copia de la realidad, sino en forma de una auténtica creación pictórica.

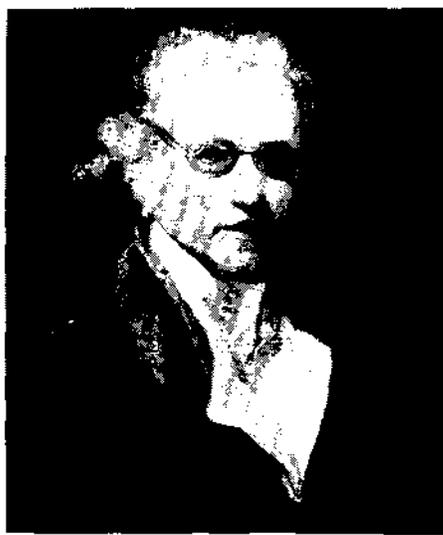


FIG. 29.
Presbiopía. Esbirro, en un retablo
Jesús ante el pueblo, de
Juan de Flandes. Catedral de Palencia.

FIG. 30.
Miopía. Sir Joshua Reynolds.
Autorretrato. Colección Thyssen. Lugano.

LA REPRESENTACION DE LOS OJOS EN EL ARTE

BIBLIOGRAFIA

- ALAERTS. *L'oeil human dans l'art*. Bull. Soc. belge Ophtal. 84; 25 (1946).
- CETTO, A. M. «Los Ciegos», de Pieter Brueghel, el Viejo. Simposium Ciba. 7; 137 (1959).
- CIRLOT, J. E. *El ojo en la Mitología*. Laboratorios del Norte de España, Masnou, 1954.
- COSSÍO-PLIOAN. *Summa Artis*. T. IV.
- DAMEL y GRAMMATICO. *Los ciclopes en la Mitología, en la Oftalmología y en el Arte*. Arch. Oft. B. A. 14; 396 (1939).
- «El ojo, fuente de inspiración para los escultores y los pintores.» *Salud Mundial*, marzo 1962.
- FRORIEP, A. *Anatomie für Künstler*. Leipzig, 1899.
- FUCHS, A. Kl. Monatsbl. Augenheilk. 129; 1 (1956).
- GALVAO. *Hipertelorismo e estrabismo divergente na obra do Ateijandinho*. Rev. brasil. Oftalm. 23; 3 (1964).
- GROSSMAN. *Citado por Ten Doeschate*. Fortschritte der Augenheilk. 11; 261 (1961).
- HERSING. *Der ausdruck des Auges*. F. Enke, Stuttgart, 1880.
- HOLLÄNDER, E. *Plastik und Medizin*. F. Enke, Stuttgart, 1912.
- HONKAVAARA, S. *The color and form personality and the recognition of the type through the physiognomic structure of the face*. Acta psychol. (Amst.) 22; 169 (1964).
- ISTRE. *Introduction à la pathologie oculaire et peinture*. Bull. Soc. Ophtalm. France 64; 238 (1964).
- JÄGER, W. *Darstellung der Blindenheilung in der Kunst des Mittelalters*. Ber. deutsche ophthalm. Gesell. 1956; 369.
- KURZ. *The human eye in arts*. Cesk. Oftalm. 8; 341 (1952).
- LACARRERE, J. L. *Valor expresivo de la mirada humana*. Asociación de la Prensa, Madrid, 1953.
- LANGÉ, F. *El lenguaje del rostro*. Luis Miracle, editor, Barcelona, 1951.
- LESSING. *Laocoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Breslau, 1766.
- LOPES DE ANDRADE, A. *A expresao dos olhos na Poesia e na Pintura*. Arqu. port. Oftalm. 11; 55 (1959).
- MAGNUS, H. *Die Sprache der Augen*. J. F. Bergmann, Wiesbaden, 1885.
- MORAGAS, J. DE. *La expresividad humana*. Tesis. Barcelona, 1960.
- PENROSE, R. *L'oeil de Picasso*. Colección de arte Unesco. 10; 18 (1967).
- REIS. *Die Darstellung des Auges in der expressionistischen Kunst*. Z. Augenheilk. 92; 158 (1937).
- REETZ. *Bildniss und Brille*. C. Zeiss, Oberkochen.
- ROYO VILLANOVA, R. *La sonrisa de la Gioconda*. Panorama, 1961.
- SORIA, M. *El papel de los ojos en la expresión del rostro*. Discurso inaugural Universidad de Barcelona, 1950.
- TEN DOESCHATE. *Some historical notes on spectacles and on beryllen*. Brit. J. Ophthal. 30; 660 (1946).