



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

Dino Valls: Diagnóstico del inconsciente

Alumno/a: José López Aranda

Tutor/a: Prof. Dña. Laura Luque Rodrigo

Dpto.: Patrimonio Histórico

Mayo, 2023

Resumen

El presente trabajo aborda la figura del pintor español Dino Valls con objeto de conocer su biografía, formación, influencias y aspectos más destacados sobre su obra, incidiendo en aquellos factores psicológicos que priman en su genio creativo y analizando una serie de pinturas seleccionadas por su interés técnico, creativo y simbólico. El recorrido se inicia con una revisión histórica de aquellas representaciones plásticas del dolor físico y emocional y concluye con una reflexión acerca de la necesidad de mirar que nace en cada ser humano, como paso previo al apartado final donde se comenta parte de su producción artística.

Palabras clave: dolor, inconsciente, dualidad, Dino Valls, pintor.

Summary

This work deals with the figure of the Spanish painter Dino Valls in order to learn about his biography, training, influences and the most outstanding aspects of his work, focusing on the psychological factors that prevail in his creative genius and analysing a series of paintings selected for their technical, creative and symbolic interest. The tour begins with a historical review of those plastic representations of physical and emotional pain and concludes with a reflection on the need to look that is born in every human being, as a preliminary step to the final section in which parte of this artistic production is discussed.

Keywords: pain, unconscious, duality, Dino Valls, painter.

Índice

1. Introducción	5
1.1. Justificación	5
1.2. Objetivos	5
1.3. Metodología	5
2. Antecedentes históricos: El dolor como fuente de inspiración.	6
2.1. Dolor físico	6
2.2. Dolor psicológico	11
2.3. Otras patologías	15
3. Biografía	16
4. Su pintura: técnica, realismo mágico e influencia psicológica.	18
4.1. El espectador como agente activo	23
4.2. Catálogo de obras	26
4.2.1. Retratos femeninos en formato vertical	26
4.2.2. Estudios clínicos	28
4.2.3. Composiciones grupales	30
4.2.4. Cuerpos atrapados	33
4.2.5. Anomalías físicas	35
4.2.6. Retratos de pequeño formato	36
4.2.7. Otras categorías	37
5. Conclusiones	39
6. Bibliografía	40
7. Anexo de imágenes	43

1. Introducción

1.1. Justificación

El poder comunicativo de la pintura traspasa en ocasiones el aspecto estético de la obra para lanzar al observador un mensaje codificado, generando así una relación entre artista, obra y espectador donde la experiencia estética queda subordinada al proceso intelectual. El morbo, la incertidumbre y la violencia, se convierten a veces en factores determinantes que alimentan la relación antes referida y actúan como nexo entre el resultado del proceso creativo de artista y la experiencia del observador.

1.2. Objetivos

- Visibilizar el dolor en diferentes períodos de la Historia del Arte.
- Resaltar la importancia de la medicina como motivación artística.
- Analizar el influjo medieval y renacentista en el artista español contemporáneo Dino Valls.
- Destacar la psicología como base en la relación autor-obra-espectador.
- Estudio de la personalidad artística del autor a través de sus obras.

1.3. Metodología

- Revisión de las diferentes representaciones del dolor en las artes plásticas y su evolución histórica.
- Estudio de la biografía y formación del autor.
- Análisis de las características principales del autor e influencias presentes en su obra.
- Aproximación al campo psicológico: Imaginación activa de Jung y psicología del espectador.
- Análisis de obras seleccionadas.

2. Antecedentes históricos: El dolor como fuente de inspiración.

El dolor es algo inherente a la naturaleza de los seres vivos e inagotable fuente inspiradora para el artista que ahonda en aquellos reductos del subconsciente o expresa de manera literal aquellos padecimientos físicos. Si atendemos al origen del término, dolor es un derivado del latín -oris-, el cual define por una parte el concepto físico haciendo alusión a una percepción molesta del cuerpo y, por otro lado, aquella molestia de tipo mental o espiritual que conduce a un estado melancólico o de angustia que se transforma en un sufrimiento interno (Lina -López, Lina-Manjarrez y López-Maya, 2014: 91). Como fuente de inspiración se convierte en uno de los más recurrentes, ya que se trata de un sentimiento universal que de manera directa tendrá repercusión en la producción artística del individuo.

2.1. Dolor físico

Las primeras representaciones de éste en la historia parten del ámbito literario y las encontramos en el mito, donde el dolor tomará un papel primordial. En el mito de Prometeo (fig.1), conocemos que tras robar a Zeus semillas del fuego y llevarlas a tierras ocultas en un tallo de férula, Prometeo -hijo de Jápeto- es castigado por el dios supremo siendo encadenado en el Cáucaso con cables de acero donde un águila le devoraría el hígado, el cual se regeneraría constantemente. El dolor que muestra Prometeo es desgarrador hasta que finalmente es liberado por Hércules (Grimal, 1981:455).

Otra de las escenas más llamativas y dolorosas de la antigüedad nace del mito de Marsias y Apolo (fig. 2); Marsias, inventor de la flauta de doble tubo desafió al dios Apolo a que produjera con su lira sonido comparable a aquel que él tañía con su flauta, ya que tan confiado estaba de su invento que creía que ni el propio dios podría asemejarse en belleza a aquellas melodías. El dios aceptó con la condición de que el ganador hiciese aquello que le apeteciera con el perdedor de la apuesta. En el primer intento no hubo un resultado claro, momento en el que dios desafió a Marsias a tocar el instrumento en una posición invertida, al igual que él lo hacía con su lira, así el sátiro fue vencido y Apolo colgándolo de un pino – según Plinio de un plátano- desolló al sátiro (Grimal, 1981:334). En la obra de José de Ribera sobre este tema, vemos como el dios abre la piel del sátiro que, colgado del árbol por las extremidades inferiores, grita por el sufrimiento con la mirada dirigida al espectador mientras las figuras de tres sátiros en el margen inferior

derecho de la obra expresan un sentimiento de terror por la escena que están contemplando.

En referencia al martirio -ya en el mundo cristiano- representado en numerosas ocasiones en la Historia del Arte por diferentes autores, como el que sigue a continuación, se pueden encontrar escenas como ésta de *San Bartolomé* de Jaume Huget (fig.3) donde el santo sufre su martirio siendo desollado por un hombre con la hoja de un cuchillo al tiempo que otro de sus ejecutores va despegando su piel del cuerpo para facilitarle la tarea al anterior. Sin embargo, en este caso podemos ver a un santo de rostro impassible, sin muestras de dolor ni queja ante la tortura.

En el campo de la escultura también encontramos representaciones mitológicas, siendo quizá la de Laocoonte una de las más conocidas de la historia (fig.4). Cuenta el mito que Laocoonte, sacerdote de Apolo Tímbrico, en Troya, se casó con Antíope, quien le dio dos hijos: Etrón y Melanto. El sacerdote habría atraído la ira del dios al unirse con su esposa en presencia de la estatua sagrada, algo que constituía un sacrilegio.

Los griegos encargaron a Laocoonte ofrecer un sacrificio a Poseidón a fin de que procurase tormentas contra los enemigos pero, cuando éste se dispuso a ello dos serpientes gigantescas emergieron de las aguas y se enroscaron sobre los cuerpos de los pequeños, Laocoonte al ver esto corrió en auxilio de sus hijos pereciendo finalmente los tres ahogados por aquellos animales marinos. La obra escultórica que actualmente se encuentra en los Museos Vaticanos y con una datación que se ha establecido entorno al siglo II a.C., muestra el dolor representado con un extremado realismo en el que los cuerpos contorsionados son estrangulados por los gigantescos reptiles marinos (Grimal, 1981:304). Sus rostros expresivos muestran el padecimiento y angustia previos a la inevitable muerte así como la feroz expresión de la serpiente haciéndose de la carne humana.

Continuando con las representaciones escultóricas se destaca otra magnífica obra mitológica que el mundo griego nos ha legado y que en la actualidad se conserva en el Museo de Pérgamo en Berlín, el Altar de Zeus. El monumento representa en su friso la Gigantomaquia, desarrollada en un espacio continuo de cien losas de mármol donde las violentas figuras se entrelazan y contorsionan en el fragor de la guerra entre dioses y gigantes. Mucho se ha discutido sobre su interpretación en un debate que continúa abierto,

aunque a pesar de este se han podido identificar figuras y acciones gracias en parte a las inscripciones nominales que conserva.

Es patente el dramatismo de la batalla en las acciones que describe y los ondeantes tejidos que se agitan en el dinámico episodio, la tensión en las anatomías y la angustia en el rostro de los vencidos (Linacero, 2002). En el detalle de la imagen podemos ver como Alcioneo es abatido por la diosa Atenea, quien le sujeta del largo cabello con una tensión muscular que contrasta con la posición de la diosa (fig.5).

El mundo romano, heredero de Grecia en muchas de sus tradiciones, toma sus técnicas artísticas y reproduce piezas que permanecen a día de hoy conservadas gracias a estas fidelísimas copias de aquellos otros modelos desaparecidos. Según las narraciones, el de Pérgamo habría sido un reino de menor importancia hasta el año 230 a.C., fecha en la que Attalus I derrota a los invasores gálatas que avanzaron por el norte haciéndose así con poder sobre Asia Menor. Para conmemoración de la victoria se mandaría a construir una serie de estatuas de soldados gálatas vencidos, de las cuales se conserva la conocida como *Gálata Moribundo* (fig.6), copia romana de un original de bronce h. 230-220 a.C. En la pieza se observa como el soldado en los últimos momentos de su vida y pese a la mortal herida de su costado procura mantenerse erguido con el apoyo sobre el suelo de su mano diestra. Destaca la dignidad con que se dota la imagen del soldado¹ donde se manifiesta un espíritu guerrero intacto al tiempo que las fuerzas le van abandonando (Fleming y Honour, 1987: 144).

La obra de Platón también nos lega su visión particular sobre el dolor. En *Fedón* el autor va más allá y muestra cómo el dolor y el placer caminan paralelos. En esta escena en concreto, Sócrates yace sobre el lecho de la prisión donde va a ser ejecutado en la ciudad de Atenas (fig.7), donde toma el veneno que su carcelero le ha suministrado (Lina-López, Lina-Manjarrez y López-Maya, 2014: 92). La emotiva escena muestra al filósofo rodeado de amigos y discípulos a los que consuela y muestra aquella inmortalidad del alma.

Las artes escénicas tampoco serán ajenas a su representación en sus dos conceptos -físico o espiritual-, ya que el teatro está íntimamente ligado a la tragedia y ésta al mito. Aristóteles definía la tragedia como [...] «imitación (*mimesis*) de una acción (*praxis*) de

¹ Según los autores H. Honour y J. Fleming este hecho responde a las necesidades altamente civilizadas de sus patronos.

carácter elevado y completo, con una cierta extensión, en un lenguaje agradable lleno de bellezas de una especie particular según sus diversas partes. Imitación que ha sido hecha por los personajes en acción y no a través de una narración, la cual, moviendo a la compasión y al temor, provoca en el espectador la *purificación (catharsis)* propia de los estados emotivos». (Oliva y Torres, 2006:32). Esta definición aristotélica podemos ejemplarizarla con uno de los pasajes de la conocida obra *Edipo Rey* (fig.8) de Sófocles, cuando él mismo se saca los ojos con el alfiler de un broche al descubrir que Yocasta, aquella mujer con la que ha copulado, es su propia madre (Sófocles, 2001: 36).

Siglos más tarde, la Edad Media ofrece un catálogo amplio de representación en las artes plásticas teniendo en la literatura su fuente principal, destacando su mayor desarrollo en aquellos repertorios iconográficos de índole cristiana. En el mencionado periodo las difíciles condiciones de vida debido a las hambrunas, epidemias, insalubridad y demás condiciones desfavorables movieron al campesinado a una dura lucha por la supervivencia. Esta lucha tendrá su repercusión en las artes del momento y los autores harán referencia constante en sus distintas disciplinas del dolor y angustia de una época.

Las distintas disciplinas artísticas se van a servir de unos códigos determinados para la representación expresiva de los males que aquejaban a los ciudadanos de la Edad Media. En las fuentes de tipo narrativo se van a servir de posturas, maneras y gestos como comportamientos dinámicos y estáticos integrantes de los códigos de comunicación no verbal; por otro lado, en aquellas representaciones de tipo plástico se atenderá únicamente a posturas de tipo estático, siendo en ambas disciplinas de suma importancia las expresiones faciales

La representación más común del dolor se hará a través de representaciones donde al personaje se le causa algún tipo de daño o se le somete a un castigo/tortura. El repertorio más amplio se va a manifestar dentro de la iconografía religiosa, resaltando, evidentemente, el ciclo de la Pasión de Cristo, donde el castigo físico es el agente protagonista desde su arresto hasta la muerte en la crucifixión. Sin embargo, el sufrimiento en su rostro no se hará presente hasta el período barroco ya que en muchos de los casos conservados del periodo medieval se le muestra con un rostro hierático, ajeno al padecimiento, virtud causada por ese carácter salvífico de la religión (fig.11).

Algo similar nos relata la hagiografía de los santos, víctimas de severos martirios y que pese a la violencia ejercida sobre ellos permanecen con un rostro inalterable en

virtud de la resignación y la entrega a la voluntad de Dios Padre y la defensa de su dogma adoptando, en algunos de los casos, una postura con las manos elevadas a modo de plegaria (figs. 9 y 10). Por otro lado, el mundo profano nos muestra una serie de escenas donde se practica la cirugía en pacientes o éstos muestran afecciones dolorosas (fig.12) (Cavero, 2008:1-2).

Volviendo al tema religioso, en la iconografía cristiana también se conservan representaciones en las que se puede ver la reacción al daño causado a ciertos personajes. En la iconografía del pasaje que narra el Prendimiento de Cristo se puede ver como Simón, uno de los discípulos de Jesús corta la oreja al mayordomo del sumo sacerdote, y pese a que la Biblia no haga una descripción de cuál fue la reacción que tuvo el criado tras el ataque, los artistas del periodo así lo plasmaron en diferentes representaciones, destacando por su carácter fuertemente expresivo el fresco (fig.13) ubicado en la iglesia de los santos Julián y Basilisa de Bagüés, en el que el personaje, representado de perfil al lado izquierdo de la composición y, en un plano más bajo, escenifica un doloroso grito que nace de un rostro en tensión (Cavero, 2002: 2-3).

La pintura flamenca del siglo XVI -dentro del ámbito religioso- nuevamente reproduce escenas de la vida de Cristo de una crudeza palpable, lejos ya de aquella figuración de rostros impávidos humanizando a la divinidad y acercándola al sufrimiento terrenal, empatizando así con el padecimiento de los hombres. El *Retablo de Isenheim* (fig.14) ejemplifica de manera magnífica el planteamiento descrito líneas atrás.

La obra fue un encargo Guido Guerci, superior del convento de los Antoninos para que los enfermos el hospital dirigieran a él sus plegarias y viesen en su cuerpo representada su enfermedad aliviando así su sufrimiento y abriendo una puerta a la esperanza de la resurrección. El cuerpo de Cristo aparece poblado de llagas, las cuales eran producidas en los enfermos por el ergotismo o también denominado “fiebre de San Antonio”. La expresividad en la figura de Jesús es notable: el resultado de la tortura se expresa en las contorsiones de sus extremidades, el rostro desencajado, sus estirados tendones y la boca aún abierta (Cabello, 2018:1051).

El espíritu contrarreformista del barroco pone de nuevo de manifiesto la expresión patética en las representaciones de carácter religioso a fin de estimular la piedad del observador. De este modo se vuelven a representar aquellos temas iconográficos ya conocidos dentro de la nueva estética. En esta representación de San Miguel Arcángel de

Luca Giordano (fig.15) se aprecia el acto violento en que el santo lancea en el costado al diablo que manifiesta el dolor del desgarrar de la carne en su expresión.

La célebre obra *El dos de mayo de 1808* (fig.16) de Francisco de Goya narra la contienda del pueblo de Madrid sobre los franceses donde la violencia desorganizada y únicamente movida por el ánimo de acabar con el invasor se hace la protagonista de una escena donde las cuchilladas, rostros desencajados, regueros de sangre -e incluso maltrato animal- son representados por el artista con la misma ferocidad que el pueblo defendió su libertad (Ribot, 2015:69-71).

No debemos olvidar que la enfermedad también va a ser causa que motive al artista a representar las dolencias físicas. En el caso de Frida -por citar solo una de las artistas más conocidas del siglo pasado- el sufrimiento ha sido una constante en su vida desde la poliomielitis que la postra por primera vez en una cama a edad temprana hasta las posteriores enfermedades e intervenciones quirúrgicas. No obstante, el accidente sufrido en el año 1925 la marcará definitivamente dejándole secuelas permanentes en la columna vertebral y estructuras anejas sumando a ello la perforación de su vientre.

Después se sucederían hasta treinta y dos operaciones y el molesto sometimiento de un corsé y aparatajes para la corrección de la postura. Estos hechos influyeron claramente en su expresión plástica, realizando así uno de sus autorretratos más conocidos *La columna rota* (fig.17) (Lina -López, Lina-Manjarrez y López-Maya, 2014: 96).

2.2. Dolor psicológico

En la psicología griega de la Antigüedad se distinguían dos estados básicos para expresar la emoción humana: por un lado, el *Ethos*, como el carácter del hombre, formado por la costumbre y herencia; y el *pathos*, entendiéndose éste como una reacción a las acciones externas ya bien sean de carácter físico o emocional, que inciden o ejercen alguna fuerza sobre el individuo. Artistas y escritores a partir del siglo IV a.C. van a mostrar su interés por estos dos conceptos a fin de aclarar cuál era el papel que debían ejercer sobre las artes. En *Memorias*, datado en el siglo IV a.C., Jenofonte recopila una conversación en la que Parrasio atiende a los argumentos de Sócrates, quien le trata de convencer de que el arte es un instrumento capaz de representar el carácter y las emociones en la expresión facial de los personajes.

Es probable que Plinio el Viejo se basara en una fuente griega anterior cuando elogió a Arístides de Tebas -pintor hacia la segunda mitad del siglo IV a.C.- por haber

representado en su obra emociones y caracteres. También es Plinio que nos narra que el primer pintor que indagó en aquellas posibilidades que ofrecía la expresión emotiva fue Polignoto de Tasos, quien alejó a las figuras de la rigidez anterior mostrando rostros variados en diferentes expresiones (Pollitt, 1984:44).

En la *Crátera de los Nióbides* (fig.18) se cree que su autor fusilara algunas de las figuras de Polignoto. En el guerrero que representa entre las franjas superior e inferior se muestra el *pathos* del personaje: éste se encuentra sentado y tomando su muslo con los brazos, se presenta aislado de los otros personajes en una clara actitud del personaje que posa afligido (Pollitt, 1984:47).

El dolor interno también tendrá un amplio desarrollo en la Edad Media, incluso mayor que el dolor físico. En la representación plástica se puede diferenciar dos figuras básicas: las violentas y las contenidas. Las primeras son una manifestación ante el dolor interno que padecen, una exteriorización que ejemplifican mediante algún acto de violencia contra sí mismas, sin embargo, las segundas se manifiestan a través de la moderación. Entre aquellas posturas que muestran un carácter más contenido podemos señalar más comunes las manos apoyadas sobre vientre o pecho, acercar la mano a la mejilla o colocar ambas junto a la boca. Por el contrario, aquellas que muestran un carácter más violento suelen representarse arrancándose el vello de la barba o cabeza, autogolpearse o rasgarse la cara (Cavero, 2008:4).

Un ejemplo de lo descrito lo encontramos en dos capiteles del claustro de la catedral del Monreale (fig.19), el cual narra el episodio bíblico de la *Matanza de los Inocentes*. En el capitel de la izquierda vemos como flanqueando un grupo de niños se representan dos mujeres en acciones diferentes: al tiempo que una de ellas tira con fuerza de sus cabellos, la otra hace jirones su vestidura (Cavero, 2008:5).

En el capitel opuesto se aprecia como otras dos figuras femeninas son testigo del brutal asesinato las cuales elevan sus manos a la cabeza y pecho para golpearse² respectivamente. En este caso, en el dolor de ambas madres, hay un predominio claro de la impotencia y desesperación, origen de las acciones violentas (Cavero, 2008:5).

El dolor moral también sería representado por Masaccio como muestra el fresco que narra el episodio de *Adán y Eva* (fig.20), en el cual hace un estudio psicológico de

² Así describe la acción la autora del artículo “La expresión del dolor en el arte y la literatura románicos”.

los personajes en el momento que son expulsados del Paraíso (Lina -López, Lina-Manjarrez y López-Maya, 2014: 93). La intensidad dramática es alta y el pintor representa así el alejamiento del ser humano de Dios. Este dramatismo se va a escenificar con la figura de Eva que gime de dolor y muestra una expresión facial desconsolada caminando junto a Adán que cubriéndose la cara con una de sus manos por la vergüenza la acompaña encorvado y con el vientre encogido (Woodford, 2018:87).

Obra menos conocida y de espectacular factura donde el dramatismo causado por el dolor interior se expresa de manera extraordinaria es la que el italiano Niccolo dell' Arca realizó en torno al año 1485. Se trata de un grupo de siete piezas independientes realizadas en terracota y a tamaño natural. El motivo iconográfico atiende a unos de los episodios de la vida y muerte de Cristo *Lamentación sobre Cristo Muerto* (fig.21).

De las figuras se desconoce la posición concreta, todas se colocan en torno a al cuerpo sin vida de Jesús. En las piezas destaca la exasperación de las figuras femeninas, dramatismo que fue inspirado en unas pinturas de Ercole Ferrarese no conservadas según algunos autores. Domina la escena la fuerza expresiva conseguida con una abrumadora naturalidad cargadas de matices, la cual estuvo reforzada por la policromía -así dan fe los restos conservados en parte del grupo- (Travieso, 2011:40).

Guido Reni retomará el episodio de la *Matanza de los Inocentes* narrado en el Evangelio de Mateo (Mateo 2, 16-18) para representar la dolorosa escena donde las mujeres luchan contra los asesinos en un intento de zafarse de aquellos y proteger a sus bebés. Sus rostros son el vivo resultado de la angustia y desesperación. Una de las figuras de la escena tendrá su eco en el siglo XX en el *Guernica* de Pablo Picasso (Pomeraniec, 2017) donde podemos asociar ambas figuras por las similitudes que presentan³ (fig.22).

Habiendo mencionado el ejemplo de Picasso, cabe continuar con otro artista español -anterior a éste- reconocido mundialmente por su genialidad y modernidad. Hablamos de Francisco de Goya, un pintor adelantado a su tiempo, inspirador incluso de corrientes como el expresionismo que años más tarde surgiría en Alemania. Su ciclo de pinturas denominado *Pinturas Negras* trata el aspecto más introspectivo del artista y fue realizado sobre los muros de su residencia, la que más tarde tomaría el nombre de *La Quinta del Sordo* y adquirida por deseo de apartarse de la vida de la Corte. El conjunto

³ Atribución que se hace de manera hipotética al carecer de una fuente que lo confirme. El debate sobre las fuentes que lo inspiran sigue abierto a fecha de hoy.

representa un repertorio iconográfico de compleja interpretación en el que afloran diferentes puntos de vista: de tipo psicológico (asociado a los episodios de melancolía que padece el pintor), de tipo religioso y mitológico, además de político, por la difícil situación que atraviesa España.

Una de las obras que componen el ciclo *La Romería de San Isidro* (fig.23), apunta a la ausencia de un fundamento narrativo claro que bien puede aludir al terror o incluso a la demencia colectiva donde los personajes muestran sus rostros quizás asustados de sí mismos. En estas series Goya plasma su melancolía y un mundo anterior extraño (Ribot, 2015:79,84-85).

En el año de 1821 se cuenta que el artista Thèodore Gericault regresa a París tras una breve estancia en Londres con una salud -física y psíquica- mermada. El doctor Georget, médico especialista en enfermedades mentales le hizo la proposición de realizar una serie de retratos de enfermos mentales con el interés de que sirvieran como herramienta para el diagnóstico de lo que por entonces se consideraban “monomanías”, un tipo de obsesiones por una idea concreta que condicionaban la voluntad del enfermo.

En esta serie de pinturas se añadía a la representación física la capacidad de hacer una revelación de la locura o el estado de intranquilidad profundizando en esa dolencia intangible que persiste entre el alma y la carne. De este modo, la pintura se hace portadora de aquellas características no materiales del individuo. De aquella serie sólo se conservan cinco retratos, entre ellos, el *Cleptómano* (fig.24). [...] «Todos ellos traducen la fragilidad de la condición humana, como si la patología que los oprime fuese de naturaleza ajena, inextricable e imposible de esquivar» (Reyero, 2018:71-72).

Las vanguardias del siglo XX dejarán otra obra icónica para la historia del arte producto de la inestabilidad emocional de su autor como se ha revelado en diversos estudios⁴. Edvard Munch anotó en su diario en el año 1981 un pensamiento que se ha entendido como la concepción de la célebre obra *El Grito* (Fig.25); «Estaba caminando

⁴ En el presente artículo de Marcelo Miranda, Eva Miranda y Matías Molina citan: “Hay argumentos razonables como para postular que Munch poseía una estructura de personalidad de características limítrofes: la existencia de un patrón de inestabilidad afectiva debida a una notable actividad del estado de ánimo, asociada a descontrol de los impulsos y desajustes conductuales como también a una autoimagen persistentemente inestable, carencia que se expresa en la necesidad de fotografiarse que lo acompañará toda su vida. Sus relaciones interpersonales eran inestables e intensas y eran incapaz de mantener una relación de pareja duradera además de presentar frecuentes los episodios de ira y explosividad, rasgos todos muy propios de este tipo de personalidad.

con dos amigos. Luego el sol se puso, el cielo bruscamente se tornó color sangre, y sentí algo como el toque de la melancolía. Permanecí quieto, apoyado en una baranda, mortalmente cansado. Sobre el fiordo azul oscuro y de la ciudad, colgaban nubes rojas como sangre. Mis amigos se fueron y yo otra vez me detuve, asustado con una herida abierta en el pecho. Un gran grito atravesó la naturaleza». La obra se ha convertido en símbolo de la angustia existencial y expresa un sentimiento tan elevado que incluso dificulta la percepción del género sexual llegando a no poder identificar si la figura se trata de sexo masculino o femenino (Miranda, C. Miranda, M. y Molina, M. 2013: 776).

No cabe duda que las obras de arte han sido y son fuente de inspiración para otras artes como, por ejemplo, el cine. De este modo podríamos encontrar a inicios de la década de los 90's la repercusión de esta obra en la saga de *El Padrino*, ópera prima del director Francis Ford Coppola en la que un ya maduro Al Pacino interpreta al poderoso cabecilla de la mafia Michael Corleone. En la tercera entrega, el antes mencionado es testigo del asesinato de su hija y la reacción es un grito mudo estremecedor cargado de dramatismo en una secuencia (fig.26) que forma ya parte de la historia del cine⁵.

Siguiendo en el campo de la imagen la fotografía también es un medio a través del cual se ha expresado el dolor emocional bien como experiencia en fotoperiodismo en conflictos bélicos y sociales o como medio expresivo. El caso que a continuación se expone es el de David Nebreda⁶, un madrileño licenciado en Bellas Artes y diagnosticado con esquizofrenia a la edad de diecinueve años. En las fotografías (fig.27) el artista aparece desnudo, mostrando su extrema delgadez, autolesiones y, en ocasiones, una capa de su propio excremento con el fin de exhibir el dolor y la angustia psicológica causante de la enfermedad mental (Lina -López, Lina-Manjarrez y López-Maya, 2014: 96).

2.3. Otras patologías

Por último, en esta introducción vamos a abordar otra de las representaciones más comunes en la historia del arte relacionada con el físico humano y su desarrollo como es la acondroplasia o enanismo. Ya desde la Antigüedad, cuando el ser humano comienza desarrollar una capacidad expresiva en su producción artística plasma en sus figuras incluso aquellas enfermedades o patologías asociadas con cambios físicos externos.

⁵ Como hipótesis por asociación y en ausencia de una fuente que lo confirme.

⁶ Ha vivido durante toda su vida en dos habitaciones, en las cuales ha desarrollado su obra fotográfica y se ha producido a placer toda clase de lesiones como quemaduras, laceraciones, llagas o similar según citan los autores del presente artículo.

De los ejemplos más tempranos que la arqueología halló destacamos la figura del *enano Khnumhotep* (fig.28), perteneciente a la V dinastía, h. 2500 a.C. Se sabe que este personaje tenía un cargo destacado como funcionario real y que probablemente padecía esta enfermedad. También en una estela hallada de la dinastía XVIII h. 1550-1295 a.C. llamada *Portero Ruma ofreciendo un sacrificio* (fig.29) podemos ver otra patología; las posibles consecuencias derivadas de una poliomeilitis con el resultado de una atrofia de la pierna y el “pie pendular” como se conoce en medicina. (Front de Mora, 2015:4).

También el arte griego representará la acondroplasia. Muestra de ello es este *Aribalo* (fig.30) donde se aprecia la figura de un enano varón representados con los rasgos más característicos de la enfermedad: extremidades pequeñas (micromelia), cabeza grande (macrocefalea) y deformidad en extremidades inferiores. Se aprecia como sujeta una liebre como pago al doctor, del que es su criado, por una visita (Front de Mora, 2015:6).

Quizá de los más célebres sean los representados en la obra de Velázquez: en *El niño de Vallecas* (fig.31), el cual era de origen vizcaíno y tenía por nombre Pedro Lezcano, se puede apreciar un cretinismo hipotiroideo⁷ con una serie de rasgos asociados tomados con acierto por el pintor y así expresados en la pintura. Dos casos se representan en el famoso cuadro de *Las Meninas* (fig.32), uno de tipo hipofisario⁸ que corresponde a la figura de Nicolasito Pertusato y otro, el de Mari Bárbola, muy discutido que incluso haría pensar en otro tipo de infecciones o síndromes (Front de Mora, 2015:32).

A Francisco de Goya también se le atribuirán representaciones similares, caso de la obra *Niños pobres en el pozo* (fig.33), donde presenta un caso de cretinismo hipotiroideo que presenta una clara sensibilidad al frío (Front de Mora, 2015:44).

3. Biografía

Dino Valls, pintor autodidacta nacido en el año 1959 en la ciudad de Zaragoza, muestra un interés temprano por el arte heredado de la afición de su padre por el dibujo que a la edad de dieciséis años le hace introducirse de manera autodidacta en la técnica

⁷ Es una forma de deficiencia congénita de la glándula tiroidea, lo que provoca un retardo en el crecimiento físico y mental, véase <https://www.quimica.es/enciclopedia/Cretinismo.html>

⁸ Bien proporcionado, véase <https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/dwarfism/symptoms-causes/syc-20371969>

del óleo⁹ al tiempo que comienza sus estudios de medicina¹⁰ (Lasala, 2022:4). Sería de importancia un viaje realizado a París en el año 1977 tras el cual va a crear una pintura con carácter propio, muy personal, con una influencia que deriva de ciertos aspectos que conforman la pintura surrealista¹¹ además de otras influencias evidentes que nacen de la peculiar estética del gótico final y la pintura renacentista.

Su primera exposición individual tiene lugar en Zaragoza en el año 1981, donde un año más tarde se haría con el Primer Premio de Pintura San Jorge, hecho que le haría ser requerido por diversas galerías de arte de la capital de España solicitando su participación en exposiciones colectivas, momento en que inicia su carrera profesionalmente.

En el año 1986 participa en la Muestra de Arte Español Contemporáneo exponiendo parte de su obra por diferentes ciudades del país Germano hasta que al año siguiente tiene lugar su primera exposición individual en la ciudad de Madrid, donde finalmente se instala.

En la década de los noventa exporta su talento a EE.UU participando en numerosas exposiciones de arte contemporáneo como Art Miami o Art New York International al tiempo que en España exhibe su obra en diferentes exposiciones individuales como Barcelona, Zaragoza o Madrid¹² (Fleta, 1018:157e.1).

Monografías, catálogos, artículos, ensayos y tesis doctorales recogen buena parte de su obra donde el cuerpo femenino y diferentes elementos abstractos son los protagonistas de su pintura (Fleta, 1018:157.e1).

⁹ Cita el propio pintor en el texto de Sabina Lasala el recuerdo de la afición temporal de su madre por la pintura en óleo.

¹⁰ «No había antecedentes médicos en mi familia, aunque quizás ese interés humanista que recibí, enfocó mis estudios sobre el ser humano. La medicina me aportaba su conocimiento biofísico y psíquico, y el arte su dimensión creadora, el nexo mediante la simbiosis entre ambos logra transformar al ser humano en su esfera metafísica». Cita textual del pintor en su entrevista personal con Sabina Lasala.

¹¹ Cita el propio pintor en el texto de Alicia Guixá que su pintura nace de un proceso de intelectualización y voluntad consciente que lo aleja del surrealismo.

¹² Son numerosas las exposiciones individuales y colectivas llevadas a cabo por buena parte de la geografía mundial en ciudades como: Roma, Stuttgart, Bogotá, New York, Milán, Londres, Atenas, o Ámsterdam, entre otras.

4. Su pintura: técnica, realismo mágico e influencia psicológica.

De ambigüedades nos habla el Doctor y Catedrático D. Jesús Fleta Zaragozano en relación con la obra de Dino Valls, en la que distingue hasta tres tipos refiriéndose en primer lugar a aquella que nos impide establecer un marco cronológico que nos dificulta ubicar escenarios y personajes en un momento o lugar determinado; una segunda de tipo bilógico donde se complica al espectador la tarea de identificar el sexo o edad del personaje; y por último, una de tipo técnico que se produce con esa mezcla de estilos y técnicas que no facilitan el encuadre de su obra con una corriente o movimiento determinado y que es fruto del estudio e investigación del pintor (Fleta, 1018:157.e1-157.e2).

No se puede obviar la formación médica de Dino Valls, la cual luce en la superficie de sus obras conduciendo al espectador a un preciso conocimiento de la anatomía humana. Esta formación se advierte tanto en la forma como en la temática que aborda adentrándose en aquellos aspectos de la psique del individuo, donde muestra un mayor interés. Resultado de esto es la combinación del ejercicio racional y científico que parte de la medicina y aquel otro menos racional a veces que nos presenta el arte.

La observación como punto de partida del conocimiento ha sido desde antiguo la vía principal para la médicos y artistas que ansiaban conocer todos aquellos secretos del cuerpo humano mediante la disección de cadáveres, algo que el propio Dino Valls practicara en sus años de estudiante de medicina en la Universidad de Zaragoza (Guixá, 2022: 2).

Como se menciona líneas atrás, Dino Valls es un pintor autodidacta¹³ con un aprendizaje puramente visual y una cultura artística adquirida en exposiciones y otros medios, sin una formación reglada en Bellas Artes. Sus escenas se ambientan en espacios de la Edad Media, Renacimiento o Barroco, incluso con ciertos matices de pintura prerrafaelita del siglo XIX.

En su etapa inicial es común la representación de paisajes que se apoderan del espacio y comparten protagonismo con los personajes principales para más adelante

¹³ Así se refleja en la conferencia *Políptico de la sombra. Aspectos del arte medieval en la obra de Dino Valls*. Conservada en youtube. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=IAHGjn8glek> min. 01:05, aunque el propio autor indica que no es la palabra indicada.

evolucionar hacia una etapa donde simplifica los elementos e inserta a sus personajes en espacios neutros, cerrados y sin perspectiva¹⁴ (fig.34) [...] «actúan como escenarios simbólicos del drama metafísico». Como resultado de esto, encontramos referencias a la Historia del Arte fuera de contexto, recurso que utilizará el pintor para que los conceptos espacio y tiempo sean más flexibles. Su pintura torna en ese momento a un plano más psicológico como podemos ver en pinturas como *Aracne* en la década de los noventa (fig.35) (Guixá, 2022:9).

Su estudio de la técnica de la pintura flamenca del Renacimiento se va a manifestar en el detalle, tratamiento de las figuras y elementos que contienen los espacios (fig.36), de igual modo es evidente la impronta renacentista italiana como se aprecia en sus idealizados y ficticios rostros¹⁵ y en esa búsqueda de la belleza creando un arquetipo al efecto (fig.37). Por otro lado, manifiesta su interés por el psicoanálisis y el surrealismo francés, y compone sus obras en unas escenas donde predomina el humanismo de carácter científico.

Se ha debatido acerca del estilo de Dino Valls, sobre si se puede catalogar como realista y hasta qué punto. Su figuración se relaciona con la trayectoria de los pintores *Wyeth, Kowch y Hooper*¹⁶ (fig.38) [...] «con los que comparte la misma atmósfera sugestiva de naufragio y numerosas metáforas del estilo» [...] pero, a diferencia de aquellos, Dino Valls trata una narrativa europea, de índole intercultural y huella renacentista. Por otro lado, hay quien lo enmarca dentro de la nueva figuración, pero por las características técnicas y temáticas que presenta, no es tarea fácil una clasificación que defina su personal estilo (Fernández de Gala, 2022:7).

Su técnica combina diferentes materiales como el temple de caseína, el temple de huevo o la goma arábiga, sobre las que superpone diferentes veladuras, pan de plata o pan de oro. El estudio y experimentación de estas técnicas desarrolladas por los principales maestros de la pintura en aquellas primeras centurias de la Edad Moderna le permiten

¹⁴ Este es un recurso también muy utilizado en el cine como revelador de interior de los personajes, expresando su mundo reducido y su drama psicológico, fotograma asociado a la fig. 34. Véase <https://guion2.weebly.com/planos-cinematograacuteficos.html>

¹⁵ El propio pintor afirma que trabaja sin modelos en la entrevista realizada por Aragón Tv y conservada en *Youtube*. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=zOfHFxwYjyg&t=281s> min. 03:22

¹⁶ Por citar uno de los tres ejemplos. E. Hooper en su obra, al igual que Dino Valls, plantea una serie de incógnitas que debe resolver el espectador proyectando sobre el cuadro sus hipótesis personales. En la obra *Habitación en Nueva York* muestra al espectador un espacio cerrado con dos personas donde la soledad proyecta en el espectador una congoja difícil de rehuir. Fuente: Arte Moderno, Taschen.

desarrollar un estilo particular y propio en una versión actualizada de la renaciente pintura del momento. Sumado a esto, el pintor hace una recuperación de antiguos formatos como el retablo que le permiten establecer una secuencia narrativa que amplía la visión monofocal para inserir al espectador en una vista múltiple y simultánea de la escena (Guixá, 2022: 3-4).

La pintura de Dino Valls nos acerca a ese realismo mágico que nos presenta una manera diferente de observar el mundo, con un claro componente junguiano que trata la apariencia de la vida cotidiana con un raro barniz resultante de un complejo uso de recursos técnicos (Menton, 1998:19). De ese modo, su obra nos conduce a una observación de la realidad, de actos cotidianos desde un punto de vista objetivo y muy preciso en escenas donde añade algunos elementos que descolocan al observador o causan una sensación de extrañeza que atrae su atención¹⁷.

Hemos hablado líneas atrás de un componente junguiano dentro la pintura, pero ¿A qué nos referimos con esto? Bien, en realidad se trata de una técnica utilizada en los análisis de interpretación de los sueños que fue desarrollada por el médico Psiquiatra Carl Gustav Jung cuyas bases las encontramos en el *Libro Rojo*¹⁸ escrito por él mismo.

El método que aquí se desarrolla se ha venido a denominar como la “imaginación activa”, la cual hace posible que del inconsciente surjan imágenes mientras que el paciente se encuentra en un estado activo de consciencia para que después se establezca una conversación de manera espontánea entre paciente–imagen del subconsciente proyectada como si se tratase de un individuo real. En la actualidad, esta terapia tiene distintos modos de aplicación según las diferentes corrientes psicológicas, manteniendo, no obstante, este procedimiento en aquella corriente clásica de Jung (Retamales, 2016:1)

A modo de resumen podemos decir que se trata de una metodología ideada por el médico suizo para establecer una plática con el propio inconsciente, liberando así contenidos subyacentes en la mente. Cabe destacar la importancia de distinguir entre imaginación activa y pasiva, entendida esta última como un estado de semi-inconsciencia que emerge de forma espontánea mientras que la activa responde a un proceso intencionalmente enfocado y con un fin determinado (Sánchez, 2020).

¹⁷ Idea extraída del texto de Seymour Menton en su libro *Historia verdadera del Realismo Mágico* puesto en relación con algunas de las características que presenta la obra de Dino Valls.

¹⁸ *Libro Rojo* (1914). Carl Gustav Jung. Editorial: Philemon Series W. W. Norton & Company.

Volviendo al tema que planteábamos antes de poner en relación el campo psicológico la obra que analizamos, Wieland Schmied compiló en su libro las veintidós características de la pintura mágica realista¹⁹ en cinco puntos donde habla de ausencia de emociones o sentimiento; temas extraídos de la vida cotidiana poco relevantes donde el artista no duda en mostrar lo desagradable; espacios sin aire donde se da protagonismo a lo estático; el borrado de huellas del proceso creativo²⁰ y una correspondencia mística con los objetos (Menton, 1998:20).

Quizás el rasgo más determinante en esta pintura es el llamado “enfoque ultrapreciso” que causa en el espectador cierto sentimiento de inquietud. Esto es, en lugar de seguir las leyes de la óptica humana de desenfocar objetos del plano anterior o posterior respecto del sujeto principal (profundidad de campo en términos fotográficos), el pintor mágico realista trata todos los objetos con el mismo grado de nitidez²¹ (fig.39), técnica que tiene su origen en la ya mencionada pintura flamenca e Italiana del siglo XV y que podemos apreciar en artistas como Jan Van Eyck, Piero de la Francesca o Paolo Ucello, fuente directa de muchos de los pintores del realismo mágico, quienes a su vez prepararían el terreno para los actuales hiperrealistas y fotorrealistas²² (Menton, 1998:21). La objetividad será otro de los rasgos definitorios del realismo mágico; en la pintura tendrá dos sentidos, el opuesto a subjetivo y el de un interés por los objetos (Menton, 1998:23).

La pintura de Dino Valls presenta un conflicto psicológico del que el autor nos hace partícipes, quizá mostrando un mundo deshumanizado, en constante disconformidad y agitación (Guixá, 2022:3). Es en este punto donde hablamos de la dualidad que tanto menciona el artista en sus numerosas entrevistas como ese equilibrio entre la belleza física y la angustia interior.

Aquí es donde se pone de manifiesto el trabajo científico del artista revelando el inconsciente colectivo y elaborando su obra con una clara carga simbólica (Guixá, 2022:6) y una serie de condicionantes del ser humano, de dudas y debilidades, que se

¹⁹ Así los estableció en su obra el historiador Franz Roh.

²⁰ Al contrario de lo que ocurre con la pintura expresionista, los pintores del realismo mágico disimulan la pincelada y tratan la superficie con suaves capas.

²¹ Otro recurso muy utilizado en el cine denominado *Split Diopter* que consiste en un enfoque simultáneo en primer y segundo plano y que produce una sensación de inquietud en el espectador. Fotograma asociado a fig. 34. Véase <https://www.espinof.com/directores-y-guionistas/enfoque-profundo-lentes-partidas-poderosa-tecnica-visual-explotada-maestros-como-palma-spielberg-ford>

²² El crítico de arte Herit Henry citaba sobre estos “la realidad se presenta de una manera tan poderosamente real que se convierte en pura ilusión: a través del método básicamente mágico de representar la realidad con una precisión punto por punto, tan presente que la realidad no existe”.

manifiestan en la desazón de sus personajes como una somatización externa del drama metafísico. El personaje arquetípico se hace portador de una realidad que subyace en el inconsciente y no pertenece a un sujeto determinado (Guixá, 2022:7), así sus pinturas se transforman en un espejo que devuelve preguntas al espectador.

Al mirar la obra, el espectador interioriza e interpreta aquello que el cuadro le presenta cambiando así su rol de mero observador a sujeto activo elaborando mentalmente una serie de sucesos e hipótesis basadas en su experiencia propia y que proyecta como respuesta al estímulo.

Aquello que la obra de Dino Valls sugiere, mueve a un acto reflexivo, a adivinar qué ocurre en unas escenas llenas de interrogantes y caminos inesperados que a veces se muestran como una desviación de la realidad que nos atrapa y conduce a un laberinto de contradicciones. Podemos hablar así del arte como agente transformador lejos ya de la simple admiración estética para introducir a espectador en una dimensión intelectual (Guixá, A, 2022: 1-2).

Si atendemos al método de análisis de Roland Barthes para el estudio de una obra de arte, podemos entenderla como un conjunto de símbolos que precisan de una interpretación, de este modo, la relación resultante entre espectador y obra se presenta como una forma de diálogo (Guixá, A, 2022: 1-2).

En cierto sentido, la obra de Dino Valls nos remite a aquellas fotografías de carácter clínico de principios del siglo XX (Guixá, 2022, 10) donde los facultativos examinaban a los enfermos con rudimentarias exploraciones o practicaban toda serie de cirugías en frías salas de hospital (fig.40), *De Proportione* (fig.41). De las más comunes en los registros fotográficos son las prácticas realizadas en aquellos enfermos mentales clasificados como “ingobernables”, sobre los que aplicaban terapias como la lobotomía (fig.42), la cual consistía en una perforación craneal a fin de seccionar determinadas fibras nerviosas y modificar así la conducta o aspectos emocionales del paciente (Fernández, 2021).

Un eco intermedio entre la fotografía clínica y la obra que analizamos lo encontramos en la pintura de Christian Schad, catalogado como uno de los mayores exponentes de la Nueva Objetividad. Su trabajo nos muestra la precisión ya mencionada en el “enfoque” de los personajes y esa ausencia de huella del pincel sobre la superficie de la tela (Elger et al, 2011:318). Algunas de sus obras podemos inscribirlas dentro de la

categoría clínica; por un lado *Operación* (fig.43) representa un quirófano durante una intervención quirúrgica en la que intervienen sobre el paciente un grupo variado de médicos y enfermeras y nos permite ver el instrumental y parte de las vísceras de un paciente despierto con todo lujo de detalle. Según cita la fuente consultada, Schad habría sido invitado por su amigo el Dr. Haustein a presenciar una operación de apendicitis aguda, ocasión que aprovechó para mirar cada detalle, poniendo especial énfasis en los rostros y la situación con objeto de extraer toda la información necesaria para poder mostrar en su obra todos los detalles posibles (Calvo, 2018). En esta otra obra (fig.44), Schad nos presenta la figura de un varón con el torso desnudo y algún tipo de patología torácica y/o posiblemente derivada o asociada a otra de tipo vertebral. La excepción en este caso sería el marco donde se insertan las dos figuras, algo que nos hace no asociarlo con un espacio sanitario o proceso de diagnóstico.

4.1. El espectador como agente activo

Pero, ¿Qué mueve al ser humano a observar o deleitarse con cierto tipo de escenas inquietantes o violentas?²³ Claro es que la violencia forma parte de nuestro mundo desde su inicio y se deja ver cada día en sus múltiples y variadas formas haciendo que el ojo humano no pueda resistir la tentación de mirar, aunque solo sea por un instante aquellas escenas “delicadas”, lo que explica que la violencia viene a ser un fenómeno social que no es exclusivo de nuestros días sino, que a lo largo de la historia se ha venido manifestando de diverso modo.

El ser humano, por su propia naturaleza tiene una innegable inclinación hacia la violencia, algo que, en nuestra era, pese a haber mostrado un extraordinario avance en lo técnico y humano, también se ve aumentado, con una presencia permanente y en alza en las sociedades más desarrolladas donde la neurosis, las injurias, las humillaciones, y toda suerte de agresiones entre individuos se han convertido en buena parte de las relaciones interindividuales (Vargas, s.f: 1).

Sumado a esto, la impasividad del mundo centrada en una fuerte individualidad, hace que esta sensibilidad “anestesiada” sea una manera de ser común desde el pasado fin de siglo anterior hasta nuestros días. De esta manera podemos comprender que vivimos en un mundo habitado por la violencia, lo que hace que la hayamos normalizado

²³ Entendiendo la violencia en un sentido amplio, como una cualidad que aluda a aquello que se muestre al individuo en cierto grado desagradable o perturbador.

y nos sentimos insensibilizados ante la hostilidad del entorno habiendo asumido así la manera en que el mundo se muestra ante nuestros ojos.

Si atendemos a la definición de mundo cabe precisar su significado, entendiéndolo como la re-presentación/interpretación resultante de la relación entre sujeto y objeto, por lo que, todas aquellas cosas que percibimos a diario son fruto de nuestra capacidad racional, la que dota de forma a aquello que percibimos. De manera resumida se puede decir que aquello que nos rodea es una proyección de lo subjetivo, de modo que si el mundo se objetiva de manera violenta es porque puede que partiendo de la violencia configuremos el presente.

Habiendo llegado aquí, volvemos a hacernos la pregunta inicial: ¿Qué desata en el individuo el impulso/deseo por mirar con violencia? Partimos de que la mirada no es unívoca, por lo que los modos de mirar son distintos y configuran una visión determinada de lo que nos rodea y a su vez está influenciada por una determinada época e ideología que establecen lo “adecuado” (Vargas, s.f: 2).

La violencia del ser humano subyace en lo más profundo de su ser, lo insólito es como se ha propagado en el modo en que se configura el mundo. El pensamiento de Schopenhauer puede aportarnos la base teórica necesaria para entender este concepto. Para él, el ser humano está dominado por la voluntad, entendiéndose esta como un impulso irrefrenable que de manera constante necesita algo, lo que conduce al individuo a un estado de tensión permanente. El filósofo alemán insiste en que la fuerza de la voluntad invade de manera continua al individuo y en tanto que este deseo no cesa no llega la satisfacción (Vargas, s.f: 3).

Comprendido esto, digamos que la voluntad está presente en nuestro día a día como seres deseantes que somos, así atendiendo a Schopenhauer²⁴ entendemos que hay ciertos objetos que llaman a nuestra voluntad y, como resultado, se tiende a ellos. No obstante, existe la posibilidad de ejercer control entre la tensión que genera el deseo y su cumplimiento, algo que el filósofo determinó como un factor de la existencia humana (Vargas, s.f: 4).

²⁴ Citaba Schopenhauer “Si un hombre quiere, quiere también algo: su acto de voluntad está siempre dirigido a un objeto y sólo puede pensarse en relación con él. ¿Pero qué significa querer algo? Significa: el acto de voluntad... que surge con ocasión de algo que pertenece a la conciencia de otras cosas” (Schopenhauer, 2007: 47).

El asunto es que en nuestro ser hay algo que nos conduce sin razón aparente al placer de alimentar cierto tipo de necesidades y que se presenta de manera inevitable e inesperada. Dicho esto: ¿Hay alguna posibilidad de que la violencia nazca de un deseo inevitable? Ni que decir tiene que el deseo de violencia no puede residir en nadie que goce de una buena salud mental, pero es aquí donde diferenciamos entre el deseo consciente y aquel que nos puede llegar como la sed, como una necesidad, en contra de todos aquellos principios morales. Visto así, se puede entender la violencia como una acción inevitable del ser humano por observar el choque de dos fuerzas que se contraponen. Esto es algo factible, ya que el deseo no atiende a criterios de racionalidad, por lo que, no entra en conflicto cuando el deseo consciente se inclina hacia lo opuesto (Vargas, s.f: 5).

Cuando observamos nos producimos un placer que es el resultante de someter a través de la mirada a la ya mencionada voluntad. En ausencia de un término que explique la transformación de violencia en disfrute, usaremos el término *morbo*. Este va a aparecer en el justo momento en que presenciamos un acto violento, como un llamamiento a mirar aquello que no debe ser visto, una muestra de la voluntad que aparece de manera cotidiana y que nunca dejamos insatisfecha. Al igual que la sed, el morbo va a aparecer cuando la voluntad desea hambrientamente mirar lo que se muestra ante los ojos dejando de ver a personas y objetos como cuerpos en relación consigo para mirarlos como materia sometida de la que no puede apartar los ojos, un ataque por puras ganas de mirar (Vargas, s.f: 6).

De este modo podemos diferenciar en la acción del sujeto dos maneras de mirar, la contemplación y el morbo, donde la primera la acción se realiza con una voluntad dirigida en mor de entender aquello que se mira y la segunda, que lejos de buscar entendimiento busca placer visual sobre aquello que subyuga.

Entendiendo esto nos damos cuenta de que la violencia al exceder la moderación y poner en conflicto dos fuerzas facilita que el morbo domine la situación para mirar, algo que hace el *show* que lo violento nos ofrece sea siempre garantía de éxito ya que exhibe cuanto la mirada morbosa reclama calmando de manera ocasional el deseo del observador, de esta manera podemos comprender porque algunos espectáculos del pasado y presente -incluyendo incluso ejecuciones públicas- han sido sobradamente exitosas por mero goce visual (Vargas, s.f: 7).

4.2. Catálogo de obras

En las siguientes páginas se procede a comentar una selección de obras de la extensa producción del artista que han sido seleccionadas y agrupadas por compartir determinados rasgos como: contenido, temática, formato y cualquier otra que haya servido para establecer una asociación entre ellas.

Pese a aquellas características propias en la obra de Dino Valls ya mencionadas páginas atrás, haremos una descripción en la que abordaremos aquellos detalles más significativos y destacaremos aquellos aspectos más importantes a tener en cuenta a la hora de observar su obra dentro de las categorías que establecemos para hacer posible tal clasificación.

4.2.1. Retratos femeninos en formato vertical

La primera de las pinturas a comentar es la titulada *Catexis* (fig.45), del año 2009. En el centro de la composición el artista representa una figura femenina apoyada sobre una pared trasera y que se mantiene en equilibrio con su pie derecho como único apoyo al tiempo que el contrario levita sobre el abismo profundo y sin luz que el artista propone.

La figura, coronada por un tocado liso, viste una ajustada prenda color tinto cerrada por la parte delantera y adornada en su mitad izquierda con toda suerte de objetos como amuletos, pinzas quirúrgicas, un estilete, lupas, conchas, *exvotos* y diferentes elementos de distinta procedencia o aplicación que, según el propio autor se encuentran cargados de una fuerte intensidad psíquica y arrastran a la mujer a caer sobre ese abismo²⁵.

La luz crea focos artificiales sobre sus manos, pie y rostro centrando en ellos la atención del observador y destacándolos sobre toda la composición. La geometría de las baldosas marca la profundidad de la escena y rompe con la planitud de la imagen para terminar en la pared que sirve de respaldo a la protagonista y que, al igual que el suelo, contrasta cromáticamente con el tejido y la mitad opuesta de la escena. Destaca sobre esta, la curiosa representación de San Miguel que empieza a emerger tras el papel pintado junto a otra serie de *exvotos* que penden de un cordel y que manifiesta la lucha con el propio demonio interior.

²⁵ Algunos de los datos sobre la interpretación o simbolismo de estas obras que analizamos en las sucesivas páginas están basados en los comentados por el propio autor en su conferencia: *Políptico de la sombra. Aspectos del Arte Medieval en la obra de Dino Valls*. <https://www.youtube.com/watch?v=LAHGjn8glek>

Tegmen (fig.46) de 2003, nos presenta otra figura perturbadora. Una adolescente semidesnuda mira directamente al observador con los ojos enrojecidos y húmedos y los párpados rosados. Nos hace creer que acepta el dolor con toda la dignidad y permanece impávida ante los acontecimientos.

Su cuerpo lo cubre parcialmente una membrana que deja ver su anatomía y la inmoviliza al tiempo que ésta permanece sujeta mediante hilos a unas losas de piedra numeradas que embaldosan la superficie.

El minucioso trabajo en las carnaciones y cabello ponen en alza el realismo de la representación, así como toda la red vascular que se adivina bajo la delgada piel de sus extremidades inferiores. Mantiene sus puños cerrados, en tensión y ligeramente retrasados respecto de un cuerpo en escorzo que se mantiene sobre el compás abierto de sus pies para proyectar sutilmente una sombra oblicua que se pierde a medida que avanza hacia el fondo.

De nuevo, la luz artificial y selectiva pone su énfasis en el rostro de la figura. El significado de esta obra alude a ese pasado al cual estamos unidos de manera antropológica y a la propia evolución del ser humano. En palabras de Dino Valls, este pasado habría de entenderse como escala Filogenética²⁶.

Otra de estas obras de compleja interpretación sería *Melancholia* (fig.47) también del mismo año que la anterior. En el lienzo vemos a una adolescente desnuda que cubre su sexo con la mano diestra mientras llama al espectador con su profunda mirada. A su espalda, un ave de tamaño considerable y blanco plumaje ataca a su cuello con el alargado pico, detalle que podemos apreciar por el corte desigual del cabello que presenta la figura. Entre ambas, y en un plano superior y exento, encontramos una especie de nimbo. Este recurso utilizado por el pintor vendría a representar de forma física a nuestras propias emociones en un proceso transformador que eleva al individuo del plano más básico de su existencia a uno puramente espiritual.

La escena se desarrolla en un interior, en este caso, la iluminación que presenta la escena luce más homogénea, pero, al igual que en los casos anteriores, termina o se

²⁶ Representación o imagen (en forma de escala o por niveles) de la sucesión evolutiva de las especies que han habitado la Tierra. También se conoce como árbol de filogénesis. La teoría de Darwin propone que las especies que se suceden en esta escala o árbol son similares: unas proceden de las otras y no han sido creadas de la nada, como es el caso de las demás especies. Fuente: http://cv.uoc.edu/moduls/UW_10000_01100/web/m00/main/def2034.html

encamina a una ausencia total de luz. La profundidad de la escena la marca la cuadrícula de la superficie del suelo compuesta por documentos que contienen referencias directas a determinados elementos que podemos encontrar en el grabado de Durero también titulado *Melancolía*. Bajo esta fingida cuadrícula en papel, encontramos la superficie real del suelo con unas figuras distorsionadas que rompen el sentido natural de la perspectiva y aluden al conflicto psicológico.

4.2.2. Estudios clínicos

Con *Introitus I-II-III* (fig.48), del año 2000, Dino Valls nos presenta una escena compuesta por tres dípticos que nos muestran varios primeros planos de diferentes pacientes que evitan o anulan la visión monofocal del espectador. De izquierda a derecha, desde el plano superior al inferior, observamos la mitad inferior o plano mandibular de un rostro infantil del que no se puede precisar sexo o edad, con una iluminación puntual sobre los labios; en la siguiente tabla, otro menor de sexo indeterminado (presumiblemente desnudo), nos revela un rostro asustado que evita la mirada para con el espectador mientras un personaje adulto en el plano trasero lo sujeta y eleva sutilmente por una de sus axilas; el tercer cuadro identifica a una mujer, probablemente adolescente, fuertemente iluminada por una fuente de luz lateral e inferior -como denotan la ausencia de sombras en los relieves del rostro y el brillo marcado en las pupilas-. La imagen es un tanto enigmática, quizá se trate de una instantánea mientras atiende las indicaciones del facultativo o cabe la posibilidad de que alguna presencia inadvertida para el espectador haya atraído toda su atención y evite así el contacto visual con el mismo; las escenas siguientes muestran como el doctor parece estar evaluando el desarrollo de la dentición o posibles lesiones en la faringe o mucosa oral. Es llamativa la falta de asepsia en las manos desnudas del practicante que toca directamente la mucosa antes referida.

En *Regressus* (fig.49) de 2005, vemos una de esas menos frecuentes representaciones masculinas del pintor en un díptico con un formato poco usual donde un varón de edad adulta y caucásico parece permanecer de pie apoyado sobre un fondo monocromo roto únicamente por el ángulo que forman las líneas vertical y horizontal doradas y las figuras geométricas casi indistinguibles a cierta distancia.

El rostro -en específico los ojos- muestra la angustia habitual en los personajes del artista y su corte de cabello nos remite a la moda adoptada por los soldados en la II Guerra Mundial, especialmente en la Wehrmacht²⁷.

Dos manos pertenecientes a personajes distintos aparecen en escena desde dos posiciones diferentes para intervenir sobre el cuerpo del protagonista. La mano diestra toma un pellizco sobre la piel a la altura del esternón dejando como resultado una forma labial alargada precedida por una pequeña región de vello que parece mostrar al espectador una vagina fingida, quizá parte de esa dualidad siempre presente en la obra del pintor. Por otro lado, la zurda, armada con unas pinzas metálicas y frías, parece elevar o presionar la axila, algo que podemos interpretar por la inclinación de la línea de los hombros. La iluminación, si nos atenemos a términos fotográficos, podríamos considerarle como un flash directo al sujeto y con una leve angulación tanto en altura como lateral que como resultado otorga al rostro cierta profundidad y reafirmación en su forma evitando así una imagen plana²⁸.

La segunda pieza del díptico, con un tamaño considerablemente menor, nos presenta la imagen de un genital masculino presumiblemente con algún tipo de hypospadias²⁹ como defecto congénito envuelto entre los paños quirúrgicos y parte del instrumental, probablemente en el momento previo a la posible intervención. Cabe destacar lo inusual del ornato del tejido y la minuciosidad con que se representa.

Circinus (fig.50), de 1999, nos presenta una escena donde vemos por primera vez hasta ahora el cuerpo del facultativo abandonando ese concepto de manos misteriosas que se cuelan en la pintura y le confieren ese sentido a veces enigmático.

En el centro de esta composición vertical observamos un cuerpo femenino completamente desnudo mientras es examinado por el doctor con un pelvómetro, quizá midiendo la longitud de la pelvis para determinar si es o no favorable o presentará determinadas complicaciones a la hora del parto³⁰. Curioso es el hecho de que otro de

²⁷ Véase <https://www.lasegundaguerra.com/viewtopic.php?t=2585>

²⁸ Loop Lighting es uno de los esquemas de iluminación más utilizados para modelar el retrato fotográfico <https://veintiunmilímetros.com/esquemas-de-iluminacion/>

²⁹ Véase <https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/hypospadias/symptoms-causes/syc-20355148>

³⁰ Hipótesis basada en la descripción del instrumental y su uso <https://dle.rae.es/pelv%C3%ADmetro>

estos instrumentos se represente midiendo el cráneo de la paciente, quizá de nuevo aludiendo a esa dualidad de cuerpo y psique.

La mujer cubre pudorosamente su pecho con ambas manos e inclina la cabeza alejando los ojos de uno de los focos principales de luz. Quizás aquí podríamos establecer una similitud -en una adaptación personal del artista- con una iconografía religiosa *La Dolorosa* con la que comparte algunos rasgos como las manos sobre el pecho, ojos entrecerrados y cabeza inclinada. La mujer muestra un drama interior que se exterioriza a través de sus manifiestas emociones que son percibidas por el espectador motivándolo a elucubrar sobre su significado.

4.2.3. Composiciones grupales

En esta categoría encontramos un abanico amplio de composiciones insertas en diferentes espacios, con adición de elementos estructurales propios del retablo, del tríptico e incluso referencias a otras obras y/o autores.

Con *Acorde místico* (fig.51) de 1989, nos presenta en un lienzo horizontal una escena cerrada en un espacio simulado, muy teatral, de carácter litúrgico y con los errores de perspectiva propios de los libros miniados, donde una serie de figuras parecen actuar de manera aislada o independiente.

El centro de la composición lo protagoniza una figura masculina semidesnuda ataviada con una coraza sobre la camisa y un perizoma como única prenda inferior. Esta aparece sosteniendo con ambas manos lo que por sus características físicas parece ser un rebec medieval y su correspondiente arco. Remata su atuendo un nimbo dorado que dota de divinidad al personaje.

A los pies de este, -con medio rostro cubierto por una osamenta de la que nacen dos pequeños cuernos a modo de máscara- emerge del suelo, humeante y con un leve reflejo de las llamas del inframundo, una figura atormentada, quedando ambas enmarcadas por una cátedra cubierta por un doselete de tipo gótico ricamente ornamentado por el tejido que viste el respaldo y el cielo de la mencionada cubierta -otro signo de divinidad común en la pintura flamenca-.

A la izquierda del espectador queda una curiosa escena donde un ángel -presumiblemente el de la Anunciación y portador de un lirio- temeroso de cruzar el umbral de la puerta por alguna razón y desde un pequeño pedestal lleva noticias al

morador/a de la torre, como evidencian las palabras que fluyen de su boca y que se dirigen al interior, algo que nos recuerda a la *Anunciación* de Van Eyck (fig.52). sobre esta escena, un ave -que nos remite al Espíritu Santo- se dirige hacia la torre velozmente como muestra ese halo de luz que marca su trayectoria desde la parte superior de la escena.

En el lado opuesto, y quizá la escena más compleja de descifrar, es la que nos presentan las dos figuras femeninas; una en actitud orante, semidesnuda a excepción de la gasa que cubre su pubis, con un abdomen prominente y que atiende a un canon más medieval; la otra, dentro de una figuración más naturalista, de piel oscura, completamente desnuda y con el cuero cabelludo desnudo -a excepción de las marcas que dividen su cráneo- que parece presentar la intención de cubrir a la primera de su desnudez con ese tejido sedoso y ornamentado. Curiosamente, una mano³¹ con un ojo tatuado aparece en escena tímidamente sobre ambas.

La composición se abre a un fondo también teatral que representa un paisaje montañoso con elementos arquitectónicos al fondo y la representación solar y lunar. Los detalles de las esquinas superiores de nuevo nos remiten a la pintura flamenca (fig.53).

Recogiendo las palabras de su autor, la obra nos muestra de nuevo el drama interior, metafísico, donde los personajes y elementos son simplemente el vehículo o elemento revelador del mismo.

Ars Magna (fig.54) de 2010, inserta de nuevo a los personajes en un escenario teatral con una compleja lectura iconográfica. La pintura, basada en la portada de un libro de Athanasius Kircher que lleva por título *Ars Magna lucis et umbrae* (fig.55) nos muestra a una chica en el plano central que está siendo devorada por una ballena que representa a su propio inconsciente a la vez que se produce de nuevo esa metamorfosis hacia un ser sobrenatural o místico.

La anatomía luce en sus carnaciones y concepto el detallismo acostumbrado en la obra de Dino Valls, que una vez más hace gala de su depurada técnica. Los demás elementos y personajes que conforman la composición -atendiendo a la descripción iconografía de la obra de Kircher- se detallan a continuación:

Como podemos observar, a ambos lados de la parte baja del fondo aparecen tres brazos que portan objetos; estos se tratan simplemente de los inventos que el jesuita

³¹ *Dextera Domini.*

alemán mostraba en su tratado como el tubo ocular y la linterna mágica. Por toda la composición resaltan diferentes fuentes de luz compensadas por zonas de sombra, rayos de luz que reflectan sobre determinados objetos, libros, dibujos, la palabra *sensus* (sueño en su traducción) en una pequeña nota y toda suerte de elementos repartidos por la escena (Maxey, 2020: 325).

Los dos personajes -masculino y femenino- que observamos a ambos lados de la composición en un plano trasero son las representaciones del día y la noche, a quien Sor Juana³² vio en guerra. Así encontramos a una mujer de piel oscura -como la noche-, con la media luna sobre la cabeza, un bastón con una lechuza y un reluciente espejo que sugiere un escudo, y un hombre, el día, provisto de una corona de velas encendidas y otro elemento parecido al caduceo que portara el célebre Hermes (Maxey, 2020: 326).

En la parte superior observamos caracteres hebreos, el tetragramatón³³, sobre una serie de cabezas de niños y niñas que se pierden en la oscuridad de la composición y quedan enmarcados por dos adultos que sacando su brazo por dos orificios del fondo azulado -tono predominante en la escena por su vinculación con lo celestial y el mundo marino- nos muestran cómo escriben o simplemente exhiben papeles con vocablos en latín al igual que ocurre en el grabado original. Cabe destacar que el grupo de cabezas aladas que presenta la obra de Athanasius Kircher figuradas aquí como niños se ha querido entender -en el grabado- como personas fallecidas que observan desde el plano celestial. No podemos obviar entre el *atrezzo* el inquietante personaje que vigila con un solo ojo al espectador desde la trampilla de la tarima, quizá como alusión al archiduque que la obra muestra original muestra dentro del medallón o quizá como el reflejo del espectador curioso que se adentra a descifrar la escena.

Solvat et Coagula (fig.55) de 1992, es un lema que nos habla -según palabras del autor- de “transformar lo espiritual que hay en el artífice mediante el trabajo de una materia”³⁴ asociado en este caso a la actividad artística como un proceso místico.

³² En el poema *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz se advierte la clara influencia ejercida por *Ars magna lucis et ombrae* del jesuita alemán Athanasius Kircher. Parte de la originalidad del poema es una clara apropiación de las imágenes extraídas de la obra de A. Kircher, a quien Sor Juana profesaba admiración y a quien leía con entero interés (Mayex, 2020:321).

³³ Se trata de una palabra que simboliza el nombre de *Yavéh* en el Antiguo Testamento, identificado en latín como “YHWH” y que se utilizaba para identificar a Dios. Véase <https://www.diariodevalderrueda.es/texto-diario/mostrar/2876118/tetragramaton-yhwh-historia-sobre-nombre-yahveh>

³⁴ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=IAHGjn8glek> 55’10”.

La pintura se desarrolla en este caso en un espacio real, interior, de apariencia palaciega, como denotan los mármoles del pavimento o la aparente pechina de la que arrancan los arcos de la cubierta. En sus paredes observamos obras de arte con representaciones de *San Sebastián*, una *Piedad*, otra obra difícil de clasificar por el detalle de la fotografía que, por la posición, el horror en el rostro y las garras que parecen adivinarse en su abdomen pueda tratarse del *Mito de Prometeo* o *Epimeteo* además de un retrato sobre óvalo, un busto clásico y un relieve también de época similar. La escena se desarrolla en escorzo, con una serie de personajes se disponen desde el margen inferior izquierdo hasta el superior derecho, en una diagonal, realizando diferentes acciones.

Los dos personajes que abren la composición -los únicos semidesnudos- desarrollan dos actividades artísticas diferentes; el primero pinta una escena religiosa sobre caballete acompañado de todos los útiles necesarios y bocetos puestos a su pie con la mirada dirigida al fondo, presumiblemente hacia la pareja desnuda que parece estar inmersa en algún tipo de juego sexual.

El segundo personaje modela una imagen sagrada en barro, muy concentrado, con una posición de las manos que combinada con la angustia del rostro de la virgen transmite la sensación de esta asfixiando al modelo.

Sobre un mueble y a continuación, un hombre de edad madura parece morder el vientre de una niña, algo que nos remite directamente a la célebre obra de Francisco de Goya *Saturno devorando a su hijo* (fig.56) mientras sobre éste y a su lado se desarrollan dos escenas diferentes; en la parte superior un hombre muestra un lienzo desplegado con un dibujo anatómico indicándonos con su dedo la posición del intestino, quizá mostrando el lugar donde la niña está siendo mordida; al otro lado dos hombres, donde uno de ellos está siendo elevado por los pies a través de una polea que su compañero acciona, imagen que de nuevo nos pueda remitir a la antigüedad con aquel mito de *Apolo y Marsias* (fig.57).

4.2.4. Cuerpos atrapados

Esta selección de obras nos muestra a diferentes figuras insertas en pequeños espacios cerrados, claustrofóbicos, que limitan cualquier movimiento y producen en la persona que observa esa sensación de agobio psicológico.

En *Prosaenia* (fig.58) de 2011, una adolescente desnuda queda atrapada en una especie de mueble que presenta a su alrededor trece espacios claramente diferenciados donde se desarrollan escenas de ópera donde la mujer es la protagonista de aquellas y sus diferentes aspectos psicológicos. De nuevo es su mirada la que llama al observador/a y revela esa angustia existencial, esa combinación de la belleza y el drama interior del personaje dejando a aquel la tarea de descifrar los códigos simbólicos a través de su propia experiencia.

Curiosamente, esta pintura sirvió de inspiración para el videoclip de Eliza Rickman titulado *Start With Goodbye, Stop With Hello* (fig.59).

Otra escena, esta vez con dos figuras, la tenemos en *Limbus* (fig.60) de 2009, donde vemos dentro de un espacio reducido y forrado con lo que parecen ser documentos en blanco. Las dos figuras femeninas miran directamente al espectador, una de ellas tiene la cabeza inmovilizada por tres tubos extensibles metálicos que parten de los laterales y el antepecho sobre el cual, su acompañante, apoya el antebrazo. Ésta, luce una serie de etiquetas sobre su bíceps derecho, un dibujo anatómico de un reptil y una serie de instrumental bajo el vendaje que cubre su pecho. Sobre el antebrazo derecho muestra una serie de plumillas clavadas en su piel como agujones.

La parte superior del espacio luce un remate irregular de tradición medieval decorado con dos escenas diferentes: la primera, con lo que parece ser un león enmarcado por un círculo en la parte central y otros elementos encima y a los lados, con una cerradura que muestra una llave girada; la que sigue, con una representación de *San Jorge matando al Dragón* presenta una cerradura sin llave. Quizás, y a modo de hipótesis, podamos asociar esta iconografía al propio inconsciente o la lucha con el propio interior, como ocurría en *Catexis*.

Similar al primer ejemplo citado en esta nueva categoría que analizamos es la obra titulada *Diorama* (fig.61) de 2016, donde el pintor nos muestra un tríptico -dejando clara de nuevo la influencia medieval- con una adolescente desnuda de perfil en un espacio constreñido donde parece articular una maqueta o juguete de sí misma sobre una mesa con estética gótica y una serie de ficheros irregulares al fondo.

Lo curioso es que las dieciséis escenas que componen las puertas de este tríptico son pinturas del propio autor representadas donde, como se puede observar prima el detallismo en la ejecución.

4.2.5. Anomalías físicas

Dentro de esta categoría comentaremos algunas de las obras que presentan o bien esa malformación física o esa confusión visual que producen los cuerpos mezclados entre sí y que mueven a la persona que observa a dilucidar sobre su patología o significado.

Aracne (fig.62) es otra escena perturbadora en la que, dependiendo de la forma de observar, el número de cuerpos varía. En un espacio interior observamos lo que parecen ser tres cuerpos desnudos atravesados por ellos mismos sin poder establecer un comienzo o fin claro. Las tres mujeres miran fijamente al espectador haciéndole partícipe de ese drama interno al que están sujetas y su transformación o hibridación con otras mujeres.

El fondo sobre el que proyectan su sombra presenta dibujados varios elementos conectados por líneas como proporciones anatómicas o el *Árbol de la vida cabalístico*³⁵ entre otros, destacando la colgadura o tapiz ocre que cubre la parte central.

Trivium (fig.63) de 1999, nos retrata algo similar, en esta ocasión son tres mujeres en un plano medio que se funden mediante los codos y que proyectan la atención sobre la figura central, la cual se siente martirizada por las otras dos, como una representación física de la dualidad tantas veces mencionada que entra en conflicto con el ser humano.

Del mismo año de 1999 encontramos la pintura titulada *Criptodídimo* (fig.64). A diferencia de las anteriores, estas figuras aparecen como hermanas siamesas unidas por la zona lumbar y con la característica un tanto llamativa de estar los dos troncos en una misma dirección.

El contexto de la escena es frío, el díptico muestra un plano frontal y lateral de ambas, siendo al parecer examinadas en el segundo por las manos de varios hombres que intervienen. Destacan las páginas o grabados que forman la geometría del pavimento con una simbología quizá heredada de la alquimia por los caracteres que presenta y el alicatado gris y cuadriculado del fondo sobre el que se proyecta la luz.

La imagen de la niña es de nuevo desconcertante y nos mueve a elaborar hipótesis personales sobre su significado, aunque como bien confiesa el propio autor en la entrevista realizada para el Dr. Jesús Fleta Zaragozano, en ocasiones ni él mismo comprende aquello que ocurre en su pintura.

³⁵ Véase <https://www.arquetiposraulduran.com/blog/el-arbol-de-la-vida-en-la-cabala>

4.2.6. Retratos de pequeño formato

Esta categoría recoge expresivos retratos realizados sobre tabla con unas dimensiones reducidas donde la mujer es la absoluta protagonista junto a aquellos elementos o símbolos de compleja lectura que en ocasiones la acompañan.

Intus (fig.65) del año 2011, muestra un primer plano de un rostro femenino sobre un fondo de un intenso color turquesa de que resalta la textura. La mujer, luce una prenda de tela a modo de gorro con un dragón bordado de origen o tipología medieval junto a una serie de inscripciones bordadas que aluden a las distintas partes del cráneo, la parte más racional. El animal mitológico antes mencionado se ubica sobre el hemisferio cerebral derecho, el cual gestiona la parte irracional del mismo, la conducta emocional y la intuición, entre otras³⁶.

Véspula (fig.66) de 2017, nos revela otro de esos rostros asustadizos que mira, pero a la vez, parece evitar el contacto con la persona que observa. Por su torso podríamos adivinar que está desnuda mientras nos muestra como en su nuca se ha desarrollado un avispero al igual que podría haberlo hecho alguna patología clínica. Las avispas recorren su clavícula mientras ella permanece estática y nos pide auxilio con su profunda mirada. Destacamos, como no puede ser de otra manera, la delicadeza con que el pintor trata la piel, las arrugas, lunares e incluso granitos que tímidamente aparecen entre ambas clavículas además de la veladura que muestra algunas de sus venas azules por la mandíbula o el cuello.

Araneidae (fig.67) de 2016, cambia esta vez el fondo monocromo por un casillero de madera con etiquetas de clasificación entomológica donde se aprecian los nombres científicos de determinados arácnidos y algunos pequeños retratos humanos antiguos numerados. Curiosamente, de estos últimos nacen unos hilos que se funden con el cabello de la joven mientras otros provenientes de la parte superior cuelgan hasta formar un tejido sobre su ojo izquierdo de que penden de nuevo una serie de etiquetas similares a las anteriores. Quizá –a modo de hipótesis por ausencia de información precisa- por la relación de elementos y los temas tratados por el autor podamos pensar que se trate de una tela de araña artificial que la mantienen atrapada a esos personajes, quizá de manera genética. Destaca en la composición el intenso tono turquesa de los ojos y la camisa.

³⁶ Véase <https://www.inesem.es/revistadigital/educacion-sociedad/anatomia-de-las-emociones/>

4.2.7. Otras categorías

En esta sección analizaremos una serie de obras que por sus características puedan presentar cierta dificultad a la hora de realizar una agrupación. De igual modo, el atractivo que presenta la variedad de contenido nos hace considerar la necesidad de establecer un punto y aparte dentro del extenso repertorio del autor.

Comenzaremos con *Dedalo* (fig.68) de 1993. La escena quizá pueda remitirnos en cierto modo a la obra de Escher y sus surrealistas espacios interiores (fig.69). En el Caso de Dino Valls encontramos una figura femenina atrapada en un cuarto distorsionado de estilo holandés del siglo XVII donde el espectador, por ausencia de puntos fuga y líneas de perspectiva, deambula visualmente por la superficie de la obra para, finalmente, encontrar la estabilidad en el cuerpo de la joven descalza.

Es llamativo el hecho de que el tabique que se encuentra detrás de la figura continúe hasta convertirse en el techo de manera forzada y los marcos de las puertas pierdan su ángulo normal dándonos paso a otras estancias que marcan de manera sutil la profundidad de la escena. De nuevo, el significado de la obra alude a la eterna duda existencial y a la desconexión entre razón y consciencia.

Imago (fig.70) del año 2000, muestra a una mujer desnuda en un medio formato dentro de una escena un tanto inquietante. Sus ojos revelan toda su angustia mientras sobre su cuerpo y la pared en ángulo se proyecta la sombra de alguien que se acerca u observa, quizás el propio espectador que la arrincona con su mirada morbosa. Sea la razón que fuere, está abierta a un sinfín de interpretaciones.

No menos escalofriante es aquello que ocurre en *Nuditas* (fig.71) de 2010, donde las interpretaciones pueden suscitar infinitas hipótesis. En el plano central una chica sentada, con el pecho desnudo y anclada a ese puesto por una especie de anzuelos e hilos en tensión nos mira intensamente. Sobre el antepecho en que se apoya de manera delicada vemos una suerte de manos artificiales que apunta en su dirección, siendo la más perturbadora aquella presumiblemente de un hombre que se deja ver tímidamente por el ángulo inferior derecho. En el fondo, nueve cuadrantes con modelos para el estudio anatómico de espaldas a la chica.

Sobre el antepecho antes citado vemos como las manos se presentan en diferente formato; un estudio anatómico de músculos, huesos y tendones sobre papel, una *Mano de Fátima*, un *Ex Voto*, la ya mencionada en párrafos anteriores *Dextera Domini* y un curioso

retrato de Polaroid con seis dedos, todos estos elementos sobre un tejido labrado en oro y representado con la minuciosidad acostumbrada del autor.

Indagando en la creatividad del pintor encontramos obras como *Ut Superius* (fig.72) de 2003, donde el artista habla sobre un enfrentamiento entre lo superior e inferior y la dualidad que se da entre la luz y la sombra.

Esta escena nos enseña como una niña “nace” de un asfalto que se curva tras ella y le devuelve sus piernas por la parte superior. Sus manos quedan atrapadas por las muñecas, lo que no le posibilita iniciar la partida de ajedrez conformado con velas encendidas y apagadas en lugar de las piezas blancas y negras del juego, algo que el artista afirma que pueda tratarse de la parte racional o irracional, del aspecto consciente o inconsciente.

En la década anterior de la antes referida, en 1993, encontramos *Opus 186* (fig.73), otra obra dotada de esas características especiales. En primer plano nos presenta a un personaje aparentemente andrógino y albino, si contrastamos su cara masculina con los evidentes tributos femeninos. Este se muestra sentado, ocultando su sexo con las manos en una postura relajada, en calma. Parece encontrarse en el interior de un museo custodiado por la imagen de dos mártires cristianos

Lo curioso es que si atendemos al título de la obra nos remite a la obra de San José María Escrivá de Balaguer donde versa lo siguiente: [...] <<Son santos los que luchan hasta el final de su vida: los que siempre se saben levantar después de cada tropiezo, de cada caída, para proseguir valientemente el camino con humildad, con amor, con esperanza>>.³⁷

A finales de esta misma década, en 1998, crea la obra *Vortice* (fig.74), quizá más en sintonía con *Dédalo* por ese espacio interior distorsionado donde la protagonista parece comenzar a enrollarse por un eje que se ha surgido en mitad superior del plano.

Podemos ver como su cuerpo desnudo comienza a elevarse del plano del suelo mientras clava sus dedos sobre sus muslos. Está inmóvil, como revela la angustia de su rostro, dominada por otra figura que emerge tras ella y rodea su cabeza con el brazo. Esta última figura quizá la podamos relacionar, como ha ocurrido con ejemplos anteriores, con el propio inconsciente que ejerce su control sobre ella. No escatima el pintor en detalles

³⁷ Véase <https://www.escrivaobras.org/book/forja-punto-186.htm>

con el mobiliario, tejidos y luz que componen la escena, así como en ese alarde técnico en la reproducción del remolino fruto de varios estudios y bocetos previos como manifiesta en la citada conferencia referida en las primeras páginas de este apartado.

Ecce Mulier (fig.75) de 2002, nos trae una nueva versión del conocido *Ecce homo* que se nos presenta en un políptico de cuatro cuadros reservando los dos menores a manos y pies. La mujer, con los ojos tapados, porta una vara al igual que sucede en la iconografía cristiana y luce su torso de frente y perfil poniendo de nuevo énfasis en la cuidada representación de la dermis la luz y el tratamiento del tejido de fondo donde muestra de manera exquisita cada una de las arrugas y sombras de la prenda.

5. Conclusiones

La obra de Dino Valls nos introduce como espectadores en un proceso intelectual activo que traspasa la mera contemplación. Es evidente que en sus pinturas prima el trasfondo psicológico por encima de la minuciosa capa superficial y pincelada suave que presentan, es un camino laberíntico hacia uno mismo.

No se puede obviar la importancia de su formación médica como base de su genio creativo -como hemos tenido la ocasión de comprobar- llevando el arte hacia un plano científico y rescatando aquellas técnicas de la pintura renacentista italiana y de los Países Bajos del siglo del renacimiento adaptándola a un personal estilo.

Acercarse a su obra es bucear en las profundidades del ser humano, en las lagunas de sus procesos más irracionales para diagnosticar el inconsciente colectivo de una sociedad cada vez más deshumanizada y cercana a la soledad y la apatía en el siglo presente. Sus personajes son el soporte contenedor del drama existencial, la angustia, el miedo, la resignación y, por qué no, el deseo, de cada uno de nosotros.

Cada una de las profundas miradas de sus personajes, nos atrae hacia sí y nos hacen cómplices de la incógnita que plantean los claustrofóbicos espacios donde se desarrollan sus dramáticas historias, protagonizadas en su mayoría por mujeres o adolescentes de sexo indeterminado, que se alzan como arquetipos representativos de una constante dualidad o enfrentamiento entre cuerpo y mente que rebasa los límites de la razón.

Dino Valls se convierte así, en un artista difícilmente clasificable, baluarte de un estilo tan personal y reconocible que lo hace valedor de todos los elogios de la crítica en

cada una de aquellas exposiciones individuales y colectivas que sigue realizando en las principales capitales de la geografía internacional.

6. Bibliografía

Cabello, F. C (2018). El retablo de Isenheim: religión, arte y medicina, en *Revista Médica de Chile*, (146) 1050 -1058. Recuperado de <https://www.scielo.cl/pdf/rmc/v146n9/0717-6163-rmc-146-09-1050.pdf>
[Consultado: 01/02/2023]

Calvo Santos, M. (28 de octubre de 2018). *La Nueva Objetividad se introduce en un quirófano*. <https://historia-arte.com/obras/operacion>

Cavero Miguélez, A. (2008). La expresión del dolor en el arte y la literatura románicos, en *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Universidad de León. Recuperado de <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/42852/1/CongresoImagen48.pdf>
[Consultado: 22/12/2022]

Delgado Linacero, C. (2002). El grandioso altar de Pérgamo: Emblemática obra del mundo helenístico, en *Cuadernos de Filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, Vol. 12, 329-334. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG0202110329A>
[Consultado: 28/01/2023]

Elger et al (2011). *Arte Moderno. 1870-2000, del Impresionismo a la actualidad*. Taschen.

Fleta Zaragozano, J. (2018). Representación del niño en la pintura española. Dino Valls: surrealista y enigmático, en *Pediatría Integral* (3), 157.e1-157.e5. [Consultado: 21/11/2022]

Fernández de Gala, Juan. V. (2022). “*Scientia Pictoris*”, exposición *Dino Valls. Scientia Pictoris*, Salas del Paraninfo, Zaragoza.

Fernández García, A. (15 de diciembre de 2021). *Qué es la lobotomía y para qué sirve*. <https://www.psicologia-online.com/que-es-la-lobotomia-y-para-que-sirve-6062.html>

- Front de Mora Turón, A. (2015). Presentación de enfermedad y estilos artísticos, en *Anales, Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana*, 16, 1-56. Recuperado en https://www.uv.es/ramcv/2015/6_14_120_Font_de_Mora.pdf [Consultado: 06/02/2023]
- Guixá, Alicia. (2022). "Scientia Pictoris", *La mirada activa*, exposición *Dino Valls. Scientia Pictoris*, Salas del Paraninfo, Zaragoza.
- Guixá, Yolanda. (2022). "Scientia Pictoris". *La ciencia de lo irracional en la pintura de Dino Valls*, exposición *Dino Valls. Scientia Pictoris*, Salas del Paraninfo, Zaragoza.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós.
- Honour, H. y Fleming, J. (1987). *Historia del Arte*. Editorial Reverte S.A.
- Lasala, S. y Valls, D. (2022), "Audite Scire", exposición *Dino Valls. Scientia Pictoris*, Salas del Paraninfo, Zaragoza .
- López Maya, L. Lina Manjarrez, F. y Lina López, LM. (2014). El dolor y su expresión en las artes, en *Revista Mexicana de Anestesiología*, Vol. 37 (2), 91-100. Recuperado de: <https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=50138> [Consultado: 22/12/2022]
- Martínez Leiva, G. (2018). *Pedro de Mena y Medrarno. Real Academia de la Historia*. <https://dbe.rah.es/biografias/12572/pedro-de-mena-y-medrano>
- Maxey, B. (2020). La iconografía de Ars Magna lucis et umbrae en Primero sueño de Sor Juana, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 49, 321-334. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/73134> [Consultado: 21/04/2023].
- Menton, S. (1998). *Historia Verdadera del Realismo*. Tierra Firme.
- Miranda, M. Miranda. E y Molina, M. (2013). Edvar Munch: enfermedad y genialidad en el gran artista noruego, en *Revista Médica de Chile*, 141, 774-779.
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. (2006). *Historia Básica del Arte Escénico*. Cátedra.
- Pollitt, J.J. (1984). *Arte y experiencia en la Grecia clásica*. Xarait.

- Pomeraniec, H. (28 de abril de 2017). *Las múltiples violencias del “Gernica”, una obra que todo el tiempo cobra nueva vida*.
<https://www.infobae.com/cultura/2017/04/28/las-multiples-violencias-del-guernica-una-obra-que-todo-el-tiempo-cobra-nueva-vida/>
- Reyero, C. (2018). *Introducción al arte occidental del siglo XIX*. Cátedra.
- Retamales Rojas, R. (2016). Imaginación activa y dibujos de lo inconsciente en, *Meditación y contemplación*. Fonte. 1-21. Recuperado de:
<https://sepanalitica.es/wp-content/uploads/2019/06/Imaginacio%CC%81n-Activa-y-dibujos-de-lo-inconsciente-Dra.-Rebeca-Retamales-Rojas.pdf>
 [Consulado: 16/04/2023].
- Ribot Martín, D. (2015). *Goya (Pintores de Siempre)*. Susaeta.
- Sagrada Biblia: Conferencia Episcopal Española. (2012). Nuevo Testamento. Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid.
- Sánchez, E. (25 de agosto de 2020). *La imaginación activa, el interesante método de Jung*.
<https://lamenteesmaravillosa.com/la-imaginacion-activa-el-interesante-metodo-de-jung/>
- Sófocles (2001). *Edipo Rey*. Pehuén.
- Shopenhauer, A. (2007). *Los dos problemas fundamentales de la ética* (Trad. Pilar López de Santa María). Siglo XXI.
- Travieso, J.M (2011). Escultura en terracota, en *Revista Atticus*, 3 extra (monográfico), 3-107. Recuperado de:
https://revistaatticus.es/old/Revistas/Especial_escultura_en_terracota.pdf
 [Consultado: 02/02/2023]
- Vargas Pacheco, C.A (s.f). El morbo en la mirada en, *Facultad de Filosofía y letras*, UNAM. Recuperado de:
https://www.academia.edu/25193003/El_morbo_en_la_mirada [Consultado: 08/03/2023]
- Woodford, S. (2018). *El arte de mirar*. Blume.

7. Anexo de imágenes



Fig.1 Adaptado de Mito de Prometeo [fotografía], por Philadelphia Museum of Art,
<https://philamuseum.org/collection/object/104468>



Fig.2 Adaptado de Marsias y apolo [fotografía], por Google Arts and Culture,
https://artsandculture.google.com/asset/apollo-and-marsyas/5AGtf3jy7_uoXg?hl=es&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.152229359402368%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.902701565236674%2C%22height%22%3A1.237500000000012%7D%7D

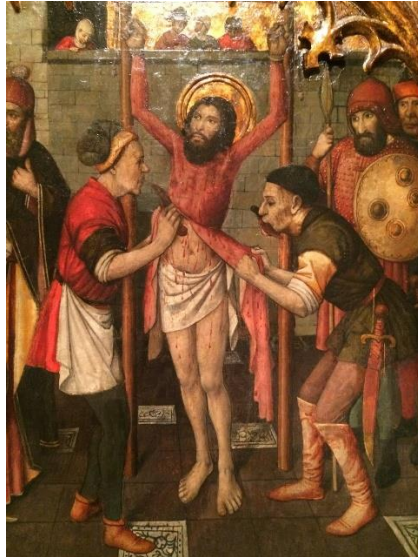


Fig. 3 Adaptado de Martirio de San Bartolomé [fotografía], por Pinterest,
<https://www.pinterest.es/pin/61713457374614759/>



Fig. 4 Adaptado de Laocoonte [fotografía], por Museos Vaticanos,
<https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/laocoonte.html#&gid=1&pid=1>



Fig. 5 Adaptado de Altar de Pérgamo [fotografía], por: Flickr,
<https://www.flickr.com/photos/viviendoenlaerapop/6669127147>



Fig. 6 Adaptado de Gálata Moribundo [fotografía], por Las Esculturas,
<https://lasesculturas.com/escultura-griega/galata-moribundo/>



Fig. 6 Adaptado de Muerte de Sócrates [fotografía], por Biblioteca Acrópolis,
https://biblioteca.acropolis.org/wp-content/uploads/2017/04/Daniel_hernandez_la_muerte_de_socrates.jpg



Fig. 8 Adaptado de Edipo Rey [fotografía], por El Mundo,
<https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/desdeelpatiodebutacas/2013/06/18/edipo-gual.html>



Fig. 9 Adaptado de Martirio de Santo Domingo [Fotografía], por Anthropologies,
<https://www.anthropologies.es/santos-martires-sangrientos/>

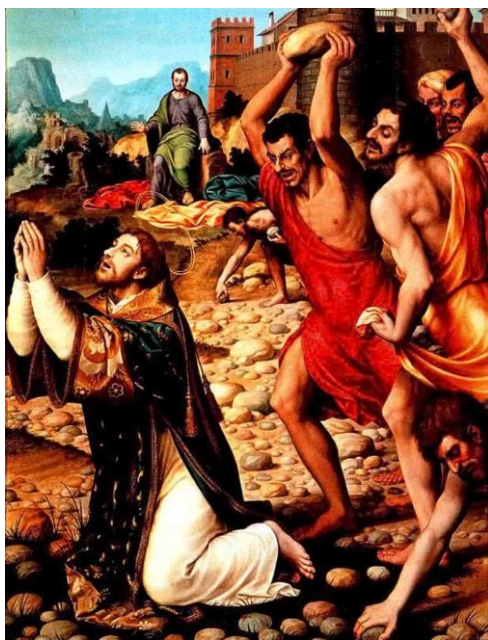


Fig. 10 Adaptado de Martirio de San Esteban [fotografía], por Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/martirio-de-san-esteban/637be782-674b-47db-bd73-1789aecdd2d4>



Fig. 11 Adaptado de Crucifijo de D. Fernando y Dña. Sancha [fotografía] por Museo Arqueológico Nacional, <http://www.man.es/man/coleccion/catalogo-cronologico/edad-media/crucifijo.html>



Fig. 12 Adaptado de “Guy de Chauliac” (p.17), por A. Thevenet, 1998, Academie Des Sciences et Lettres De Montpellier, 28, 207-222, https://www.ac-sciences-lettres-montpellier.fr/academie_edition/fichiers_conf/Thevenet1997.pdf



Fig. 13 Adaptado de Prendimiento de Cristo [fotografía], por Pinterest, <https://ar.pinterest.com/pin/302444931208238003/>

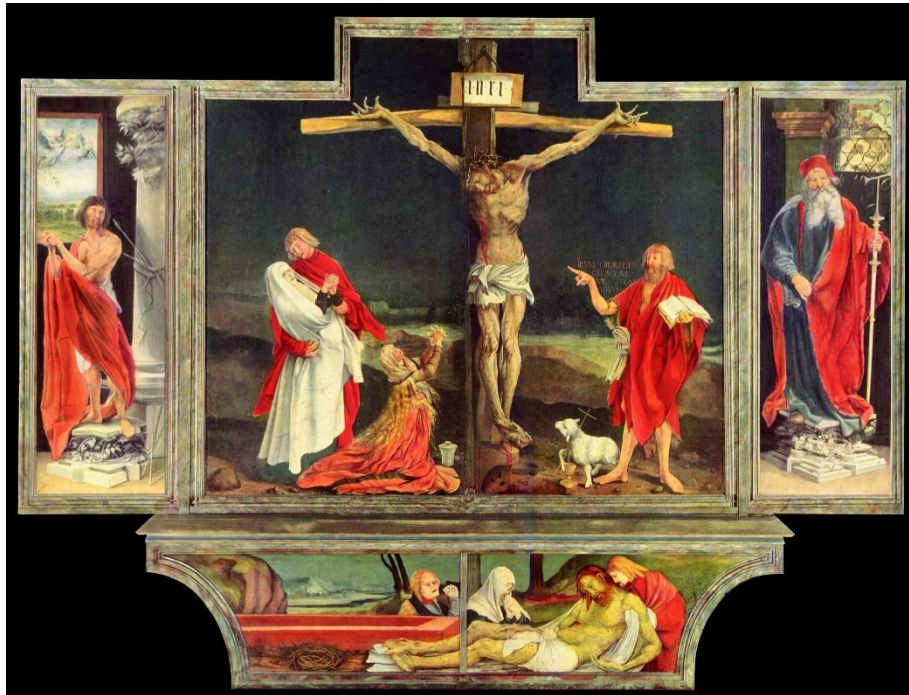


Fig. 14 Adaptado de Retablo de Isenheim [fotografía], por Educación. Ufm, <https://educacion.ufm.edu/wp-content/uploads/2015/07/Grunewald-Altar-de-Isenheim.jpg>



Fig. 15 Adaptado de San Miguel Arcángel [Fotografía] por, Historia-Arte, <https://historia-arte.com/obras/el-arcangel-san-miguel-y-los-angeles-caidos>



Fig. 16 Adaptado de 2 de mayo de 1808 [Fotografía] por, Museo del Prado,
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-2-de-mayo-de-1808-en-madrid-o-la-lucha-con-los/57dacf2e-5d10-4ded-85aa-9ff6f741f6b1>



Fig. 17 Adaptado de La Columna Rota [Fotografía] por, Pinacoteca virtual,
<https://www.pinacotecavirtual.com/t794-la-columna-rota-frida-kahlo>



Fig. 18 Adaptado de Crátera de los Nióbides [Fotografía] por, Pinterest,
<https://www.pinterest.es/pin/559713059925198973/>



Fig. 19 Adaptado de Capiteles catedral de Monreale [Fotografía] por, Miguélez Cavero, A. 2008, La
 expresión del dolor en el arte y la literatura románicos, 12,
<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/42852/1/CongresoImagen48.pdf>

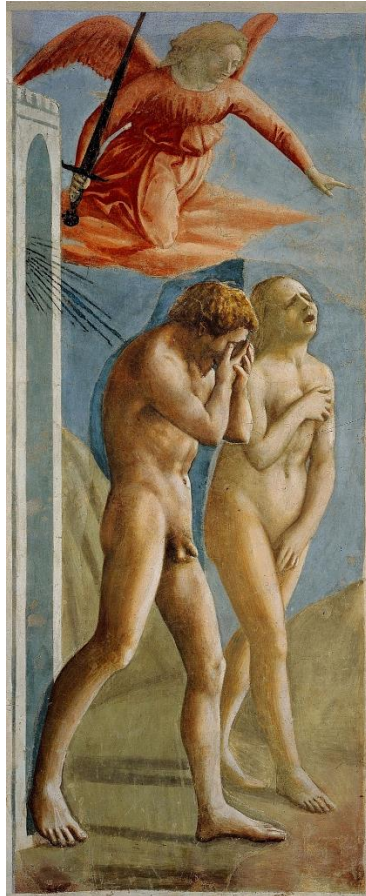


Fig. 20 Adaptado de Adán y Eva [Fotografía] por, Pinterest,
<https://www.pinterest.es/pin/655977501965983188/>



Fig. 21 Adaptado de Lamentación sobre Cristo Muerto [Fotografía] por, BBC,
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-47988057>



Fig. 22 Adaptado de Matanza de los Inocentes / Guernica [Fotografías] por, Pinterest,
<https://www.pinterest.es/pin/521080619390975208/>
<https://www.pinterest.es/pin/336855247140445925/>



Fig. 23 Adaptado de la Romería de San Isidro [fotografía] por, Pinterest,
<https://www.pinterest.es/pin/56224695323033017/>



Fig. 24 Adaptado de El Cleptómano [fotografía] por, Pinterest,
<https://www.pinterest.es/pin/239535273914328915/>

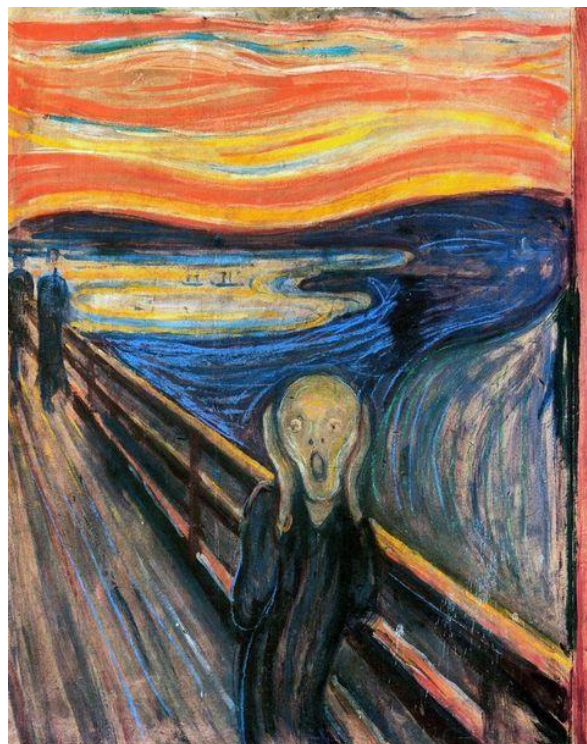
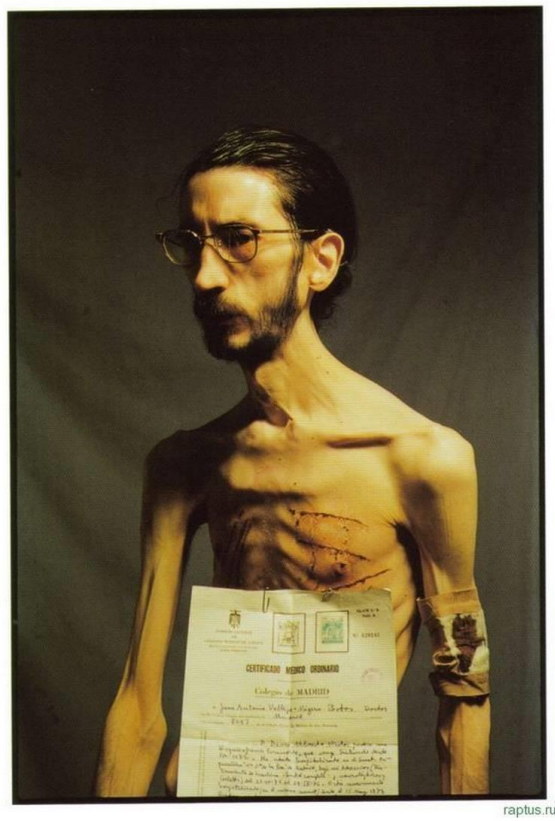


Fig. 25 Adaptado de El Grito de Munch [Fotografía] por, Pinterest,
<https://www.pinterest.es/pin/321374123415468652/>



Fig. 26 Adaptado de Fotograma de El Padrino, III [fotografía] por, El Mundo,
<https://www.elmundo.es/cultura/cine/2020/12/04/5fc8d8acfc6c8300538b45ef.html>



raptus.ru

Fig. 27 Adaptado de David Nebreda [fotografía] por, El Sol de Tlaxcala,
<https://www.elsoldetlaxcala.com.mx/cultura/david-nebreda-el-autorretrato-de-la-esquizofrenia-3963145.html>



Fig. 28 Adaptado de *Khnumhotep* [fotografía] por, Amigos del Antiguo Egipto,
<http://amigosdelantiguoegipto.com/?p=297>

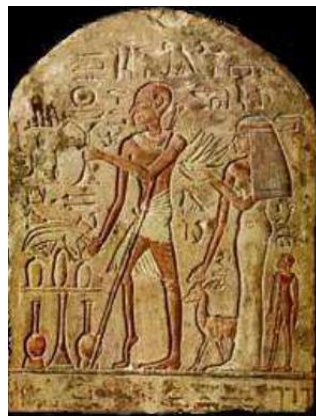


Fig. 29 Adaptado de “Presentación de la enfermedad y estilos artísticos” (p.5), por A. Front de Mora,
 2015, Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana, 16, 1-56,
https://www.uv.es/ramcv/2015/6_14_120_Font_de_Mora.pdf



Fig. 30 Adaptado de “Presentación de la enfermedad y estilos artísticos” (p.7), por A. Front de Mora,
 2015, Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana, 16, 1-56,
https://www.uv.es/ramcv/2015/6_14_120_Font_de_Mora.pdf



Fig. 31 Adaptado de “Presentación de la enfermedad y estilos artísticos” (p.32), por A. Front de Mora, 2015, Real Academia de Medicina de la Comunidad Valenciana, 16, 1-56, https://www.uv.es/ramcv/2015/6_14_120_Font_de_Mora.pdf



Fig. 32 Adaptado de *Las Meninas* [fotografía] por, Wikimedia, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Velasques,_Dwarfs_from_Las_Meninas.jpg



Fig. 33 Adaptado de *Niños pobres en el pozo* [fotografía] por, Alamy, <https://www.alamy.es/los-ninos-pobres-en-el-pozo-1786-1787-francisco-de-goya-el-museo-del-prado-madrid-image61302182.html>



Fig. 34 Adaptado de *Malacia* [fotografía] por, Dino Valls, <https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=72>

Fig. asociada: Adaptado de *Blonde* [fotografía] por, Religión Digital, https://www.religiondigital.org/una_luz_en_la_oscuridad-julio_pernus/Blonde-banalizacion-religion_7_2498520131.html

Fotograma del largometraje *Blonde* dirigido por Andrew Dominik, 2022.



Fig. 35 Adaptado de *Arancne* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=35>



Fig. 36 Adaptado de *Ludus Filorum* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=98>



Fig. 37 Adaptado de *Nigredo* [fotografía] por, Dino Valls, <https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=104>



Fig. 38 Adaptado de *Habitación en Nueva York* [fotografía] por, Historia-Arte, <https://historia-arte.com/obras/habitacion-en-nueva-york>

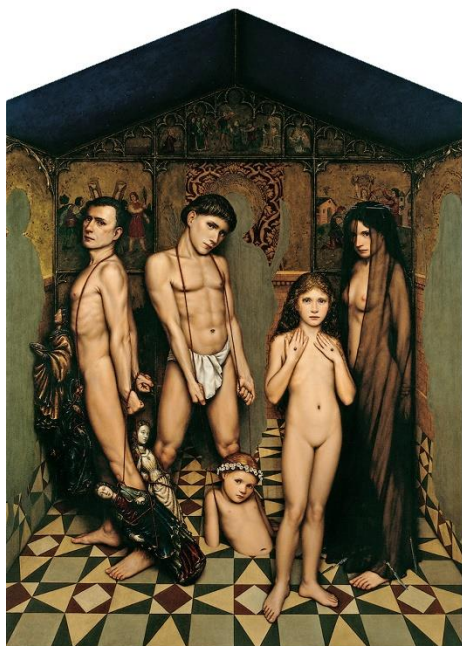


Fig. 39 Adaptado de *Dramatis Personae* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=28>

Fig. asociada: Adaptado de *Impacto* [fotografía] por, Twitter,
<https://twitter.com/granbellezacine/status/140410889294722529>

Fotograma del largometraje *Impacto* dirigido por Brian de Palma, 1981.



Fig. 40 Adaptado de *Exploración médica Josef Mengele* [fotografía] por, Misiones online,
<https://misionesonline.net/2021/07/04/josef-mengele-misiones/>



Fig. 41 Adaptado de *De Proportione* [fotografía] por, Dino Valls, <https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=106>



Fig. 42. Adaptado de *Lobotomía* [fotografía] por, Psicología online, <https://www.psicologia-online.com/que-es-la-lobotomia-y-para-que-sirve-6062.html>



Fig. 43. Adaptado de *Operación* [fotografía] por, Historia Arte, <https://historia-arte.com/obras/operacion>

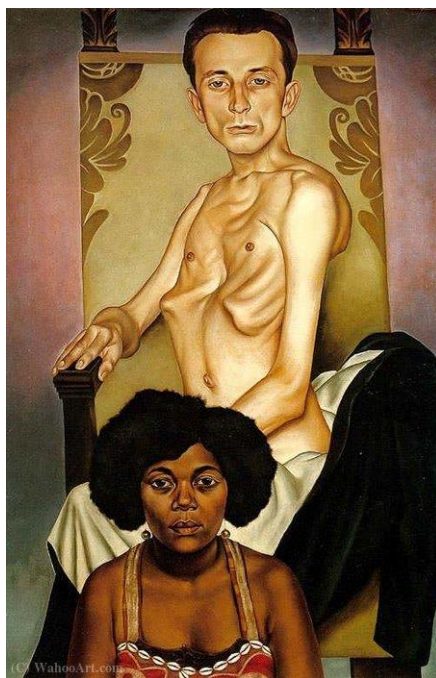


Fig. 44. Adaptado de *Agosta, el hombre con pecho de pichón y Rasha, la paloma negra*. [fotografía] por, Arte y medicina <https://artemedicina.art.blog/2020/02/21/agosta-el-hombre-con-pecho-de-pichon-y-rasha-la-paloma-negra/>



Fig. 45. Adaptado de *Catexis* [fotografía] por, Dino Valls,

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=99>

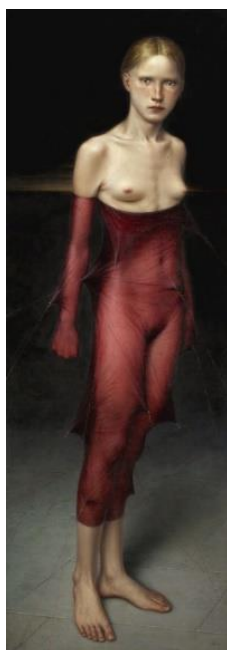


Fig. 46. Adaptado de *Tegmen* [fotografía] por, Dino Valls,

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=58>



Fig. 47. Adaptado de *Melancholia* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=59>



Fig. 48. Adaptado de *Prótasis* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=45>



Fig. 49. Adaptado de *Regresus* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=71>



Fig. 50. Adaptado de *Circinus* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=37>

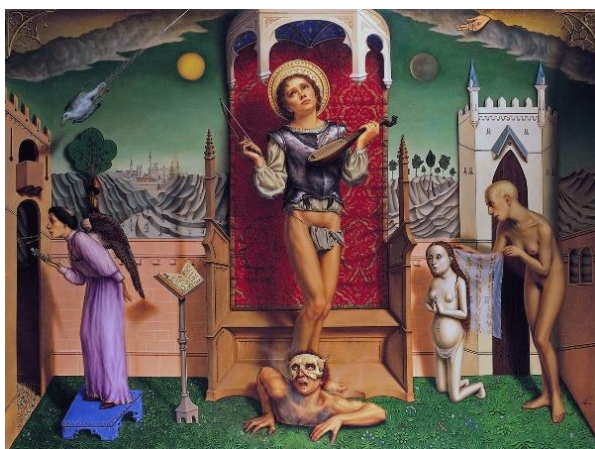


Fig. 51. Adaptado de *Acorde místico* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=4>



Fig. 52. Adaptado de *Anunciación Van Eyck* [fotografía] por, Pinterest,
<https://www.pinterest.cl/pin/613122936743209503/?send=true>



Fig. 53. Adaptado de *Descendimiento Van der Weyden* [fotografía] por, Museo del Prado,
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-descendimiento/856d822a-dd22-4425-bebd-920a1d416aa7>



Fig. 54. Adaptado de *Ars Magna* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=108>

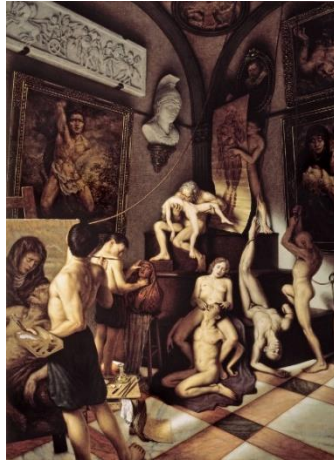


Fig. 55. Adaptado de *Solvat et Coagula* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=14>



Fig. 56. Adaptado de *Saturno* [fotografía] por, Museo del Prado,
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/saturno/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6?searchMeta=saturno>

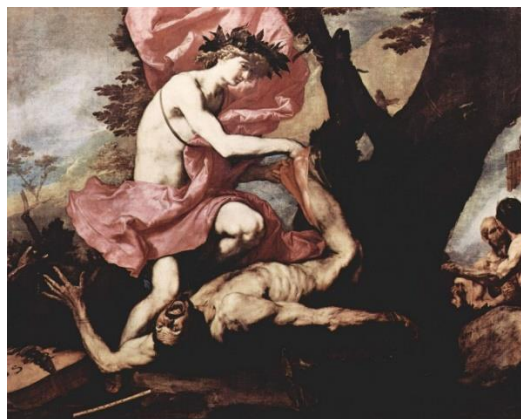


Fig. 57. Adaptado de *Apolo y Marsias* [fotografía] por, Wikipwdia,
https://es.wikipedia.org/wiki/Apolo_y_Marsias#/media/Archivo:Jos%C3%A9_de_Ribera_003.jp



Fig. 58. Adaptado de *Prosaenia* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=110>



Fig. 59. Adaptado de *Captura de pantalla video clip Start With Goodbye, Stop With Hello* [fotografía] por,
 Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=LtEGD1JcMOg>



Fig. 60. Adaptado de *Limbus* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=95>



Fig. 61. Adaptado de *Diorama* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=141>



Fig. 62. Adaptado de *Aracne* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=35>



Fig. 63. Adaptado de *Trivium* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=39>



Fig. 64. Adaptado de *Criptodidimo* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=42>

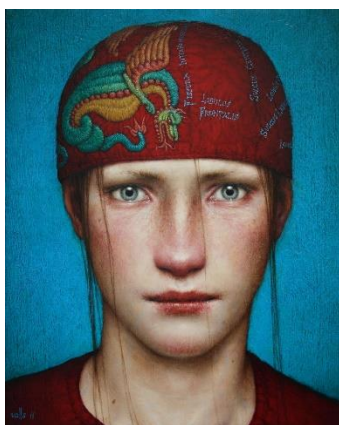


Fig. 65. Adaptado de *Intus* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=109>



Fig. 66. Adaptado de *Véspula* [fotografía] por, Dino Valls,
<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=149>



Fig. 67. Adaptado de *Araneidae* [fotografía] por, Dino Valls,

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=139>



Fig. 68. Adaptado de *Dédalo* [fotografía] por, Dino Valls,

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=19>

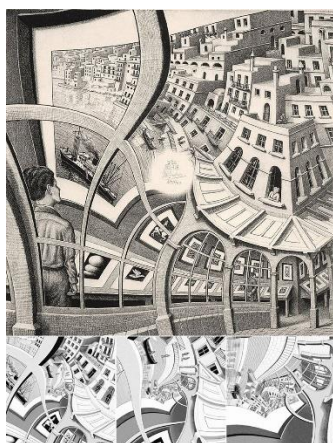


Fig. 69. Adaptado de *Galería de litografías* [fotografía] por, Agencia Sinc,

<https://www.agenciasinc.es/Visual/Fotografias/Las-matematicas-completan-un-dibujo-de-Escher>



Fig. 70. Adaptado de *Imago* [fotografía] por, Dino Valls,

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=47>



Fig. 71. Adaptado de *Nuditas* [fotografía] por, Dino Valls,

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=105>



Fig. 72. Adaptado de *Ut Superius* [fotografía] por, Dino Valls,

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=61>



Fig. 73. Adaptado de *Opus 186* [fotografía] por, Dino Valls,

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=21>

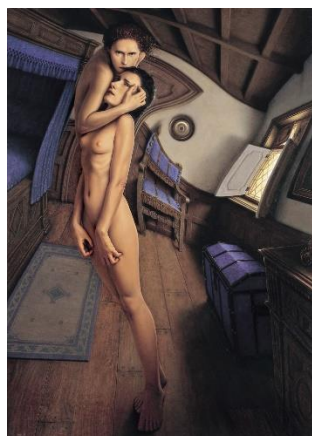


Fig. 74. Adaptado de *Vórtice 186* [fotografía] por, Dino Valls,

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=34>



Fig. 75. Adaptado de *Ecce Mulier* [fotografía] por, Dino Valls,

<https://www.dinovalls.com/galleryId.php?id=55>