

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Estudio sobre la relación entre el fotoperiodismo futbolístico y la pintura occidental de los siglos XV y XVI

ARITZ MUGUERZA HORAS

Leioa. Junio de 2022

Programa

INVESTIGACIÓN EN ARTE CONTEMPORÁNEO

**Estudio sobre la relación entre el fotoperiodismo
futbolístico y la pintura occidental de los siglos XV
y XVI**

Por

ARITZ MUGUERZA HORAS

Director

JESÚS MELÉNDEZ ARRANZ

Profesor de la Facultad de Bellas Artes del País Vasco.

Programa

INVESTIGACIÓN EN ARTE CONTEMPORÁNEO

Índice

1- Introducción.

1.1- ¿De qué trata la tesis? Enunciado del objetivo de trabajo.....	1
1.2- Conexión biográfica e interés objetivo del tema.....	5
1.3- Estado de la cuestión.....	8
1.4- Hipótesis.....	11
1.5- Metodología: Descripción de su articulación en capítulos, del contenido de cada uno de ellos y de la conclusión central alcanzadas.....	29

2- El surgimiento del juego y del deporte en la sociedad. Estudio centrado en la aparición del fútbol y sus vías de consumo.

2.1- Conceptos de juego y de deporte. Diferencias.....	33
2.2- Surgimiento del juego y del deporte.....	34
2.3- Juegos de pelota e historia del surgimiento del fútbol.....	41
2.4- Primeras formas y vías de consumo del fútbol.....	65

3- Imaginería de las emociones: El cuerpo humano como indicador emocional. Ejemplos a partir de una recopilación fotográfica.

3.1- Estudios sobre fisiognomía de las emociones: Leonardo Da Vinci, Le Brun y Darwin.....	127
3.2- Recopilación de imágenes periodísticas (Deia, Bizkaia) del Athletic Club Bilbao en la temporada 2020-2021 y agrupación por repetición temática según lo fáctico de Panofsky.....	132
3.2.1- Agrupación por cantidad figurativa.....	133
3.2.2- Lances del Juego.....	137
3.2.3- Terreno de Juego.....	139
3.2.4- Gesto Figurativo.....	142

3.2.5-	Otros.....	144
3.2.6-	Interacción entre Figuras.....	146
3.2.7-	Juego Aéreo y Juego Raso	149
3.2.8-	Gestual y Juego Bajo	153
3.2.9-	Gesto Específico, Gesto amplio, Cabizbajo, Mano rostro y Otros	157
3.2.10-	Interacción Manual e Interacción Corporal.....	168
3.3-	Agrupación de las imágenes recogidas, en base a los rasgos emocionales y en base a la teoría de los estudios realizados previamente. Catalogación de Le Brun y Darwin en relación a lo expresivo de Panofsky.....	173
3.3.1-	Sufrimiento.....	190
3.3.2-	Abatimiento y Desesperación.....	203
3.3.3-	Alegría y Buen Humor.....	211
3.3.4-	Meditación, Abstracción y Reflexión.....	220
3.3.5-	Cólera, Rabia y Mal Humor.....	230
3.3.6-	Disgusto, Culpabilidad e Impotencia.....	240
3.3.7-	Asombro y Sorpresa.....	252
3.3.8-	Culpabilidad y Vergüenza.....	259
3.4-	Comparación y búsqueda de características similares entre las fotografías seleccionadas y las obras pictóricas del siglo XV y XVI.....	267
4-	Cuestionario planteado a Borja Guerrero, fotógrafo deportivo del periódico Deia, Bizkaia.	
4.1-	Cuestionario en torno al proceso fotográfico deportivo y en base a las imágenes del Athletic Club.....	313
4.2-	Análisis de la conversación.....	330
5-	Conclusiones.....	349
6-	Bibliografía.....	357

1-Introducción.

1.1- ¿De qué trata la tesis? Enunciado del objetivo de trabajo e hipótesis.

Desde el aspecto más puro del deporte y los afectos que provoca, el fútbol, además de ser un acto deportivo, es portador y generador de emociones y sentimientos. Desde su imbricación local y universal, es uno de los mayores espectáculos deportivos que van más allá de la pura diversión, de quienes asisten en directo o en pantalla, sin olvidarnos del aspecto meramente deportivo que implica a los deportistas intervinientes. Por esa identificación entre aficionados, clubes y jugadores, deviene este deporte en un aglutinante de ciertos aspectos simbólicos, así como en un generador de ideas y conceptos llevados a cabo y adquiridos por las diferentes culturas.

Del mismo modo, el arte es otra actividad en la que los sentimientos, expresados mediante un lenguaje, generan emociones en quienes se acercan a sus obras. Siendo actividades diferentes, coinciden en generar emociones que ¿Podrían ser, de alguna manera, afines? Las historias épicas, las derrotas, las leyendas y los triunfos en batallas simuladas, o no, son cuestiones que, creemos, hace que fútbol y arte, más concretamente, la pintura, pueden tener ciertos lazos de unión, en ese concitar de imágenes, emociones y sentimientos que se quieren representar.

Estudio sobre la relación entre el fotoperiodismo futbolístico y la pintura occidental de los siglos XV y XVI, consistirá en llevar a cabo un proceso de investigación que tratará de esclarecer la posible existencia de características comunes entre la fotografía periodística, que tiene como objetivo el fútbol, y la pintura occidental del siglo XV y XVI.

Este trabajo pretende ser, mediante una recopilación fotográfica, una comparación visual donde se intentará establecer diversos puntos en común, en donde la figura humana es protagonista, expresando y manifestando emociones y sentimientos generados por diversos motivos y situaciones, arquetipos o, en términos de A.

Warburg¹, engramas, entendiendo estos últimos como el lenguaje gestual que imprime en la memoria las formas expresivas de la máxima exaltación interior de las personas. Estas manifestaciones corporales, cargadas de emotividad y expresividad, son las que perduran y sobreviven como patrimonios hereditarios de la memoria.

Una comparativa selectiva, en donde se agruparán imágenes actuales del fútbol, junto con una serie de imágenes seleccionadas de la pintura occidental, renacentista y barroca. En la comparativa se tratará de ver si hay o no esas analogías y a qué se deben. Es decir, se trataría de ver si existe una continuación de una tradición de lo figurativo en una parte de la práctica fotográfica documental actual.

En este aspecto, cabe destacar que elegimos el mundo de la fotografía futbolística periodística ya que se trata de un medio que recoge las expresiones y las emociones que ocurren en un espacio y en un tiempo determinado, haciendo que la expresividad de las figuras queden registradas lo más fieles posibles a la realidad y no desarrolladas a través, por ejemplo, y como más adelante analizaremos, de la pintura que tiene como temática principal este deporte, ya que vemos, y adelantamos, que la gestualidad, la expresividad gestual o las acciones representadas no tienen una repercusión social tal y como tiene la fotografía periodística que tiene como temática principal el fútbol.

El estudio pretende demostrar, mediante diferentes comparaciones, las características comunes en el proceso de visualización y de elaboración de ambas disciplinas. La búsqueda y el objetivo de un fotógrafo futbolístico comparada con la manera de realización y la elaboración de un pintor occidental del siglo XV y XVI, algo que en ambos casos, relacionaríamos con la acción de focalizar, entendiendo este proceso, como detalla Mieke Bal en *Narratología*, (1990, p 107), como la relación entre la visión y lo que se “ve”, lo que se percibe. Bal detalla (1990, p 107 - 108):

¹ Aby Warburg: Historiador alemán (Hamburgo, Alemania. 13 de junio de 1866 – 26 de octubre de 1929). Fundador de la Biblioteca de Estudios Culturales de Warburg.

Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta “concepción”. Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos “reales” o de acontecimiento prefabricados. Se reprime todo comentario y se evita cualquier interpretación implícita. La percepción, sin embargo, constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor.

Del mismo modo, nos centraremos en ciertas imágenes que son publicadas en los periódicos generalistas, cierto periodismo que informa pero no profundiza, y que resumen, de algún modo, el objetivo de este trabajo. Al ser un deporte en donde la cantidad incontable de imágenes nos imposibilita llevar a cabo el estudio de la totalidad de todas ellas, acotaremos y nos centraremos en las imágenes de un equipo en concreto que, por motivos de cercanía geográfica, accesibilidad, como de afinidad sentimental, será el Athletic Club Bilbao. La recopilación, agrupación por semejanza y estudio posterior de las imágenes realizadas al Athletic Club Bilbao masculino en la temporada 2020-2021 publicadas en el periódico Deia, Bizkaia, el día posterior al partido. Tenemos que añadir que, como veremos, cada imagen consta de un pie de página que corresponde al que se publicó en el periódico y, al mismo tiempo, alguna de las imágenes pertenecen a otra sección que se denomina “El Mejor”. En ella las imágenes que veremos no llevan consigo un pie de foto que describe la fotografía, sino que un pequeño texto acompaña a la imagen y resume las acciones de un jugador en el encuentro. En estos casos lo que haremos será detallar que dicha imagen se encuentra en este apartado y añadiremos una pequeña descripción propia que describirá la fotografía.

Elegimos esta temporada por varias razones:

Una por coincidir con el tiempo de realización de nuestra tesis doctoral.

Dos, por haber sido esta temporada, periodo en la que el club disputó tres finales, con el resultado desigual y por el azaroso transitar del equipo durante el periodo liguero, con cambios de entrenador incluido.

Y tres, por lo atípico de una temporada que parte de los partidos se disputaron sin público asistente en las gradas, es decir, partidos en los que la atmosfera estaba más relacionada con entrenamientos que con partidos oficiales, haciendo que la comunicación verbal se hiciera más fácil entre jugadores, entrenadores y jueces por un lado, sin la interacción de un público (a favor o en contra, según dónde se jugara el partido) y finalmente, por una posible dramatización dirigida a unos objetivos fotográficos o televisivos de cara a unos espectadores no presentes.

Tenemos que señalar, también, que las imágenes de las figuras deportivas se traducirán en movimientos y gestos que, en muchas ocasiones, puede llegar a dar una interpretación errónea por parte del receptor, es decir, existen muchas expresiones, gestos y movimientos que comparten diferentes emociones y sentimientos. Para ello, tendremos que tener en cuenta dos factores. Por un lado, ser conocedores de que la imagen va acompañada de un pie de foto y un texto que informan de lo que ocurre en la fotografía, o se aproxima a lo que acontece, y, por otro lado, tenemos que apoyarnos en el lenguaje no verbal y en la experiencia para intuir o ser conocedores de lo que ahí está ocurriendo.

Debemos destacar, también, que hemos descartado las obras pictóricas realizadas en torno al club rojiblanco, tanto en la colección del Athletic como en la exposición del centenario, ya que hemos observado que pocas veces recogen situaciones en donde las figuras se representen manifestando expresiones y acciones corporales. Por lo tanto, como explicamos, la fotografía cumple los requisitos que creemos idóneos para llevar a cabo este trabajo.

Respecto a la elección del diario *Deia*, Bizkaia, frente a otros posibles, como pueden ser *El Correo*, *Berria* o *Gara*, se debe a que el primero dedica, a nuestro criterio, demasiada cobertura enfatizando y profundizando más de lo que necesitamos. De forma contraria, creemos que el periódico *Berria* o *Gara* no dan tanta cobertura como para poder ayudarnos a llevar a cabo nuestros objetivos. Igualmente desechamos otros periódicos como *AS*, *Marca* o *Mundo Deportivo* por las mismas razones. Del

mismo modo, elegimos el Deia por cuestiones personales, como por ejemplo, conocer a uno de los fotógrafos que registra los partidos del equipo rojiblanco, algo que nos facilitaría la recopilación de las imágenes gracias a la disposición del fotógrafo de facilitarnos con el material visual y por las cuestiones que le plantearíamos más adelante en torno a las preguntas que nos vayan surgiendo en el proceso de registro de acontecimientos de este tipo.

La recolección del material gráfico fotográfico, su clasificación, su análisis y la entrevista al fotógrafo B. Guerrero, pensamos que nos ayudarán a esclarecer y a averiguar, o no, si la relación de la pintura occidental del siglo XV y XVI y la fotografía actual deportiva guardan estrechas relaciones, en cuanto a si ambas coinciden en una expresión de sentimientos y emociones y de qué manera.

Cabe destacar que el estudio de esta materia no cesa con el fin de este trabajo analítico y recopilatorio, sino que se trata de un punto de partida, en donde se recogen diferentes pautas y conexiones que abordan estos dos campos tan dispares entre sí, y como intentaremos demostrar, tan vinculados y que más allá de este trabajo, tendría continuidad.

1.2- Conexión biográfica e interés objetivo del tema.

Uno de los principales motivos en llevar a cabo este trabajo ha sido la observación y comparación personal entre el proceso de observación de las imágenes periodísticas publicadas en los medios y el proceso de observación de las imágenes pictóricas occidentales del siglo XV y XVI y la manera en que ambas representaban las emociones. La rabia, el enfado, la tristeza o la alegría se me hacían visibles tanto en un ámbito, como en el otro. Fue aquí donde empecé a darme cuenta de que, al igual que en la pintura occidental antigua, en la fotografía actual futbolística también, tratan la representación del cuerpo humano y, como he explicado, la manera en que estos cuerpos manifiestan los sentimientos y las emociones de una manera gestual. La pintura

como arte mudo que es, se ha valido del gesto para expresar esas emociones. Y en la fotografía, esta captura acciones en las que la comunicación gestual es evidente.

En el caso de la fotografía, es consecuencia del registro de unas acciones, actos, con la pregunta de si además del mismo registro, existe un doble proceso de focalización que aísle y acentúe aspectos retratados. Nos referimos a doble, por un lado, por la acción del objetivo para reforzar aspectos registrados que, de otro modo, quedarían diluidos. Por otro lado, por el concepto de focalizar que previamente hemos explicado apoyándonos en el trabajo de Bal, *Narratología*, en 1990. En el de la pintura, un modo de trascender a lo epidérmico y llegar a la transmisión de sentimiento tal como A. Chastel (2004, p.18) nos indica:

En la representación de la figura humana, el gesto expresivo es el portador privilegiado de la carga psicológica, o más exactamente, es el responsable de la capacidad afectiva de la composición.

Desde niño, tanto el fútbol, así como la pintura, han constituido las dos grandes pasiones por las que he tenido un fuerte interés, tanto práctico como teórico. Este hecho, hizo que se diese en mí cierta idea de conexión entre ambas disciplinas, es decir, el fútbol, al ser un deporte de acción, de lucha, de confrontación y de guerra simulada, por naturaleza, las expresiones y los sentimientos son factores que acontecen de manera clara y concisa, se hacen visibles de manera directa cuando asistimos a un encuentro y son protagonistas dentro de las imágenes habituales que nos informan de los mismos a posteriori.

Estas características, llevadas a cabo por las personas que desarrollan este deporte, son trasladadas al gran público por medio de los medios de comunicación con el objetivo de ayudar visualmente a la información que se publica. Traslado este hecho a la pintura, las emociones, los sentimientos y las expresiones fueron representadas por los pintores antiguos, tal como recoge Baxandall de Alberti (1984, p.82) con el objetivo de trasladar al espectador la idea de, por ejemplo, un sentimiento específico. Es aquí donde me di cuenta de que tanto los antiguos pintores, así como la

fotografía no artística, cada cual en su práctica y en su contexto, tienen como objetivo común el trasladar diferentes expresiones y emociones por medio de la figura humana.

Por esta razón, puedo concluir que, a nivel técnico y teórico, el mundo de la pintura y el mundo de la imagen del fútbol, aunque se traten de dos campos totalmente dispares entre sí, pueden llegar a ser análogos y comparables.

Como ejemplo, en el artículo realizado por Ramón Balius i Juli, para la revista *El arte en el estadio, archivos de medicina del deporte*, (mayo 2011, 18 (143), 212-214), en el que podemos leer lo que Eduardo Chillida, a sus 77 años, en una entrevista concedida a la mexicana Sanjuana Martínez en 2001, señaló:

Un periodista estaba escandalizado porque yo hubiera sido portero de fútbol y escultor. No veía relación entre una cosa y la otra y yo le convencí de que estaba en un error. En una portería de fútbol actúan el tiempo y el espacio. La portería es la única zona tridimensional del campo. Donde ocurren todos los fenómenos activos del fútbol es en el área y en la portería. Cuando un portero sale a buscar al delantero está reduciendo el tamaño de la portería, cosas como estas tienen que ver con el espacio, el tiempo, la velocidad y la geometría. El campo de fútbol es una superficie bidimensional donde ocurren fenómenos mediante un balón que se mueve y que tiene que entrar en una portería o en la otra. El marco y el área es un espacio tridimensional, es un diedro, y ahí es donde está el portero y en donde ocurren todos los fenómenos verdaderamente activos del fútbol. Por tanto, el portero tiene que desarrollar una serie de condiciones muy especiales de intuiciones espacio temporales muy rápidas y muy inmediatas relacionadas con estos dos misterios, el espacio y el tiempo los cuales me hacen pensar que las condiciones que hacen falta para ser un buen portero y un buen escultor son prácticamente las mismas.

1.3 Estado de la cuestión.

Al comenzar esta investigación, *Estudio sobre la relación entre el fotoperiodismo futbolístico y la pintura occidental de los siglos XV y XVI*, indagué sobre la posibilidad de la misma y sobre trabajos anteriores que tenían como temática principal el fútbol.

Como hemos adelantado anteriormente, vimos que la posible comparativa y conexión entre pintura actual en torno al fútbol y pintura renacentista o barroca no es posible ya que la escasez de obra plástica y las características que poseen, a nivel técnico y figurativo, hacen imposible una posible conexión entre las pinturas de las diferentes épocas. Sin embargo, la hipótesis, planteada tras la observación y comparación de imágenes periodísticas en torno al fútbol y tras la comparación visual, previa, en torno a las obras plásticas occidentales de los siglos XV y XVI, hizo que descartáramos, como veremos, la pintura actual como herramienta comparativa.

Tras esto, observamos que, en su mayoría, las investigaciones doctorales en torno al fútbol se centran en trabajos que abordan aspectos como, lo psicológico de los jugadores, el rendimiento deportivo, factores motivacionales, tanto en fútbol base así como en el profesional, aspectos tácticos, así como también, proyectos enfocados en torno a las figuras que llevan a cabo la acción del fútbol, tanto dentro como fuera de la propia acción deportiva.

Entre ellas podríamos señalar alguna como *La evaluación de variables psicológicas relacionadas con el rendimiento del fútbol, habilidades psicológicas para competir y personalidad resistente* (Ismael Santiago López López, Universidad de Granada, 2011),

Al tratarse de un deporte de dichas características, muchos de los trabajos analizados abordan el fútbol como un espectáculo donde los medios de comunicación, las multinacionales, los sponsors y los aspectos económico-sociales se hacen claramente visibles. En torno a estos conceptos cabe destacar: *Valores del espectáculo de fútbol en el estadio, un estudio de caso*, de Ángel Acuña Delgado y Guillermo

Acuña Gómez. Universidad de Granada, 2017, *El seguimiento del fútbol a través de los medios de comunicación social. Repercusiones sobre el funcionamiento moral y la agresividad de los espectadores*, de Alejandro Carriedo Cayón, Universidad de Oviedo, 2016, *El fútbol y el negocio del entretenimiento global. Los clubes como multinacionales del ocio*, de Xavier Ginesta Portet. Universitat Autònoma de Barcelona. 2011, *Los medios propios de los clubes de fútbol españoles. De la revista oficial a los canales de TDT*, de Xavier Ginesta Portet. Universitat Autònoma de Barcelona. 2010, *Deporte y social media: el caso de la Primera División del fútbol español*, de Joaquín Sotelo González. Universidad Complutense de Madrid, 2012, *Los nacionalistas van al fútbol. Deporte, ideología y periodismo en los años 20 y 30*, de Javier Diaz Noci, 2000, *El fútbol como instrumento sociopolítico: un arma de doble filo*, de Joan Ubeda, Joan Pere Molina Albentosa, Miguel Villamón Herrera, 2014, *El Mercado accionario de los clubes de fútbol impacto del rendimiento del equipo y el comportamiento del hinchista como inversor en el precio de la acción*, de Santa Paola Herrera Hernandez, Pontificia Universidad Javeriana, 2011, o *Comunicación digital en el mundo del fútbol*, de Rafael Cano Tenorio. Universidad de Cadiz, 2018, entre otras.

Debemos subrayar que existen muchos trabajos realizados en torno a la sociedad, y más concretamente hacia la figura del espectador. Como sabemos, el fútbol se trata de un fenómeno de masas con lo que el papel que desempeña el hinchista es motivo de estudio en muchos de los trabajos. Por ejemplo, *Estudio de valores, motivaciones y emocionales de los aficionados al fútbol*, de Miguel Torregosa, Universidad Autònoma de Barcelona, 2002, *El fútbol como producto cultural: Revisión y análisis bibliográfico*, de Guillermo Acuña Gómez y Ángel Acuña Delgado. Universidad Autònoma de Madrid. 2016, *La lealtad de los aficionados al fútbol. Una explicación en base al valor de marca de su equipo y su nivel de implicación*, de Jaume Llorens Monzonis. Universitat Jaume I, 2011, o *El fenómeno de las jóvenes hinchadas radicales en el fútbol: un análisis sociológico figuracional sobre una forma de conflicto social y su situación en España*, de Javier Durán González. Universidad Complutense de Madrid, 2005.

También analicé trabajos con un enfoque puramente histórico que me ayudó, sobre todo, para el comienzo del desarrollo sobre la introducción de este deporte en el estado español. Estudios y análisis que, aunque no los hayamos introducido en el marco histórico de este trabajo, nos sirvieron como puente y guía para llegar a otras fuentes sí empleadas en nuestro estudio.

Investigaciones como *Antonio Viada: regeneracionismo, deporte y lengua española. La institucionalización de las primeras voces del fútbol en España en el Manual del Sport 1903*, de Antoni Nomdedeu Rull y Xavier Torrevadella Flix, Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad Rovira y Virgili, 2018, *La prensa general y deportiva como fuente fundamental para la documentación de los primeros términos del fútbol en español 1868-1899*, de Antoni Nomdedeu Rull. Universitat de Barcelona, 2019, *En torno a los orígenes del fútbol como deporte escolar en España 1888-1936. De forma recreativa a dispositivo disciplinario*. Xavier Torreballeda Flix y Miguel Vicente Pedraz, 2017, o *Fútbol en femenino. Notas para la construcción de una historia social del deporte femenino en España 1900-1936*, de Xavier Torreballeda-Flix, Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.

En cuanto al enfoque en el que este trabajo quería ser dirigido, encontré investigaciones que abordaban este fenómeno deportivo de tal manera que podrían llegar a relacionarse con la idea previa que tenía en el momento de llevar a cabo la investigación. Un marco analítico que aúna el fútbol con factores más cercanos a lo cultural y a lo social. No obstante, y como veremos más adelante, estos análisis y estudios realizados nos han servido como salvoconductos para dar con otros planteamientos filtrados hacia los objetivos que nos fuimos planteando.

Tesis Doctorales como *Fútbol y cine en el franquismo: la utilización política del héroe deportivo en la España de Franco*, de Juan Antonio Simón Sanjurjo, Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, *Repertorio bibliográfico del fútbol en España 1900-1936. 121 obras para interpretar el impacto social del fútbol en la historia contemporánea*, de Xavier Torreballeda Flix y Antoni Nomdedeu Rull, 2014,

Lenguaje metafórico en el mundo del fútbol, de Javier Arranz Albó, 2017, *Las imágenes de los primeros textos de fútbol en español.1868-1903*, de Antoni Nomdedeu Rull y Cecilio Garriga Escribano, Universidad Autónoma de Barcelona y Universidad Rovira i Virgili, 2016, *Representaciones estéticas y teatralización del fútbol en el nuevo cine argentino contemporáneo*, de Juan Eduardo Miranda, Universidad de California. 2018, *Emociones sutiles: El fútbol como metáfora*, de Oscar Mauricio y Donato Rodríguez, Universidad Libre de Bogotá. 2017, *Fútbol e identidad. Prácticas y rituales en el estadio del Club Atlético River Plate*, de Germán Asicic, Universidad Nacional de la Plata, 2016, o *Fútbol Contextualizado*, de Pedro Gómez Piqueras, 2012 o, *Vencer menos para ganar más. Singularidad deportiva, vínculo territorial y transversalidad de la identidad a través de hinchas del Athletic Club*, de Gutierrez Chico, realizada en 2020, fueron de gran fuente informativa a la hora de llevar a cabo esta investigación.

En este sentido deberíamos señalar el trabajo de Javier Arranz Albó, *Lenguaje metafórico en el mundo del fútbol*, 2017, en el que se plantea que el fútbol actual ha sustituido a la religión y el cual tiene como objetivo hacerse eco de la existencia de todo un conjunto de símbolos y ritos más propios de un lenguaje sacro que del lenguaje profano futbolístico. Este tipo de cuestiones, junto con las primeras conexiones mentales, hicieron que siguiera investigando en la posible existencia entre ambas disciplinas, la fotografía actual futbolística y la pintura del siglo XV y XVI.

1.4- Hipótesis.

A medida que íbamos indagando sobre la realización de este tipo de trabajo, Galder Reguera, nos mostró un artículo del periódico inglés *The Guardian* (8 de agosto de 2014) titulado *Accidental Renaissance: readers choose photos that look like italian paintings-in pictures*, escrito por Ben Beaumont-Thom, editor musical y columnista del mismo periódico. Del mismo modo, dimos con otro artículo, del mismo periódico, escrito por Mee Lai-Stone y dos días después, que trataba el mismo tema aportando más fotografías.

En ambos artículos se muestran imágenes en las que las composiciones, tanto en el aspecto formal como en el lumínico, recuerdan a las obras pictóricas occidentales de los siglos XV y XVI. Los artículos trataban sobre las fotografías que poseen rasgos visuales similares a las pinturas de los siglos XV y XVI.

Entre las imágenes, vimos que una se repetía: la del jugador de fútbol Frank Lampard abrazado y sostenido por otros dos compañeros de equipo. El encuadre de los jugadores, la proporción áurea o el modo de enmarcar la acción retratada, supone una especie de traslado de una imagen actual hacia la antigüedad en donde se empleaban este tipo de esquemas compositivos o lumínicos para dotar a las imágenes de un mayor interés y orden visual natural. Estas cuestiones hicieron que la idea previa, la hipótesis, que nos planteábamos adquiriese cada vez más consistencia.



Frank Lampard celebrando un gol junto a Drogba y Carvalho. Chelsea 3 – 2 Liverpool. Semifinal de La Champion. 30 /04 /2008. Fotografía de Matt Dunham.

Accidental Renaissance: the photos that look like Italian paintings

An image of brawling Ukrainian MPs has been noted for its beautiful composition - as has a picture of a grieving-yet-celebrating Frank Lampard. Can you name any of your own?



Deputies clash in Ukraine's parliament during a debate prior to a vote on the country's budget for 2014. Photograph: Sergey Dolzhenko/EPA Photograph: Sergey Dolzhenko/EPA

Currently doing the rounds on Twitter is the image below, taken from Facebook by artist James Harvey, whose tweet has been shared thousands of times. It depicts one of the fairly frequent brawls in Ukrainian parliament which, while undoubtedly ugly to fans of democracy and national stability, is beautiful on a purely aesthetic level.

Someone took a candid photo of a fight in Ukrainian Parliament that is as well-composed as the best renaissance art pic.twitter.com/BBhw6rdT3l

- James Harvey (@jamesharveytm) August 6, 2014

The Fibonacci spiral has been placed on top of it to show just why its elements cohere so satisfyingly. Starting with one added to one, if you add each number in a series to the one preceding it you create the Fibonacci sequence, whose beautifully exponential growth can be transposed on to everything from the arrangements of petals in flowers to cauliflowers. Here, the violence spirals exponentially outward from the focal point of the fight up to the reddened face of the man at the top of the image; in another brawl image, at the top of this article, the spiral similarly flows around the image to the shiny-suited politico grappling in the middle.

Renaissance painters used this 'Golden Ratio' to arrange the elements in the most biologically pleasing - and therefore divinely anointed - order. Take Michelangelo's depiction of Adam on the roof of the Sistine Chapel, where the ratio helps place the crucial finger of God.



The Creation of Adam, painted on the ceiling of the Sistine Chapel. Photograph: goldennumber.net Photograph: goldennumber.net

A court photographer obviously didn't have the kind of time Michelangelo did to compose his image, but its serendipity makes it even more magical. The hands that swarm in at the edges of the photograph give it a weirdly Renaissance quality too: in those paintings, hands do so much of the emotional heavy lifting - they supplicate, pray, and constantly reach for the divine.

Another example of 'Accidental Renaissance' is this Associated Press image of Frank Lampard suggested by Dan Sully.

Dan
@dan_sully

Another renaissance painting is this picture of Lampard after he scored following the death of his mum.



12:55 PM · Aug 6, 2014

236 Reply Copy link

Read 10 replies

This time, the spiral begins at the heart of his grief and release, tracing his arm and down to Drogba's leg, to form a remarkable composition. Carvalho and Drogba hold him like he's being removed from a cross; his face is cast with a benevolent heavenly glow.

How many of these strange neo-masterpieces are there out there? Feel free to share links to any you've found below.

Accidental Renaissance: readers choose photos that look like Italian paintings - in pictures

From an orthodox Jewish gathering to Silvio Berlusconi in parliament and Cristiano Ronaldo in court, here are the pictures that most remind you of art by the old masters

● Photo of New Year's mayhem in Manchester goes viral
● Accidental Renaissance: the photos that look like Italian paintings

By **Lee Stone**

Published: 19:04, 20th Feb 2013

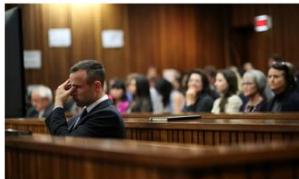
Ultra orthodox Jews gather for the traditional annual wedding for Chayma from Tel Aviv, in the great synagogue of Jerusalem, the Holy Sepulchre. Photograph: David Heston/PA



Wendie Renard of Seattle FC celebrates after scoring his team's first goal during the MLS Cup game between Seattle FC and Seattle Sounders FC at CenturyLink Field in 2010. Photograph: David Hancock/Getty Images



Giuseppe Peano votes in court in Rome, Italy, in 2011. Peano is charged with the murder of his girlfriend, Emanuela Orlandi. Photograph: Sabine Heilmann/PA



A 100-member crowd gathers outside Milan's Stadio San Siro during the final of the European Cup and some other winners of football's most prestigious club team trophies, presented in 2003. Photograph: Tommaso Neri/PA



Deputies of Italy's parliament hold a general session in Rome, Italy, in 2011. Photograph: Tommaso Neri/PA



Chelsea's Frank Lampard is congratulated by Didier Drogba and Nicolas Anelka after scoring against Liverpool during their Champions League semi-final at Stamford Bridge in 2008. Photograph: Matt Wainwright/PA



Current Bulgaria boss Ivan Kostov is given the third corner flag by the fans before the start of the match between Bulgaria and France, 2007. Photograph: Robert Anon/PA



Gregory Vanbreckel, left, celebrates with David De Bruyne after scoring his team's second goal during the World Cup match between Belgium and the USA in Colorado, 2014. Photograph: Matt Dunne/PA



Paolo Berlusconi is the Italian parliament for the voting on Berlusconi's resignation, 2011. Photograph: Giuseppe L'Abbate/PA



People run to shelter from a tsunami wave on the beach in Indonesia, 2004. Photograph: Niklas Dornseifer/PA



In 2003, California Attorney General Michael Degen (left) and the Pope's Counselor Andrea Riccardi (right) are talking together regarding the criticism of priestly celibacy in the wake of the scandal in the New York archdiocese, for which they had signed a statement that will not be repeated. Photograph: Scott Farrant/PA



Nos planteamos estas cuestiones a partir de registros de acciones futbolísticas – lances del juego registrados- y de teatralizaciones –siempre en las celebraciones del tanto-, así como a su registro fotográfico en el que los cuerpos, sus agrupaciones, la relación espacial, la luz y otras las acercaban a esa práctica de la pintura en los siglos referidos.

Incidir si es accidental o no este parecido era parte de lo que nos preguntábamos y deseábamos responder. Analizando tradiciones de la fotografía, la gestualidad teatral, los medios de comunicación, la fisiognomía, los temas de encuadre o tradiciones de género y ver en qué medida el fotógrafo asume eso aunque sea como parte del imaginario colectivo.

Aquí vimos que teníamos que considerar lo que se denomina *Tableau Vivant*, que era una práctica de la creación fotográfica que aúna aspectos teatrales de entretenimiento, surgida en Francia el siglo XIX, en el cual los actores y actrices se vestían con el propósito de representar obras preexistentes.

Este aspecto hizo que nos planteáramos sobre la posible existencia, o principio de analogía, conceptual entre ambos campos.

Al mismo tiempo que estábamos analizando esta cuestión, recordamos la exposición realizada por Peter Field y comisariada por Leire Vergara , en la Sala Rekalde de Bilbao (4 de marzo – 6 de junio del 2010), en la cual, el artista alemán se basa en el estudio de condiciones específicas y diversos géneros de representación, en donde tendríamos que subrayar el *Tableau Vivant* y la comparación y referencia entre medios tecnológicos actuales y la pintura occidental del siglo XIX.

Por ejemplo, en la obra titulada *Tiger owe Löwy* (2000), podemos observar a un tigre peleando con una serpiente disecada en una de las salas del museo alemán Hamburger Kunsthalle, escena inspirada en la pintura de Eugène Delacroix *Tigre y Serpiente* (1858), poniendo en diálogo dos estéticas, dos prácticas, a través de un pequeño drama épico. En este aspecto, vimos que la referencia a la pintura y la

comparación y relación entre ambas disciplinas podría trasladarse, conceptualmente, a nuestra investigación.



Fotograma del video *Tiger oder Löwe* (2000). Video. Duración 0'40''.



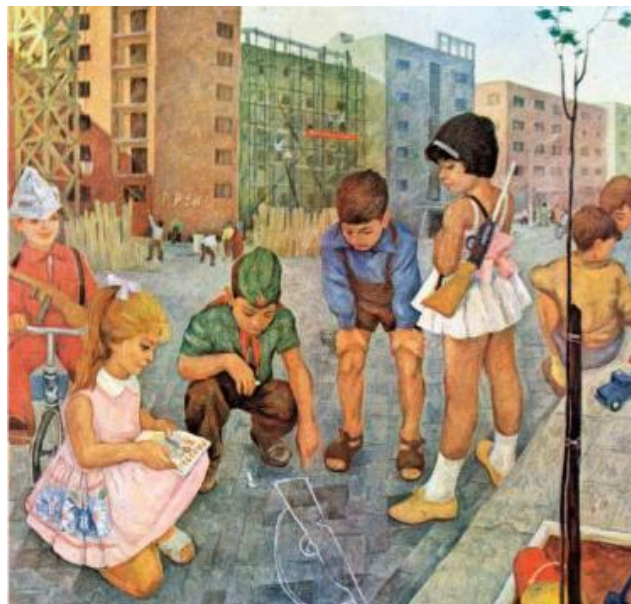
E. Delacroix. *Tigre o Serpiente* (1858). Óleo sobre lienzo. 33 x 41,2 cm

Al mismo tiempo, en la misma exposición, Frield expone un video basado en la pintura titulada *Fëmijët* (1966), del artista plástico albanés Spiro Kristo. Para el rodaje, la escena de la calle al aire libre representada en la pintura se escenificó como un *tableau vivant* dentro del Hotel Dajti en Albania, técnica escenográfica con la que también realizó el video titulado *Bilbao Song*, en 2010, en el cual se recrea, mediante personalidades del entorno político, social y cultural, como por ejemplo, Julen

Madariaga o los actores Pirritx y Porrotx, el cuadro del artista Jean Auguste – Dominique Ingres *Enrique IV recibiendo al embajador español*, realizada en (1817)



P. Field. *The Children* (2009). Video. Duración: 2'12''



S. Kristo. *Fëmijët* (1966). Óleo sobre lienzo. 193 x 205 cm.



P. Friedl. *Bilbao songs* (2010). Video. Duración: 5'53''



Ingres. *Enrique IV recibiendo al embajador español*. (1817). Óleo sobre lienzo.

Todas estas cuestiones hicieron que nos planteásemos la posibilidad de realizar un procedimiento comparativo similar, en donde nos preguntásemos por la existencia de posibles características comunes entre las prácticas que señalamos, la fotografía futbolística actual y la pintura de los siglos XV y XVI.

La posible existencia, lazo o vínculo que unía ciertas fotografías deportivas actuales, más en concreto las referidas al fútbol, con imágenes de la pintura occidental de los siglos XV y XVI hizo que comenzásemos a plantearnos cosas como que siendo la fotografía deportiva una actividad de registro de acciones, en qué medida el fotógrafo tiene como objetivo, además de documentar y retratar los momentos más significantes de un encuentro, realizar fotografías con ciertas características que llamaríamos “pictóricas”. Esto como hemos comprobado, tiene relación con lo que M. Bal denomina en *Conceptos viajeros en las humanidades, una guía de viaje* (2009, p. 48-49) la focalización.

El concepto de focalización puede ayudar a aclarar un problema tan complejo como la relación entre el mirar y el lenguaje, entre la historia del arte y los estudios literarios, precisamente porque no se trata de un concepto idéntico al de la “mirada” o el “ver”. La pregunta habitual hacia estos tres conceptos es qué efecto tiene el de ver una figura representada sobre la imaginación del lector o sobre el ver del espectador.

Además de esa focalización, y siendo los fotógrafos quienes las realizan, pensamos que valiéndose de factores que no dependen del fotógrafo, como la luz o la composición, son estos, los fotógrafos, los que dotan a las figuras de características que reconocemos, de algún modo, pictóricas.

Hemos iniciado esta hipótesis recurriendo a un término que proviene del periodista del diario británico *The Guardian* Ben Beaumont-Thomas y es *Accidental Renaissance photos*. Entendemos que cuestiones como la focalización de la imagen y ciertas pervivencias en el imaginario colectivo, permiten que esto suceda y que algunas de ellas sean visualmente similares.

Así además de todo lo anteriormente enunciado, los cuerpos y la expresión de las emociones por medio de las expresiones de los cuerpos de los futbolistas, hacen posibles esas relaciones entre las fotografías y ciertas pinturas de los siglos XV y XVI.

Otra posibilidad en torno a esto, sería el caso de esa suerte de “actuaciones” o teatralizaciones por parte de los jugadores algún tipo de composición o *tableau-vivant* que aproxime a los futbolistas a las figuras renacentistas y barrocas, aunque creemos que esto es algo que puede que descartemos durante el transcurso de la investigación y más en concreto si llegamos a dar con una acción futbolística fotografiada desde ángulos diferentes.

Finalmente, realizamos una búsqueda en torno a la existencia de obras pictóricas que recojan o traten en torno al fútbol, para observar qué cuestiones abordan y si estas se asemejan a las fotografías recopiladas en esta investigación. Centraremos esta recopilación en las obras que constituyeron la exposición celebrada en Bilbao con motivo del centenario del Athletic Club de Bilbao, en 1998, de título “Arte en la catedral”.

En este sentido, en relación a las fotografías, se nos ocurrieron otra serie de preguntas tales como, el modo en que se realizan, las condiciones, si es única, si es ráfaga, si existe edición o quién las elige para su posterior publicación. Es aquí donde debemos hacer hincapié en el concepto de focalización. Junto al encuadre, la focalización es una de las cuestiones connotadas en la imagen. Dicha focalización, perteneciente al fotógrafo, dota a la fotografía de unos contenidos compartidos por los lectores de dichas imágenes. Bal, en *Narratología* (1990, p.110) hace referencia a la existencia, por un lado, del focalizador, en nuestro caso el fotógrafo, y, por otro lado, el objeto focalizado, las figuras deportivas. Es el receptor de dichas imágenes el que interpreta y visualiza las imágenes desde el punto de vista del fotógrafo y lo que este quiere mostrar dentro de un contexto y un vocabulario compartido entre el receptor y el fotógrafo. Bal señala (1990, p. 110):

El sujeto de la focalización, el focalizador, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Este punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento dentro de la fábula o fuera de él. El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje.

Otro aspecto a investigar y que no podemos obviar es la relación entre texto e imagen, en el caso de la imagen de prensa, que nos llevaría a considerar esta relación en el marco de lo que Román de la Calle explicó en *El Espejo de la Ekphrasis* (2005, p. 12 y15-16), en torno a la ekphrasis² o a la hipotiposis³:

Una de esas nociones de intermediación es justamente la que se define tras el término “ekphrasis”, entendido como mediación de la palabra literaria, en el desarrollo de un discurso preferentemente descriptivo respecto de las imágenes plásticas, convertidas así en su fundamental lenguaje-objeto, es decir, en punto de partida de sus pautadas referencias, a propósito de las cuales elabora su propio entramado metalingüístico.

Piénsese, pues, que tanto detrás de las estrategias de la ekphrasis (en los juegos constructivos que van de las imágenes a los textos) como en el punto de partida de la noción de hypotiposis (la capacidad de evocar de forma pregnante imágenes de lo real exclusivamente con el recurso a las palabras) habita justamente “la descripción”, como insustituible palanca fundamentalmente didáctica

En este sentido, la relación imagen-texto y el peso de cada cual en la relación. Y nos preguntamos, si dado este binomio, el caso de la selección de la imagen a reproducir junto al texto, así como la focalización realizada en la acción retratada se corresponde con el carácter del texto o viceversa y en manos de quien está la selección del material gráfico a publicar.

También, debemos señalar que a la hora de interpretar las fotografías y los movimientos y gestos que realizan las figuras, tenemos que tener presente la existencia del lenguaje no verbal. A pesar de que tengamos un texto que pueda esclarecer o describir la imagen, debemos tener en cuenta que, si no hubiese lectura que describiera las acciones de los jugadores, la experiencia sobre el lenguaje no verbal hace que podamos intuir las lecturas que haríamos de esos movimientos, teniendo en cuenta que,

² Se trata de una figura retórica y poética en la que un objeto visual se describe en palabras.

³ Descripción viva y eficaz de alguien o algo.

en ocasiones, podríamos llegar a malinterpretar los gestos de las figuras o a no ser conocedores del por qué ocurren, como por ejemplo, en un abrazo entre entrenador y jugador.

No obstante, existe un lenguaje no verbal que nos puede llegar a dar información sobre el estado anímico de las figuras. Por ejemplo, en *Lenguaje del cuerpo*, 1971, de Julius Fast podemos leer lo siguiente (1971, p. 7):

Representamos nuestro estado de ánimo con lenguaje corporal, no verbal. Al dudar de algo, levantamos una ceja. Al sentirnos perplejos, rascamos la nariz. Cruzamos los brazos para aislarnos o protegernos. Levantamos los hombros en señal de indiferencia, guiñamos el ojo en señal de intimidad, estallamos los dedos por impaciencia, nos golpeamos la frente por un olvido. Hay un sinnúmero de gestos, y si algunos son deliberados y otros casi deliberados, algunos como rascarse la nariz por perplejidad o cruzarnos de brazos para protegernos, son casi inconscientes. El estudio del lenguaje corporal es un estudio de la mezcla de todos los movimientos del cuerpo, desde los más deliberados hasta los totalmente inconscientes, desde los que corresponden a una cultura particular hasta los que cruzan todas las barreras culturales.

Es cierto que la información que acompaña a las fotografías resume y detalla lo que podemos leer en ellas pero, también tenemos que tener en cuenta que la interpretación que se le otorga a las imágenes viene dada por una lectura previa que se realiza antes de publicarlas. Este hecho hace que entendamos las imágenes basándonos en las descripciones que dan de ellas que, en el caso del fútbol, el margen de lectura errónea puede estar limitado ya que el lenguaje y el vocabulario gestual que se da en él, creemos, es cerrado.

Por otro lado, a medida que avanzaba en la investigación, y con el objetivo de asentar y comprobar, previamente, la posible existencia que relaciona la fotografía deportiva, más concretamente la del fútbol, con la pintura occidental de los siglos XV y XVI. Decidimos centrarla en la práctica meridional, por su relación con los textos a los

que se refieren y en los que la gestualidad resulta esencial para que sean imágenes que puedan transmitir, por la vía de la representación del gesto, o como escribe A. Chastel (2004): *el gesto expresivo, del que dice que es la carga psicológica, o más exactamente, es el gran responsable de la capacidad afectiva de la composición* (p 18). Como prueba, realizamos un pequeño ejercicio que consistía en elegir una fotografía deportiva y compararla con pinturas de esta época, que tras una revisión de libros relativos al tema realizamos y que seleccionamos aquellas que compositivamente tuvieran alguna relación formal.

De este modo, como previo y pequeño estudio primario, por así llamarlo, planteé las siguientes imágenes que me ayudaron a encontrar cierto parecido formal y me ayudaron a entender y a esclarecer gráficamente lo que estaba buscando.



Rafael. *Entierro de Cristo* (1507) Oleo sobre tabla. 176cm x 184cm



Yeray es retirado por lesión 21-10-2016



Velázquez. *Papa Inocencio X*. (1650). Óleo sobre lienzo. 140cm x 120cm



Iñaki Williams en el banquillo 17-03-2016



Rafael. *La belle jardiniere*. (1507) Óleo sobre tabla. 122cm x 80cm



Lampard celebrando un gol. 30-04-2008



Miguel Ángel. *La batalla de los centauros*. (1492) Mármol 90cm x 84cm



Remate de corner .Celta vs Huesca 13-12-2020



Rafael. *Transfiguración*, detalle. (1520) Óleo sobre lienzo. 405cm x 278cm



Aduriz celebrando un tanto. 17-08-2015

Como resultado de este examen y comparación de estas imágenes, observé que no existía ningún trabajo que abordase la posible existencia de algún tipo de relación entre la pintura occidental de los siglos XV y XVI y la imágenes periodísticas sobre fútbol, con lo que encontré la necesidad de llevar a cabo esta investigación desde un aspecto personal motivacional y desde un prisma que aunaría, o no, la pintura renacentista y barroca y la fotografía futbolística actual.

1.5- Metodología. Descripción de su articulación en capítulos, del contenido de cada uno de ellos y de la conclusión central alcanzadas.

El análisis de los diferentes conceptos, fútbol, pintura y fotografía, comenzará con la narración del desarrollo y surgimiento histórico del juego y del deporte, a nivel general, y con el estudio centrado en el surgimiento del fútbol, fruto de la evolución de los juegos de pelota. Para ello hemos efectuado una búsqueda bibliográfica y revisión de la literatura y estudios existentes acerca del deporte, del juego y del fútbol, como por ejemplo, el trabajo de Juan Rodríguez López, *Historia del deporte* (2000) en donde hace un recorrido del surgimiento de la acción deportiva, o, también, *Los juegos y los hombres* (1986) de Roger Callois.

Posteriormente, haremos una revisión de autores que se han ocupado de la expresión de las emociones, sentimientos, pasiones y estado de ánimo en las imágenes de Da Vinci⁴, Le-Brun⁵ y Darwin⁶. Al mismo tiempo, realizaremos un pequeño recorrido del lenguaje no verbal que, como veremos, se reduce a aspectos que tienen que ver con las expresiones y los sentimientos y que, como explicaremos, es limitado y esclarecido por el texto que acompaña a las imágenes, explicando las intenciones de las figuras que aparecen en estas.

⁴ Leonardo Da Vinci (1452 -1519): Polímata florentino del Renacimiento italiano.

⁵ Charles Le Brun (1619 – 1690): Teórico y pintor francés.

⁶ Charles Robert Darwin (1809 – 1882): Naturalista inglés y autor de la teoría de la evolución biológica.

A continuación, por cuestiones de cercanía, como nos hemos referido anteriormente, nos centraremos en la recopilación de todas las imágenes periodísticas publicadas en el Deia⁷ en la temporada 2020-2021 del Athletic Club de Bilbao

Seguidamente, apoyándonos de lo acontecido en cada jornada y su reflejo en las imágenes publicadas, agruparemos a estas en diferentes emociones y rasgos que se repiten, basándonos en los autores que anteriormente hemos citado. Mediante el método que Panofsky⁸ propuso en la introducción de sus *Estudios sobre iconología* (2001). En esta introducción intentaré definir las diferencias entre contenido temático o significado de forma. Con ese objetivo, Panofsky distinguió en las pinturas tres fases a la hora de analizarlos desde lo iconográfico: Contenido temático primario, contenido secundario y significado intrínseco.

Apoyándonos en el contenido temático natural o primario agruparemos las imágenes por una tipología formal, en donde tendremos en cuenta el número de figuras que se pueden observar en las fotografías y en la manera en que se presentan. Seguidamente, catalogaremos las imágenes relacionándolas con las clasificaciones de Le Brun y de Darwin, dado que estos dos autores clasificaron la expresión de las emociones.

A continuación, cotejaremos las imágenes analizadas con respecto a obras de la pintura occidental de los siglos XV y XVI en donde las figuras que se representan en ellas tengan parecidos formales con las figuras deportivas fotografiadas. Por un lado, agruparemos las imágenes en relación a los hechos, a las emociones, y, por otro lado, nos centraremos en comparativas de figuras, de composición o de movimiento. Este análisis lo llevaremos a cabo centrándonos en el estudio de una imagen de cada grupo mediante el empleo de una rejilla que se basará en cuestiones como cuántas figuras se representan, cómo son representadas, qué están realizando o, por ejemplo, comparando las manifestaciones emocionales que estén manifestando.

⁷ Periódico vasco fundado en 1977, de ideología nacionalista vasca. De carácter bilingüe, castellano y euskera, es el producto fundamental de la Editorial Iparaguirre S.A

⁸ Erwin Panofsky (1892 – 1968): Historiador alemán de las ideas artísticas. Teórico de la crítica del arte y ensayista.

Seguidamente realizaremos una entrevista al fotógrafo Borja Guerrero, fotógrafo del periódico Deia, Bizkaia, en donde le plantearémos cuestiones que abordan el tema a tratar en este trabajo, como por ejemplo, el modo en el que realizan las fotografías, cuál es su punto de vista, en qué zona se sitúan, si existe, o no, la existencia de una edición posterior o, por ejemplo, si llevan preestablecido cierto guion o pautas previas al momento de fotografiar.

Al mismo tiempo, y como veremos más adelante, (p 68) debemos explicar que sí hemos focalizado este trabajo en la fotografía, y no en la pintura que aborda este fenómeno deportivo, debido a que la cantidad de imágenes y el consumo de estas por parte de la sociedad es evidentemente mayor que las obra pictóricas que abordan esta temática, por el uso de una y otras imágenes y su respectiva difusión. Además, hay que añadir el reducido número de pinturas existentes que se realizan en torno a este deporte, y añadimos que hemos visto que esta no aborda los aspectos y los objetivos que queremos desarrollar en este trabajo. Es por todo ello, que nos hemos centrado en el mundo de la fotografía futbolística para llevar a cabo nuestro estudio.

Finalmente, revisaremos todo lo anterior, teniendo en consideración lo respondido por el fotógrafo Borja Guerrero, para, posteriormente, detallar y explicar las conclusiones alcanzadas.

2- El surgimiento del juego y del deporte en la sociedad. Estudio centrado en la aparición del fútbol y sus vías de consumo.

2.1- Conceptos de juego y de deporte.

Cuando hablamos de juego y deporte, tenemos que tener claro que se tratan de dos conceptos que pueden llegar a malinterpretarse entre sí, con lo que debemos tener en cuenta que, por un lado, llamaremos juego a toda actividad que se lleva a cabo con un objetivo puramente recreacional, y que, al mismo tiempo, supone cierta diversión para aquellas personas que lo lleven a cabo, dentro de ciertas reglas que vayan inscritas en cada juego en particular. Se trata de un concepto que, en gran medida, se haya directamente relacionado con el ocio, una manera o vía de entretenimiento, sin olvidar los juegos de azar y ligados directamente con la suerte y el dinero. Para analizar este concepto, de manera más profunda, nos fijaremos en el trabajo de Roger Callois (1986, p. 7), *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*.

Callois, en cuanto al juego, señala lo siguiente:

La palabra juego evoca una actividad sin apremios, pero también sin consecuencias para la vida real. Se opone a la seriedad de esta y de ese modo se ve tachada de frívola. Por otra parte, se opone al trabajo como el tiempo perdido al tiempo bien empleado. En efecto, el juego no produce nada: ni bienes ni obras. Es esencialmente estéril. Esa gratuidad fundamental del juego es claramente la característica que más lo desacredita. Es también la que permite entregarse a él despreocupadamente y lo mantiene aislado de las actividades fecundas. No es más que fantasía agradable y distracción vana.

El deporte, a diferencia del juego, lo entendemos como la práctica de un ejercicio físico regulado, el cual se lleva a cabo dentro de cierta institución deportiva, la cual tiene como fin diversos logros y objetivos. Los jugadores, atados a ciertos criterios

reglamentarios, desempeñan un papel, en cierto sentido, obligatorio. Las normas, las leyes y las reglas forman parte principal en este aspecto. La regulación y las formas inamovibles caracterizan a las actividades que enfoca este concepto. Se trata de un factor en donde lo regulado y lo establecido dominan la puesta en marcha de la acción. Del mismo modo, Callois, en cuanto al juego, en comparación con el deporte, señala, (1986, p 35):

Muchos juegos no implican reglas. De ese modo, no las hay, o cuando menos no fijas y rígidas, para jugar a las muñecas, al soldado, a policías y ladrones, al caballo, a la locomotora, al avión y, en general, a los juegos que suponen una libre improvisación y cuyo principal atractivo se deriva del placer de representar un papel, de comportarse como si se fuera alguien distinto o incluso una cosa distinta, por ejemplo, una máquina.

Callois, de esta manera, concluye diciendo (1986, p37-38) :

El juego se trata de una actividad libre, ya que el jugador no está obligado; separada, circunscrita en límites de espacio y de tiempo precisos; incierta, de desarrollo no predeterminado; improductiva, por no crear ni bienes ni riqueza; reglamentada y ficticia.

2.2- Surgimiento del juego y del deporte.

La prehistoria estudia la historia del hombre primitivo, desde la aparición en la Tierra hasta la invención de la escritura. En el periodo paleolítico, las personas vivían en las cavernas o cuevas, se alimentaban de raíces, frutos silvestres, semillas que plantaban, y también de lo que cazaban y pescaban. Los grupos eran liderados por las personas más fuertes y con mayor capacidad de mantener al grupo sano y salvo. En el periodo Neolítico, comenzaron a construir las primeras viviendas, aprendieron a pulir la piedra, descubrieron la agricultura y empezaron a domesticar algunos animales. Correr,

saltar o nadar fueron las actividades iniciales que se llevaron a cabo con fines de supervivencia.

Las principales actividades físicas que se comenzaron a realizar, sin fines básicos para la supervivencia, era la danza y los movimientos simbólicos con sentido ritual y objetivos religiosos. Al mismo tiempo, la lucha se convirtió en cierto modo para demostrar autoridad, fortaleza, masculinidad y adquirir respeto entre los diferentes grupos poblacionales. No obstante, no debemos olvidar que, aunque el movimiento y la fuerza a estado siempre ligado al aspecto masculino y que las sociedades han estado dirigidas, por lo general, bajo el mandato del poder masculino, en muchas obras, como por ejemplo *Lady of the beasts. Ancient images of the goddess and her sacred animals* (1991) de Buffy Johnson, en donde el tema principal es la mujer y el poder divino que llegó a ejercer en distintos grupos poblacionales, podemos leer que para los pueblos de la edad de piedra, Dios era mujer. Debido a su función de recolectora de alimentos las mujeres se convirtieron en el poder principal de abastecer y desempeñar el papel principal dentro de las primeras sociedades. Johnson señala (1991, p.4):

La existencia de este entorno matriarcal no significa que la mujer gobernase en régimen de matriarcado; más bien demuestra el enorme prestigio del que disfrutaron las mujeres durante las épocas paleolítica y neolítica.

Johnson continúa (1991, p.25):

la vida agrícola pacífica, igualitaria, dedicada al culto a la diosa, de la vieja Europa que floreció del séptimo al cuarto milenio antes de Cristo fue violentamente quebrantada por las invasiones kurgas. A pesar de estas invasiones, la vieja cultura agrícola continuó durante 3.000 años en la Europa suroriental y en las islas Egeas durante casi 5.000 años.

No obstante, esta visión del papel de la mujer en la sociedad no siempre ha sido aceptado por otras escritoras feministas, como por ejemplo, Bonnie Anderson y Judith Zinsser en *A history of their own* (1989) ponen en duda la versión de Johnson y alegan

que el papel que desempeñaba en la prehistoria, basándose en documentos antiguos, ya era inferior al que desempeñaban el sector masculino. Del mismo modo, ambas autoras reconocen que las evidencias arqueológicas no son concluyentes con lo que la posición de la mujer y del hombre durante la prehistoria sigue sin estar claro. No obstante, ambas escritoras se basan en evidencias psicológicas y antropológicas para creer que la actividad bélica y el combate cuerpo a cuerpo pudo haber servido para que los hombres establecieran su valor superior.

En el artículo del profesor Horacio Lara Díaz, (Revista numero 12, Motricidad y persona) *Visión sinóptica de la Historia de la Educación Física*, (2013, p 41- 44), podemos leer:

Desde la aparición del Hombre de Neanderthal y del Hombre de Cromagnon hasta la invención de la escritura; es decir, desde unos 50.000 años AC hasta los 3.500 AC. en Mesopotamia, el hombre, en su desarrollo fue dejando algunas formas claves que determinaron su quehacer físico más importante. La arqueología, la antropología y la sociología, entre otras ciencias, nos ayudan a determinar cuáles fueron estas costumbres físicas de estos pueblos primitivos.

Juan Rodríguez López, en *Historia del Deporte*, (2000, p 13-18) analiza la manera en la que las sociedades y épocas han desarrollado este fenómeno. En este estudio, el autor señala los principios del deporte en los aborígenes australianos y en los esquimales.

Sobre los primeros, Juan Rodríguez señala que en la actualidad disponemos de documentos que nos explican que realizaban lanzamiento de venablos de caña, lanzamiento de disco de corteza rodada, el juego “mungan-mungan” donde jóvenes y adultos se disputaban una vara pintada de blanco (símbolo de la mujer), y el “prun”, juego donde por medio de boomerangs y lanzas grupos de hombres contra hombres, y mujeres contra mujeres, peleaban siguiendo unas directrices y tiempos estimados, una práctica que les servía para las batallas reales. Del mismo modo, también somos

conocedores de que, para entonces, también surgieron los juegos de pelota, semillas o frutos, que en ocasiones eran golpeados con estacas o varas.

Sobre los esquimales, el autor señala que las condiciones extremas en las que vivían hacían que los deportes que realizaban fuesen, también, tan extrema como el carácter de los individuos. El “ungatangarneg” consistía en la lucha entre dos personas con el objetivo de que una torciese el cuello de la otra introduciendo el dedo índice en la boca del adversario y, con la otra mano agarrando la zona trasera del cuello, intentar torcerlo. Otra práctica que realizaban era cierta ceremonia de recibimiento al extranjero donde los locales se colocaban en fila y, uno a uno, golpeaban al extranjero y, este, respondía con otro golpe a cada uno de ellos.

Del mismo modo, Juan Rodríguez López nos señala que fue en Mesopotamia, localizada entre el río Tigris y Eufrates, donde aparecieron las primeras grandes ciudades, consecuencia de las condiciones geográficas surgidas en torno a los dos ríos. Surgieron así las primeras sociedades organizadas y los primeros cultivos con regadío y con fines masivos, es decir, surgieron las primeras organizaciones y jerarquías que abasteciesen a una población. Su religión era politeísta y gracias a la invención de la escritura cuneiforme, en algunas esculturas y a bajorrelieves, somos conocedores de la práctica de algunos deportes. Juan Rodríguez López, *Historia del deporte*, (2000, p 15 – 16) señala:

Gracias a las tabletas de arcilla, las inscripciones de piedra, algunos bajorrelieves y esculturas, las figurillas de terracota (barro) y de metal, tenemos alguna información (escasa) sobre el deporte en Mesopotamia a lo largo de su extensa historia de tres milenios. Lo más destacable en cuanto a su relación con el deporte es un texto que recoge el entrenamiento de los caballos para carreras. Este texto es de mitad del segundo milenio y corresponde a los hititas. Es conocido como “texto Kikuli” que podía ser el intendente de la caballería del rey. En él se narra día a día y detalladamente el entrenamiento y cuidado de los caballos en su preparación para las carreras en pista, tirando de un carro. Además de las carreras de carros, nos consta la

existencia de otros deportes como el boxeo, la natación, la carrera, la lucha, por inscripciones, bajorrelieves y figurillas.



Cuarta tabla sobre texto Kikkuli. Museo Vorderasiatischen, Berlín.

Del mismo modo, en Egipto, gracias al gran abanico de documentos que, a día de hoy podemos estudiar, muestran lo diversificado que estaba el deporte en la cultura egipcia al igual que con la danza y otro tipo de actividades. Antonio J. Monroy Antón y Gema Sáez Rodríguez, en *Historia del deporte de la Prehistoria al Renacimiento* (2000, p 34-35) señalaron:

Las imágenes y los jeroglíficos encontrados en las excavaciones en Egipto confirman la entrega del pueblo al deporte y la variedad de éste, existiendo deportes de lucha y fuerza, juegos atléticos, natación, torneos acuáticos, remo, etc. También se encuentran imágenes que recuerdan a la actual gimnasia y ejercicios de torsión, además de otros de difícil interpretación. Como paradigma de rey deportista destaca especialmente Amenhotep II (1438 – 1412 a.C.) hijo de Tutmosis III, que ha pasado a la Historia como un gran guerrero y amante del deporte.



Representaciones de lucha deportiva en la tumba de Beni Hasan (Baket).



Relieve de Amenhotep II disparando con arco.

En cuanto a Grecia, hay que tener en cuenta que los griegos fueron uno de los grandes impulsores del deporte a nivel general. Desde la época arcaica, en Grecia, la existencia de concursos atléticos ya era notoria. Desde la infancia, hasta la adolescencia, los griegos practicaban de forma obligatoria actividades físicas en torno a la gimnasia. La educación física era uno de los aspectos esenciales de la iniciación en la

vida civilizada de la educación. El deporte profesional se fue diferenciando del deporte aficionado, y como consecuencia, del deporte escolar. Otros deportes, como la hípica, eran privilegio de una minoría aristocrática, de grandes terratenientes.

Los Juegos Olímpicos Antiguos (776 a.C – 394 d.C) constituyeron los juegos y la fiesta deportiva más importante de toda Grecia, en donde competiciones de carreras, salto, lanzamientos de disco, jabalina, lucha, boxeo, pancracio y carreras de caballos y carros eran los que constituían el gran evento deportivo.

De esta forma, vemos como el deporte comienza a hacerse un hueco dentro de las actividades esenciales de la sociedad. En *Historia de la Educación Física y el Deporte a través de los Textos*, (1995, p 13) de Miguel A. Betancor León y Conrado Vilanou Torrano debemos destacar lo siguiente:

A la luz de su historia el deporte puede iluminarse con otros enfoques y perspectivas. Es cierto que, para muchos, el deporte continúa siendo una pura y simple expresión apasionada de la agresividad humana. Pero esta interpretación reduccionista —el deporte circunscrito a un mero episodio de la psicología de masas— se nos antoja insuficiente. Pensamos que el deporte, como cualquier otra manifestación físico-deportiva (por ejemplo, la danza y los juegos), constituye una magnífica expresión cultural presente en cualquier civilización

A continuación nos centraremos en los deportes de pelota y en cómo estos fueron integrándose en las sociedades y culturas, la manera en que han ido evolucionando y desarrollando hasta la actualidad y la manera en que han sido representados en la imagería de cada época.

2.3- Juegos de pelota e historia del surgimiento del fútbol.

A lo largo de la historia, la práctica, la relación o el ejercicio, del ser humano con el objeto esférico, representante de distintos significados en diferentes regiones y religiones, ha ido variando dentro de una sociedad que, también, varía a medida que evoluciona. En *Los nueve libros de la historia*, de Heródoto de Halicarnaso, (430 a.C. p 92, texto XCIV) habla sobre la práctica de juego de pelota con el objetivo de apaciguar la hambruna y no pensar en ella:

En el reinado de Atis, hijo de Manes, se experimentó en toda la Lidia una gran carestía en víveres, que toleraron algún tiempo con mucho trabajo; pero después, viendo que no cesaba la calamidad, buscaron remedios contra ella, y discurrieron varios entretenimientos. Entonces se inventaron los dados, las tabas, la pelota y todos los otros juegos menos el ajedrez, pues la invención de este último no se lo apropiaron los lidios: como estos juegos los inventaron para divertir el hambre, pasaban un día entero jugando, a fin de no pensar en comer, y al día siguiente cuidaban de alimentarse, y con esta alternativa vivieron hasta dieciocho años.

El fútbol es, a día de hoy, el deporte más practicado a nivel mundial. Es uno de los deportes con mayor auge entre la sociedad y es uno de los movimientos deportivos más laureados de la historia. Pero, este fenómeno, no surgió de la noche a la mañana, sino que fue el resultado de la evolución de los juegos de pelota antiguo y de los cambios sociales que se dieron en cada periodo histórico. El origen del fútbol es una historia de símbolos y signos, dioses y juegos. Como explicamos, los deportes han formado parte de las grandes civilizaciones de la historia, y, el fútbol, fue concebido, delineado y perfeccionado a lo largo de esta. Este deporte, como lo conocemos actualmente, ha sido la el resultado de la mutación de los antiguos juego de pelota.

A continuación analizaremos, de forma general, las distintas civilizaciones que, a día de hoy, sabemos que realizaban este tipo de acciones ociosas.

La cultura egipcia fue una de las sociedades con mayor distinción e identidad propia dentro de la historia de la antigüedad. Este hecho se hace visible en el cuantioso número de obras artísticas, y su pronunciado estilo, de las que disponemos actualmente y de las que tanto nos han enseñado sobre la vida cultural y religiosa que entonces reinaba en aquella sociedad. Sin embargo, en cuanto a lo deportivo, hay que señalar que no son muchas las imágenes, o las representaciones, de los deportes en donde un esférico formaba parte del entretenimiento.

Actualmente, sabemos que, además de los saltos de altura, el tiro con arco, los deportes acuáticos, el lanzamiento de peso o la caza, también realizaban un tipo de acrobacias donde la pelota, hecha con papiro, arcilla o madera, caña y fibra vegetal, constituía y desempeñaba un papel muy importante en el juego. Además, también practicaban un deporte muy parecido a lo que actualmente conocemos como el hockey donde utilizaban una especie de palo para dirigir el esférico y para desviarlo del atacante.

En la obra encontrada en una tumba en Beni Hassan⁹, Egipto, se pueden distinguir cuatro mujeres, una encima de la otra y enfrentadas, lanzándose una especie de pelota pequeña entre las dos parejas. Visten collares, pulseras y tobilleras de color turquesa y lucen tocados dignos de la época. Las mujeres, malabaristas, solían participar en los juegos en donde el equilibrio y la destreza formase parte del espectáculo. Es aquí, en el campo de las habilidades de carácter ocioso, donde se sitúa la figura y el concepto de la pelota como la conocemos actualmente

⁹ Localidad del Egipto Medio, situada en la orilla oriental del Nilo. Durante el Imperio Medio era el centro del culto a la diosa Pajet.

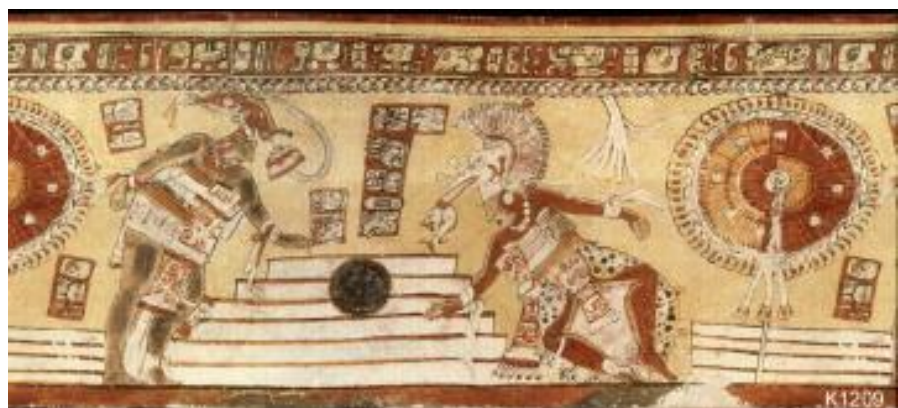


Mujeres acróbatas jugando a la pelota. Pintura sobre caliza .Tumba de Beni Hassan. Hacia 1970 a. C



Pelotas egipcias conservadas en el Museo Arqueológico de Florencia.

En Mesoamérica, hace más de 3400 años, los mayas jugaban al famoso juego *Pok ta Pok*, nombre adquirido por el ruido que hacía la pelota al revotar contra el suelo. Consistía en introducir una pelota de caucho natural, símbolo del sol, del poder y de la fertilidad, por unas argollas situadas a gran altura donde solo se podía utilizar la cadera para golpearla. Era un juego donde se veneraba la muerte con la decapitación del capitán del equipo perdedor.



Vasija policromada de 21,5 cm de altura, 13 cm de diámetro y 39cm circunferenciales. Se puede observar dos jugadores dentro de la cancha. Propietario Museo Chrysler



Relieve en la gran cancha de pelota en Chichen Itza. Representación de jugador de pelota decapitado.

En cuanto a Grecia, (1200 a.C – 146 d.C) deberíamos analizar que, pese a ser conocida por los Juegos Olímpicos y por ser una de las sociedades que más protagonismo le dio al deporte, en cuanto a los juegos de pelota, tenemos poca información sobre la práctica de los griegos en este sector. Somos conocedores de la práctica de ejercicios y modalidades que tenían como objetivo el desplazamiento del objeto esférico. También, en *La Odisea* (VIII a.C.), poema épico griego atribuido al poeta griego Homero, en cuanto al juego de pelota, podemos leer lo siguiente:

La princesa Nausica, hija del rey de los feacios, ha acudido con sus compañeras a lavar sus vestidos a la orilla del río. No sabe que, muy cerca de allí, bajo

unos arbustos, dormita el infeliz Odiseo, a quien un terrible naufragio ha privado de su barco y de sus compañeros.

Mientras dejan secar los vestidos al sol, las muchachas se ponen a jugar a la pelota y Nausica empieza a cantar.

Del mismo modo, tenemos que subrayar que los griegos fueron los primeros en impulsar los juegos en equipo, con un objetivo. El *Episkyros* era un juego de pelota llevado a cabo tanto por mujeres, como por hombres. Se practicaba en un terreno de juego de dimensiones similares al actual campo de fútbol. Consistía en el enfrentamiento entre dos equipos (entre 12 y 14 jugadores), los cuales se disputaban el esférico, *filos*, con el objetivo de llevarlo a campo rival.



Vasija. Mujer jugando episkyros. Magna Grecia, s.IV a.C.

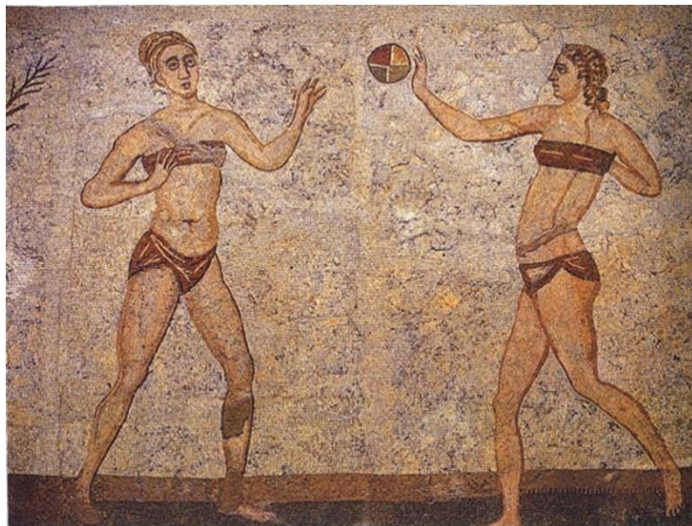
Podríamos señalar, respecto a la práctica de esta actividad representada en documentos gráficos, el *lutroforo* en una estela funeraria ática procedente de El Pireo, de la primera mitad del siglo IV a.C., donde un joven bota la pelota sobre el muslo, las pinturas de la tumba de la vía Portuense de Roma, segunda mitad del siglo II d.C, los

mosaicos de la villa siciliana de Piazza Armerina o, como por ejemplo, representaciones de la actividad en vasijas y jarrones. Sí que es cierto que somos conocedores del juego de pelota, también, gracias a los textos de Homero y Platón donde citaban a la práctica del juego con el esférico en sus textos. José Luis Salvador en *El Deporte en Occidente. Grecia, Roma, Bizancio*. (2004, p 43) señala:

Según la tradición, los primeros Juegos Olímpicos se celebraron en el año 776 a. C., dato que se basa en una simple lista de ganadores olímpicos encontrada en Bizancio muchos siglos después y escrita durante el periodo romano, d.C. En esa lista aparece esa fecha y el nombre de Corebos como primer ganador del Estadio



Lutróforo esculpido en una estela funeraria ática procedente de El Pireo, de la primera mitad del siglo IV a.C., donde un joven bota la pelota sobre el muslo.



Mosaico de la villa siciliana de Piazza de Armerina.

En Roma (27 a.C. - 476 d.C), y de antecedentes griegos, surgió el *Harpastum*, (año 50-40 a.C), juego de competencia y de propósito militar, en el cual hay que robar la pelota. El juego romano se practicaba en un terreno de juego rectangular dividido en medio por una línea en donde los jugadores se pasaban el esférico entre sí con el objetivo de enviarlo al campo contrario. También se sabe que disponían de sus propios seguidores, los cuales vestían del color de su equipo, incluso llegando al enfrentamiento entre los seguidores de otras bandas. En cuanto al modo de juego, se

dividían en 4 líneas: *Stati, Velici, Principi* y *Treari*, ataque, medio campo, defensa y portero respectivamente. Jesús Paredes Ortiz en *Teoría del Deporte*, (2003, p 136-136) señala:

La civilización romana se caracteriza por su finalidad práctica. En concreto el sentido de la educación física era conseguir buenos soldados. En una primera etapa (época republicana) se entendía la educación física como preparatoria en el proceso de formación de soldados. En una segunda etapa (época imperial), el militar se profesionaliza y el interés de la educación física se centra en la higiene y la salud. En general, la actividad física era practicada en tres ambientes: La familia, Milicias y Festivales públicos. Los romanos a diferencia de los griegos, preferían ser meros espectadores. La decadencia romana, quizás debida al abandono de los aspectos positivos de la educación, hizo que la educación física sufriera un enorme estancamiento



Fresco de la tumba Portuense de Roma.

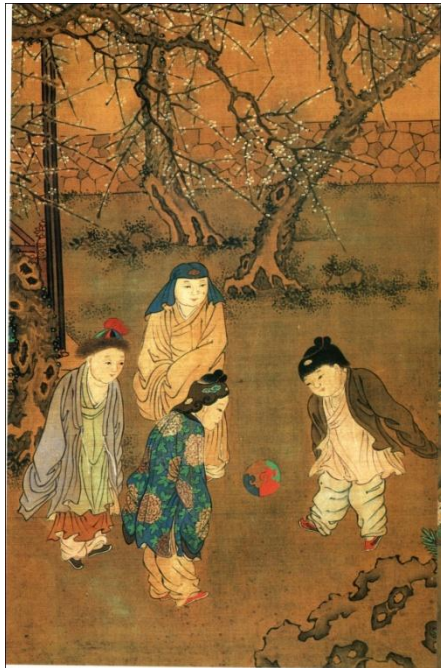
Como explicamos, otra de las actividades “fútbolísticas” antiguas que se conoce en esta relación objeto-humano, es decir, donde se empleaba las piernas para golpear el esférico, data del siglo III y II a.C. Fueron, en unos manuales de ejercicios militares de la Dinastía Han, (206 a.C – 260 d.C), donde se puede observar esta práctica llamada *ts’hu Kúh*, deporte chino surgido hace más de 2000 años y que tuvo su apogeo en la Dinastía Song (960 a.C – 1279 d.C). Consistía en introducir el esférico en una pequeña red a cierta altura y donde, dependiendo de la modalidad, debía sortear a sus contrincantes. Cada tanto era celebrado con redobles de tambores y pequeñas celebraciones. Los jugadores solían ser jóvenes de familias adineradas y de jugadores profesionales itinerantes, los cuales vestían coloridos ropajes, gorros y sombreros decorados, siendo el capitán el portador de vistosas prendas que le diferenciaban. El *ts’hu Kúh* era llevado a cabo en banquetes y en la recepción de la corte.



Pintura donde se representan tres figuras femeninas jugando al Cuju. Dinastía Han (206 a.C – 220d. C).



Espejo de bronce de la Dinastía Song (960 – 1270) decorado con una escena de un partido de Cuju. Propietario Museo Nacional de China



Pintura de mujeres jugando al cuju del artista Su Hanchen (s.XII)

Cinco siglos después, al mismo tiempo que el budismo era introducido desde china, en Japón se conoció el *Kemari*, el cual tenía un aspecto más ceremonial y de alto contenido ritual y ceremonial. En esta modalidad no existían los vencedores ni los vencidos, y consistía en elevar y pasarse el balón con los pies entre los jugadores evitando que la pelota estableciera contacto con el terreno. Antes de comenzar el juego los jugadores debían bendecir la pelota en un altar, después, en un jardín llamado *Mariniua*, todos formaban parte de una ceremonia llamada *Tokimari*. Jugaban entre 6 y 8 personas al mismo tiempo.

En la Edad Media, surgió un juego llamado *Soule*, juego de pelota que se practicó hasta el s. XVIII. Solía llevarse a cabo en las fiestas de los pueblos y en las calles de clase baja. En esta práctica no había límites en cuanto a terreno de juego y podían participar toda aquella persona que quisiese jugar. El objetivo era llevar el esférico a un punto en concreto que podía llegar a estar muy lejos, incluso a kilómetros. Había que hacerse con la pelota y llevarla al lugar que se había estimado, y durante todo ese trayecto había peleas y encontronazos entre los jugadores (melés). Las reglas del juego prácticamente no existían, era una especie de “vale todo”, por lo que las autoridades locales no estaban de acuerdo con la práctica de este juego ya que propiciaba la violencia y no se diferenciaba lo que era “legal” y lo que no lo era.

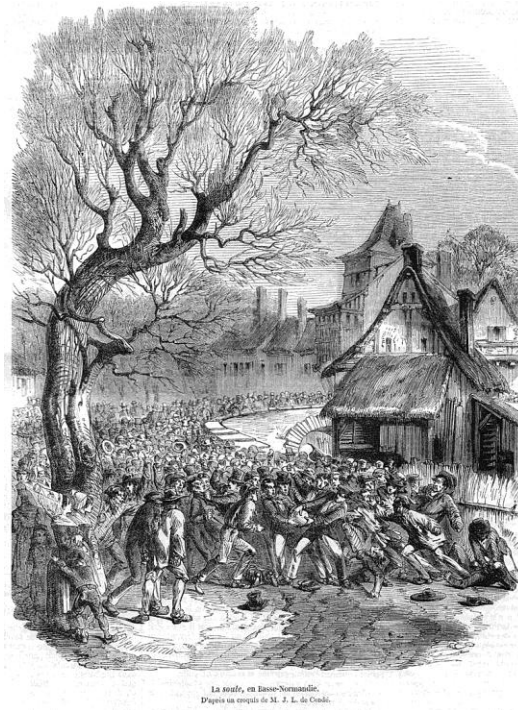


Ilustración de Henri Valentin. *Encuentro de soul en Baja Normandía. 1852*

En Gran Bretaña, cuenta la leyenda medieval, la cual no podemos definir su procedencia exacta, que existió un rey tirano llamado *Tuscar* que tenía al pueblo sometido (Kirkwall, Escocia) bajo la opresión y la escasez de alimentos. Un valiente líder local plantó cara a su séquito haciendo que el rey huyera a otras tierras. Según se cuenta, el héroe local, no contento con eso, lo persiguió hasta dar con él en Perth. Al cabo de un tiempo lo encontró y lo decapitó haciéndole pagar por las injusticias realizadas anteriormente. El valiente hombre volvió al pueblo con la cabeza del rey colgando del caballo, con tal mala fortuna, que los dientes del rey hirieron la pierna del líder haciendo que éste enfermase. Moribundo, subió al campanario de Kirwalk, subió hasta la cruz del mercado, frente a la Catedral de San Magnus y, como último gesto antes de morir, lanzó la cabeza al pueblo, el cual comenzó a patearlo con rabia al ver a su héroe fallecer. De esta manera se originó el *Folk Football*. Este evento deportivo se celebraba en las fiestas de Srodstyre, en navidad y en año nuevo.

Actualmente, siendo la leyenda verdadera, o no, este deporte, de raíces paganas, se sigue celebrando en el pueblo de *Kirkwall*. En este juego se enfrentan las dos partes que constituyen el pueblo. El objetivo es desplazar el balón con el objetivo de introducirlo en una portería. El terreno de juego no tiene límites, es todo el pueblo, y no hay número de jugadores, son los propios hombres y mujeres de la zona, llamados *Man Ba'and Woman Ba'*, los que disputan el encuentro. Al no haber reglas, la gente del pueblo aprovechaba para saldar deudas y viejas redecillas. En este caso, el balón cumple la función de influencia fertilizadora, dando paso a la creencia de que si gana la zona costera la pesca será abundante. En cambio, si gana la zona montañosa significa buenas cosechas en tiempos venideros.



Imágenes del comienzo y continuación en Kirkwall, Escocia.

Más adelante, entre el siglo XIII y XIV, y al igual que en Italia, se prohibieron los juegos, ya que hogares y establecimientos sufrían destrozos continuos. Incluso muchos morían a causa de las heridas sufridas durante la disputa. Autoridades locales emitían *Idictus*, al mismo tiempo que la realeza realizaba declaraciones en contra, y, de igual manera, en las universidades procuraban impedir que se practicara. Su violencia era un desafío a la ley y al orden. En Londres, en 1314 el rey Eduardo II, en un decreto real perdido hasta la fecha, lo prohibió proclamando:

Más adelante, los descendientes del rey Eduardo II, tanto Enrique V como Enrique VIII, le declararon la guerra, alegando que distraía a los jóvenes de la arquería. En todos los pueblos y ciudades se establecieron leyes con el objetivo de no poder jugarse en las calles dando pie a la desaparición del popular deporte, o, como por ejemplo, en el siglo XV, el rey escocés Jaime I, en la ciudad de Perth, 1424, decretó “That no man play at the Fute-ball”, “Que ningún hombre juegue fútbol”.

En Italia, al mismo tiempo, entre el siglo XIV y XVI, en Florencia, se dio a conocer el *Calcio Fiorentino*, debido al asedio de las tropas del emperador Carlos V. Un evento de extrema violencia y asociado a clases sociales que demostraba que las resistencias de Florencia no habían menguado. Más adelante, llegó a prohibirse, por parte del gobierno, ciertas actividades de esta índole no oficiales.



Campo de Calcio Fiorentino en la Plaza de la Basílica de Santa Cruz, Florencia (1688)



Jan Van Der Strath. Partido de pelota en la plaza Santa Maria Novella. (1561-1562).



Tablero que consiste en una fotografía figura votiva tolteca, una reproducción de un grabado Il Calcio, y una reproducción de un grabado (1763), de jóvenes esquimales jugando juegos de balonmano y fútbol en Groenlandia.



Martin Engelbrecht. "Veduta del campo de Giefuiti á Venetia".. Impresión de grabado. s. XVIII.



24 febrero 1846. Martes de carnaval. Representación de partido de folkfútbol en la plaza de mercado de Kingston Upon Thames. Municipio de Londres. *Illustrated London News*. 1846.

De nuevo, en Gran Bretaña, en el siglo XIX, el juego se rescató de las manos de las escuelas privadas de Inglaterra que, a su vez, luchaban por su supervivencia. Hacia 1850 los alumnos disminuían drásticamente en número y, a su vez, los jóvenes eran cada vez más violentos. Como forma de control social surgió el proceso de convertir a los vándalos, *Hooligans*, en héroes. La esencia de ese cambio se llevaba a cabo en el terreno de juego. A su vez, la religión, también desempeñó un fuerte papel para el desarrollo de este fenómeno, revolucionario deportivo, ya que, como se dice, un cuerpo en forma alimenta una mente en forma y, por otro lado, el esfuerzo en equipo da pie, y promueve, a una fortaleza moral de los que lo practican.

Así, con el tiempo, cada escuela estableció sus propias normas y versiones del fútbol. Por un lado, los de la escuela de *Harrow* optaban por el pateo del balón y por el juego limpio y sin violencia, mientras que la escuela de *Rugby*, basaba su juego en el desplazamiento manual del esférico y a través del derribo violento del oponente.

El 26 de octubre de 1863, en la *Freemason,s Tavern*, en la calle Great Queen Street, Londres, fue el día en el que 11 clubes establecieron unas normas comunes, para ambos deportes, y fue el momento en el que surge la primera asociación de fútbol, *Asociación de Fútbol Inglesa*. Ambos deportes se entendían como fútbol, dando pie a equívocos para ponerse de acuerdo entre ambos equipos. Simplemente, antes del encuentro, discutían las normas y se ponían de acuerdo entre ellos con tal de evitar infracciones durante el partido.

El fútbol comenzó siendo un pasatiempo y, como todas las innovaciones y novedades sociales, sufrió altibajos careciendo de continuidad. El visionario Charls Charlscolt, jugador de la escuela *Harrow* y participante en la organización de la asociación de fútbol, creó la Copa AF, basada en los campeonatos internos de *Harrow*. Este evento se celebra desde entonces, 1871, y estableció el concepto de competición como vía de desarrollo para el fútbol a través de campeonato y eliminatorias. Charlscolt fue el mismo que proclamó el primer partido internacional tras el éxito de la AF. Se disputó el día de San Andrés de 1872 en donde se reunieron más de 4000 personas. Se enfrentaron Escocia, que optaba por un fútbol en el que se cedían la pelota entre los jugadores, e Inglaterra, que hacía un juego más individual. Se trató de un partido en donde la improvisación jugó un papel muy importante y en donde se comenzó a solventar la problemática de la organización de este deporte.



William Ralston . *Los viejos enemigos*. (14 de diciembre de 1872). Grabado sobre madera con bloques de colores. Revista *The Graphic*.

En Inglaterra el fútbol se alimentó de la revolución industrial y de la tecnología, dando pie al surgimiento de equipos y a la posibilidad de viajar, gracias a la invención del ferrocarril, para disputar encuentros en diferentes zonas. Fue en este periodo cuando nacieron los equipos actuales como el Arsenal, el Manchester United e incluso, como analizaremos con detalle más adelante, el Athletic Club Bilbao. No obstante, la plutocracia seguía viendo el fútbol como mero hecho jovial, mientras que los trabajadores lo trataban desde un punto de vista más profesional. Fueron los nuevos clubes los que, al ver la afluencia de gente que reunía este deporte, querían convertirse en entidades profesionales y, también, fueron los que, más adelante, se enfrentaron a los

grupos fundadores de la asociación de fútbol. Los clubes, para conseguir su objetivo, viajaban a otros campos de fútbol con el fin de fichar nuevos jugadores que les ayudasen a mejorar su plantilla. Estos movimientos entre clubes dieron lugar a una marea de profesionalismo en donde los jugadores iban y venían. Es en 1880 – 1885 cuando se establece un sistema proveniente de EEUU, del beisbol, para enfrentar y para organizar a los distintos equipos en ligas.

Los primeros jugadores internacionales provenían de las escuelas privadas, ya que se trataba al fútbol con aires privilegiados. Más adelante, para que el fútbol pudiera emerger con mayor facilidad, la iglesia mandó a curas, misioneros, sacerdotes y maestros a convencer a los trabajadores de continuar con el juego. Los cristianos musculosos, impregnados en la fe cristiana, creían que la actividad física se expresaba mejor en los juegos de equipo. Gracias a esto, el fútbol se extendió por todo el país y sobre todo por el norte, donde la industria golpeó con fuerza.

Comenzaron a surgir estadios y cercanías basados en este juego. Los trabajadores se aferraban, después de trabajar, dando pie al surgimiento del sábado ingles. En un principio, los aficionados no daban tanta importancia, al contrario que la actualidad, a los jugadores sino que defendían más al propio club. Los británicos, debido al éxodo masivo de trabajadores a los nuevos centros industriales, ayudaron a afincar el fútbol en diferentes territorios. Esta práctica, al recordarles a su hogar y a su procedencia, hacía que lo defendieran llevando a cabo una expansión y un apego de gran importancia. Poco a poco toda Europa fue emanando este deporte, pasando a formar parte, también, de la cultura de diferentes países, excepto Alemania.

En las primeras épocas del fútbol, la opinión mayoritaria en Alemania era contraria al juego, no le gustaba. Esto era debido a que se veía como un deporte importado por Inglaterra, su enemigo. También se consideraba un acto indecente en donde se llevaban pantalones cortos y en donde se enseñaba parte del cuerpo. En aquel entonces la gimnasia era el deporte, con gran carácter nacionalista, más practicado.

En América latina, el desarrollo empresarial que los ingleses llevaron a cabo, junto con el surgimiento de los clubes por parte de estas empresas, hicieron que el fútbol comenzase a tener cierto aire profesional. Al principio, solo existían los clubes de élite, al igual que en Inglaterra. Eran los ingleses los que marcaban siempre las normas, los estatutos y los reglamentos del juego. Surgió, de esta manera, la *Argentine Football Association*, y después, en 1913, se fundó la Asociación de Fútbol de Argentina, dejando atrás las raíces inglesas y pasando a ser un factor cultural. Con el tiempo, cada país latino se apoderó de este deporte adquiriendo y, sobre todo, dotando al fútbol de diferentes estilos de juego y de seña de identidad, como todo aspecto cultural, es decir, cada país le imprimió su propio sello y lo integraron pasando a formar parte de la cultura de cada región.

India fue, al igual que muchos otros países, uno de los lugares en donde se utilizó el fútbol con sentido político. Se comenzó a jugar en 1870 con la llegada de los primeros misioneros. Los sacerdotes guiaban a la gente para que acudiesen a la iglesia y, al mismo tiempo, inculcaban este deporte a los soldados hindúes con el propósito de cultivar el trabajo en equipo. El *Mohun Bagan* fue el primer club indio del país, 1888 y 1889. Este equipo, además de jugar al fútbol, regía sus bases en la “cristiandad muscular” y en el sentido de disciplina. Es en Calcuta, hacia 1888, donde nace la *Copa Duran*, segundo campeonato más antiguo de la historia. En un principio jugaban indios contra ingleses y, fue en 1911, cuando derrotaron los locales a los colonizadores en un encuentro que reunió a más de 100.000 personas. Este evento llegó a ser importante, pues dotaba e impregnaba a los colonizados de autoestima, de carácter identitario y de superioridad, llegando a tomar este deporte como algo del pueblo.

En cuanto a África, el “deporte rey”, llegó con la entrada de los colonizadores a los diferentes territorios. Con el paso del tiempo, los británicos formaron la Asociación de Fútbol de la Costa de Oro y, en ocasiones, permitían a los equipos locales dirigir el fútbol, pero siempre bajo el patrocinio de la élite colonial. Actualmente, el equipo que perdura desde entonces es el *Hors Ofou*, club que, durante toda su historia, ha sido el centro de atención de muchos africanos, llegando a rozar la locura entre sus seguidores.

En contrapartida, nació el *Asante Komoso*, rival directo del equipo principal. El *Keeo Coup Mysterious Door* fue uno de los primeros terrenos de juego donde practicaban este deporte y, a día de hoy, lo siguen haciendo pese a que no ya no exista el antiguo “estadio”. Al contrario que los ingleses, los lugareños preferían jugar descalzos sobre campos, en su mayoría terrosos, no aceptaban el “avance” de los ingleses. *Kwame Nkrumah*, presidente de Ghana durante 1909 y 1972 y uno de los mayores impulsores de la Copa de Campeones de África, veía el fútbol como una herramienta política para galvanizar, unificar, toda África. Llegó a ser presidente de su propio equipo, el *Real Republicans*, fichando a jugadores del Hors Ofou. Fue en 1961 cuando surgen los *BlackStars*, selección nacional de Ghana pero dirigida por europeos.

En Estados Unidos el fútbol no ha tenido tanto impacto en la sociedad como ha podido llegar a tener el beisbol, el baloncesto o el fútbol americano. Fue en 1921 cuando, el *Soccer*, obtuvo su mayor popularidad tras formarse una liga en donde competían clubes como el *Foul River* de Massasuchech, equipo que para 1924 ya contaba con más de 15.000 seguidores. Ese mismo año, la selección norteamericana participó en las olimpiadas de París y, posteriormente, realizó una gira por Polonia y las Islas Británicas. En 1930 se contabilizaron unos 200 nuevos equipos, pero fue en ese mismo periodo de apogeo futbolístico cuando la mayoría de ellos desaparecieron, debido a la gran crisis económica que azotó América. 30 años después, en la década de los 60, se volvió a incentivar el fútbol a través de la creación de la Liga Nacional de Fútbol Norteamericana, la *NASL*, campeonato liguero que a través de los años ha tenido innumerables altibajos llegando, en ocasiones, a su casi total desaparición. Hoy en día, los jugadores de otros países, sobretodo europeos, viajan a Norte América como consecuencia de su “exhibición”, normalmente de mayor talento y habilidad, a cambio de inmensas cuantías de dinero. Esto se realiza con el objetivo de atraer a más y más público y crecer, así, de manera económica.

Por dar un ejemplo de un país menos relacionado con la metrópolis, sobre Irán, cabe destacar que también se llegó a dar este fenómeno deportivo dentro de una sociedad dominada por el fundamentalismo religioso. Gracias a las buenas relaciones

de los británicos con los persas, el fútbol luchó por hacerse un hueco, dando pie al nacimiento del *F.C de Teherán*, los cuales llegaron a vencer en 1925 a los “creadores” de ese nuevo deporte tan aclamado. Más adelante, en 1941, el hijo de SarReza, de educación europea, llevó a cabo la modernización de Irán. Fue el fútbol una de las herramientas de que se utilizaron, con el objetivo de llevar al país por caminos más occidentalizados. A finales de los 60 Irán comenzó a gozar de cierta superioridad, mediante su selección, siendo invencible en su gira por Asia e incluso llegando a ganar a diferentes selecciones como Hong Kong o Israel. La revolución islámica fue el factor principal que hizo ver al fútbol como el opio del pueblo, llegando a cerrar, casi por completo, la mayoría de los clubes. Se llegó a prohibir el fútbol en calles y escuelas. Tras la guerra con Iraq en 1988, se disputó un partido entre los dos países en donde Irán perdió, dando muy buena imagen e impartiendo un buen juego, acto que dio pie al cambio de imagen que tenían sobre el fútbol, y otorgándole principios unificadores.

El caso de España no fue muy diferente. Con la llegada de la industrialización, junto con la posibilidad de desplazamiento que facilitó el ferrocarril a las grandes ciudades, también llegaron inmigrantes británicos que llegaban con el propósito de trabajar en el hierro. Como consecuencia de esto, en zonas como Huelva o Bilbao, que desarrollaban papeles fundamentales en el mundo de este material, hizo que surgiese un movimiento futbolístico que los ingleses impulsaron en el tiempo libre. En ciudades como Huelva, Madrid, Barcelona o Bilbao el fútbol comenzó a tener un fuerte apogeo dando pie al nacimiento de clubes como el *Huelva Recreation Club* (1889) el *Athletic Club Bilbao* (1898), el *Real Madrid F.C* (1902) y el *F.C. Barcelona* (1903). Al mismo tiempo, la guerra civil no ayudó al desarrollo continuado del fútbol. La opresión del dictador Francisco Franco hizo que se viese obligado a limpiar su imagen utilizando el fútbol, y sobre todo, al Real Madrid, como herramienta política, es decir, se hizo propietario de la buena imagen y del aclamo que recibía el club de la capital gracias a los jugadores que marcaron una etapa de la historia del fútbol. Los propios jugadores desempeñaron el papel de embajadores en diferentes giras y países, dado al ostracismo al que obligaron al dictador el resto de países. Al igual que en muchos otros, con entendimientos políticos dispares, el fútbol en España fue una vía por la cual la

sociedad transmitía, y lo sigue haciendo actualmente, las opiniones y las reivindicaciones mayoritarias. Es otro claro ejemplo de sentido político o politización del deporte por parte de la sociedad. Equipos como el Barcelona o el Athletic de Bilbao han sido ligados a la cultura catalana y vasca, respectivamente, y, con ello, han sido tachados, en muchas ocasiones, de llevar políticas contrarias al régimen vigente y de simpatizar con los grupos opuestos al estado español.



Puyol y Xavi Hernández celebran la victoria de la Copa del Rey con una ikurriña y una señera
25-05-2012

2.4- Primeras formas y vías de consumo del fútbol.

Como hemos explicado anteriormente, durante la historia de las sociedades, el deporte ha sido un gran pilar a la hora de llevar a cabo los principios de un pueblo o país. El juego y el ocio han servido para diversos aspectos de la sociedad, que van desde el entretenimiento hasta el negocio económico. Las transacciones de jugadores,

las apuestas, el *merchandising* o los derechos de imagen actuales suponen un gran movimiento monetario para los respectivos propietarios de clubes y marcas.

Una vez surgido el movimiento de este nuevo deporte, la divulgación del mismo mediante diferentes vías y maneras de consumo se hizo cada vez más notoria en la sociedad occidental, surgiendo así, como explicamos, toda clase de movimientos, objetos, intereses y demandas que tenían como objetivo, o temática principal, este nuevo deporte. Por ejemplo, en el caso del *merchandising*, comenzaron a surgir diversos objetos que eran decorados, o publicitaban, con alguna cuestión en torno al fútbol, tanto a nivel general del propio deporte, es decir, como deporte contemporáneo, como, también, a nivel privado, como por ejemplo, apoyando o representando a los equipos de las universidades que surgieron en torno a este deporte e incluso a jugadores específicos que pertenecían a esos clubes universitarios.



Taza de cerámica. Representación de tres niños jugando al fútbol. 1860



Reloj decorativo dentro de un diorama de bronce de una escena de futbol con figuras futbolísticas, una pelota y dos porterías. Colección FIFA. 1880.



Set de pequeños apoyaderos de cuchillo con forma de portería y protagonizados por un balón de futbol. Colección FIFA. 1890.



M. Ehleder . *Figura de niño jugador* (1890) Escultura de bronce pintada en frío donde se representa la figura de un niño a punto de patear el balón. Colección FIFA.



Florero de cerámica del Campeonato inglés de segunda división de Grimsby Town en la temporada 1900 y 1901 con un jugador de los Mariners pateando una pelota. Colección FIFA. 1910.

Como explicamos mediante el ejemplo del *merchandising*, la propaganda del nuevo deporte se fue haciendo un hueco en la demanda de la sociedad occidental. Al igual que este tipo de objetos y elementos, fueron surgiendo, al mismo tiempo, otros tipos de maneras en el que el fútbol era claro protagonista. Es en este punto donde tenemos que cuestionarnos las maneras y las vías en las que se comenzó a consumir el fútbol, centrándonos, sobre todo, en las vías de consumo de carácter visual que son, en verdad, en las que se quiere centrar este trabajo.

Para empezar, debemos hacer un inciso y señalar que, en Reino Unido, la repercusión que comenzó a tener este nuevo deporte contemporáneo, hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, hizo que la temática del mismo se expandiese en diversos terrenos y campos de toda índole, como por ejemplo, y como analizaremos más adelante, en el del periodismo y los medios de comunicación o como, por ejemplo, en el mundo del arte y, sobretodo, en la pintura. Este último, al mismo tiempo que se estaba expandiendo en otros sectores, también se vio involucrado en el nuevo fenómeno deportivo. Los artistas comenzaron a plasmar representaciones en las que la temática principal era el fútbol y todo lo que le rodeaba. De esta manera, comenzaron a surgir cuadros y obras de esta índole, como por ejemplo *El juego del Fútbol*, 1839, de Thomas Webster. Podemos observar a varias personas vestidas, en su mayoría niños, dirigirse y apilonarse en dirección al esférico que se dirige hacia otra figura que observa lo que ocurre y que, intuimos, también forma parte del juego. Al mismo tiempo, podemos observar que toda la acción ocurre en la calle o en plena naturaleza, como si se tratase de un juego esporádico llevado a cabo en las inmediaciones del entorno rural.



Thomas Webster. *El juego del futbol*. (1839). Óleo sobre lienzo. 60 cm x 150 cm.
Manchester, National Football Museum.

También debemos destacar una de las primeras obras pictóricas en la que se representa el juego del fútbol tal y como lo conocemos en la actualidad, de manera ordenada y reglamentada. En la obra *The corner kick*, de 1895, de Thomas Maria Madawaska Hemy, podemos observar un conjunto de figuras que representan al *Sunderland*, las rojiblancas, y al *Aston Villa*. Al mismo tiempo, vemos que la acción que se está llevando a cabo sucede en un estadio de fútbol y bajo la mirada de un gran número de espectadores. Al mismo tiempo, el cuadro nos informa de varias cosas. Por ejemplo, ilustra la capacidad que, para aquella época, finales del siglo XIX, disponían para llevar a cabo la visualización, por parte de un gran número de personas, en torno a este deporte. También podemos observar que, para entonces, los jugadores ya disponían de espinilleras y de protecciones para evitar los encontronazos. Y, por último, vemos que el área de la portería, para entonces, era diferente de la actual. Este tipo de información, la cual se nos presenta de manera visual, hace que podamos entender que las vías de consumo y de demanda de este deporte, en aquella época, ya comenzaban a ser extendidas. Vemos, entonces, que la obra de Thomas Maria Madawaska es una de las primeras representaciones pictóricas realizada por un artista en torno al fútbol profesionalizado.



Thomas Maria Madawaska Hemy. (1895). Óleo sobre lienzo. 365,7 cm x 259 cm.

Con el comienzo de la Primera Guerra Mundial, 1914, la temática en torno al conflicto se hacía claramente visible en una de las principales temáticas de los artistas de la época. No obstante, en alguna de las obras en las que la representación concierne a este conflicto, podemos ver la introducción de elementos que representan la idea del nuevo deporte contemporáneo. Por ejemplo, en el artículo de Graham Fuller, *16 Works of Soccer Art*, para la revista digital ArtNet.News, podemos observar una de las obras de la pintora Elizabeth Southerner Thompson, más conocida como Lady Butler, *A London irish at Loos*, de 1916, donde observamos a figuras ataviadas con armamento y vestimentas de guerra, corriendo hacia el espectador mientras la figura central patea un esférico. Del mismo modo, en la obra de John Singer Sargent, *Envenados con gas*, realizada en 1919, podemos observar a soldados de la Primera Guerra Mundial cegados por el gas mostaza utilizado por los alemanes en el Frente Occidental en julio de 1918. En esta escena, se puede observar, detrás de las figuras, que se está llevando a cabo un partido de fútbol, con lo que podemos concluir que este nuevo deporte comenzaba a ser símbolo de una cultura inglesa que poco a poco se iría expandiendo al resto de países.



Lady Butler . *A London Irish at Loos*. (1916). Acuarela sobre papel. 21,7 x 16,5 cm.



John Singer Sargent. *Envenenados con gas*. (1919). Óleo sobre lienzo. 231 x 611cm. Museo imperial de la Guerra. Lambeth Road, Londres.

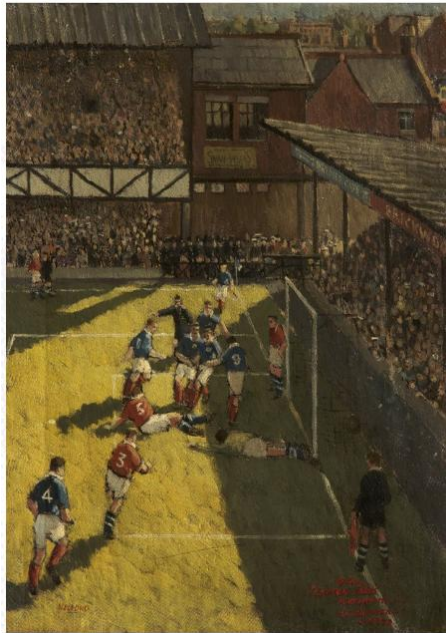


Detalle del cuadro de John Singer Sargent.

Hemos observado que, tras acabar la Primera Guerra Mundial, el 11 de noviembre de 1918, el fútbol comenzó a ser una de las grandes temáticas empleadas en todo tipo de sectores. Como veremos más adelante, la imagen del fútbol pasó a formar parte de productos y empresas que emplearon, y en donde se apoyaron, este nuevo deporte contemporáneo con el objetivo de aumentar sus ventas. Como explicamos, en el mundo de la pintura, en Reino Unido, comenzaron a surgir obras pictóricas en las que se representaba este deporte de manera más detallada y localizada. En obras como *Partido de futbol en Fratton Park*, realizada en 1924, de N. Elford, *The Football Match*, 1933, de Clifford Hard, la obra de J. Higgs, de 1933, *Aston Villa vs Bromwich Albion*, de 1950, de Henry Cotterill Deykin, *Escena de partido de futbol*, de 1950, de Edward Lancaster, *A tense momento*, de 1953, de William H. Pearce, o *Newtown oval*, de 1960 de Jeffrey Smart, entre otras, podemos observar que la temática de algunos pintores ingleses en torno al fútbol era cada vez más notoria y cuantitativa.

No obstante, y como analizaremos más adelante, una vez realizada una recopilación general de las obras pictóricas que tenían como objetivo principal la representación de este nuevo deporte, vimos que no nos ayudaría a responder los objetivos que en este trabajo se plantean. Las herramientas empleadas para la búsqueda

hacia la respuesta de la posible existencia de la imaginería futbolística en relación a las obras pictóricas realizadas en los siglos XV y XVI hizo que descartáramos la pintura como herramienta comparativa ya que veíamos que no respondía a una fuente de imágenes robusta y cuantiosa, en cuanto al número de imágenes y en cuanto a las representaciones de estas, en la que pudiéramos asentar nuestra investigación.



N. Elford. *Partido de futbol en Fratton Park* (1924). Óleo sobre lienzo. 45 x 35 cm



Clifford Hall. *The football match* (1933). Óleo sobre lienzo. 14 x 20 cm



J. Higgs. *Sin título*. (1933). Óleo sobre lienzo. 75 x 55 cm. El futbolista de Huddersfield Town se encuentra con el Rey George V. Colección FIFA Langton.



Henry Cotterill Deykin. *Aston Villa vs Bromwich Albion* (1950). Óleo sobre lienzo. 61 x 81 cm



Edward Lancaster. *Escena de partido de futbol*. (1950) Óleo sobre lienzo. 56 x 70 cm. Un idílico partido de futbol de la aldea representado como la vida cotidiana de la vida inglesa. Colección FIFA Langton.



William H. Pearce. *A tense moment* (1953). Óleo sobre lienzo. 48 x 72 cm. Partido entre Manchester United y Bristol Rovers en el estadio de Eastville.



Jeffrey Smart. *Newtown oval* (1960). Óleo sobre lienzo. 54,5 x 90 cm

Al mismo tiempo, y como explicamos, a medida que el deporte fue cobrando importancia, también eran representados elementos que estaban estrechamente ligados a este deporte pero sin llegar a representarlo de manera obvia o directa, como en los ejemplos anteriores. Deberíamos destacar la obra de L. S Lowry en la que se centra y representa a la sociedad inglesa trabajadora yendo en masa hacia el estadio, algo que para entonces comenzó a ser habitual a principios del siglo XX.



L. S. Lowry *Going to the match*. (1928) Oleo sobre lienzo 68,6 x 53,3cm.



L.S. Lowry. *Going to the match*. (1946) Óleo sobre tabla. 28 x 49,5 cm.



Lawrence Stephen Lowry. *El partido de futbol* (1949) Óleo sobre lienzo 71,1 x 91,4cm.

Como hemos explicado en la historia y surgimiento del fútbol, la expansión de este nuevo fenómeno deportivo, fue haciéndose hueco y parte de la sociedad en diferentes países, repercutiendo, al igual que en el Reino Unido, en la hegemonía y en la cultura del resto de países. De igual manera, al convertirse en un deporte de gran demanda y calado social, también pasó a ser parte de la temática de los artistas,

llevando a cabo y surgiendo nuevas obras pictóricas que tenían como objetivo la representación de este fenómeno deportivo o algún factor detallado que estuviera estrechamente ligado.

De esta manera, a continuación señalamos alguna de las obras que fuimos recopilando, en torno a países de la actual Europa, en las que se ve representada, de alguna manera, elementos y figuras pertenecientes al mundo del fútbol, como por ejemplo, *Via Goldoni Milano*, realizada en 1908, de la mano del pintor británico Chris Jennings, *Jugadores de Rugby*, de 1908, de Henry Rousseau, *Dinamismo de un jugador de futbol*, de 1913, de Umberto Boccioni, la obra del pintor francés André Lothe, *Rugby y Futbolistas*, realizadas en 1917 y 1918, respectivamente, *Un partido de futbol*, realizada en 1920 por el pintor francés Gaston Vaudou, *Autorretrato con la camiseta de la Juventus*, de 1930, realizada por Domenico Durante, *Sintesi di una partita di calcio*, de Carlo Carrá y realizada en 1939 o *Representación*, de 1962, de René Magritte, en donde podemos observar un partido de fútbol, una escena cotidiana, llevado a cabo en un paisaje natural presidido por una edificación, escena que se representa doblemente en la parte inferior izquierda de la escena.



Chris Jennings. *Via Goldoni, Milano*. (1908). Óleo sobre lienzo. 122 x 183 cm. Colección de La FIFA Langton.



Henri Rousseau. *Jugadores de rugby*. (1908) Óleo sobre lienzo. 100,3 x 80,3 cm. Salomon R. Guggenheim Museum of NY



Umberto Boccioni. *Dinamismo de un jugador de futbol*. (1913) Óleo sobre lienzo 193,2 x 201 cm. MoMa (NY).



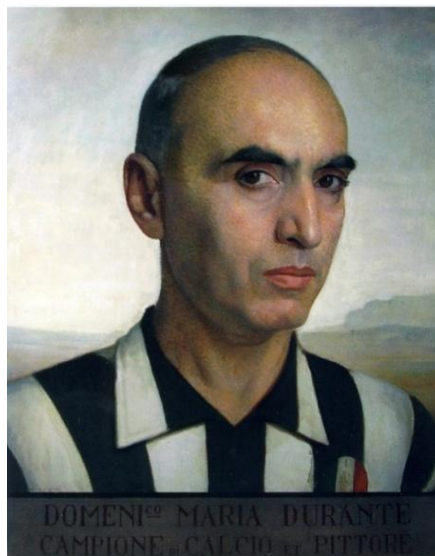
André Lothe. *Rugby*. (1917). Óleo sobre lienzo. 127,5 x 132,5 cm. Centre Pompidou, París.



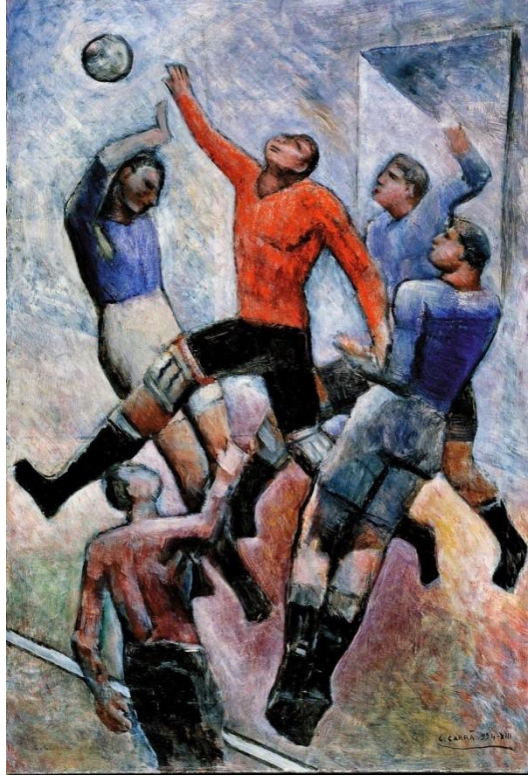
André Lothe. *Futbolistas*. (1918) Óleo sobre lienzo. 60 x 81cm. Colección privada.



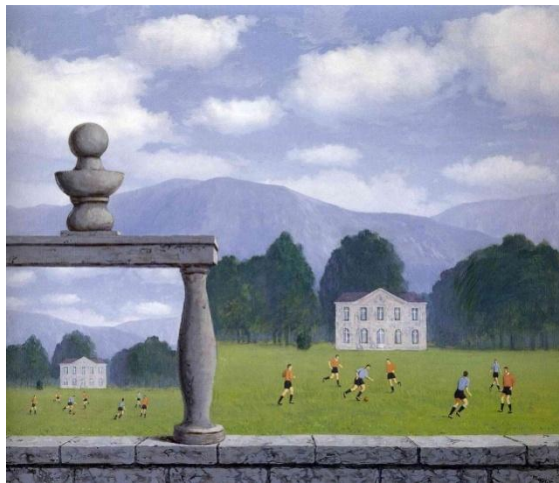
Gaston Vaudou. *Un partido de futbol* (1920). Óleo sobre lienzo. 45 x 60 cm. Un equipo de futbol en rojo se enfrenta a los blancos. Colección FIFA Langton.



Domenico Durante. *Autorretrato con camiseta de la Juventus*. (1926/1930).

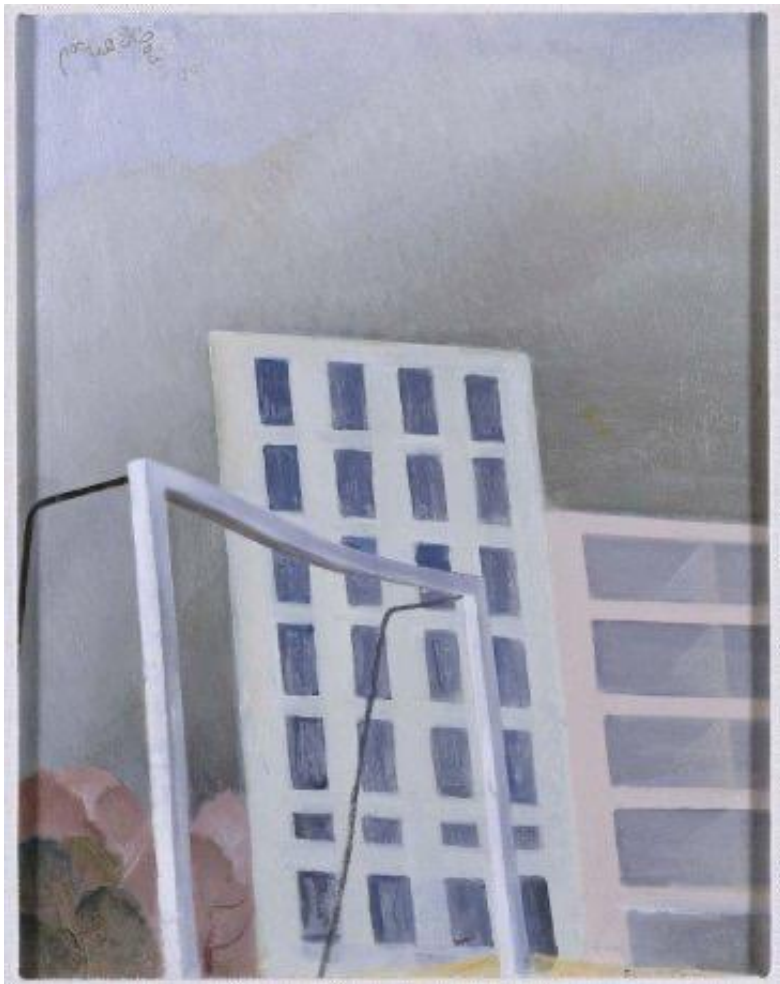


Carlo Carrá. *Sintesi di una partita di calcio*. (1939). Óleo sobre lienzo. 100 x 69 cm.

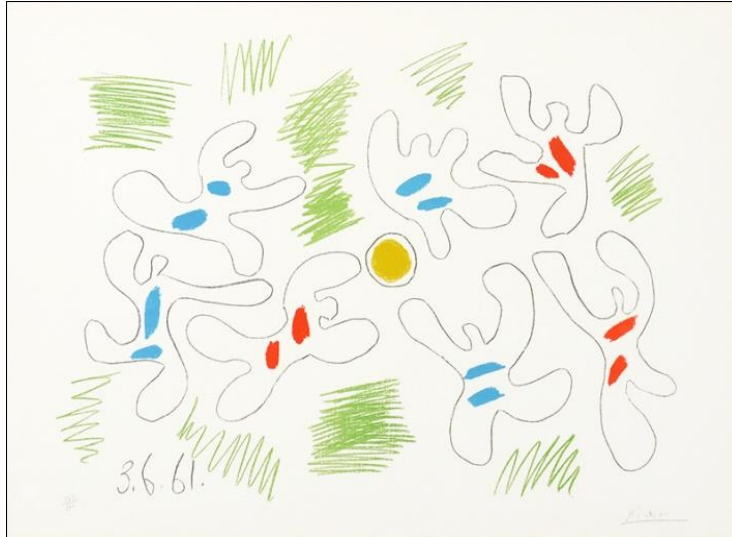


René Magritte. *Representación*. (1962). Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.

También vimos que, de la misma forma, en España, el fútbol también ha tenido gran repercusión en la temática de los artistas plásticos españoles del siglo XX. Artistas como Alfonso Ponce de León, con su obra *Arquitectura Urbana*, de 1929, Pablo Picasso, con Fútbol, de 1961, Joan Miró, Salvador Dali para el 75 aniversario del Fútbol Club Barcelona, 1974, o Antonio Tápies, Joan Miró y Eduardo Chillida, entre otros, con la elaboración de parte de la cartelería para el Mundial de Fútbol de 1982 llevado a cabo en Barcelona.



Alfonso Ponce de León. *Arquitectura Urbana*. (1929). Óleo sobre cartón. 35 x 27,5 cm



Futbol. Pablo Picasso (1961). Litografía en color sobre papel. 55,9 x 76,2 cm.



Salvador Dalí. *75 aniversario del Futbol Club Barcelona*. (1974) 46 x 32cm.



Joan Miró. Cartel oficial de la Copa Mundial 1982



Antonio Tápies. Cartel oficial de la Copa Mundial 1982.

De la misma manera, vimos que en otros continentes y países habían surgido, tras la expansión y difusión de este nuevo deporte, obras pictóricas que recogían, también, elementos que estaban directamente relacionadas con el fenómeno deportivo. En este sentido deberíamos destacar la obra, por ejemplo, del pintor mexicano Ángel Zárraga, en donde podemos observar que el artista representaba, en su mayoría, a figuras posando y vestidas de manera deportiva.



Ángel Zárraga. *Las futbolistas* (1922). Óleo sobre lienzo. 146 x 114cm Museo del Arte Moderno de México.



Ángel Zárraga. *La futbolista moderna*. (1926) Óleo sobre lienzo 145 x 90cm.



Ángel Zárraga. *La futbolista rubia*. (1926-27) Óleo sobre lienzo. 145 x 90 cm



Ángel Zárraga. *El futbolista*. (1926). Óleo sobre lienzo. 150 x 98 cm

Otro de los ejemplos que podríamos destacar, en cuanto a la repercusión del fútbol en la temática a tratar por parte de los artistas plásticos de comienzos del siglo XX, es la creación de obras, que al igual que en los ejemplos anteriores, tenían como objetivo la representación de elementos futbolísticos, como por ejemplo, *Dinamismo de un futbolista*, de 1915, de Kazimir Malevich, *Footballer*, de 1921, de Lazar Lissitzky, *Fútbol*, de 1924, de Alexander Deineka, *Fútbol*, de 1926, de Yuri Pimenov, *Political Footballer*, de 1930, de Alexander Rodchenko o *Portero*, de 1934, de, también, Alexander Deineka, entre otras obras que no seguiremos detallando por lo que explicaremos a continuación.



Kazimir Malevich. *Dinamismo de un futbolista*. (1915). Óleo sobre lienzo. 70,2 x 44,1 cm



Lazar Lissitzky. *Footballer*. (1921). Técnica mixta. 33 x 24,3 cm



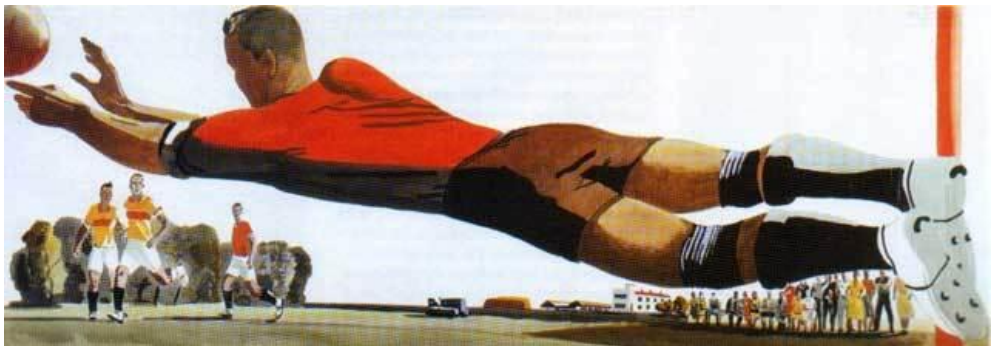
Alexander Deineka. *Futbol* (1924) Óleo sobre cartón. 40,5 x 40,5 cm



Yuri Pimenov. *Futbol*. (1926) Óleo sobre lienzo. 145 x 178 cm



Alexander Rodchenko. *Political footballer*. (1930) Fotomontaje de gelatina.



Alexander Deineka. *Portero*. (1934). Óleo sobre lienzo. 119 x 352 cm

Como hemos explicado anteriormente, en la investigación que llevamos a cabo no nos hemos centrado en la pintura como referencia a la hora de analizar la

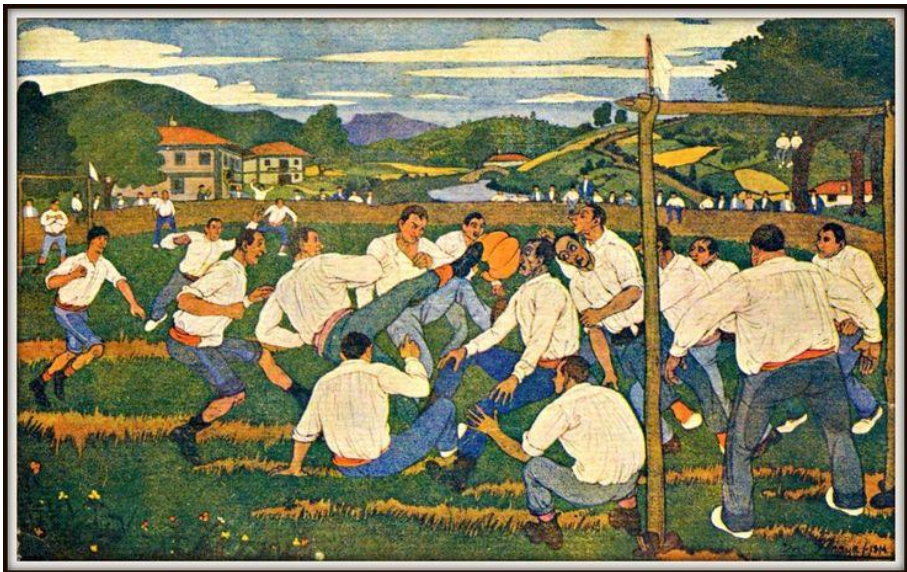
expresividad y las manifestaciones corporales del ser humano, con el objetivo de establecer una posible conexión entre la pintura renacentista y barroca, ya que observamos, tras analizar y estudiar las obras pictóricas en los diferentes países, a nivel general, que la gran mayoría de la pintura se centra en la propia acción del deporte o en la representación de jugadores y figuras deportivas específicas. Por esto, y por la cantidad menor de imágenes en las que podríamos apoyarnos para llevar a cabo los objetivos de este trabajo, hemos optado por dejar a un lado las representaciones pictóricas que tienen como propósito, o temática, este deporte y nos hemos apoyado, como veremos, en las vías periodísticas actuales, las cuales registran e informan, en mayor medida, de las acciones, no solo meramente deportivas, que acontecen en un partido de fútbol. Además, los procesos de registro actuales, gracias al desarrollo tecnológico, detallan y especifican de manera más precisa, por ejemplo, las expresiones y los gestos de las figuras. Por eso, creemos, que, por ejemplo, la fotografía actual futbolística nos sirve y ayuda, en mayor medida, a esclarecer y analizar los propósitos y objetivos que se quieren llevar a cabo en esta investigación.

Al igual, hemos descartado el posible análisis en torno a la pintura realizada y que tiene como temática principal el club rojiblanco. Hemos desechado esta posibilidad porque vimos que la mayoría de las pinturas realizadas sobre el club bilbaíno no respondían a las cuestiones que aquí planteamos.

No obstante, a continuación, como hemos hecho en los casos anteriores, señalamos alguna de las obras en donde se representa, de una manera u otra, al equipo rojiblanco.



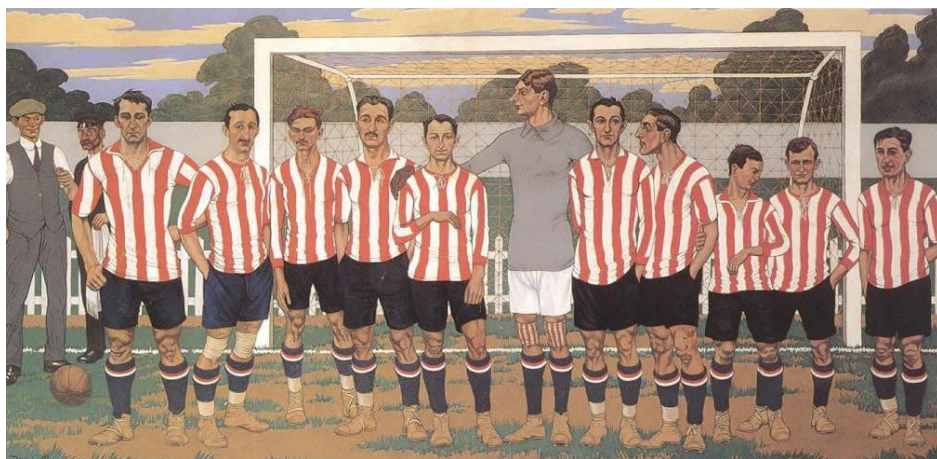
José Arrúe. *Conjunto de postales sobre fútbol.* (1929). Gouache sobre cartulina.



José Arrúe. *Aunque el fútbol es un juego de destreza, hace falta también tener cabeza, y, cuando el caso apura, resulta muy eficaz tenerla dura.* (1914). Una de las 17 postales de la colección. Gouache sobre cartulina.



José Arrúe. *Primer campo de fútbol de San Mamés*. (1914). Gouache sobre cartulina. 69 x 102,5 cm.



José Arrúe. *Equipo del Athletic Club*. (1915). Gouache sobre cartulina. 52,5 x 103,5 cm.



Aurelio Arteta *Idilio en los campos de sport*. (1913-1915). Pintura pastel sobre papel. 69,5 x 49,5 cm

A medida que íbamos investigando sobre la vinculación del club rojiblanco en torno al mundo del arte, dimos con un artículo escrito por Iñaki Esteban y publicado en el periódico *El Correo* (5 de mayo de 2012), en la sección de *Cultura y Sociedad*, en donde se podía leer que, en 1998, a raíz del aniversario del centenario del club bilbaíno, se realizó una exposición en la Sala Rekalde de Bilbao (del 12 de mayo al 28 de junio de 1998), *Arte en la Catedral*, en la cual 78 artistas plásticos expusieron obras que tenían como tema principal el Athletic Club Bilbao.



Artistas rojiblancos

Desde Arrúe y Arteta hasta hoy, los creadores han puesto su talento al servicio del Athletic



IÑAKI GARCÍA ERGÜIN

El cuadro parte de la idea de que el fútbol es un deporte colectivo, pero también unido en la persona que lo vive... En 1914, el jugador más importante de la Liga de Fútbol Profesional era el jugador de la Real Sociedad, Juan José Ibañeta, que entrenaba al jugador de la Real Sociedad, Juan José Ibañeta, que entrenaba al jugador de la Real Sociedad, Juan José Ibañeta...

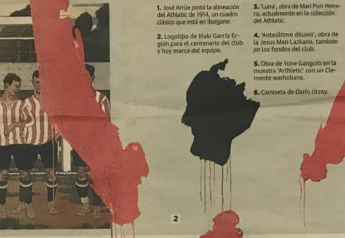
La obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano...

Después del diluvio... La obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano...

LOS ARTISTAS... La obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano...

La obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano...

La obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano...



El cuadro parte de la idea de que el fútbol es un deporte colectivo, pero también unido en la persona que lo vive... En 1914, el jugador más importante de la Liga de Fútbol Profesional era el jugador de la Real Sociedad, Juan José Ibañeta, que entrenaba al jugador de la Real Sociedad, Juan José Ibañeta...

La obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano...



La obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano...

La obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano, que pertenece a la obra de Laskano...

En el catálogo de la exposición, *Arte en la Catedral*, de 1998, se presentan obras de artistas como Luis Candaudap y Txus Meléndez, con Astrain, Eduardo Chillida, Alfonso Gortázar con *En la tarde de ayer... el portero apenas tuvo trabajo*, Jesús María Laskano con la obra *El anteúltimo diluvio*, actualmente localizada en el interior del Palacio Ibaigane, en Bilbao, o, por ejemplo, la obra de Iñaki García Ergüin, *Logotipo*, la cual se convirtió y pasó a formar parte emblemática y simbólica dentro de la imagería del propio club rojiblanco.



Luis Candaudap y Txus Melendez. *Astrain* (1997-98). Acrílico y óleo sobre tela



. / Eduardo Chillida. *Sin Título*. (1980). Collage y tinta. 40,1 x 26,6 cm



Alfonso Gortazar. *En la tarde de ayer... el portero apenas tuvo trabajo.* (1998). Óleo sobre lienzo. 162 x 130 cm.



Jesús María Lazkano. *El anteúltimo diluvio.* (1997). Acrílico sobre tela. 120 x 350 cm.



Iñaki García Ergüin. *Logotipo*. (1998). Acrílico sobre lienzo. 250 x 195 cm.

No obstante, y al igual que hemos observado en los casos anteriores, en torno a llevar a cabo los objetivos de esta investigación basándonos en la pintura que tiene como temática principal el fútbol, vemos que la posibilidad de continuar el proceso investigador utilizando esta práctica, la pintura, como fuente comparativa, en cuanto a la forma de expresión y manifestación de los sentimientos, es escasa o prácticamente nula. Por lo tanto, y como veremos más adelante, creemos que la fotografía periodística puede ayudarnos en mayor medida para llevar a cabo los objetivos de esta investigación.

Dejando a un lado este asunto, y volviendo al aspecto del consumo de este deporte en la sociedad, debemos distinguir entre dos tipos de consumidor: consumidor activo y consumidor pasivo. En el primer aspecto nos encontraríamos al consumidor

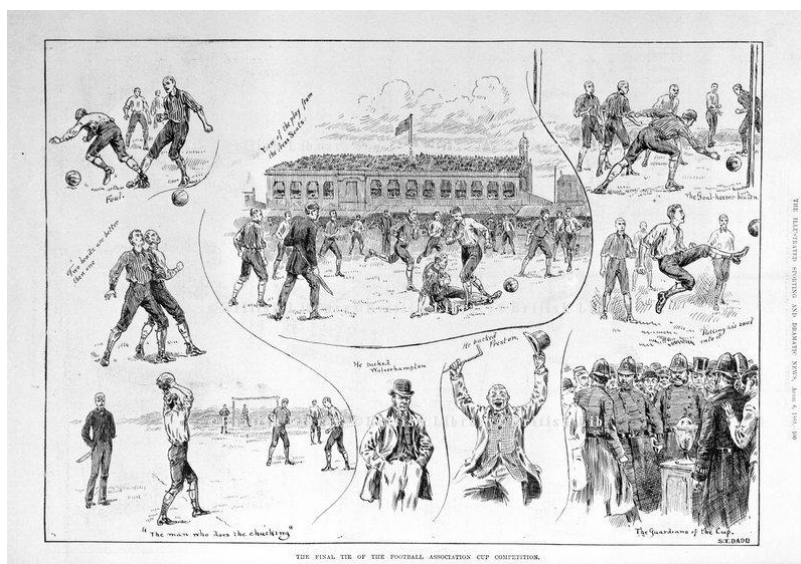
directo de este deporte, es decir, a las personas que mantienen una estrecha relación con el fútbol. En este punto me gustaría señalar que el consumidor directo es desarrollado por cuatro perfiles que se caracterizan de manera diferente entre sí. Por un lado, nos encontramos a la persona que practica la acción misma del fútbol, independientemente del nivel o de la categoría, lo que conocemos como jugador de fútbol. Por otro lado, se encuentra la persona ajena al desarrollo de la propia actividad futbolística. No desempeña un carácter participativamente directo en el terreno de juego, sino que asume el papel de testigo de lo que acontece, el espectador. En tercer lugar nos encontraríamos al mismo perfil anterior pero que al mismo tiempo también forma parte del primer grupo comentado, jugador-espectador. Por cuarto y último nos encontraríamos al jugador que únicamente consume el deporte mediante la práctica de este, sin ser un testigo asiduo del mismo. Esta última clasificación puede que se nos presente algo extraña, es cierto, pero tras años de observación y de conversaciones con jugadores, tanto profesionales como amateurs, he podido llegar a la conclusión de que existe un sector de personas practicantes de este deporte que solo centran su entusiasmo y motivación mediante la práctica del mismo, dejando a un lado lo que al mundo del fútbol respecta.

¿Cuándo decimos que un consumidor es pasivo? Clasificaremos de esta manera a las personas que no tienen como objetivo el consumo o el interés hacia este deporte pero que a su vez se ven repercutidos o afectados, dependiendo de diversos factores, a través de la repercusión y consecuencia que tiene el fútbol sobre el entorno social.

Como hemos comentado anteriormente, el fútbol que conocemos actualmente fue originado en el s. XIX. Por aquel entonces este nuevo fenómeno fue adquiriendo más y más protagonismo con la ayuda de los medios que por aquella época existían. Cabe destacar que anteriormente el único consumo posible de este deporte se establecía a través de la presencia *in situ* de la acción o mediante el consumo visual de alguna imagen representativa de este deporte. En un principio, al tratarse de un juego “vanguardista” que se abría paso entre la población, lógicamente, no poseía la

repercusión necesaria para llegar a un público mayoritario, por eso la única manera que había de consumir este deporte era siendo testigo en el lugar donde se practicaba.

Con la introducción del deporte en las universidades y tras la demanda social hacia este nuevo fenómeno los medios de comunicación que existían por aquel entonces, comenzaron a introducir entre los temas que planteaban y de los que informaban, este nuevo fenómeno deportivo. Como veremos más adelante, además de exponer una información textual, también se introducían ciertas ilustraciones que acompañaban a los textos y ayudaban al lector a dar cierto grado visual más allá de lo puramente legible. Comenzaron, así, las primeras ilustraciones realizadas con un objetivo informativo donde se representaban a personas llevando a cabo la acción deportiva. Revistas como *Illustrated Sporting and Dramatic News*¹⁰(1874 – 1970) y periódicos como *The Graphic*¹¹(1869 – 1932) o *Boy's Own*¹²(1879 – 1967), entre otros, comenzaron a incluir artículos que informasen sobre la práctica deportiva.



S.T. Dadd. *Final de la AF entre Preston North y Wolverhampton Wanderers*. (6 de abril de 1889) Publicado en *Illustrated Sporting and Dramatic News*.

¹⁰ Revista semanal británica fundada en 1874 y publicada en Londres.

¹¹ Periódico semanal de Reino Unido fundado en 1869 y centrado en el fotoperiodismo

¹² Revista fundada y publicada en 1855 por varias editoriales en Reino Unido y Estados Unidos.



S. T. Dadd. *Corinthians contra Preston North End*. (19 de noviembre de 1889) Impresión de xilografía en color tomada de un periódico desconocido. Se enfrentan. Resultado 5-0. Colección FIFA Langton.



Artista desconocido. Cromolitografía para el periódico "Boys Own" en el cual se puede observar una carga violenta sobre el portero, la cual, se prohibió más adelante. Colección FIFA Langton. 1890.

Con la llegada de la fotografía los ilustradores se hicieron a un lado ya que esta conseguía establecer una mayor fidelidad de lo acontecido, algo que supuso un antes y un después en el mundo informativo.

La cámara fotográfica supuso la aplicación de la óptica a la química, es decir, el precursor de este fenómeno tecnológico fue la cámara oscura. La reproducción invertida y reducida de una imagen a través de una lente convergente es un fenómeno denominado cámara oscura, nombre que alude a una habitación pintada de negro con un agujero que deja pasar el rayo de luz que da lugar a una imagen invertida en la pared interior opuesta. En *Magia Naturalis*, en 1569, de Giambattista della Porta señala que este procedimiento era utilizado por los artistas para obtener imágenes que ellos mismos “calcaban” de la realidad.

El primer logro fotográfico o concepto fotográfico fue realizado en 1816 por Joseph Nicéphore Niepce. Se trataba de una imagen sobre papel impregnado en cloruro de plata al fondo de una cámara oscura, dando pie, así, al primer negativo de la historia. Más adelante, en 1826, valiéndose de la aplicación de betún de Judea sobre una plancha llegó a registrar lo que conocemos actualmente como una fotografía.



Fotografía realizada por Niepce en 1826 desde la ventada de su casa. Saint- Loup- de Varennes, Borgoña, Francia.

Más adelante, hacia 1835, el pintor francés Louis J.M. Daguerre y Niepce se unieron mejorando y variando el proceso fotográfico dando pie al daguerrotipo. Sustituyendo la placa de metal de Niepce por otro tipo de material consiguieron mejorar asombrosamente las imágenes y haciendo que se vendieran más de 4 millones de placas entre Paris y Estados Unidos.

Gracias a los estudios de los matemáticos Henry Fox Talbot e Hipólito Bayard, se hizo posible la fijación de las imágenes en soporte de papel. Para ello, Talbot empleaba pequeñas cajas de seis centímetros con la cual podía lograr pequeños negativos.

La primera imagen fotografiada por Talbot fue una celosía en 1835, y no le dio el nombre de fotografía sino el de dibujo fotogénico, hoy llamado *Calotipo*. Las fotografías así conseguidas fueron a la primera exposición de fotografía celebrada en el mundo en París, en 1839. Uno de sus logros estribaba en que se obtenían tras quince minutos de exposición, tiempo que pronto se vio superado, ya que en 1849, Talbot lo redujo a treinta segundos recurriendo al revelado de los negativos, sistema creado por él.

Con el paso del tiempo, la maniobrabilidad y la facilidad en realizar fotografías fue mejorando. En 1888 George Eastman desarrolló la cámara hermética *Kodak*, la cual permitía, gracias a un rollo de papel fotosensible, una exposición a la luz de fracciones de segundo.

En 1891, Gabriel Lippman, fue el primero en llevar a cabo una fotografía a color, algo por lo que le otorgarían el premio Nobel en 1908.

Gracias a la invención de Edwind H. Land en 1947, la cámara *Polaroid*, se hizo posible la realización de fotografías de manera portátil. Gracias a la utilización de procesos químicos dentro del propio aparato, las imágenes eran obtenidas directamente tras realizarlas.

En 1975, Steve J. Sasson desarrolla la primera cámara digital de la historia. En 1976, Canon fabrica la primera cámara de 35 mm con microprocesador. Ese año, Fairchild comercializa la primera cámara digital de 100 x 100 píxeles. En 1977, *Konica* fabrica la primera cámara autofocus de la historia. Para la empresa Kodak. La cámara tiene 0,01 megapíxeles y tarda 23 segundos en tomar la fotografía.

En el año 2007, se comercializan cámaras relativamente asequibles de más de 20 megapíxeles, y la empresa suiza *Seitz*, que fabrica las cámaras a mano, vende una cámara con 160 millones de píxeles para profesionales.

La difusión de la fotografía comenzó, como hemos explicado, en 1839 ya que se trataba de un instrumento capaz de realizar fotografías, como por ejemplo, recuerdos familiares, haciendo que para 1854 la incorporación de este nuevo fenómeno en la sociedad era notorio. Del mismo modo, para la ciencia y para la astrología supuso un avance significativo pudiendo obtener las primeras imágenes de la luna o imágenes ampliadas de insectos.

La posibilidad de registrar la realidad por medio de este aparato innovador hizo que el mundo periodístico se valiese de esta nueva herramienta para llevar al espectador la imagen de aquello de lo que se quería informar. Esto hizo que se abriera y surgiera un nuevo campo, el fotoperiodismo.

Se trata de una nueva forma de periodismo, que utiliza imágenes para narrar historias así como para dar a conocer noticias. Es una actividad artística e informativa, de crónica social y de memoria histórica. La práctica de ilustrar historias noticiosas con fotografías fue posible gracias al desarrollo de la imprenta y a las innovaciones de la fotografía que ocurrieron entre 1880 y 1897. Mientras eventos relevantes fueron fotografiados ya desde los años 50 del siglo XIX, la imprenta pudo hacerlos públicos en un medio escrito sólo hasta los años 80 de ese siglo. Las fotos más primitivas eran daguerrotipos que tenían que ser reelaborados para ser impresos.

El realismo fotográfico se dio a conocer en 1861 de la mano de la Guerra de Secesión en Estados Unidos. Anteriormente, En 1854, el fotógrafo Roger Fenton acudía a la Guerra de Crimea con su *Photographic Van* o carromato de reportero de guerra, tirado por cuatro caballos. En su interior iba el equipo fotográfico con sus cristales, sus filtros y los primitivos pertrechos que permitían dejar documentación gráfica de las miserias de la guerra. La condición de no mostrar el sufrimiento de los soldados, hizo que registrara una serie de fotografías que mostraban soldados en estado de relajo o descanso.



Roger Fenton. *Vista de las líneas de Balaklava desde Guard's Hill, Canrobert's Hill en la distancia, el sirocco soplando.* (1855).

Al mismo tiempo, la fotografía, también sirvió para concienciar socialmente a la gente acerca del trabajo infantil en las minas y sobre las condiciones de vida en el Nueva York de 1880. La fotografía era un documento gráfico más importante que el texto que pudiera acompañarla porque era testigo mudo de acontecimientos.

Transcurrió casi un cuarto de siglo antes de que este nuevo procedimiento de reproducción mecánica fuese de uso habitual. No fue hasta 1904 que el *Daily Mirror*, fundado en 1903, en Inglaterra no comenzara a ilustrar sus páginas solo con fotografías, y que en 1909 el *Illustrated Daily News* de Nueva York siguiera el ejemplo.

El avance de la fotografía hizo que una nueva manera de informar se abriera paso y acompañase a la palabra. En *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica* de W.M. Irvin Jr., en 1975, podemos leer lo siguiente (1975, p.14):

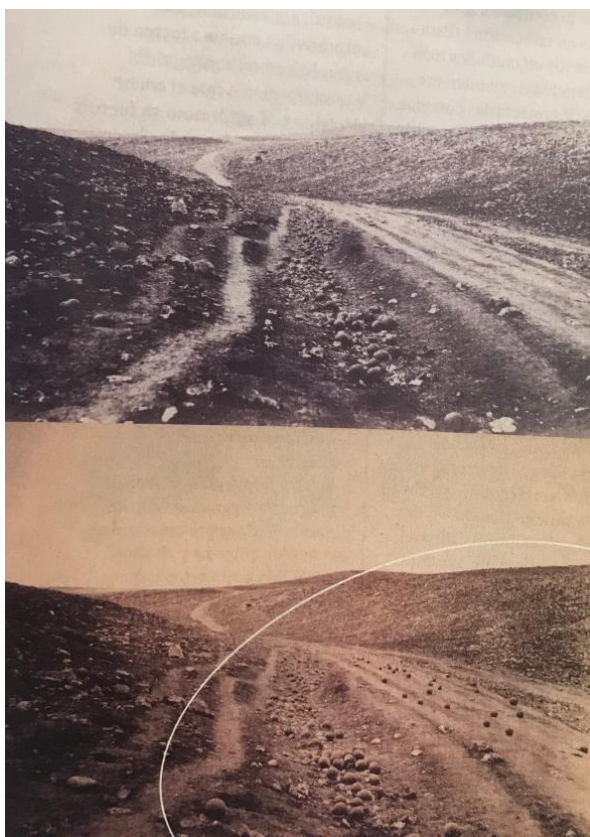
Aunque toda historia de la civilización europea concede gran importancia a la invención de la impresión de palabras mediante tipos móviles a mediados del siglo XV, estas historias suelen ignorar el descubrimiento, ligeramente anterior, de procedimientos para estampar imágenes y diagramas.

La evolución de los medios de reproducción en masa, las concentraciones de poblaciones en grandes urbes o la posibilidad de desplazamiento hizo que surgiera una gran demanda en el terreno de la información. La fotografía, gracias a la evolución de las imprentas y del desarrollo tecnológico fue introduciéndose en el día a día de los periódicos y revistas.

Si echamos la mirada atrás, podemos ver que la fotografía de prensa, el fotoperiodismo, ha moldeado la forma en que vemos el mundo desde mediados del siglo XIX. Comenzando por fotografías de guerra, del mundo bélico, fue extendiéndose a temas y terrenos que comenzaban a adquirir intereses sociales y periodísticos. Es en este punto donde tendríamos que puntualizar que la veracidad de las imágenes o la credibilidad de estas pueden llegar a ser cuestionables, es decir, actualmente tenemos mucho más presente el hecho de cuestionarnos si una fotografía es verídica o no ya que cada vez es mucho más sencillo poder alterarlas. Pero este asunto no es una cuestión actual, sino que, de una manera u otra, lo que los fotógrafos registran pueden haberlo “escenificado” de alguna forma, cambiando elementos dentro de la composición, con el objetivo de hacer más interesante la imagen. En el suplemento que todos los domingos

se publica al periódico *El Correo*, Bizkaia, llamado *El Semanal*, el 10 de abril de 2022, podemos leer un artículo de Daniel Méndez, *Re-tocando la historia*, que habla sobre este asunto, acerca de la manipulación, por parte del fotógrafo en donde este altera o teatraliza imágenes para, después, tratarlas como registros de la realidad (2022, p. 22):

La de Crimea, en 1854, fue la primera guerra moderna, con artillería de largo alcance y un nuevo actor: la opinión pública. Los cronistas narraron el conflicto entre Rusia y el Imperio otomano casi en directo. Entre ellos el primer fotógrafo de guerra: el británico Roger Fenton. Una de sus fotos dio lugar, años después, al primer debate sobre la ética del fotógrafo: son dos imágenes casi idénticas, pero en la inferior aparecen balas en el camino. ¿Movieron las balas los soldados para reciclarlas después? ¿O las colocó Fenton para añadir dramatismo?



Imágenes de Roger Fenton. *Crimea*. 1854

Méndez, también nos habla de que en España también cabe la posibilidad de que se haya empleado este tipo manipulación, digital o no, con un propósito y un objetivo que favorece a cierto sector social o que ayuda a alterar el pensamiento de la sociedad. Para ello, nos muestra la fotografía de Robert Capa en la que aparece una figura, arma en mano, y haciendo ademán de haber sido abatido. Sobre esta fotografía, Méndez señala lo siguiente (2022, p. 24):

Es la foto más famosa de la Guerra Civil y la más cuestionada. Llamada “Muerte de un miliciano” se tomó en agosto de 1936, presuntamente en cerro Muriano. Pero recientes investigaciones prueban que ni es ese el lugar ni es el miliciano que se creía, Federico Borrell, ni es una muerte. La imagen podría ser una teatralización instada por Capa en un intento de reforzar al bando republicano o una simple toma de un percance. Capa cubrió cinco guerras y murió en una de ellas. Hizo muchas fotos históricas, pero también puede que hiciese una “icónica” imagen propagandística.



Robert Capa. *Muerte de un miliciano*. (5/09/1936) 31, 8 cm x 45, 4 cm.

Como vemos, el asunto de las manipulaciones fotográficas enfocadas por un fin propagandístico o alteradas para el beneficio del propio fotógrafo podría plantearnos un debate sobre la veracidad de las fotografías que da para realizar un trabajo en donde se

cuestiones estos planteamientos. No obstante, nuestro trabajo se centra en las fotografías que abarcan el aspecto deportivo que corresponde al fútbol y a la manifestación de las emociones por parte de las figuras que lo constituyen. Es por eso por lo que creemos que no debemos indagar más en el aspecto de la veracidad de las imágenes que analizaremos. Además, en el caso de los fotógrafos deportivos, la única manera de “alterar” una fotografía es, como veremos, encuadrándola o buscando aquellos atributos, como puede ser la luz, los espacios y los gestos de los jugadores, que puedan hacer la fotografía más interesante pero, siempre desde un marco de registro sin manipulación, es decir, el fotógrafo dispara la cámara cuando él cree que debe hacerlo ya que las figuras se encuentran de alguna forma que para él cumple los objetivos que tiene en mente.

Susan Sontag, sobre esta cuestión de la veracidad de las imágenes en *Sobre la Fotografía*, 1973, podríamos incluir lo siguiente (1973, p. 168):

Últimamente, el secreto se está volviendo confesable. Con la entrada de la defensa de la fotografía en su retrospectiva fase actual, hay una creciente inseguridad respecto del consciente estado de alerta que supone la buena fotografía.

Dejando este aspecto de la veracidad de las imágenes, y volviendo a los aspectos técnicos de las fotografías y su producción, debemos señalar que dos importantes desarrollos tecnológicos también ayudaron a impulsar el campo de la divulgación periodística. Por un lado. La impresión de medios tonos que, reemplazando al grabado, permitió imprimir toda la gama de sombras y contrastes y, al mismo tiempo, aceleró en gran medida el proceso de impresión, tecnología que adoptaron la gran mayoría de los periódicos de la década de 1900. Por otro lado, el flash en polvo permitió la fotografía espontánea en interiores, algo que sería fundamental para el fotoperiodista de sociedad.

Dejando a un lado el terreno técnico de la fotografía, y adentrándonos en el moldeado y en el filtrado del cual la sociedad se nutre, informativamente hablando, debemos subrayar que la fotografía supuso una prueba fehaciente en torno a un acto o

hecho que haya ocurrido en un tiempo determinado. Supuso la prueba final y derroadora que probaba la veracidad de un acto transcendido. La fotografía comenzó a ser una vía y una prueba de que algo era real o había ocurrido en la realidad.

En *Imágenes de historia*, de Horacio Fernandez, en 2004 (2004, p, 9 – 10) podemos subrayar lo siguiente:

A la Historia corresponde un tipo de imágenes característico, que fue llamado asimismo “historias”, entre las que destacan ciertos monumentos, arquitectónicos, escultóricos y, también, pictóricos: los cuadros de historia. Sin embargo, estos últimos, no narran exactamente acontecimientos, sino que son casi siempre alegorías más o menos complejas, con las que algunos pintores se han atrevido a sintetizar o representar simbólicamente algún momento ejemplar.

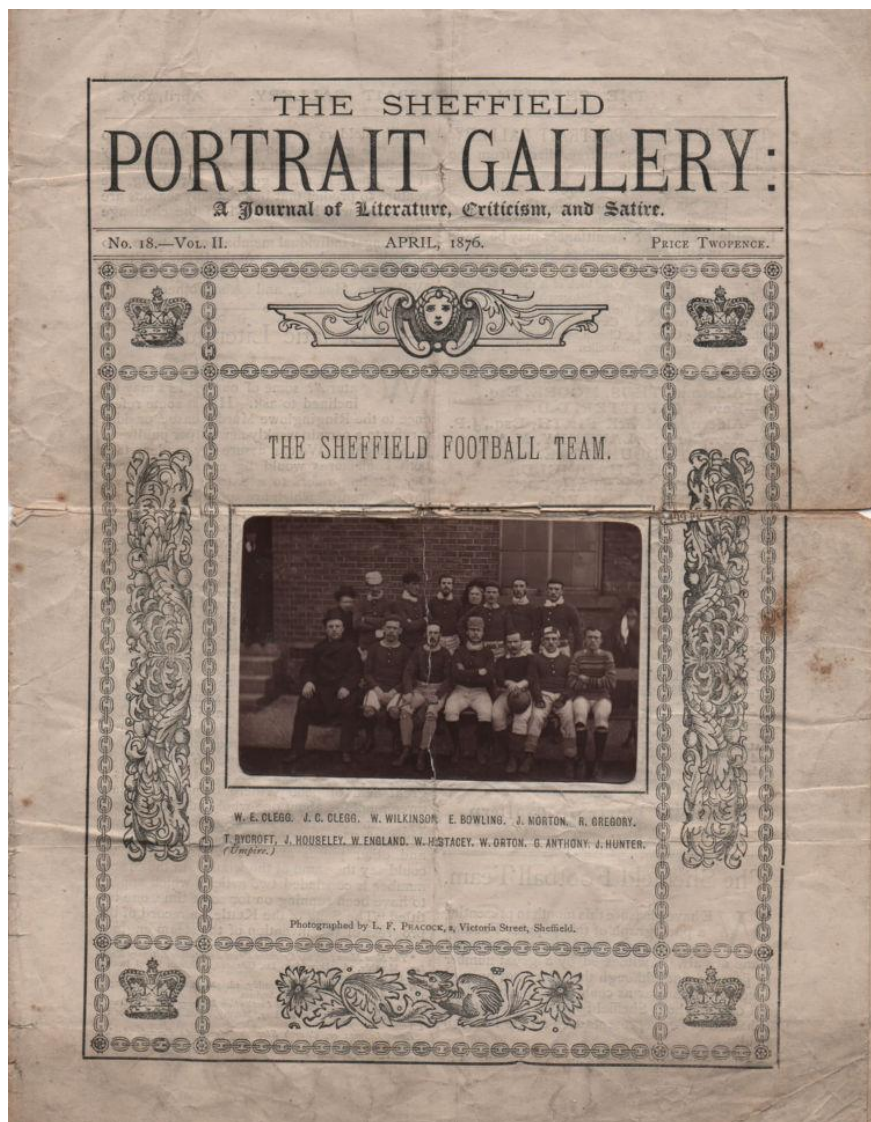
Un cuadro de historia no documenta un hecho, aunque pueda proporcionar algunas informaciones sobre él. En cambio, una fotografía de un suceso siempre es precisa, ya que proporciona datos literales.

Actualmente, con el desarrollo de la tecnología y los medios de comunicación el rango de veracidad que puede llegar a tener una fotografía ha disminuido con respecto ha ido aumentando la posibilidad de manipulación de las mismas. Programas de edición que han ido evolucionando hasta tal punto que, hoy en día, hasta en los dispositivos móviles somos capaces de alterar las imágenes registradas. Es aquí donde deberíamos detallar que la edición de las imágenes no siempre se ha realizado desde un aparato tecnológico por el cual se alteran los objetos, las luces o cualquier elemento que se quiera modificar, es decir, existe la posibilidad de que los fotógrafos alteren las escenas en base al criterio u objetivo que tengan en mente.

Otro de los factores a tener en cuenta, y que no podemos olvidar, es la evolución social en el terreno de la alfabetización. El desarrollo tecnológico y la posibilidad de la enseñanza y la educación hicieron que con el tiempo la gran mayoría de la población supiera leer y escribir, con lo que el periodismo supuso una gran vía y

una principal fuente de información que no solo se centraba en los temas bélicos, sino que fue poco a poco expandiéndose a terrenos de otra índole e interés social.

De esta manera, y volviendo al marco deportivo, se dio paso a la prensa futbolística que posteriormente supondría una de las cuestiones y una de las causas o razones principales por las que el consumidor se nutriese y se informase sobre este deporte. Como hemos explicado, el fútbol fue abriéndose camino en las grandes urbes haciendo que la demanda y el interés social por este deporte aumentase en gran medida, pasando, así, a poseer un espacio diario en la tirada de los periódicos. A continuación, podemos observar una de las primeras imágenes que tienen como temática principal este deporte.



Equipo representativo de Sheffield en la 'Sheffield Portrait Gallery', una revista de literatura, ciencia y arte '. publicado por Martin Hurst. Calle de la iglesia 23, Sheffield. Abril de 1876

De igual manera, en España, en el artículo de Victor Martínez Patón, en la revista de la Real Federación Española de Fútbol, nº 12, 1 de julio de 2010, señala que la revista valenciana *El Panorama*, el 30 de abril de 1868, fue la primera publicación que se centrara en el fútbol.

El *foot-ball* (bola de pie) en Inglaterra.

Este juego es uno de los mas populares en la Gran Bretaña y en él forman parte gentes de todas clases y de todas edades, en la estacion de invierno, que es la propia para este ejercicio.

Hé aquí cómo se procede de ordinario en una partida de *foot-ball*. Los discípulos de un colegio á los miembros de un club envian un cartel de desafío á otro colegio ú otro club: aceptada la lucha, se designan hora y sitio, y los jugadores se reúnen en una llanura, formando dos grupos de quince á veinte personas cada uno de ellos. Llevan un traje ligero y particular, y van decorados con los colores del club, para distinguirse unos de otros. Sobre dos postes hay colocada horizontalmente una larga percha, á bastante altura del suelo, y á cada lado se coloca un grupo de jugadores.

El *foot-ball* es un fuerte globo de cautchuc, cubierto con una envoltura de cuero, y el juego consiste por una parte en tirar á golpes de pié la bola mas allá del limite señalado por la percha, y por la otra en rechazarlo, y en volverlo á tirar á la otra parte. Una vez lanzada la bola, los dos campos se precipitan á la vez; el uno para empujarla hácia delante, el otro para hacerla retroceder. Los jugadores se juntan, se amontonan, se pisan y atropellan. Los codos, los puños, los pies, la cabeza todo está en continuo movimiento para hacer soltar la presa al que se ha apoderado del globo, ó para apartar á los que tratan de asirlo. Si la bola salta sobre las cabezas del agrupado haz de luchadores, y vuela lejos, todos se precipitan á cojerlo de nuevo, dando gritos, y entablando una nueva lucha de gimnastas. Cada vez que la bola pasa del limite señalado, se cuenta un punto en la partida, que no suele concluir sin quedar jadeantes, rendidos y á veces perniquebrados los combatientes.

Aunque el *foot-ball* es un ejercicio violento, que puede llegar á ser peligroso, tiene la ventaja de desarrollar las fuerzas musculares, dando al mismo tiempo al carácter la fuerza de voluntad necesaria para conseguir el objeto que nos proponemos. Acostumbra á la fatiga y al dolor físico, y contribuye á la salud facilitando la circulacion de la sangre.

De esta manera podemos concluir que uno de los factores primordiales que dio paso al consumidor de fútbol fue la prensa escrita. Como explicamos, tanto la evolución tecnológica y la posibilidad fotográfica, la evolución social y el calado del deporte en las masas, la posibilidad de desplazamiento, gracias al ferrocarril y la gran demanda del propio fútbol en las masas hizo que los periódicos tuvieran como temática diaria en sus agendas este nuevo deporte.

Actualmente no hace falta decir que el fútbol es uno de los temas de mayor importancia para la sociedad. Siendo algo positivo, o no, tenemos que afirmar que gran parte de la proporción en torno a la sociedad se establece alrededor de este deporte.

No podemos olvidar que al mismo tiempo que la prensa escrita iba ganando terreno en el día a día de la población, ya en el siglo XX, la radio, también, comenzaba a ser uno de los avances que supondría un adelanto en la comunicación.

En 1865, James Clerk Maxwell, científico escocés especializado en el campo de la física matemática, describió las bases teóricas de la propagación de ondas electromagnéticas. Maxwell se dio cuenta de que los campos eléctricos variables generaban campos magnéticos variables y viceversa. Gracias a esto se daba la posibilidad de generar ondas electromagnéticas que se propagaban por el espacio.

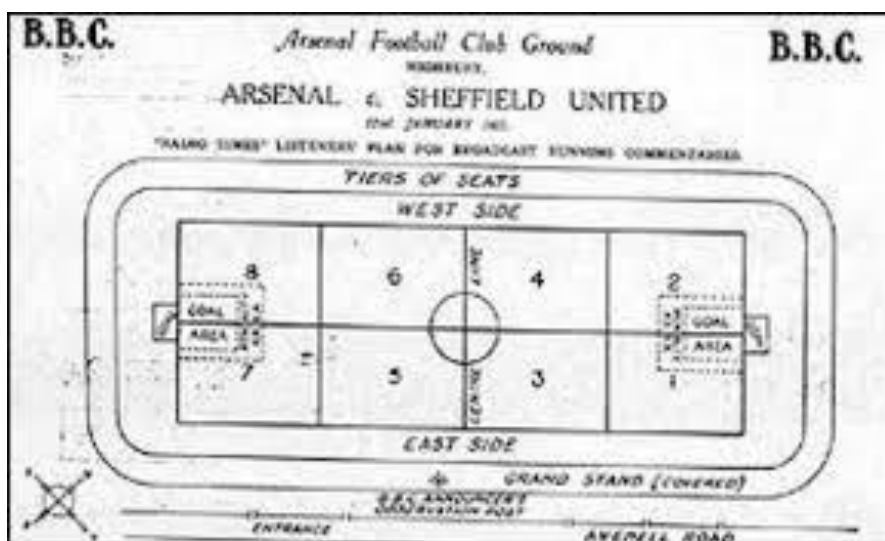
En 1888 el físico alemán Heinrich H. Hertz logró crear un aparato que generase y detectase ondas electromagnéticas del mismo espectro de manera artificial. Demostró que las ondas tenían características similares a la luz y se desplazaban una velocidad similar.

La primera retransmisión radiofónica de un partido de fútbol de la historia tuvo lugar el 22 de enero de 1927, a través de la BBC. Dicho encuentro lo establecieron el Arsenal y el Sheffield United. La idea de retransmitir el partido surgió de la mente de George Allison, periodista que trabajaba para el equipo local. No obstante, la propuesta tuvo que ser rechazada debido a las muchas trabas administrativas que se encontraba la emisora para poder llevar a cabo la retransmisión de cualquier tipo de evento. Todo cambió el 1 de enero de 1927 cuando la BBC recibió un decreto en el que convertía a la emisora en una corporación pública. Por consiguiente, la facultaba para poder retransmitir todos aquellos eventos que pudiesen ser considerados de interés general, y ¿cómo no?, el fútbol era uno de ellos.

Para llevar a cabo la retransmisión de aquel partido se dispuso una caseta de madera junto al campo en el que se resguardó Henry Bluth Thornhill Wakelham,

conocido por aquel entonces como Teddy Wakelman. Además de popularizarse por ser el primer hombre en retransmitir un partido de fútbol por vía radiofónica también era muy conocido socialmente por ser el capitán de rugby de Harlequin FC.

Al ser el primer partido que sería retransmitido la única duda que albergaba aquel hecho era si el público reconocería y comprendería como se iba desarrollando el encuentro o en qué lugar del campo se producía cada jugada. Para ello el productor de la emisora Lance Sieveking diseñó una plantilla que dividía el campo de juego en ocho áreas siendo publicada antes de la disputa del partido en el semanario Radio Times, perteneciente de la BBC en donde se podía leer la programación de la emisora. De este modo sabían que los oyentes estarían cómodamente sentados en el sofá de su casa escuchando la retransmisión del partido de fútbol y siguiéndolo a la perfección al tener frente a ellos una plantilla guía que les ubicase la información descrita.



Ese mismo año en España el 15 de mayo de 1927 fue retransmitido el primer partido de fútbol entre el Real Unión de Irun y el Arenas de Getxo. Fue realizado en Zaragoza y retransmitido por Unión Radio, una de las ramas que más tarde dio paso a lo que conocemos hoy por Cadena Ser. El encuentro se pudo seguir desde Barcelona donde también emitían Radio-Club Cataluña, Radio Catalana y Radio Barcelona. Al

mismo tiempo, los clubs de fútbol no vieron con buenos ojos que los partidos se ofrecieran por radio ya que consideraban que restaban asistencia al campo.

Las primeras transmisiones comerciales regulares y de entretenimiento de la población comenzaron hacia 1920. Unos cinco años después unas doce emisoras de radio comenzaron a expandir y a posibilitar la apertura hacia esta nueva vía informativa. Fue entre 1920 y 1930, en España a partir de 1950, cuando se produjo lo que conocemos actualmente como la época dorada de la radio. Esta popularización dio paso a la necesidad de adaptar la forma física del aparato con el fin de poder escucharla en cualquier lugar, de ahí que la integración de la radio en el sector automovilístico sea tan directa.

En 1927 se comenzaron a producir y a promocionar las primeras radios dentro de los vehículos, la marca Philco Transitone fue una de las pioneras en este sector. Desde entonces la asociación entre la radio, el reproductor de música y el automóvil no ha concluido.

En la década de los 80 y de los 90 la radio experimento un gran declive a causa de la llegada de la televisión, pero con el surgimiento de internet la radio se ha adaptado a un medio digital, en el cual ha vuelto a suponer un elemento importante en la sociedad.

Es cierto que hacia los primeros años XX el asunto de transmitir sonido por el aire ya no tenía misterio alguno. La radio se convirtió en un canal de comunicación bastante asentado y establecido pero con la necesidad de un segundo factor que lo completase. La imagen era aquel último ingrediente que serviría para establecer un método informativo que estimulase tanto al oído así como también a la vista.

En cuanto al aspecto cinematográfico debemos destacar que la primera película realizada fue llevada a cabo por los hermanos Lumière, Louis (1864-1948) y Auguste (1862-1954), en 19 de marzo de 1895. Fue proyectada el 22 de marzo de 1895 en la Société d'Encouragement à l'Industrie Nacional de Paris bajo el nombre de "La sortie

des ouvriers des usines Lumière à Lyon” (La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon). El film fue realizado con un cinematógrafo y mostraba a obreros trabajando en una fábrica francesa.



Fotograma de la película *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon*. 1895

Después de varias presentaciones en sociedades científicas y universidades los Lumière, el 28 de diciembre de 1895, hicieron una proyección comercial de las películas rodadas en Lyon donde mostraban la vida cotidiana de la ciudad. El lugar elegido para la presentación fue el Salón indien du Grand Café, que se resumía en el sótano del Boulevard des Capucines. A esta proyección asistieron únicamente 33 espectadores quienes entusiasmados y anonadados observaban como barcos obreros y trenes se desplazan a través de la pantalla. Esta película podría considerarse también el primer documental dado que no existían actores y se exponían escenarios naturales. El éxito de esta película fue exageradamente famoso no solo en Francia sino que también en el resto de Europa.

En cuanto al fenómeno televisivo posterior, la primera transmisión de ondas hertzianas, conocidas así en homenaje al científico alemán, tuvo lugar en noche buena de 1906 a través de un alternador electromagnético de alta frecuencia que generaba

ondas moduladas en amplitud. La transmisión consistió en un villancico cantado por el inventor canadiense Reginald Aubrey Fessenden desde Massachusetts, Estados Unidos.

El ingeniero ruso Paul Gottlieb Nipkow (1860-1940) ideó un disco capaz de codificar las imágenes en pulsos eléctricos mediante células de selenio. Gracias a este descubrimiento se asentaron las bases de las imágenes en movimiento. Este hecho se traducían simplemente en la descomposición de la imagen en pulsos eléctricos enviados en cualquier dirección. La función del disco era recorrer la imagen en horizontal y vertical. El aparato receptor, realizado mediante un sistema discoidal similar, reproducía la imagen de forma horizontal mediante puntos de luz. Estas imágenes eran llevadas a cabo por una sucesión de imágenes que generaban un movimiento en nuestro sistema visual (12 imágenes por segundo).



Paul Gottlieb posando con el *Disco de Nipkow*

En 1928 el escocés John Logie Baird (1888-1946) logró enviar imágenes en movimiento a distancia mediante, lo que consideramos hoy, la primera televisión mecánica. Sí que es cierto que las primeras imágenes carecían de nitidez, el sistema que planteaba Baird se basaba en la resolución de 240 líneas horizontales.

Unos años antes del surgimiento de la primera televisión, el ruso Vladimir Zworykin (1888-1982) propuso el empleo de tubos de rayos catódicos para recoger y reproducir imágenes en movimiento. Fue gracias a este método de utilizar 405 líneas por lo que la empresa Marconi EMI empleó para la creación de aparatos que emitiesen imágenes de mayor calidad.

El primer partido de fútbol que fue transmitido en vivo por televisión fue en abril de 1937 donde se retransmitió el partido amistoso entre el equipo titular y el equipo suplente del Arsenal FC.



Jugadores del Arsenal bromeando con la cámara de televisión. 1937.

En España el 24 de octubre de 1954 Televisión Española televisó su primer partido, lógicamente en blanco y negro, en un período de pruebas técnicas de la propia casa televisiva. Los protagonistas del partido fueron el Real Madrid y el Racing de Santander, en el estadio Santiago Bernabéu, donde el equipo local venció por un 3-0. Del mismo modo, no fue hasta 1959 cuando se transmitió el primer partido oficial. Una

vez más el protagonista principal fue el Real Madrid que venció al Fútbol Club Barcelona por 1-0, nuevamente en el estadio de la capital.



Formación inicial del Racing en el primer partido televisado en España. 1954

En España se incorporó este nuevo medio en el año 1956. Tenemos que señalar que al general Franco no le gustaba demasiado esta vía de comunicación, ya que en sus inicios, el poder adquisitivo de la población era muy inferior al coste de la nueva tecnología que comenzaba a instaurarse en el país. Con el tiempo las televisiones se hicieron más asequibles para la sociedad, y el uso de la misma comenzó a expandirse. También hay que destacar que al régimen franquista esta nueva vía le serviría como herramienta propagandística. El color llegaría a España en el año 1969 junto con la retransmisión del festival de Eurovisión.

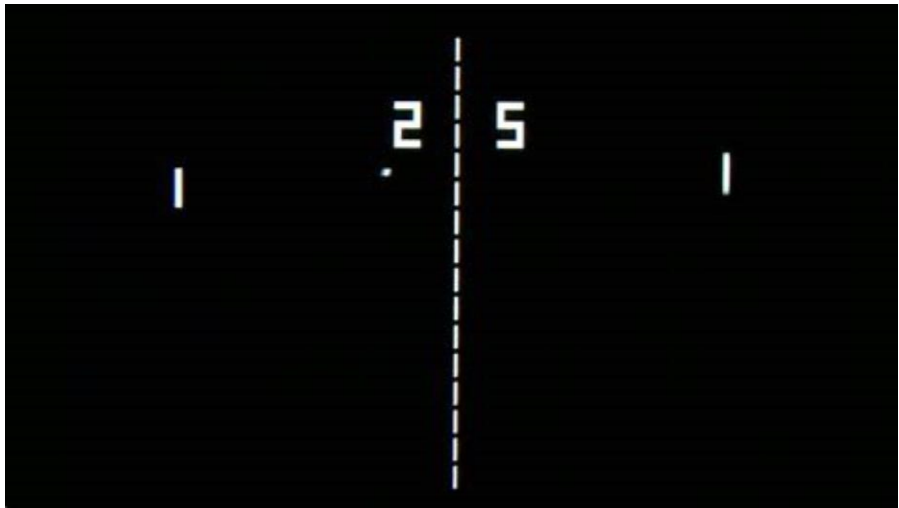
Actualmente, si tuviéramos que describir las retransmisiones de los partidos, tendríamos que señalar que estos, a medida que han evolucionado los medios de comunicación, también han ido actualizándose llegando a retransmitir, no solamente lo puramente deportivo, desde unos ritmos acordes a las acciones que acontecen, sino a aportar datos, estadísticas e información que detalla, engloba y proporciona un plus al espectador. Del mismo modo, la televisión es concebida de manera distinta. Los canales

digitales permiten ver la televisión de manera más personalizada. A todo esto habría que añadirle que, a día de hoy, los canales televisivos no son solamente establecidos por el aparato convencional sino que en la actualidad disponemos de otros dispositivos que prácticamente nos permiten ver los canales en cualquier lugar sin la necesidad de estar conectados a ninguna red eléctrica, ni de cable para recibir la señal, debido a que son señales digitales que son transportadas al igual que las señales que reciben nuestros dispositivos móviles. La tecnología ha hecho que veamos los encuentros desde puntos de vista, ángulos y maneras que experimentan en el receptor una mayor calidad de imagen y una fiabilidad y detalle de gran calidad.

Con el paso del tiempo, la televisión, además de ser un medio por el que informar a la población, supuso un soporte en el que se establecían otros medios que podemos clasificar como independientes, pero que basaban, al mismo tiempo, su medio técnico en la pantalla. De esta manera **se puede** considerar como primer videojuego el *Nought and Crosses*, también llamado *OXO*, desarrollado por Alexander S. Douglas en 1952. El juego era una versión computarizada del *tres en raya* y permitía enfrentar a un jugador humano contra la máquina.



Por un lado, podemos ver que los videojuegos están basados en las dos dimensiones. Estos utilizan gráficos rasterizados con el campo de juego y los jugadores representados por pequeños *sprites*¹³, objetos gráficos 2D. Desde los inicios este tipo de juego ha tenido una constante evolución de esquemas, partiendo desde simuladores en donde únicamente se podía correr, pasar o disparar hasta alcanzar una jugabilidad más compleja y moderna con numerosos tipos de jugadas y estrategias. Este tipo de visualización 2D se caracterizó por no tener un esquema básico para representar el deporte, por lo que se pudieron ver numerosos proyectos que utilizaban una gran variedad de formas de juego y ángulos visuales muy particulares.



Videojuego *Pong* 1972

¹³ Tipo de mapa de bits dibujados en la pantalla de ordenador mediante hardware gráfico especializado sin cálculos adicionales de la CPU



Videojuego *FIFA 21*. 2021

Podemos concluir afirmando que cada una de las formas y vías de consumo tiene como objetivo la transmisión y la comunicación del fútbol.

Pero, como anteriormente indicamos, en este trabajo, nos centraremos exclusivamente en las imágenes que actualmente nos son transmitidas por los medios de comunicación escritos, es decir, analizaremos las imágenes que los periódicos, en concreto el diario Deia, emplean para informar a los espectadores y, posteriormente, realizaremos una agrupación en base a los rasgos y a las emociones que los protagonistas de las imágenes reflejan, basándonos en los textos y escritos de autores como Leonadro Da Vinci, Darwin o Warburg, entre otros.

3- Imaginería de las emociones: El cuerpo humano como indicador emocional. Ejemplos a partir de una recopilación fotográfica.

3.1- Estudios sobre fisiognomía de las emociones: Leonardo Da Vinci, Le Brun y Darwin.

El fútbol, al tratarse de una competición y de una actividad en la que dos grupos rivalizan en el juego, donde los movimientos y los gestos corporales son claramente visibles, las emociones y los sentimientos son manifestadas en los rostros y en los gestos de los jugadores. Todo ello es consustancial al propio espectáculo que supone el fútbol.

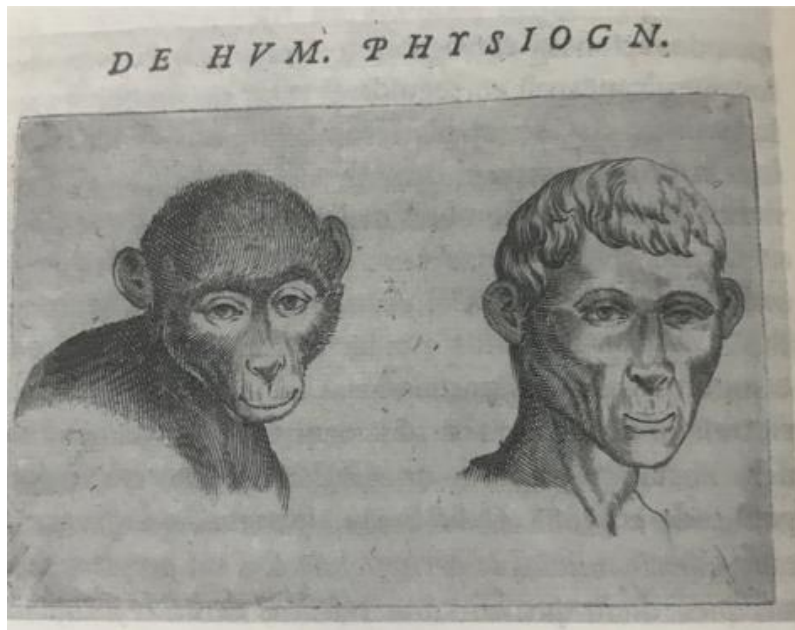
Las actitudes, derivadas de la actividad corporal y del contacto físico que provoca el juego, son palpables en los rasgos faciales, así como también en la manera de expresión corporal. Por ejemplo, el agarrotamiento o la expansión de los músculos sería el clave indicador de que la persona que los realiza está siendo alterado o alterada por un factor externo.

Además, el fútbol, es un juego de equipo, en el que los gestos funcionan a modo de lenguaje visual, tanto en compañeros como en rivales, pero también árbitros, entrenadores y espectadores.

Siendo un lenguaje de gestos voluntarios e involuntarios, y dada la importancia que suponen para nuestro trabajo, tendremos que hacer hincapié al respecto, en estudios y análisis sobre la fisiognomía realizados por antiguos historiadores, artistas y pensadores. Se trata de ver similitudes entre la fotografía deportiva y la pintura occidental de los siglos XV y XVI.

Los primeros principios fundamentales que trataban el estudio de la fisiognomía fueron establecidos en la antigüedad. Los estudios Pseudo-Aristotélicos, por ejemplo, utilizaban el método zoológico, el cual establecía una conexión de parecido físico entre el ser humano y los animales, una relación de similitud de

caracteres. La fisiognomía, al tratarse del carácter del individuo, o del animal, hacía ver que las características de, por ejemplo, un águila, fueran entendidas en el carácter humano por medio de los parecidos físicos.



Giambattista Della Porta, De Humana physiognomonia. Sorrento, 1586, Libro III, p. 96



Charles Le Brun, Tres cabezas de hombres en relación con el camello. Gabinete de dibujos.

Museo del Louvre, París

Posteriormente y de la misma manera, surgieron otros estudios que abordaban las expresiones de las emociones y las pasiones sentidas en el alma a través de la exteriorización del rostro y del gesto. Por ejemplo, a Leonardo Da Vinci, la idea de demostrar que la cara no es más que el reflejo del alma le llevó a realizar decenas de rostros que mostraban y manifestaban emociones como el asombro, la alegría o el enfado. Leonardo comenzó a buscar y a analizar las expresiones de la gente, hecho que le llevó a realizar diversos tipos de rostros que realmente mostraban las emociones. La fascinación del artista por sumergirse en las emociones de la gente que componía la sociedad de su tiempo le llevó a elaborar trabajos con el fin de representar a la sociedad tal y como la veía, idea contraria a los pensadores y pintores de la época que buscaban una pintura más bella, idealizada y neutral, más acorde con un ideal de la belleza en su sentido apolíneo.



Leonardo. Estudio de cabeza para pintura La Batalla de Anghiari. 1503-1506. Museo de Budapest

El impulso por el estudio de los rasgos expresivos surge del interés por analizar y descubrir el carácter de una persona a través de la interpretación y el estudio de sus facciones, de su rostro. Este hecho se veía claramente presente en la vida cotidiana. De la misma manera, por ejemplo, en el ámbito empresarial, los comerciantes escogían a sus clientes guiándose de la sensación que les provocaba el rostro de ellos.

Uno de los primeros en registrar, analizar y estudiar las emociones y la manera en que son traducidas físicamente fue el pintor francés Charles Le Brun en 1667, en su trabajo llamado *Conferencias*. El pintor se basó en el *Tratado sobre las pasiones del alma* de Descartes, publicado en 1649. Le Brun consideraba que las expresiones del alma humana se podían registrar en 21 casos diferentes. La admiración, el odio, el amor, la alegría, el miedo, la tristeza, la esperanza, la audacia, la desesperación, la veneración, el respeto, la cólera, el horror, el éxtasis, el desdén, la risa, el llanto, los celos, la ansiedad, el dolor y la depresión. Le Brun codificó estas pasiones, acompañadas de la manera en que se tornaban y desplazaban los músculos, en dibujos y descripciones. Lo que perseguía Le Brun era el hecho de establecer un catálogo de las pasiones definir las morfológicamente, y explicar cómo se deben dibujar. En su trabajo póstumo *Fisiognomía de las pasiones*, Le Brun describe los rasgos físicos que son manifestados momentáneamente por la emoción y el sentimiento.

Por otra parte, doscientos años después, en el libro de Charles Darwin, *La expresión de las emociones en los hombres y en los animales*, publicado en 1872, podemos ver un recorrido por los escritos que se habían realizado, hasta entonces, sobre la expresividad y sobre la emoción. Ejemplos como Le Brun y su trabajo *Conferencias* realizado en 1667, *Anatomía y filosofía de la expresión* de Charles Bell, anatomista, cirujano, fisiólogo y teólogo natural escocés, en 1806 o *La fisionomía y los movimientos de expresión* de Louis Pierre Gratiolet, anatomista y zoólogo francés, en 1865, entre otros.

Darwin, en su trabajo, nos habla de tres principios generales de la emoción. Por un lado, en los capítulos IV y V nos habla de los sentimientos y las emociones llevadas a cabo por los animales. En estos capítulos (1872, p 103-147) podemos observar que

Darwin describe los movimientos expresivos que describe algunos animales mediante la emisión de sonidos, a través de la erección de los apéndices cutáneos, mediante el hinchazón del cuerpo y otros medios de producir el temor en un enemigo, a través de la caída de las orejas hacia atrás o el enderezamiento de las mismas. Darwin hace referencia a animales como el perro, el gato, el caballo, los animales rumiantes o los monos con el objetivo de explicar estas teorías respecto a cada una de las posibilidades físicas de cada uno de ellos.

En los capítulos posteriores, Darwin analiza y estudia las manifestaciones físicas que se llevan a cabo por las emociones y los sentimientos en el rostro humano. Lo hace dividiendo los capítulos en base a las expresiones especiales del ser humano, registrando las alteraciones que describen las diferentes zonas del rostro, como por ejemplo la oblicuidad de las cejas o la abertura de la boca en base a los sentimientos que representan. Desde el capítulo VI (1872, p145) hasta el capítulo XIII (1872, p 289) podemos observar, como explicamos, la manera en que Darwin registró, agrupó y conectó a las emociones con ciertos rasgos físicos, como por ejemplo la alegría, el mal humor, el abatimiento o la vergüenza, entre otras.

Como hemos explicado con anterioridad, el objetivo de este apartado consistirá en agrupar y registrar las imágenes obtenidas en base a los rasgos físicos que las figuras expresen. Para ello utilizaremos como herramientas las notas analizadas de Le Brun y de Darwin con el propósito de encasillar y agrupar las fotografías mediante este criterio.

3.2- Recopilación de imágenes periodísticas (Deia, Bizkaia) del Athletic Club Bilbao en la temporada 2020-2021 y agrupación por repetición temática según lo fáctico de Panofsky.

Basándonos en el método de Panofsky¹⁴ sobre la interpretación y la descripción de las obras de arte, recopilamos y estudiamos las imágenes de igual manera que si se tratasen de obras de arte figurativas. La manera de catalogación por niveles que estableció Panofsky nos sirvió para clasificar y agrupar las imágenes en base a los aspectos y el proceso que el historiador señalaba.

Esta agrupación respondería, en un principio, a una clasificación puramente formal, es decir, se trató de establecer una clasificación de imágenes en base a la repetición de elementos formales que establecieran la imagen. Como explicamos, basándonos en el método de Panofsky, esta primera recopilación respondería a una agrupación primaria donde observamos el qué y el cómo de las imágenes, sin adentrarnos en el porqué de la cuestión.

¹⁴ En 1932, Erwin Panofsky, en la revista que trataba estudios filosóficos, *Logos*, presentó un ensayo metodológico sobre el problema de la descripción y la interpretación del contenido en las obras de arte figurativas. Este artículo constituyó la primera formulación teórica del método y, del mismo modo, asienta las bases de la iconología y sus conceptos fundamentales.

Panofsky, más adelante, en 1939, en *Estudios sobre iconología* (p 47-50) identificaba tres niveles: el tema primario o natural, tema secundario o convencional y el significado intrínseco o contenido.

El primer nivel lo subdividía en el sentido de las cosas que consiste en el “objeto” (el ¿Qué?), el perro, la mujer, el vaso de vino... y en el sentido de la expresión que trata lo “expresivo” (el ¿Cómo?), si son feos, hermosos, deformados... En la identificación de las formas puras como portadoras de significaciones primarias o naturales. Panofsky destacaba que, para establecer correctamente la relación entre las formas con nuestra experiencia, es necesario hacer una indagación en el ámbito del estilo. La significación, así percibida, es de carácter elemental y de fácil inteligibilidad. Panofsky la denominaba como significación fáctica. Esto se percibe identificando formas visibles con objetos con los que se halla tenido una experiencia previa, y con el análisis de los cambios (modificación de detalle) acontecidos en sus relaciones con ciertas acciones. La reacción que ese objeto, acontecimiento, genera en el observador también depende de la experiencia previa y, al igual que en la significación fáctica, se denomina significación expresiva. Se distingue de la fáctica ya que esta es aprehendida por empatía. Esta sensibilidad es adquirida mediante una experiencia previa. De esta manera podemos decir que tanto la significación fáctica como la expresiva constituyen la clase de las significaciones primarias o naturales. La catalogación de estos elementos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

3.2.1- Agrupación por cantidad figurativa

En total, hemos recogido 338 imágenes y, a continuación, las recopilaremos de la siguiente manera: En un principio, hemos establecido grupos basados en el número de figuras que se presentan en las imágenes, llamando a esta primera recopilación *Agrupación por cantidad figurativa*. “El que”. Desde una figura individual, hasta 5 o más. Esta división primaria ha sido el criterio y la razón principal de una primera agrupación basada, como explicamos, en el número de figuras que desarrollan las imágenes.

Una figura



Raúl García, visiblemente emocionado, al término del partido entre el Athletic y el Real Madrid 17/05/21

Dos figuras



Iñigo Martínez pugna por el balón con Kike García que mantuvo un duelo de alto voltaje. 21/03/21

Tres Figuras



Raúl García e Iker Muniain felicitan a Álex Berenguer tras marcar su primer gol con la camiseta del Athletic. 19/10/20

Cuatro figuras



“El Mejor” Unai Simon atrapando un balón ante la mirada de Iñaki Williams, Raúl García y Yuri Berchiche 01/02/21

Cinco figuras o más



Williams remata para anotar el segundo gol del Athletic ante la mala salida del portero del Alcoyano. 29/01/21

Como vemos a continuación, y como emplearemos a lo largo de este apartado, facilitaremos una tabla en donde podamos ver a simple vista el número de imágenes que se han recogido para cada grupo.

Grupos	Número de imágenes	Totalidad
<i>Una Figura</i>	44	338
<i>Dos Figuras</i>	114	
<i>Tres Figuras</i>	73	
<i>Cuatro Figuras</i>	27	
<i>Cinco Figuras o más</i>	80	

Como veremos, durante el análisis de las imágenes publicadas, la repetición de los planteamientos esquemáticos de la imagen se hace claramente visible, dando pie a poder clasificar las imágenes según la acción que describen las figuras. “El cómo”.

En un principio vimos que los planteamientos fotográficos respondían mayormente a reglas y patrones que se repetían a lo largo de la temporada. La utilización de ciertos parámetros repetitivos hizo posible una clasificación según las composiciones y las características fisiognómicas manifestadas por los jugadores, como por ejemplo, cuando las figuras deportivas se presentan de pie, tumbadas en el suelo, saltando o abrazándose, entre otras. Esta catalogación desde un prisma fáctico, en términos de Panofsky, será el punto de partida del cual surgirán, a posteriori, otras catalogaciones en base a otro tipo de rasgos expresados por las figuras.

De esta manera, como agrupación primera, con el objetivo de formar clasificaciones comunes y, así, posteriormente poder analizar con mayor facilidad dichas imágenes, establecimos pequeños grupos fotográficos, dentro de la agrupación previa establecida (*Agrupación por cantidad figurativa*), que respondían a ciertos

rasgos comunes. Una agrupación basada simplemente en los gestos y en las disposiciones en las que interactúan los jugadores, sin adentrarnos en su significado. Esto hizo que pudiéramos agrupar las imágenes dependiendo de la repetición de la acción por parte de las figuras.

En este punto cabe destacar que, a medida que hemos ido realizando estos grupos dentro de la *Agrupación por cantidad figurativa*, se nos ha hecho claramente visible que la repetición de las acciones, por parte de las figuras, se pudiera clasificar en todos los grupos de imágenes establecidos previamente. La cantidad de figuras que se representan en la imagen, en su mayoría, no varía la propia acción, es decir, un mismo movimiento o interacción puede darse por parte de una o más figuras.

3.2.2- Lances del Juego

De esta manera, dentro del primer grupo, *Una Figura*, establecimos una de las clasificaciones que abordaría la propia acción del deporte y que se repetiría a lo largo del resto de los grupos figurativos. Llamáramos *Lances del Juego* a toda imagen en donde la figura, o las figuras, estuvieran interactuando con el esférico. En este apartado hemos seleccionado las imágenes que tengan que ver con momentos en los que jugadores disputan el balón, aéreo o raso, y chocan sus cuerpos contra las figuras que visten de diferente manera, los rivales. También encontramos en este grupo imágenes en donde las figuras “transporten” el balón, lo estén golpeando o se encuentren en una posición de interacción con él, como pueden ser pases entre figuras, golpes de cabeza o recepciones. De esta manera podemos ver a figuras con el esférico cerca o golpeado por el pie o, de igual manera, con la cabeza.



“El Mejor” Oscar De Marcos conduce el esférico 13/05/21 *Una Figura*



Iñigo Martínez pugna por el balón con Kike García que mantuvo un duelo de alto voltaje. 21/03/21 *Dos Figuras*



Momento en el que Herrera remata a cabeza ante Iñigo Martínez para encontrar el primer gol para el Granada 13/09/20 *Tres Figuras*

3.2.3- Terreno de Juego

A la vista del examen de las imágenes, la siguiente agrupación que establecimos, dentro del grupo de *Una Figura*, y que vimos que se repetían de igual manera en el resto de la *Agrupación por cantidad figurativa*, fue en base a la postura que adoptaba la persona representada en la imagen, es decir, establecimos una conexión en donde alguna de las figuras estuviera en una posición tendida, acostada o caída sobre el césped. Una agrupación de imágenes en donde alguna de las figuras, o el peso de esta, recayesen, de alguna manera, sobre el terreno de juego, teniendo en cuenta, también, las imágenes donde *Lances del Juego* se establece a ras del terreno.

En muchas ocasiones, los jugadores adoptan posturas y gestos que se apoyan en el terreno de juego. Choques entre figuras que suceden a nivel del césped ya que, por lo

general, el balón se encuentra a una distancia parecida entre las figuras y se extienden todo lo posible por arrebatarse al contrario el esférico. También suele ocurrir que las figuras, después de un fuerte choque se hallen en el suelo “aliviando” o reposando tras un gran choque. En ocasiones también podemos llegar a ver a jugadores que se muestren cabizbajos o apoyándose totalmente en el suelo de manera afligida.



Raúl García, resignado, tumbado sobre el césped de San Mamés. 12/02/21 *Una Figura*



Iñaki Williams recibe una entrada de Felipe que costó la cartulina amarilla al central del Athletic de Madrid. 11/03/21 *Dos Figuras*



Raúl García se lamenta en el césped, en presencia de Williams, ayer durante el derbi frente al Alavés disputado en San Mamés. 11/04/21 *Tres Figuras*

3.2.4- Gesto Figurativo

Continuando con la catalogación del grupo de *Una Figura*, vimos que había otro tipo de fotografía que se repetía tanto en el primer grupo, como en el resto de la *Agrupación por cantidad figurativa*. Este tipo de imágenes englobarían los gestos manuales, las muecas, la actitud o el ademán llevados a cabo por las figuras. Observamos que las manos y el rostro se hacían claramente visibles en el análisis global de las imágenes, con lo que denominamos *Gesto Figurativo* al grupo de fotografías que abarcan todo tipo de gesto manual o corporal. En este apartado lo que vimos es que la mano, en general, constituye uno de los factores a destacar dentro del gesto de la figura. Este tipo de situaciones se pueden dar en muchas ocasiones, como por ejemplo, en la comunicación entre figuras del propio equipo, el entrenador o los propios jugadores, en las celebraciones, dedicando el logro a una persona en específico o, también, cuando la mano es empleada para gesticular o acompañar a la manera de manifestar un sentimiento en concreto, como por ejemplo, la vergüenza o la desesperación.



Alex Berenguer celebra uno de sus dos goles frente al Cádiz. 16/02/21 *Una Figuras*



“El Mejor” Iker Muniain señala al cielo, tras anotar un gol. 4/01/21 *Cuatro Figuras*



La decepción fue máxima, en el equipo rojiblanco que no dio la talla en La Cartuja. *4/04 Cinco Figuras o Más*

3.2.5- Otros

Por último, para acabar de analizar el grupo *Una Figura*, vimos que también había imágenes que correspondían a una manera diferente. Se tratan de fotografías en donde la figura realiza una acción extra deportiva, es decir, son imágenes que abordan momentos y situaciones esporádicas en donde la figura, o las figuras, se hallan de manera diferente al resto de las imágenes recopiladas hasta el momento.



Iker Muniain besa el trofeo de la Supercopa junto al palco de La Cartuja 18/01/21 *Una Figura.*



Yuri Berchiche y Peru Nolaskoain cortan la red de una de las porterías del estadio de la Cartuja.
18/01/21 *Dos Figuras.*



Asier Villalibre, Iker Muniain sobre los hombros, se arranca con su trompeta en la celebración de la Supercopa. 18/01/21 *Cinco Figuras o Más*.

3.2.6- Interacción entre figuras

Una vez que acabamos de establecer los grupos que correspondían a las imágenes de *Una Figura*, y que nos servirían para concretar los grupos del resto de la *Agrupación por cantidad figurativa*, vimos que había un grupo sobrante de imágenes que se relacionaban de manera notoria debido a que eran dos o más las figuras que se podían visualizar. Al tratarse de un grupo de imágenes que no se daban en el grupo de *Una Figura*, fue posteriormente cuando nos dimos cuenta de que esas fotografías se basaban en la relación entre las figuras. Estas imágenes abordaban la acción que necesita de dos o más figuras para llevarse a cabo, una relación física que era llevada por medio de las figuras y que, como en los anteriores casos, el objeto esférico no participa en la representación.

Como explicamos, la recopilación hizo ver que, en un primer momento, en el caso del grupo de *Una Figura*, las imágenes de este tipo, lógicamente, no existían. Fue en el momento de analizar y agrupar las imágenes que pertenecían al grupo de *Dos Figuras* cuando nos dimos cuenta de que se daba el caso de fotografías que incluían interacciones gestuales entre las figuras que formaban la imagen y que correspondían con cuestiones mímicas y personales, que no respondían a *Lances del Juego*, en los que toda la expresión corporal es el resultado de la acción física del propio juego.



Iker Muniain es consolador por Ager Sardui, miembro del departamento de comunicación del Athletic 2/10/20 *Dos Figuras*.



“El Mejor” Villalibre celebra un gol junto a Sancet y Morcillo 8/03/21 *Tres Figuras*.



Marcelino García Tora, que no acertó con el planteamiento, se abraza con Vesga al final del encuentro. 18/04/21 *Cuatro Figuras*.

A continuación se muestra una tabla en donde se puede observar el número de imágenes que hemos ido recopilando en base al criterio comentado:

Grupo	1 Fig	2 Fig	3 Fig	4 Fig	5 Fig
<i>Lances del Juego</i>	3	53	37	14	23
<i>Terreno de Juego</i>	2	14	12	2	9
<i>Gesto Figurativo</i>	36	26	16	8	18
<i>Otros</i>	3	2	1	2	4
<i>Interacción entre Figuras</i>	0	18	7	32	26

Después de analizar y recopilar las imágenes y recapacitar sobre las mismas, nos dimos cuenta que dentro de los grupos generados, podíamos seguir agrupando las imágenes por conexiones comunes físicas, es decir, vimos que, por ejemplo, dentro del grupo *Lances del Juego* podíamos dividir las imágenes que tenían características en común. Este hecho hizo que nos planteáramos generar subgrupos dentro de los grupos establecidos previamente. Con lo que comenzamos a separar y a agrupar las imágenes que tenían rasgos prácticamente similares.

3.2.7- Juego Aéreo y Juego Raso

Para empezar, dentro del grupo *Lances del Juego* y sin tener en cuenta el número de figuras que concretasen la acción, observamos que se podían distinguir y recopilar acciones que tenían gestos físicos similares. Del mismo modo, nos dimos cuenta que el objeto esférico nos servía para clasificar las fotografías dependiendo de la

posición de este con respecto al terreno de juego. Del mismo modo, vimos que, tácticamente hablando, podíamos dividir las imágenes en variantes de posesión, es decir, cuando el esférico está en control o en ventaja de posesión para una figura o cuando el esférico se encuentra en una situación donde figuras de ambos equipos confrontan, mediante la lucha física con el objetivo de alcanzar el espacio idóneo, para poseer el esférico. Al ver que la variación física depende de la posición del objeto circular, vimos que las conexiones se podían dar teniendo en cuenta este objeto. Con lo que dividimos las imágenes en base a la situación de la esfera denominando *Juego Raso*, cuando la posición del esférico se encuentra sobre el césped, o a una distancia próxima a él, es decir, por debajo de la mitad horizontal de la imagen o por debajo de la cintura de las figuras, y *Juego Aéreo* cuando se encontrase en la parte superior de la fotografía o por encima de la cintura de las figuras.

Juego Aéreo



“El Mejor” Unai Simón atrapando el esférico 4/05/21 *Una Figura*.



Dani García pelea por un balón aéreo con el francés Antoine Griezman. 1/02/21 Dos Figuras.



Ander Capa y Roger Martí pugnan por un balón dividido cerca de la portería defendida por Unai Simón. 27/02/21 Tres Figuras.

Juego Raso



“El Mejor” Oscar De Marcos conduce el esférico 13/05 *Una Figura*.



Ibai Gómez conduce el balón ante la oposición de Javi Galán. 13/05/21 *Dos Figuras*



Iñaki Williams, al galope, intenta abrirse paso ante dos jugadores del Levante 5/03/21 *Tres Figuras*.

3.2.8- Gestual y Juego Bajo

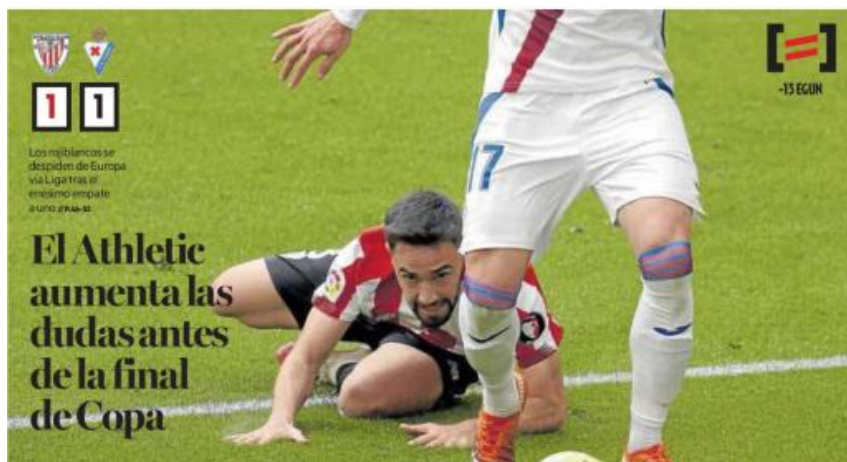
De igual manera, siguiendo el ejemplo de *Lances del Juego*, vimos que en el caso del grupo de *Terreno* la posibilidad de separar y agrupar las imágenes se hacía claramente visible. En las fotografías pudimos ver que las figuras se nos presentaban de dos maneras. Por un lado, vimos que la posición y los gestos expresados por ellas eran respecto a la propia acción de jugar, es decir, las figuras adoptan tensiones, torsiones y movimientos paralelos al suelo que se entienden como la propia acción del juego y que no son “significativos” más allá de dicha acción. Se tratarían de disputas del esférico, el cual se encuentra en una distancia similar a los jugadores de ambos equipos, que necesitan o intervienen en las posturas de las figuras para hacerse con el balón. Denominamos, así, a estas fotografías como *Juego Bajo*. Por otro lado, vimos que otras imágenes abordaban un concepto más gestual, fuera de la acción del deporte, más

relacionadas entre sí por la importancia de lo gestual y por la expresión facial que emanan las figuras. Llamariamos *Gestual* a toda imagen que se involucrase en estas características. Fotografías donde las figuras deportivas se hallan fuera de la propia acción del juego, es decir, situaciones en las que las figuras se encuentran apoyadas, inclinadas o acostadas en el terreno de juego, como por ejemplo, una lamentación tras la derrota de un encuentro, una celebración deportiva o una lesión tras un encontronazo de la propia acción deportiva.

Gestual



Villalibre, que fue suplente, se lamenta de una ocasión fallida. 17/05/21 *Una figura.*



Unai Lopez contempla desde el suelo cómo Kike Garcia aprovecha su grave error y encara la portería rojiblanca para marcar el gol del empate. 20/03/21 *Dos Figuras*.



Raúl García se lamenta en el césped, en presencia de Williams, ayer durante el derbi frente al Alavés disputado en San Mamés 11/04/21 *Tres Figuras*.

Juego Bajo



Iñaki Williams recibe una entrada de Felipe que costó la cartulina amarilla al central del Atlético de Madrid. 11/04/21 *Dos Figuras*.



Alex Berenguer trata de proteger el balón ante la oposición de Javier Lara. 22/01/21 *Tres Figuras*.



Asier Villalibre cae al césped a causa de una entrada de Ariadne , con el que mantuvo una bonita disputa . 9/05/21 *Cuatro Figuras*

3.2.9- Gesto Específico, Gesto amplio, Cabizbajo, Mano rostro y Otros

Continuando el análisis y la agrupación de las imágenes recopiladas dentro del grupo de *Gesto Figurativo*, vimos que, al igual que en los casos anteriores, la posibilidad de agrupación por factores físicos comunes se hizo posible dando pie a las siguientes recopilaciones. Por un lado, vimos que se nos presentaban imágenes en donde las figuras realizaban un gesto mediante la mano o incluso sirviéndose de alguno de sus dedos en cierta posición. Cabe destacar que hay que distinguir entre gestos que se realizan mecánicamente, es decir, gestos que se realizan en acciones, este caso, deportivas, fruto del esfuerzo del deporte, y gestos transitivos, los cuales llevan consigo un mensaje y significan dentro de un contexto determinado. Del mismo modo, dentro de estos últimos, habría que señalar que existen dos familias de gestos que se dividen por comunicativos y por inconscientes. Los primeros son gestos que se realizan con el objetivo de comunicarse con otra persona, y los segundos, van ligados a los gestos emocionales que se realizan por consecuencia de una acción previa. Por consecuente, a los primeros les llamaremos *Gesto Específico*, ya que se tratan de comunicaciones

mediante un movimiento gestual, y *Gesto Amplio* al segundo grupo, que consisten en movimientos que van ligados a una emoción o sentimiento.

Gesto Específico



Garitano da instrucciones a sus jugadores durante un partido 23/12/20 *Una Figura*



Marcelino García Toral, de fondo, con Martón Aguirregabiria en primer plano. 11/04/21 *Dos Figuras.*



Raúl García se queja al árbitro en un momento del encuentro. 29/01/21 *Tres Figuras.*

Gesto Amplio



Iñaki Williams, que no estuvo acertado, grita de rabia 8/02/21 *Una Figura*



Marcelino García Toral se lamenta desde el área técnica.8/04/21 *Dos Figuras.*



Iñaki Williams, reñido con el gol, se lamenta de una acción ante la presencia de Pacheco, el meta alavesista. 4/10/20 *Tres Figuras*.

Del mismo modo, se nos hizo claramente visible que había fotografías en las que las figuras se presentan con el rostro tapado, de un modo u otro, mediante la mano o mediante algún otro elemento. A este tipo de imágenes las llamamos *Mano Rostro*. Estas imágenes abordan la figura desde un punto en el que las extremidades superiores o, como explicamos, algún otro elemento posible en el momento, tapan o esconden el rostro de la figura.

Mano Rostro



Garcia, visiblemente emocionado, al término del partido entre el Athletic y el Real Madrid

17/05/21 *Una Figura.*

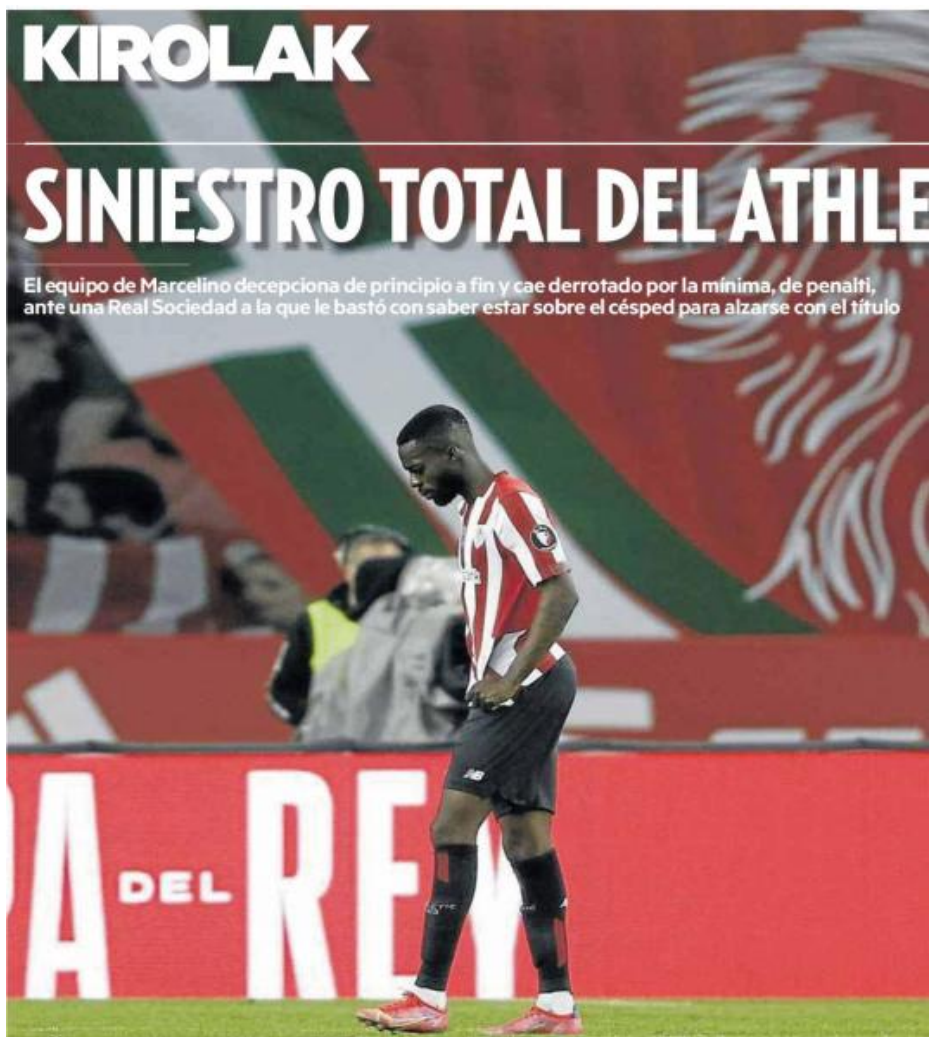


Villalibre y Nuñez se lamentan tras una ocasión fallida de los bilbaínos. 11/03/21 *Dos Figuras.*



La decepción fue máxima en el equipo rojiblanco que no dio la talla en La Cartuja 4/04/21 *Cinco Figuras o Más.*

Otro de los grupos que pudimos catalogar hace referencia a la figura desde un punto de vista distinto. En este caso, el gesto manual o el gesto mediante las extremidades se hacen a un lado y es la posición del rostro el que marca la pauta en estas fotografías. A este agrupación la denominamos *Cabizbajo* y abordan la o las figuras que están con la mirada clavada en el terreno de juego.



Iñaki Williams cariacontecido, sobre el césped de La Cartuja, al final del histórico derbi que se llevó la Real 4/04/21 *Una figura.*



Unai Simón, cabizbajo, tras regalar el gol del empate a la Real. 8/04/21 *Dos Figuras*.



Los jugadores de la Real se abrazan al final del partido frente a Raúl García. 4/04/21 *Tres Figuras*.

Por último, llamaríamos *Otros Gestos* al grupo de imágenes que se ve claramente una posición gestual llevada por las figuras pero que, al mismo tiempo, la

repetición de estas no ha sido posible con lo que se tratarían de imágenes que se han llevado a cabo en momentos esporádicos y fuera de la reiteración que se nos ha presentado en los demás casos.

Otros Gestos



Marcelino García Toral, eufórico, con la Supercopa 18/01/21 *Una Figura*.



Marcelino sigue el juego desde la zona técnica del Wanda. 11/03/21 *Dos Figuras*.



Williams corre con el balón tras marcar el gol de penalti 9/11/20 *Tres Figuras*.

3.2.10- Interacción Manual e Interacción corporal

Continuando con la investigación y siguiendo con el estudio sobre las imágenes, a continuación nos dispondremos a analizar las agrupaciones que hemos llevado a cabo dentro del grupo *Interacción entre Figuras*. Al igual que en las anteriores divisiones, en este grupo también se nos presentó una manera de poder agrupar las fotografías en base a los rasgos comunes físicos que estas adquieren. De esta manera, hemos nombrado a estos grupos como *Interacción Manual e Interacción Corporal*.

En cuanto al primer subgrupo de *Interacción entre Figuras*, podemos señalar que se tratan de fotografías en donde las figuras interactúan entre ellas sirviéndose de la mano, es decir, establecen una conexión o contacto físico en donde esta parte de la figura es la más notoria dentro de la imagen, es en donde recae la acción y la relación de lo que está pasando físicamente entre ellas.

En lo que se refiere al segundo grupo, *Interacción Corporal*, debemos señalar que esta relación entre figuras se da de manera que los cuerpos de estas se hallan total o parcialmente juntos, es decir, la interacción física que se da entre las figuras se lleva a cabo por medio de la conexión corporal de estas y no solo a través de una de sus extremidades.

Interacción Manual



Remiro levanta a Yeray en un gesto de deportividad 4/04/21 *Dos Figuras*



Marcelino García Toral y Jagoba Arrasate se saludan al final del partido 9/05/21 *Tres Figuras*

Interacción Corporal



Titular: Goleada balsámica. Los goleadores Muniain y Berenguer 24/11/20 *Dos Figuras*



“El Mejor” Villalibre celebra un gol junto a Sancet y Morcillo 8/03/21 *Tres Figuras*



Vencedor, Nuñez y Williams felicita a Yeray tras su primer gol 26/01/21 *Cuatro Figuras*.

A continuación, al igual que en los casos anteriores, exponemos la cantidad de imágenes que se han recopilado por cada grupo destacado:

Grupo	Subgrupo	1 Fig	2 Fig	3 Fig	4 Fig	5 Fig
<i>Lances del Juego</i>	<i>Juego Aéreo</i>	1	12	22	7	13
	<i>Juego Raso</i>	2	38	15	7	10
<i>Terreno</i>	<i>Juego Bajo</i>	0	10	10	1	5
	<i>Gestual</i>	2	4	2	1	4
<i>Gesto Figurativo</i>	<i>Gesto Específico</i>	12	6	5	4	3
	<i>Gesto Amplio</i>	8	8	3	1	2
	<i>Mano Rostro</i>	10	3	3	1	7
	<i>Cabizbajo</i>	1	1	3	0	2
	<i>Otros</i>	5	0	2	1	9
<i>Interacción entre Figuras</i>	<i>Interacción Manual</i>	0	7	1	0	0
	<i>Interacción Corporal</i>	0	14	4	3	22

Antes de continuar con el estudio debemos señalar que todas las imágenes y las figuras que aparecen en ellas, como veremos, expresan ciertos sentimientos y emociones de manera gestual, valiéndose del rostro y de las extremidades para manifestar las diversas sensaciones. Es el lector el que interpreta, dentro de un vocabulario que, como hemos explicado anteriormente, se limita y, por lo general, pertenece a un contexto que no va más allá de lo meramente deportivo.

El lenguaje corporal de las figuras, como analizamos, expresan e informan, por medio de la fotografía, lo que el deportista sentía en ese instante. Todo ello dentro, también, entendido desde un prisma occidental. Es ahí donde entendemos que la generalidad de los gestos hacen que podamos interpretar dicha comunicación no verbal por parte de las figuras. En nuestro caso, sería el pie de la fotografía el que nos detallaría, describiría o informaría de lo que sucede en la imagen.

No obstante, los gestos generales y la experiencia convierten la interpretación del vocabulario no verbal de las personas. Por ejemplo, en *El lenguaje del cuerpo*, de 1981, de Allan y Barbara Pease, podemos leer lo siguiente (1981, p. 26):

Encogerse de hombros es también un buen ejemplo de gesto universal utilizado para demostrar que una persona no conoce o no comprende lo que otra le dice. Es un gesto múltiple que consta de tres partes principales: palmas de las manos expuestas para demostrar que en las manos no se esconde nada, hombros levantados para proteger el cuello del ataque y cejas levantadas, que es un saludo universal de sumisión.

Entendemos, entonces, que las imágenes deportivas que cotejamos en este trabajo, como explicamos, manifiestan y expresan gestos y movimientos albergados dentro de un contexto futbolístico. Rara vez veremos una imagen en donde lo gestual y lo expresivo de las figuras trascienda de lo deportivo o de lo comúnmente visible dentro de un terreno de juego.

Por último, deberíamos añadir que en caso de duda, es decir, si existiese la posibilidad de no entender el por qué de lo expresivo de una o varias figuras en una imagen, será el pie de la fotografía el que nos detalle y nos describa lo que acontece en la fotografía, algo que hemos incluido en todas las imágenes que estudiaremos en este trabajo con el objetivo de aclarar lo más posible la significación de las figuras del Athletic.

3.3- Agrupación de las imágenes recogidas, en base a los rasgos emocionales y en base a la teoría de los estudios realizados previamente. Catalogación de Le Brun y Darwin en relación a lo expresivo de Panofsky.

Una vez llegados a este punto y haber establecido una agrupación previa de las imágenes en base a los criterios comentados, a continuación nos dispondremos a

realizar una segunda agrupación de todas las imágenes en base a los sentimientos y a las emociones que los protagonistas de estas expresen. Para ello, el criterio principal que emplearemos se centrará en las teorías anteriormente comentadas con el objetivo de establecer, así, un criterio de selección y de recopilación. En este punto debemos señalar que el estudio recopilatorio que a continuación analizaremos correspondería y estaría basado respecto al mismo planteamiento pre-iconográfico de Panofsky empleado anteriormente. Una agrupación meramente formal donde recopilaremos las imágenes respecto a las características comunes en las expresiones faciales o corporales.

Cabe destacar que, tanto Charles Le Brun, así como Charles Darwin, han estudiado y analizado los sentimientos dotándolos de nombres y caracteres que pueden diferir entre ellos pero que, al mismo tiempo, tienen características muy similares. El desprecio, el horror, el odio, el dolor o sufrimiento corporal, la alegría, el llanto, la cólera o la desesperación son conceptos que ambos teóricos coincidieron en su nomenclatura. La admiración, la estima, la veneración, el éxtasis, el terror, el deseo, la esperanza, el temor, los celos, la tristeza, la risa o la rabia son conceptos que Le Brun analizó pero que Darwin no coincidió a la hora de denominarlos. Sin embargo, Darwin, analizó y denominó otras emociones como la reflexión, la meditación, el mal humor, el resentimiento, la determinación, el desdén, el disgusto, la culpabilidad, el orgullo, la atención a uno mismo, la vergüenza, la timidez, el abatimiento, la ansiedad, la pena, el desaliento, el buen humor, la ternura, la devoción, la impotencia, la paciencia, la afirmación, la negación, la sorpresa, el miedo, el asombro, la modestia o el sonrojo.

Para comenzar, estableceremos una lista que, basándonos en la teoría descrita sobre las emociones, nos ayude a ordenar y a recopilar las imágenes para su posterior análisis. Para ello, hemos establecido 8 grupos basándonos en la teoría anteriormente descrita, sobre todo en los capítulos realizados por Charles Darwin.

1- Sufrimiento



Yuri Berchiche se lamenta de una acción fallada en el derbi 28/09/20

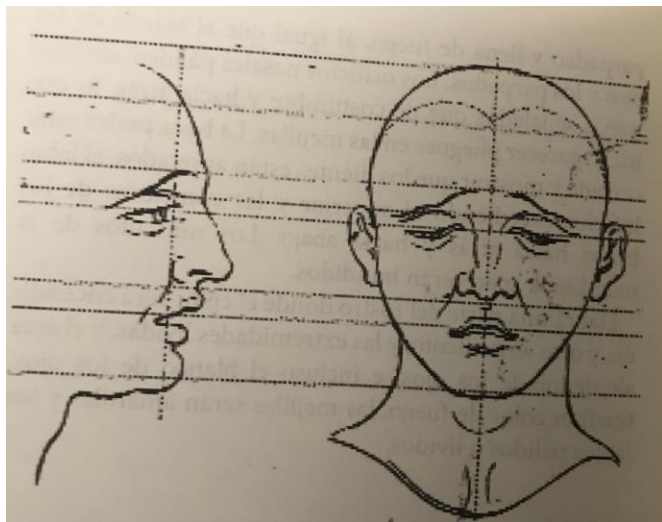


Charles Darwin..*La Expresión de las Emociones*. Sufrimiento, Figura 3. (1827, p 147)

2- Abatimiento y Desesperación



Villalibre, que fue suplente, se lamenta de una ocasión fallida 17/05/21



Charles Le Brun, la *Tristeza* Gabinete de Dibujos. Museo del Louvre. París

3- Alegría y Buen Humor



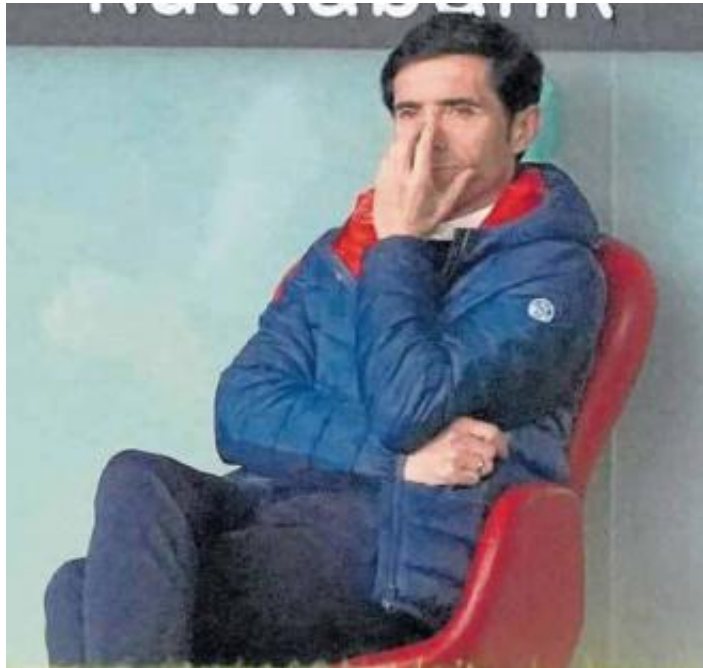
Marcelino García Toral, sonriente, tras sellar el pase para la final del domingo.

15/01/21



Charles Darwin. *La Expresion de las Emociones*. (1872, p193)

4- Meditación, Abstracción y Reflexión

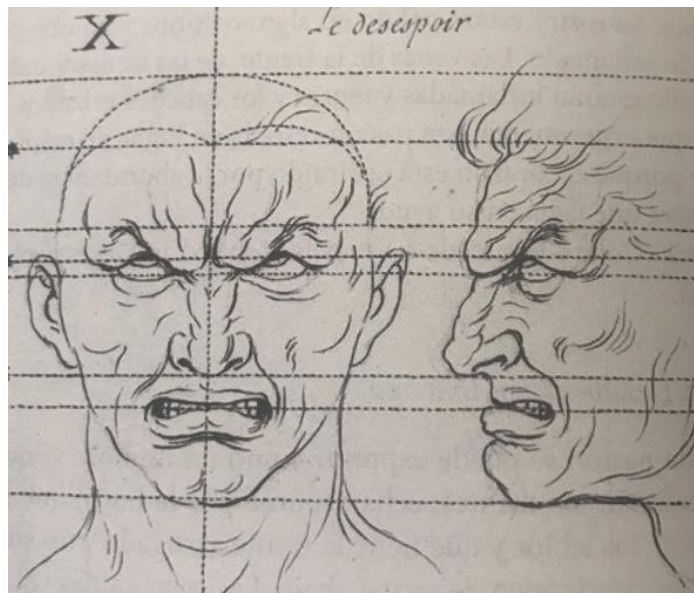


Marcelino García Toral muestra un rostro pensativo que evidencia el mal primer tiempo del Athletic 12/02/21

5- Cólera, Rabia y Mal Humor



Iñaki Williams, reñido con el gol, se lamenta de una acción ante la presencia de Pacheco, el meta alavesista. 4/10/20

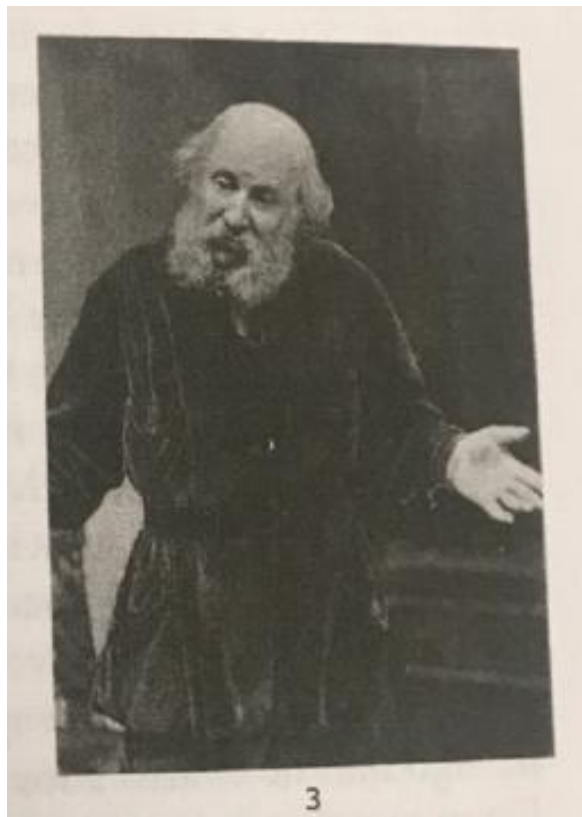


Charles Le Brun. La desesperación. Gabinete de dibujos. Museo del Louvre, París.

6- Disgusto, Culpabilidad e Impotencia



Unai Simón se lamenta con los brazos abiertos tras encajar tres goles 16/12/20

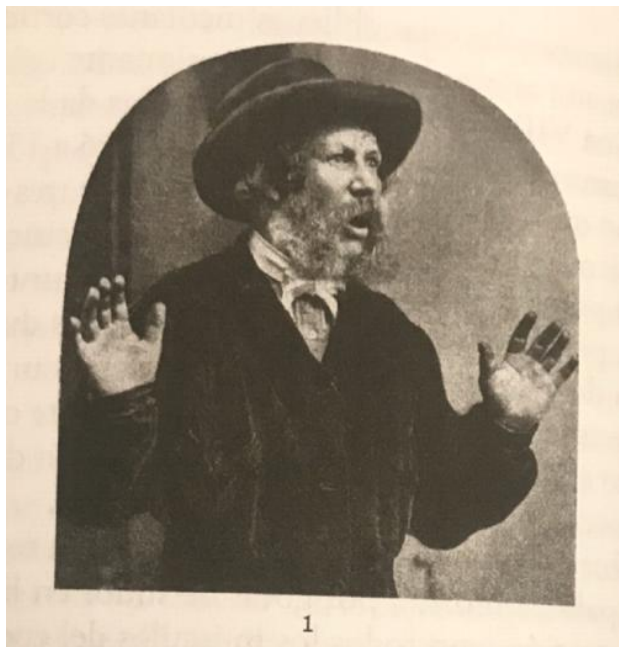


Charles Darwin. *La expresión de las emociones* Lámina VI. Figura 3 (1872, p.249)

7- Asombro y Sorpresa



Williams pide cesión de Cárdenas 12/02/20



Charles Darwin *La Expresión de las Emociones* Figura 1. Lámina VII.. (1872, p280)

8- Culpabilidad y Vergüenza



De Marcos, cariacontecido, mientras los jugadores del Barcelona celebran uno de los cuatro goles que encausaron al Athletic 18/04/21

Con el objetivo de establecer cierto orden, lo que haremos será estudiar y analizar los grupos de imágenes establecidos en un primer momento, es decir, iremos analizando la *Agrupación por Cantidad Figurativa* e introduciremos cada imagen en base al criterio grupal de las emociones establecidas.

Por otro lado, debemos señalar que en todos los casos de la *Agrupación por Cantidad Figurativa* se dan imágenes que corresponden a la propia *Lances del Juego*, es decir, se tratan de fotografías que no implican una emoción directa, sino que los protagonistas emanan rasgos y posturas que corresponden, como decimos. Al grupo de *Lances del Juego* y que no introduciremos en este apartado, ya que nos centraremos en imágenes que engloben un aspecto más emocional por parte de los protagonistas que llevan a cabo las fotografías, en cambio, este tipo de imágenes que comentamos, responden a gestos y expresiones que tienen que ver con la propia acción del juego.

Al igual que en los casos anteriores, a continuación, expondremos una imagen que represente el conjunto de fotografías recopiladas que tengan grandes semejanzas entre ellas, para más adelante, a la hora de analizar las fotografías, centrarnos en el estudio de dicha imagen. De esta manera, hemos seleccionado las siguientes fotografías como representantes de cada grupo citado.

Llegados a este punto, debemos señalar que los estudios realizados por Darwin y por Le Brun se centran en las características faciales de una persona, en cambio, nuestra división de las imágenes hace que pongamos, de alguna manera, las bases del criterio en función a la figura que se encuentre como protagonista de la acción, dejando en un segundo plano al resto de figuras que puedan acompañar en la fotografía, es decir, centraremos nuestra atención en las facetas expresadas por la figura principal de la imagen, sin olvidarnos de la información general que nos ofrece la fotografía, en la que está ocurriendo dicha acción.

Nº Figuras 1 2 3 4 5 6 7 8

<i>Una Figura</i>	1	2	7	2	2	6	0	5
<i>Dos Figuras</i>	1	2	15	1	3	5	1	6
<i>Tres Figuras</i>	0	4	6	4	2	2	0	3
<i>Cuatro Figuras</i>	0	0	3	2	0	2	0	0
<i>Cinco Figuras</i>	0	8	21	4	3	2	0	7

Al mismo tiempo que realizábamos el estudio de las imágenes que tienen que ver con los sentimientos, hemos observado que las imágenes del grupo *Gesto Manual*, planteado al principio de la recopilación, conllevan un significado simbólico que más adelante analizaremos y explicaremos.

Por un lado, hemos observado que la mano, dependiendo de su posición y visibilidad, puede llevar consigo significados diferentes. De esta manera, hemos establecido ciertos apartados para denominarla dependiendo de la forma en que se presente. Para empezar, se nos ha hecho visible que gran cantidad de las imágenes en las que se da este hecho la mano se nos presenta con el dedo índice como “protagonista” de la acción. Hemos denominado *Índice* a este subgrupo, dentro de las imágenes que hemos analizado con carácter emocional.

Al mismo tiempo, hemos recopilado otras en las que la mano se nos presenta de manera abierta, con la palma de esta en dirección contraria o a favor de la persona que porta este gesto. De esta manera hemos denominado como *Palma* a este tipo de fotografías.

También, otras imágenes que hemos recopilado son las que el pulgar se nos presenta erguido, este tipo de fotografías las hemos llamado *Pulgar* y, como último, dentro de este grupo denominado *Gesto Manual*, hemos recopilado imágenes en las que

la mano se nos presenta con los dedos cerrados y recogidos, a este último subgrupo lo hemos denominado *Puño*.

Índice



Alex Berenguer celebra uno de sus dos goles frente al Cádiz. 16/02/21

Palma



Marcelino García Toral da órdenes a sus jugadores en un momento del partido. 13/05/21

Pulgar



“El Mejor” Yuri Berchiche levanta el brazo y alza el pulgar.21/03/21

Puño



Unai Simón se convirtió en el héroe del partido al parar dos penaltis que dieron a los rojiblancos el pase a semifinales de Copa 05/02/21

De la misma forma que hemos recogido las imágenes dependiendo del número de personas que aparecen en ellas y dependiendo de la expresión o sentimiento que están transmitiendo, en el caso del grupo *Gesto Manual*, y dentro de los subgrupos *Índice*, *Palma*, *Pulgar* y *Puño*, hemos recopilado el siguiente número de fotografías:

Subgrupo	Nº Figuras	Índice	Palma	Pulgar	Puño
<i>Gesto Manual</i>	<i>Una Figura</i>	5	3	2	0
	<i>Dos Figuras</i>	3	3	0	0
	<i>Tres Figuras</i>	3	1		2
	<i>Cuatro Figuras</i>	2	2	0	0
	<i>Cinco Figuras</i>	2	1	0	0

Como hemos explicado, más adelante, al igual que realizaremos el análisis de las imágenes con respecto a las emociones y sentimientos, también analizaremos un análisis de las imágenes que tienen que ver con este apartado, con lo gestual. Para ello, nos apoyaremos en el trabajo de André Chastel¹⁵, *El Gesto en el Arte*, (2004) donde podemos ver las cuestiones gestuales y su significado en el arte renacentista o barroco.

A continuación, analizaremos las fotografías que hemos seleccionado para representar a los diferentes grupos de imágenes que se caracterizan por tener ciertos rasgos faciales en cierto momento llevados a cabo por las figuras.

Para ello, lo que haremos será dividir el rostro en secciones, es decir, nos fijaremos en las partes que constituyen al rostro, como por ejemplo, la boca, los ojos o la frente, entre otras, y señalaremos la manera en que varían de posición y de forma en determinados momentos, apoyándonos y argumentando nuestras observaciones en las

¹⁵ André Chastel (1912-1990), célebre historiador del arte. Profesor de la Sorbona y del Collège de France y autor de numerosas obras sobre el arte renacentista en Italia.

teorías de Le Brun y de Darwin. También tendremos en cuenta el resto del cuerpo y la forma en que se muestran, tanto las manos, como el torso o las piernas, si se llegan a observar.

Como explicamos, las imágenes, que hemos estudiado y analizado, se tratan de fotografías que captan un preciso instante del encuentro de juego, por eso tenemos que entender que lo que analizamos son momentos y sentimientos puntuales de las figuras. Los sentimientos y las emociones son procesos que se dan en un espacio de tiempo pequeño del cual la fotografía registra un instante dentro de ese proceso emocional. Es aquí donde deberíamos detallar que, como veremos, la mayoría de las imágenes no solo concuerdan con una emoción específica, sino que pueden darse rasgos que tengan en común características similares entre uno o más sentimientos descritos por Le Brun y por Darwin.

Hemos intentado seleccionar imágenes en las que la figura, o figuras, estuvieran en un plano medianamente cercano para poder observar con mejor detalle las cuestiones que veremos a continuación. Es aquí donde tenemos que añadir que, al haberse realizado un estudio sobre fotografías que han sido realizadas durante la pandemia de 2020-2021 la distancia con respecto a los jugadores ha sido mayor, haciendo que las imágenes hayan sido realizadas con otro tipo de teleobjetivo.

Como veremos, el estudio que a continuación realizaremos se basará única y exclusivamente en el aspecto visual de las expresiones, es decir, en la manera en que las figuras manifiestan las emociones y los sentimientos, sin adentrarnos en el causante de estas ni el contexto general por el que se ha producido dicha emoción. Al igual que hemos analizado anteriormente, solo nos centraremos en el estudio pre-iconográfico de las imágenes.

Tras analizar y describir las fotografías y apoyarnos en las descripciones de Le Brun y de Darwin, realizaremos una primera búsqueda de posibles analogías formales entre las emociones fotografiadas y los sentimientos representados en la pintura renacentista y barroca. Como veremos, este primer contacto en busca de analogías

formales, entre la fotografía y la pintura, tendrá como objetivo averiguar si existe, o no, cierta conexión en cuanto a las expresiones emocionales que manifiestan las figuras.

Para ello, esta primera búsqueda la realizaremos en el trabajo recopilatorio realizado por Chirsitane Stukenbrock y Barbara Töper, *1000 Obras Maestras de la Pintura*, 2005. En esta recopilación de la pintura antigua nosotros nos centraremos, como decimos, en las pinturas realizadas en torno a los siglos XV y XVI para posteriormente, adentrarnos de lleno en esta cuestión, la posible existencia de aspectos similares entre la fotografía actual deportiva y la pintura renacentista y barroca.

Por último, tenemos que tener en cuenta que cuando hablamos de expresiones y de formas de manifestar las emociones y los sentimientos no podemos olvidar que el factor de cada sujeto interfiere en la expresión, es decir, no todas las personas tienen la misma forma de llevar a cabo la expresión de una emoción, sino que cada expresión es llevada a cabo por cada sujeto de manera que los rasgos faciales de este, que también traen consigo rasgos simbólicos que señalamos con respecto a ciertos adjetivos, y la manera en que se expresa involucran a la expresión del sentimiento. Prácticamente todas las emociones son universales, en cambio, la manera de expresarlas varía, como decimos, dependiendo de los factores señalados. A esto habría que añadir, que las expresiones que a continuación analizaremos están llevadas a cabo bajo un prisma y forma de análisis, o vocabulario, occidental.

3.3.1- El Sufrimiento



Yuri Berchiche se lamenta de una acción fallada en el derbi 28/09/20

En la imagen seleccionada para representar a este grupo podemos observar que la figura se presenta con varios rasgos físicos que nos hacen pensar que se encuentra más cercano al estado de sufrimiento. Lo relacionamos de esta manera ya que vemos que la figura se encuentra con la boca abierta, mostrando parte de la dentadura y, al tenerla de esta manera, vemos que los músculos de alrededor hacen que la piel se pliegue, generando tensión entre los músculos de la nariz y de los pómulos.

También observamos cómo los ojos se presentan cerrados fuertemente, factor que involucra a los músculos de alrededor de ellos, haciendo que estos se arruguen y denoten que el estado de la figura se encuentra tensionada. Como consecuencia, las cejas se hallan más cercanas a los ojos, sobre todo por la parte interior, haciendo que el ceño se muestre arrugado.

Como consecuencia anatómica de estas tiranteces, tanto las oculares, como la tensión de la boca, la nariz se torna con mayor abertura en sus orificios. El movimiento que nace en la boca y se proyecta hacia la zona superior hace que las comisuras de la nariz también se desplacen, viéndose los orificios con mayor dilatación.

Del mismo modo, el cuello lo vemos rígido, pudiéndose ver las partes que lo constituyen, como por ejemplo, los tendones y las venas. Al mismo tiempo, los brazos y las manos se disponen igual de tensos. Los dedos, por ejemplo, se separan estirando y expandiendo los tendones y las falanges. De igual manera, los brazos y antebrazos, pegados al cuerpo, se pueden observar rígidos y tensos. Son claramente visibles, por consecuencia de esta tirantez, los diferentes músculos que constituyen las extremidades.

A esto habría que añadir que, al tratarse de una imagen y no poder ser conocedores de los rasgos que siguen a este momento que analizamos, no sabemos, tampoco, si lo que la figura está sufriendo es dolor físico o mental, como explicamos, o si se trata del proceso de otro sentimiento que acontecería después de haber fotografiado ese momento. Cabe destacar que tendríamos que diferenciar, también, entre dolor emocional o dolor corporal. Hemos observado que en otras imágenes, las referidas a *Lances del Juego*, las figuras expresan rasgos emocionales que corresponderían a este apartado pero, como son fotografías propias de la acción del juego, observamos que se tratan de figuras que padecen un dolor físico más que emocional, es por eso por lo que tenemos que tener en cuenta cuándo se trata de un tipo de dolor o de otro. No obstante, no somos conocedores de este factor, sino que intuimos este hecho basándonos en el contexto y en la atmosfera donde se da la fotografía.

Tampoco somos conocedores del sonido que se esconde detrás de la fotografía, es la experiencia la que nos dice que esa persona se halla gritando o acompañando de manera sonora a los gestos que se vinculan con esta emoción.

En general, podemos ver que la figura del jugador está experimentando un dolor, intuimos que, en este caso, de aspecto emocional, generado por una acción previa. Al mismo tiempo, es el pie de la fotografía el que nos detalla y nos informa de lo que acontece en la fotografía o del porqué del gesto y de la manera en que se está expresando la figura. Por lo tanto, debemos decir que, a la hora de observar este tipo de imágenes, primero establecemos una intuición previa de las manifestaciones corporales de la figura deportiva y, después, concretamos y detallamos la información “real” que acontece en torno al jugador. En este sentido, debemos incluir que el orden de

visualización suele darse en este orden, primero la fotografía y después el texto, ya que la imagen, por un lado, no necesita del conocimiento de lectura, es decir, por ejemplo, un niño que aun no sabe leer podrá describir o explicar lo que parece sentir cierta persona mediante las características gestuales que expresa. Por otro lado, en este mismo sentido, la imagen no requiere, como explicamos, del esfuerzo de lectura, con lo que la visualización de la imagen se realiza de manera mecánica en un espacio temporal más corto que en el de la lectura. Es aquí donde debemos subrayar que el proceso de visualización varía desde lo fáctico o expresivo, en términos de Panofsky, hacia el contenido secundario o convencional.

Si comparamos nuestras observaciones con las de Charles Le Brun, en *La Fisiognomía de las Pasiones*, 1667, en cuanto al *Dolor Corporal* (1667, p 75-76) podríamos señalar las siguientes anotaciones que acompañarían a las cuestiones que estamos planteando:

...y si este dolor es agudo, todos los movimientos del rostro aparecerán agudizados. Las cejas que se elevan en alto, lo serán aun más que en la pasión precedente y se presionarán más la una a la otra. La pupila permanecerá oculta bajo la ceja y los orificios nasales se elevarán también de ese lado, y marcarán un pliegue en las mejillas. La boca estará más abierta que en la acción precedente y más retirada hacia atrás, formando así una especie de figura cuadrada en ese lugar. Todas las partes del cuerpo aparecerán más o menos marcadas y más agitadas según la violencia del dolor.

De igual manera, leyendo y comparando nuestras observaciones con las de Darwin, en el libro de *La Expresión de las Emociones*, (1872) vimos que la descripción que se centra en el sentimiento de sufrimiento tenía rasgos prácticamente iguales. Darwin en (1872, p 146-148), señala:

Mientras gritan así, sus ojos se mantienen fuertemente cerrados, de manera que la piel que los rodea se arruga y la frente se contrae, quedando fruncido el ceño. La boca se abre de par en par y los labios se retraen de un modo peculiar adoptando

una forma cuadrada, mientras las encías o los dientes quedan más o menos al descubierto.

Los superciliares de las cejas parecen ser los primeros músculos en contraerse. Estos músculos dirigen las cejas hacia abajo y hacia adentro, en dirección a la base de la nariz, produciendo arrugas verticales que aparecen entre las cejas.

Darwin describe los rasgos que observa en los niños cuando están bajo este sentimiento. Los describe gritando, con lo que prácticamente podemos afirmar que, seguramente, la figura que estamos analizando se encontraba emitiendo un grito o un sonido parecido a este.

Tras comparar las ideas de Le Brun y de Darwin, podemos afirmar que la figura que estamos estudiando comparte la mayoría, por no decir la totalidad, de los gestos faciales que describen los dos autores.

Como comentario final, comparando la imagen del jugador de fútbol con la imagen que presenta Darwin (1827 p 147, figura 3) podemos observar que la expresión de la emoción que emanan se traducen anatómicamente de manera similar. En el caso de la figura 3, las alteraciones en los rasgos faciales se muestran prácticamente idénticos a la fotografía seleccionada. La boca abierta prácticamente en su totalidad, los ojos cerrados fuertemente y las cejas bajas en su interior haciendo que los pliegues de la frente y el ceño sean visibles.



Sufrimiento, Figura 3. *La Expresión de las Emociones*. Charles Darwin. (1872, p 147).

A continuación, analizaremos algunas obras pictóricas llevadas a cabo entre el siglo XV y XVI. Hemos seleccionado figuras que se presentasen con expresiones faciales que podríamos señalar y registrar en este apartado. Antes de comenzar a analizar este tema, tenemos que tener en cuenta varios aspectos. Para empezar, tendríamos que señalar las diferencias que existen entre estos dos campos, la fotografía deportiva y la pintura renacentista y barroca. Por un lado, una de las diferencias principales que existen es la manera técnica con la que se desarrollan las dos materias. En el caso de la pintura, debemos señalar que los artistas configuran y desarrollan la pintura a su antojo, es decir, ellos sitúan y configuran las figuras en base a su propio criterio mediante la utilización, por ejemplo, de herramientas compositivas y lumínicas. En cambio, los fotógrafos deportivos registran y realizan las fotografías sin tener la posibilidad de situar o modificar, por ejemplo, la colocación de las figuras en el entorno donde transcurren las acciones, dado que dependen de esos lances y acciones que transcurren sin guión.

Del mismo modo, las fotografías deportivas van acompañadas de textos informativos de lo que ha acontecido en la jornada, por lo que tendríamos que preguntarnos lo siguiente: ¿Es la fotografía la que respalda y responde visualmente a la información textual?, o, ¿es el texto el que se rige en base a lo que la fotografía muestra? ¿Quién decide, o elige, la fotografía que va a ser publicada?, ¿qué busca el fotógrafo?

Como explicamos, las posibilidades que tenía el artista renacentista o barroco distan de las que tiene el fotógrafo. Es más, si analizamos los objetivos de las dos materias podemos ver que también diferentes.

Por un lado, la pintura renacentista y barroca se caracteriza por la simbología, las analogías y las metáforas que los pintores introducen en la pintura. La búsqueda del concepto de belleza mediante la representación de la realidad, utilizando y siguiendo los principios de equilibrio por medio de composiciones que transmitiesen placeres visuales estéticos de aquella época. Por otro lado, el objetivo del fotógrafo deportivo de actualidad creemos que es totalmente diferente. Es aquí donde tendríamos que cuestionarnos lo siguiente: ¿Qué diferencias existen entre los objetivos de un pintor antiguo de aquella época y un fotógrafo deportivo actual? ¿Qué busca un fotógrafo dentro del terreno de juego? ¿Se ciñe a lo que ocurre?, o, ¿busca captar la atmósfera de lo allí ocurrido en el rostro de alguna figura?, es decir, ¿utiliza las expresiones faciales de las figuras como “indicadores” de lo acontecido?

En cuanto a las similitudes que podrían existir entre ambos campos, de momento, podemos señalar que las emociones y la forma de expresión de estas no han variado, es decir, la fisonomía facial y la manera en que esta se expresa prácticamente, no han sido alteradas en los años que separan aquella época con la actual. La alegría, la pena o el abatimiento, entre otras, son expresadas de igual manera, o muy similar, a la forma en que se llevan a cabo hoy en día. Por tanto, el vocabulario y la expresión emocional que recogen los fotógrafos y las expresiones que representaban los pintores antiguos en las figuras son prácticamente las mismas. En cambio, como, por ejemplo, veremos en el apartado de *Alegría y Buen Humor*, en la actualidad es posible ver la

manera en que las figuras deportivas expresan estos sentimientos en forma de gestos y movimientos que tienen más que ver con códigos culturales actuales, como por ejemplo, pasos de baile o pequeñas teatralidades. La excentricidad en las celebraciones ha ido abriéndose paso, llegando a ser parte de este juego como, también, suponer cierta seña de identidad de los jugadores que suelen anotar tantos, como por ejemplo, la vuelta en el aire de Cristiano Ronaldo, jugador del Manchester United, o la cruzada de brazos de Kylian Mbape, del Paris Saint Germain.

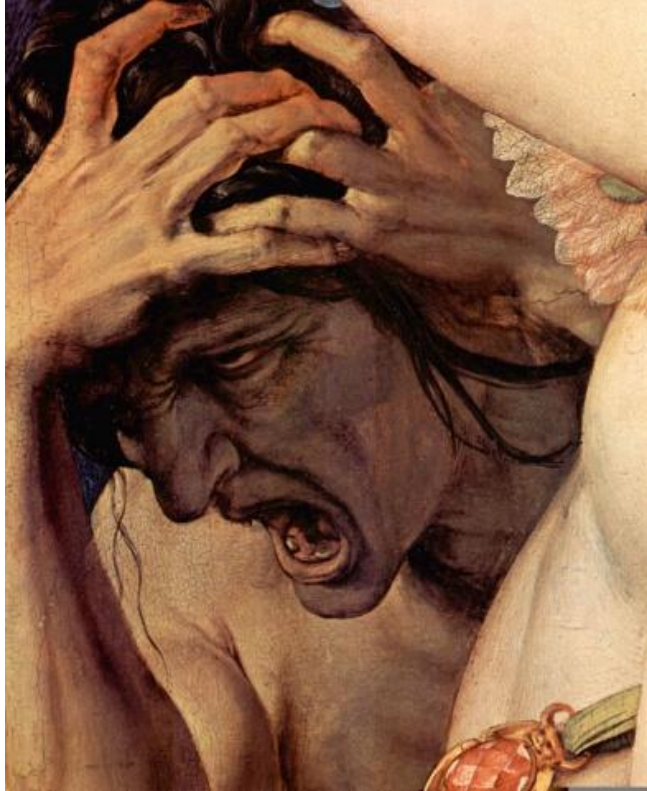


Kilyan Mbape y Cristiano Ronaldo en una de sus celebraciones tras anotar un gol.

Dejando a un lado lo referido a las descripciones fisionómicas de la fotografía seleccionada, y analizando las imágenes del trabajo *1000 Obras Maestras de la Pintura*, hemos observado este hecho, representar a las figuras con la expresión aquí descrita, en varias obras. La representación de esta expresión se manifiesta en varias obras, como por ejemplo, en *Alegoría del amor*. 1543. Agnolo Bronzino (p 133), podemos observar a un figura manifestarse con cierta expresión muy próxima a la aquí analizada.



Bronzino. *Alegoría del amor*. (1543). Óleo sobre madera. 146,1 cm x 116.2 cm



Detalle

En la obra de Bronzino podemos observar a siete figuras y dos palomas. Las figuras principales se están besando mientras las demás observan e interactúan con la acción. Una de ellas se posa sobre sus rodillas mientras la otra la abraza y besa. Por un lado, a la derecha de la obra, podemos ver a un niño, de pie, a punto de lanzar pétalos mientras, detrás de él, se nos presenta una niña, mitad humana mitad animal, que sostiene consigo un panal de miel. Por otro lado, en la parte superior del cuadro, vemos a una persona que intenta cubrir la escena con un manto azul mientras un hombre alado, portando un reloj de arena, intenta impedir que esta cubrición se lleve a cabo. Por último, y es donde queremos centrarnos, detrás de las figuras principales podemos ver a una figura con las manos en la cabeza, con la boca abierta y los ojos casi cerrados. Se trata de una expresión semejante a la fotografía seleccionada para el análisis. Podemos ver la manera en que los pintores, en este caso Bronzino, representaban, mediante las expresiones, los sentimientos y emociones tales como la aquí estudiada.

En cuanto al significado de esta obra, podemos señalar lo siguiente: En términos generales esta pintura representa la idea del amor mediante el beso entre las figuras. Las principales, las que aparecen en primer plano, se corresponderían a *Cupido*, la figura alada que se encuentra de pie, y su madre, *Venus*, portadora de la corona y de la manzana dorada. Al mismo tiempo, arriba a la izquierda podemos ver que la figura que se presenta tapando la escena con el manto azul correspondería al dios *Olvido*. En la misma altura, a la derecha, la figura que intenta evitar que *Olvido* tape la escena amorosa, correspondería a *Chronos*, dios alado que representa al tiempo, de ahí que se le representase portando un reloj de arena. En cuanto al niño que sostiene los pétalos, podemos señalar que se trata de la personificación del *Placer*. Vemos que este niño es amenazado por la figura que se encuentra detrás de él, la niña híbrida. Esta figura, acechante, representaría metafóricamente la idea de *Engaño*. Por último, detrás de *Cupido*, podemos observar que la figura representaría la idea de los *Celos*. El pintor, además, la representó con ciertos rasgos que nos hace pensar que esa figura se halla enferma ya que presenta, como decimos, rasgos que coinciden con los síntomas de esta enfermedad. Los ojos rojos, desdentada y con los nudillos marcados por la falta de nutrición.

En términos generales, lo que el pintor aquí quiso representar, fueron las dos caras del amor, es decir, como explicamos, las figuras que se hallan besando, además de estar realizando este acto que, en su mayoría, tiene significados estrechamente ligados al amor, también podemos observar que, al mismo tiempo, ambas quieren arrebatarse, de manera engañosa, objetos que portan. Cupido, por ejemplo, intenta despojar la corona de su madre mientras, esta, roba una de las flechas que porta Cupido. Este hecho se nos hace más claro al observar, abajo a la derecha, dos máscaras con rasgos felices y tristes, símbolo de la parte positiva y la parte negativa, el amor y el engaño.

Llegados a este punto, recapacitamos sobre la posibilidad de que existiera cierta simbología, al igual que en la pintura descrita, en las figuras deportivas. En un principio, creemos que es improbable que un jugador de fútbol realice ciertas expresiones teniendo en cuenta lo que estos significan, es decir, al tratarse de movimientos espontáneos y expresiones naturales que se dan por consecuencia de una

acción creemos que la existencia de un propósito comunicativo, por parte del jugador, es inexistente. Se tratan de movimientos y gestos humanos que van inscritos en la personalidad de las figuras deportivas y son consecuencias de las acciones realizadas. Por eso, si tuviéramos que analizar el significado simbólico de los gestos de los deportistas fotografiados, veríamos que estos movimientos y expresiones faciales, o corporales, son recogidos por los fotógrafos con el objetivo de representar o responder visualmente a lo acontecido en ese momento. No obstante, ¿podría una fotografía llegar a representar algún tipo de idea o sentimiento en la sociedad?, es decir, el fútbol, al tratarse de una especie de lucha donde unos contra otros disputan por la victoria, y al ser un deporte donde los equipos representan a culturas y sociedades, a veces enfrentadas, ¿podría una imagen poseer el significado de una idea o sentimiento cultural? En este sentido, un evento deportivo entre culturas puede llegar a ser una especie de simulación de “guerra” donde el objetivo es meramente deportivo pero, al mismo tiempo, supone el vencimiento de uno de los equipos que, en ese momento, llega a ser el símbolo de la sociedad a la que representan. Es más. En ocasiones, durante la historia y los conflictos que en esta se han llevado a cabo, el fútbol ha sido empleado de una u otra manera para, por ejemplo, hacer propaganda con objetivos políticos o demostrar la superioridad de una sociedad frente a otra.

Haciendo un inciso, y subrayando este sentido, en el del fútbol entendido como una simulación de guerra, nos vino a la cabeza la obra presentada para la exposición de pintura con motivo del centenario del Athletic Club, en 1998, y que más adelante detallaremos, Juan Luis Moraza, en donde se ven a soldados y militares realizar sus movimientos y estrategias sobre un terreno de fútbol. En cuanto a la exposición, en la que artistas realizaron obras en donde la temática principal era el Athletic Club, no nos adentraremos más en ella porque creemos que es irrelevante para nuestro trabajo.



Juan Luis Moraza. *María (Educación sentimental, Homo Ludens)*. (1998) Fotografías. 72 cm x 60. Individuales 32 cm x 25 cm.

En el libro de Eduardo Galeano, *El fútbol a sol y sombra y otros escritos*, de 1995, podemos leer, en el capítulo de *La pelota como bandera* (1995, p. 8), cuestiones históricas donde vemos una profunda utilización del fútbol con fines políticos.

Tres años después, durante la guerra de España, dos equipos peregrinos fueron símbolos de la resistencia democrática. Mientras el general Franco, del brazo de Hitler y Mussolini, bombardeaba a la republica española, una selección vasca recorría Europa y el club Barcelona disputaba partidos en Estados Unidos y en México. El gobierno vasco envió al equipo Euzkadi a Francia y a otros países con la misión de hacer propaganda y recaudar fondos para la defensa. Simultáneamente, el club Barcelona se embarcó hacia América. Corría el año 1937, y ya el presidente del club

Barcelona había caído bajo las balas franquistas. Ambos equipos encarnaron, en los campos de fútbol y también fuera de ellos, a la democracia acosada.

Un posible ejemplo fotográfico que albergue estas cuestiones que comentamos, podría ser, la fotografía de Diego Armando Maradona en la Copa Mundial de Fútbol de 1986 en México en donde aparece metiendo un gol con la mano frente al portero de la selección inglesa. Cuatro años antes, en 1982, había tenido suceso la guerra de las Islas Malvinas en donde se enfrentaban los mismos países, Argentina y Reino Unido, siendo este último vencedor de la trágica batalla. Como explicamos, en 1986, durante el Mundial de México, el apodado “Pelusa”, anotó un tanto ilegal, con la mano, que subió al marcador (1-0). Este hecho supuso una especie de “venganza” tras ocurrido en la guerra de las Malvinas. En el documental *Maradona: Rebelde, héroe, estafador, dios*, dirigido por Asif Kapadia y estrenado en el Festival de Cannes de 2019, Maradona, en torno a este hecho frente a los ingleses señala:

Pareciera que íbamos a jugar otra guerra. Sabía que era mi mano. No era mi plan, pero la acción sucedió tan rápido que el juez de línea no me vio poner mi mano. El árbitro me miró y dijo: Gol. Fue una sensación agradable, como una especie de venganza simbólica contra los ingleses.



22 de junio de 1986. *La mano de Dios*. Fotografía de Alejandro Ojeda para el diario *El Herald*.
(23/06/1986)

Por eso nos cuestionamos este tipo de preguntas sobre la posibilidad de que existan imágenes que trasciendan lo futbolístico y que, como hemos explicado, intentaremos responder en la entrevista que más adelante realizaremos al fotógrafo del periódico vasco Deia, Borja Guerrero.

Por último, en lo referido al significado de las expresiones en las figuras deportivas, dudamos que se dé la posibilidad de un significado alegórico por parte de la fotografía. En todo caso, la existencia de un posible significado expresivo podría darse en base al objetivo del fotógrafo respecto a lo acontecido, es decir, utilizar la expresión de las figuras deportivas para apoyar e informar visualmente de lo que ha ocurrido en el terreno de juego.

3.3.2- Abatimiento y Desesperación



Villalibre, que fue suplente, se lamenta de una ocasión fallida 17/05/21

En la imagen se nos presenta al jugador tendido en el suelo, de perfil, apoyado sobre sus rodillas, con los brazos caídos y el rostro, al contrario que en el caso anterior, relajado, sin tirantezas entre los músculos que lo conforman.

Como podemos ver, los ojos se hallan prácticamente cerrados, un poco abiertos mirando en el sentido que direcciona el rostro. Los parpados, por ejemplo, hacen que casi no podamos verlos, con lo que las cejas y el entrecejo se muestran en una posición relajada, en un estado, como decimos, que no muestra ninguna tensión.

Por otro lado, la cabeza se presenta inclinada hacia atrás, apoyada y de manera lánguida, como si el peso de esta fuese mayor y recayese sobre la espalda. Los hombros, de igual manera, se hallan caídos, sin mostrar tensión alguna.

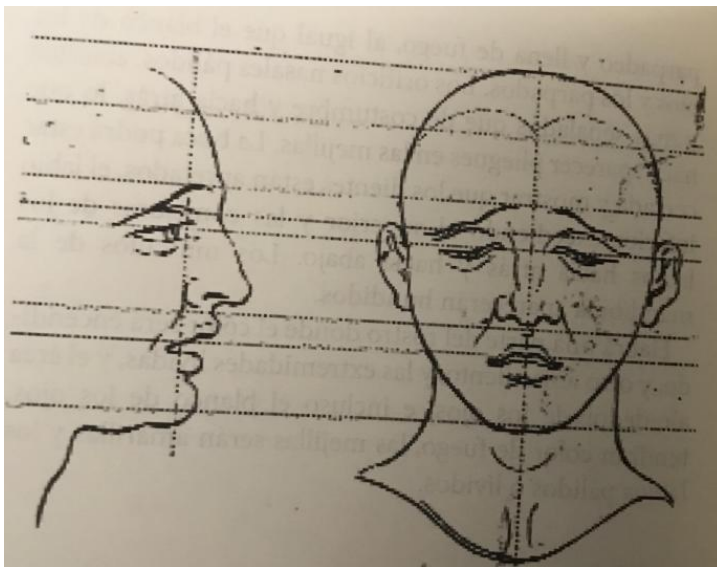
Del mismo modo, en este caso podemos intuir, por medio de la experiencia, que la figura no emite ningún tipo de expresión verbal, es más, podríamos pensar que en ese preciso instante el protagonista de la imagen se halla en un estado de silencio, de abatimiento o de abandono del propósito de la acción que realizaba. De igual manera, intuimos que el factor de la respiración, en ese momento, es importante ya que la experiencia nos dice que, aunque no lo sepamos, pues es una fotografía, posteriormente a ese preciso momento podría llegar un suspiro o un gesto aleatorio de esta índole.

Como hemos observado anteriormente, el pie de la fotografía nos informa del por qué de la manifestación gestual de Villalibre. “Villalibre, que fue suplente, se lamenta de una ocasión fallida”. Esta información nos dice que el jugador se lamenta por no ejecutar bien una acción deportiva y, además, enfatiza diciéndonos “que fue suplente”, con lo que subraya más aun la expresividad y el sentimiento del jugador. Una vez más, es el pie de la fotografía el que nos completa el proceso de visualización de las imágenes llegando a ser conocedores, o intuir de manera más precisa, de lo que está ocurriendo en las fotografías, algo que iremos observando en todos los casos que acontecen.

Al igual que en el caso anterior y en los siguientes, respecto a las observaciones, comparaciones y anotaciones que podemos hacer con los escritos de Le

Brun, podríamos clasificar y registrar esta fotografía, representante de muchas otras, en la emoción de la *Tristeza* descrita por el pintor. En *Fisiognomía de las Pasiones* (1667, p 74-75) podemos leer el siguiente texto que apoya la descripción que estamos realizando de la imagen:

Quien está afectado de esta pasión tiene las pupilas turbias, el blanco del ojo amarillento, los párpados bajos y algo inflamados, el contorno de los ojos lívido. Los orificios nasales caídos, la boca entreabierta y las comisuras hacia abajo. La cabeza aparece indolentemente inclinada sobre uno de los hombros. Todo el color del rostro es plomizo y los labios pálidos y sin color.



Charles Le Brun, la *Tristeza* Gabinete de Dibujos. Museo del Louvre. París

En la imagen realizada por Le Brun, podemos ver las variaciones de los rasgos faciales se asemejan a la imagen elegida del futbolista. La boca entreabierta, los ojos casi cerrados y las cejas caídas por la parte izquierda. Una especie de dejadez, de ablandamiento muscular que hace verse la figura de tal manera, alargada por el peso de la gravedad y abatida por un motivo previo.

Del mismo modo, consultando las descripciones de Darwin sobre esta expresión de la emoción podemos destacar lo siguiente (p 171-172):

La circulación se torna lánguida, la cara palidece, los músculos se vuelven flácidos, los párpados caen, la cabeza se inclina sobre el pecho hundido, los labios, las mejillas y la mandíbula inferior descienden por su propio peso. De ahí que todos los rasgos parezcan alargados.

La respiración se vuelve lenta y débil y se interrumpe a menudo con profundos suspiros.

Podemos concretar que estos dos sentimientos, tanto el descrito por Le Brun, la *Tristeza*, como Darwin, el *Abatimiento* o la *Desesperación*, son procesuales, es decir, puede que un sentimiento genere unas expresiones faciales que sean precursoras de unas posteriores, como puede ser el proceso entre dos emociones tales como, por ejemplo, la impotencia y la pena, o la desesperación y el abatimiento. Por eso, tenemos que tener en cuenta que, como hemos explicado, son rasgos que las figuras describen en un momento preciso y concreto, con lo cual, no somos conocedores del transcurso de esa emoción captada por la cámara. Estudiamos lo que la fotografía nos muestra y, por eso, y junto con la comparación de las expresiones registradas por los dos autores, vemos que este tipo de fotografía correspondería con dichas descripciones.

En este caso en particular, deberíamos añadir que en esta imagen, frente a otras, ha habido una labor de encuadro por parte del fotógrafo. En este caso es un formato vertical, con el lado inferior muy estrecho, haciendo que la figura se vea más visible y exaltando las características del sentimiento de la misma, es decir, enfatizando, de esta manera, lo que la figura está manifestando. Es en este punto donde vemos que el fotógrafo, por medio de este recurso, manipule, en cierta manera, lo que registra.

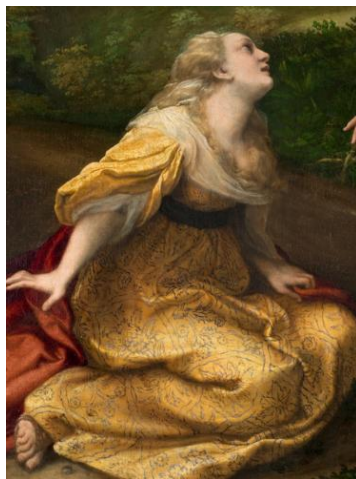
Dejando a un lado la descripción expresiva y, al igual que en el apartado anterior, respecto a la pintura renacentista y barroca, las imágenes que en un primer momento hemos registrado formalmente se basan en figuras que se muestran apoyadas sobre sus rodillas, al igual que en la fotografía deportiva que nosotros hemos seleccionado.

Sobre este aspecto, podemos señalar que la mayoría de las imágenes que hemos recopilado, hasta ahora, las características emocionales que presentan tienen parecidos gestuales con respecto a la imagen deportiva que nosotros hemos seleccionado. Además de estar apoyadas sobre las rodillas, ambas imágenes, tanto la seleccionada como las antiguas, se presentan con expresiones faciales similares: la boca entreabierta, la mirada fija en un punto y una especie de abatimiento o “dejadez” que hace que formalmente tengan rasgos comunes. En cambio, si nos planteásemos la cuestión por la que las posturas coinciden, entonces veríamos que el contexto de ese movimiento no tiene parecidos. Unos son por acciones deportivas momentáneas y los otros tienen más relación con la veneración y el rezo.

Al igual que en el caso anterior, y en los siguientes, vemos que la existencia de alegorías y metáforas inscritas en la figuras distan de los objetivos, creemos, que tiene la fotografía. Por ejemplo, en el *Retablo Paumgarnter*, 1498, de Alberto Durero, o en la figura femenina de *Noli me tangere*, 1523, de Corregio, podemos observar que, a simple vista, la disposición de las figuras, la manera en que se presentan sobre el suelo o la inclinación de las cabeza, entre otras, hace que, a priori, podamos establecer una conexión gestual y expresiva relacionada con la figura de la fotografía seleccionada pero, como explicamos, el sentido alegórico que tienen las figuras pictóricas creemos, pues más adelante lo esclareceremos, que no existe conexión o relación, es decir, la figura fotografiada se presenta así de forma involuntaria y por la consecuencia de una acción deportiva. Es el fotógrafo el que registra ese momento mediante la cámara fotográfica, mientras que la figuras pictóricas llegan a ser realizadas al antojo del pintor con el objetivo y el propósito de transmitir una idea o un sentimiento. En este sentido podemos aventurar que los pintores observaban acciones reales que trasladaban a sus telares con el objetivo de completar el sentido de las acciones y dar un contenido a los personajes. En el caso de la fotografía y los futbolistas, podemos señalar que, en este sentido, en el de la expresión involuntaria de las figuras, podría establecerse cierta conexión conceptual, por un lado, las acciones de las figuras pictóricas y, por otro lado, las acciones involuntarias de los jugadores y el registro de estas por parte de los fotógrafos.



Corregio..*Noli me tangere*. (1523). Óleo sobre tabla. 1,3 cm x 1,03 cm



Detalle



Alberto Durero *Retablo Paumgartner*. (1498). Temple sobre madera de tilo. Tabla central 155cm x 126.cm
Laterales 157 cm x 61 cm



Detalle

Este hecho hace que podamos señalar, así, que hay que entender la postura de las figuras, tanto las fotográficas como las pictóricas, como acciones que se dan por hechos diferentes. Por un lado, como explicamos, las primeras adoptan esa postura ya que el contexto hace que los lances deportivos den ese tipo de posturas y gestos. Entendemos, o intuimos, el contexto de la imagen nada más verla. Por otro lado, en las imágenes antiguas, las figuras que son presentadas de esta manera por los pintores, se arrodillan siendo conocedores de que se encuentran ante algo divino o, entendemos, de carácter religioso o mitológico, dentro de un rango emocional que podría responder a sentimientos como el perdón, la devoción, la admiración o la sumisión.

En cuanto al tiempo de la acción, como explicamos, la fotografía capta un momento determinado dentro de una acción corporal que se produce en un espacio de tiempo y no en un instante, que es lo que realmente captura la fotografía. De hecho, examinando la fotografía de Villalibre, vemos claramente visible este hecho. El jugador se presenta de esta manera sin ser conocedores del porqué de esta acción, como por ejemplo, podría darse tras fallado una acción de gol, tras la derrota de un partido o tras un choque agresivo, es decir, la falta de contexto hace que interpretemos la gestualidad de la figura dentro de un marco de posibilidades en las que dicha expresividad tenga cabida, algo que, como hemos comentado, la experiencia en torno al lenguaje no verbal que adquirimos hace que esto sea posible.

A lo anterior habría que añadirle que, s el texto que acompaña a la imagen, el que nos detalla, contextualiza y complementa la información de la fotografía. Este factor descriptivo guía y “encarrila” al lector evitando, así, lecturas erróneas o malas interpretaciones. En cambio, en la pintura, las figuras no dan pie a otros significados o equívocos. Al contrario que la fotografía, no representan un instante sino que cada figura condensa una acción en un tiempo prolongado. Es aquí donde vemos que este tipo de característica, la posible existencia de un marco simbólico en las figuras deportivas, no se cumpla en ambos campos. Como explicamos, la fotografía futbolística tiene como objetivo resumir, mediante el registro de las emociones, los gestos y las acciones deportivas de las figuras que participan en el terreno de juego. La narración, lo que se cuenta, está cerrado a unos acontecimientos en particular ocurridos

en un marco de tiempo y espacio determinados y, si existiese algún tipo de simbología, se ceñiría única y exclusivamente a lo ocurrido, a lo acontecido, como por ejemplo, el registro de dos figura de equipos contrarios luchando por un balón para simbolizar el empate.

Una vez más, podemos afirmar que, a nivel fisionómico, la manera en que se presentan las figuras, en ambos ámbitos, no ha variado, es decir, la fisionomía humana y las expresiones de esta respecto a los sentimientos y emociones que padece no ha sido alterada. Ahora bien, lo que no somos conocedores es de la posible existencia de la alegoría expresiva que pueda llegar a darse en la fotografía deportiva actual, entendiendo el término de alegoría expresiva como indicadora de lo acontecido en el terreno de juego.

3.3.3- Alegría y Buen Humor



Marcelino García Toral, sonriente, tras sellar el pase para la final del domingo. 15/01/21

En este caso, en la imagen que hemos seleccionado como representante de otras que tengan las mismas características, podemos ver al protagonista de esta fotografía con la mirada direccionada hacia el espectador. Se nos presenta enseñando los dientes

de manera jovial. Lo intuimos de esta manera ya que los ojos, las cejas y el ceño no describen expresiones que tengan que ver o coincidan con sentimientos agresivos o amenazantes. Por ello, la imagen nos transmite una sensación amigable y relajada.

En cuanto a la boca, la percibimos prácticamente cerrada. Como decimos, se halla lo suficientemente abierta como para enseñar los dientes superiores. Esta, al presentarse de esta manera, hace que los músculos, tanto los de alrededor de los ojos como los de la boca, se presenten de forma arrugada, generando, así, un pliegue en los pómulos. La conexión entre los músculos hace que el movimiento de la boca se desplace hacia arriba, haciendo que los surcos nasogenianos¹⁶ y las arrugas de expresión se tornen más visibles.

Como explicamos, la mirada de la figura se centra en el espectador. Los ojos los podemos observar que se encuentran abiertos pero sin ejercer ninguna tensión por parte de los párpados. El superior, al igual que las cejas, se presenta de forma relajada y sin prácticamente tensión alguna, en cambio, el parpado inferior, se eleva un poco, haciendo que la separación entre ambos, tanto superior como inferior, sea más pequeño que, por ejemplo, cuando se da el sentimiento de sorpresa, algo que veremos más adelante.

Al no existir un ceño fruncido, en el caso del buen humor, la frente se presenta sin poseer tirantes, se halla en un estado relajado, sin arrugas ni pliegues ejercidos por el movimiento de las cejas, ya que estas se presentan de igual forma, en un estado natural sin alteraciones. En este sentido, habría que señalar que cuando si existe el ceño, y a la vez se dan las mismos rasgos comentados, la persona puede adquirir otro rasgo diferente que más tendría que ver con características picarescas, irónicas o incluso malvadas. Es aquí donde debemos señalar que la risa, o la sonrisa, sobre todo cuando es descontrolada, también se la atribuye a las personas dementes o que sufren de algún trastorno psicótico.

¹⁶ Pliegue cutáneo que delimita las alas de la nariz de las mejillas de cada lado de la cara. Signo de expresión que se hace más llamativo con el paso del tiempo debido a la relajación de los tejidos de la piel y a la pérdida de la tensión muscular.



Sujetos anónimos esbozando sonrisas pícaras

El Grinch. Jim Carrey. 2000

Al igual que en los casos anteriores, al comparar y estudiar este sentimiento con las teorías de Le Brun y de Darwin, podemos ver lo siguiente: Por un lado, Le Brun, hace un recorrido por la *Alegría* y la *Risa*, siendo esta última como sucesora de la anterior. En nuestro caso, lo que deberíamos señalar sería anotaciones de ambos sentimientos descritos por Le Brun. En cuanto a la *Alegría*, señala (1667, p76):

...en esta pasión la frente permanece serena, las cejas sin movimiento, elevadas por el centro, el ojo medianamente abierto y risueño, la pupila viva y deslumbrante, los orificios nasales tan solo un poco abiertos, la boca tendrá las comisuras un poco elevadas, el color vivo y las mejillas y los labios encarnados.

Seguidamente podemos señalar lo que describía sobre la *Risa* (1667, p76-77):

...la boca aparecerá entreabierta, mostrando los dientes, las comisuras hacia atrás elevándose hacia arriba, lo que hará formar un pliegue en las mejillas que parecerán hinchadas t elevase hacia los ojos.

Como explicamos, para el caso que estamos analizando, la descripción de nuestra figura sería una mezcla entre los dos sentimientos descritos por Le Brun. Una suma de los sentimientos expresados por la alegría y por la risa. Al tratarse de una fotografía, como hemos señalado anteriormente, captamos el instante de ese proceso sin ser conocedores de la acción previa, ni posterior, de lo que observamos.

A la hora de analizar los textos de Darwin, pudimos dar con varias características comunes descritas en el capítulo VIII (1872, p189- 209). A principio del capítulo nos señala y explica las causas por las que los niños y los adultos llegan a este sentimiento y expresión. Más adelante Darwin señala la evolución que existe entre la

sonrisa y la risa, llamándolos sonrisa moderada y sonrisa abierta. Presenta dos imágenes y sobre ellas señala lo siguiente:

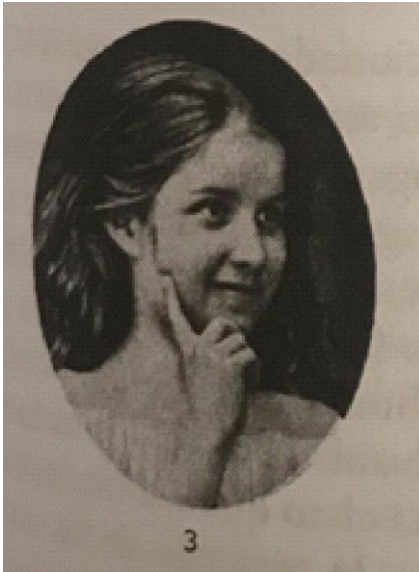


Lámina III. Figura 1 y 3. *La Expresion de las Emociones*. Charles Le Brun. (1872, p193)

...la boca es activada exclusivamente por los músculos cigomáticos mayores, que sirven para tensar los angulos de la boca hacia atrás y hacia arriba. Al mismo tiempo, los músculos orbiculares de los ojos, el superior y el inferior, están contraídos en mayor o en menor medida.

Las mejillas se desplazan hacia arriba por el desplazamiento hacia atrás y hacia arriba de los ángulos de la boca debido a la contracción de los músculos cigomáticos mayores, y por la elevación del labio superior.

Al mismo tiempo, las cejas se hallan ligeramente bajadas, lo cual demuestra que tanto los orbiculares superiores como los inferiores se contraen al menos en alguna medida, aunque esto pase desapercibido en lo que se refiere a nuestras propias sensaciones.

Como vemos, nuestras observaciones, en cuanto a la imagen de la figura deportiva, concuerdan con las explicaciones y anotaciones de Le Brun y de Darwin. Podríamos decir que, la evolución de la sonrisa a la risa es un tránsito marcado por el grado del factor ajeno que lo evoca. Observamos, así, que la manera o la medida en que la boca se retrae provoca mayor o menor cantidad de desplazamiento en el resto de los músculos, haciendo que estos se tornen más visibles en mayor o menos medida.

Por un lado, el factor de la experiencia nos dice, una vez más, que cuando vemos a una figura en estas condiciones nos evoca características amigables y positivas. Por otro lado, vemos que los dientes de la persona se hacen visibles pero no con un sentido amenazante, como lo hacen los animales a la hora de querer intimidar a su oponente, sino que, al no existir un ceño fruncido producido por el movimiento de las cejas, y otros que acompañarían a ese sentido intimidatorio, vemos que el sentido de este hecho es en sentido contrario, amigable e indicador de que esa figura se muestra bajo un sentimiento positivo.

Vemos, también, que la el buen humor, la risa, la alegría o incluso el éxtasis tienen entre ellas características similares. Podríamos decir que en base a la cantidad o grado de buen humor se obtiene o se “escala” hacia la alegría, la risa o el éxtasis. En este sentido, vimos que en este apartado se podía llegar a ordenar las imágenes sobre estas emociones en base a las expresiones llevadas a cabo por las figuras. Desde el buen humor y la alegría, hasta la risa y el éxtasis. Sobre este último, nos gustaría explicar que se nos hace presente en las imágenes que sobre todo están relacionadas con las celebraciones tras anotar un tanto. En torno a estos gestos y símbolos llevados a cabo en esos instantes vimos que las anotaciones descritas por Le Brun sobre el Éxtasis recogían la idea del punto más alto en la escala del buen humor (1667, p 82):

El Arrocamiento o Éxtasis puede mostrar el cuerpo vencido hacia atrás, los brazos elevados, las manos abiertas, y toda la acción señalará un delirio de alegría

Los brazos, las manos, o los gestos simbólicos se hacen presentes en este sentido y, como hemos comentado al principio, al tratarse de imágenes recogidas en épocas de pandemia, los jugadores, a la hora de celebrar una anotación, se dirigen

directamente a las cámaras que se hallan en torno al terreno de juego con el objetivo de transmitir y dejar registrado algún tipo de simbología gestual que lleva consigo un mensaje que, por lo general, el entorno de la figura es conocedora.



Iker Muniain celebra el tanto que supuso el empate provisional y que abrió, a la postre, la remontada del Athletic. 1/11/20



“El mejor” Oihan Sancet durante una de las celebraciones tras anotar. 9/05/21



“El mejor” Iñigo Martínez durante una de las celebraciones tras anotar. 26/04/21

Como idea general, podemos acabar diciendo que la evolución de esta emoción hace que los gestos, faciales y corporales, sean alterados y desplazados en la medida y en la forma en que se manifiesten en el individuo. A mayor sea la alegría mayor será la manera en que la figura la exprese, dependiendo, eso sí, de la personalidad de esta y del grado de efusividad que la caracterice.

Hemos podido recopilar, dentro de esta primera búsqueda de representaciones renacentistas y barrocas, varias obras en las que se nos presenta alguna figura expresando este sentimiento o con expresiones similares. Como podemos ver, es en la boca donde recae la mayoría del peso de esta expresión, es decir, es esta parte del rostro la que inicia o de donde nace el principal indicio de que la figura se presenta de buen humor. En cambio, como hemos explicado, la risa también puede ser síntoma de cierta demencia o alteración emocional, por tanto, la existencia de características comunes entre las fotografías recopiladas y las imágenes antiguas, podrá llegar a darse, o no.

Como veremos, la comparación y la búsqueda que realizaremos se basará en los rasgos expresivos faciales y en los movimientos y posturas corporales que acompañan a tales expresiones y, al igual que en los casos anteriores, esta selección se basa puramente en la fisionomía de las figuras y no en posibles significados que puedan

tener a nivel metafórico. En este caso, en la imagen deportiva seleccionada, vemos que, a priori, tiene rasgos similares, por ejemplo, a la obra de Caroto, *Retrato de un muchacho con monigote*, 1523.



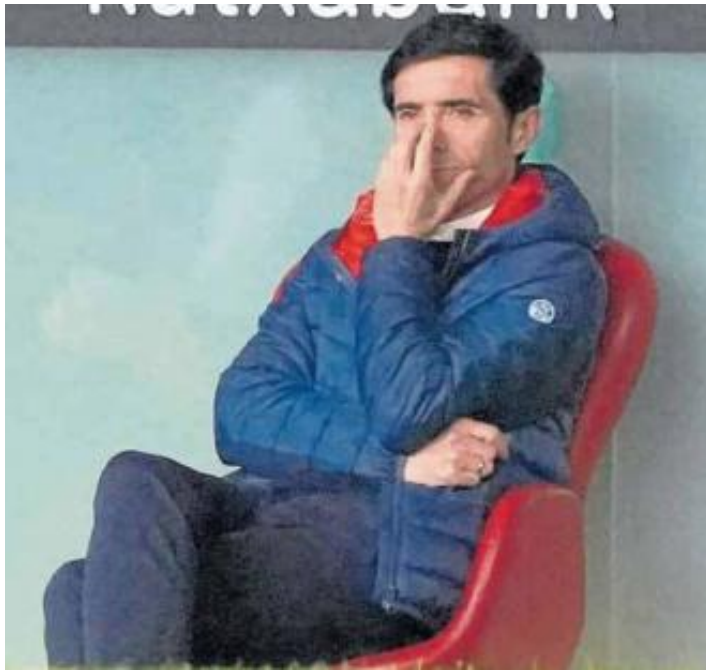
Giovanni Francesco Caroto. *Retrato de un muchacho con monigote*. (1523). 29 cm x 37 cm

En esta pintura podemos subrayar la manera en que la figura observa al espectador con un gesto muy parecido a la imagen del periódico. Sonriente, enseñando levemente los dientes superiores, con los pliegues de los pómulos marcados y con las manos en un segundo plano. Sí que es cierto que ambas figuras se presentan realizando acciones diferentes, incluso la de la fotografía se presenta con la cabeza inclinada, pero refiriéndonos a la expresión de la emoción y a la manera en que se manifiesta en el rostro, podemos observar que los aspectos formales pueden llegar a ser similares.

En cuanto al sentido metafórico o alegórico que porta la figura, en este caso, podemos analizar que el contenido simbólico es escaso. Se trata de una imagen que más tiene que ver con lo puramente cotidiano. El muchacho, enseñando el dibujo, puede llegar a tener conexiones con la emoción y el sentimiento de la creación artística. La idealización de la alegría espontánea de la creación es representada por Caroto a través de la expresión que podemos observar en la figura.

Como vemos, han sido varias las imágenes que hemos recopilado en un primer momento. Como hemos explicado, más adelante, en las cuestiones que plantearemos al fotógrafo deportivo, intentaremos responder a la pregunta sobre la posible relación entre las fotografías futbolísticas recopiladas y las obras pictóricas renacentistas y barrocas. Estudio que no adelantaremos en este apartado pero que, como a priori podemos observar, se nos presenta mediante la representación, por parte de la pintura, la captación y registro, por parte de la fotografía, de la figura humana y la manera en que manifiesta las expresiones.

3.3.4- Meditación, Abstracción y Reflexión



Marcelino García Toral muestra un rostro pensativo que evidencia el mal primer tiempo del Athletic 12/02/21

En la fotografía seleccionada para este apartado podemos ver a la figura que se presenta sentada, con las piernas cruzadas, al igual que los brazos, que se muestran uno apoyado sobre el otro pero ambos pegados al cuerpo. La mano, como vemos, hace que no podemos ver totalmente el rostro. Lo que vemos de él nos hace ver que la figura se halla relajada y contemplando, creemos, alguna anécdota de la lejanía. Podríamos decir que la expresión, en este caso, no es tan notoria o fácilmente detectable, con lo que la incluimos en este apartado por la siguiente descripción.

Por un lado, la boca, se halla cerrada y sin tensiones, estando las comisuras a la misma altura que el centro de esta. Como consecuencia, ni los pliegues de los pómulos ni los músculos de alrededor presentan tensiones. Podríamos señalar que las cejas se encuentran prácticamente de igual manera pero frunciendo levemente el ceño, de manera sutil. Este gesto, junto con la dirección de la mirada, nos informa de que lo que esta divisando se encuentra a cierta lejanía, en el caso de que estuviera observando

físicamente y no mentalmente, factor que hace que la mirada adquiriera un sentido diferente más relacionado con la abstracción o el ensimismamiento.

Por otro lado, la figura se dispone con las piernas cruzadas y con los brazos, también, prácticamente cruzados, apoyando el codo izquierdo sobre la mano derecha. Es la mano izquierda la que medio tapa el rostro, algo que entendemos como un gesto que acompaña a un momento de observación y de reflexión que la figura realiza inconscientemente o que, justo en ese momento, lidia con un pequeño picor esporádico que ha sido captado por la cámara

Una vez más, el pie de la fotografía nos aclara el cómo y el porqué de la situación que manifiesta la figura. “Marcelino García Toral muestra un rostro pensativo que evidencia el mal primer tiempo del Athletic”. Por un lado, la información que nos detalla el pie de la imagen se centra en lo gestual, “rostro pensativo” y, por otro lado, nos explica el porqué de esa situación, “evidencia el mal primer tiempo del Athletic”. Este hecho nos detalla y nos aclara la cuestión de lo que estamos observando, con lo cual, como hemos explicado anteriormente, el proceso de visualización finaliza con la información que detalla o describe el pie de la fotografía, haciendo que la primera lectura que se realiza sobre la figura, y que se lleva a cabo gracias a la experiencia en torno al lenguaje no verbal, quede completa.

Al igual que en los análisis anteriores, echando un vistazo a las teorías de Le Brun, vemos que en la mayoría de las maneras en que los sentimientos se expresan, los rasgos faciales alteran el estado o la posición neutra. Vimos que nuestra fotografía se asemejaba más a un sentimiento de *Esperanza* que a cualquier otro descrito por el pintor francés. Como decimos, no sabemos si la figura que estamos analizando se halla en este estado pero, por las observaciones que hemos realizado, este sentimiento tiene características que podrían dar a expresiones de este tipo. Podemos ver, así, lo que Le Brun analizó (1667, p 71-72) sobre este sentimiento sin querer decir, repetimos, que lo que está expresando nuestra figura sea esa emoción, únicamente ha sido la descripción que más se ha asemejado a nuestras observaciones:

Cuando estamos predispuestos a desear un bien, y hay una apariencia de poder obtenerlo, entonces el bien exalta en nosotros la Esperanza. Ahora bien, como

los movimientos de esta pasión no son tan externos como internos diremos poco acerca de ella. Únicamente señalaremos que esta pasión mantiene todas las partes del cuerpo suspendidas entre el Temor y la Seguridad. De esta manera si una parte del entrecejo marca el temor, la otra parte marca la seguridad. Así, todas las partes del cuerpo u del rostro son divididas entre los movimientos compuestos de estas pasiones.

Como expresa Le Brun, hay pocos rasgos externos que nos informe del estado de la persona, por eso, creemos que son los ojos, la mirada, los indicadores de que la figura se encuentra pensante u observante. Una especie de visión que hace entender que la figura se encuentra ausente o distraída. No somos conocedores de lo que la figura está observando. No sabemos ni siquiera si está observando, es decir, puede que se encuentre, como decimos, en un estado de abstracción, o en un momento de estudio sobre alguna cuestión de su entorno, o no. Como no somos conocedores de estos aspectos nos basamos en la posibilidad de las cuestiones que podrían llevar a que la figura presente estas características.

En este sentido, nuestras observaciones podrían apoyarse, en parte, con las descripciones de Darwin sobre la *Abstracción* y la *Meditación* ya que vimos que las emociones que más se asemejaban eran estas. En las tres se daban características similares a las aquí descritas. Sobre este asunto podemos leer lo siguiente (1872, p211) y (1872 p216):

Una persona puede estar absorta en los más profundos pensamientos y su ceño seguirá liso hasta que se tope con algún obstáculo en la secuencia del razonamiento o hasta ser interrumpido por algo que le distraiga.

Cuando una persona esta abstraída con la mente ausente o. como se dice a veces cuando alguien está “ensimismado”, no frunce el ceño pero sus ojos parecen vacíos. Generalmente sus parpados inferiores se elevan y arrugan del mismo modo que cuando una persona corta de vista trata de distinguir un objeto distante, y al mismo tiempo los músculos orbiculares superiores están un poco contraídos

Nuestra figura responde a la descripción que hace Darwin sobre este sentimiento pero, como hemos comentado anteriormente, no tenemos más información visual sobre el antes o el después del gesto que observamos con lo que solo podemos intuir que la figura ha sido interrumpida por ella misma o por un factor exterior que tiene que ver con el entorno en el que se sitúa.

Llegados a este punto, podemos decir que, en este caso, los rasgos de la figura no nos dice mucho acerca de los sentimientos o las emociones que la figura sienta, sino que únicamente podemos agruparlas como posibles de acercarse a los grupos descritos y analizados anteriormente. Sería la sucesión de las expresiones anteriores, o posteriores, o el entorno en el que se desenvuelve la figura, para saber con mayor exactitud lo que esa persona está sintiendo o realizando en ese momento.

No obstante, como hemos detallado anteriormente, deberíamos recurrir al pie de la fotografía para saber lo que realmente está ocurriendo en la imagen. En este caso, podemos leer lo siguiente: “Marcelino García Toral muestra un rostro pensativo que evidencia el mal primer tiempo del Athletic”. Como hemos explicado anteriormente, es el pie de la fotografía el que nos detalla lo que ocurre en la imagen, haciendo que interpretemos de otra manera, sin saber si es la correcta o no, ya que creemos que la información que detalla el periódico puede llegar a ser incorrecta, lo que ahí acontece.

También debemos señalar que, el gesto que manifiesta la figura de la imagen que hemos señalado se realiza de manera concreta, muy puntual. Este tipo de gestos en los que no deja ver el rostro de la figura o el sentimiento que expresa el rostro de la misma denota duda, no era de gran interés en el arte de los siglos que estamos analizando ya que no se consideraban. Si comparamos la imagen seleccionada con las obras de A. Durero, *Melancolía*, 1514, o, aunque sea del siglo XVII, *Magdalena penitente*, 1640, de Georges de la Tour, vemos que, las tres figuras se presentan de una manera similar. La pose de la mano sobre el rostro o la mirada hacia la “nada” hace ver que las tres figuras denoten una actividad emocional similar, sin ser conocedores, en el

general no adquiera prácticamente tensiones. A consecuencia de esta seriedad, la frialdad emotiva se acentúa haciendo que la figura adquiera cierta lejanía con respecto al observador. Por ejemplo, en el retrato de *El Dux Leonardo Loreda*, 1503, de Bellini, podemos observar a un hombre, de avanzada edad, vestido con un manto gris de bordados dorados y una especie de telar, a juego del manto, que cubre su cabeza. Al mismo tiempo, podemos ver que la mirada de esta persona se dirige hacia la izquierda del observador.



Giovanni Bellini. *El Dux Leonardo Loredan*. (1503). Óleo y temple sobre tabla. 62 cm x 45 cm.

La figura semeja un busto, lo que ya indica mucho a qué se refiere. Se presenta situada detrás de un pretil y, al carecer de fondo figurativo, hace que se halle

en un lugar indeterminado, lo cual dota de interés y atractivo adicional a la figura, resaltando, así, la dignidad de esta.

En cuanto a los atributos de la figura realizada por Bellini, al ser retratado con el traje de ceremonia propio del cargo, el sombrero y los botones ornamentados, podemos concluir que se trata de un retrato oficial sin que lleguemos a percibir, en un primer momento, cierta analogía o metáfora que tenga que ver con otros atributos que caracterizan al retratado dotándolo de un estatus en concreto. Del mismo modo, al detallar, por parte del pintor, todo este tipo de características que pertenecen a una figura vemos que existe cierta focalización que hace que la pintura nos transmita lo que el pintor quería representar o detallar.

Es por eso, por lo que creemos que la fotografía que aborda este tipo de imágenes, donde las figuras se presentan de esta manera, pueden llegar a tener cierta relación fisionómica con los retratos que se realizaban en aquella época. No obstante, vemos que el sentido de las imágenes y el significado que en ellas se determina no tienen relación alguna. Por un lado, las fotografías que se realizan en torno a este tipo de actitudes creemos que son meramente informativas y que no tienen como objetivo registrar o captar la figura en el sentido que lo hacían los pintores en torno a las representaciones de esta índole. Por otro lado, vemos que una de las conexiones que podrían existir entre ambas disciplinas se ciñe simplemente a la fisionomía del rostro humano y a la manera de expresión que, como hemos explicado anteriormente, no ha variado.

Por otro lado, también hemos podido observar lo que aquí describimos en el retrato de *La Muchacha de la Ventana*, 1645, Rembrandt. En esta obra vemos a una joven apoyada sobre los codos sobre un pretil o sobre el borde de lo que podríamos intuir como una ventana. La muchacha se representa vestida de blanco y con la mirada fijada en el espectador. A su derecha vemos un murete de ladrillo. La niña, se inclinada hacia adelante y se acerca al espectador, siendo el murete el que cumple la función limitadora entre la figura y el que observa la escena. La expresión del rostro, la mirada

intensa de grandes ojos, la boca ligeramente abierta y la postura confiada transmite cierto momento de intimidad al espectador.

Respecto a la identidad de la muchacha, podemos intuir que, al tener los mofletes rojizos y las manos morenas, algo que en aquella época suponía que trabajaba en el campo o al aire libre, pensamos que podría tratarse de una criada o alguien que trabajaba en estas condiciones.

Al igual que en el caso anterior, el propósito de esta obra, creemos, tiene diferencias respecto al objetivo de la fotografía. No obstante, y como estamos viendo en los demás ejemplos, en cuanto a la manera expresiva y las formas del ser humano para llevar a cabo los sentimientos no han variado.



Rembrandt. *Muchacha en la ventana*. (1645). Óleo sobre lienzo. 82 x 66 cm.

Por último, en cuanto a la posición corporal de la figura deportiva que hemos seleccionado, vimos que en muchas de las representaciones artísticas las figuras se presentaban sentadas. En este sentido observamos que los pintores realizaban este tipo de encajes y disposiciones con el objetivo de responder a una composición donde las colocación de las figuras correspondiese a los objetivos del pintor, o, también, para dotar a las figuras de sentidos simbólicos propios de aquella época. La cuestión de la figura sentada que piensa o divisa, el pensador que analiza y se adelanta a los acontecimientos podría aplicarse en esta cuestión. Por ejemplo, y a pesar de que no fuese realizada en la época que estamos analizando, *Magdalena penitente*, 1640, de Georges de la Tour, o *El Pensador*, de Auguste Rodin, 1902, puede llegar a tener cierta conexión con lo que estamos estudiando. La figura se nos presenta sentada y apoyada sobre sí misma. Con la cabeza medio apoyada sobre el puño derecho y mirada hacia el suelo. A simple vista y en sentido formal, vemos ambas figuras pueden llegar a tener características expresivas similares.



G. De la Tour, *Magdalena penitente*. (1640). Óleo sobre lienzo. 1,33 cm x 1,02 cm.



Auguste Rodin. *El Pensador*. (1902). Bronce. 189 cm x 98 cm x 140 cm.

3.3.5- _CÓlera, Rabia y Mal Humor



Iñaki Williams, reñido con el gol, se lamenta de una acción ante la presencia de Pacheco, el meta alavesista. 4/10/20

En este apartado, en la fotografía seleccionada podemos ver al jugador del Athletic con la mirada baja, la boca abierta y los brazos pegados al cuerpo. Los antebrazos perpendicularmente dispuestos al torso y las palmas de las manos en dirección al rostro. En este caso, a simple vista, la figura parece estar resentida o alterada por algún motivo. Lo intuimos así por lo siguiente.

Podemos observar que se nos presenta, como decimos, con la boca abierta pero sin enseñar los dientes. Los labios describiendo una forma circular, nos hace entender que la figura se encuentra emitiendo un sonido que, al igual que en el caso de

la emoción *Sufrimiento*, intuimos que se trata de un sonido vinculado o ligado a ese estado emocional que entendemos como una especie de grito o resoplido que emplea la figura, un gesto que tiene que ver con el sentido de protección biológico empleado en la evolución del ser humano con el objetivo de ahuyentar, transmitir la sensación de peligro o ser auxiliado.

Podemos ver, también, cómo el músculo del labio superior, al verse desplazado hacia la parte frontal, hace que los orificios nasales se vean también “estirados” hacia delante. Del mismo modo, por consecuencia del movimiento de la boca, los pómulos se hallan estirados, llegando a poderse intuir la estructura ósea de estos.

En cuanto a la zona ocular, como explicamos, la mirada se presenta baja, con los párpados superiores casi desplegados en su totalidad y, al mismo tiempo, los párpados inferiores se presentan retraídos hacia arriba de manera tensa. También, las cejas, al igual que el resto de los músculos, se hallan hacia abajo, haciendo que el ceño se distinga de manera pronunciada.

De igual manera, podemos decir que la frente, al estar sometida al movimiento de las cejas, también la podemos observar arrugada parcialmente.

Por otro lado, los brazos se muestran, como explicamos, pegados al tronco, siendo los antebrazos los que se elevan a 90 grados de este. Las manos, con los dedos pegados, se presentan con las palmas de estas en dirección hacia el rostro, hacia arriba, como si quisieran sostener algo pesado y voluminoso. En este sentido, vimos que Le Brun, en la descripción de la *Estima* con respecto a las observaciones que nosotros realizamos, siendo conocedores del contexto de este gesto en torno a los deportes de esta índole, vimos que los gestos de los brazos podrían tener que ver con este sentimiento. Charles Le Brun señala (1667, p. 81):

En la Estima el cuerpo aparecerá algo inclinado, los hombros un tanto elevados, los brazos curvados y unidos al cuerpo, las manos abiertas aproximándose la una a la otra y las rodillas flexionadas.

Esto podría afirmar que el gesto que la figura está realizando está directamente relacionado con emociones que tienen que ver con la añoranza o con la consideración pero que, de igual manera están siendo varios los sentimientos con los que se entremezclan los gestos.

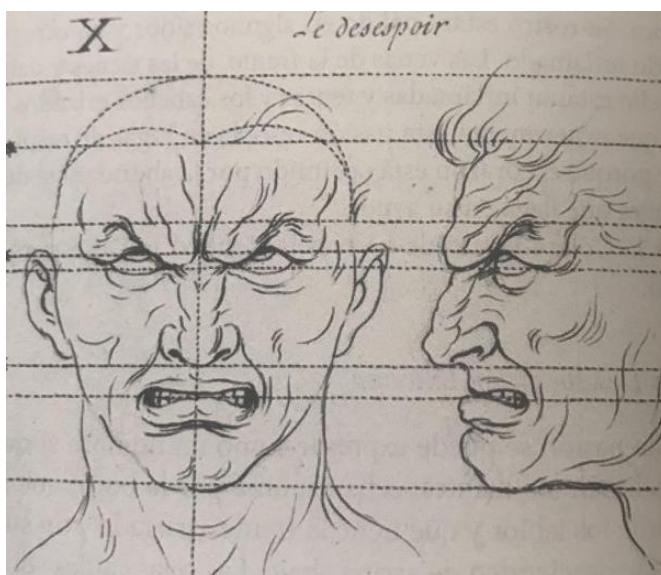
Como decimos, al mismo tiempo, en este tipo de imágenes, hemos visto que se cruzan, como explicamos, varias emociones en ese instante. Refiriéndonos a lo que acontece en el rostro, en este caso, hemos visto que la expresión de esta emoción guarda pequeñas características comunes con respecto a otras emociones, como por ejemplo, al estado de *Sufrimiento*. En ambas podemos ver, por ejemplo, que las cejas fruncen fuertemente el ceño y que los ojos se presentan cerrados. Del mismo modo, en ambas emociones las extremidades superiores, como acabamos de subrayar, son participes en este proceso ya que son empleadas en los gestos del proceso emocional. Y, por último, en ambas se ve, gracias a la experiencia, que la persona emite, con objetivos diferentes, un grito, aviso o un sonido de esta índole.

Como en los anteriores casos, el momento que observamos no es más que un instante del proceso de la expresión del sentimiento. Por ello, no somos conocedores de lo que la figura seguidamente ha realizado, haciendo que solo analicemos lo que observamos. Es el pie de la fotografía el que nos describe, con mayor profundidad lo que ahí está ocurriendo. “Iñaki Williams, reñido con el gol, se lamenta de una acción ante la presencia de Pacheco, el meta alavesista” Una vez más, el pie de la imagen añade información extra de lo que podemos llegar a visualizar. “Reñido con el gol”, por ejemplo, nos informa de que ha tenido más de una ocasión de gol y que no ha conseguido sentenciar esas acciones. Este tipo de información dista de lo puramente fáctico, haciendo que complemente el proceso de visualización, sin dar pie a lecturas equívocas o distantes a lo que acontece o ha acontecido en el terreno de juego.

Dicho esto, vimos que la descripción que realizamos de la figura, en comparación con las descripciones de los dos autores, compartía varias características

similares en más de una expresión descrita por estos. Vimos que Le Brun, por ejemplo, en la descripción entorno a *La Desesperación Extrema* (1667, p. 79) señala:

Las cejas caídas sobre los ojos y ejerciendo fuerte presión sobre la nariz, la mirada iracunda, sanguinaria. La pupila extraviada, escondida bajo las cejas y en la parte inferior al ojo, aparecerá chispeante y sin parpadear. Sus párpados estarán inflamados y lívidos. Los orificios nasales gruesos y dilatados hacia arriba a la vez que el extremo de la nariz se mantendrá hacia abajo. La boca, que estará abierta se retirará hacia atrás, y estará más abierta por las comisuras que por el centro.



Charles Le Brun. La desesperación. Gabinete de dibujos. Museo del Louvre. París.

También podemos ver en las descripciones de Darwin sentimientos y la expresión de estos con características comunes, como por ejemplo, las descripciones en base al sentimiento de Mal Humor (1872, p. 218):

Ya hemos visto que fruncir el ceño es la expresión natural cuando surge alguna dificultad o cuando se experimenta algo desagradable, sea en el pensamiento o en los actos.

Respecto al comentario de Darwin, tenemos que destacar lo siguiente: a medida que íbamos recopilando las imágenes que representaban estas características, vimos que se nos daban otras similares pero que contenían otro contexto. Observamos que existían imágenes en donde la figura expresaba rasgos de mal humor, agresivos o incluso violentos. Se trataban de imágenes en las que figuraban los jugadores esbozando gestos tensos y notorios. Cosa que, *a priori*, incluimos en este apartado ya que las expresiones que se daban, tanto faciales como corporales, tenían características similares a las aquí comentadas. En cambio, comparando con las imágenes que incluiríamos en este apartado, se nos presentaban otras que, en una primera instancia, pertenecerían a este grupo pero, una vez observado el significado, el contexto y el resto de la fotografía, llegamos a la conclusión de que existían sentimientos prácticamente contrarios que compartían expresiones similares.



Raúl García celebra con euforia el gol del empate en el tiempo de descuento. 5/02/21



Villalibre festeja con Dani García su gol en el minuto 90, que sirvió al Athletic para empatar el partido 18/01/12



Iñigo Martínez celebra en presencia de Yeray el gol del empate que deja abierta la eliminatoria para el partido de vuelta en el Ciudad de Levante. 12/02/21

Este tipo de imágenes, en cuanto al rostro, poseen la misma expresión aquí comentada. No obstante, podríamos distinguir los dos tipos de imágenes por el gesto manual, esto es, por un lado vemos que los gestos que manifiestan las figuras que

irradian mal humor, o se presentan con expresiones que responden a un estado de cólera, se traducen como “amagos” o ademanes de llevarse las manos al rostro, en cambio, en estas que analizamos, los gestos manuales, en la mayoría, se manifiestan de tal forma que las manos se presentan cerradas formando el puño, concepto que más adelante estudiaremos.

Como conclusión en torno a las descripciones, deberíamos señalar que, como en todos los casos que hemos visto, y veremos, el análisis general de la figura aborda únicamente un preciso instante, con lo que vemos que los gestos que describen pueden pertenecer a uno o más sentimientos pero, tenemos que tener en cuenta que el abanico de posibilidades que existe no es tan amplio, es decir, por ejemplo, en el caso de los gestos manuales que acompañan a los sentimientos descritos en la imagen, no podrían pertenecer a otras emociones como el desprecio o el disgusto ya que, en este único caso que analizaremos a continuación, los brazos se manifiestan con otro sentido o de otra forma.

En la búsqueda de imágenes artísticas del siglo XV y XVI vimos que, a la hora de encontrar similitudes, nos ayudaría el planteamiento llevado a cabo hasta ahora, una búsqueda centrada simplemente en el aspecto formal de las figuras, centrándonos en las expresiones faciales y en los gestos realizados por estas. De esta manera, nos centraremos exclusivamente en las imágenes que abordan la expresión facial que pueda servirnos para equiparar la cuestión que planteamos. Al igual que en los casos anteriores, las imágenes siguientes corresponden a figuras representadas, como explicamos, en obras pictóricas de la época renacentista y barroca.

Por ejemplo, en la obra de Dirck Van Baburen, *El Apresamiento de Cristo*, de 1619, podemos observar a una figura central, de vestimenta roja, siendo agarrado violentamente por otras seis figuras. Por un lado, podemos observar que la figura central tiene la mirada en dirección a la parte superior de la obra. Por otro lado, el resto de las figuras se presentan con la vista puesta en la figura central y, al mismo tiempo, la expresión de la mayoría de estas se manifiesta de la manera que abordamos en este apartado. Si, por ejemplo, observamos la figura que se sitúa a la derecha de la obra,

vemos que las cejas hacen que el ceño se pronuncie mientras la boca se presenta abierta pudiéndose ver los dientes inferiores.



. Dirck van Baburen *Apresamiento de Cristo*. (1619). Óleo sobre lienzo. 139 x 202 cm.



Detalle

Otro ejemplo en el que podemos observar lo referido en este apartado y, además, poder analizar la cuestión de las expresiones del individuo respecto a las creencias en torno a las deformidades y la relación de estas con lo negativo y lo

demoníaco, es la obra de El Bosco, *La Subida al Calvario*, 1515-1516. En ella podemos observar a una figura central sosteniendo una larga madera y manifestando una expresión facial bondadosa. Mientras, el resto de figuras, apelotonadas y dispuestas de tal forma que prácticamente solo podemos ver las cabezas de estas, se presentan con rostros deformados, grotescos y medianamente caricaturizados.

Si observamos la figura que se encuentra en la parte inferior derecha de la pintura, la que se encuentra de perfil y mirando hacia la izquierda de la obra, podemos observar que esta manifiesta los planteamientos expresivos descritos en este apartado. El ceño fruncido, la boca entreabierta, dejando visibles los dientes inferiores y con la mirada puesta en aquello, suponemos, que le hace presentarse de esta manera.



El Bosco. *Subida al calvario*. (1516). Óleo sobre tabla. 76,5 cm x 83,5 cm



Detalle

Al igual que en los casos anteriores, el sentido alegórico con el que se realiza la obra, en comparación con el propósito fotográfico, creemos, que no existe una vinculación directa. La imagen del Bosco se trata de un arquetipo que representa o caracteriza a un malvado. El proceso de representación, al contrario que la foto, es estipulado en una serie de representaciones que tengan estas denotaciones negativas y utilizarlas con el objetivo de lograr una composición interesante para el pintor. En la fotografía, al ser el resultado de un registro, esto no ocurre. La imagen fotográfica es la captura de un momento, mientras que la representación pictórica es un hecho histórico-literario.

Como hemos explicado anteriormente, la fisionomía y las maneras de expresión del ser humano no ha sido alterada, haciendo que podamos equiparar las manifestaciones expresivas antiguas con las actuales. Es en este punto donde tendríamos que preguntarnos si existe, o no, cierta alegoría en las fotografías deportivas

y si las expresiones faciales pueden llegar a ser el indicador o reflejo que los fotógrafos registran para explicar e informar visualmente de lo que ha ocurrido en el terreno de juego.

3.3.6- Disgusto, Culpabilidad e Impotencia



Unai Simón se lamenta con los brazos abiertos tras encajar tres goles 16/12/20

En este caso podemos ver al jugador del Athletic con los ojos cerrados, al igual que la boca y los brazos abiertos. A simple vista, la experiencia nos dice que se encuentra bajo un estado de disgusto e impotencia. Lo intuimos así por las observaciones y comparaciones siguientes:

Como explicamos, las partes del rostro se hallan de manera relajada. Los ojos, por ejemplo, se presentan con los párpados superiores totalmente cerrados, o, como también la boca, que se presenta totalmente cerrada y con las comisuras un poco descendidas, formando un arco invertido. A consecuencia de este movimiento, los orificios de la nariz se abren levemente.

Al mismo tiempo, la cabeza de la figura, que cae levemente hacia atrás, direcciona el rostro de forma que podemos llegar a ver la parte interior de la barbilla. También, la cabeza se inclina de forma leve hacia uno de sus hombros, mientras estos se elevan o se encogen, haciendo que la distancia entre ellos sea menor.

Como observamos, la figura se encuentra con los brazos abiertos, los codos estirados, pero no en su totalidad, y las palmas en dirección al espectador, dejándolas totalmente visibles. Los dedos, a pesar de no poder verlos, podemos intuir que se encuentran en un estado entre la relajación y la tensión.

Intuimos que, haciendo ademán de no poder hacer nada para evitar la acción ya sucedida, la figura realiza una especie de gesto que implica no tener la posibilidad o el poder de cambiar un hecho acontecido, con lo que la figura da a entender que se “entrega”, de alguna manera, impotente de la acción ocurrida. De nuevo, debemos completar la lectura de la imagen apoyándonos en el pie de la fotografía. “Unai Simón se lamenta con los brazos abiertos tras encajar tres goles”. En un principio, al contemplar la imagen, no somos conocedores del porqué de la manifestación gestual de la misma. Intuimos, por nuestra experiencia, que puede haberse dado por alguna acción negativa para el equipo rojiblanco. Además, al tratarse de la figura del portero, entendiendo esto desde un punto de vista conocedor del vocabulario de estas imágenes, intuimos que, probablemente, se da este hecho tras la anotación de un tanto por el equipo rival. Es más adelante, como hemos explicado dentro del proceso de visualización y de lectura, cuando podemos detallar o ser conocedores de la postura gestual de la figura. “Tras encajar tres goles”, esto, además, nos añade que no ha sido solamente una acción negativa registrada por la cámara, sino que añade a la información general una característica que enfatiza aun más, resume y expone la gestualidad de la figura deportiva en lo acontecido en el terreno de juego.

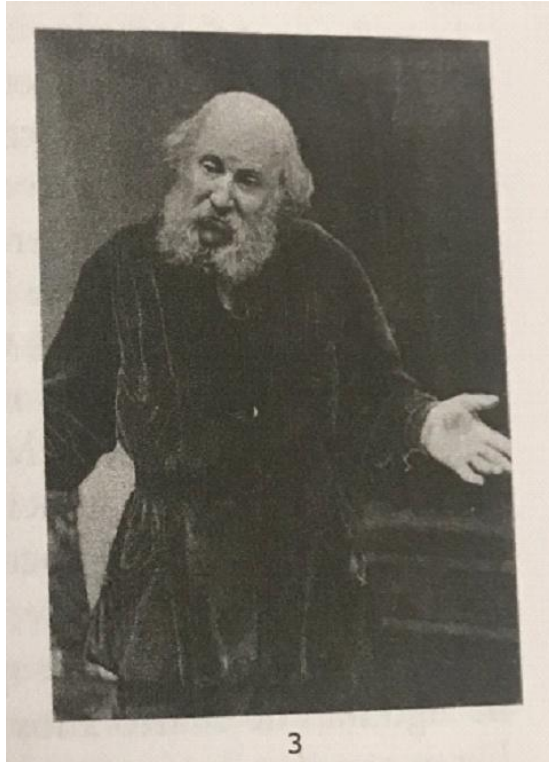
Vimos que en las descripciones de Darwin, uno de las expresiones emotivas que más se asemejaba a la fotografía que estamos analizando era la *Incapacidad, La Impotencia*. En la *Expresión de las Emociones* (1872, p248) podemos

observar un comentario que apoya nuestras observaciones sobre el encogimiento de hombros que podemos ver en este tipo de casos:

Cuando una persona desea mostrar que no puede hacer alguna cosa o no puede evitar que se haga suele levantar ambos hombros con un movimiento rápido. Al mismo tiempo, si se completa todo el gesto, dobla los codos estrechamente hacia adentro y levanta las manos abiertas volviéndolas hacia afuera y con los dedos separados.

En este aspecto podríamos decir que la imagen de la figura que estamos analizando nos dice que el proceso de expresión de ese movimiento esta avanzado, es decir, al igual que describe Darwin, si el gesto es completado en su totalidad, entonces ocurrirá lo que podemos observar en la imagen del portero del Athletic, las manos vueltas hacia el exterior, lo único que alteraría sería que los brazos, que en vez de estar doblados, se presentan estirados pero con los hombros, como explicamos y coincidimos con Darwin, más cercanos entre ellos.

Podemos afirmar este hecho apoyándonos en la fotografía que Darwin introduce en sus descripciones (1872, p-249) con el objetivo de observar estos gestos en su totalidad. A simple vista, exceptuando el rostro y la inclinación de la cabeza, podemos comparar nuestra imagen con la de Darwin y señalar las coincidencias que se dan.



Charles Darwin. La expresión de los sentimientos. Lámina VI. Figura 3 (1872, p249)

Una vez más, tenemos que señalar que lo que vemos es un instante de una sucesión de acontecimientos que se dan en un espacio de tiempo. Nosotros somos conocedores de ese instante gracias a la fotografía, con lo que nos guiamos de los gestos que está realizando la figura en el momento en que se realiza la imagen.

Como anteriormente hemos explicado, a la hora de encontrar imágenes antiguas que fueran caracterizadas por poseer expresiones generales parecidas, vimos que en la mayoría de las obras pictóricas, renacentistas o barrocas, el gesto que más se asemejaba a la fotografía seleccionada era en torno a figuras que se encontraban en una pose muy similar, pero con las extremidades no tan desplegadas, sino que tenían más que ver con el gesto de la imagen seleccionada por Darwin. Por otro lado, en cuanto al rostro, observamos que, en esta primera búsqueda de imágenes, las expresiones faciales que más se asemejaban a la fotografía deportiva eran las que poseían expresiones relacionadas con el abatimiento o el desaliento.

Ciñéndonos al puro aspecto formal de las obras, hemos seleccionado dos imágenes en donde podemos ver gestos y expresiones corporales similares. Por ejemplo, en el tríptico de *San Francisco en la Gloria*, 1440, de Sassetta, 1458. La postura que adopta la figura, gestualmente, esto es, de manera formal, podría llegar a tener características similares a la imagen deportiva pero, en cuanto al sentido simbólico y alegórico, algo que más adelante trataremos de contestar con más exactitud, creemos que no hay relación existente entre ambas figuras. No obstante, si analizásemos el por qué del gesto de la figura deportiva, vemos que esta, ayudándonos del pie de la fotografía, “Unai Simón se lamenta con los brazos abiertos tras encajar tres goles”, manifiesta gestos que más tienen que ver con aspectos que adopta el ser humano en momentos, por ejemplo, de abandono o de perdón, con lo cual, creemos que el sentido que tendría que tener las figuras, en torno al campo pictórico que estamos analizando, debería responder a un aspecto más conciso respecto a las manifestaciones gestuales de Unai Simón.



Sassetta *San Francisco en la Gloria*. (1440). Temple sobre tabla. 195 x 217 cm.

De esta manera, vimos una estrecha relación entre las figuras pictóricas que manifestaban sentimientos y formas gestuales próximos a las realizadas por Unai Simón. Por ejemplo, en *Deposizione Borghese*, 1507, de Rafael, en *Lamentación sobre Cristo muerto*, de Bellini o en *La Deposizione o Trasporto di Cristo*, 1528, de Pontorno, vemos a ciertas figuras, dentro de la escena, representadas de tal manera que vemos una conexión muy próxima a la de la figura deportiva.



Rafael. *Deposizione Borghese*. (1507). Oleo sobre tabla. 176cm x 184cm



Detalle



Bellini. *Lamentación sobre Cristo muerto*. (1520). Óleo sobre tela. 444 cm x 312 cm



Detalle



Pontorno. *La Depositione o Trasporto di Cristo*. (1528). Óleo sobre madera. 313 cm x 192 cm



Detalle

Observamos que las imágenes que hemos recopilado se presentan todas con los brazos abiertos y las palmas de las manos al descubierto. Al igual que en la fotografía de Unai Simón, el jugador de fútbol, las figuras pictóricas muestran los brazos separados del cuerpo y, como explicamos, con las manos abiertas.

La figuras pictóricas se presentan manifestando gestos y expresiones faciales que podrían tener conexiones, por ejemplo, con el *Abatimiento* o con el *Desaliento*, descritos anteriormente. La languidez y la expresión “alargada” que adquieren las figuras comparten similitudes con estos sentimientos, mientras que los gestos corporales se presentan de la manera en que hemos descrito.

Visto esto, podemos concluir que, formalmente hablando, en esta primera selección fáctica, en términos de Panofsky, las figuras coinciden, o tienen cierta similitud, con la fotografía comentada. Al mismo tiempo, al ser conocedores, tanto del significado que poseen las figuras de las obras pictóricas como también del por qué de los gestos de Unai Simón, podemos distinguir entre posibles maneras y expresiones gestuales que sean producidos y manifestados por cuestiones distintas, como hemos analizado anteriormente la figura de la obra de Sassetta.

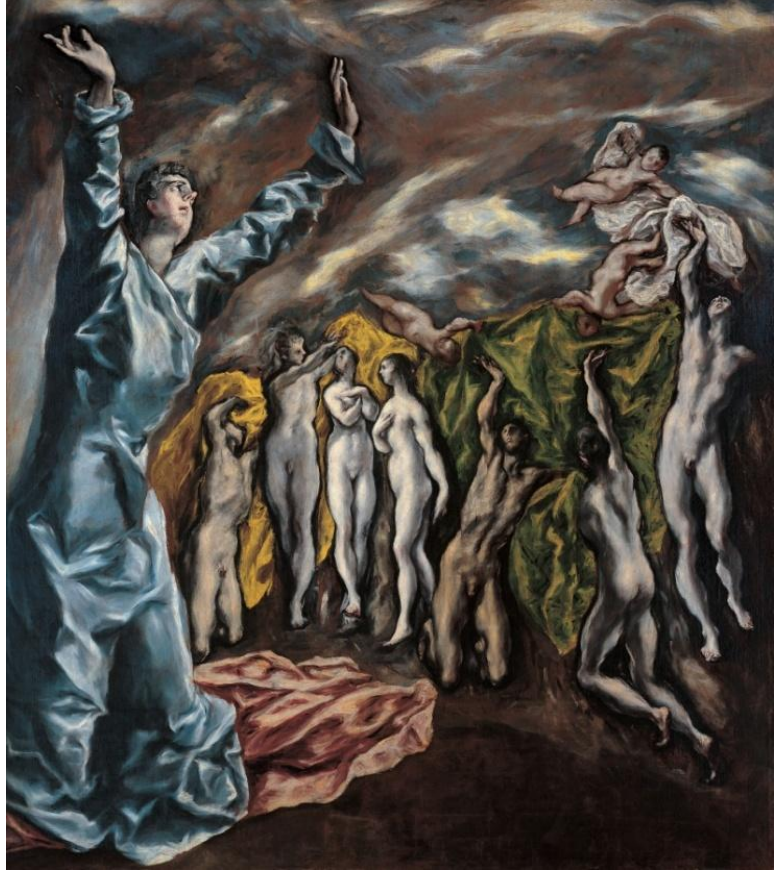
Aunque no concierne al marco histórico al que nos referimos en este trabajo, otro de los ejemplos en los que hemos podido observar este tipo de actitud ha sido en la obra de El Greco, *La Visión del Apocalipsis*, 1608-1614.

Una vez más, basándonos en los planteamientos fácticos de Panofsky, en esta obra podemos observar a once figuras sobre un fondo oscuro y nublado. La mayoría de las figuras se presentan de pie mientras que otras se sitúan sobre sus rodillas o flotando.

En la escena podemos ver que una de las figuras se caracteriza por el tamaño respecto a las demás. Esta figura, situada a la izquierda de la obra, se nos presenta vestida de azul y con los brazos levantados en dirección al firmamento. El rostro, de igual manera, se direcciona hacia la parte superior de la escena.

Es en esta figura donde vemos rasgos similares a la figura de la imagen fotográfica que hemos señalado en este apartado. La posición de los brazos, junto con la expresión facial hace que, formalmente hablando, podamos señalar cierta conexión expresiva entre ambas figuras. No obstante, y al igual que en los anteriores casos, algo que vamos viendo que se repite a medida que vamos avanzando en el trabajo, las analogías y metáforas que la figura pictórica pudiera representar, creemos que dista de el simbolismo y significado que tiene, o no, la figura deportiva fotografiada. En el primer caso, en el de la figura azul, vemos que se trata de San Juan representado en una escena dramática donde las almas de los mártires perseguidos pidiendo justicia a Dios. En el caso de la figura deportiva, lo que podemos llegar a saber es que la figura se presenta de esa manera debido a un acto deportivo acontecido, algo que, junto al texto que acompaña a la imagen, podemos llegar a ser conocedores.

Una vez más, vamos viendo que la posible coincidencia entre ambas disciplinas se rige únicamente en cuanto al aspecto formal de la fisonomía humana y a la manera en que se expresa. Vemos que las variaciones expresivas y la forma en que los rasgos faciales manifiestan un sentimiento u otro no ha sido alterada respecto al espacio temporal en el que se distancian ambos ámbitos, la pintura renacentista y barroca y la fotografía deportiva actual.



El Greco .*Visión del apocalipsis*. (1608-1614) Óleo sobre tela. 225 cm x 199 cm

3.3.7- Asombro y Sorpresa



Williams pide cesión de Cárdenas. 4/10/20

La fotografía seleccionada muestra a dos figuras, delantero y portero, que, entendemos, están en medio de una acción que se da en el terreno de juego. Podría darse este tipo de situación cuando el delantero presiona hasta tal punto que dicha presión llega hasta el portero, podría ser, también, si existiese una posible cesión, también cuando existe la posibilidad de una infracción en el área u otras cuestiones que se resumen en posibles infracciones por parte del equipo contrario al delantero. Deberíamos apoyarnos en el texto, o en la información, al pie de la foto, para ser conocedores, o hacernos una idea, de lo que ocurre en la fotografía. “Williams pide cesión de Cárdenas”. De nuevo, es el pie de la fotografía el que concisa lo que ocurre, o ha ocurrido, durante el encuentro. Esto hace que en términos de fútbol, sepamos que es una cesión, entendiendo esto como un pase, con el pie, del jugador del equipo rival a su propio portero, hecho que se entiende como una infracción futbolística.

Físicamente, en este caso, el jugador del Athletic, se presenta con los brazos elevados, la boca abierta y la mirada fija en un punto. A primera vista, intuimos que la figura del Athletic se halla “frenando” o deteniéndose tras una acción de desplazamiento. Como explicamos, y al igual que en otros casos, la experiencia nos ayuda a entender, a simple vista, que la figura, por la expresión facial que manifiesta, se presenta gritando o emitiendo algún sonido llamativo mientras fija su mirada en la acción que desencadena esa “llamada”.

Como explicamos, por ejemplo, la boca podemos verla prácticamente abierta en su totalidad, alargando y tensando los músculos de alrededor. A consecuencia de este movimiento, los orificios nasales se visualizan más abiertos y los pliegues de los pómulos más marcados.

Si comparamos expresión facial de la figura con alguna de las expresiones ya analizadas, vemos que tiene características similares con la expresión de *Sufrimiento*. La boca, como hemos descrito, se presenta abierta de par en par y con todos los músculos de alrededor en base al movimiento de esta. En cambio, si observamos las cejas, por ejemplo, se hallan levemente elevadas, sobre todo por la interior de estas, con lo que la frente llega a arrugarse de igual manera. En el otro caso, las cejas, por costumbre, se presentan inclinadas por la parte interior, frunciendo el ceño en gran medida.

En cuanto al gesto corporal, podemos ver que la figura se presenta con las extremidades superiores elevadas, con los codos gradualmente inclinados y con las palmas de las manos visibles, un gesto que entendemos más como comunicativo por la acción ocurrida. De esta forma intuimos que la figura está efectuando un aviso, un llamado o un grito para advertir de algo que se ha dado en ese momento determinado. Existe o se lleva a cabo una acción que hace a la figura informar de esa acción que le ha sorprendido y de la que tiene que advertir.

Respecto a la mirada, vemos que, por ejemplo, los ojos están anclados en el objeto esférico. Al mismo tiempo, la figura, sin retirar la mirada del objeto, alza los brazos con el objetivo, suponemos, de querer informar de alguna infracción o falta

deportiva que se da en el terreno de juego. La cuestión de elevar los brazos, intuimos que se realiza para poder ser llamar la atención con el objetivo de informar de una acción deportiva. Este hecho, junto con la expresión facial, hace que podamos establecer puntos de conexión entre varias emociones. Por un lado, la descripción del rostro se asemeja que Darwin realiza sobre la emoción de la *Sorpresa*, (1872, p. 261) hace que podamos incluir este tipo de fotografías en este apartado:

La atención se manifiesta por una ligera elevación de las cejas, y cuando dicho estado crece hasta la sorpresa, se elevan a un nivel mayor, con los ojos y la boca muy abiertos.

Llegados a este punto, creo que deberíamos señalar que el tipo de fotografías que estamos señalando no solo responden al sentimiento de sorpresa, sino que se trata de gestos similares que se realizan dentro de un marco deportivo con sus correspondientes vocabularios y simbologías gestuales. Es en el aspecto visual en el que nos centramos. Expresiones que tienen características comunes o que son la mezcla entre algunas de ellas. Este hecho se nos hace visible, por ejemplo, si comparamos la imagen que presenta Le Brun en torno a la Admiración y la que muestra Darwin sobre la cuestión de Sorpresa.



Charles Le Brun. *Admiración con Asombro*. Gabinete de Dibujos. Museo del Louvre, París.

Si observamos el gesto manual que expresa una persona que es sorprendida veremos que, por ejemplo, los brazos no se manifiestan de igual manera que en la fotografía que estamos analizando. Estos se suelen presentar pegados al cuerpo, con los antebrazos prácticamente paralelos al cuerpo y las palmas de las manos en el sentido de aquello que genera el asombro.

Dicho esto, podemos concretar que la figura que estamos analizando cumple dos funciones. Por un lado es sorprendida o percatada por una acción que entendemos como “ilegal”, en cuanto a términos futbolísticos, y, por otro lado, la figura avisa o advierte de que se está realizando esa infracción deportiva. Por eso, al igual que en los casos anteriores, somos conocedores de lo que ocurre en ese preciso instante, entendiéndolo así como expresiones, gestos y acciones entremezcladas que se llevan a cabo en un determinado momento.

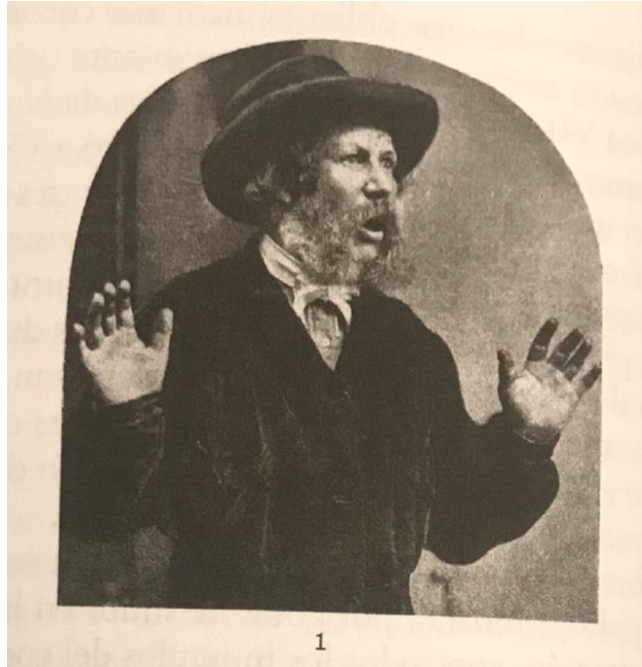


Figura 1. Lámina VII. La Expresión de las Emociones. Charles Darwin (1872, p280)

Como podemos ver, la expresión facial en ambas imágenes es prácticamente similar. Los ojos, fijos en aquello que les está haciendo expresar ese sentimiento, las cejas un poco elevadas por la parte interior, haciendo visibles los pliegues de la frente, y la boca medianamente abierta, una especie de ensimismamiento que hace que se presenten ambos sentimientos mediante esta expresión. Aquello que las diferenciaría se basaría, como explicamos, en el acompañamiento gestual que ambas figuras realicen

Respecto a las imágenes recopiladas en torno a la pintura renacentista y barroca, al igual que en los casos anteriores, hemos reunido imágenes que tuvieran expresiones similares a la figura deportiva, tanto gestuales como faciales.

En esta agrupación hemos visto que la mayoría de las figuras que se manifiestan asombradas o sorprendidas comparten ciertas expresiones que podrían tener características similares a la figura de la fotografía. Por un lado, podemos ver que las figuras tienen la mirada fija en el aspecto que genera el asombro. Por otro lado, los brazos de la mayoría de las figuras, exceptuando la *Medusa* de Carvaggio, 1597, se

presentan elevados y mostrando las palmas hacia la causa que las altera. Gesto que podemos entenderlo de varias maneras, como protector, venerador o doloroso, dependiendo del contexto y del entorno en el que se hallen las figuras. No obstante, como hemos ido viendo hasta ahora, la agrupación y las características comunes en ambas disciplinas, en la pintura de aquella época y en la fotografía deportiva actual, se ciñe a lo formal y a las expresiones faciales de las figuras, dejando a un lado el aspecto simbólico ya que hasta ahora creemos que la posibilidad de la existencia metafórica en las figuras deportivas es inexistente.

Por ejemplo, en la *Medusa*, 1597, podemos observar la cabeza de una figura femenina que se presenta con la boca abierta, los ojos medio abiertos, las cejas de tal forma que fruncen el ceño y, a su vez, en lugar de poseer pelo, de su cabeza brotan serpientes que se enlazan entre sí. También, si nos fijamos en el cuello de la figura, podemos observar este ha sido cortado y separado del resto del cuerpo de la figura, haciendo brotar la sangre que podemos observar en la parte inferior de la obra.

Al igual que en los casos anteriores, la expresión de la figura de Caravaggio puede relacionarse, formalmente y expresivamente hablando, con la figura de Iñaki Williams en el momento fotografiado. Ambas describen y manifiestan expresiones faciales similares. En cambio, sobre la figura pictórica, la presencia de las serpientes y al estar la figura decapitada, podemos identificar con Medusa¹⁷, ser perteneciente a la mitología griega, el cual convertía en piedra a aquellos que la mirasen directamente a los ojos. La vemos decapitada ya que el mito nos cuenta que Perseo fue quien la decapitó para posteriormente utilizar la cabeza de esta como arma.

¹⁷ La Medusa era un monstruo que convertía en piedra a todo el que la mirase, por lo que Perseo utilizó el escudo como espejo para no mirar a Medusa directamente y así alcanzó a cortar la cabeza de la gorgona. Perseo pudo escapar haciéndose invisible con el casco que le había dado Hades, dios del inframundo de los muertos. Después, Perseo, empleando la cabeza de la Medusa convirtió en piedra a Atlas, a Fineo, a Polidectes y a todos cuantos se opusieron contra él



Caravaggio *Medusa*. (1597). Óleo sobre lienzo. 60 cm x 55 cm

3.3.8- Culpabilidad y Vergüenza



De Marcos, cariacontecido, mientras los jugadores del Barcelona celebran uno de los cuatro goles que encausaron al Athletic 18/04/21



Detalle

Este último grupo englobaría las imágenes en las que las figuras se presentan tapándose la cara con las manos o, como vemos en la imagen, con la propia zamarra. Un gesto que, a priori, no nos deja ver la expresión que muestra el rostro pero que podemos intuir por los demás movimientos corporales. En este caso en particular, podemos observar dos factores. Por un lado el desencadenante, es decir, vemos un conjunto de figuras en estado, entendemos, de celebración, y, por otro lado, las dos figuras del Athletic expresando, por lo que parece, todo lo contrario, un estado de aflicción y decaimiento. Una vez más, tendríamos que apoyarnos en el pie de la fotografía para ser conocedores de lo que realmente está ocurriendo en la imagen. “De Marcos, cariacontecido, mientras los jugadores del Barcelona celebran uno de los cuatro goles que encausaron al Athletic”. Por un lado, vemos la imagen “cariacoteada” de Oscar De Marcos y, junto a él, otra figura de la que el pie de la fotografía no detalla ninguna información, por lo que no somos conocedores de la figura de la cual se trata, solamente podemos observar que se manifiesta ocultando su rostro mediante la camiseta, dejando al descubierto el tórax y el abdomen. Por otro lado, como explicamos, observamos las figuras que pertenecen al equipo catalán. En este caso, sin leer el pie de la fotografía, podríamos intuir muy concretamente la razón por la que el jugador del equipo bilbaíno se muestra de esta manera. Vemos el porqué visualmente, sin tener que acudir al pie de la fotografía, algo que en muchos casos nos sea necesario para completar el proceso de visualización y leer, así, de manera correcta de lo que la imagen quiere informar.

Antes de comenzar a analizar la imagen, debemos señalar que, en este apartado, nos fijaremos en la figura que oculta el rostro ya que, viendo el contexto de la misma, podemos intuir que la figura que vamos a analizar se halla bajo ciertos sentimientos que más tienen que ver con la vergüenza o con la culpabilidad. Decimos esto con el objetivo de no analizar y entender erróneamente el significado de la expresión que proyecta la figura ya que este gesto también se podría entender como la excentricidad que algunos jugadores realizan en las celebraciones tras anotar un tanto. Una especie de movimiento excéntrico que se podía observar cuando los jugadores de fútbol anotaban

un tanto. Deberíamos, una vez más, apoyarnos en el texto o la información, al pie de la foto, para intuir la manifestación corporal del jugador del Athletic.

Si comparásemos las imágenes que a continuación mostramos, con la que hemos elegido en este apartado, podemos ver que las figuras se presentan en una posición de movimiento, es decir, el resto del cuerpo de la figura se presenta avanzando y moviéndose, mientras que el de la fotografía del Athletic se halla parado y erguido.



Mena, jugador de la Cultural 13/03/11



Tim Cahill celebrando un gol para el Everton 2004



Igor Denisov para el Zenit. 14/04/08

Como explicamos, en la imagen seleccionada, no somos conocedores de la expresión del rostro ya que la camiseta con la que es tapado nos lo imposibilita. Tenemos la misma información que en las fotografías donde intuimos que la figura está celebrando un tanto. Lo que vemos es a la figura sosteniendo la camiseta, dejando a la vista el pecho y el abdomen del jugador que se halla de pie.

En el resto de imágenes que hemos analizado y categorizado en este apartado también hemos podido observar que en gran parte de ellas las figuras se presentan con los rostros tapados mayormente por las manos.



La decepción fue máxima en el equipo rojiblanco que no dio la talla en La Cartuja / Raúl García, visiblemente emocionado, al término del partido entre el Athletic y el Real Madrid 17/05/21

Como hemos explicado en los casos anteriores, al tratarse de fotografías, el proceso de la expresión del sentimiento no es captado en su totalidad con lo que únicamente somos conocedores de una parte de ella. De esta manera, hemos podido observar que en alguna fotografía el rostro de la figura en el momento de acercar las manos hacia el rostro, o realizar algún movimiento parecido, había sido registrado. Como por ejemplo, en la siguiente fotografía.



Villalibre y Nuñez se lamentan tras una ocasión fallida de los bilbaínos.11/03/21

En esta imagen podemos llegar a ver el rostro en el momento en el que la figura se lleva las manos hacia él.

En este sentido vimos que la expresión del rostro más bien tenía que ver con el sentimiento de *Tristeza*, *Desesperación* o *Ira*, entonces, observamos que, junto con el gesto manual de taparse el rostro, se nos hacía claro indicador de que el proceso expresivo de la emoción tomaba un carácter de Culpabilidad por parte de la figura.

Respecto a Le Brun, lo único que podemos añadir es que los rostros que hemos podido observar en este apartado más bien han tenido características comunes con las descripciones que realizó sobre la *Tristeza*, anteriormente comentadas, simplemente, a estas características habría que añadirle el hecho gestual que realizan las figura. Por otro lado, respecto a Darwin podemos leer lo siguiente (1872, p298):

Bajo un sentimiento agudo de vergüenza se produce un fuerte deseo de esconderse. Giramos todo el cuerpo, y especialmente la cara. Con la idea de ocultarnos de alguna manera. Una persona avergonzada difícilmente puede sostener la mirada de los presentes, de modo que baja los ojos casi siempre o mira de soslayo.

En este caso, debemos apuntar que estamos de acuerdo con las anotaciones de Darwin, pero en este apartado, al igual que en los demás, vemos que los sentimientos no son puramente evidentes, es decir, las emociones que las figuras expresan son el cúmulo y mezcla de sentimientos producidos por las acciones que se dan a nivel deportivo. Por eso, creemos, que en este apartado, en el de la vergüenza y la culpabilidad, se dan también pequeñas emociones, como pueden ser, como decimos, la de Ira o la Desesperación. Esta última, podríamos decir, que acompaña en el proceso de expresión que estamos analizando en este apartado.

Al igual que en el resto de los apartados, en este se nos hizo claramente posible la conexión emocional que podrían expresar las figuras representadas en la pintura renacentista y barroca. En todas ellas podemos ver la manera en que se tapan el rostro mediante la mano.

Como esta primera búsqueda de conexiones es puramente formal, nos hemos basado en figuras que se presentasen con el rostro de esta manera, tapado por ella misma. A esto hay que añadir que, es posible que el contexto de las imágenes no sean el mismo que en la fotografía presentada, es decir, hay gestos que puede que sean realizados por otras acciones que realiza la figura, como por ejemplo dormir o pensar. Puede que alguna de las figuras que hemos seleccionado, si mirásemos el contexto de la pintura, se hallen de esta forma pero, formalmente, tienen expresiones corporales comunes con la figura de la imagen deportiva.

Por ejemplo, en la obra de Masaccio, *Adán y Eva expulsados del paraíso*, 1425, podemos observar a dos figuras caminando mientras otra figura, que se halla en la parte superior de las anteriores y portando una espada, señala con el dedo hacia una dirección contraria a la puerta que podemos observar en la parte izquierda de la obra. Una de las figuras que se encuentra caminando manifiesta rostros de tristeza, mientras que la otra tapa el rostro con sus manos, igual que en las fotografías deportivas aquí comentadas.

En cuanto a la posible relación entre ambas figuras, la deportiva y las pictóricas, podemos señalar que, por un lado, la expresividad del ser humano no ha sido alterada, es decir, se siguen manteniendo gestos y movimientos asociados a ciertos

sentimientos. Tanto los pintores antiguos como los fotógrafos deportivos actuales son hacedores y registradores de expresiones gestuales que poco han variado en el tiempo que separan las dos disciplinas. En cambio, si nos ceñimos a lo que las figuras representan y simbolizan veremos que la coincidencia es prácticamente inexistente. En el caso de que las figuras deportivas pudiesen poseer cierto significado simbólico, creemos, que se ajustaría, simplemente, a lo ocurrido en el terreno de juego. No obstante, más adelante intentaremos analizar la posibilidad de que las figuras fotografiadas puedan llegar a ser poseedoras de ideas o acontecimientos dentro de la sociedad.



Masaccio. *Adán y Eva expulsados del paraíso*. (1425). Fresco. 208 cm x 88 cm

Como hemos visto, en todas las imágenes representativas de cada apartado emocional hemos podido observar que hay expresiones emocionales más evidentes y otras que son la mezcla de gestos que se manifiestan en un determinado momento puntual. Al igual que hemos explicado, el instante captado por la cámara fotográfica hace que la información que recibimos sea el momento puntual donde la figura manifiesta movimientos y expresiones faciales que comparten rasgos expresivos con una o más emociones.

Por otro lado, hemos visto que cada individuo lleva a cabo la expresión de una forma particular, con una manera de gesticular que pertenece al carácter de esa persona y al modo en que realiza los movimientos. Por ejemplo, si una persona es más temperamental que otra, puede que las expresiones que lleve a cabo dicha persona sean de mayor efusividad y energía que una persona que sea más calmada y paciente.

Durante todo este análisis de las imágenes registradas según la expresión de los sentimientos por parte de las figuras, podemos concluir con lo siguiente: Por un lado, hemos visto que la descripción de los gestos y las expresiones faciales de las figuras concordaban, en su mayoría, con los registros realizados por Charles Le Brun y Charles Darwin. No obstante, en este proceso de comparación y análisis, no podemos olvidar que, como hemos explicado en todos los casos analizados, lo que hemos estudiado ha sido el instante de un suceso deportivo registrado por la fotografía, entendiendo, así, que hemos analizado el momento del proceso de ejecución de una expresión emocional momentánea llevada y originada por acciones futbolísticas y todo lo que conlleva esta atmósfera deportiva.

Por otro lado, refiriéndonos a lo alegórico, simbólico o metafórico de las figuras, creemos que la fotografía deportiva que estamos analizando responde meramente a lo acontecido en el terreno de juego, es decir, creemos que las figuras no son poseedoras de ideas, conceptos o alegorías, sino que simplemente se tratan de imágenes que intentan informar de un hecho deportivo ocurrido. En cambio, como hemos explicado anteriormente, al tratarse de un deporte de masas y diferentes culturas, nos planteamos la posibilidad de que, con el tiempo y dependiendo de la magnitud del

encuentro de dos equipos, alguna fotografía pueda llegar a ser ejemplo de metáforas sobre épicas o dramatismos ocurridos en un partido en particular. Este tipo de cuestiones intentaremos responder en la entrevista al fotógrafo que acontece después del siguiente apartado.

3.4- Comparación y búsqueda de características similares entre las fotografías seleccionadas y las obras pictóricas del siglo XV y XVI

Una vez acabada la descripción de las fotografías y haber cotejado las mismas respecto a cuadros de la pintura renacentista y barroca occidental y a medida que fuimos avanzando en la recopilación de imágenes, vimos que se repetía un tipo de fotografía que habíamos registrado en base a la emoción que emanaban las figuras pero que, recapacitando, vimos que existía cierto gesto emotivo en la interacción entre ellas. Se trata de fotografías en donde podíamos observar una compenetración entre las figuras en forma de abrazos o gestos, que más tenían que ver con el apoyo, con la alegría o con la consolación entre las personas retratadas.

En comparación con las fotografías anteriores, este tipo de imagen, en torno a la gestualidad, solo es posible, o solo existe, en la relación entre dos o más personas, con lo que la descripción que deberíamos realizar sobre la expresión de la imagen debería ser en base a las emociones ya planteadas y la manera en que se produce dicha relación gestual. Son las expresiones individuales y el contexto general los que nos dicen el sentido emocional que simboliza o representa ese abrazo o gesto cercano, haciendo que este adquiera, como explicamos, un sentido compartido de alegría o un gesto de consolación, entre otros.



Marcelino García Toral se abraza con Unai López, que ayer fue goleador al anotar un tanto de falta
16/02/21

En la imagen que hemos seleccionado para representar a este grupo, podemos ver a dos figuras que se abrazan emotivamente. Somos conocedores de la expresión facial de una de ellas pero no podemos ver el rostro de la otra figura. La que observamos, podemos ver que tiene la mirada fija en un punto mientras abraza muy cordialmente a la otra figura. Al mismo tiempo, vemos que la boca se presenta prácticamente cerrada pero con los labios de tal forma que intuimos que la figura está comunicando algo verbalmente.

En cuanto a la manera de cómo se presentan las extremidades y la forma en que se aproximan los cuerpos de la figura, podríamos señalar que es más bien un gesto muy cordial, incluso paternal. La manera en que las extremidades se posan en las figuras nos hace ver que el sentido del abrazo, o la manera de interpretarlo, es cercano y grato. No obstante, no somos conocedores, como en los casos anteriores, del contexto ni del por qué llega a darse ese gesto. Tendremos que apoyarnos en el texto y en el pie de página, para llegar a ser conocedores o captar el significado de esa acción. Podríamos intuir, sin atender a la información del texto, varios condicionantes, como por ejemplo, un abrazo durante el cambio entre jugadores que se produce en un partido, un gesto cordial al

acabar el encuentro o un abrazo de consolación por alguna acción errónea del jugador o, como por ejemplo, una lesión, entre otros.

“Marcelino García Toral se abraza con Unai López, que ayer fue goleador al anotar un tanto de falta”. Como vemos, una vez más, es el pie de la imagen el que nos guía en la lectura de la acción registrada. Un factor que contextualiza y expande el contenido en general otorgando y dando pie, en términos de Panofsky, al significado intrínseco o contenido de la imagen. Por eso, en este caso, podríamos catalogar esta interacción como un abrazo de agradecimiento o de alago hacia la figura deportiva.

Vimos que el abrazo se nos podría presentar en varios sentidos, es decir, por un lado, en base a la observación de las expresiones emocionales de las figuras, podíamos intuir que esa interacción dependía de la manera en que los rostros expresaban una serie de emociones, esto es, el sentido del gesto emotivo era dependiente y valorado desde un prisma expresivo por parte de las figuras. Esto hacía que un abrazo, por ejemplo, pudiera entenderse, como hemos explicado, desde un aspecto de consolación, si las figuras, o alguna de ellas, expresase rasgos emotivos que concordasen con las anotaciones descritas anteriormente, como por ejemplo, la *Pena* o el *Abatimiento* o la *Culpa* y la *Verguenza* . En cambio, si las figuras presentasen un aspecto más jovial, de *Buen Humor* o sonrientes, entonces, el abrazo adquiere características que tendrían que ver con los rasgos descritos sobre estos sentimientos.



Gaizka Garitano y Patxi Ferreira se abrazan en San Mamés durante el partido que el Athletic disputó ayer contra el Elche. 04/01/21



Marcelino García Toral se abraza con Sergio González al final del encuentro. 29/04/21



Marcelino García Toral y Unai Simón se abrazan efusivamente al final del partido. 05/02/21

A esto habría que añadirle que, hay que tener en cuenta un factor existente en la acción de un abrazo. Por lo general, cuando se realiza este acto, visualmente hablando, puede que no seamos conocedores de las expresiones que manifiestan ambas figuras, es decir, al tratarse de dos cuerpos humanos que se abrazan, los rostros de estos pueden quedar dispuestos en direcciones contrarias entre ellos, haciendo que sea muy difícil poder observar la expresión de ambos rostros al mismo tiempo. Esto hace que el sentido de un abrazo, visto desde un punto de vista concreto, se vea influenciado por el gesto facial que manifieste la figura que se muestra facialmente visible. En cambio, si lo observamos desde un punto de vista lateral, la expresión de ambas figuras puede llegar a hacerse visible o a intuirse en gran medida, pudiendo hacerse más legible el sentido del gesto dado en ese momento.



Simón se abraza con Niko Williams al final del partido. 04/05/21

Hasta ahora, hemos recalado la importancia que tiene el no olvidar que lo que estamos analizando son fotografías, con lo que observamos imágenes que recogen instantes del proceso de ejecución expresiva de un sentimiento. Al igual que en los casos anteriores, no somos conocedores de los gestos manifestados anterior o posteriormente a lo que observamos, por lo que tenemos que tener en cuenta que, por ejemplo, un abrazo sea registrado antes de producirse, o no. Hemos podido recoger alguna imagen en la que se pueda plantear este hecho, ya que se tratan de fotografías en las que se pueden ver a las figuras en una postura que se traduce como el comienzo de abrazo o se acerca a él.



Garitano felicita a Williams tras la clasificación del Athletic para la final de Copa. 04/01/21



Iñigo Martínez se abraza con Lekue al final del partido. 05/03/21



Muniain felicita a Imanol Alguacil 04/04/21

Otro tipo de imágenes que se nos hacía claramente visible era en torno a los abrazos colectivos realizados en las celebraciones de las anotaciones. Hemos recopilado varias imágenes en donde podemos ver dos figuras o más realizando este tipo de gestos fraternales. En este tipo de fotografías, si nos guiásemos por las expresiones de los rostros, podemos observar que la mayoría de estos se presentan con características más cercanas a las expresiones de *Alegría* y *Buen Humor*. Del mismo modo hemos podido observar que otras, como hemos explicado en el apartado de *Cólera*, *Rabia* y *Mal humor*, se presentan con los rasgos fuertemente marcados, como por ejemplo el ceño fruncido y la boca abierta, expresión que entendemos como gesto de desahogo tras conseguir algo que ha requerido un alto esfuerzo.



Unai Nuñez celebra el gol que marcó en el tiempo de descuento y que dio el pase al Athletic en los octavos de final de la Copa; este mediodía conocerá a su rival. 22/01/21



Nuñez es felicitado por Kodro (autor del primer gol), Morcillo, De Marcos y Sancet tras marcar de cabeza en un saque de esquiuna que lanzó el zornotzarra. 19/12/20



Unai López celebra a lomos de Williams su primer gol ayer en Ipurua. 28/09/20



Oscar De Marcos salta sobre Raúl García después de que el navarro convirtiera el penalti.

13/12/20

Al igual que en las observaciones y descripciones que hemos realizado en torno a las expresiones y en base a la comparación de estas fotografías con la pintura renacentista y barroca, hicimos, de igual manera, una agrupación de figuras pictóricas,

de ese periodo, en donde estas se presentasen interactuando entre ellas de la misma manera que lo hacen las fotografías seleccionadas representativas de este apartado.

Por ejemplo, podemos ver esta acción representada pictóricamente, en la obra de Hans Baldung, *La muerte y la joven*, de 1529, en *La Natividad de María*, de Domenico, 1488, o, por ejemplo, en *Venus y Adonis*, de Tiziano, 1554, entre otras.

En la primera obra aquí comentada, podemos observar a dos personas sobre un caballo que están abrazándose mientras otra figura, la de un esqueleto situado en la parte izquierda de la imagen, intenta atrapar a la mujer estirando de su vestido. Las figuras se presentan en el medio de la imagen portando trajes de colores vivos y alegres, mientras que el esqueleto se sitúa en la parte inferior izquierda del cuadro. El artista plasma, mediante la forma de las figuras y las características juveniles con las que son representadas, la idea de belleza y juventud.

En cuanto a los rostros, podemos señalar lo siguiente. Por un lado, la figura que dirige el caballo y viste de rojo, manifiesta asombro y cierta tensión mediante la boca medio abierta y los ojos clavados en la muchacha. Por otro lado, esta, que viste de colores rosáceos y que, al mismo tiempo, es estirada de sus ropajes por un esqueleto que se encuentra en la parte inferior de la obra, cubre su rostro en el pecho del jinete. Una especie de temor y miedo que intenta, entendemos, refugiarse en la figura masculina, haciendo que el espectador no pueda llegar a observar plenamente los rasgos faciales de la muchacha.



Hans Baldung . *La muerte y la joven*. (1501). Óleo sobre lienzo. 151 cm x 61 cm

En este caso, podemos observar un espacio en donde se presentan doce figuras. Algunas se representan de pie, otras inclinadas, tumbadas y, como vemos en la parte superior izquierda de la obra, dos de ellas se encuentran abrazándose. Estas dos figuras que señalamos visten con telares verdes y rojos mientras portan aureolas encima de la cabeza. Se hallan en la entrada del espacio en donde sucede la acción. Esta imagen simboliza al encuentro de los padres de María y su abrazo ante la puerta dorada, mediante el cual Ana quedó embarazada por voluntad de Dios. Ambos progenitores llevan sendas aureolas que aclaran al espectador su condición de personas santas. Los rostros, de los cuales solo podemos observar el de la figura de vestimenta verde, podemos decir que manifiesta, mediante la mirada elevada y la boca levemente abierta, ciertos rasgos de admiración. Por otro lado, como explicamos, la otra figura se halla al igual que en el ejemplo anterior de Hans Baldung, el rostro es tapado por parte de la

otra figura haciendo que ambas se entiendan bajo un contexto de cercanía y protección entre ellas.



Domenico Ghirlandaio *La Natividad de María*. (1488). Fresco.



Detalle

Como vemos, las figuras pictóricas se presentan muy similares, en cuanto a la estructura formal de estas, a las figuras deportivas. Los brazos y los torsos se aproximan dando pie a este gesto.

En esta primera recopilación vimos que, en comparación con las fotografías, se nos daban dos factores que podían relacionarse en la manera en que se presentan las figuras. Por ejemplo, en *Venus y Adonis*, 1554, de Tiziano o en el *Triunfo de Galatea*, 1511, de Rafael, vemos que el abrazo, o el gesto de aproximación, se da solo por la forma en que se presenta una de las figuras, es decir, la forma en que se realiza ese gesto se produce únicamente por la posición “envolvente” de las extremidades mientras la otra figura observa a la otra y realiza algún ademán que no coincide con la primera.

En cuanto a las emociones, vimos que, al igual que en la fotografía deportiva, se daban expresiones que podrían calificarse de igual manera. Desde expresiones de *Buen Humor*, como en la obra de Domenico, *La Natividad de María*, 1488, hasta por sentimientos de *Pena* como, en *Descendimiento de la Cruz*, 1521, de Rosso Fiorentino. El único factor que, de momento, no se nos hizo presente fue el hecho de que las figuras pictóricas, o alguna de estas, no expresasen rasgos que tuvieran que ver con el sentimiento de *Cólera* o de *Rabia* que habíamos encontrado en las imágenes futbolísticas.

Como conclusión final a esta cuestión, por un lado, podemos decir que tanto en el caso del factor deportivo, y al igual que en el aspecto artístico, el sentido de la acción interactiva entre figuras, dada de esta manera, es entendido y dependiente de las emociones manifestadas por los rostros de las figuras y por la efusividad de las maneras gestuales. Por otro lado, hasta el momento, hemos visto que las expresiones de las figuras de ambas disciplinas se nos han presentado prácticamente similares, no obstante, en cuanto al significado alegórico o metafórico de las figuras, debemos decir que tenemos grandes dudas de que, como hemos ido explicando hasta el momento, exista o sea posible una configuración simbólica dentro de la fotografía actual deportiva, dado que en general las pinturas observadas y reseñadas, se refieren a transposiciones en imagen de relatos mitológicos o religiosos, en los que a la vez que el

propio significado de los cuerpos que se corresponde con el análisis pre-iconográfico de Panofsky y que en el caso de estos cuadros, los siguientes pasos son pertinentes: atributos, motivos y hasta el propio significado.

A continuación, otro de los grupos que analizaremos y estudiaremos será las imágenes que hemos agrupado en torno a los gestos. El grupo denominado anteriormente como *Gesto Manual*.

Antes de comenzar a analizar los gestos que explicaremos a continuación, y como nuestro trabajo se basa en la relación de la fotografía con la pintura del periodo que detallamos, analizaremos, de forma general, la simbología que adquirió la representación de los gestos manuales en la pintura renacentista y barroca con el objetivo de entender y comparar las imágenes con la fotografía actual deportiva seleccionada. Debemos puntualizar que este estudio general se basará bajo un prisma y significados provenientes de la religión cristiana. La pintura que estamos analizando, centrada en el arte occidental, se realizó, culturalmente hablando, refiriéndonos a la religión que predominaba en aquella época y a su simbología, por lo tanto, las representaciones de las figuras manifestando ciertos gestos en concreto narran y son poseedoras de una narrativa que los artistas incluyen con este objetivo, el de narrar ciertos aspectos religiosos o históricos. En, *El arte de describir*, 1983, de S. Alpers, podemos leer lo siguiente (1987, p. 20 – 21):

En el Renacimiento, este mundo era un escenario en el que las figuras humanas representaban acciones significativas basadas en los textos de los poetas. Es un arte narrativo. Y la omnipresente doctrina del ut pictura poesis se invocaba para explicar y legitimar las imágenes por su relación con previos y sacrosantos textos.

En *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 1972, de Michael Baxandall, en cuanto al lenguaje corporal y a lo referido sobre la gestos en la pintura renacentista, podemos leer lo siguiente (1972, p. 83):

No hay diccionarios sobre el lenguaje renacentista del gesto, aunque hay fuentes que ofrecen sugerencias sobre el significado de un gesto: tienen escasa

autoridad y deben ser usadas con cautela, pero las sugerencias que hacen, si se encuentran confirmadas por un uso reiterado en los cuadros cumplen una función útil e hipotética

Si tuviéramos que destacar algún elemento, dentro de las iconografía cristiana, sería la mano, o la postura de esta la que seleccionaríamos, ya que tuvieron un papel protagonista en las representaciones de Dios, Cristo, Espíritu Santo, el Diablo y los santos y santas de aquella época. Cabe destacar que esta herramienta fue heredada por la tradición greco-romana (395 d.C.) Estos desarrollaron una metodología y un vocabulario pictórico basado en la distinción de gestos, los cuales eran entendidos por toda la sociedad, es decir, eran gestos de dominio público y no solo de las élites. Esto hizo que, por ejemplo, escultores y pintores antiguos utilizaran este repertorio gestual a la hora de representar a las figuras.

Sobre este aspecto, debemos señalar, en el mismo trabajo, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, lo que Baxandall expone sobre estas cuestiones (1972, p. 83):

Leonardo sugería dos fuentes para que el pintor dibujara gestos: los oradores y los mudos. Podemos seguirle a medias en esto y examinar a dos clases de hombres cuyos gestos se encuentran de algún modo documentados: los predicadores y los monjes que hacían voto de silencio. Sólo unos pocos datos surgen en este último campo: las listas del lenguaje de signos desarrollados en la orden Benedictina para su uso durante los períodos de silencio. De los centenares de signos que aparecen en esas listas, media docena merecen ser probados en cuadros; por ejemplo:

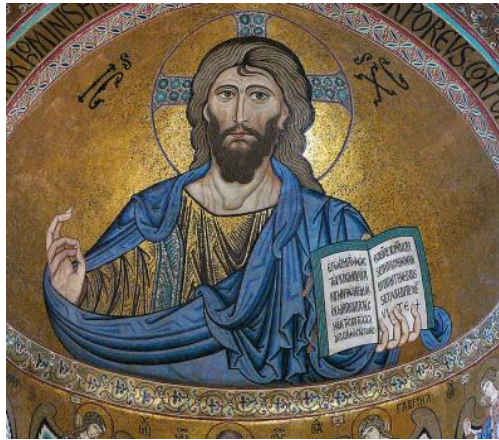
Afirmación: Levanta tu brazo suavemente... para que el dorso de la mano enfrente al observador.

Demostración: Algo que uno ha visto puede ser señalado abriendo la palma de la mano en su dirección.

Dolor: Apretar el pecho con la palma de la mano.

Vergüenza: Cubrir los ojos con los dedos.

Podemos distinguir, así, los gestos vinculados a cierto vocabulario y simbología preestablecida. Por un lado, vemos que, por ejemplo, la mano derecha a veces es representada con el dedo índice y el dedo medio alzado mientras el meñique y el anular apoyan sobre el pulgar. Este tipo de gesto simbólico era utilizado en las representaciones de figuras que se disponían a decir algo de suma importancia.



Anónimo *Cristo Pantocrator*. S.XII..Sicilia, Italia.



Maestro de Taull. S XII. Climent de Taull, Barcelona

Por otro lado, otro de los gestos que utilizaban en las representaciones era la palma abierta. Esta denotaba sinceridad, ausencia del mal, de lo negativo o confianza. Por lo general, este tipo de gestos eran utilizados en las representaciones de las personas que tenían estrecha relación con los santos. Del mismo modo, cuando se representaban el dorso de ellas, la parte contraria a la palma, y esta contra el pecho, era significado, en la religión cristiana, de que los santos, portadores de este gesto, tras superar varias pruebas en la vida, habían sido fieles a Cristo.



Bonaventura Berlinghieri. *Escenas de la vida de San Francisco*. (1235). Temple sobre tabla. 160 x 123 cm.



Fra Angélico. *La Anunciación*. (1431). Témpera sobre tabla. 162,3 cm x 191,5 cm

También podemos ver que, por ejemplo, en las representaciones de Cristo, el gesto de la bendición, el cual se resume en el apoyo del dedo anular sobre el pulgar, dejando el resto de ellos firmes. De la misma manera, este símbolo gestual también fue representativo del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.



Tiziano *Cristo Bendiciendo*. (1565-70). Óleo sobre lienzo. 96 cm x 80 cm



Jan van Eyck *Cristo Bendiciendo*. (S.XVI). Óleo sobre tabla. 89 cm x 63,5 cm

Como veremos, el dedo índice también fue uno de los recursos más empleados a la hora de representar las escenas pictóricas. Las figuras, mediante la dirección de este dedo hacia la zona que quiere destacar, hacen que el receptor de esa imagen direccionase la mirada en dirección al área que la figura señala.

Por último, en la simbología y significados de los gestos y las posturas en la religión cristiana, podemos encontrar la posición “oranta”, esto es, cuando se representaba a una persona con los brazos en alto y las palmas de las manos visibles, se entendía como el indicio de que se encontraba realizando una oración.

Este tipo de gesticulaciones, en el arte cristiano, no son más que algunos ejemplos e interpretaciones de significaciones en el arte sacro. Como veremos en el cuarto punto, analizaremos más detalladamente y teniendo en cuenta los contextos de los gestos en base a la posible relación con la fotografía deportiva actual.

Una vez visto los diferentes rasgos que adquieren las manos en el mundo del arte antiguo, a continuación, comenzaremos analizando cada una de las fotografías representantes de los subgrupos comentados anteriormente.

Comenzaremos analizando cada uno de los diferentes subgrupos comentados. Para empezar, en el caso del subgrupo *Índice*, explicaremos lo siguiente:

La señalización mediante el dedo índice es uno de las primeras maneras de comunicación que desarrolla el ser humano. Este gesto se suele emplear para dirigir la atención de alguien hacia un objeto o referente. Al mismo tiempo, se debe diferenciar de otros gestos convencionales que sirven para referirse a significados más concretos. En un principio, los gestos pueden ser poco evidentes pero con el tiempo comienzan a aprender y a coordinar la extensión del brazo, junto con el índice, con su interés visual. De esta manera, se emplea este gesto para comunicar la fijación por un objeto o, de manera imperativa, para la obtención del mismo.

En el caso que nos atañe, hemos podido recopilar fotografías donde vemos alguna figura señalar con el dedo. En este sentido, hemos visto que este gesto, en el contexto al que nos referimos, el fútbol y el existente vocabulario que concierne a esta atmósfera, puede llegar a tener connotaciones diversas o entenderse, como iremos viendo, en varios sentidos.

Respecto al campo que envolvería la cuestión gestual, en el sentido de señalar o mostrar algo, podemos analizar lo siguiente: Dentro de este movimiento gestual, el emisor entra en el espacio visual del receptor mostrándole algo, una zona del campo o una acción en concreto. Al tratarse de grandes distancias y de ruido ambiental, por parte del público o por parte de otros jugadores, el señalar algo con el dedo puede facilitar la comunicación de manera más rápida y efectiva.



Alex Berenguer celebra uno de sus goles frente al Cádiz 16/02/21



Garitano da instrucciones a sus jugadores en un momento del partido. 23/12/20



Unai Simon y Alex Remiro (no se incluye foto) en sendos momentos de la final de ayer en la Cartuja. 04/04/21

Por otro lado, tenemos que tener en cuenta que, la velocidad en la toma de decisiones, las distancias y, como explicamos, el ruido ambiental hace que los gestos para llamar la atención se traduzcan en movimientos que realizan las figuras. Por ejemplo, a la hora de pedir el balón, marcar una jugada estudiada, como en una falta o en un corner, o avisar al árbitro de una infracción sucedida los movimientos gestuales suelen expresarse, en su mayoría, haciendo que la figura levante uno de sus brazos en dirección contraria al suelo, elevándose para poder ser visto claramente. En este caso, al igual que en toda investigación, no somos conocedores del por qué ni del para qué se encuentran las figuras de esta manera, sino que, una vez más, la experiencia y el entendimiento del vocabulario de estos gestos en torno al fútbol hace posible que intuyamos la simbología gestual que realizan los jugadores. En esta comunicación no verbal se intenta llevar a cabo directrices, avisos, directrices o señalizaciones que, por experiencia propia, ayudan a la hora de llevar a cabo una comunicación en un espacio tan amplio y a través de, en ocasiones, la imposibilidad de poder llegar a realizar dicha comunicación mediante el habla. Esta manera de señalar o querer direccionar cierto

asunto en un momento determinado ayuda en gran medida a una comunicación menos duradera en el tiempo, dentro de un marco y lenguaje deportivo exclusivo de este deporte, ya que se trata de un deporte donde el tiempo y las rápidas decisiones pueden interferir en el resultado final.

Gracias a esta experiencia, hemos podido llegar a observar que, por ejemplo, cuando se da la anotación de un tanto, las figuras también realizan un gesto de estas características o muy similar. En este último caso, la simbología que se establece, es la de dedicar o agradecer tal acto a una persona que se encuentra en la grada o el terreno de juego, o en el firmamento, en el caso de apuntar al cielo en dedicación a un ser fallecido. En los ejemplos de a continuación podemos ver ambos casos.



Kodro celebra el gol que marcó anoche frente al Huesca, su primero en la presente temporada

19/12/20



“El Mejor” Iker Muniain señala al cielo, tras anotar un gol. 4/01/21

En cuanto a las celebraciones, hemos visto que las expresiones que manifiestan los rostros las figuras suelen variar desde el *Buen Humor* hasta la *Cólera* o la *Rabia*, ya que las expresiones faciales concuerdan con dichas emociones descritas anteriormente.

A demás de los gestos más cotidianos, en ocasiones también podemos observar otro tipo de gesto similar, llevadas a cabo en las celebraciones, en donde el dedo índice también es protagonista y portador simbólico de un mensaje, como por ejemplo, cuando un jugador se presenta celebrando un tanto colocando su dedo índice sobre los labios, símbolo gestual que occidentalmente porta un significado que pide o exige el silencio, en este caso al público. Este tipo de gestos, en ese ambiente deportivo y bajo una atmosfera tensa en el terreno de juego, son entendidos como provocativos y en muchas ocasiones genera justo lo contrario, el abucheo y la violencia verbal por parte del público.



Henry y Ronaldo realizando el gesto del silencio

En este aspecto, en nuestra recopilación fotográfica, respecto al Athletic Club de Bilbao y las fotografías publicadas en el periódico Deia, no se nos ha presentado ninguna imagen en donde pudiéramos observar alguna figura manifestándose con este gesto, pero sí hemos podido encontrar esta gestualidad en el caso de las imágenes recopiladas en cuanto a la pintura renacentista y barroca. Hemos podido registrar figuras que esbozasen este gesto imperativo, como por ejemplo, *Susana y los Viejos*, 1603, de Domenichino. En esta obra podemos observar que una de las figuras masculinas realiza este gesto con el objetivo de reclamar silencio a la figura que se encuentra debajo de ella y a la cual acechan en su intimidad.



Domenichino *Susana y los Viejos*. (1603). Óleo sobre tabla. 56,8 x 86,1 cm.



Detalle

Como hemos comentado anteriormente, analizando la simbología sobre el papel del dedo índice descrita por André Chastel (2004), podemos ver que, por un lado, la mano ha desempeñado un papel muy visible o protagonista en el arte renacentista. Chastel señala tres gestos: el de la oración, el del silencio y el de la admonición, entendiendo este último como un gesto que advierte o que amonesta.

En cuanto al primero, al de la oración, Chastel lo describe con las palmas de la mano juntas y los dedos pegados entre ellos. En este sentido, en nuestro trabajo no hemos registrado ninguna fotografía que abordase esta cuestión. No obstante, sí que es cierto que nos viene a la mente imágenes, sobre todo por parte del público, en las que las figuras estuvieran realizando este gesto con el objetivo, intuimos, de lograr algún bien para con el equipo del que se es hincha.

Dejando este hecho a un lado, Chastel, más adelante, se centra en la importancia y el papel desarrollado por los dedos y, más concretamente, por el dedo índice. Chastel explica la simbología que caracteriza al dedo índice dependiendo del lugar en el que se halle. Realiza un análisis por las diferentes obras renacentistas en donde las figuras se presentan con el dedo índice encima de los labios, un acto que en la

actualidad lo entendemos, al igual que hemos explicado, como imagen que pretende provocar el silencio en quien la observa.

Chastel, a continuación, hace hincapié en un gesto que ha venido a utilizarse como recurso en la pintura. En *El Gesto del Arte* (2004, p. 42) podemos leer cómo inicia este apartando diciendo:

Hay un gesto del que se ha hecho un considerable uso en la pintura, así como en el teatro, y que, en suma, aparece con mucha mayor frecuencia en el ámbito de la representación que en el de la realidad; es el dedo índice que señala.

Chastel, continúa el análisis citando varias obras en donde podamos ver este gesto tan utilizado desde la antigüedad con el objetivo de guiar y dirigir la mirada del espectador hacia el punto señalado. Una manera de recalcar y de subrayar una escena u objeto mediante el gesto realizado por una o más figuras dentro de la misma escena. Es aquí donde nos queremos centrar, ya que han sido numerosas las imágenes que hemos recogido en donde se puedan observar figuras realizando este gesto. En el sentido o en el significado de las imágenes, intuimos que la mayoría se basan en torno al sentido del propio juego y a la comunicación entre las figuras de un mismo equipo. No obstante, al estar analizando las imágenes desde un punto de vista artístico, podemos ver este gesto como recurso en varias obras pictóricas del renacimiento y barroco, que es donde queremos centrar el análisis sobre las posibles características comunes con la fotografía actual deportiva.



Fra Bartolomeo *Isaias y Job*. (1516). Óleo sobre tabla. 168 cm x 108 cm



Matthias Grünewald *Retablo de Isenheim*. (1514). Pintura al temple sobre tabla. 269 cm x 307 cm. Detalle



Leonardo Da Vinci *San Juan Bautista*. (1513).Óleo sobre tabla. 69 cm x 57 cm

En cuanto al empleo de este gesto indicador por parte de los pintores y la posible conexión con el mundo de la fotografía deportiva que estamos analizando, tenemos ciertas dudas respecto a la existencia de un mismo propósito llevado a cabo en ambas disciplinas. En el caso de la pintura, el artista utiliza este recurso con el objetivo de dirigir la mirada del observador hacia el sentido en el que se dirige el dedo índice o de simbolizar un factor externo a la obra el cual contiene significados cercanos a lo religioso y lo divino.

En cambio, en el caso de la fotografía, lo que el fotógrafo registra es a las figuras deportivas realizando este gesto en un momento determinado, dentro de una acción deportiva o en la dedicatoria tras anotar un tanto, sin el objetivo de guiar la atención del espectador. Es por eso por lo que podemos concluir que, al igual que en los casos anteriores, dudamos de que exista una conexión, más allá de lo puramente formal, en el objetivo y en la manera de realizar las imágenes de ambas disciplinas, en ambos casos se señala, aunque en la pintura de estos siglos, el signo se refiere al contexto. Texto que da lugar a esa representación.

Dejando el apartado del *Índice* a un lado, y centrándonos en el caso del subgrupo *Palma*, tenemos que decir que su significado varía según el contexto, la dirección y el movimiento de esta. En las imágenes recogidas la podemos ver en diferentes situaciones. Por un lado, se nos presenta oculta, es decir, la parte de la mano que denominamos anatómicamente “palma” no la podemos visualizar, mientras que en otras imágenes se nos presenta de manera clara y visible. Este gesto se puede entender como indicador de aproximación o de expresión que tiene significados de aumentar o elevar. En otras palabras: cuando se nos presenta oculta, el significado suele venir acompañado de un movimiento que es traducido como cierto concepto de incremento o de aproximación.



Gaizka Garitano da instrucciones a sus futbolistas durante un lance del partido. 24/11/20



Muniain celebra un gol. 11/03/21

Por otro lado, cuando se nos presenta de manera visible, su significado varía. Como podemos ver en la siguiente imagen, cuando la palma de la mano se nos presenta indicando o señalando un espacio, entendemos que ese gesto manual tiene el mismo objetivo que en caso anterior. La figura utiliza esta manera para señalar o indicar cierta información a otra figura que se halla, creemos, en el terreno de juego. Por otro lado, también podemos entender este gesto manual con el concepto de aguantar, disminuir, tranquilizar o, también, pedir disculpas. Aunque en estos últimos casos, podemos observar que, por lo general, en estas situaciones son ambas manos las que se emplean para llevar a cabo esta acción.



Palmas de las manos: Marcelino García Toral da órdenes a sus jugadores durante el partido. 22/01/21



Palmas de las manos: Gaizka Garitano da instrucciones a Iker Muniain, que comenzó el partido en el banquillo. 05/10/20



Palma de la mano que señala: Marcelino García Toral da órdenes a sus jugadores durante el partido.

13/05/21



Palma de la mano que señala: Raúl García se queja ante Araujo 18/01/21

No podemos olvidar que, como hemos analizado en el apartado de las emociones, los sentimientos y la forma de expresarlos involucran al marco facial y, también al aspecto corporal. Por eso, en muchas ocasiones hemos podido analizar fotografías en las que las figuras manifiestan las expresiones dejando al descubierto las palmas de las manos. Gestos que, en su mayoría, vienen acompañados con expresiones faciales tales como la

Sorpresa o el *Mal Humor*, como podemos observar, respectivamente, en las siguientes imágenes.



Iker Muniain, cariacontecido, antes de sacar de centro tras recibir el gol de la Real. 02/01/21



Iñaki Williams, que no estuvo atinado, grita de rabia 08/02/21

Por último, vemos que el ser humano, por lo general, y como hemos ido describiendo durante todo el análisis, a la hora de comunicarse se ayuda o se apoya en gestos que pueden facilitar la información que esté manifestando. En estos casos, uno de los gestos habituales que podemos recoger y que se repiten a lo largo de la historia occidental es el gesto de la palma en este sentido. Cuando hablamos, cuando nos expresamos o cuando contamos, por ejemplo, una anécdota, inconscientemente nuestras extremidades, sobre todo las superiores, se desplazan ayudando, en cierta medida, al emisor a transmitir el mensaje. En lo que a nuestro trabajo respecta, hemos podido recoger, también, alguna imagen en la que podamos observar este asunto, el lenguaje no verbal.

Debemos señalar que, en cuanto a este factor, al lenguaje no verbal, respecto a lo que nos concierne en este trabajo, y como anteriormente hemos señalado, solo existe dentro de un marco y un vocabulario propio del deporte. La posible existencia de lenguaje no verbal únicamente concibe dos parámetros. Por un lado, la gesticulación a la hora de expresar los sentimientos y las emociones y, por otro lado, cuando se quiere establecer una comunicación en donde las distancias imposibilitan o entorpecen una comunicación verbal, como por ejemplo, levantar el brazo para pedir el esférico o alzar el pulgar para comunicar de una acción o resultado positivo.



Gil Manzano no hace caso a las protestas de los rojiblancos en una acción del partido en el segundo periodo. 11/03/21

Respecto a la existencia de la conexión entre la fotografía y la pintura renacentista y barroca, hemos recogido diferentes imágenes en donde podemos observar que alguna de las figuras se presenta de esta manera, involucrando la palma como parte de la expresión que manifiesta o como medio para señalar algún aspecto, al igual que en el caso del dedo índice.



Andrea del Castagno . *Dante Alighieri*. (1450). Fresco removido y transferido sobre lienzo. 247 cm x 153 cm



El Greco .*San Andrés y San Francisco*. (1593) Óleo sobre lienzo 167 cm x 113 cm



Giovanni da Milano *Tríptico Portinari*. (1474) Óleo sobre tabla. 253 cm x 304. Detalle

Como vemos las figuras aquí elegidas se caracterizan por tener utilizar este gesto, la palma, para expresar e informar de la acción que están realizando o del sentimiento que están expresando. En este sentido, nos ocurre igual que en todos los casos realizados en este trabajo. La conexión entre los gestos que se dan en la fotografía actual deportiva y los gestos que las figuras esbozan en las obras pictóricas antiguas puede que sea inexistente. Más allá de lo puramente formal, creemos, que no se da la posibilidad de que exista un mismo mensaje o un mismo significado metafórico. No obstante, si nos centramos simplemente en el acto gestual, vemos, una vez más, que el ser humano sigue sirviéndose de estos gestos con un objetivo comunicador, es decir, la manera en que se utilizan este tipo de gestualidades no ha variado entre las disciplinas analizamos. Son expresiones gestuales automáticas que en ambos casos se refieren a los mismos significados, aunque en el caso de la punturas se ajustan a representar la historia al a que se deben.

Otro caso de gestos simbólicos que hemos registrado en las fotografías del Athletic ha sido, el puño cerrado con el *Pulgar* hacia arriba. Símbolo que, en la cultura

occidental, es portador de significados positivos y de afirmación. No obstante, este hecho, no siempre ha sido de esta manera. Por ejemplo, si echamos un ojo al periodo romano veremos que la aprobación por el gladiador vencido no se realizaba de esta manera, sino que era llevado a cabo con los pulgares escondidos. Cuando la multitud quería que el gladiador victorioso ultimara al vencido, extendían los pulgares, una imitación o símbolo de apuñalar al caído.

Según el artículo publicado en la revista online *MuyHistoria* (24/09/2016) por periodista y divulgadora especializada en ciencia, tecnología, salud, neurociencia y medio ambiente, Elena Sanz, (Málaga, España) al no tener registros gráficos donde podamos examinar la evolución de estas gestualidades en la sociedad, el sentido de este gesto fue variando hasta conocerlo e interpretarlo como símbolo positivo en nuestra sociedad. Sin embargo, como explicamos, por ejemplo, en muchas partes de Italia y Grecia, el gesto con el pulgar hacia arriba tiene connotaciones insultantes de índole sexual.

Se cree que el gesto lo popularizaron durante la Segunda Guerra Mundial los pilotos norteamericanos, que alzaban sus pulgares para anunciar que estaban listos para partir. Y que su origen podría situarse en la Antigua Roma, ya que cuando en el circo los gladiadores merecían ser recompensados los espectadores levantaban el pulgar, mientras que si su actuación les disgustaba bajaban el pulgar, un gesto que representaba una espada clavándose

Uno de los registros pictóricos en donde podamos observar este hecho es en la pintura de Jean-Léon Gérôme, *Pollice Verso*, 1872. En ella podemos ver a dos gladiadores luchando, uno derrotado en la arena mientras el otro pisa sobre él, y al público señalando al gladiador con los pulgares hacia abajo.



Jean-Léon Gérôme *Pollice Verso*. (1872). Óleo sobre lienzo. 96,5 cm de alto



Detalle

Respecto a este asunto, como explicamos, hemos recopilado fotografías en donde podamos ver a figuras articulando este gesto en particular.



“El Mejor” Yuri Berchiche levanta el brazo y alza el pulgar.21/03/21



Marcelino García Toral luce un gesto de aprobación a sus futbolistas durante el partido de anoche.7/01/21

Como podemos observar, las figuras se presentan con el brazo izquierdo erguido y haciendo realizando este gesto. Una vez más, al igual que en otros casos, el

factor de la distancia hace que las figuras eleven los brazos con el objetivo de facilitar la visualización del gesto desde la lejanía. Por otro lado, en este movimiento de aprobación, podemos observar que no siempre va acompañado por gestos faciales que tengan que ver con lo positivo, es decir, si, por ejemplo, comparamos las dos imágenes que describimos, podemos observar que el rostro de la figura de la fotografía monocroma es serio, no presenta ninguna expresión que podamos situarla en una emoción o en otra, en cambio, en la otra imagen, la expresión del rostro, con la boca abierta, las cejas levemente elevadas y los pliegues de la frente marcados, nos informa de que la figura se halla bajo cierto sentimiento positivo o de buen humor.

En cuanto a la relación entre este tipo de gestos en la fotografía y los mismos representados en la pintura renacentista y barroca, vemos, en un primer análisis comparativo con las obras recogidas en el libro de Christiane Stukenbrock y Barbara Töper, que no se ha dado ningún caso o ejemplo que podamos intuir, a priori, que este tipo de movimiento gestual fuese representado entre los siglos XV y XVI. Esto hace que, en una primera instancia, pre supongamos que es posible que no se de la existencia de este tipo de acciones en las representaciones de ese periodo.

Y, por último, hemos recopilado imágenes en donde la figura se presentase con las manos cerradas. Al igual que hemos visto en los casos anteriores, muchas expresiones van acompañadas de gestos involuntarios que nos ayudan a intuir con mayor facilidad lo que la figura está sintiendo en ese momento. Pero, en el caso de estudiar el *Puño*, sin tener en cuenta las expresiones faciales, el significado puede variar. Por ejemplo, exhibir el puño cuando dos personas están discutiendo puede dar a entender como una amenaza, a pesar de la violencia verbal.



Hombre amenaza con el puño a un manifestante del CSIF. España

Por otro lado, el puño no es siempre un significante de violencia. Levantar uno o ambos puños hacia el cielo es una celebración tradicional que podemos ver, por ejemplo, en el deporte y que se entiende como un gesto de satisfacción debido a una acción que se afronta y se vence de manera positiva. Es, en este aspecto, donde catalogamos, centramos y reunimos las fotografías seleccionadas. Acciones y gestos que se dan y que los jugadores expresan de esta manera.



Unai Simón se convirtió en el héroe del partido al parar dos penaltis que dieron a los rojiblancos el pase a semifinales de Copa 05/02/21

Y, por último, el puño también ha tenido connotaciones de lucha, de guerra o de revolución. Un gesto político que tiene un largo recorrido simbólico pero que, en este

estudio, no nos adentraremos, ya que vemos que no tiene relaciones formales directas en este apartado.



Honoré Daumier *Revolución Francesa*. (1848). Óleo sobre lienzo. 87,6 cm x 113 cm

Al igual que en el caso anterior, en la recopilación de imágenes provenientes de los siglos XV y XVI, en donde podamos ver la representación de figuras que se presenten gesticulando lo analizado en este apartado, no hemos podido encontrar, en un primer análisis realizado, similitudes ni igualdades formales que relacionen las figuras deportivas con las antiguas. Las figuras fotográficas recopiladas muestran este gesto cuando se dan celebraciones y anotaciones en los partidos. Este hecho, hace que el sentido gestual vaya acompañado de expresiones faciales de Buen Humor o de *Ira*, con lo que la posible existencia de obras pictóricas renacentistas y barrocas en donde podamos observar figuras gesticulando de esta manera puede que sea nula.

Hasta el momento, a la vista de lo que estamos despejando, respecto a la posible existencia de características metafóricas o alegóricas en el ámbito de la fotografía, creemos o intuimos que no es posible poder vincular este ámbito con la pintura renacentista y barroca. Es por eso por lo que hemos realizado un listado con cuestiones que se nos han ido planteando a medida que trabajamos en este trabajo. Por

lo tanto, queda en el aire que esas analogías formales compositivas y esas coincidencias entre fotografía y pintura sean casuales.

4- Cuestionario planteado a Borja Guerrero, fotógrafo deportivo del periódico Deia, Bizkaia.

4.1- Cuestionario en torno al proceso fotográfico deportivo y en base a las imágenes del Athletic Club.

En el siguiente apartado trataremos de dar respuesta a todas estas preguntas que se nos han planteado, mediante el cuestionario, que veremos a continuación, donde preguntaremos a Borja Guerrero (22/01/1989, Muskiz, Bizkaia) fotógrafo deportivo del periódico Deia. Borja es Licenciado en Periodismo por la Universidad del País Vasco y posee un Máster en Comunicación y Marketing Online por la Unir. Al mismo tiempo, B. Guerrero ha realizado trabajos para otros sectores, como por ejemplo, en la web *Tecmocia*, del grupo Diariomotor.com, para la *Agencia LOF* y la *Agencia Photo*, ambas en torno a la fotografía deportiva, para la Diputación Foral de Bizkaia, El Gobierno Vasco o Quirón Salud, entre otras. Fue en el año 2012, más concretamente el 1 de octubre, cuando comenzó a trabajar para el Periódico *Deia*, Bizkaia, cumpliéndose, este año, el décimo aniversario de su iniciación. Del mismo modo, también ha publicado en otros medios locales como *El Correo*, *Gara* o *Mundo Deportivo*, y en otros a nivel nacional, como por ejemplo, *El País* o *El Mundo*.

Preguntas a Borja Guerrero, fotógrafo deportivo del periódico Deia, Bizkaia. 3 de febrero de 2022. El cuestionario se realizó un día después del partido de competición de la Copa del Rey en donde el Athletic venció, y eliminó, al Real Madrid por un gol a cero.

1- ¿Cuál es tu actitud en el partido? ¿Trabajáis en torno a un guión establecido?

B.G: Antes de ir al campo, nuestro jefe de deportes nos comunica ciertas directrices que engloban temas que van a tratarse al día siguiente, como por ejemplo, la vuelta de un jugador después de una larga lesión o algún tipo de anécdota que va más allá del propio encuentro. Como digo, la vuelta de un

jugador después de una larga lesión, el partido numero x de tal jugador o, por ejemplo, el hecho de que dos centrales vuelven a ser pareja en la defensa, son, como digo, pequeñas temáticas que tenemos que tener en cuenta a la hora de fotografiar. Debemos tener alguna fotografía en la que se centre en este tipo de cuestiones que nos plantean. Al mismo tiempo, además de este tipo de información, registramos lo que va aconteciendo y desarrollando en el terreno de juego. Con lo que, por lo general, nos dan esas dos directrices, las temáticas que se van a tratar y “lo que surja” durante el encuentro. En base a esto último, en muchas ocasiones no se sabe el resultado hasta el final del partido. Por ejemplo, en el partido de ayer, (partido de competición de la Copa del Rey entre el Athletic Club y el Real Madrid en San Mamés, 3-02-2022) no supimos hasta el final cómo iba a acabar el partido, entonces, lo que vamos haciendo durante el encuentro es ir completando pequeños grupos que respondan a sentimientos como la tristeza, la pena o la desesperación con el objetivo de, en caso de que perdiese el equipo local, tener registradas fotografías que respondiesen a lo ocurrido. De esta manera, vamos solucionando posibles resultados que se dan en los encuentros.

- 2- ¿Cuántos sois? ¿Os situáis en el mismo sitio?, u ¿os desplazáis durante el partido?

B.G: Somos dos fotógrafos. Nos colocamos en los laterales de la portería donde ataca el Athletic. Es en la segunda parte cuando nos desplazamos a la portería contraria. En mi caso, yo siempre me sitúo en el lateral donde se encuentra el banquillo del Athletic y mi compañero al otro lado, en el otro lateral de la portería del equipo rival. Cuando el Athletic juega fuera de casa, normalmente, soy yo el único que viaja para abordar el encuentro. En ese caso, tiendo a situarme cerca del lado del banquillo, ya que debemos fotografiarlo y, además, por lo general, es más probable que se dé que haya una celebración de gol con el banquillo. En otros casos, como por ejemplo cuando el Athletic juega en la competición de *Europa League*, suelo situarme cerca de la grada donde se

hallan los aficionados del Athletic. Por lo general, no sé si es casualidad o si está establecido de esta manera, suele situarse al lado contrario al banquillo, en un corner. Esto lo hacemos por la misma razón. En caso de darse un gol, por lo general, los jugadores suelen ir a celebrarlo con ellos, con el público. Nos situamos en torno a la probabilidad de que pueda haber una celebración y en torno al posible lugar en donde se lleve a cabo la celebración del tanto.

3- ¿Cómo ves el partido? ¿A través de la lente? o ¿intercalas entre lente y mirada?

B.G: La mayoría de las fotografías se dan de medio campo hacia mí. Por lo tanto, no tengo la cámara apuntando durante todo el partido. Es más, si así fuese, si estuviese observase todo el partido por medio de la lente, la visión se reduciría. La lente limita a observar lo que ocurre. Entonces, lo que hacemos es ir viendo lo que va aconteciendo en el terreno de juego y, cuando van aproximándose y consideramos que se puede dar algún tipo de acción, colocamos la cámara. Sí que es cierto que, en ocasiones, existen acciones que se nos “escapan” ya que, en cierto momento puede que estemos atentos al ordenador, ya que vamos haciendo, como te comento, pequeños grupos que engloban ciertas cuestiones. En mi caso, para evitar este tipo de cosas, suelo colocar el ordenador y la cámara de tal forma que suponga un movimiento que evite tener que dar la espalda al partido. Suelo disponer el ordenador a mi derecha y la cámara en el sentido de mi visión haciendo que el movimiento que realizo se comprenda en 90 grados y no, como suelo ver a otros fotógrafos por falta de espacio o de lo que sea, de 180, evitando, así, perderme nada de lo que acontece. Sí que es cierto, también, que el público te avisa de lo que está ocurriendo, es decir, puede que estés trabajando en el ordenador agrupando y seleccionando las imágenes que vamos a mandar y que, en un momento dado, el público alce la voz debido a que puede llegar a darse cierta situación. En resumidas cuentas, hay que ser ágil, tener la comodidad técnica para ser efectivo a la hora de registrar el mayor número de acciones que pueden darse en el partido.

4- ¿Cuántas imágenes se suelen tomar por partido?

B.G: Depende del encuentro. Hay partidos en los que no se dan tantas fotografías como en otros. Esto depende de varias circunstancias. Por lo general, los encuentros en donde el Athletic se enfrenta a equipos que suelen estar en la parte alta de la clasificación, véase el Real Madrid, el Barcelona o el Atlético de Madrid, entre otros, es más frecuente que se dé un número mayor de fotografías. Esto se debe a que, futbolísticamente hablando, es un juego “más limpio”, es decir, más estético. En cambio, cuando se disputan partidos en donde predomina un juego futbolístico menos técnico, es más difícil realizar imágenes limpias, estéticamente hablando. Cuando me refiero a “estéticamente más limpio”, me refiero a fotografías en las que la acción que registramos se vea con claridad, es decir, que las figuras que están desempeñando un lance o un momento puntual se vean claras y no haya otras figuras, “bultos”, que me impidan enseñar dicha acción con claridad. Se tratan de imágenes más caóticas que me recuerdan a los patios de colegio y un tumulto de gente en torno al balón. Pero, volviendo a la pregunta de la cantidad, no sabría decirte un número concreto, sino que, como digo, depende y varía en torno al tipo de rival y en torno al resultado, pues no es lo mismo un partido en donde se hayan anotado cinco tantos y otro en el que el resultado fuese empate. No se dan el mismo número de fotografías en ambos encuentros.

A.M: Ahora que mencionas el concepto de imágenes limpias y claras, ¿focalizáis, de algún modo, este concepto en el proceso del registro fotográfico?

B.G: No lo buscamos. No es una cuestión que tengamos en cuenta a la hora de “disparar”. Pero sí lo tenemos en cuenta a la hora de desechar y elegir las imágenes de una misma acción. Por ejemplo, imaginemos que vienen por la banda corriendo Berenguer y un jugador del equipo rival. Si vienen hacia mí y

son las únicas figuras que aparecen en la fotografía que yo realizo, entonces elegiré esa imagen en vez de, por ejemplo, una misma imagen en donde, además de ver a estas dos figuras, aparece otro jugador que no participe en la acción registrada. Es una cuestión de estética. Si quiero mostrar dos elementos, desde mi punto de vista, prefiero mostrarlos sin tener ningún otro elemento que impida la claridad del momento que quiero fotografiar. Por eso, como te he comentado, en un partido entre el Athletic y, por ejemplo, el Madrid o el Barcelona, el balón corre más que las figuras, habiendo menos choques y menos juego sucio en donde puede que las acciones se den con cierto descontrol, digamos.

5- ¿Fotografías en ráfagas?

B.G: Por supuesto, en fuego continuo, técnicamente hablando, en *servo*¹⁸, en el cual pulsas a medias el disparador y la cámara está todo el rato enfocando. Si lo realizásemos en *one shot*¹⁹, al acercarse los jugadores perderíamos el enfoque ya que se encontraría desplazado de la figura que queremos fotografiar. El “servo” automáticamente enfoca al jugador y digamos que lo “persigue” en cuanto al enfoque. Por otro lado, ahora existe la posibilidad técnica que detecta los rostros. Las cámaras nuevas registran el rostro del jugador y lo mantienen enfocado durante todo el movimiento que realiza.

6- Según el devenir del partido, ¿puede cambiar tu actitud frente a la focalización de las acciones?

B.G: Sí. Como te he explicado, nosotros vamos registrando imágenes que puedan servir para expresar el resultado y lo acontecido. En el caso de que el

¹⁸ Técnica fotográfica que consiste en disparar una serie de fotografías a unas velocidades de obturación lentas, acompañando el movimiento de nuestro sujeto con nuestra cámara, a la vez que presionamos el botón de enfoque, con el objetivo de que este salga nítido y el fondo desenfocado.

¹⁹ Técnica fotográfica que consiste en disparar una fotografía mediante el enfoque automático activado mediante media pulsación del disparador y se efectúa sobre el punto de enfoque que hayamos seleccionado

partido de un giro inesperado, tenemos la posibilidad de registrar lo que va ocurriendo pero, en el caso de que el partido tienda hacia un resultado u otro nosotros vamos intuyendo lo que puede llegar a servirnos. Por otro lado, a nivel técnico, y dependiendo qué situación se dé, suelo cambiar de cámaras. Empleo cámaras de *Full Frame*, de sensor mayor, de 300mm, una más pequeña, una 7D, de sensor menor, haciendo que se convierta en un 480mm, haciendo que las distancias más lejanas se vean de manera cercana. De esta manera, si por ejemplo le están atacando al Athletic durante un largo periodo, empleo la de 480mm, una cuestión técnica de distancias y enfoques.

7- ¿Influye el equipo rival, o que sea un partido importante y señalado?

B.G: Sí. Ayer, (3-02-2022), por ejemplo, era un partido serio. Había mucho en juego. En cambio, un partido de liga normal te puedes apoyar un poco con tu compañero, es decir, puedes compenetrarte a la hora de registrar acciones diferentes. Al mismo tiempo, en esos encuentros, también puedes apoyarte en la Agencia Pública del Estado, la agencia EFE. Pero, en un partido como el de ayer, en donde tienes que tener una cantidad alta de imágenes tuyas en la web la cantidad de imágenes que realizamos es mayor. Son días señalados en donde, al día siguiente, el número de personas que acceden a la web y comprar el periódico es mayor, con lo que hay que aplicarse en mayor medida.

8- ¿El punto de vista como aficionado del Athletic influye al reportaje?

B.G: Sí porque, por ejemplo, cuando un público saca pañuelos, símbolo de que las decisiones, por parte del arbitraje, no concuerdan con la opinión del público, debemos tener registradas imágenes que estén relacionadas con este hecho ya que, al tratarse de decisiones que repercuten en el juego, afectan de una manera u otra al devenir del partido. Son factores que se dan y, en cierta manera, pasan a ser protagonistas en el encuentro. Este tipo de cosas debemos tenerlas registradas con el objetivo de focalizar la temática en torno a este tipo de

cuestiones. Como te comento, el reportaje del encuentro se divide en acciones y momentos que se dan y que constituyen todo el enfrentamiento. Si se da, este tipo de cuestiones, la del mal arbitraje, sabemos que cierto apartado será constituido por esta cuestión, por lo tanto, tenemos que tener imágenes que aborden este y los demás temas que engloban y resumen el encuentro.

- 9- En las fotografías más expresivas, gestualmente hablando ¿busca el fotógrafo algún aspecto simbólico?

B.G: Lo que buscamos, en cierta manera, es una especie de resumen visual que aborde lo que ha ocurrido. Este tipo de acciones, las traducimos en base a los sentimientos que expresan los jugadores. En este aspecto debemos tener en cuenta que, claro, al tratarse de un periódico en donde el Athletic es el equipo protagonista, el foco de lo que ocurre es en torno a él, al Athletic. No gana, por ejemplo, el Barcelona, sino que es el Athletic el que pierde. Entonces, lo que intentamos registrar son emociones llevadas a cabo por los jugadores que sean el reflejo de lo que ha ocurrido. Si el partido ha sido negativo para el equipo bilbaíno, entonces las fotografías abordaran expresiones faciales que tengan que ver con este asunto. Por lo contrario, si el Athletic sale vencedor, abundarán fotografías en donde se vean a los jugadores sonrientes o celebrando alguno de los tantos. En caso de empate, dos figuras, una del Athletic y otra del equipo rival, disputando un balón podría servirnos para simbolizar este resultado o, como por ejemplo, en el caso de que el Athletic hubiese estado todo el partido atacando sin conseguir anotar, la imagen del delantero en una acción con la defensa contraria podría servirnos para representar esta idea.

- 10- Desde el punto de vista del fotógrafo ¿qué “pesa” más en una crónica deportiva?, ¿el texto?, o ¿la imagen?

B.G: ¿En un periódico qué manda más?, ¿el titular? o ¿la foto?

A.M: En mi opinión, la fotografía, por supuesto. Visualmente hablando, es más atractiva al ojo y, además, no exige de un esfuerzo de lectura, con lo que un niño, por ejemplo, podría entender lo que ve, ¿no?

B.G: Exacto. Así con todo. Sí que es cierto que la fotografía se elige y tiene que regirse en base a lo que se va a hablar, pero quien manda, visual y estéticamente hablando, es la foto. De hecho, en la apertura, las dos páginas donde comienza la sección de deportes, *Kirolak*, solemos introducir una fotografía que abarca prácticamente las dos páginas. Suelen ir acompañadas de dos textos pequeños, pero lo que predomina en ambas es la imagen. En resumidas cuentas, a simple vista lo que primeramente te tiene que atraer es la imagen, la cual, te invita a leer. Esto, por lo general, ocurre en este orden, primero la imagen y luego el texto. Es mi opinión. Como por ejemplo, imaginemos que se realiza un periódico sin fotografías. El atractivo visual es nulo. La venta y los “clicks” en la web caerían en picado, en cambio, podrías llegar a realizar un periódico exclusivamente llevado a cabo por fotografías. Puedes contar unos hechos por medio de imágenes y, al mismo tiempo, ser altamente interesante en lo referido al atractivo visual.

11- ¿Es la fotografía la que se ajusta al texto?, o ¿es el texto el que se adecua dependiendo de la imagen?

B. G: La fotografía se ajusta al texto. Se ilustra con una imagen lo que se está contando. De hecho, durante el partido, los periodistas ya están escribiendo la crónica, con lo que, la imagen que se busca debe mostrar o estar relacionada con lo que se informa textualmente.

12- ¿Quién elige la fotografía que se va a publicar?

B.G: El primer filtro somos los fotógrafos. Yo soy el que decide qué fotos mando, por lo tanto, el primer corte lo realizamos los fotógrafos. En base a eso,

actualmente, el jefe de fotografía decide qué foto se incluirá en los temas que, como te he explicado al principio, nos adelantan para tener en cuenta a la hora de ir a fotografiar. Antaño, íbamos a la redacción después del partido con las fotografías, y debatíamos con el jefe a ver cuál foto íbamos a introducir en qué apartado en base a la estética de la foto y, sobre todo, en cuanto al encaje entre las columnas textuales. Hay que tener en cuenta que este factor, la maquetación del periódico, nos condiciona a la hora de seleccionar una imagen. Puede darse que una fotografía que, en un principio, estéticamente es muy atrayente y adecuada para cierta noticia pero, como no responde a un encaje dentro de la maquetación se descarta. No obstante, por ejemplo, si el partido del Athletic es a las 16:00, entonces mandamos las fotos y en base a las imágenes se maqueta el periódico. Es una cuestión de tiempos. En un partido que, por ejemplo, acaba a las once de la noche, no hay tiempo para realizar una maquetación nueva. De hecho, para acelerar el proceso y, al mismo tiempo, poder ajustar la imagen a nuestro criterio, mandamos las fotografías ajustadas a los tamaños que responden a la maquetación del periódico. Con lo que nosotros trabajamos sabiendo cuales pueden ser, más o menos, los encuadres y los tamaños que deben tener las fotografías.

- 13- En cuanto a las expresiones de las figuras, ¿busca expresiones faciales que representen lo ocurrido?, ¿Emplea simbología gestual de las figuras?

B.G: Sí, importantísimo esta parte. Digamos que todo lo que registramos se basa en eso. En sentimientos y en expresiones que respondan al resultado del Athletic. Si ha sido un resultado positivo pues mostrar imágenes que así lo demuestren e igual en el caso contrario.

- 14- ¿Cuándo reciben las imágenes en la oficina del periódico? ¿Hay alguna hora límite para poder enviar las fotografías?

B.G: Sí. A las doce y media de la noche. A esa hora se cierra la edición. Para entonces, el periódico debe estar leído, corregido, maquetado y preparado para mandar a imprenta. En los encuentros, lo que hacemos es mandar unas primeras fotos nada más comenzar el partido. Suelen ser unas tres o cuatro fotografías para la página web del periódico. Posteriormente envío en el descanso y al finalizar el partido.

A.M: En el caso de que exista prórroga y se alargue el partido, ¿cómo lo solucionáis?

B.G: En ese caso, el periódico hace doble edición. Una primera, en la que no va incluida la sección de deportes y la cual es la primera en llegar, por ejemplo, a las gasolineras y a los quioscos, y, por otro lado, una segunda edición en la que sí van incluidas y suele llegar a estos puntos de venta, más o menos, unas dos horas más tarde.

15- ¿Modifican alguna característica de la fotografía? ¿Las retocan?

B.G: No. Las fotografías en torno al fútbol suelen tener luz neutra durante todo el encuentro. No obstante, en campos, como por ejemplo, los de segunda división, puede que la luz del estadio haga que las fotografías sean un poco más oscuras. En estos casos, las modificamos añadiendo un poco de luz. Una cuestión de ver mejor la imagen. Pero referente a la edición de las imágenes, no se modifican. Únicamente, como digo, se recortan para encajarlas en la maquetación y, en el caso de que sea necesario, es la luz lo único que levemente modificamos. En San Mamés, por ejemplo, no hace falta. No hay fallo. En mi opinión, es un palacio para realizar fotografías. En cambio, en el estadio del Rayo Vallecano, por ejemplo, la luz es totalmente diferente. Tiene como una especie de tinte amarillento que hace que las fotografías se tornen de este color haciendo que, al tratarlas con los balances de blancos, las camisetas del Athletic se tornen moradas.

16- ¿Emplean imágenes de referencia en las que apoyarse? ¿Existen patrones y situaciones que suelen repetirse? ¿Podrían clasificarse los tipos de fotografías que se dan en un partido?

B.G: Sí, totalmente. Siempre son las mismas fotos. Lo que nosotros podemos sacar de un partido de fútbol ya está marcado. Siempre es el mismo guión. Las mismas entradas, los mismos corners, los mismos remates... Digamos que sí que hay cierto patrón que se repite y, una vez que lo dominas, tienes mucho ganado ya que, puedes realizar la tarea de ordenador y fotografía de manera más ágil. Te guías, mediante el oído, del momento en el que debes prestar atención a lo que sucede. Con el tiempo, vas generando una mecánica que hace tu trabajo mucho más fluido y efectivo.

17- En cuanto al encuadre, formato y medidas de la fotografía, ¿Deben responder a algún formato?, ¿deben tener alguna dimensión específica?

B.G: Sí y no. Sí, por un lado, porque el 2 x 3 suele ser el patrón habitual, más grande o más pequeño. A la hora de recortar las imágenes, en el ordenador, ya tengo establecido este tamaño pero, por otro lado, no, ya que se dan fotos que piden que sean de un formato u otro, como por ejemplo, una foto apaisada o una foto de formato más cuadrada. En términos generales, la foto, si te pide que sea de una manera, ya que la disposición de las figuras y la composición así lo establecen, no la alteramos. Este tipo de cosas no podemos ignorarlos, con lo que a veces, alteramos el formato de la fotografía.

18- ¿Deben cumplir algún tipo de requisito para poder publicarlas?

B.G: Que esté enfocada, que tenga un buen balance de blancos y que esté bien expuesta.

19- Respecto a la relación entre figura y fondo, y en cuanto a la prohibición de asistencia a los partidos debido a la pandemia ¿has visto, de alguna manera, diferencias entre antes y después de este acontecimiento? ¿has notado variaciones entre las fotografías de antes y durante la pandemia?

B.G: En la pandemia, el lugar donde nos situábamos para realizar las fotos varió totalmente las imágenes. Nos habilitaron parte del graderío para poder llevar a cabo nuestro trabajo. Y, claro, al estar un poco más elevados, las fotografías que realizábamos se traducían en imágenes más planas, estéticamente hablando. Al situarnos en un plano mayor, respecto a los jugadores, el fondo pasaba a ser el propio terreno de juego, haciendo que las fotografías tuvieran menos profundidad. No hay público. Se nos hacía muy raro y poco interesante este hecho. Es como si rozase un poco lo subrealista. Se nos presentaban figuras planas encima de un “tapete” verde y ya. En mi opinión, poco interesantes.

Imágenes durante la pandemia:



Berenguer chuta el balón ante la oposición de Miramón. 19/ 10/20



Oier Zarraga conduce el balón pese a la presencia cercana de los granotas Bardhi, Roger y Melero 19/10/21

Imágenes post-pandemia:



3/02/21. Fotografía de Borja Guerrero.



03/02/21. Fotografía de Borja Guerrero.

20- ¿Crees que alguna imagen podría representar ideas que fueran más allá de lo puramente deportivo? Analogías o metáforas de ideas culturales o sociales. (Cantona golpeando al nazi)



Fotograma de Eric Cantopna golpeando a un espectador que se encontraba haciendo el saludo nazi en el estadio londinense de Selhurst Park, la casa del Crystal Palace, Reino Unido. 25/01/1995

B.G: Por ejemplo, me viene a la mente la fotografía de Aduriz haciendo la chilena con la que marcó al Barcelona. Esa imagen es un icono. Por supuesto que con un significado más humilde pero, es símbolo de una etapa para el aficionado del Athletic. Un jugador, de 37 años, en el tramo final de su carrera marcando este tipo de goles a un equipo de ese calibre. Sí que es cierto, que hay que ser conocedores del contexto y de quién es el jugador que marca el gol y de que, al fin y al cabo, se trata de una idea que enfoca lo puramente deportivo. No obstante, si nos referimos al contexto de que una imagen futbolística puede significar ideas, simbologías o tener sentidos más allá de lo deportivo, entonces creo que sí se pueden llegar a dar, siempre y cuando las condiciones sociales y los eventos deportivos estén ligados espacial o temporalmente.



Aritz Aduriz realizando la chilena con la que marcó el gol que daría la victoria frente al Barcelona 16/08/2019 Fotografía de Juan Echeverría.

21- En tu opinión, ¿cuáles son las imágenes que más pueden interesar al público?
¿Cuáles son para ti las más, estéticamente hablando, interesantes?

B.G: En mi opinión, las fotografías más interesantes son tomadas desde un punto de vista muy cercano al terreno de juego. Cuanto más abajo y próximo al césped te encuentres mejor. De hecho, hay campos en los que los laterales se hunden un poco, es decir, los banquillos, por ejemplo, se encuentran un poco por debajo de la altura del terreno de juego. Es ahí donde yo creo que las fotografías ganan interés, ya que las figuras se nos presentan de abajo a arriba, dotando a estas de cierta sensación de poder. Por ejemplo, imagínate una foto de Iker Muniain pasando por delante de mí y, yo, situado en un plano inferior al suyo. Puedo realizar una foto en donde justo el foco de luz del estadio coincida con su figura, haciendo que pueda registrar un halo de luz que rodea al jugador. Este tipo de características hacen que la foto quede, estéticamente hablando, más espectacular. A esto habría que añadirle algo que no podemos pasar por inadvertido. La composición. Para ello, lo que yo hago, para empezar, es

marcar las fotografías con estrellas, es decir, la cámara me permite agrupar las imágenes mediante un número de estrellas, que varían entre una y cinco, dependiendo del interés que yo creo que puedan tener. Posterior a esto, yo, como te he comentado, recorto las imágenes haciendo que las figuras y, en general, la composición final sea la adecuada estéticamente.

A.M: En cuanto al ejemplo que expones de Iker Muniain, ¿crees que las sensaciones y, en términos generales, el vocabulario visual occidental influyen a la hora de entender las características y posiciones de las figuras?

B.G: He hecho referencia a Muniain ya que, como es él el que lanza los *corners*, suelo tenerle muy cerca de donde yo me hallo. Por otro lado, en mi opinión, es una cuestión de estilos. Me refiero a esto ya que, yo, por ejemplo, me guío o trabajo de esta manera. Puede que haya fotógrafos que obtén por otro tipo de luz, encuadre o posición pero, como digo, es mi opinión. En cuanto a lo que me preguntas, ¿puede que las imágenes sobre santos, dioses y temas religiosos hayan influido en el entendimiento y lectura de las fotografías deportivas? Mi opinión es que probablemente sí. Inconscientemente puede que sea eso, hacer referencias de santos, por ejemplo, ya que las tenemos metidas y aprendidas hacia esa lectura. Al mismo tiempo, además de la luz, como te digo, la posición desde donde sacamos la imagen, si se da desde un plano inferior al de la figura, conseguimos engrandecer y endiosar al jugador. Ese tipo de lectura, la que los dioses, por ejemplo, son más grandes, hace que, yo por lo menos, emplee este tipo de cuestiones que inconscientemente, creo, parezcan más interesantes.

4.2- Análisis de la conversación.

Analizando la conversación, vemos que debemos tener en cuenta varios factores a la hora de entender la labor del fotógrafo y el objetivo de las imágenes que este registra.

Para empezar, tenemos que tener claro que las imágenes son realizadas para un público en concreto, esto es, el periódico trata cuestiones del Athletic Club y se centra en el resultado de este tras las jornadas disputadas sin olvidar aquello que ocurre, también, fuera del terreno de juego, como fichajes, noticias o hechos que involucran al club bilbaíno. Por eso, debemos tener presente que el Athletic es el protagonista de las imágenes, la focalización de la información por parte de los redactores y fotógrafos se centra en este club, por lo tanto, el público al que va dirigido es seguidor, simpatizante o socio del equipo. Con esto queremos explicar que las imágenes que observamos, lógicamente, son llevadas a cabo por figuras protagonistas en los encuentros disputados o por personas que influyen en el devenir del Athletic Club. Resumiendo, los fotógrafos y periodistas se centran en las figuras que sean del entorno del equipo, focalizando los hechos en base a los acontecimientos acaecidos a este equipo.

Por otro lado, en cuanto a la realización y contenido de las imágenes, como nos ha hecho saber B. Guerrero, deben resumir o ilustrar lo que ha ocurrido. Para ello, las expresiones, los gestos y las posturas corporales de los jugadores pertenecientes al equipo rojiblanco son utilizados como recurso transmisor y expresivo de la información que detalla e ilustra los hechos de manera incluso simbólica. Las expresiones corporales son identificadas, catalogadas y empleadas en base a aspectos positivos y negativos, como por ejemplo, una victoria o una derrota, respectivamente, y, en ocasiones, como no se sabe el resultado final hasta que acaba el tiempo estimado, las posibilidades de que un resultado u otro tenga que ser ilustrado, registran este tipo de expresiones y emociones en una imagen que responda al resultado establecido.

...no supimos hasta el final cómo iba a acabar el partido, entonces, lo que vamos haciendo durante el encuentro es ir completando pequeños grupos que

respondan a sentimientos como la tristeza, la pena o la desesperación con el objetivo de, en caso de que perdiese el equipo local, tener registradas fotografías que respondiesen a lo ocurrido. De esta manera, vamos solucionando posibles resultados que se dan en los encuentros

Al mismo tiempo, y como las noticias hablan de lo que ha ocurrido durante el encuentro, las imágenes deben responder al texto, a lo que se cuenta, sin olvidar, como señala B. Guerrero, que las imágenes deben responder a un guión preestablecido y apoyar al texto de manera visual y, al mismo tiempo, invitar al lector a la propia lectura que narra la noticia. La ekphrasis o la hipotiposis, en términos de Román de la Calle (2005), que explicábamos y nos cuestionábamos con anterioridad. La relación imagen-texto y el papel que desempeña cada cual en dicha relación.

En cuanto a la búsqueda y registro de las imágenes, vemos que el fotógrafo persigue e intenta captar el momento preciso que represente cierto hecho en concreto, es decir, la agilidad y la destreza para cumplir su objetivo se basa en torno a diferentes cuestiones, como por ejemplo, la disposición espacial, respecto al terreno de juego y respecto a los jugadores o, por ejemplo, la probabilidad de escenas que estos lleven a cabo cerca de donde ellos se sitúen. Al mismo tiempo, debe basarse en base a la destreza personal para registrar aquello que resume e ilustra lo acontecido. Como nos explicaba B. Guerrero, la localización, la improvisación y la intuición son importantes para llevar a cabo este hecho, como también lo es saber hacer una buena lectura de los momentos y los tiempos en los que fotografiar. A esto deberíamos añadir que, la situación de la cámara en el entorno del grupo de aficionados, implica una previsión de interacción entre jugadores y espectadores, figura y fondo, en el caso de, por ejemplo, un lance. Como consecuencia de este hecho, vemos que, por un lado, llega a existir una orientación narrativa de la fotografía, y al mismo tiempo, supone un registro momentáneo de comunicación entre jugadores y aficionados.

En este aspecto, en el del tiempo, debemos señalar que el fotógrafo trabaja y se mueve en ciertos momentos temporales marcados por factores externos, las acciones deportivas, e internos, la propia labor de fotógrafo deportivo. No solamente por la

duración del encuentro, sino por los procesos de ejecución implícitos en la labor de fotógrafo periodístico. De hecho, respecto a la primera cuestión, el factor del tiempo en la ejecución de las acciones, si observamos la manera en que técnicamente realizan las fotografías, vemos que el tiempo se reduce a segundos temporales muy pequeños en los que registran una sucesión de imágenes donde vemos que la figura describe un movimiento o manifiesta cierta expresión corporal. Tras esto, y como continuación del proceso informativo, trasladan las imágenes para que puedan ser valoradas y seleccionadas con el objetivo de ilustrar las crónicas en torno a las disputas deportivas. Con esto queremos señalar que, el tiempo de ejecución en el proceso fotográfico y en el proceso divulgativo se reduce a tiempos cortos comprendidos, por lo general, en horas.

Respecto a la temática, como nos explica B. Guerrero, vemos que pueden llegar a clasificarse las imágenes respecto a hechos y acciones que son similares. *Corners*, segadas, saltos a cabeza o choques en la disputa del balón, entre otros, son acciones que se repiten y que responden a la propia acción del deporte.

Siempre son las mismas fotos. Lo que nosotros podemos sacar de un partido de fútbol ya está marcado. Siempre es el mismo guión. Las mismas entradas, los mismos corners, los mismos remates... Digamos que sí que hay cierto patrón que se repite y, una vez que lo dominas, tienes mucho ganado.

Por lo general, las imágenes que se registran son en torno a lo que ocurre en el transcurso de un partido, es decir, raramente podemos llegar a ver una fotografía que escape de la iconografía del fútbol. Como explicamos, las fotografías que se centran en estas cuestiones de acciones deportivas suelen constituir a momentos, hechos y disputas en las que las figuras realizan estas acciones son protagonistas. En resumidas cuentas, los fotógrafos registran hechos y no ideas.

En cambio, como nos hemos cuestionado anteriormente, puede que existan imágenes que van más allá de lo puramente deportivo. Aunque en la recopilación de fotografías que hemos realizado en torno a la temporada 20-21 del Athletic no hayamos encontrado ninguna imagen que responda a cuestiones que no sean deportivas, creemos

que, con el tiempo, y al tratarse de un deporte que socialmente es fuertemente valorado y consumido, puede que se den imágenes que atiendan a cuestiones sociales, como por ejemplo, la patada de Eric Cantona a una persona del público que se encontraba haciendo un saludo fascista o, por ejemplo, la histórica foto de Atotxa en la que los capitanes de ambos equipos, Kortabarría para la Real Sociedad e Iribar para el Athletic, alzaban la Ikurriña el 5 de diciembre de 1976 en medio de una situación social en la que ondear o exponer la Ikurriña era fuertemente sancionado por parte del gobierno español.



Iribar y Kortabarría portando la *Ikurriña*. 5 de diciembre de 1976. Atotxa, San Sebastián.

Creemos que, el fútbol, al tratarse de una especie de “guerra simulada” o disputa entre equipos que representan regiones o países, si se da la existencia temporal y espacial en donde haya un conflicto o cuestión social que refleje cierta opinión por parte de un sector, puede que, como consecuencia o como respuesta a ciertos valores o ideas, se den acciones y hechos que lleguen a ser fotografiados y representen o simbolicen cuestiones sociales que se den a cabo, como explicamos, en un tiempo y espacio concreto. Los jugadores reflejan y llevan a cabo acciones que suponen y adquieren un significado específico para con algún aspecto de la sociedad.

Es en este aspecto donde creemos que puede que exista cierta conexión conceptual con las metáforas o las analogías empleadas en el arte renacentista y

barroco, teniendo en cuenta las temáticas en torno a las que se centraban los pintores antiguos de ese periodo. Vemos que, en cierto modo, las expresiones de las figuras deportivas simbolizan y corresponden a significados relacionados con los resultados y los hechos en la trayectoria de los encuentros deportivos. La focalización de las expresiones faciales y gestuales retrata, simplifica e informa, de manera visual, los devenires del equipo, sin olvidarnos del sector social al que van dirigidas las imágenes.

Si echamos un vistazo al artículo de *The Guardian*, en el cual se muestran imágenes de toda índole, no solamente deportiva, vemos que la sensación que relaciona las fotografías, figurativas, con la pintura renacentista o barroca se lleva a cabo por medio de la composición, teniendo muy presente las distancias, las direcciones o las proporciones, subrayando la proporción áurea, la luz y el protagonismo del cuerpo humano como medio de representación, como vemos, tienen aspectos y características similares a las herramientas empleadas en el mundo de la pintura occidental del siglo XV y XVI.

No obstante, no podemos olvidar que los sentimientos manifestados, en nuestro caso, por los jugadores son puramente emocionales y naturales, es decir, se tratan de imágenes y fotografías menos sofisticadas que una pintura compleja que contenga niveles y jerarquías de representación de gestos y sentimientos. Como hemos explicado, detrás de la pintura, sobre todo la occidental, hay una narrativa que responde a la imagen, desde lo pre-iconográfico hasta el propio significado simbólico de las representaciones figurativas.

Es en este último aspecto, en el público afín al equipo rojiblanco, en el que recae la información y es, al mismo tiempo, concededor de la trayectoria del equipo y de los jugadores que lo constituyen. Con esto, queremos señalar que, en cuanto a la cuestión que analizamos, en lo referido a las imágenes y a las posibles analogías o metáforas que puedan adquirir, como ha citado B. Guerrero, puede que se den imágenes que tengan cierto significado que vaya más allá de lo puramente informativo de lo ocurrido en el momento en el que se realizaron, como por ejemplo la fotografía donde vemos la chilena realizada por Aritz Aduriz contra el Barcelona (16-08-19). Esta

imagen, por ejemplo, puede constituir, en parte, cierta analogía o idea basada en la persistencia, en la veteranía o, por ejemplo, en la etapa final de un jugador de fútbol y, además, siendo el tanto decisivo en los instantes finales del encuentro. No obstante, como vemos, solamente es conocedor de estos significados aquellas personas que sepan lo que se “esconde” detrás de la imagen, es decir, el vocabulario empleado y el significado interior que adquiere esta fotografía es entendido por el sector cercano a este ámbito deportivo y al resto que lo concierne, sin llegar a poseer otros significados que tuvieran un valor más allá de lo puramente deportivo. Por eso, creemos que la existencia de una posible conexión entre la fotografía deportiva y la pintura renacentista o barroca se establece puramente en la utilización de los sentimientos y las emociones que son manifestadas por las figuras en forma de gestos faciales y corporales.

Deberíamos destacar la importancia de la utilización de los gestos humanos, tanto corporales como faciales, como herramientas de transmisión informativa sobre alguna cuestión en concreto. Sin embargo, la directa utilización de personificaciones, analogías y metáforas en torno a cuestiones que trataban en aquella época, normalmente en base a aspectos religiosos, hacen que veamos una clara distancia entre los objetivos que confrontaba un pintor de aquella época y los objetivos de un fotógrafo deportivo actual.

No obstante, puede que las imágenes en torno a un vocabulario basado alrededor de la imaginería cristiana hayan establecido ciertos elementos que actualmente introducen los fotógrafos en sus imágenes, consciente o inconscientemente, haciendo que las figuras que registran sean dotadas de cierto aire de grandeza o endiosamiento. Esta herencia visual, dentro de los parámetros sociales occidentales a los que nos referimos, hace que comprendamos y otorguemos ciertos adjetivos, normalmente de carácter religioso, a los elementos que comprender una imagen.

Inconscientemente puede que sea eso, hacer referencias de santos, por ejemplo, ya que las tenemos metidas y aprendidas hacia esa lectura. Al mismo tiempo, además de la luz, como te digo, la posición desde donde sacamos la imagen, si se da desde un plano inferior al de la figura, conseguimos engrandecer y endiosar al jugador. Ese tipo

de lectura, la que los dioses, por ejemplo, son más grandes, hace que, yo por lo menos, emplee este tipo de cuestiones que inconscientemente, creo, parezcan más interesantes.

Si nos llegásemos a plantear las cuestiones técnicas llevadas a cabo por ambos creadores de imágenes tendríamos que empezar señalando lo siguiente. Para empezar, tenemos que señalar los tiempos de ejecución. Por un lado, el proceso en el que trabaja el fotógrafo se cierne a las cuestiones que hemos planteado, espacios temporales que son comprendidos en horas, la duración del partido y el proceso de llevar a cabo la publicación. De manera contraria, el pintor ejecuta su labor en un espacio de tiempo más duradero, comprendido en días o semanas, y que solía estar establecido previamente entre cliente y artista. A esto habría que añadir que, el pintor, en general, condensa más, es decir, introduce y agrupa en mayor cantidad y en base a su criterio, a lo que Panofsky denominó el contenido secundario o convencional, derivado este de los textos y las historias y el significado intrínseco o contenido. Además, en el periodo al que nos referimos, la pintura supuso la transposición a la imagen de un gran relato, de carácter histórico, religioso o mitológico, en cambio, la fotografía es una captura de un acontecimiento deportivo en el que las acciones duran segundos. La experiencia de los fotógrafos hace que se estime, esperen o intuyan, pero, al mismo tiempo, sean impredecibles, ya que se trata de un juego. Es aquí donde creemos que la evolución tecnológica ha hecho posible la difusión de un número mayor de imágenes a nivel social, es decir, como hemos comentado en el apartado del surgimiento de este deporte y las primeras vías divulgativas que comenzaron a introducirlo en sus agendas, al principio las imágenes eran llevadas a cabo por dibujos e ilustraciones, realizadas a mano, que ayudasen e ilustrasen al texto. Con la llegada de la fotografía, al verse alterado el proceso de ejecución de las imágenes, vemos que la posibilidad de producción de estas se hizo, con el tiempo, más fácil y más fiel a la realidad, entendiendo esta última como un hecho de acontecimientos que ocurren y se registra de manera fidedigna, sin la introducción de ideas o conceptos que van más allá de lo puramente deportivo.

Por otro lado, tenemos que fijarnos en las herramientas que ambas disciplinas emplean. Como explicamos, la cámara fotográfica registra lo que la lente observa. El

dispositivo fotográfico capta la luz que refleja en las figuras y en los objetos para, posteriormente, plasmar aquello recogido en un soporte de papel o, por ejemplo, en un formato web. Este hecho hace que el fotógrafo tenga que servirse del registro de escenas que se le presentan, es decir, él no tiene la posibilidad de situar o colocar las figuras a su antojo, sino que se sirve de lo que se le presenta estableciendo el formato y el encuadre para que, junto las figuras que se muestran ante él, consiga una composición que responda a sus objetivos de mera transición informativa. Este hecho lo podemos ver claramente, por ejemplo, en la comparación entre el fresco de Miguel Ángel, *La batalla de Cascina*, de 1506, y cualquier fotografía futbolística en donde la focalización de la imagen recaiga sobre acción deportiva llevada a cabo por varias figuras, como por ejemplo, un corner.



Miguel Ángel. *La Batalla de Cascina*. (1506). Fresco. 77 cm x 130 cm



Las mejores ocasiones del partido fueron del Athletic, aunque el partido tuvo muchas dosis de barullo. 22-04-21

Como vemos, en ambos casos las figuras se muestran en movimiento, superpuestas entre ellas, entrelazadas, en torsión o en escorzo. La disposición de estas en ambas imágenes parece aleatoria, es decir, las diferentes tensiones y direcciones que muestran los cuerpos generan un cierto “caos” visual llevado a cabo por las figuras y sus extremidades. De hecho, si nos fijamos en el final del pie de la fotografía, “...aunque el partido tuvo muchas dosis de barullo”, y tenemos en cuenta que la imagen debe responder a lo acontecido en el encuentro, podemos observar que la utilización de este tipo de imágenes, la acumulación de figuras dispuestas de esta manera, responde a lo que aquí planteamos: responde a resumir visualmente y de manera clara aquello de lo que trata el texto y, por otro lado, la imagen “representa” ese caos.

En cuanto a la manera y proceso de realización, en este caso, en el ejemplo que hemos seleccionado del Athletic, el fotógrafo deportivo registra una acción de estas características, en la manera en que B. Guerrero nos ha señalado, en “servo”, y posteriormente selecciona la que más le interesa, teniendo en cuenta la posición y las direcciones de las figuras. A esto deberíamos añadir que, como hemos explicado anteriormente, el fotógrafo futbolístico no tiene la posibilidad de alterar las posiciones y las situaciones de las figuras con el objetivo de hacer más interesante la imagen. La única alternativa que tiene para realizar una fotografía, acorde a sus objetivos profesionales y en base al interés de focalización, es suprimiendo elementos mediante el encuadre, mediante la situación de las figuras con respecto a la luz o respecto a otras figuras, o por medio de la situación del propio fotógrafo en el terreno de juego, algo que, como ha aclarado B. Guerrero, se realiza sabiendo o intuyendo de antemano las posibilidades de dicha situación en el campo de juego. No tiene la posibilidad de alterar ningún elemento figurativo dentro de la escena en la que ocurren los hechos, sino que el “margen de actuación” o la posibilidad de registrar la imagen idónea, respecto a los objetivos, se centra en estos aspectos explicados y en la posibilidad de focalizar la imagen de cara a su lectura y comprensión por parte del espectador.

Este hecho lo podemos ver, por ejemplo, en una de las primeras imágenes que nos impulsó a realizar este trabajo y publicada en el artículo del periódico *The*

Guardian, 6 de agosto de 2014, citado al principio de este estudio. En un principio, como hemos explicado al inicio de este trabajo, fue la imagen de Lampard, publicada en el artículo de *The Guardian* la impulsora de esta investigación. Más adelante, dimos con la misma escena pero registrada desde otro punto de vista diferente y por otro fotógrafo, Mike Hewitt. Este hecho nos demostró que la localización del fotógrafo, la casualidad de las acciones que ocurren y la focalización hacen que sea posible eso que estamos refiriendo en nuestra investigación.

Si comparamos las tres fotografías, podemos observar que, aun tratándose de la misma escena, nos llamó la atención que las posibles connotaciones que suscitan son diferentes. En el primer caso, la situación del fotógrafo y la casualidad de que la acción suceda justo enfrente de él hace que la focalización se centre en el jugador que se apoye sobre sus dos rodillas, en cambio, en las otras dos fotografías, el resto de las figuras adquieren otras características, puede que de mayor relevancia, haciendo que, como explicamos, la misma escena adquiera diferentes connotaciones y distintos aspectos visuales.



Frank Lampard celebrando un gol junto a Drogba y Carvalho. Chelsea 3 – 2 Liverpool. Semifinal de La Champion. 30 /04 /2008. Fotografía de Matt Dunham.



Frank Lampard celebrando un gol junto a Droghda y Carvalho. Chelsea 3 – 2 Liverpool. Semifinal de La Champion. 30 /04 /2008. Fotografía de Mike Hewitt para Getty Images Europe.



Frank Lampard celebrando un gol junto a Droghda y Carvalho. Chelsea 3 – 2 Liverpool. Semifinal de La Champion. 30 /04 /2008. Fotografía de Mike Hewitt para Getty Images Europe.

Como podemos observar, es claramente visible la búsqueda de la imagen que mejor satisfaga y responda a estas cuestiones. La focalización del fotógrafo se centra en los factores como la situación de las figuras, sus rostros y extremidades, la luz y, en general, aquello que suponga una mejor lectura, una información más detallada y un resumen visual más preciso de lo que ha ocurrido en el terreno de juego. Por eso mismo, en el la fotografía de Lampard celebrando el tanto, podemos observar, por un lado, que las fotografías están realizadas desde diferentes puntos de vista. En el primero, la figura de Lampard se sitúa frente al fotógrafo, de cara a él, y más cerca de este en comparación con las otras dos imágenes. Por otro lado, en la segunda y en la tercera fotografía, las imágenes de Mike Hewitt, vemos que, por ejemplo, las figuras no se ven en su totalidad o se muestran en una posición que no responde a las cuestiones planteadas por el fotógrafo, o, por ejemplo, la disposición de figuras pueden entorpecer la composición o no responder a la focalización del fotógrafo.

Al mismo tiempo, en este mismo ejemplo, la fotografía publicada en el artículo de *The Guardian*, Frank Lampard, el jugador del Chelsea, podemos observar que no hace falta ser conocedores del por qué se da esa imagen para poder intuir que esa acción registrada haya sido llevada a cabo al lograr, tras largos y duros esfuerzos, la victoria de ese encuentro. En términos de Panofsky, somos conocedores, a simple vista, del significado expresivo de la imagen. Es en el lector, conocedor de la identidad de las figuras, donde se da pie, en una segunda lectura, a lo convencional, al contenido secundario, según Panofsky y, es el pie de la fotografía el que detalla y contextualiza la fotografía, que como hemos explicado anteriormente, Panofsky denominaba significado intrínseco o contenido.

Deberíamos añadir que, al mismo tiempo, otra posibilidad de que la imagen de Lampard publicada en *The Guardian* nos pueda evocar estas cuestiones que planteamos, es que tanto el propio jugador como sus compañeros sean conscientes de la “composición” que están organizando, a lo que en un principio nos referíamos como el *Tableau Vivant*. Hecho que deberían contestar los propios jugadores pero que, a priori, intuimos que no es así.

Es por eso por lo que podemos concluir que el resultado de la fotografía realizada por Matt Dunham es meramente accidental. Es el factor de la focalización, por parte del fotógrafo, y no por la posible teatralización que realizan los tres jugadores, el que nos evoca esta relación entre ambas disciplinas.

Deberíamos añadir que, si nos fijamos en el proceso de un pintor del siglo XV y XVI, debemos señalar que es él el que sitúa y coloca las figuras y los objetos en base a su propio criterio y antojo. El pintor es el que decide dónde y cómo va a situar los elementos dentro de la escena pictórica, llegando a establecer una composición totalmente controlada por él mismo. Es aquí donde deberíamos apoyarnos en el trabajo y análisis realizado por el pintor David Hockney sobre el proceso de pintura y el empleo de la lente que se llevaba a cabo en el periodo al que nos referimos. En *El Gran Mensaje: Conversaciones con Martin Gayford* (2012, p130) podemos leer lo siguiente:

La hipótesis de Hockney es que Vermeer habría dispuesto en su madurez de cierto tipo de lentes de calidad tal que le habrían permitido crear lo que en términos cinematográficos llamaríamos un “plano general en gran angular.

Según Hockney, Caravaggio contó con una lente que proyectaba eficazmente la imagen de pequeños objetos: una cabeza, un antebrazo, un plato con fruta. Las imágenes captadas debían ser cosidas unas a otras, del mismo modo que Hockney construye sus collages con polaroids.

Hockney señala que el empleo de la lente en ese periodo hizo que se creasen imágenes en donde el pintor tratase de acercar los objetos al observador. Este tipo de hechos hace que, por ejemplo, Caravaggio o Vermeer, poseyeran ciertas secuencias narrativas, en opinión de Hockney, análogas a las del cine. Los objetos de *atrezzo*, el control de la iluminación y el orden de los elementos creaban imágenes compuestas, algo que, evidentemente, no se da en el registro de las acciones futbolísticas.

Del mismo modo, Hockney señala que el empleo de este tipo de dispositivos no implica que los artistas hicieran algún tipo de trampa o engaño a la hora de llevar a cabo el proceso de la pintura sino que señala lo siguiente (2012, p. 134):

Los dispositivos ópticos no son más que herramientas. No crean marcas, no pintan el cuadro. Puedes dibujar utilizando herramientas ópticas y seguirá siendo un dibujo, es decir, el tratamiento imaginativo de un objeto con el que interactúas. No es calcar. En cualquier caso, no quiero dar a entender que estos artistas proyectaran una imagen para luego calcarla sin más. No es así como lo hacían, en absoluto. Creo que Caravaggio realizaba una especie de collage con elementos yuxtapuestos de manera muy inteligente y creativa. Mi interpretación no menosprecia en absoluto lo que se hacía, sino que, de hecho, lo hace más cercano y, en mi opinión, más interesante, en particular en casos como el de Caravaggio. Este inventó un mundo de oscuridad que no había existido hasta entonces, al menos no en la Florencia y la Roma renacentistas. Caravaggio invento la iluminación hollywoodiense.

Este tipo de apreciaciones es la que muestra claramente que los pintores antiguos de este periodo realizaban imágenes mediante la colocación y la disposición de figuras y elementos que ellos mostraban en base a su criterio y objetivo. En cuanto a lo que nosotros abordamos, la fotografía y la intención de plasmar la realidad, Hockney, en las mismas observaciones comenta (2012, p. 203-204):

Suele afirmarse que lo único que hace la fotografía es ponerla realidad ante nuestros ojos, pero, evidentemente, no es así. En sus primeros tiempos, se dramatizaban batallas para que los fotógrafos pudiesen captarlas en imagen. ¿Cómo podría nadie saber si eran reales o no? Lo sabría quien se planteara determinadas preguntas como ¿Dónde está el cámara?

Lo que Hockney nos especifica es que aunque la imagen sea una fotografía de algo, incluso el resultado del dispositivo fotográfico y de un suceso, ontológicamente fidedigna, lo que en ella se muestre puede llegar a estar manipulado, compuesto o editado.

Como hemos explicado en el apartado del surgimiento de la fotografía y su empleo en el periodismo, el contexto en el que se muestran los elementos puede que esté alterado o ciertamente controlado, haciendo que el significado o las características de ese elemento en cuestión se entienda en el sentido en el que el fotógrafo quiere que

sean leídas, como por ejemplo, las imágenes bélicas que hemos explicado en la página 108 o, como podemos observar, en el mismo artículo del suplemento *Semanal* al que nos referimos, escrito por Daniel Méndez, podemos leer lo siguiente:

Fue un empleado de Los Angeles Times el primero en notar que había algo raro en la imagen que salía en la portada del periódico: algunos civiles (las cabezas a la altura de las rodillas del soldado) aparecían dos veces. El fotógrafo Brian Walski, que tomó la foto en Irak en 2000, tubo que reconocer que había mezclado dos imágenes distintas en aras del impacto visual: hacer coincidir el gesto del brazo del militar con la mirada del hombre que acarrea al niño. “Lo hice después de un día extremadamente largo, caluroso y estresante... pero eso no es excusa, la cagué”, reconoció Walski. Fue inmediatamente despedido por ello.



Fotografías realizadas por Brian Walski. Irak, 2003.



Es en este aspecto donde creemos que pueda existir cierta conexión en el concepto de creación de imagen por ambas disciplinas, es decir, al igual que el pintor renacentista o barroco, el fotógrafo actual, o como dice B. Guerrero, el estilo de cada fotógrafo, hace que las imágenes nos cuenten o nos describan características de las propias figuras, introduciéndolas dentro de un contexto y parámetros que, como explicamos, puede que estén ligados a este tipo de imágenes que se centran en un vocabulario ligado a lo religioso, en nuestro caso, a lo cristiano. La focalización, por parte del fotógrafo, nos muestra lo que este quiere que sea visto, en la medida en el que la casualidad o la oportunidad hagan que sea posible, en torno a los objetivos del fotógrafo.

No obstante, vemos que los procesos de realización de las imágenes por ambas partes son totalmente diferentes, siendo la composición o la organización de elementos menos controlable para el fotógrafo. Como hemos explicado, creemos que la única característica que podríamos señalar se centra en lo puramente fisionómico, es decir, al tratarse la representación de la figura humana, tanto en el periodo que analizamos como en la fotografía actual, vemos que las expresiones de los sentimientos y emociones son el motivo que en ambas disciplinas coincide y en el que basan parte de la construcción del sentido.

Al mismo tiempo, también creemos que en ambas disciplinas se establece una temática previa que tienen que resolver. En el caso del fotógrafo, como nos ha explicado B. Guerrero, las directrices marcan las cuestiones que hay que fotografiar, sin olvidarnos de que, al mismo tiempo, deben registrar todo aquello que vaya surgiendo. En el caso de los pintores del periodo que hemos considerado, siglos XV y XVI, al tratarse de encargos que, por lo general, abordan temáticas religiosas, mitológicas, históricas o se ciernen a retratos de personas de clase alta, vemos que, al igual que los fotógrafos, realizan su labor bajo ciertas directrices preestablecidas, las cuales responderían, en términos de Panofsky, a lo convencional y a su significado intrínseco. Es aquí donde vemos que, en ambos casos, el qué hacer y la temática que tienen que

resolver se les es impuesta con anterioridad: registrar un acontecimiento deportivo, y referirse al relato del mismo, o como, anteriormente hemos señalado citando a S. Alpers en *El arte de describir* (1987, p. 21), legitimar las imágenes por su relación con previos y sacrosantos textos.

También encontramos diferencias en el hecho de, por ejemplo, el número de personas que llevan a cabo ambos procesos. En la pintura, sabemos que los artistas podían llegar a tener ayudantes que les facilitase ciertos servicios que hiciesen el proceso de realización algo más rápido y que se servían de modelos y figuras que ellos retrataban en base a ciertos criterios pero, a la hora de dirigir y seleccionar los elementos que integrasen las escenas, eran principalmente los pintores, responsables del taller, los que desarrollaban esta tarea.

En cambio, en la fotografía, vemos que este proceso de selección y de dirección es llevada a cabo por más personas. Para empezar, el fotógrafo cataloga y registra las imágenes que él cree convenientes. A posteriori, es otra persona la que selecciona las imágenes más adecuadas que van a ser publicadas junto al texto. Es aquí donde vemos la conexión y dependencia del significado descriptivo del texto y la conexión del mismo con la imagen, hecho que nos hace volver a referirnos a los escritos de De la Calle explicados anteriormente. Con esto podemos concluir que una vez más, el proceso de registro de la fotografía y creación de la imagen, por medio de la pintura, es diferente.

Y, por último, vemos que los contenidos simbólicos empleados en ambas disciplinas son diferentes. En el caso de la pintura, los artistas empleaban aspectos simbólicos de diversas maneras. Por ejemplo, la manifestación de gestos y expresiones faciales llevadas a cabo por las figuras o los atributos y elementos que se disponen en la misma escena nos sirven para saber, señalando, una vez más, al proceso de observación y lectura visual de las imágenes según Panofsky, que una figura u otra son la representación de personas y elementos, por lo general, de índole religioso. Las figuras representan y suponen la personificación de ideas o conceptos que predominaban, cuestionaban y preocupaban a la cultura y sociedad de aquella época y el última

instancia eran el vehículo para representar aquello que Panofsky denominó “significado intrínseco”.

En cambio, si tuviéramos que analizar la existencia de cierta metáfora, analogía o simbología en las figuras de las fotografías deportivas, vemos que se ciernen principalmente a representar o a resumir, mediante estas manifestaciones gestuales y faciales, el resultado del encuentro, siendo imágenes en donde aparezcan figuras esbozando gestos de alegría para resultados positivos, gestos de abatimiento o desaliento en el caso de que el resultado sea negativo o, como nos ha explicado B. Guerrero, escenas que resuman y narren, en cierta medida, lo que ha acontecido en el transcurso del choque deportivo.

No obstante, y como hemos explicado, en el caso de que existiese una imagen que trascendiese más allá de lo puramente deportivo, esta se dará dentro de un marco social en el que se plantean cuestiones de otra índole que escapan del ámbito futbolístico, como en el caso de la fotografía de Eric Cantona enfrentándose a un aficionado que realizaba un gesto fascista, o, como hemos explicado, por la focalización en algún elemento constituyente de la fotografía que dote a las figuras deportivas de características afines a un vocabulario en torno a la imagería cristiana, desarrollada en la pintura occidental, y a los significados que esta connota.

5- Conclusiones

Este trabajo ha tenido el propósito de responder a las cuestiones suscitadas en torno a la posible existencia, o no, de ciertas pervivencias, señales, representaciones, procesos y posibles interpretaciones similares entre la fotografía periodística actual, referida al fútbol, y la pintura occidental de los siglos XV y XVI.

Dichas cuestiones, preguntas, dudas y planteamientos como hemos explicado al principio, surgen de la visualización y comparación, a nivel personal, de las imágenes que abordan la cuestión deportiva, centrada en el caso concreto del fútbol, y las obras artísticas del periodo al que nos referimos, más concretamente a la pintura.

Del mismo modo, el artículo de *The Guardian* , *Accidental Renaissance: readers choose photos that look like italian paintings-in pictures* (p.13) abrió una posibilidad investigadora en torno a las similitudes figurativas y compositivas, alrededor de aspectos simbólicos o sobre la representación simbólica del triunfo y de la derrota, el factor lumínico de las imágenes, el gesto figurativo, la focalización o los encuadres empleados en ambas disciplinas. Esto hizo que nos planteásemos la posibilidad de establecer conexiones directas entre ambas prácticas; fotografía y pintura occidental del siglo XV y XVI.

Como hemos señalado, este acudimiento, el de la fotografía al fútbol y no de la pintura al fútbol, sucede ya que vimos que la pintura que tenía como temática este deporte apenas respondía a lo que buscábamos y a lo que aquí hemos planteado. La pintura que se ha referido al fútbol no aborda los aspectos por los que nos interrogábamos en nuestra hipótesis, en cambio, la fotografía periodística en torno al fútbol sí lo hacía.

Tanto en este tipo de fotografías como en la pintura occidental de los siglos XV y XVI, vimos que, al tratarse de imágenes, representaciones de acciones, en donde predominan las manifestaciones de sentimientos, de manera visual, podría llegar a

equipararse la manera, los objetivos y el resultado en el trabajo de un pintor antiguo de este periodo y un fotógrafo deportivo actual.

Debido a la gran cantidad de imágenes que se realizan en torno a este deporte, el fútbol, decidimos centrar nuestro estudio en un marco temporal y espacial determinado y, además de estas cuestiones, como hemos detallado, han sido varios los motivos por los cuales elegimos las fotografías publicadas del Athletic Club Bilbao en el periódico Deia, Bizkaia, referidos a los encuentros disputados en la temporada 2020 y 2021.

Al mismo tiempo, el proceso de comparación se ha realizado en el terreno de lo fotográfico en torno al club vizcaíno, y no desde un prisma pictórico alrededor del club ya que vimos que la existencia de obras que recogiesen los planteamientos aquí estudiados eran prácticamente nulas, por lo tanto, desechamos la pintura como herramienta comparativa que nos ayudase a esclarecer nuestra hipótesis.

Tras esto, y una vez reunidas todas las imágenes, hemos procedido a agruparlas, apoyándonos en la metodología de Erwin Panofsky sobre el análisis pre-iconográfico.

Primero, hemos catalogado las imágenes según el número de figuras que aparecen en cada una de las fotografías. Posteriormente, en un segundo bloque, las hemos agrupado y clasificado en torno a los sentimientos manifestados por las figuras, apoyándonos en el lenguaje no verbal y en torno a las descripciones sobre fisionomía de Charles Le Brun y Charles Darwin.

A continuación, debido al gran número de imágenes y a la posibilidad de agrupación por alguna de las características de las imágenes, hemos establecido cuales serían las fotografías que representasen a cada grupo emocional y hemos descrito y comparado dichas imágenes con obras renacentistas y barrocas en donde las figuras que componen tales obras manifiesten y expresen emociones gestuales y faciales similares a las imágenes representativas de cada grupo fotográfico establecido.

En este sentido, en torno a lo figurativo de ambas disciplinas, tanto la fotografía como la pintura occidental de los siglos XV y XVI, vimos que la figura humana era

claramente protagonista. Por ende, tuvimos en cuenta que el proceso de visualización de las imágenes debería tener en cuenta las manifestaciones corporales y la significación que esta supone dentro de un vocabulario gestual occidental, es decir, la existencia de un lenguaje no verbal hizo que pudiéramos clasificar las imágenes, en términos de Panofsky, en base a lo fáctico y en torno a lo expresivo de las mismas.

Del mismo modo, a la hora de realizar la catalogación, nos dimos cuenta de que teníamos que tener en cuenta el pie de las fotografías que detallan, concretan y describen lo que acontece en las imágenes, haciendo que seamos conocedores de una manera más detallada de las acciones llevadas a cabo por las figuras. La *ekphrasis* o hipotiposis en términos de Román de la Calle (p.21).

Tras realizar este proceso de catalogación, se nos han ido planteando cuestiones y dudas sobre las imágenes que íbamos recopilando:

En cuanto al registro de las figuras nos planteamos cuestiones como:

¿Las fotografías se realiza con cierto grado simbólico? ¿Significan?, o ¿Solamente describen lo ocurrido?

¿Cuál es el objetivo del fotógrafo?, ¿El fotógrafo está dirigido o tiene total libertad en su trabajo?

¿Qué papel desempeñan las manifestaciones de los sentimientos llevados a cabo por los futbolistas?

Para esclarecer las cuestiones que se nos han ido planteando durante la trayectoria de este trabajo hemos ido concluyendo, mediante un cuestionario planteado al fotógrafo del periódico al que nos referimos Borja Guerrero. De las respuestas recogidas concluimos que existen factores dentro de estas dos disciplinas en donde sí que coinciden ciertas conexiones similares.

Por un lado, hemos visto que, por ejemplo siendo ambas representaciones, en cuanto a las cuestiones formales, la expresión de emociones, y la manera en que las figuras manifiestan gestos y expresiones no han variado en el espacio temporal en el

que se separan las dos disciplinas. El cuerpo humano y las formas de este a la hora de llevar a cabo la expresión de los sentimientos, y teniendo en cuenta lo que concierne al lenguaje no verbal, no han sido alteradas, dando pie a que, como el cuerpo humano es el centro de atención, el objeto o la temática que predomina, formalmente hablando, es la misma. La tristeza, la alegría o, por ejemplo, el mal humor, y las maneras en que el ser humano las manifiesta, en el espacio temporal que distancia las dos disciplinas, son prácticamente las mismas, entendiendo estas acciones dentro de un marco y un vocabulario occidental.

La épica, la gloria, el triunfo, la derrota o el desastre son expresados en los rostros de las figuras por medio de manifestaciones gestuales que son registradas y focalizadas por el fotógrafo o empleadas por el pintor para llevar a cabo sus propósitos informativos o divulgativos. La clasificación de estos sentimientos ligados a aspectos negativos y positivos hacen que podamos concluir que esta herramienta, o vía visual, para representar acciones, como el triunfo o la derrota, son empleadas, registradas y focalizadas, tanto por el pintor como por el fotógrafo, para su propio interés, con lo que podemos decir que en este aspecto, el de la comunicación de conceptos y sentimientos de cierta índole, están estrechamente ligados, dado que estos se manifiestan por la vía gestual de los propios cuerpos protagonistas de las representaciones.

Al mismo tiempo, hemos podido concluir que el sentido y objetivo por el que se realizan las fotografías es totalmente diferente al motivo al que quieren responder las pinturas renacentistas y barrocas.

Por un lado, el fotógrafo debe responder, y dar acta de verdad, a la narración de unos hechos que ocurren en un espacio y tiempo determinado. Registra lo ocurrido, sin la introducción de ideas que relacionen un discurso ajeno a lo deportivo, más allá de esa focalización del fotógrafo, el club y su entorno, y sin tener la posibilidad de modificar los elementos figurativos que registra, pudiendo “alterar” únicamente la imagen mediante el encuadre de la misma.

Por otro lado, la pintura tiene como objetivo narrar sucesos, históricos o religiosos, mitos y leyendas, haciéndose valer de atributos, analogías, personificaciones

y metáforas representadas mediante personas y elementos que manifiesten ciertos sentimientos y emociones. Utiliza como herramienta formal la manera en que se manifiestan las emociones.

Al mismo tiempo, el pintor tiene la posibilidad de disponer, por ejemplo, las figuras en base al criterio que este crea que responde mejor a sus objetivos, pudiendo alterar la colocación de las figuras en todo momento, factor que no existe en la fotografía futbolística. Además, así como en la fotografía, texto e imagen cohabitan en el mismo espacio, la página, en el caso de la pintura, el texto, relato o referencia no está presente, constituyendo el sustrato y referencia ausente.

No obstante, también hemos podido concretar que, del mismo modo, los sentidos y objetivos que tienen ambas cuestiones son totalmente diferentes, sin olvidarnos del estilo y la manera de hacer particular que pueda llegar a tener un fotógrafo deportivo de la actualidad y un pintor de la época a la que nos referimos.

Podemos concretar que, sería en el aspecto personal de cada fotógrafo donde veríamos que pueden darse casos de empleo de ciertos factores y elementos añadidos a las figuras como las luces o los puntos de vista desde donde se realizan las fotografías, que puedan significar o simbolizar características ajenas al aspecto de la propia acción del deporte pero, como hemos evidenciado en nuestro análisis, siempre desde un prisma y una focalización que busca una identificación de uno de los agentes del encuentro con aspectos visuales comunes pertenecientes al bagaje de la cultura occidental y su imaginario. Constatamos que esto se articula mediante préstamos y desplazamientos de la imagería y vocabulario propio de la cultura cristiana, principalmente, a una narración, representación épico-deportiva.

A esto habría que añadir que, hay aspectos muy importantes dentro del qué hacer y del qué registrar o pintar por parte de los fotógrafos y los pintores, respectivamente. Es en este sentido donde repetidamente hemos visto que el concepto de focalización, por ejemplo, dicta y conforma lo que, tanto fotógrafo como pintor, quieren exponer. Por lo tanto, hemos tenido en cuenta esta cuestión a la hora de entender y comprender lo que el fotógrafo y el pintor quieren que veamos. De esta

manera volvemos a apoyarnos en el trabajo de Mieke Bal en *Narratología*, (1990, p. 107):

Cuando se presentan acontecimientos, siempre se hace desde una cierta "concepción". Se elige un punto de vista, una forma específica de ver las cosas, un cierto ángulo, ya se trate de hechos históricos "reales" o de acontecimiento prefabricados. Se reprime todo comentario y se evita cualquier interpretación implícita. La percepción, sin embargo, constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo perceptor.

Por consiguiente, podemos concluir que las conexiones que existen entre ambos campos, tanto en la fotografía como en la pintura del siglo XV o XVI, se ciernen exclusivamente a lo puramente fisionómico de las figuras y de la gestualidad del ser humano. El empleo de estas como herramientas apelativas, con el objetivo de narrar o informar de ciertos sucesos, existe en ambas prácticas, como también puede darse la existencia de imágenes que tomen elementos prestados de la simbología y vocabulario visual relacionado con lo cristiano y lo occidental, como por ejemplo, la imagen de Iker Muniain y el halo de luz que nos ha descrito B. Guerrero.

Por el contrario, tanto la posibilidad de alterar la disposición de las figuras en la imagen, como el objetivo del pintor en torno a narrar historias religiosas o mitológicas, mediante la representación de la figura humana y el significado simbólico que estas representan, o como, también, el tiempo de ejecución por parte de los pintores del siglo XV y XVI en comparación con los fotógrafos deportivos actuales, vemos, y podemos concluir, en que no existe conexión alguna ya que la fotografía deportiva se remite a unos acontecimientos concretos y, en general, sin pretensiones transcendentales.

La posible existencia de imágenes que trasciendan lo puramente deportivo, haciendo que las figuras lleguen a representar o a simbolizar ideas o conceptos sociales que nada tienen que ver con lo deportivo, puede llegar a darse, como hemos explicado con anterioridad, dentro de un conflicto social, mayormente político, en donde el fútbol llegue a suponer una representación de dicho sector social, como por ejemplo, la

imagen de Eric Cantona (p.325) o la famosa fotografía de *La Mano de Dios* de Diego Maradona en el Mundial de México de 1986 (p.200)

Antes de finalizar este trabajo, y teniendo como objetivo el análisis de lo que en este estudio hemos desarrollado, debemos tener en cuenta que vivimos en un mundo en el que la tecnología, sobre todo de la imagen y la comunicación, ha abierto vías de desarrollo que impactan en aspectos comunes de la vida diaria, como por ejemplo, el tiempo o el espacio. Las imágenes y la velocidad en que las recibimos y percibimos, o entendemos, es cada vez menor, es decir, el desarrollo tecnológico y las maneras de consumo esencial, y de este deporte en particular, hacen que llegemos a la interpretación casi inconsciente de aquello que observamos. Aunque también superficial, es, en general, mero dato, mera noticia o mera curiosidad.

Al mismo tiempo, vemos que ese avance está dando nuevas vías de desarrollo visual que se exponen o publican en nuevas redes de consumo social.

Por lo tanto, creemos que, en un futuro cercano, la manera en que se llevarán a cabo las comunicaciones y las formas de consumo de deportes de este calibre alterará directamente las maneras de la imaginación deportiva, muy diferentes a lo que aquí hemos tratado. En el sector de los videojuegos, como estamos viendo, la realidad virtual comienza a abrirse un hueco en la jugabilidad de los nuevos soportes digitales. Futuros avances como este, el desplazamiento cibernético al terreno de juego o las diferentes realidades virtuales que se están estudiando en la actualidad harán, creemos, una forma de creación, lenguaje y desarrollo de las imágenes deportivas que representarán, de algún modo u otro, la realidad de otra manera.

No obstante, en cuanto al terreno de la pintura, creemos que no va a tener la misma repercusión que, como comentamos, en los medios digitales como la prensa, las redes sociales o los videojuegos. Sí que es cierto que, actualmente son posibles los soportes digitales simuladores de la práctica pictórica, como por ejemplo, las *tablets* y los programas digitales que simulan diversos pinceles y colores. Sin embargo, la repercusión digital en torno al fútbol y a la pintura, creemos, que se ceñirá a los medios digitales que comentamos y no tanto en la pintura contemporánea.

Por último, tenemos que subrayar que este estudio no supone un punto y final en la investigación en torno a las cuestiones aquí planteadas, sino que puede que sea una vía de planteamientos y conexiones visuales que den pie a otras investigaciones relacionadas con el imparable desarrollo tecnológico que hace que surjan nuevas vías de divulgación que supongan nuevas características visuales en el proceso de representación de los encuentros deportivos. Algo que, creemos, puede llegar a ser estudiado en el futuro.

6- Bibliografía

Alpers. S. (1987). *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Editorial H. Blume. Madrid. España.

Anderson, B y Zinsser, J. (1989). *A history of their own*. Editorial: Harper Collins. Madrid, España.

Bal , Mike (1990). *Narratología* . Ediciones Cátedra, S.a, Madrid, España.

Bal, Mike (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades, una guía de viaje*. Editorial: E.P.R. Murcia Cultural, S.A. España.

Baxandall, M. (1972). *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Editorial: Gustavo Gili. S.A. Barcelona, España.

Betancor, M.A. y Vilanou, C. (1995). *Historia de la Educación Física y el Deporte a través de los Textos*. Promociones y Publicaciones Universitarias S.A. Barcelona. España.

Callois. R (1986). *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Colección Popular. Fondo de Cultura Económica. Méjico.

Chastel. A (2004). *El gesto en el arte*. Ediciones Siruela. Madrid, España.

Darwin. C (2014). *La expresión de las emociones en los hombres y en los animales*. Editorial Laetoli. Pamplona. España.

De Halicarnaso, H. (430 a.C.). *Los nueve libros de la historia*. Texto XCIV. eBooks Brasil. Brasil.

De la Calle. R. (2005). *El Espejo de la Ekphrasis. Más acá de la imagen. Más allá del texto*. Fundación César Manrique. Lanzarote, Islas Canarias. España.

- Fast, J. (1971). *Lenguaje del cuerpo*. Editorial: Kairós S.A. Barcelona, España.
- Fernández, H. (2004). *Imágenes de historia*. Editorial: Fundación ICO. Madrid, España.
- Galeano, E (1995). *El fútbol a sol y sombra y otros escritos*. Editorial: Siglo XX. Madrid, España.
- Hockney, D. (2012). *El Gran Mensaje : Conversaciones con Martin Gayford*. Editorial: La Fábrica. Madrid, España.
- Irvins ,W.M. (1975) . *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen*. Editorial Gustavo Gili. S. A. Barcelona, España.
- Jesús Paredes Ortiz. (2003), *Teoría del Deporte*. Editorial Wanceulen. Sevilla. España
- Johnson, B. (1991). *Lady of the beasts. Ancient images of the goddess and her sacred animals*. Editorial Harper San Francisco. California, EEUU.
- Lara Díaz. H. (2013). *Visión sinóptica de la Historia de la Educación Física*. Nº 12, Motricidad y persona. Chile.
- Le Brun. C. (2005). *Fisiognomía de las pasiones*. Casimiro Libros. Madrid. España
- Monroy, A.J. y Sáez. G (2007). *Historia del deporte de la Prehistoria al Renacimiento*. Wanceulen Editorial Deportiva S.L. Sevilla. España
- Panofsky, E. (2001). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid, España
- Pease, A. y B. (1981). *El lenguaje del cuerpo*. Editorial: Amat. Catalunya, España.

Rodríguez, J. (2000). *Historia del deporte*. Inde Publicaciones. Barcelona. España.

Salvador, J.L. (2004). *El Deporte en Occidente. Grecia, Roma, Bizancio*. Editorial Cátedra. Madrid. España.

Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía*. Editorial: Alfaguara. Madrid, España.

Stukenbrock, C. y Töpfer, B. (2011). *1000 Obras Maestras de la Pintura*. Editorial Tandem Verlag GmbH. Königswinter, Alemania.

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Editorial Akal. Madrid, España.

Artículos, catálogos, revistas y documentales

Martinez, V. (2010). *Revista virtual de la Real Federación Española de Fútbol*, CIHEFE, nº 12. Madrid. España

Balius i Juli, R. (2011). *El arte en el estadio, archivos de medicina del deporte*, (143), 212-214

Kapabia, A. (2019). *Maradona: Rebelde, héroe, estafador, dios*. Altitude Film Entertainment.

Arte en la Catedral (1998). Catálogo de la exposición Sala Rekalde, Bilbao 1998. Imprenta Ecolograf S.A. Bilbao. España.

Otros trabajos: Tesis doctorales

Acuña Delgado, A. & Acuña Gómez, G. (2017). *Valores del espectáculo de fútbol en el estadio: un estudio de caso (Values of football spectacle at the stadium: a case study)*. *Retos*, 33, 96-101. Universidad de Granada, España.

Arranz Albó, J. (2017). *Metaphorical Language in the World of Soccer*. *Apunts Educación Física y Deporte*

Cayón Carriedo, A. (2016). *El seguimiento del futbol a través de los medios de comunicación social. Repercusiones sobre el funcionamiento moral y la agresividad de los espectadores*. Universidad de Oviedo, España.

Gutierrez, C. (2020). *Vencer menos para ganar más. Singularidad deportiva, vínculo territorial y transversalidad de la identidad a través de hinchas del Athletic Club*. Universidad de Salamanca. España.

Delgado Acuña, A. y Gómez Acuña, G. (2016). *El futbol como producto cultural: Revisión y análisis bibliográfico*. Universidad de Granada, España. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Antropología Social. Tesis Doctoral.

Díaz-Noci, J. (2000). *Los nacionalistas van al futbol. Deporte, ideología y periodismo en los años 20 y 30*, 9. *Zer: Revista de estudios de comunicación*. Universidad del País Vasco, España.

Donato Rodriguez, M. (2020). *Emociones sutiles: El futbol como metáfora*. Universidad Libre, Facultad de Filosofía, Bogotá, D.C.

Eduardo Miranda, J. (2018). *Representaciones estéticas y teatralización del fútbol en el nuevo cine argentino contemporáneo*. Tesis Doctoral. Universidad de California Davis, EEUU.

González Durán, J. (2005). *El fenómeno de las jóvenes hinchadas radicales en el fútbol: un análisis sociológico figuracional sobre una forma de conflicto social y su situación en España*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, España.

González Sotelo, J. (2012). *Deporte y social media: el caso de la Primera División del fútbol español*, 17, 217-230. Universidad Complutense de Madrid, España.

Hasicic, G. (2016). *Fútbol e identidad: Prácticas y rituales en el estadio del Club Atlético River Plate*. Tesis de Grado.

Hernández Herrera, S.P. (2011). *El Mercado accionario de los clubes de fútbol impacto del rendimiento del equipo y el comportamiento del hincha como inversor en el precio de la acción*. Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, Administración de Empresas, Bogotá.

Lopez, I. (2011). *La evaluación de variables psicológicas relacionadas con el rendimiento del fútbol, habilidades psicológicas para competir y personalidad resistente*. Universidad de Granada, España.

Molina, P., Úbeda, J y Villamón, M. (2014). *El fútbol como instrumento sociopolítico: un arma de doble filo*, 1, 1-25. Universitat de Valencia, España.

Monzonis Llorens, J (2011). *La lealtad de los aficionados al fútbol. Una explicación en base al valor de marca de su equipo y su nivel de implicación*. Tesis Doctoral. Univeristat Jaume I, Castellon de la Plana, España.

Nomdedeu Rull, A. y Garriga Escribano, C. (2019). *Las imágenes de los primeros textos de fútbol en español (1868-1903), Imagen y discurso técnico-científico en español. Miradas interdisciplinarias, Mantova, Universitas Studiorum*, 137-154. Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España y Universidad Autónoma de Barcelona, España.

Nomdedeu-Rull, A.(2019). *La prensa general y deportiva como fuente fundamental para la documentación de los primeros términos del futbol en español 1868-1899*. 9, 235-258. 10.1344/Afel2019.9.8 Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España. Nomdedeu-Rull, A., & Torrebaddella-Flix, X. (2018). *Antonio Viada: regeneracionismo, deporte y lengua española. La institucionalización de las primeras voces del fútbol en España en el Manual del Sport (1903)*. *Arbor*, 194(789), e470. Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España y Universidad Autónoma tde Barcelona, España.

Portet Ginesta, X. (2010). *Los medios propios de los clubes de futbol españoles. De la revista oficial a los canales de TDT*, 16, 145-166. Universitat Autònoma de Barcelona, España.

Portet Ginesta, X. (2011). *El futbol y el negocio del entretenimiento global. Los clubes como multinacionales del ocio*. 24(1), 141-166. Universitat Autònoma de Barcelona, España.

Simón Sanjurjo, J. A. (2012). *Fútbol y cine en el franquismo: La utilización política del héroe deportivo en la España de Franco*. *Historia Y Comunicación Social*, 17, 69-84. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2012.v17.40599. Universidad autónoma de Barcelona, España.

Tenorio Cano, R. (2018). *Comunicación digital en el mundo del fútbol*. Tesis Doctoral. Universidad de Cádiz, España.

Torreadella Flix, X y Vicente Pedraz, M. (junio 2017). *En torno a los orígenes del fútbol como deporte escolar en España 1888-1936. De forma recreativa a dispositivo disciplinario, 19 (1)*. Universidad Autónoma de Barcelona, España. Universidad de León, España.

Torreadella-Flix, X. (2016). *Fútbol en femenino. Notas para la construcción de una historia social del deporte femenino en España, 1900-1936. Investigaciones Feministas, 7(1)*, 313-334. Universidad autónoma de Barcelona, España.

Torreadella-Flix, X. & Nomdedeu-Rull, A. (2014). *Bibliographic Repertoire of Football in Spain (1900-1936). 121 works to interpret the social impact of football in contemporary history*. Apunts. Educación Física y Deportes, 115, 7-32.

Torregosa, M. (2002). *Estudio de valores, motivaciones y emocionales de los aficionados al fútbol*. Universitat Autònoma de Barcelona, España. Departament Psicologia Bàsica, Evolutiva i l' Educació. Tesis Doctoral.

Páginas web:

Ben-Beaumont, T. (6 de agosto de 2014). *Accidental Renaissance: the photos that look like Italian paintings*. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/06/accidental-renaissance-photojournalism-italian-painting-ukraine-frank-lampard>

Botterill, S. (30 de abril de 2008) *Chelsea VS Liverpool – UEFA Champions League Semi Final*.

<https://www.zimbio.com/photos/Ricardo+Carvalho/Didier+Drogba/gfVxfGtG36y/Chelsea+v+Liverpool+UEFA+Champions+League>

Della Porta. G (1558) *Magia Naturalis*. GoogleBooks.
https://books.google.com.ec/books?id=_5E5AAAACAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false

Mateo, G. (18 de marzo 2019). *Fútbol y arte: 75 obras que unen las dos disciplinas*. Palabras de fútbol. <https://palabrasdefutbol.com/2021/03/18/futbol-arte-obras-pinturas-esculturas/>

Redacción EG. (10 de marzo de 2017). *Pintar al fútbol*. El Gráfico.
<https://www.elgrafico.com.ar/articulo/1088/20700/pintar-al-futbol>

Vergara. L (4 d marzo de 2010) *Peter Friedl*. ArtMap.
<https://artmap.com/salarekalde/exhibition/peter-friedl-2010>

