



Entreculturas 17 (2026) pp. 225-253 — ISSN: 1989-5097

Verbalizar lo visible: un estudio sobre la subjetividad en el proceso de audiodescripción museística

Verbalizing the visual: exploring subjectivity in museum audio description

Laura Requena-Revilla

 <https://orcid.org/0009-0008-0561-3259>

Universidad de Granada (España)

Recibido: 07 de julio de 2025

Aceptado: 16 de febrero de 2026

Publicado: 27 de febrero de 2026

ABSTRACT

Museum audio description, as a specialised form of intersemiotic mediation, presents specific challenges in the verbal representation of visual art. This study explores the presence of subjectivity in the audio descriptions of paintings by Julio Romero de Torres, analysing its function as an interpretative device. Through a qualitative analysis of the textual corpus, instances of subjectivity have been identified and categorised, distinguishing between those that are justified — anchored in visual, symbolic, or cultural elements — and those that are unjustified, introducing personal judgements or speculative interpretations. The findings suggest that subjectivity, rather than being entirely avoided, can and should be carefully managed to ensure an accessible and rigorous experience that remains open to individual interpretation.

KEYWORDS: audio description; subjectivity; audiovisual translation.

RESUMEN

La audiodescripción museística, como forma especializada de mediación intersemiótica, plantea desafíos particulares en la representación verbal de la obra artística. Este estudio aborda la presencia de la subjetividad en las audiodescripciones de pinturas de Julio Romero de Torres, examinando su papel como recurso interpretativo. A través de un análisis cualitativo del corpus textual, se ha identificado y clasificado el uso de expresiones subjetivas, diferenciando entre aquellas justificadas —por su anclaje visual, simbólico o cultural— y las injustificadas, que introducen juicios personales o especulaciones. Los resultados confirman que la subjetividad, lejos de eliminarse, puede y debe gestionarse con criterio, de modo que contribuya a una experiencia accesible, rigurosa y abierta a la interpretación.

PALABRAS CLAVE: audiodescripción; subjetividad; traducción audiovisual.

1. Introducción

La audiodescripción (AD) es un tipo de traducción accesible (Soler Gallego, 2012; Álvarez de Morales Mercado, 2017: 225) en la que las imágenes, ya sean estáticas o dinámicas, se traducen a palabras (Barnés Castaño y Jiménez Hurtado, 2020: 182; Lax-Lópex, 2023). Esta información se transmite a través del canal auditivo con el fin de facilitar a las personas con discapacidad visual la construcción de imágenes mentales que les permitan acceder al contenido visual de la obra (Salzhauer Axel et al., 2003: 229). En este proceso, generalmente, la traducción interlingüística no desempeña un papel central, dado que se trata, ante todo, de una traducción intersemiótica, en la que el contenido icónico se traslada al sistema verbal para hacer accesible el contenido semántico a las personas con discapacidad visual (Hernández Bartolomé y Mendiluce Cabrera, 2005). Si bien en ciertos casos se produce una traducción interlingüística —como ocurre al adaptar una audiodescripción a otro idioma—, este aspecto queda fuera del alcance del presente estudio.

Dentro de la amplia aplicación de la AD, la museística es una modalidad especializada que se centra en la descripción de obras de arte y exposiciones en museos. Esta forma de AD proporciona una herramienta de comunicación accesible a los usuarios para que puedan disfrutar plenamente de la visita al museo a través de diferentes sentidos (Carlucci y Seibel, 2020: 265). La AD museística no solo narra las características visuales de las piezas exhibidas, sino que también contextualiza la obra, ya que proporciona información sobre su contexto histórico-artístico, así como el espacio que la rodea y su relación con otras piezas del museo (Luque Colmenero y Barnés Castaño, 2022).

Además, lo que distingue la AD museística frente a otras modalidades de AD es que no se limita únicamente a la descripción verbal de las piezas. Para enriquecer la experiencia del visitante, puede incorporar estímulos sensoriales adicionales (Luque Colmenero y Barnés Castaño, 2022), como sabores y aromas, que ayuden a asociar determinadas percepciones olfativas y gustativas con las obras (Kellouai, 2023). Esto convierte la AD museística en una experiencia multisensorial (Castro Navarrete, 2015; Eardley et al., 2018; Soler Gallego y Luque Colmenero, 2019; Kellouai, 2023). Asimismo, la incorporación de estímulos sonoros, como piezas musicales, o de apoyos hápticos, como maquetas o réplicas, facilita la comprensión y

exploración detallada de las obras expuestas, especialmente en contextos museísticos. Estas estrategias, ampliamente documentadas en trabajos como el de Cabezas Gay (2017), refuerzan la dimensión multisensorial de la experiencia.

Por otra parte, en los Estudios de Traducción, la imagen ha adquirido un papel cada vez más relevante, especialmente en el contexto de la Traducción Audiovisual. En audiodescripción, la imagen sustituye al texto escrito como punto de partida del proceso traductológico (Manfredi y Bartolini, 2023). Así pues, el profesional ha de traducir el contenido visual a un texto oral, considerando que, en audiodescripción, el texto origen y el texto meta coinciden en la experiencia sensorial que transmiten, lo que da lugar al concepto de equivalencia experiencial (Manfredi y Bartolini, 2023). Este enfoque requiere la adaptación de las metodologías traductológicas convencionales para abordar un proceso intersemiótico en el que el texto origen no es lingüístico, sino visual y, en numerosos casos, multisensorial.

Este artículo tiene como objetivo examinar el proceso audiodescriptivo desde una perspectiva estructural y discursiva, atendiendo tanto a los aspectos técnicos como a los elementos subjetivos que pueden intervenir en la configuración del mensaje final¹. La investigación se apoyará en tres referentes fundamentales: en primer lugar, la norma española UNE 153020 (AENOR, 2005), que establece los requisitos para la audiodescripción como medio de accesibilidad; en segundo lugar, la guía *AEB's Guidelines for Verbal Description* (Salzhauer Axel et al., 2003), una de las primeras propuestas sistematizadas en el ámbito anglosajón, relevante por su enfoque pionero en la estructuración y el contenido del discurso descriptivo aplicado al contexto artístico y museístico; y, en tercer lugar, el método desarrollado por Soler Gallego y Luque Colmenero (2019), orientado a la planificación y ejecución de visitas guiadas multisensoriales para personas con discapacidad visual en museos y exposiciones de arte, el cual combina accesibilidad, mediación cultural y experiencia estética.

A partir de estas bases, se llevará a cabo un análisis de cinco audiodescripciones reales de obras del pintor cordobés Julio Romero de Torres. El objetivo es determinar el tipo y grado de subjetividad que presentan dichas descripciones, distinguiendo entre una subjetividad justificada, entendida como aquella que aporta valor interpretativo o comunicativo sin

¹ Esta investigación se ha llevado a cabo dentro del grupo de investigación HUM-1131, Multimodalidad, IA generativa, Filología, Literatura, Interpretación y Traducción (MAIFILIT) de la Universidad de Granada (España).

comprometer la accesibilidad del mensaje, y una subjetividad injustificada, derivada de valoraciones personales o juicios no apoyados en elementos observables de la imagen. En definitiva, el análisis permitirá determinar cómo se manifiestan estas formas de subjetividad en el discurso descriptivo y en qué medida se ajustan a los principios recogidos en las guías consultadas, poniendo en diálogo los marcos normativos tradicionales con enfoques más recientes en accesibilidad audiovisual.

2. La subjetividad en audiodescripción

La subjetividad constituye uno de los principales ejes de debate en el ámbito de la AD, especialmente en lo relativo a su influencia en la experiencia perceptiva de las personas con discapacidad visual. A pesar de que la norma UNE 153020 (AENOR, 2005) promueve una aproximación objetiva y desaconseja expresamente la inclusión de elementos subjetivos, diversos autores han puesto en duda la viabilidad y conveniencia de mantener una neutralidad absoluta, proponiendo en cambio una integración matizada de lo interpretativo (Udo y Fels, 2009; Ramos Caro, 2016; Szarkowska et al., 2016; Soler Gallego y Luque Colmenero, 2018; Soler Gallego, 2019; Bardini, 2022; Soler Gallego y Luque Colmenero, 2023; Luque Colmenero, 2024).

Desde esta perspectiva crítica, Luque Colmenero (2024) hace alusión a la ambigüedad del concepto de objetividad presente en muchas guías, al tiempo que subraya cómo recursos frecuentes en AD, como metáforas o comparaciones, implican inevitablemente una mediación interpretativa (Luque Colmenero, 2024: 39). Además, señala que la premisa de acceso equitativo entre usuarios videntes y no videntes es insostenible, ya que estos últimos suelen carecer de herramientas equivalentes para seleccionar e interpretar la información visual (Luque Colmenero, 2024: 40). Por ello, muchas personas con discapacidad visual valoran enfoques más sensoriales y expresivos que les permitan aproximarse a la dimensión estética de la obra.

Otros estudios avalan esta línea argumentativa. Bardini (2022: 98-99) observa una paradoja en las directrices normativas, que exigen objetividad pero a la vez instan a transmitir el contenido emocional de la obra. Esta tensión revela la dificultad de separar descripción e interpretación, especialmente cuando se identifican elementos visuales cuya relevancia no está explícitamente indicada. Soler Gallego (2019: 709) recupera casos de AD museística, como el del *Open Art Project* (Szarkowska et al., 2016), donde usuarios con y sin discapacidad visual

mostraron preferencia por descripciones más sintéticas y con carga interpretativa, más eficaces para generar una experiencia inmersiva. En AD teatral y fílmica, los enfoques subjetivos, como el uso de la primera persona o de adjetivos valorativos, también han sido bien recibidos (Udo et al., 2010; Mazur y Chmiel, 2012).

En esta línea, Kruger (2010: 233) plantea una escala de subjetividad que permite entenderla como un fenómeno gradual, y no como una dicotomía entre objetividad y subjetividad. En un extremo se encuentra la audiodescripción objetiva, que se limita a enunciar lo que aparece en pantalla sin añadir ningún tipo de interpretación. En el punto medio se sitúan aquellas descripciones que, manteniéndose fieles a la imagen, incorporan ciertos recursos narrativos o matices interpretativos para facilitar la comprensión de la escena y su coherencia narrativa. En el otro extremo se encuentra la *audio narration*, una forma más libre de audiodescripción que prioriza criterios emocionales o estéticos por encima de la fidelidad visual, generando una experiencia más creativa y personalizada. Esta concepción no excluye la subjetividad, sino que la calibra.

Desde esta perspectiva gradual de la subjetividad, se puede afirmar que no toda forma de interpretación resulta igualmente pertinente en el ámbito de la audiodescripción. En este marco, se puede hacer una distinción entre interpretaciones subjetivas justificadas e injustificadas (Requena-Revilla, 2024: 226). Las primeras se fundamentan en elementos estructurales y significativos de la obra, lo que permite introducir matices interpretativos que enriquecen la experiencia perceptiva sin alterar el mensaje original. Lejos de constituir una limitación, la subjetividad justificada promueve una construcción personal del significado por parte del receptor, siempre en consonancia con la intención artística. En cambio, las interpretaciones subjetivas injustificadas surgen de valoraciones arbitrarias o apreciaciones personales que no se derivan de una lectura atenta de los componentes visuales, narrativos o simbólicos de la obra. Este tipo de intervenciones puede condicionar negativamente la recepción, distorsionar la percepción del público y restringir su capacidad para construir un sentido propio. Por ello, es necesario encontrar un equilibrio entre fidelidad descriptiva y enriquecimiento interpretativo, evitando influencias que comprometan una interacción libre, auténtica y sensorialmente significativa con la obra.

Por tanto, el grado de subjetividad admisible en la AD dependerá también del contexto. En

cine y televisión, las descripciones deben adaptarse al ritmo narrativo (Díaz Cintas, 2008); en teatro, al desarrollo escénico en tiempo real (Matamala, 2007); y en museos o entornos patrimoniales, se requiere una integración de información cultural, histórica y simbólica. Tal como destaca Wendorff (2023), las artes plásticas permiten una mayor creatividad descriptiva, sin las limitaciones temporales de lo audiovisual, y esta flexibilidad también se extiende a los espacios naturales (Mazur, 2020).

En este contexto, la subjetividad se convierte en el eje de propuestas más avanzadas, como la audiodescripción enriquecida y multisensorial (Castro Navarrete, 2015; Eardley et al., 2017; Eardley et al., 2018; ADLAB PRO, 2016-2019; Soler Gallego y Luque Colmenero, 2019; Kellouai, 2023). Este tipo de AD amplía los canales de acceso mediante recursos expresivos, metáforas o activaciones sensoriales complementarias, logrando una experiencia perceptiva más profunda, coherente con la estética de la obra y adaptada a las necesidades del público con discapacidad visual.

3. Metodología

La metodología empleada en este estudio descriptivo combina un análisis cualitativo textual y discursivo de audiodescripciones reales de obras pictóricas de Julio Romero de Torres, fundamentado en la categorización establecida por las *AEB's Guidelines for Verbal Description* (Salzhauer Axel et al., 2003). Estas directrices proponen elementos que deberían estar presentes en el discurso audiodescriptivo de obras de arte, entre los que se distinguen, por un lado, los elementos objetivos, que incluyen características concretas y observables como colores, formas, composición y técnica; y por otro, los elementos subjetivos, que abarcan interpretaciones simbólicas, evocaciones emocionales y referencias al contexto histórico-artístico. Esta diferenciación permite evaluar el grado de subjetividad en cada unidad descriptiva y analizar si dicha subjetividad se ajusta a criterios justificados —que enriquecen la comprensión sin comprometer la accesibilidad— o si, por el contrario, responde a valoraciones personales que pueden distorsionar la experiencia del receptor.

En este marco, la investigación se guía por la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se articula la subjetividad en la audiodescripción museística para enriquecer la experiencia del receptor sin comprometer la precisión y accesibilidad del mensaje? De este modo, se aplicará la

clasificación de subjetividad justificada e injustificada (Requena Revilla, 2024), basada en la graduación de la subjetividad descrita por Kruger (2010), dentro del análisis cualitativo textual y discursivo.

Además, esta investigación se enmarca teóricamente en la teoría del escopo (*Skopostheorie*) (Vermeer, 1984; 1996), que sostiene que toda traducción o adaptación textual debe regirse por un propósito comunicativo claro que oriente las decisiones del traductor o, en este caso, del audiodescriptor. Esta perspectiva enfatiza la importancia del contexto y los destinatarios para determinar el grado de fidelidad o libertad interpretativa en la audiodescripción, justificando la incorporación de ciertos elementos subjetivos siempre que respondan al objetivo final de hacer accesible y comprensible la obra para el público receptor. Así pues, se analizará la dimensión subjetiva del audiodescriptor como agente activo en el proceso, cuyas elecciones interpretativas y técnicas están condicionadas por el propósito comunicativo, la normativa aplicable y la búsqueda de un equilibrio entre objetividad y enriquecimiento narrativo, contribuyendo a una audiodescripción eficaz, accesible y ética.

3.1. Usuario meta y propósito de la audiodescripción

Como hemos mencionado anteriormente, la AD se concibe principalmente como un recurso de accesibilidad para personas con discapacidad visual que facilita la construcción de imágenes mentales a partir de descripciones detalladas de las obras artísticas. Esta modalidad no solo transmite información visual, sino que también ofrece una experiencia sensorial y emocional que amplía la comprensión del arte más allá de la mera visualidad. No obstante, el alcance de la AD se extiende a otros públicos. Entre ellos, los visitantes normovidentes interesados en profundizar en su experiencia museística. En este caso, la AD complementa la percepción visual al destacar elementos y matices que podrían pasar inadvertidos, aportando un marco contextual y simbólico que enriquece la interpretación y transforma la visita en un recorrido educativo y revelador (Sanz-Moreno, 2019).

Este planteamiento multidimensional se enmarca en los principios de la teoría del escopo formulada por Vermeer (1984, 1996), previamente mencionada. En el ámbito museístico que nos ocupa, el *skopos* se orienta primordialmente a garantizar el acceso a la obra de arte por parte de personas con discapacidad visual, facilitando la construcción de una imagen

mental fiel, coherente y significativa mediante una selección léxica precisa y una estructuración discursiva rigurosa. Sin embargo, la AD no se limita a este único horizonte de recepción. Su potencial interpretativo y educativo la convierte, asimismo, en una herramienta valiosa para el público normovidente, ya que permite resaltar aspectos simbólicos, compositivos o contextuales que enriquecen tanto la experiencia estética como la comprensión cognitiva de la obra. En contextos pedagógicos, especialmente con audiencias infantiles, el propósito se reformula para responder a sus capacidades comprensivas y expectativas emocionales, mediante estrategias narrativas accesibles y motivadoras. En consecuencia, la AD se configura como un dispositivo comunicativo dinámico, cuya funcionalidad se adapta a las condiciones del público receptor sin perder de vista su objetivo primordial de accesibilidad.

3.2. Del marco normativo a la aplicación museística: fases del proceso audiodescriptivo y dimensión subjetiva del discurso

La norma UNE 153020 (AENOR, 2005) establece un marco detallado para la elaboración de audiodescripciones, concebido principalmente para productos audiovisuales como películas, series o programas de televisión. Aunque el objeto y el contexto de aplicación difieren considerablemente de los museos y exposiciones artísticas, el esquema de trabajo que propone continúa siendo una referencia metodológica útil, también en entornos culturales no audiovisuales. En nuestro caso, el proceso descrito en la norma ha servido como base estructural para el desarrollo de la audiodescripción de una exposición, si bien se han realizado las adaptaciones pertinentes.

La norma establece seis fases (AENOR, 2005: 7): (1) análisis previo de la obra, (2) confección del guion, (3) revisión y ajuste del guion, (4) locución, (5) montaje en el soporte elegido y (6) revisión del producto final. Sin embargo, la especificidad del entorno museístico y la naturaleza estática y espacial de las obras exigen un enfoque más flexible y adaptado. En este sentido, resulta fundamental el método propuesto por Soler Gallego y Luque Colmenero (2019: 425), especialmente diseñado para la realización de visitas guiadas multisensoriales dirigidas a personas con discapacidad visual en museos y exposiciones de arte. Este enfoque amplía y reformula las fases propuestas en la norma UNE 153020 para responder a las exigencias de este tipo de experiencia cultural, incorporando la dimensión táctil y un mayor grado de interacción.

El método se estructura en dos grandes fases: diseño e implementación. La fase de diseño comprende desde la selección de espacios y obras, la redacción del guion de audiodescripción e información contextual, la revisión del mismo, el diseño de imágenes táctiles y la elaboración de un guion específico con instrucciones verbales para su exploración. La fase de implementación abarca desde la introducción a la visita hasta la despedida, pasando por la descripción arquitectónica del edificio, la introducción a las salas, la descripción de las obras y la interacción con los recursos táctiles, todo ello acompañado de momentos estructurados para el diálogo con los visitantes.

Este método reconoce que la audiodescripción no es un proceso meramente técnico, sino también interpretativo. Como en cualquier proceso traductor, el análisis inicial —visual y contextual— condiciona la selección de los elementos que serán descritos, su organización discursiva y la forma en que se transmitirá esa información. Aquí es donde entra en juego la subjetividad del audiodescriptor, especialmente patente en el entorno museístico, donde la descripción no se limita a reflejar lo visual, sino que debe integrar información simbólica, estilística y contextual, adaptada además a las necesidades y expectativas de un público diverso.

Así pues, el proceso audiodescriptivo se configura como una práctica que, si bien puede apoyarse en marcos normativos, requiere una constante toma de decisiones por parte del audiodescriptor, que actúa como mediador cultural. Esta mediación se concreta en la selección léxica, en la estructuración del contenido, en la dosificación de la información y en la incorporación —o no— de elementos interpretativos. Por tanto, tanto la norma UNE 153020 (2005) como el método de Soler Gallego y Luque Colmenero (2019) permiten articular un proceso sistemático, pero es la subjetividad bien fundamentada del audiodescriptor la que garantiza la efectividad comunicativa, estética y accesible del discurso, especialmente en contextos tan ricos y complejos como los museos.

3.3. Modelos descriptivos y subjetividad en audiodescripción: el enfoque de las AEB's Guidelines for Verbal Description

El contenido de la AD en contextos museísticos puede abordarse desde diversas perspectivas, siendo la subjetividad una de las opciones para enriquecer la experiencia sensorial y cognitiva de los visitantes con discapacidad visual. Frente a propuestas más normativas y objetivas, como

las planteadas por la norma UNE 153020, guías como *AEB's Guidelines for Verbal Description* y el método de Soler Gallego y Luque Colmenero (2019) permiten abrir la puerta a descripciones más ricas, inmersivas y emocionalmente significativas, donde la implicación personal del visitante se sitúa en el centro del proceso comunicativo.

La guía desarrollada por Salzhauer Axel et al. (2003: 229-237) ofrece una estructura amplia que no solo contempla los aspectos técnicos y visuales de la obra, sino también estrategias orientadas a provocar una respuesta afectiva, intelectual y sensorial en quien escucha. Elementos como el uso de detalles vívidos (punto 7), la incorporación de analogías para explicar conceptos abstractos (punto 10) o el recurso a otros sentidos para suplir la visión (punto 9) (Salzhauer Axel et al., 2003: 233-234) abren paso a una AD más subjetiva, donde la imaginación, la experiencia previa y la sensibilidad del oyente se ven activadas y valoradas. El objetivo ya no es únicamente transmitir una imagen objetiva y neutral, sino estimular la construcción de significados personales a partir de la obra descrita.

Desde este enfoque, la AD no se limita a reproducir fielmente lo visible, sino que se transforma en un acto de mediación interpretativa en el que se combinan datos estructurales con sugerencias que apelan a la emoción, la memoria o el conocimiento del receptor. Este planteamiento se ve reforzado por otras directrices de Salzhauer Axel et al. (2003), como la posibilidad de incorporar sonidos de manera creativa (punto 13), fomentar la comprensión mediante la dramatización o la representación corporal (punto 11) o incluir referencias contextuales que sitúen la obra en su marco social o histórico (punto 12) (Salzhauer Axel et al., 2003: 235-237). Todas estas estrategias contribuyen a generar una experiencia estética multisensorial, rica y personal, en la que el visitante es invitado a participar activamente.

Por su parte, Soler Gallego y Luque Colmenero (2019: 419) proponen una serie de recomendaciones prácticas que también apuntan hacia una experiencia más accesible y personalizada. Aunque sus indicaciones buscan garantizar claridad, coherencia y fluidez informativa (por ejemplo, mantener el orden descriptivo, ir de lo general a lo particular o emplear un lenguaje claro), su propuesta permite integrar elementos subjetivos sin perder rigurosidad. En su método, la AD no se concibe como un listado frío de características visuales, sino como un relato cuidadosamente organizado que puede —y debe— dialogar con el entorno expositivo y con la percepción del visitante. La sugerencia de combinar la AD con los textos

curatoriales (p. ej., paneles explicativos) no solo facilita la comprensión, sino que también favorece un acercamiento interpretativo más rico.

En este sentido, la subjetividad no implica arbitrariedad, sino sensibilidad: se trata de ajustar el discurso descriptivo a las necesidades cognitivas, afectivas y culturales de las personas receptoras. En lugar de suprimir la emoción y la interpretación, se valora la posibilidad de transmitir, por ejemplo, la atmósfera que evoca una pintura, la intención simbólica detrás de una escultura o la monumentalidad de un edificio mediante comparaciones y recursos verbales con carga sensorial. Esta aproximación se refuerza con la recomendación de «emplear el punto de vista del observador» (Soler Gallego y Luque Colmenero, 2019: 419), lo que permite que la descripción se construya desde una perspectiva cercana, humana y experiencial, facilitando una conexión más directa con el entorno descrito.

En definitiva, tanto la guía de Salzhauer Axel et al. (2003) como la propuesta de Soler Gallego y Luque Colmenero (2019) demuestran que una AD subjetiva y cuidadosamente estructurada puede acercar al público a una experiencia estética plena, que no excluye la información objetiva, pero que amplía el campo semántico para dar cabida a la emoción, la imaginación y la memoria. Este enfoque no solo democratiza el acceso al arte, sino que reivindica la riqueza de la experiencia individual como parte fundamental del encuentro con la obra.

4. La subjetividad en las audiodescripciones de los cuadros de Romero de Torres

El análisis de la subjetividad en las audiodescripciones museísticas cobra especial relevancia cuando se aplica a obras pictóricas con una gran carga simbólica, emocional y estética como las de Julio Romero de Torres. En este apartado se examina cómo se manifiesta la subjetividad en un corpus de audiodescripciones reales, elaboradas para cinco cuadros representativos del pintor cordobés, expuestos en el Museo Julio Romero de Torres de Córdoba (España): *¡Mira qué bonita era!*, *La copla*, *Cante hondo*, *Carmen* y *La chiquita piconera*.

Como se ha mencionado previamente, este estudio adopta la clasificación entre subjetividad justificada e injustificada (Requena Revilla, 2024). A lo largo de este análisis, se integrarán las imágenes de los cuadros junto con sus respectivas audiodescripciones, lo que permitirá establecer un diálogo directo entre el referente visual, el texto descriptivo y los elementos

subjetivos identificados.

Imagen 1. *¡Mira qué bonita era!*, de Julio Romero de Torres. Fuente: Museo Julio Romero de Torres, s.f.



Tabla 1. Audiodescripción de *¡Mira qué bonita era!* Fuente: Ayuntamiento de Córdoba, 2011

Datos técnicos de la obra	Descripción de la escena
Con esta obra de carácter impresionista se da a conocer Julio Romero de Torres oficialmente en la Exposición Nacional de 1895, en la que obtuvo una Mención Honorífica. La escena que inspiró este lienzo fue un hecho sencillo y cotidiano: en el popular barrio de Santa Marina, murió una joven de quince años. Julio Romero de Torres la vio en el ataúd y decidió pintar a la joven muerta en la habitación rodeada de sus parientes.	La escena representa a una joven que yace muerta en su ataúd, rodeada de familiares , que lloran a su alrededor. El cuerpo de la fallecida vestida de blanco, con larga melena negra y corona de flores sobre su frente, reposa dentro del ataúd abierto, situado en el centro de la habitación. Alrededor, los familiares ; ellos, visten traje oscuro y camisa blanca, abrigados algunos con la típica capa negra española. Ellas visten el traje rural de la época, de falda y

Este lienzo reúne los tres aspectos que conmoverían más profundamente el espíritu de nuestro pintor: la mujer, la muerte y la copla. De ésta última, concretamente de una conocida soleá, es de donde el pintor obtiene el título de esta obra: ¡Mira qué bonita era!

Influenciado especialmente por el tipo de pintura realista de su padre y de su hermano Rafael, que años antes tomó también el tema de la muerte. Los temas que salieron de su paleta en estos años hasta su definitivo rumbo abordan asuntos de contenido social dentro de un mismo estilo que caracterizan y definen los comienzos del pintor.

camisa con mantón. Todos muestran sus condolencias ante la fallecida, uno de los hombres se quita el tradicional sombrero cordobés. En primer plano, de frente, una mujer de pie, vestida de luto, llora **amargamente** cubriéndose el rostro con sus manos y su delantal. Justo al lado, a la izquierda, un hombre enlutado cabizbajo, sentado en una silla, sostiene su cabeza con la mano, apoyando el brazo en el respaldo de la silla. La iluminación de la escena procede de una ventana situada a la izquierda, donde se encuentra una anciana enlutada, sentada y **apesadumbrada** por la que también se asoma un muchacho desde el exterior de la estancia. Custodiando el féretro, se encuentran dos velas que **parecen a punto de apagarse** por el viento que entra a través de la ventana

En primer lugar, la audiodescripción del cuadro *¡Mira qué bonita era!* afirma que las personas que rodean el ataúd son los familiares de la fallecida, lo cual constituye una interpretación subjetiva no fundamentada visualmente. Esta identificación no se desprende de ningún elemento explícito en la imagen, por lo que debe considerarse una valoración subjetiva injustificada, basada en una inferencia personal del audiodescriptor o audiodescriptora. En otro fragmento del mismo texto, se indica que «una mujer de pie, vestida de luto, llora amargamente cubriéndose el rostro con sus manos y su delantal». En este caso, la elección del adverbio «amargamente» introduce una carga emocional que excede la literalidad del gesto. Si bien la acción de ocultarse el rostro puede interpretarse como una expresión de dolor, la intensidad atribuida por el adverbio no puede verificarse objetivamente en la imagen, lo que convierte esta formulación en una intervención valorativa cuya pertinencia dependerá del equilibrio entre empatía comunicativa y neutralidad descriptiva. Sin embargo, esta interpretación puede considerarse justificada: la gestualidad corporal, el contexto funerario y el atuendo de la figura permiten inferir un estado emocional acorde con esa lectura. Otro ejemplo de subjetividad en esta misma obra aparece cuando se describe que «las velas parecen a punto de apagarse por el viento que entra a través de la ventana». La imagen del viento no es visualmente verificable, pero sí puede intuirse por la inclinación de las llamas o su dinamismo.

Imagen 2. *La Copla*, de Julio Romero de Torres. Fuente: Museo Julio Romero de Torres, s.f.



Tabla 2. Audiodescripción de *La Copla*. Fuente: Ayuntamiento de Córdoba, 2011

Datos técnicos de la obra	Descripción de la escena
El pintor trata el tema de la copla como la expresión natural de tristeza y alegría. Una fórmula expresiva viva del pueblo que el artista elabora. Romero de Torres fue muy aficionado al cante flamenco, sintió la copla como nadie, y así lo transmite en sus cuadros de manera excelente. El misticismo que hay en la copla lo lleva íntegro a sus lienzos. Es por esto por lo que se comprende la reacción del pueblo ante sus cuadros, ya que en muy pocas ocasiones llega un pueblo a hacer suyo a un artista. Este lienzo, además de ser una de sus mejores obras simbólicas, constituye un magnífico retrato, perfecto en cuanto al dibujo de líneas delicadas y justas, de forma que el artista transforma la copla en realidad plástica. El pintor realiza un cuadro en el que la copla andaluza lo es todo, como válvula apasionante y compleja, por donde escapa lo más íntimo del alma.	Romero de Torres se sirve de motivos andaluces que representa mediante la figura femenina de este lienzo. La mujer de pelo negro, recogido en un moño, sostiene una guitarra que simboliza el lirismo andaluz, siendo la guitarra el máximo exponente del flamenco. Vestida con un mantón rojo que cruza su pecho, deja al descubierto uno de sus hombros. En sus piernas, envueltas en medias de seda, y sujeta por ligas negras, resalta el brillo de una navaja, como símbolo de la tragedia. Como fondo de esta obra, un paisaje inspirado en el atardecer de Córdoba

En *La copla*, la audiodescripción construye una interpretación simbólica que articula dos elementos visuales de la escena: la guitarra y la navaja. La figura femenina sostiene una guitarra—símbolo del lirismo y del universo flamenco—, mientras que, en sus piernas, vestidas con medias de seda y sujetas con ligas negras, brilla una navaja, que simboliza la tragedia. La lectura que propone el texto no se limita a enunciar lo visible, sino que introduce una dimensión simbólica estrechamente vinculada al imaginario cultural andaluz y a la estética de Romero de Torres, para quien la copla no solo era un tema pictórico, sino una forma de condensar el sentir popular. En este caso, puede hablarse de una subjetividad justificada, ya que la carga simbólica atribuida a ambos objetos no impone una lectura ajena a la obra, sino que amplifica su resonancia cultural y estética sin romper el vínculo con lo representado.

Sin embargo, esta contención interpretativa no se mantiene de forma uniforme a lo largo del texto. En otros pasajes, el discurso se desliza hacia valoraciones personales y expresiones hiperbólicas que desbordan el marco descriptivo. La copla se define, por ejemplo, como una «válvula apasionante y compleja por donde escapa lo más íntimo del alma», y se afirma que Romero de Torres «la sintió como nadie, y así lo transmite en sus cuadros de manera excelente», llegando incluso a afirmar que el pueblo hizo suyo al artista. Estas formulaciones, carentes de correlato visual directo, introducen en el texto un tono enfático que desborda el marco funcional de la audiodescripción. Se trata, en estos casos, de juicios subjetivos injustificados, no solo porque difuminan la frontera entre la descripción objetiva y la exaltación emocional, sino porque adoptan una perspectiva valorativa que no aporta información visual relevante y que puede interferir en la libertad del usuario para construir su propia interpretación de la obra.

A ello se suma la afirmación de que el fondo del cuadro representa un atardecer cordobés, enunciada como una certeza sin que se justifique visualmente dicha identificación. Por un lado, la presencia de elementos arquitectónicos reconocibles, como el Puente Romano o la Torre de la Calahorra, respaldan esta conclusión, sin embargo, la AD no los menciona ni describe, lo que impide al receptor establecer por sí mismo la relación entre la imagen y el lugar evocado. En consecuencia, se pierde la oportunidad de facilitar una experiencia visual autónoma, en favor de una interpretación ya resuelta que no se construye desde lo observable. Por otro lado, la mención del atardecer puede inducir a imaginar una escena cálida y anaranjada, cuando en realidad el cielo que se representa es sombrío, con tonalidades frías, grises y azuladas, solo

matizadas por leves haces de luz. Esta elección cromática genera una atmósfera más introspectiva que luminosa, muy alejada de la iconografía habitual del atardecer andaluz. Al no corresponderse con lo representado, la expresión proyecta una imagen mental que puede distorsionar la recepción visual de la obra. En definitiva, el texto alterna momentos de interpretación simbólica pertinente, que enriquecen la lectura de la imagen, con fragmentos en los que se impone una perspectiva valorativa ajena al marco referencial de la obra, comprometiendo la claridad y la objetividad que exige el discurso audiodescriptivo.

Imagen 3. *Cante hondo*, de Julio Romero de Torres. Fuente: Museo Julio Romero de Torres, s.f.

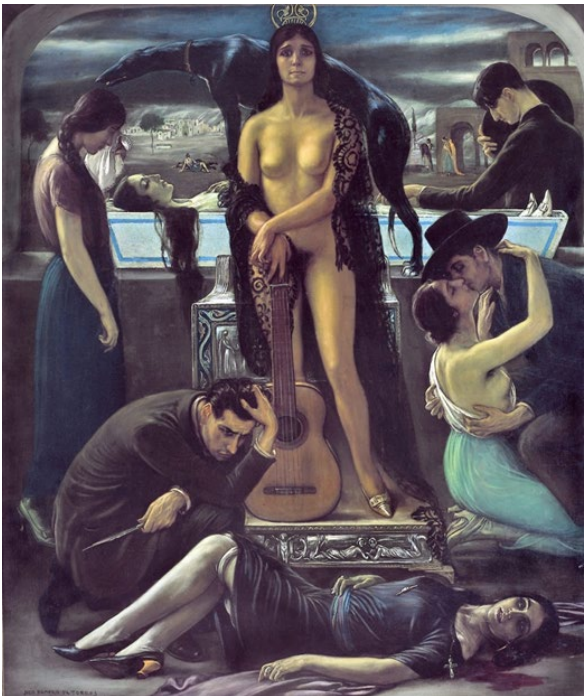


Tabla 3. Audiodescripción de *Cante hondo*. Fuente: Ayuntamiento de Córdoba, 2011

Datos técnicos de la obra	Descripción de la escena
Romero de Torres ya se encuentra enfermo cuando realiza esta magistral obra en 1930. En ella confluyen todas las claves de la pintura del maestro y del gran simbolista que fue.	En torno a la figura central, mujer y símbolo de la fatalidad , giran todos los sentimientos y pasiones del hombre: el amor, los celos y la muerte . Una mujer morena vestida únicamente con una peineta y mantilla negra larga, que cubre parte de su cuerpo desnudo, mira angustiada , al frente. La mantilla da a la figura cierto toque de erotismo, jugando entre la ambigüedad de lo sagrado y lo profano . Sobre sus manos sostiene una
Esta equilibrada composición encierra las notas de la lírica popular andaluza, de una poesía fruto del paso de los siglos y de las distintas civilizaciones que la	

fraguaron.

guitarra que sirve de eje de simetría, al tiempo que se eleva sobre un pedestal de **platería cordobesa** mezclado con angelotes barrocos. A sus pies tiene lugar una escena en la que el **amante loco de amor acuchilla y mata a navajazos a la mujer que quiere**. El **amante** viste traje de chaqueta oscuro. Arrodillado sobre una pierna pasa una mano por su cabello oscuro mientras, sostiene en la otra mano, una navaja. La mujer, con un vestido azul oscuro y medias blancas, yace en el suelo sobre un charco de sangre. A su derecha, se besan una pareja de enamorados ella, de perfil y arrodillada, viste una falda celeste y una camisa blanca que deja al descubierto su espalda, hombro y pecho. Él, con traje oscuro y sombrero cordobés, agachado, le agarra con fuerza por la cintura y, tras ella, una joven yace muerta en un ataúd, atravesando la escena horizontalmente. Su larga melena morena cuelga suelta fuera del ataúd mientras, a cada lado, **sus hijos lloran** sobre el féretro su **hija** cabizbaja, a la izquierda, de pie y de perfil viste falda azul oscura y camisa marrón. Al otro lado, su **hijo**, con traje oscuro, apoya su brazo izquierdo sobre el ataúd, mientras sostiene con la mano derecha un típico sombrero cordobés, que lleva a su rostro y **su galgo Pacheco aúlla de dolor**. Esta última escena parece **preludiar la muerte del pintor**. Cada una de las escenas transcurre de un modo independiente, **a la manera de un retablo**, al tiempo que todas juntas crean una sensación de armonía. Al fondo, bajo un cielo de tempestad, observamos un paisaje imaginario y miniaturista.

La poesía popular que está presente en este “Cante hondo”, ni gitana, ni flamenca, sino andaluza, es el resultado de las canciones y músicas árabes en las que viven influencias de las distintas civilizaciones mediterráneas

El cuadro *Cante hondo* presenta numerosos ejemplos en los que la subjetividad del audiodescriptor se manifiesta con distintos grados de justificación. Algunas formulaciones aportan contexto o referencias culturales útiles, mientras que otras introducen valoraciones personales o interpretaciones no verificables visualmente, lo que puede desorientar al receptor del mensaje. Por ejemplo, la frase «la mantilla da a la figura cierto toque de erotismo, jugando entre la ambigüedad de lo sagrado y lo profano» transmite una apreciación personal que no se deduce objetivamente de la imagen; no solo proyecta una interpretación cultural subjetiva, sino que además no aporta información esencial para la comprensión visual de la escena, por lo que constituye un claro caso de subjetividad injustificada. Lo mismo ocurre con la afirmación «giran todos los sentimientos y pasiones del hombre: el amor, los celos y la muerte», una generalización abstracta y emocional que interpreta el contenido simbólico del cuadro desde

una perspectiva totalizadora, que podría o no ser compartida por un receptor con discapacidad visual tras conocer la escena, del mismo modo que un espectador normovidente podría interpretar el conjunto de forma diferente o no identificar esos mismos significados.

Otro ejemplo especialmente problemático aparece en la escena situada a los pies de la figura central, donde se representa a un hombre vestido con traje oscuro, arrodillado, que sostiene una navaja en una mano y se lleva la otra a la cabeza. Frente a él, una mujer yacente, sobre un charco de sangre, parece haber sido víctima de una agresión. Aunque los elementos visuales — la postura de los personajes, el arma blanca, la sangre— permiten inferir que se ha producido un acto violento, atribuir una motivación amorosa al agresor, o calificarlo como «loco de amor», implica una interpretación narrativa que va más allá de lo que puede observarse directamente en la imagen. Este tipo de lectura introduce una subjetividad no fundamentada en lo visual, que proyecta una historia sobre la escena en lugar de describirla. Algo similar ocurre cuando se afirma que la figura central femenina «mira angustiada» o que el galgo «aúlla de dolor», ya que estas expresiones emocionales no están necesariamente codificadas de manera inequívoca en las posturas o gestos representados. Asimismo, la mención al nombre del galgo (Pacheco) aunque históricamente correcta por tratarse del perro real del pintor, puede generar confusión si el espectador no dispone de esa información contextual. Por último, la vinculación entre la escena final del cuadro y la inminente muerte del pintor constituye una especulación biográfica que no se deduce de la imagen y que introduce un enfoque interpretativo externo, ajeno al propósito descriptivo que exige una audiodescripción rigurosa.

En lo que respecta a los personajes, no puede afirmarse con certeza que los jóvenes representados junto a la figura yacente sean sus hijos, ni que estén llorando, como se sugiere en la descripción. Aunque un usuario, con o sin discapacidad visual, podría llegar a esa conclusión, se trata de una deducción que no puede confirmarse solo a partir de lo visible, por lo que incluirla en la audiodescripción implica ir más allá de lo estrictamente constatable. Por otro lado, calificar al autor como «el gran simbolista que fue» constituye una apreciación valorativa que, aunque coincida con la crítica especializada, no corresponde al ámbito descriptivo de una audiodescripción.

En contraste, hay elementos subjetivos que pueden considerarse justificados. Por ejemplo, describir la disposición de las escenas como fragmentadas «a la manera de un retablo» resulta

útil para entender la estructura narrativa de la obra. Por otro lado, la mención a la platería cordobesa no solo aporta información contextual relevante sobre los detalles ornamentales presentes en la obra, sino que también enriquece la experiencia descriptiva del usuario. Para quienes estén familiarizados con esta tradición artesanal, la referencia facilita una visualización más precisa y profunda de los elementos decorativos. En cambio, para aquellos que no conozcan esta expresión artística, la mención puede servir como un punto de partida para indagar y ampliar su conocimiento, ya sea a través de recursos informativos o, en contextos accesibles, mediante la posibilidad de tocar piezas reales de platería cordobesa, lo que permitiría una conexión sensorial directa con el objeto descrito. Así, este tipo de detalles contextuales contribuyen a construir un puente entre la imagen y la experiencia del usuario, enriqueciendo la comprensión y el disfrute de la obra. Por último, la percepción global de «armonía» entre los distintos planos puede ser admisible si se formula con la cautela necesaria, ya que alude a una impresión general del conjunto compositivo.

En definitiva, la audiodescripción de *Cante hondo* oscila entre momentos de valor interpretativo legítimo y otros en los que se sobrepasa la frontera de la subjetividad constructiva. Mantener un equilibrio entre lo observable y lo simbólicamente relevante requiere una atención especial para evitar interferencias que puedan condicionar innecesariamente la recepción de la obra por parte del público.

Imagen 4. *Carmen*, de Julio Romero de Torres. Fuente: Museo Julio Romero de Torres, s.f.



Tabla 4. Audiodescripción de *Carmen*. Fuente: Ayuntamiento de Córdoba, 2011

Datos técnicos de la obra	Descripción de la escena
Es alrededor de la mujer donde gira la mayor parte de la obra del maestro. Este bello y conseguido estudio de perfil femenino sobre fondo tenebrista pertenece al grupo denominado Chiquitas Buenas, pintado entre 1927 y 1928. La protagonista de este cuadro es María Teresa López, modelo que también posaría para el pintor en La chiquita piconera.	En este lienzo, las facciones serenas y agradables, la mirada tranquila y el ligero gesto de melancolía retratan a la mujer con maestría, consiguiendo un efecto admirable de realidad espacial, reflejada por la intensidad de las luces en algunas zonas y fondos en penumbra. El cuadro que nos ocupa presenta un perfecto equilibrio de formas y color. Este retrato de primer plano muestra a una mujer morena, vuelta de espaldas, pero girando la cabeza hacia el espectador. Vestida con una blusa marrón y un mantón blanco sobre sus hombros, recoge su pelo moreno en un moño bajo, dejando su cuello largo despejado, resaltando así la perla que pende de su oreja. Sus facciones reposadas están marcadas por unos grandes ojos negros de mirada nostálgica. El pintor continúa la tradición retratista de la pintura andaluza, que nos trae el recuerdo de la Escuela Sevillana barroca.

En la audiodescripción de *Carmen*, se presenta una alternancia entre descripciones objetivas y juicios valorativos que, en algunos casos, comprometen la precisión esperada en un discurso audiodescriptivo. En primer lugar, expresiones como «facciones agradables», «ligero gesto de melancolía», «facciones reposadas» o «mirada nostálgica» introducen interpretaciones afectivas que no se desprenden necesariamente de la imagen. Se trata de valoraciones que proyectan una lectura emocional sobre el rostro de la retratada, cerrando posibles ambigüedades expresivas y condicionando la recepción del espectador. En el contexto de la AD, este tipo de subjetividad se considera inadecuada, ya que puede limitar la construcción individual del sentido de la obra.

La afirmación «retratada con maestría» y «efecto admirable de realidad espacial» responde a un juicio estético que excede los límites de una descripción visual informativa. Aunque el cuadro efectivamente presenta una cuidada composición espacial y un uso expresivo de la luz, el uso de calificativos como «admirable» o «perfecto» introducen una valoración que parte del gusto o la apreciación personal, y no de la observación directa de lo representado. Este tipo de subjetividad resulta problemática al desplazar el foco del usuario desde lo observable hacia una lectura ya interpretada de la obra.

En contraste, la frase «el pintor continúa la tradición retratista de la pintura andaluza, que

nos trae el recuerdo de la Escuela Sevillana barroca» introduce un componente contextual que puede ser útil para enmarcar la obra desde una perspectiva histórico-artística. En este caso, se trataría de una subjetividad estilística o cultural, más próxima a un comentario de catálogo o guía artística que a una AD informativa, y cuyo uso debería evaluarse con cautela dependiendo del propósito del discurso).

Imagen 5. *La chiquita piconera*, de Julio Romero de Torres. Fuente: Museo Julio Romero de Torres, s.f.



Tabla 5. Audiodescripción de *La chiquita piconera*. Fuente: Ayuntamiento de Córdoba, 2011

Datos técnicos de la obra	Descripción de la escena
El arte de Julio Romero de Torres llegó a su total plenitud, con esta obra de 1929-1930. El 24 de marzo de 1965, se tomaría un fragmento de <i>La chiquita piconera</i> , para la emisión de sellos en honor de Romero de Torres.	La escena de este lienzo se desenvuelve en el interior de una humilde habitación, donde una joven sentada en una silla de enea se adelanta sobre un brasero de cobre, sosteniendo en sus manos una badila de metal. Viste una falda marrón remangada por encima de sus rodillas, luciendo así sus piernas envueltas por unas medias de seda y sujetas por unas ligas color naranja. Viste también, una blusa clara que deja su hombro izquierdo desnudo, y que se abre dejando ver el nacimiento de los senos. La postura de esta joven morena con las piernas ligeramente abiertas es despreocupada y provocativa . Su rostro ovalado enmarca una cara ingenua en la que destacan

unos profundos ojos negros, una nariz fina y una pequeña boca. Su pelo negro recogido con raya a un lado contrasta con su piel luminosa dorada. Una puerta abierta, deja ver al fondo, el paseo de la Ribera, el Río Guadalquivir, el Puente Romano y la Calahorra, todo bajo un cielo de anochecer. **Sus acostumbrados fondos de luminosos atardeceres, se vuelven aquí oscuro anochecer, presagiando quizá que la vida del maestro que se apagaba.**

La chiquita piconera es el auténtico testamento pictórico de Julio Romero de Torres. En este cuadro sintetiza toda su concepción de la pintura y del arte. Es una obra “resumen y compendio” de toda su trayectoria vital y artística. En este cuadro, hay algo de “mensaje” de lo que Romero de Torres entendía que era la pintura y de lo que quería expresar con ella. En un sentido amplio, es este cuadro “expresionista”, en el que nos transmite, con su peculiar lenguaje, algo más que el placer de contemplar un bellissimo y original retrato, es decir, añade a su concepción artística, **el deseo “inconfesado” de expresarnos su concepción de la vida, en un retrato lleno de madurez, hondura y sosiego.**

Lienzo de técnica casi fotográfica en el tratamiento de los planos, donde la modelo mira penetrante, no al infinito como en la pintura clásica, sino de una forma directa y próxima, donde se encuentran todos los elementos fundamentales que definen la pintura de Romero de Torres: Córdoba envuelta en brumas, siempre distante y próxima; la belleza como ideal, reflejada en la mujer; la mezcla de ardor y frialdad; de dulzura y desencanto, de arcaísmo y modernidad; de nostalgia y presencia. Por último, su modo de hacer “leonardiano”, de total plenitud después de que el artista superara las tendencias arcaizantes, asimiladas durante su proceso de formación de sus primeros años.

Por último, en la descripción de *La chiquita piconera*, se califica el rostro de la protagonista como ingenuo, un adjetivo que introduce una valoración emocional que no se corresponde con la actitud ni con la expresividad de la joven representada. El término resulta inapropiado si se considera el conjunto de elementos visuales que conforman la escena: la postura corporal, la mirada directa y segura, el gesto sereno pero firme y la sensualidad explícita de la pose. Lejos de transmitir ingenuidad, la figura proyecta una imagen ambigua, provocadora y consciente de su presencia. En este sentido, el adjetivo impone una lectura unilateral que limita la interpretación visual, restando complejidad a una representación deliberadamente cargada de tensión entre erotismo, cotidianidad y simbolismo.

Del mismo modo, el enunciado que vincula el fondo oscurecido de la obra con el ocaso vital

del autor introduce una interpretación especulativa que no se sostiene en lo representado. Si bien la AD no requiere una neutralidad absoluta, incorporar juicios infundados puede desviar la atención del receptor hacia terrenos ajenos a la imagen y condicionar su experiencia. En este caso, la referencia biográfica no solo carece de apoyo visual, sino que proyecta una lectura emocional que interfiere en la autonomía de la obra.

Ahora bien, el contraste cromático y lumínico del fondo sí constituye un rasgo relevante desde el punto de vista descriptivo. Frente a los habituales cielos cálidos y luminosos de otras pinturas del autor, *La chiquita piconera* presenta un anochecer sombrío que puede considerarse un recurso compositivo intencionado. Mencionar esta diferencia cromática, en relación con el conjunto estilístico de Romero de Torres, representa una forma de subjetividad justificada que aporta contexto y enriquece la comprensión global de la obra. Lejos de plantear un presagio vital, el paisaje nocturno intensifica el tono introspectivo de la escena y refuerza su carácter de posible cierre o síntesis en la trayectoria del pintor.

Conviene señalar, además, que esta descripción sí incorpora referencias visuales concretas que permiten identificar el paisaje de fondo como una vista de Córdoba: el Paseo de la Ribera, el río Guadalquivir, el Puente Romano y la Torre de la Calahorra. Esta precisión contrasta con lo observado en la audiodescripción de *La copla*, donde se menciona igualmente que el fondo representa Córdoba, pero sin ofrecer elementos visuales que sustenten tal afirmación.

Asimismo, el fragmento que define el cuadro como «expresionista» y le atribuye al pintor el «deseo inconfesado de expresarnos su concepción de la vida» representa una forma de subjetividad profundamente interpretativa, que excede el ámbito de lo perceptible para adentrarse en el terreno de la intención autoral. Este tipo de afirmaciones no solo proyectan una lectura emocional e introspectiva sobre la obra, sino que sugieren una voluntad comunicativa por parte del pintor que no puede deducirse objetivamente de la imagen. Aunque adjetivos como «madurez», «hondura» o «sosiego» pueden ser empleados para sugerir el tono general del retrato, su acumulación en un mismo enunciado, junto con la referencia al deseo «inconfesado» del autor, transforma la AD en una interpretación subjetiva no contrastable visualmente. Este desplazamiento hacia el plano biográfico y emocional limita la apertura interpretativa del receptor y compromete la función principal de la audiodescripción: ofrecer un acceso fiel, sensorialmente informado y cognitivamente autónomo a la obra representada.

Como se puede observar, la subjetividad se manifiesta en múltiples niveles del discurso audiodescriptivo: desde la selección léxica hasta la organización del contenido, pasando por la introducción de referencias simbólicas, emocionales o incluso biográficas. No obstante, su presencia no debe entenderse como un defecto, sino como una característica inherente al proceso de mediación que representa la AD. El verdadero reto no reside en eliminar la subjetividad, sino en gestionarla éticamente: identificar cuándo contribuye a una experiencia estética más rica y cuándo, por el contrario, introduce interferencias que obstaculizan la autonomía del receptor.

En este sentido, la recomendación de emplear el punto de vista del observador de Soler Gallego y Luque Colmenero (2019: 419) cobra especial relevancia. Adoptar esta perspectiva implica describir desde una posición cercana, experiencial, que conecte con la forma en que un visitante podría recorrer la obra con la mirada. Esta estrategia favorece una descripción más orgánica y accesible, en la que la subjetividad del audiodescriptor se pone al servicio de la experiencia del usuario, sin sustituirla ni condicionarla.

5. Conclusiones

El análisis llevado a cabo en torno a las audiodescripciones museísticas de las obras de Julio Romero de Torres pone de manifiesto que la subjetividad no solo está presente en el discurso audiodescriptivo, sino que constituye una dimensión inherente a todo proceso de mediación entre la imagen y la palabra. No obstante, la presencia de elementos subjetivos no puede entenderse como una licencia arbitraria; debe estar siempre fundamentada en una lectura rigurosa y atenta del contenido visual, guiada por el propósito comunicativo, las necesidades del usuario y las directrices normativas, de modo que la subjetividad se articule para enriquecer la experiencia del receptor sin comprometer la precisión ni la accesibilidad del mensaje.

Los resultados del estudio permiten afirmar que la subjetividad en audiodescripción es, en efecto, inevitable; sin embargo, esta inevitabilidad no implica ausencia de control. El desafío principal no reside en eliminar la subjetividad, sino en gestionarla con criterio riguroso para que su inclusión aporte valor interpretativo y no distorsione la experiencia del usuario. En este sentido, la distinción entre subjetividad justificada e injustificada resulta crucial.

La primera, fundamentada en referencias observables y en criterios normativos, contribuye a la comprensión global de la pieza artística, pues proporciona claves interpretativas que activan la imaginación y facilitan una lectura más rica y matizada. Por ejemplo, la referencia a símbolos reconocibles —como la guitarra y la navaja en *La copla* o la estructura retablística en *Cante hondo*— o la atención a matices cromáticos significativos —como el cielo oscurecido en *La chiquita piconera*— ilustran cómo la subjetividad bien fundamentada puede servir de puente entre la imagen y el receptor, sin imponer una interpretación única.

En contraste, la subjetividad injustificada se caracteriza por la introducción de juicios personales, especulaciones, valoraciones estéticas no verificables o interpretaciones narrativas que no encuentran respaldo en el contenido visual. Este tipo de subjetividad puede interferir en la autonomía interpretativa del usuario al imponer una lectura ajena a la obra, limitando así la libertad perceptiva y comprometiendo la función esencial de la audiodescripción. Ejemplos de ello son enunciados que atribuyen emociones sin evidencia visual («llora amargamente», «mira angustiada»), atribuciones de intenciones del autor no deducibles («el deseo inconfesado de expresar su concepción de la vida») o valoraciones cerradas y definitivas («un perfecto equilibrio de formas y color»). Además, la omisión de referencias visuales concretas —como la identificación de Córdoba en *La copla* sin descripción arquitectónica que lo justifique— contribuye a construir una experiencia sesgada o incompleta, donde la subjetividad no solo está en lo dicho, sino también en lo omitido.

Por tanto, aunque la subjetividad en audiodescripción es inevitable y puede enriquecer la experiencia sensorial y cognitiva, debe estar siempre controlada y fundamentada. La incorporación de elementos subjetivos debe sustentarse en una interpretación válida, rigurosa y responsable, evitando su uso arbitrario o infundado. La AD debe ofrecer información precisa que permita al usuario construir su propia percepción de la obra, sin imponer lecturas que distorsionen o limiten la pluralidad interpretativa inherente a toda experiencia artística. En esta línea, resulta especialmente relevante que el presente trabajo ofrezca un modelo de análisis de la subjetividad en la AD museística, poniendo en diálogo los marcos normativos tradicionales con enfoques más recientes.

No obstante, este estudio presenta algunas limitaciones que conviene señalar. Aunque el impacto de la subjetividad justificada e injustificada se ha respaldado previamente mediante

valoraciones de usuarios en otros estudios, no se ha realizado un análisis de recepción específico para las audiodescripciones de las obras de Julio Romero de Torres analizadas. Esto limita la posibilidad de verificar directamente cómo perciben los usuarios la inclusión de elementos subjetivos y su efecto en la experiencia de la obra, lo que abre la puerta a futuras investigaciones centradas en un estudio de recepción específico de audiodescripciones de cuadros pintados por Romero de Torres.

Asimismo, el tamaño del corpus es reducido y se centra específicamente en cinco obras que fueron seleccionadas por su elevada carga subjetiva en las audiodescripciones y por reunir las características estilísticas más representativas de la obra de Julio Romero de Torres, como el simbolismo, la dramatización de escenas, la representación de la mujer andaluza y la riqueza cromática. No obstante, este tamaño limitado del corpus restringe la generalización de los resultados y sugiere la necesidad de una ampliación del corpus que incluya un mayor número de obras, lo que permitiría contrastar y validar los hallazgos, así como profundizar en la relación entre subjetividad y comprensión del receptor.

En definitiva, este estudio invita a reflexionar sobre el papel del audiodescriptor como mediador cultural y estético, cuya responsabilidad consiste en ejercer la subjetividad como una herramienta interpretativa valiosa, pero siempre con rigor, sensibilidad y respeto hacia la libertad perceptiva del receptor. Únicamente a través de un equilibrio entre estas dimensiones es posible asegurar que la AD responda plenamente a su propósito y se convierta en una mediación accesible, abierta y enriquecedora.

Bibliografía

- ADLAB PRO. (2016–2019). *Audio Description: A laboratory for the development of a new professional profile* (Módulo 4). [EC Project No. 2016-1-IT02-KA203-024311; National Project ID: GU10213041978]. <https://adlabpro.eu>
- AENOR (2005). *Norma UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. AENOR.
- Álvarez de Morales Mercado, Cristina (2017). Didáctica de la traducción accesible en el turismo y su aplicación en enseñanzas de posgrado. *Revista de Innovación y Desarrollo Universitario*, 11(2), 223-236. <https://doi.org/10.19083/ridu.11.533>
- Ayuntamiento de Córdoba (2011). *Visita virtual Museo Julio Romero de Torres*. GVAM.

<https://gvam.cordoba.es/webtest1/?id=319>

- Bardini, Floriane (2022). Audiodescrición, subjetividad y experiencia fílmica. *Quaderns del CAC*, 48(XXV), 97-107.
- Barnés Castaño, Celia y Jiménez Hurtado, Catalina (2020). Detail in Museum Audio Description: An Experimental Approach. *MonTI. Monographs in Translation and Interpreting*, 12, 180-213. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.06>
- Cabezas Gay, Nuria (2017). *Audiodescrición con apoyo táctil en contextos museísticos: Evaluación de una nueva modalidad de traducción accesible* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/48339>
- Carlucci, Laura y Seibel, Claudia (2020). El discurso especializado en el museo inclusivo: lectura fácil versus audiodescrición. *MonTI: Monografías de Traducción e Interpretación*, 12, 262-294. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2020.12.09>
- Castro Navarrete, Adelaida. (2015). *Interpretación accesible del Arte dirigida a personas con discapacidad visual: un proceso de diseño participativo y multisensorial con el público* [Tesis doctoral]. Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/31058>
- Díaz Cintas, Jorge (2008). La accesibilidad a los medios de comunicación audiovisual a través del subtítulado y de la audiodescrición. En Luis González y Pollux Hernández (coord.), *El español, lengua de traducción para la cooperación y el diálogo* (pp. 157-182). ESLETRA.
- Eardley, Alison F., Dobbin, Claire, Neves, Joselia y Ride, Peter (2018). Hands-On, Shoes-Off: Multisensory Tools Enhance Family Engagement Within an Art Museum. *Visitor Studies*, 21(1), 79-97. <https://doi.org/10.1080/10645578.2018.1503873>
- Eardley, Alison F., Fryer, Louise, Hutchinson, Rachel, Cock, Matthew, Ride, Peter y Neves, Joselia (2017). Enriched audio description: Working towards an inclusive museum experience. En Santoshi Halder y Lori Czop Assaf (ed.), *Inclusion, disability and culture* (Vol. 3, pp. 287–303). Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-319-55224-8_13
- Hernández Bartolomé, Ana I. y Mendiluce Cabrera, Gustavo (2005). La semiótica de la traducción individual para invidentes. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 14, 239-254. <https://doi.org/10.5944/signa.vol14.2005.6119>
- Kellouai, Chaymae (2023). *Accesibilidad museística y experiencias multisensoriales en el arte contemporáneo: el contexto marroquí y el museo Muhammad VI* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada. <https://hdl.handle.net/10481/81906>
- Kruger, Jan Louis (2010). Audio narration: Re-narrativising film. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 18(3), 231-249. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2010.485686>
- Lax-López, María (2023). Ecclesiastic Audio Description: The Church from a Semiotic and Translation Perspective. *Íkala, Revista De Lenguaje Y Cultura*, 28(3), 1-15. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.351603>
- Luque Colmenero, María Olalla (2024). Subjectivity and creativity versus audio description guidelines. En A.

- Marcus-Quinn, K. Krejtz y C. Duarte (ed.), *Transforming media accessibility in Europe* (pp. 39-52). Springer.
https://doi.org/10.1007/978-3-031-60049-4_3
- Luque Colmenero, María Olalla y Barnés Castaño, Celia (2022). Audiodescripción museística. En @ ENTI (Enciclopedia de traducción e interpretación). AIETI. Extraído el 02/08/2024 de https://www.aieti.eu/enti/ad_museums_ENG
- Manfredi, Marina y Bartolini, Chiara (2023). Integrating museum studies into translation studies: towards a reconceptualization of the source text as sensory experience in museum audio description and the notion of experiential equivalence. *Translation Studies*, 16(2), 261-276.
<https://doi.org/10.1080/14781700.2023.2208129>
- Matamala, Anna (2007). La audiodescripción en directo. En C. Jiménez Hurtado (ed.), *Traducción y accesibilidad: La subtítulos para sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de traducción audiovisual* (pp. 121-132). Peter Lang.
- Mazur, Iwona (2020). Audio description: Concepts, theories and research approaches. En Łukasz Bogucki y Mikołaj Deckert (ed.), *The Palgrave handbook of audiovisual translation and media accessibility* (pp. 227-247). Palgrave Macmillan.
- Mazur, Iwona y Chmiel, Agnieszka (2012). Audio description made to measure: Reflections on interpretation in AD based on the Pear Tree Project data. En Remael, Aline, Orero, Pilar y Carroll, Mary (ed.), *Media for all: Audiovisual and media accessibility at the crossroads* (pp. 173-188). Rodopi.
- Museo Julio Romero de Torres. (s.f.). *Colección*. Ayuntamiento de Córdoba.
<https://museojulioromero.cordoba.es/coleccion/>
- Ramos Caro, Marina (2016). Testing audio narration: The emotional impact of language in audio description. *Perspectives: Studies in Translation Theory and Practice*, 24, 1-29.
<http://dx.doi.org/10.1080/0907676X.2015.1120760>
- Requena-Revilla, Laura (2024). Audiodescripción museística: El detalle en los cuadros de Julio Romero de Torres. En Cristina Rodríguez Faneca (ed.), *La traducción y la interpretación desde y hacia el Mediterráneo* (pp. 221-228). Comares.
- Sanz-Moreno, Raquel (2019). Competencia cultural del receptor normovidente y audiodescripción. *Hikma*, 18(2), 257-275. <https://doi.org/10.21071/hikma.v18i2.11681>
- Salzhauer Axel, Elisabeth, Hooper, Virginia, Kardoulis, Teresa, Stephenson Keyes, Sarah, Rosenberg, Francesca (2003). AEB's Guidelines for Verbal Description. En Elisabeth Salzhauer Axel y Nina Sobol Levent (ed.), *Art Beyond Sight: A resource Guide to Art, Creativity, and Visual Impairment* (pp. 229-237). AFB Press.
- Soler Gallego, Silvia (2012). *Traducción y accesibilidad en el museo del siglo XXI*. Tragacanto.
- Soler Gallego, Silvia (2019). Defining subjectivity in visual art audio description. *Meta*, 64(3), 708-733.
<https://doi.org/10.7202/1070536ar>
- Soler Gallego, Silvia y Luque Colmenero, María Olalla (2018). Paintings to my ears: A method of studying

subjectivity in audio description for art museums. *Linguistica Antverpiensia New Series*, 17, 140-156

Soler Gallego, Silvia y Luque Colmenero, María Olalla (2019). Multisensorialidad en la Alhambra: visitas para personas ciegas y con baja visión a la exposición temporal de arte Bab Al-Saria. *Eikón Imago*, 8, 413-442.

<https://revistas.ucm.es/index.php/EIKO/article/view/73452/4564456555393>

Soler Gallego, Silvia y Luque Colmenero, María Olalla (2023). Increased Subjectivity in Audio Description of Visual Art: A Focus Group Reception Study of Content Minimalism and Interpretive Voicing. *Journal of Audiovisual Translation*, 6(2), 55-76. <https://doi.org/10.47476/jat.v6i2.2023.248>

Szarkowska, Agnieszka, Jankowska, Anna, Krejtz, Krzysztof y Kowalski, Jaroslaw (2016). Open Art: Designing accessible content in a multimedia guide app for visitors with and without sensory impairments. En Anna Matamala y Pilar Orero (eds.), *Researching Audio Description* (pp. 301-320). Palgrave Macmillan UK.

Udo, John-Patrick y Fels, Deborah (2009). Suit the action to the word, the word to the action: An unconventional approach to describing Shakespeare's Hamlet. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, 103(3), 178-183.

<https://doi.org/10.1177/0145482X0910300307>

Udo, John-Patrick, Acevedo, B. y Fels, Deborah (2010). Horatio audio-describes Shakespeare's Hamlet: Blind and low-vision theatre-goers evaluate an unconventional audio description strategy. *British Journal of Visual Impairment*, 28(2), 139-156. <https://doi.org/10.1177/0264619609359753>

Vermeer, Hans J. (1978). Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie. *Lebende Sprachen*, 23(3), 99-102.

<https://doi.org/10.1515/les.1978.23.3.99>

Wendorff, Anna (2023). Museo accesible para las personas con discapacidad visual: estudio de caso de los museos de Barcelona. *Cadernos De Tradução*, 43(1), 1-22. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2023.e87058>