

MÁSCARAS Y ESPEJOS OCULTAMIENTOS Y REVELACIONES EN EL RETRATO

MASKS AND MIRRORS CONCEALMENTS AND REVELATIONS IN THE PORTRAIT

LUIS ALCALÁ-GALIANO PAREJA*
luialcpar@gmail.com

El ser humano es portador de un sinfín de emociones y razonamientos; y al mismo tiempo es capaz de inimaginables actos por medio de la voluntad. Emociones, razonamientos y acciones que son expresados a través del cuerpo. La máscara y espejo son dos elementos que configuran aspectos identitarios del ser humano. El objetivo de este trabajo es plantear un panorama general que permita reflexionar acerca de la capacidad que tienen la máscara y el espejo como elementos expresivos dentro del género pictórico del retrato. Para ello se realizará una introducción al retrato como género, para después sobrevolar teóricamente los dos conceptos antes mencionados. A través de la máscara la persona puede ocultar su identidad, mientras que el espejo no hace sino mostrar a un sujeto que es emisor y receptor de la mirada.

Palabras Clave: máscara; espejo; retrato.

The human being is the bearer of endless emotions and reasonings; and at the same time is capable of unimaginable acts by means of the will. Emotions, reasoning and actions are expressed through the body. The mask and the mirror are two elements that configure identity aspects of the human being. The aim of this work is to provide an overview that allows us to reflect on the capacity of the mask and the mirror as expressive elements within the pictorial genre of portraiture. To this end, an introduction to portraiture as a genre will be given, followed by a theoretical examination of the of the two concepts mentioned above. Through the mask, the person can conceal his or her identity, while the mirror merely shows a subject that is both sender and receiver of the gaze.

Keywords: mask; mirror; portrait.

Data de receção: 2021-02-12
Data de aceitação: 2021-03-19
DOI: 10.21814/2i.3244

* Profesor contratado predoctoral, Universidade de Santiago de Compostela, Facultad de Xeografía e Historia, Departamento de Historia del Arte, Santiago de Compostela, España. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6225-6675>

A mask tells us more than a face
— Oscar Wilde

*I'm looking for the face I had
before the world was made*
— William B. Yeats¹

1. A propósito del retrato

El género pictórico del retrato permite echar la mirada atrás, sobre la historia particular, y reflexionar sobre el pasado común y las señas de identidad colectiva. Permite conocer las formas de relación social, expectativas y la imagen que cada persona retratada quería dejar a la posteridad. (Portús, 2004, pp. 7–8)

Como señala Martínez-Artero, dentro del campo específico de la pintura, un retrato es la representación de un sujeto (2004, p. 11). A este respecto se pregunta Fletcher “¿cuándo hay que valorar un retrato como imagen fidedigna de una persona, y cuándo clasificarlo como lo que en inglés llamaríamos *a fancy piece*, una fantasía?” (2008, p. 126). Por ello, resulta conveniente diferenciar un cuadro que presenta un *retrato* de otra composición que muestra un *tipo*. A este efecto, el retrato podría definirse como el conjunto de los rasgos individuales que reflejan fielmente a un individuo reconocible con nombres y apellidos, con sus afanes, angustias y movimientos interiores. El tipo, en cambio, sería la representación de un ejemplo general, un retrato que no es retrato, imágenes planas que no representan a personas con nombre y apellidos. En ambos casos, el lenguaje, la composición y la técnica empleadas pueden ser similares, el resultado, sin embargo, es distinto.

En general se admite que un retrato responde a la necesidad de “establecer una identidad individual basada en una distinción física, de manera que la reproducción del modelo refleje su absoluta particularidad” (Agustín-Lacruz, 2006, 57). Como objeto artístico rebosante de subjetividad (Mena, 1994, 352), el retrato es considerado uno de los géneros más difíciles, y como afirma Calvo Serraller, el retrato como género guarda cierta similitud con la dialéctica del arte pues se desenvuelve entre el aparecer y el desaparecer, emplazándose en el momento fugaz de la verdad, “ese mágico intervalo entre lo visto y lo no visto” (2007, p. 20). Para concluir, podría citarse a Díez, uno de los grandes investigadores acerca del retrato, quien señala que aunque parece tener vínculos más fuertes con Occidente, para nada el retrato es algo específicamente occidental (2015, p. 108).

Otro punto de visa es el aportado por Laín Entralgo, quien afirma que el pintor puede seguir cuatro líneas para afrontar un retrato: la presencialidad, la comprensión, la elevación y la degradación (1994, pp. 43-50). La *presencialidad* alude a representar lo que *es y está siendo*. “Así veo yo lo que en este instante eres, y así te pinto” dice sin palabras el artista. Por otro lado, biología, destino y libertad convergen en la figura del

¹ En lo que concierne a este pasaje de Yeats, y no tanto por el valor primordial de la máscara, como por la extraordinaria óptica femenina en relación con el desencantado encuentro entre la belleza física (que la cosmética intenta mantener) y la belleza interior que la mujer (puede recuperar al margen de cualquier proceso de relación con sus iguales), puede ser interesante la lectura de la obra de Gould, W. (2013). *The mask before The Mask*. In Mills Harper, M., & Gould, W. (eds.), *Yeats's Mask: Yeats Annual No. 19*. Open Book Publishers. <http://books.openedition.org/obp/1411>.

modelo ante la mirada atenta del pintor.² ¿Y cómo se consigue esto? Son tres los elementos del retrato que denotan lo que para un pintor es y está siendo la persona que retrata: el rostro, la actitud corporal y la indumentaria. Y todo esto, mediante la *comprensión*, o acto en el que se funden “la certidumbre de lo que se ve” y “la creencia en la realidad de algo que no se ve pero que se supone”. Con intención de que el retrato gane un punto de vista psicológico, Laín Entralgo señala la importancia de que un retrato incorpore “lo que consciente o inconscientemente esa persona sienta ser y está queriendo ser”. En tercer lugar, la vía de la *elevación* mediante la cual “el pintor no sólo lleva al lienzo lo que a sus ojos está siendo la persona efigiada y lo que esa persona está sintiendo o queriendo ser, está poniendo lo que, en un acto de generosa compasión, él quiere que sea”. Para terminar, el retrato puede implicar una cierta *degradación* o “voluntario rebajamiento de alguien cuyo nivel social está muy por encima del valor moral”.

2. Lo que muestra una máscara

El origen etimológico de la palabra máscara es muy revelador. Se denominan *prósopon* a las caretas empleadas en el teatro griego.³ Y es interesante hacer notar su empleo tanto para transmitir emociones como para aumentar mecánicamente la voz del actor. De manera que *prósopon* acabó designando al portador de máscara. En latín es posible establecer otro origen igualmente interesante: *personae* vendría del prefijo *per* (“a través de” y del verbo *sonare*), originando una traducción libre similar a “para que resuene”. Otras palabras derivadas de esta evolución serían personaje y persona. Así, podría decirse que en el género dramático en la Antigüedad se concentraba en torno a la máscara, la persona y el personaje.⁴ Por otro lado, se considera un posible origen arábigo (*más-hara*), relacionado con *sahir* (burlar), evidenciando el carácter fingido o de impostura para engañar la realidad.

También es posible destacar la función ornamental y práctica que desempeñaba la máscara. Ya sea su empleo en ritos sociales y ceremonias religiosas, como por ejemplo las *schadenmaske* alemanas; como en relación con el retrato, su empleo específico como mascarillas funerarias. En cualquier caso es evidente su uso en condiciones que exigían o facilitaban el anonimato de quien la portaba. La máscara también ha modificado el rostro en contextos de salud-enfermedad ante catástrofes sanitarias, debido al valor de protección que se le suponía. Desde las máscaras con forma de pico de ave empleadas durante la peste bubónica, así como su uso sanitario y de protección en el contexto actual.

El aspecto grotesco de una máscara es, hasta cierto punto, una de sus principales virtudes. La máscara puede ser entendida como traducción de ese momento en que, mediante la fantasía y la imaginación, el arte rompe deliberadamente el ideal de belleza y las reglas asociadas a su representación. Otras interpretaciones permiten leer la máscara como agente de transformación mágico, e incluso como instrumento de camuflaje (Argullol, 2004, p. 46). Elemento de gran significado plástico, inicialmente la máscara parece tener un significado ritual. Sitúa al hombre en el terreno de lo no natural; produce miedo, terror, reverencia y toda una serie de sentimientos tragicómicos. Al mismo tiempo,

² Por biología Laín Entralgo entiende “lo que como consecuencia de su constitución individual es el sujeto en cuestión”; “lo que el mundo en que vive le ha hecho ser” responde a su concepto de destino; finalmente, define la libertad como “lo que ese sujeto ha hecho para que su persona y su vida sean lo que efectivamente son” (Entralgo, 1994, p. 45).

³ *Pros*: delante de ; *-opos*: faz, rostro.

⁴ El *Libro de las Máscaras* escrito por Francesco Ficoroni (1664) reúne multitud de ejemplos acerca de este objeto, en su mayoría empleados para la *comedia dell'arte*.

es innegable el poder mágico, apotropaico, que encierra la máscara. En este sentido cabe resaltar su valor arquetípico primordial, donde el artista puede decir, como el poeta W. B. Yeats *I'm looking for the face I had/ before the world was made* (1933, p. 65).

Es evidente que una persona no es un objeto; algo bien distinto es que por vía de la abstracción intelectual se pueda abarcar a la persona como objeto de conocimiento. Así, y evitando caer en la despersonalización, la persona es *sujeto* en el sentido moderno del término. Antropológicamente, además, la máscara permite convertir el rostro en la reducción de una serie de rasgos faciales, e implica un significado de autoconciencia y de personificación. Paradójicamente la negación del rostro permite representar aspectos más inexpresables y complejos de la persona, depositando en otras partes del cuerpo la sede visual de la identificación (Martínez-Artero, 2004, 247). Por supuesto, no faltan voces que no reconocen el carácter retratístico de la máscara. Tamar Garb afirma que “la máscara es lo opuesto al retrato, que convencionalmente exige que los trazos específicos sean lo más relevante” (Calvo, 2007, 85). Pintores, escultores, poetas, llegaron al acuerdo tácito de que “para llevar a cabo caracterizaciones o retratos literarios propiamente dichos, hay que *asumir* el aspecto del personaje que se pretende retratar” (Caro Baroja, 1987, p.18). La máscara queda, así, como potente metáfora de una identidad mutante, que puede ser creada y recreada en cada ocasión.

2.1 Máscaras y retrato

Corresponde al saber hacer del pintor, descorriendo el velo que ocultaba la personalidad del retratado, mostrar la identidad que existe tras la máscara. Se trata de lograr un esquema abstracto de la realidad en el que lo decorativo prime sobre todo lo demás. Por limitaciones de espacio el recorrido acerca del retrato y la máscara, ambos entendidos como moda, será breve y comenzará con el retrato renacentista. Principal característica de esta etapa es el afán por armonizar la bidimensionalidad del lienzo con fogonazos de joyas, vestidos, detalles de las telas y pliegues.⁵ Tampoco es baladí su empleo en el Barroco, especialmente en combinación con trajes y adornos.⁶

La tradición de los payasos rococós, en ocasiones eran metamorfosis del propio artista. En una epifanía ridícula del arte y del artista (Starobinski, 2007, p. 9), papeles como el de bufón, saltimbanqui o payaso pueden ser entendidos como imágenes hiperbólicas y a propósito deformantes con las que los artistas han querido mostrarse a sí mismos y exponer la propia naturaleza del retrato.

Es particularmente interesante la relación entre el retrato-máscara y la moda en el siglo XVIII. Desde un punto de vista económico, prima el racionalismo, de la mano de la industrialización creciente que comienza a poblar Europa de fábricas. Tanto el capitalismo como el industrialismo se mueven por caminos conocidos hace tiempo, pero es ahora cuando por primera vez ejercen su influencia en todos los ámbitos; la vida diaria de los hombres, su vivienda, sus medios de transporte, sus técnicas de iluminación, su

⁵ Acerca de la relación entre pintura y moda y la importancia de la indumentaria para fechar obras, consultar Rodríguez, M. et al. (2018). *Géneros Pictóricos. Hibridación de las Artes Visuales y el Diseño de Moda*. Facultad de Bellas Artes: Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/77428>

⁶ A este respecto hay un capítulo de Bernis, C. (1994), La moda en los retratos de Velázquez. En *El retrato en el museo del Prado*, pp. 271–302.

alimentación y su vestido⁷ experimentan desde 1850 modificaciones más radicales que en todos los siglos anteriores desde el comienzo de la moderna civilización urbana.

Es posible entrever la máscara en los orígenes de la pintura moderna en Goya y, a partir de ahí, en carnavales, desfiles y gentes de cara tapada ya sea por máscaras o desgarradas por gestos y gritos (como en los cuadros de Munch, Ensor, Otto Dix o Grosz). La burguesía, con un poder cada vez más decisivo, explícita su actitud, no buscan ocultar su aspecto físico, sino que además quieren mostrar su carácter, a través de un gesto, de la vestimenta, quizá incluso de la mirada.

El retrato en el siglo XIX deviene un género complejo, pues la libertad del artista podía verse coartada por la voluntad de la persona representada en cuanto a los modos, espacios, técnica, incluso el vestuario. En este sentido, la máscara permite representar un *estilo de vida*,⁸ haciendo del retrato una moda. Une a partidarios de una misma causa bajo una serie de símbolos; así como distingue a los que no son del mismo grupo. La máscara adquiere, por tanto, parte del carácter cohesionador del retrato, tanto en grupo como por clases sociales; o lo que es lo mismo, el retrato-máscara es empleado para distinguirse, distanciarse y destacarse de los demás (Rodríguez *et al.*, 2018, p. 120). Es cierto que las máscaras hasta cierto punto tienen un componente hermético, pero también gozan de cierta elocuencia expresiva, o al menos así lo entendía Oscar Wilde cuando dejó por escrito que *a mask tell us more than a face* (2000, p. 39).

Si el retrato sobrevivió en el siglo XX fue a costa de una mutación dramática que alteró su naturaleza esencial. Si hasta ahora primaba la consideración del retrato como acto social, con una suerte de ritual de largas sesiones de pose y la captación del parecido como meta, con el retrato moderno la verdad como mimesis (el espejo) se vio desplazada por los múltiples valores de la máscara.

Con la llegada de las vanguardias artísticas el panorama se intensifica: “la clásica concepción de lo bello es sustituida por una definición del arte capaz de transfigurar el rostro humano en una máscara caricaturesca” (Zuffi, 2000, p. 186). Comparando el autorretrato de Murillo con el *retrato de Matisse* hecho por Derain; y el *retrato de Derain* hecho por Matisse, Portús señala cómo el nuevo programa estético se centra en la representación de los atributos existenciales de la figura humana (2004, p. 197). En este sentido, un concepto acuñado entre vanguardias es el de *visages vides*, rostros vacíos o caras sin rostros. Se trata de un término empleado para referirse a los numerosos retratos que transitan, en delicado equilibrio, la senda de la abstracción, dejando atrás la tradición de crear rostros en los que era fácil reconocer la figuración.

Huelga decir que si el retrato se ocupa de lo que es más singular en un rostro, la máscara y la escultura primitiva afirman en su rigurosa abstracción los rasgos comunes, borrando o cubriendo los rasgos individuales. A este particular, y acudiendo a las *Damas de Aviñón*, Muñoz Molina destaca el simbolismo de la máscara en el “asalto radical a las normas del retrato”, consumación de la ruptura con toda ilusión de profundidad y parecido, de carácter incluso iconoclasta, además de la brutal expresividad de la máscara africana, concebida como “antítesis exacta de la representación europea” (2012, p. 139).

La expresividad pictórica va en paralelo de la expresividad psicológica que los artistas vierten en sus retratos. Mediante la distorsión de formas y la exageración de gestos se da rienda suelta al éxtasis expressionista.⁹ Así, abruptas pinceladas conforman rostros iracundos; colores indiferentes traducen la apatía del alma; el artista de vanguardia se sirve de la forma y del contenido para volcar el mundo interior que lleva dentro, incluso

⁷ Considerado por Calvo Serraller como “signo estético de los tiempos” (2014, p. 27).

⁸ Concepto acuñado por Georg Simmel (2011) e incluido en su obra *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro.

⁹ Visita virtual al Museo Thyssen, realizable en

<https://static.museothyssen.org/microsites/exposiciones/2007/retratos/museo/museo2.html>

para demostrar la ausencia de él. Los colores no cambian, pero sí lo hace el uso que se hace de ellos. Con una voluntad antinaturalista y simbólica, los artistas de movimientos de vanguardia como el fauvismo o el expresionismo alemán, evocan la identidad de la persona representada mediante la simplificación formal y el uso intenso de los colores.¹⁰ De estos rostros-retratos a convertir el rostro en una máscara hay apenas un paso. Por medio de la simplificación formal se concreta en la intención arquetípica que tienen algunos pintores para representar a personas en concreto. Disminuyendo e incluso suprimiendo cualquier atisbo de expresión facial, los rostros acaban por volver a su primigenio significado de personas, de máscaras.

¿Qué decir de las cabezas lisas y sin facciones ni ojos en los rostros de numerosas representaciones del siglo XX? En ocasiones la máscara es la negación del rostro, de la identidad del modelo. ¿Podría decirse que el retrato remite así a una ausencia, la de alguien que estuvo frente al pintor? Hay verdad de presencia pero no en la correspondencia rostro-nombre. Máscara y rostro acaban por fundirse en una misma cosa: el nuevo sujeto.

3. Rostros en el espejo

Los pintores gustaban de demostrar su habilidad y su virtuosismo en autorretratos donde se fingían reflejados en espejos, que por cierto son también piezas coleccionables que podía hacer doblete como retratos. (Fletcher, 2004: 131)

Conocer el origen de una palabra ayuda a entender mejor las realidades a las que hace referencia. En el caso concreto de espejo, hay que rastrear su etimología en el latín *speculum*. Palabra conformada por el sufijo instrumental *culum* y una raíz que proviene del verbo *specio* (mirar). Así, *speculum* vendría a significar “instrumento de mirada”.¹¹

Vinculado a tareas de aseo e higiene personal, el espejo en la Antigüedad era un soporte metálico (cobre, plata o bronce) con una brillante lámina de plata condenada a oxidarse cada día y a ser limpiada continuamente (Brusatin, 1992, p. 45). Los espejos podían presentar decoración tanto en el mango como en el reverso. Con la invención del espejo de vidrio y de cristal de roca decae el uso de los espejos metálicos. En el siglo XVI adquiere un valor mobiliario y se destina a salones en formatos de gran tamaño. Tradicionalmente, se señala el Barroco como el momento en que el espejo será visto con más intensidad como sinónimo de vanidad.

Con el paso del tiempo y las innovaciones técnicas el espejo mutará formal y funcionalmente. Por ejemplo, los espejos nítidos como los actuales no se generalizan hasta el siglo XIX (Altuna, 2010, p. 22) y, en su esencia, irán asociados a un privilegio social. Desde un punto de vista matérico, existen espejos de distintos tipos (plano, cóncavos, convexos), siendo el espejo plano la más común de sus manifestaciones. Al mismo tiempo, el espejo es un objeto que permite reflexiones propias de la filosofía y la antropología pues, si no hay nadie delante de él, ¿el espejo sigue siendo espejo? Dicho de otro modo, ¿es su capacidad reflexiva lo que convierte al espejo en espejo? ¿O hay algo más?

El espejo “es un símbolo que, por sus múltiples posibilidades de sentido, tiene un gran valor en todo el ámbito de la cultura universal. Funcionan como espejo el agua, cualquier superficie bruñida, la mirada, el sueño, el pensamiento, el lenguaje, la literatura, el arte,

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Para profundizar en el recorrido histórico, consultar Jay M. E. (2006). *History of Mirrors Dating Back 8000 Years*. University of California at Berkeley: School of Optometry. <https://doi.org/10.1097/01.opx.0000237925.65901.c0>

etc” (Perilli, 1983, p. 149). Las cuatro bases que Agustín Lacruz propone acerca del retrato son rastreables e incluso adscribibles al espejo. En primer lugar, verosimilitud fisionómica en la que el retrato sea imagen especular del modelo. Después, un parecido que permita cierto reconocimiento. También son importantes alusiones indirectas mediante referencias a la ocupación, desempeño profesional o aficiones del modelo. Finalmente, el grado de recreación por parte del representador incide más que la reproducción fidedigna de la persona representada.¹² Otras características que tradicionalmente se asocian al retrato son reflejo y repetición (Bernárdez, 2001, p. 7), singularidad individual y unicidad irreplicable del sujeto retratado (Agustín-Lacruz, 2006, p. 57).

Acerca del espejo y la imagen reflejada, “en la Grecia antigua se pensaba que contemplar el propio reflejo podía ocasionar la muerte, pues el reflejo aprisiona el alma” (Gubern, 2001, p.38). La tradición romana continúa en parte este pensamiento, como recoge Anneo Seneca en sus *Naturales quaestiones* (I, 17) “la superficie reflectante puede llevar a las personas a estar en condiciones de pactar consigo mismas” (Zuffi, 2000, p. 286).

Además de rastrear el origen del espejo en el mito de Narciso, la tradición y sus supersticiones populares arrojan a los espejos variada fama. “Mirar un reflejo en un espejo significa mirar en el alma de quien está reflejado, yendo más allá de los simples rasgos naturales” (Zuffi, 2000, p. 286). Ante la muerte de alguien, en algunos sitios es costumbre cubrir los espejos de la casa para evitar que su espíritu quede atrapado. La historia de la literatura muestra numerosos ejemplos de su uso: en el cuento popular de *Blancanieves*, en obras más recientes como *Alicia a través del espejo* y en ejemplos más contemporáneos como *Harry Potter*. Así, además de ofrecer la posibilidad de ver la imagen propia, el espejo se convierte en un elemento indispensable para descubrir la alteridad (Gubern, 2001, p.38).

En lo que se refiere al espejo, y en relación con la construcción del sujeto, podría mencionarse la teoría de Lacan, concretamente la que hace referencia a la fase del espejo.¹³ Aunque no se trata de una novedad estrictamente,¹⁴ el psicoanalista francés designó bajo este nombre a una etapa en la que el sujeto (entre los seis y dieciocho meses de edad) es capaz de percibirse en la imagen reflejada (Fink, 2006, p. 95). Según el pensador francés este hecho supone un hito fundacional en la biografía del sujeto en cuanto que tiene lugar el primero autoconocimiento visual de manera global, y no fragmentada (Fink, 2006, p. 98).

Acerca de las prácticas artísticas contemporáneas cabe señalar cómo la fotografía, el cine, el vídeo (y por extensión lo multimedia y lo virtual), constituyen en sí otras formas de convocar la matriz del espejo en cuanto imagen del *Self* (Solans, 2003). A este respecto puede ser particularmente ilustrativa la obra de Barbara Kruger *Untitled. You are not yourself* (1982). Se trata de un ejemplo en el que a partir de una imagen cinematográfica se pone de manifiesto la falta de unidad en la identidad del individuo.

Es particularmente importante el papel del espejo en la labor del artista. Por un lado, cuando acomete un autorretrato: el espejo pone de relieve el instrumento intermediador

¹² Agustín Lacruz señala diversos motivos según los cuales la pintura quedó relevada del imperativo de ser reflejo fiel de la realidad, entre ellos uno de los que más relevancia tuvo fue la llegada de la técnica fotográfica. Así, la pintura en general y el retrato en particular experimentarán un viraje de rumbo en el contexto de las vanguardias artísticas. (Agustín-Lacruz, 2006, p. 57).

¹³ El asunto está tratado en un ensayo que lleva por título *El estadio del espejo como formador de la función del yo*.

¹⁴ Diversos experimentos con animales han demostrado que solamente aquellos más desarrollados son capaces de intuir algo de su apariencia en el espejo. Para profundizar en este asunto, consultar Gallup, Gordon G. Jr. (1970), “Chimpanzees: Self Recognition”, *Science* (167), 86-87.

de los autorretratos, y también de forma figurada, es manifestación de la tendencia que tenían los artistas modernos a imponer su sensibilidad y su estilo personal sobre los retratos, incluso cuando el modelo era otra persona. Y desde un punto de vista práctico, en la realización de cualquier cuadro, se recomienda ver la obra final a través de su reflejo para descubrir errores que no percibe la mirada directa (Muñoz, 2012, p. 188).

A la hora de construir una definición de retrato no son pocos los autores que acuden a la palabra representación. Así, en sentido estricto, el concepto retrato sirve para designar la representación visual del cuerpo de una o varias personas tomada del natural o bien reconstruida a partir de la memoria o de otros documentos ya existentes (Agustín-Lacruz, 2006, p. 45). John Pope-Hennessy define el arte del retrato como la representación del individuo con su propio carácter (1985, p. 8). Calvo Serraller, en cambio, concibe el retrato como una revelación, la revelación de la persona (2005, p. 197). Un retrato muestra a la persona como ella nunca conseguirá verse a sí misma en el espejo, como no conseguirán verla jamás sus familiares, sus conocidos, sus amigos, los que la ven en la calle y no saben quién es.

Se dice que la fotografía tiene precisión, pero lo cierto es que nunca podrá llegar a una precisión, a una penetración tan profunda como el retrato pictórico, y es porque sólo tiene un ojo. Y al pintor no le bastan los dos ojos, entre los que se alterna la visión, sino que necesita un tercer ojo: el ojo de la inteligencia (Calvo, 2005, p. 194). Así pues, la representación proporcionada en un retrato deriva de “la necesidad de establecer una identidad individual basada en una distinción física, de manera que la reproducción del modelo refleje su absoluta particularidad” (Agustín-Lacruz, 2006, p. 56).

El sujeto principal del retrato es la cara, “verdadero palimpsesto orgánico” (Gubern, 2001, p. 38). De alguna manera misteriosa, cada rostro es la biografía atrapada en un lienzo,¹⁵ un texto que está en continua redacción. Como apunta Altuna “Yo tengo un rostro, o sería más exacto decir que yo soy un rostro” (Altuna, 2010, p. 19). “El rostro, recobrado en el fondo del espejo y admirado en su explorable geografía fisiognómica, puede ser representado y recorrido como un mapa, como la parte visible de un alma que se esconde en el cuerpo” (Brusatin, 1992, p. 48).

El cuerpo puede ocultarse con el vestido. Un rostro es más sincero, transmite y traduce la interioridad del sujeto de una manera que podría decirse que el ser humano va desnudo de cuello para arriba.¹⁶ Axioma en que la unidad interna del sujeto se plasma, el rostro es el lugar en que está situado, a modo de península, una parte esencial del ser humano; es más, su enorme plasticidad lo convierte en “el lugar geométrico de la personalidad íntima” (Simmel, 2011, p. 11). Hoy en día el rostro es “objeto privilegiado de las industrias del deseo (cosmética, peluquería, cirugía estética, etc.) y del espectáculo” (Gubern, 2001, p. 40).

Así, y como ha acuñado la sabiduría popular, la cara funciona como espejo del alma, pero un espejo para que los demás miren (Altuna, 2010, p. 28). Tanto la antropología como la psicología pueden confirmar que el ser humano tiende a hacer una lectura del rostro como una manera de sintetizar al individuo que se observa.

¹⁵ “La narración de la vida humana es la máxima expresión de su ser. La persona se manifiesta en sus actos, en sus palabras, en sus gestos. Y todos ellos pueden ser dichos abstractamente, pero cuando son narrados expresan más cercanamente el hontanar del que surgen, porque la persona es biográficamente”. (Yepes, 1993, p. 150)

¹⁶ En estos últimos tiempo quizá menos. Con las mascarillas es posible darse cuenta de cómo, además de los ojos, la boca y las comisuras de los labios configuran también (y no poco) la imagen que se contruye de cada rostro humano.

A manera de breve nota final, y vinculado con el tema del espejo en cuanto marco dentro de marco, podría haberse incluido el trasunto de la ventana.¹⁷ Pues el marco de un espejo o de una ventana son, en Balzac, la manifestación del mismo corte ontológico que separa lo imaginario de lo real. Como señala Gubern, “La identificación del sujeto en el espejo nace de su capacidad de objetivación y de coordinación de sus percepciones exteriores con sus sensaciones interiores, certificando que aquello que siente de modo propioceptivo es también lo que ve” (p. 38). Asimismo, a la hora de la práctica artística se emplean algunos recursos concretos como invertir el cuadro para evitar que el cerebro pinte, y primar la técnica; usar un espejo para ver la obra; para comprobar las carnaciones, situarlo en el suelo a los pies y lanzar la mirada desde arriba.

En el fondo de los espejos hay un fotógrafo agazapado.
— Gómez de la Serna

*You are looking at the most dangerous animal in the world.*¹⁸

Conclusiones

Partiendo de la premisa de que el rostro es la parte del cuerpo más al descubierto, este trabajo ha pretendido lanzar una mirada más profunda, y al mismo tiempo doble, que permita contemplar el hecho histórico y el binomio máscara-espejo. El método empleado ha sido la recolección de diversas reflexiones sobre algunas de las múltiples caras del hecho retratístico, específicamente una serie de pensamientos acerca de la máscara y el espejo.

El apartado relacionado con la máscara comienza con un breve recorrido cronológico y etimológico. Desde sus orígenes en el teatro griego, pasando por la etapa de adaptación la máscara aumentaba la expresión del rostro del actor, así como su voz con un doble objetivo (técnico: aumentar el sonido; y estético-narrativo: intensificar la presencia del personaje). El retrato se encuentra vinculado con el drama clásico, y también con lo comedia, antecedente lejano de los payasos y bufones modernos, de manera que la máscara queda adscrita, aunque de maneras distintas, tanto a la comedia como a lo dramático.

Las máscaras han tenido un espectro funcional que supera y desborda su vinculación literaria. Cabe destacar su relación con el ámbito funerario, tanto para prolongar la existencia y el recuerdo de las personas fallecidas como para representar lo intangible, a la divinidad en toda clase de ritos, etc. En este sentido, especialmente a partir de cierto momento en el siglo XIX, y necesariamente vinculado a la aparición de la técnica fotográfica, se puede entender el retrato como moda. Porque muchas veces la máscara, más que ocultar, permite incluso rescatar al individuo parapetado tras un rostro-fachada externa, con el objetivo de proteger el santuario de su intimidad.

En este sentido, es lícito cuestionar la comunión de la máscara con los postulados de la moda, mediante la disolución en el imperativo colectivo. Pues si bien en cierto sentido permite continuar sin cuestionar las normas de la época, al mismo tiempo puede llevar a la anulación de la individualidad. Otro aspecto interesante de la máscara radica

¹⁷ En este sentido es interesante contemplar la obra de Ubaldo Gandolfi *Retrato del artista con el comitente y su familia* (1763?). ¿Se trata de un retrato de familia? ¿De un autorretrato? ¿Un retrato? ¿Todo lo anterior a la vez?

¹⁸ En el pabellón de los simios superiores del zoo del Bronx se instaló en 1963 un espejo, para que los visitantes se asomasen a él. A modo de leyenda figuraba la siguiente inscripción: “Estás mirando al animal más peligroso del mundo”.

precisamente en esa idea de grupo: la máscara propone el perfecto ocultamiento en el hacer imitativo, “comprando con ello toda la libertad que es capaz de deparar la vida y pudiéndose concentrar tanto mejor en lo que es para ellas íntimo y esencial” (Simmel, 1999, 87).

El espejo ha sido el segundo objeto de reflexión de este trabajo. Presente en la historia de la humanidad bajo diferentes formas y con variadas funciones, el espejo es una herramienta reflexiva de primer orden. Por vanidad, curiosidad, por necesidad o simplemente porque sí, el ser humano se siente atraído por su imagen reflejada. En síntesis, el espejo como símbolo “remite a la certeza, aunque hecha de fugacidad y apariencia, de la posesión de nuestro propio ser, pero, por su ambigüedad, alude al mismo tiempo a la fascinación y al terror que experimentamos ante nuestras imágenes inconscientes” (Perilli, 1983, p. 150).

¿Se pueden resumir estas reflexiones en dos sentencias? Seguramente no sea algo muy acertado, pero podrían ser las siguientes. Por un lado, que el rostro es al retrato lo que la indumentaria al actor de teatro; y que, en definitiva, los espejos provocan más preguntas que las respuestas que consiguen.

REFERENCIAS

- Agustín, M. C. (2006). *Análisis documental de contenido del retrato pictórico*. Cartagena: 3000 Informática.
- Altuna, B. (2010). *Una historia moral del rostro*. Valencia: Pre-Textos.
- Bernárdez, C. (2011). *Faces do país: o retrato en Galicia (1890-1950)*. Vigo: Novacaixagalicia.
- Bright, S. (2010). *Auto focus: The self-portrait in contemporary photography*. New York: The Monacelli Press.
- Brusatin, M. (1992). *Historia de las imágenes*. Madrid: Julio Ollero.
- Calvo, F. (2007). *El espejo y la máscara: el retrato en el siglo de Picasso*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- _____ (2014). *El arte contemporáneo*. Madrid: Taurus.
- Caro Baroja, J. (1987). *La cara, espejo del alma. Historia de la fisiognómica*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Diez, J. L. (2015). *Pintura del siglo XIX en el Museo del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Fletcher, J. (2008). Coleccionistas, aficionados y el arte del retrato. En *El retrato del Renacimiento* (pp. 71-90). Madrid: Museo del Prado.
- Fink, B. (2006). *Jacques Lacan Écrits. The first complete edition in English*. London: W.W. Norton & Company.
<https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lacan%20Mirror%20Stage.pdf>
- Gubern, R. (2001). Del rostro al retrato. *Anàlisi*, 27, 37–42.
<https://portalrecerca.uab.cat/en/publications/06b9a87b-ea15-4e87-b8b7-8975c542c51d>

- Láin Entralgo, P. (1994). Antropología del retrato, *El retrato en el Museo del Prado*. Madrid: Anaya, 43–50.
- Martin, A. (1992). *Collected poems*. Londres: Vintage.
- Martínez-Artero, R. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Montesinos.
- Mena Marqués. (1994). El arte y la fisionomía. En *El retrato en el Museo del Prado* (pp. 352). Madrid: Anaya.
- Muñoz, A. (2012). *El atrevimiento de mirar*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Perilli, C. (1983). El símbolo del Espejo en Borges. *Revista chilena de literatura*, 21, 149–157. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41322/42871>
- Pope-Hennessy, J. (1985). *El Retrato en el Renacimiento*. Torrejón de Ardoz: Akal.
- Portús, J. (2004). *El retrato español: del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- Rodríguez, M. (2018). Hibridación de las artes visuales y el diseño de moda. *Revista del Centro de Estudios Visuales: NOiMAGEN*, 1, 116–140. <https://portalrecerca.uab.cat/en/publications/06b9a87b-ea15-4e87-b8b7-8975c542c51d>
- Simmel, G. (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Barcelona: Alba.
- _____ (2011). *El rostro y el retrato*. Madrid: Casimiro.
- Solans, P. (2003). Del espejo a la pantalla. Derivas de la identidad. En D. Hernández Sánchez (ed.) *Arte, cuerpo tecnología*. Salamanca: Ediciones Universidad.
- Starobinski, J. (2007). *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada.
- Wilde, O. (2000). *Intenciones*. Madrid: Taurus.
- Yepes, R. (1993). *Entender el mundo de hoy: Cartas a un joven estudiante*. Madrid: Rialp.
- Zuffi, S. (2000). *El Retrato: obras maestras entre la historia y la eternidad*. Madrid: Electa.

