

INTRODUCCION AL ESTUDIO DEL RETRATO(*)

Dentro del conjunto de esfuerzos que hace el hombre, lanzado en el mundo, para escapar a la ley del tiempo, y al flujo fatal de los seres y de las cosas, aquel que le lleva a dar un sustituto facticio a las apariencias que lo encantan corresponde, sin duda, a uno de sus más profundos instintos. Fijar aquello que nunca se volverá a ver dos veces, es el trabajo de Sísifo que se impone al recuerdo salido de un sueño para transformarse en voluntad. Por la imagen, que ha sabido crear desde la época primitiva, el *homo sapiens* lleva a cabo esa mistificación esencial que le permite creer que ha alcanzado una inmovilidad mientras que todo, en torno de él, huye y se disuelve. El primer trazo que un dibujante salvaje y apasionado marcó sobre la pared lisa de una gruta, fue una trampa tendida a la naturaleza que nunca se deja atrapar sino es por decisión.

El retrato es pues una tentativa desesperada para conservar inmutable y al lado de nosotros, el ser querido que las potencias hostiles nos disputan: la edad y la lejanía en todo momento, la muerte difinitivamente. Lucha desigual contra el

(*) El presente estudio sirve de prólogo a la obra de Jean Babelon, *Le portrait dans l'Antiquité d'après les monnaies*, París, Payot, 1942, 206 p. y XXXII lam. Babelon es un eminente numismático francés, autor de valiosos libros y actualmente desempeña el cargo de Conservateur en Chef du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale de París. La traducción estuvo a cargo de José Federico Finó, bibliotecólogo argentino, autor de importantes libros sobre su especialidad. Hoy está radicado en París y ocupa las funciones de jefe de la Sección Bibliografía y Documentación de Unesco.

espacio y el tiempo, en la que el agresor será siempre vencido. De ahí que el sentimiento íntimo de su impotencia le haya inspirado artificios de más en más refinados, astucias de más en más sutiles.

El artista y su modelo se enfrentan. De este antagonismo, de este cuasi conflicto, nace una representación que ocupa el lugar del desaparecido; más todavía, que le confiere un falaz parecido con él mismo. Falaz, porque —a decir verdad— en el instante mismo que sigue a la “pose”, ese reflejo endurecido ya no es auténtico. Sólo la vida es real y privarla de todo movimiento es destruirla arbitrariamente. El retrato nos hunde pues, desde el comienzo, en un mundo de problemas y de contradicciones que nunca hubieran hallado solución adecuada ni explicación racional si el arte, expediente supremo, no se hubiera encargado de inventar su justificación: “Lo que es humano, mortal —dice Platón en el *Fedón* (90 b)— no inteligible, de forma múltiple, sujeto a disolverse y que nunca permanece idéntico a sí mismo, he aquí a lo que más se parece el cuerpo”. La misma idea es también expresada en *Theeteto* (154 a).

Por otra parte, el rostro, espejo expresivo de todas las emociones, incesantemente modificado por todos los caracteres que se suceden y superponen, de la infancia a la caducidad, de la benevolencia al furor, de la suave virtud al vicio sombrío, ese rostro nunca ha dejado de ser objeto de una atención vigilante e inquieta de parte de observadores más o menos apasionados.

Goethe trata de ordenar su estudio y de imponerle las normas de una ciencia entonces nueva, merced a Lavater y a la fisionometría: “En estos ensayos cabe distinguir tres clases de intereses que se entrelazan: el uno humano, de orden poético, el segundo morfológico, perteneciente a la filosofía de la naturaleza, el último dinámico, aparentado con el arte del dibujo. Goethe veía en el hombre un carácter formado de cuerpo y de espíritu, un producto y una imagen de la natu-

raleza que actúa y crea universalmente; un complejo de formas plásticas y de medios de expresión" (1).

Tales son las premisas que pueden servir de almacén a la filosofía del retrato.

Si recorremos la literatura, hallamos ejemplos típicos de las diversas posiciones que toma el contemplador frente al modelo humano.

Los poemas homéricos, hechos no para ser leídos sino para ser recitados y actuado, presentan ante nuestros ojos no tantos rostros individualizados como gestos. Los rasgos mortales de los personajes que ponen en escena son idealizados, es decir, sólo subsisten por vía de alusión a perfecciones divinas. La indefinible belleza de los héroes es sólo un superlativo. Así por ejemplo en la *Odisea*: "Apenas la Aurora a los dedos rosados había aparecido en su cuna de brumas, que el amado hijo de Ulises tomaba sus ropas y saliendo de la cama, colocaba su espada aguda alrededor de su espalda, calzaba sus pies brillantes con sus bellas sandalias y salía de la pieza. Al verlo, se lo hubiera tomado por uno de los Inmortales" (2).

Pocas veces la anécdota permite al bardo precisar su dibujo y trazar un croquis como en el episodio bien conocido de la *Ilíada*: "Así dijo el ilustre Héctor y tiende sus brazos hacia su hijo, pero el niño se aparta y, riendo, se refugia sobre el seno de su nodriza de la bella cintura. Se espanta ante el aspecto de su padre. El bronce le infunde miedo, y también el penacho con crines de caballo que ve oscilar —pavoroso— sobre el casco. Su padre se lanza a reír y su madre igualmente. De su cabeza, el ilustre Héctor saca su casco y lo coloca, refulgente, en el suelo" (3).

(1) GUNDOLF, *Goethe*, trad. Jean Chuzeville, París, Grasset, 1932, t. I, p. 325.

(2) *Odisea*, I.

(3) *Ilíada*, VI.

Pocas palabras bastan a Píndaro para fijar en la memoria de los hombres la imagen de los atletas, Asopichos de Orcho-menea, Efarmostos aclamado por las muchedumbres, Melisos pequeño y rechoncho pero vigoroso como Hércules, por que lo que se trata de perpetuar es la idea de una belleza armoniosa y de una fuerza cuasi divina. "Argos lo ha visto triunfar sobre los hombres como Atenas lo viera triunfar sobre los niños. ¡Y qué combate sostuvo en Maratón para la conquista de las coronas de plata contra rivales de más edad, cuando el tiempo lo hubo sacado del conjunto de cadetes! Su rápida habilidad que sabía evitar la caída venció a sus adversarios. Por ello ¡qué aclamaciones lo acompañaban cuando atravesó la arena, en la belleza de su juventud, en la gloria de su triunfo!" (4). Por consiguiente, el retrato de un atleta, de todos conocido y cuya carrera se describe, no difiere del de un héroe mítico.

La descripción física de un personaje es un tema que permanece extraño a los poetas y a los prosadores griegos. El retrato de Pericles en Tucídites es exclusivamente moral y pragmático. Nada hallamos que nos permita identificar un busto antiguo. Tampoco hay retrato plástico en Jenofonte. Las fuentes literarias nos hacen saber que Platón tenía la frente amplia y el pecho vasto, que sus cejas generalmente fruncidas delataban un hombre que nunca se había reído a careajadas, incluso durante su juventud. Pero si agregamos que tenía la espalda encorvada, eso es todo (5). Algunos rasgos caricaturescos pueden ser hallados en Aristófanes y sabemos, por otra parte, que Sócrates tenía un rostro de Sileno (6). Leyendo a Platón, se puede evocar a Alcibiades, rey de la juventud dorada de Atenas, sobre el agora, encaminándose hacia un amorío, vestido de un peplo de púrpura bordado de oro que arrastra por el suelo y de una túnica de lino, calzado con crépidas

(4) *Olimpicas*.

(5) Ver estas fuentes en: BERNOULLI, *Griechische Ikonographie*, II, p. 18 y sig. Véase también: BOEHRINGER, R., *Platon, Bildnisse und Nachweise*, Breslau, 1935.

(6) *Teetete*, 143 e: "No es bello, tiene como tí la nariz roma y los ojos saltones, aunque sus rasgos son menos acentuados".

novedosas y sus cabellos, que usa largos pese a la costumbre imperante de cortarlos a los diez y ocho años, salpicados de cigarras de oro. Se detiene frente a la puerta de la casa del banquete, la cabeza ceñida con una corona de hiedra y de violetas, ornada con cintas de lino... pero todo eso en nada nos informa sobre su fisonomía y su belleza permanece un misterio para nosotros.

Veamos los romanos. La *Eneida*, pese a estar imbuída del arte alejandrino, plástico y coloreado, sólo nos ofrece —en la descripción del escudo de Eneas— un análisis exclusivamente literario. En la descripción de los Infiernos, varias escenas parecen directamente inspiradas en pinturas o en bajo relieves (7) pero los personajes en sí, no tienen substancia. El héroe de la epopeya es definido, únicamente, por la enumeración de sus cualidades o por la mención de un parentesco divino. Cuando Eneas, despojado de la nube que lo velaba, aparece ante los ojos deslumbrados de la reina de Cartago, Virgilio lo describe sólo por elogios y la admiración veda toda facultad de análisis. “Erguido, Eneas resplandece de luz, con el rostro y los hombros de un dios. De un soplo, su madre le había dado la belleza de la cabellera, el destello de púrpura de la juventud y la seducción de la mirada. De igual manera el artista agrega la gracia al marfil y encuadra de oro rubio la plata o el mármol de Paros.” (8). Resulta imposible fijar los trazos de esta aparición, inspirada de Homero y la alusión que se hace a una obra plástica no llega a darle consistencia material. Fuerza es contentarnos de ese vago diseño: “Restitit Aenas, claraque in luce refulcit...”.

Nunca conoceremos a Eneas ni tampoco podremos conocer la belleza humana de Dido. Por otra parte, la personalidad física del héroe se diluye a lo largo de las manipulaciones que le hace sufrir el arte mismo del poeta. Mutaciones y disfraces se suceden sin cesar. Eneas no reconoce a su madre

(7) REINACH, S., *Cultes, mythes et religions*, II, 159, 205.

(8) *Eneida*, I, 586.

bajo la apariencia de la niña encontrada camino a la ciudad: "Venus combina nuevos artificios... Cupido cambiará de rostro y de forma y aparecerá bajo los rasgos del dulce Ascanio... Tú, por una sola noche, disfrazate, toma su forma y, como niño, toma este rostro de niño que te resulta tan conocido" (9). Todo, en esta tendencia del arte virgiliano, resulta opuesta a la seca precisión y al naturalismo donde reside el carácter más llamativo del genio romano. Esto es tanto más notable que la imaginación visual de Virgilio es de una facundia admirable y que los cuadros abundan en la *Eneida*, cuadros realzados de vivos colores por un poeta amante del espectáculo que ofrece la naturaleza y el trabajo de los hombres. Pero, dentro de esta galería de pinturas, no hay retratos. A lo sumo, en algunos lugares, vemos aflorar ese verismo del que tanto uso hicieron los escritores y los artistas romanos: "Un horrible barquero custodia esas aguas y ese río horriblemente sucio, Carón. Una larga barba blanca, enmarañada, le cae del mentón, sus ojos son llamas inmóviles; un sucio pedazo de trapo, atado por un nudo, le cuelga del hombro. Solo, empuja el bichero y maniobra las velas de su barca color de hierro en la que transporta sombras de cuerpos. Muy viejo ya, tiene la sólida y verde vejez de un dios" (10).

Quizás no estará desprovisto de interés confrontar ese trozo con rasgos análogos recogidos de otras épocas. "Ninguna pasión —escribe Séneca a propósito de la Ira— tiene peor rostro. Rudo y agrio, a veces lívido por un súbito reflujo de la sangre, a veces por la afluencia de todo el calor vital, se torna rojo y toma el color de la carne viva, las venas hinchadas, los ojos vacilantes y desorbitados, o bien rígidamente fijos e inmóviles" (11). Hallamos aquí una noción nueva y fecunda, la estrecha dependencia del aspecto físico y de la pasión moral que moldea un rostro. Es la teoría de la expresión, ya formulada por Cicerón: "Por sí sola, esa cabeza con sus cejas afei-

(9) *Eneida*, I, 630.

(10) *Eneida*, VI, 298 y sig.

(11) *De la ira*, III, 4.

tadas, ¿no es parece sentir la perversidad, proclamar la doblez? Desde la planta de los pies hasta la punta de la cabeza —si el exterior de los hombres, sin una sola palabra, basta para evidenciarlo— ¿no es parece, Chaerea, un compuesto de fraude, doblez y mentira? Si se hace siempre afeitar la cabeza y las cejas, sin duda es para justificar el dicho: ni siquiera un pelo de hombre honrado” (12).

Ovidio gusta de iguales procedimientos: “Buscaba el Hambré. Lo vio en un campo pedregoso donde se empeñaba en arrancar con las uñas y con los dientes, un pastito ralo y escaso. Sus cabellos estaban hirsutos, sus ojos hundidos, su faz lívida, sus labios grises y enfermos, sus dientes ásperos de sarro. Su piel, reseca, hubiera dejado ver sus entrañas; huesos descarnados punteaban bajo la curva de los riñones. Del vientre, únicamente el lugar. Las rodillas formaban un enorme saliente redondo y los talones se alargaban, deformes, sin medida” (13). De un modo muy similar Lucano nos presentará a Catón, el verdadero héroe de la *Farsalia*: “Catón no separó de su rostro sagrado sus cabellos dispersos; ninguna sonrisa iluminó ese rostro rígido (desde que había visto blandir las armas funestas había dejado los largos mechones caer, todos blancos, sobre su frente impasible y su barba crecer sobre sus mejillas). Únicamente él, exento de pasión y de odio, tiene poder de llevar el luto del género humano” (14).

En cambio, cuando Petronio se aplica a pintar una linda mujer, parece tuviera una estatua bajo los ojos: “No hay palabra que pueda expresar su belleza y cuanto pudiera decir queda muy por debajo de la verdad. Sus cabellos, que rizaban naturalmente, se esparcían sobre sus hombros pero encuadraban estrictamente una frente de lo más estrecha, sus cejas alcanzaban las mejillas pero casi se unían al nacimiento de la nariz, sus ojos brillaban más que estrellas en una noche sin

(12) A propósito de C. Fanio Chaerea, adversario de Roscio, *Pro Roscio Comocilo*, 20. Véase también en *De Oratore*, III, 220-221 “Todo depende del rostro y en él los ojos reinan como soberanos”.

(13) *Metamorfosis*, VIII, 749.

(14) *Farsalia*, II, 372.

luna, y su boca monona parecía la que Praxíteles imaginó para su Diana. Y su mentón, y su cuello y sus manos y la blancura de sus pies dentro de una tenue redecilla de oro ¡hubiera eclipsado el mármol de Paros!" (15).

Tito Livio, espíritu orador y de tendencia moralista, es poco retratista y hay que contentarse de esta imagen de Aníbal: "Los veteranos creyeron volver a ver a Hamílear, tal cual fuere en su juventud. Igual vigor de rostro; igual energía en los ojos, los mismos rasgos, la misma expresión" (16). El historiador nos suministra, sin embargo, algunas pinturas realistas donde prodiga los trazos llamativos e incluso repugnantes, para mejor grabar en la memoria, merced a detalles meramente físicos, el aspecto total de un personaje hasta en su actitud espiritual. Es un paso hacia el arte analítico que tanto se ha desarrollado en nuestros días. "Un anciano con las señales de todos los males se lanza en el foro. Sus ropas aun sucias, su cuerpo extenuado, más repugnante aún que su palidez y su flacura; su larga barba, sus cabellos, todo le confería un aire salvaje. Sin embargo, pese a estar tan desfigurado, era dado reconocerlo y se decía que había sido centurión" (17). Resulta curioso enfrentar esta descripción con una moneda, el llamado denario de Saserna, acuñada en el año 48 antes de Cristo aproximadamente y en la que se ha querido reconocer la efigie de Vercingetorix caído, con el rostro estragado por el cautiverio en Roma.

En Tácito, el retrato es puramente moral, incluso cuando el personaje es presentado en pleno drama: "En cuanto a Vitellius, se lo obligó, con la punta de las espadas, a veces a levantar el rostro y ofrecerlo a los ultrajes, a veces a mirar las estatuas que se derribaban, o bien las rostras, o bien el lugar donde Gaiba había sido muerto. Por último se lo empujó a las gemonías donde ya se había tirado el cuerpo de Flavius

(15) *Satiricón*, CXXVI, 12-18. En su *Litterature latine*, p. 521, Jean Bayet compara a esta descripción la cabeza de la Diana de Gabes.

(16) *Tito Livio*, XXI, IV.

(17) *Tito Livio*, II, XXIII.

Sabinus...” Más lejos, a propósito del mismo personaje, el escritor presenta un cuadro preciso y poderosamente evocativo pero sin alusión alguna a los rasgos físicos: “El principal le fue conferido por gente que no lo conocían; las simpatías del ejército, que pocas veces pueden ser obtenidas por medios honestos, este hombre las obtuvo por su apatía. Sin embargo, habíá en él franqueza y generosidad, cualidades que resultan fatales si no se les une la medida. Creído que se asegurarán las amistades por la importancia de los regalos y no por la firmeza del carácter, mereció más que las que tuvo” (18). ¡Bello comentario que hay que completar por el examen de una medalla romana!

En cambio, un conjunto de monedas puede servir de ilustración para *Los Doce Césares* de Suetonio. Entre otros, el retrato de Tiberio es de una precisión que satisface plenamente nuestra curiosidad. La descripción física ni siquiera olvida el gesto, el tic habitual: “Tiberio era gordo, robusto y más alto que lo usual. Ancho de hombros y de pecho tenía, de la cabeza a los pies, los miembros bien hechos y bien proporcionados; su mano izquierda era más fuerte y más hábil que la otra; las articulaciones eran tan firmes que podía atravesar con un dedo una manzana fresca e intacta. De un papirotazo podía herir la cabeza de un niño e, incluso, de un adolescente. Tenía la tez blanca, los cabellos plantados bastante abajo de la cabeza y que cubrían mismo la nuca, cosa que parecía ser en él un rasgo de familia. Un rostro noble aunque sujeto a súbitas erupciones de granos. Ojos muy grandes que, cosa extraordinaria, veían incluso de noche y en las tinieblas aunque por poco tiempo y sólo cuando los abría después del sueño, luego perdían ese poder. Caminaba con el cuello duro y erguido fieramente, el rostro generalmente contraído. Habitualmente no decía nada o sólo dirigía muy escasas palabras a los que lo rodeaban y aun así con extrema displicencia y moviendo ne-

(18) *Historias*, III, LXXXV.

gligentemente los dedos...” (19). El observador es escrupuloso, desprovisto de benevolencia, únicamente deseoso de informar al público hasta del detalle trivial.

Los *Hombres ilustres* de Plutarco no dan pretexto a muchos retratos plásticos. El filósofo no tenía imaginación visual o, mejor dicho, no era esa su cacería, como hubiera escrito Montaigne. Es un hábil narrador, deseoso de presentar ejemplos morales. Para él, sus personajes quedan suficientemente descriptos por medio de la anécdota y por una puesta en escena dramática que debía inspirar a tantos autores de tragedias. Por casualidad hallamos un retrato de Sila: “Cabe juzgar de su figura por las estatuas que de él quedan: sus ojos eran azulados, ardientes y rudos y el color de su rostro tornaba su mirada más terrible; incluso se cree que de allí viene su nombre. Un chistoso de Atenas hizo, sobre su cutis, este verso satírico: “Sila es una mora revuelta en harina”.

Observemos que el escritor que se refiere a monumentos de escultura sólo alude aquí a un efecto pictórico.

Se lo esperaba en el capítulo de Antonio y Cleopatra pero el general romano sólo aparece bajo rasgos difíciles de identificar si se los confronta con las efigies monetarias que nos han llegado de él. “La dignidad y la nobleza de su rostro anunciaban un hombre de gran abolengo; su barba espesa, su frente alta y ancha, su nariz aguileña y un aire varonil esparcido en toda su figura le daban mucho parecido con Hércules”.

En cuanto a la reina de Egipto que avanza en su navío sobre el Cidno, ella se nos presenta en un suave cuadro, que

(19) *Tiberio*, LXVIII. Para lo que concierne el retrato “médico” de Tiberio, véase MARAÑÓN, G., *Tiberio, historia de un resentimiento*, donde las taras fisiológicas del segundo de los emperadores romanos aparecen reveladas. A propósito de un busto del Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale, véase Babelon, J., *Tibère à Port Mahon* (en *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros y Bibliotecarios*, Madrid, 1934, 2).

Compárese el panegírico de Trajano: “Jam firmitas, jam proceritas corporis, jam honor capitis et dignitas oris, ad hoc aetatis inflexa maturitas nec sine quodam munere deum festinatis senectutis insignibus ad augendam majestatem ornata caesaries, nonne longe lateque principem ostentant?”. Plinio, IV, 7.

se diría compuesto por Boucher: “Magníficamente ataviada y tal cual se pinta a la diosa Venus, estaba recostada bajo un pabellón bordado de oro. Niños vestidos como los pintores pintan los Amores, estaban a su lado con abanicos para refrescarla...”

Es cierto que el Oriente viene en auxilio del Occidente deficiente: “Se dice —escribe también Plutarco— que un Caldeo del séquito de Orobasis, habiendo observado a Sila y habiendo considerado con suma atención todos los movimientos de su cuerpo, todas las expresiones de su pensamiento, aplicó las reglas de su arte a lo que había podido captar de su carácter y dijo que ese hombre alcanzaría necesariamente al mayor grado de grandeza y que estaba sorprendido de ver que todavía sufría no ser el primero del mundo”. La adivinación por los rasgos del rostro, he aquí lo que más tarde se llamará la fisiognomía.

Tres siglos después, muy otra es la actitud de Amiano Marcelino frente a su modelo. Sólo ve del emperador Constancio, cuando su entrada en Roma, una imagen brillante como un ícono, endurecido en una inmovilidad de la que cualquier sobresaltamiento rompería el espléndido aislamiento. La página merece ser citada porque, precisamente, marca ese contraste, ese choque, entre la tradición romana y la extraña aparición de un monarca ataviado como un relicario y mudo como un ídolo: “Como si quisiera espantar el Eúfrates o el Rin por el aspecto de sus armas, Constancio venía precedido de batallones que avanzaban de a dos en fondo. En cuanto a él, se hallaba sentado, solo, en un carro dorado que refulgia del brillo de las piedras preciosas y cuyo centelleo parecía responder al de la luz del día con la que se unía. A su alrededor, después de todos los que lo habían precedido, se desplegaban los dragones bordados en la púrpura, alzados en la punta de picas incrustadas de oro y de piedras. El aire, al abismarse en sus fauces abiertas parecía hacerlas silbar de ira mientras que los anillos de sus colas ondulaban al viento... Recibido con aclamaciones de bienvenida, Augusto no se movió ni una sola vez

bajo el atronar de los gritos y de las trompetas. Permaneció inmóvil, como cuando se mostraba en sus provincias. Estaba obligado, aunque de pequeña estatura, de curvarse cuando pasaba bajo las altas puertas pero el cuello permanecía rígido y la mirada intensamente fija hacia adelante, sin inclinar el rostro ni a derecha ni a izquierda. Avanzaba tal una estatua, sin moverse por los barquinazos, sin escupir, sin secarse ni tocarse la nariz o la boca, sin mover, siquiera una vez, la mano. Era afectación pero que, junto con otros notables indicios de su vida privada, revelaban en él un autodomínio y una resistencia poco común o, mejor dicho, única" (20).

Aquí, la observación del pintor no falla. Muy por el contrario, el escritor muestra, por notables dotes, la singular vivacidad de una atención que alcanza a todos los pormenores del objeto. Pero tiene cuidado en subrayar el carácter de la extraña escena. Con justa razón, lo que le impresiona, es la voluntad del príncipe de permanecer en una suerte de abstracción, de guardar una actitud hierática que lo separa, totalmente, de su pueblo y que lo identifica con una aparición divina. Ningún lazo psicológico lo une ya a la muchedumbre por encima de la cual mantiene su presencia impasible. Los documentos monetarios constituyen el mejor comentario de esta descripción literaria que nos hace palpar la esencia misma del bizantinismo desde comienzos del siglo IV.

"Sosegaos" tenía que decir Felipe II a sus interlocutores amedrentado por la frialdad humana de su acogida. La reina María Ana de Austria tuvo que aprender que una soberana no ríe en público y aquellos que han visto el sultán de Marruecos ir a la mezquita saben que, aun hoy, es en la representación de toda apariencia de sensibilidad que el poder supremo saca su prestigio, tal como en los tiempos en que el hijo de Constantino gobernaba al mundo.

Esta imagen deshumanizada del Emperador no siempre fue suficiente para los deseos de la muchedumbre. Seiscientos

(20) AMIANO MARCELINO, XVI, 10, 6-16.

años después de Constancio, en la corte de Bizancio, para delectación de los lectores, Psello construyó una imagen visual del soberano acumulando los pormenores plásticos y los colores. El respeto cede ante el escrúpulo de la verdad. He aquí el retrato de Basilio II:

“Su mirada era de un azul claro lleno de fuego. Sus cejas ni desbordantes ni sombrías ni tampoco rectas como las de una mujer, pero bien arqueadas, denotaban la altivez del personaje. No tenía los ojos demasiado hundidos, indicio de doblez y de violencia, ni demasiado saltones, indicio de frivolidad, pero ellos brillaban de un resplandor viril. Toda su figura, como si partiera de un centro, se redondeaba en un óvalo exacto y mediante un cuello bien dispuesto y algo largo, se ajustaba al medio de los hombros. Su pecho ni tirado hacia afuera, en saliente, ni hundido hacia adentro, guardaba el justo medio y las otras partes del cuerpo armonizaban con él. . . . A caballo, parecía ajustarse a la silla como las estatuas a la que los escultores han dado esa postura. En su vejez, su barba raleaba bajo el mentón pero la que caía de las mejillas era abundante y había crecido con fuerza en torno a su rostro al punto que arrollaba de cada lado, formaba un círculo y parecía estar cubierto de barba por todas partes. De ahí que la enrrollase a menudo entre sus dedos, sobre todo cuando la ira lo inflamaba o bien cuando daba audiencia o cuando se absorbía en sus reflexiones. Hacía eso con frecuencia o bien, con el codo saliente, ponía sus dedos sobre las caderas” (21). Lo que hay de notable aquí es, desde el punto de vista psicológico, la atención dada al rasgo físico que revela el substratum moral. De ahí que el diseño de Psello sea un símbolo. El gesto, notado con precisión, introduce a la vez el movimiento y la duración en el retrato. Por último, el trazado toma las apariencias de una estilización geométrica similar en su tendencia decorativa a la de los artes plásticos contemporáneos.

Los retratos de Zoé y de Teodora no son menos significa-

(21) Psello, *Chronographia*, I, XXXV.

tivos: "La mayor era más regordeta que su hermana pero no muy grande de altura. Tenía el ojo bien razgado bajo una ceja imponente; su nariz parecía aguileña pero sin exageración en la curva; los cabellos rubios y todo el cuerpo resplandeciente de blancura. Pocos indicios mostraban su edad. Quien hubiese observado exactamente la armonía de sus miembros sin saber quién era, hubiere jurado que se trataba de una joven, ninguna parte de su cuerpo tenía arrugas, por el contrario toda la carne era lisa, firme y tierna y sin pliegue alguno. En cuanto a Teodora, era más alta y más delgada de cuerpo, con un rostro poco simétrico comparativamente al resto del cuerpo pero era más vivaz de palabra y de movimiento que su hermana; no tenía la mirada dura sino, por el contrario, amable. Era risueña y buscaba las ocasiones de hablar" (22).

En Francia, en la época clásica, el retrato, íntegramente dirigido hacia el análisis de las pasiones y como despojado de toda materialidad, se reduce a rasgos convencionales que recuerdan los epítetos homéricos. Cuando Mme. de Lafayette, en *La Princesse de Clèves* introduce a sus personajes, sólo dice de Enrique II "Este príncipe era galante, bien parecido y enamorado" y de la reina "Esta princesa era bella aunque hubiere ya pasado la primera juventud; gustaba de la grandeza, de la magnificencia y de los placeres".

He aquí como Mlle. Montpensier habla de Luis XIV a la fecha del 7 de octubre de 1658: "Tiene aire altivo, atrevido, tieso y agradable; un toque muy suave y majestuoso en el rostro; los cabellos más hermosos del mundo tanto por su color como por el modo como están rizados. Las piernas bellas, el porte bien plantado. En resumen, el hombre más hermoso y mejor hecho de su reino y seguramente de todos los otros. Baila divinamente bien".

También podrían citarse los retratos literarios de Mme. de Sevigné por Mlle. de Scudery, por Mme. de La Fayette, por Somaize y compararlos con el que traza Bussy Rabutin

(22) PSELLO, *Chronographia*, V, VI.

en su *Histoire amoureuse des Gaules*. Más preciso, porque maligno, éste se interesa a los ojuelos de diferente color, a la desigualdad que se observa en las pupilas y en los párpados, a la nariz chata, a la boca plana, al pecho, a los brazos y a las manos mal cortadas pero elogia también “el más hermoso cutis del mundo, el bello color de los labios, los ojos brillantes, la altura pequeña y los cabellos rubios, delgados, abundantes” (23).

El retrato literario fue inaugurado por Mlle. de Scudery en el *Cyrus* y en *Clelie*. Floreció en la pequeña corte de Mlle. de Montpensier quien, con la colaboración de Segráis y de Conrart, publicaba en 1663 la *Galerie de Peinture*. Unos veinte años más tarde, La Bruyère daba al público sus *Caracteres*, a la manera de Teofrasto (1688). Reúne la descripción moral y un boceto trazado a grandes rasgos pero hábilmente combinado; retrato de actitud más que fisonómico. Por ejemplo Onufrio “Si camina por la ciudad y descubre, a lo lejos, un hombre ante quien es necesario pasar por devoto, los ojos bajos, el andar lento y modesto, el aire concentrado, le son familiares: desempeña su papel. Si entra en una iglesia, observa primero por quién puede ser visto y conforme al descubrimiento que viene de hacer, se arrodilla y reza o bien ni siquiera piensa en ponerse de rodilla ni orar...”

Las puntas secas de Saint-Simon, a menudo dotadas de prodigiosa vida, sacan todo su efecto de la profundidad del análisis, del indicio, cazado al vuelo, de un carácter. El rasgo plástico es poco frecuente, de una sobriedad caricaturesca y alusiva, elíptica, o bien lanzada con bastante indiferencia.

“...el duque de Orleans era, a lo sumo, de medioere altura, muy relleno sin ser gordo, el aire muy desahogado y muy noble, el rostro largo, agradable, subido de color, el pelo negro y la peluca lo mismo”. Todos conocen el retrato tan patente del abate Dubois y que está hecho con casi nada: “El

(23) Véase MESNARD, P., *Notice biographique* (en *Lettres de Mme. de Sévigné*, París, Hachette, Collection des Grands Ecrivains de la France, p. 29).

abate Dubois era un hombrecito flaco, afilado, cazarro, con peluca rubia, con rostro de fuina, con fisonomía de duende, que era plenamente lo que el pueblo llama "un sacre" (24) palabra vulgar que no puede ser reemplazada por ninguna otra. Todos los vicios se combatían en él para saber cuál quedaría dueño del campo. Hacían una bulla y un combate continuo entre ellos". La inteligencia es fuertemente impresionada por semejante boceto, los sentidos hallan poca cosa que puedan asir. Igual acontece en el famoso relato del "Lit de justice" (25) en el Parlamento. Las actitudes y las expresiones son captadas con verdadera pasión estremecida pero a gatas si hallamos, al pasar, un rasgo puramente plástico: "El mariscal Besson, envuelto más que de costumbre en su gruesa peluca parecía muy ensimismado".

Chateaubriand que se baña voluptuosamente en sus paisajes, como Poussin o Claude, no es retratista. Sin embargo toma de la luz romántica un efecto dramático: "Mi padre empezaba entonces un paseo que no cesaba hasta la hora en que se acostaba. Estaba vestido de una bata de ratina blanca o, mejor dicho, de una especie de manto que sólo a él le he visto. Su cabeza, media calva, estaba cubierta de un gran bonete blanco que se tenía erguido... Volvía lentamente hacia la luz y emergía poco a poco de la obscuridad como un espectro, con su bata blanca, su bonete blanco, su rostro largo y pálido". Esto es realmente pictórico y musical pero nada se nos dice en cuanto a la fisonomía.

Por el contrario, Balzac asume la tarea de no dejarnos nada por adivinar del personaje al que introduce en nuestra familiaridad. Lo alcanza gracias a una especie de método científico fríamente aplicado: "Físicamente, Grandet era un hombre de cinco pies de alto, rechoncho, cuadrado, con pantorri-

(24) "Sacre" ave rapaz y, familiarmente, hombre sin moralidad. N. d. T.

(25) "Lit de Justice", ceremonia solemne en la cual el monarca forzaba al Parlamento de París a aceptar un edicto firmado del soberano y que suscitaba reparos. N. d. T.

llas de doce pulgadas de circunferencia, rótulas nudosas y anchos hombros. Su rostro era redondo, curtido, marcado de viuela. Su mentón era recto, sus labios no ofrecían sinuosidad alguna y sus dientes eran blancos. Sus ojos tenían la expresión calma y devoradora que el pueblo confiere al basilisco. Su frente, llena de líneas transversales, no se hallaba desprovista de protuberancias significativas. Sus cabellos, amarillantos y encanecidos, eran oro y plata... Su nariz, de punta gruesa, soportaba un lobanillo cruzado de venas, que el pueblo decía, no sin razón, lleno de malicia. Este rostro anunciaba una fineza peligrosa, una probidad sin calor, el egoísmo de un hombre acostumbrado a concentrar sus sentimientos en los goces de la avaricia y en el único ser que, realmente, fuese algo para él: su hija Eugenia, su única heredera". He aquí un retrato prontuarial. Los rasgos, tan exactos como darse puede, están alineados sin arte y ello aparece también en la sequedad del estilo. Pocos rastros de "eseritura artista" pero la aparición del vocablo científico "protuberancia" que quiere dar seriedad a esta ficha documental, la hace escapar a la arbitrariedad y a la fantasía del novelista y del público.

Cuán diferente el retrato romántico de Delacroix por Baudelaire: "El carácter mismo de su fisonomía, su tez de Peruano o de Maltés, sus grandes ojos negros achicados por el parpadeo de la atención y que parecían paladear la luz, sus cabellos abundantes y lustrosos, su frente terca, sus labios apretados a los que una perpetua tensión de la voluntad imprimía una expresión cruel, toda su persona en fin, sugería la idea de un origen exótico. Más de una vez, mirándolo, he pensado en los antiguos soberanos de Méjico, en ese Montezuma cuya mano adiestrada en los sacrificios, podía inmolar en un solo día tres mil criaturas humanas sobre el altar piramidal del Sol o bien en uno de esos príncipes hindúes que en medio de los esplendores de las gloriosas fiestas llevan en el fondo de sus ojos una especie de aridez insatisfecha y una enfermedad inexplicable, algo así como el recuerdo y el pesar de cosas fuera de lo común". Retrato cuya magnificencia se

debe no sólo a la composición, a la elección de las palabras y a la musicalidad del período sino también a las alusiones empañadas que evocan seres y hasta paisajes exóticos, de manera de abrazar, por una especie de vuelta sutil, lo incognoscible. Para Baudelaire, un rostro humano es un enigma, un jeroglífico del que no se posee la clave y que hay que atacar por sorpresa, por caminos astuciosos. El mundo entero y sus misterios aparecen encerrados bajo triple sello en el rostro de Delacroix, ese fenómeno que no se puede describir si no es suscitando fantasmas.

Estas son las miradas que el hombre lanza sobre su vecino. Su soberbia, a veces, no conciente en ver las taras y ni siquiera aquello que aísla el individuo del conjunto de sus semejantes, sólo el tipo divino le atrae y le encanta. Para otros, algunos rasgos cargados de significación bastan para revelar enteramente al ser. Otros, se agotan en un análisis que quiere ser exhaustivo sin cuidarse del residuo que escapa a todo intento de asirlo y en el que reside, a menudo, toda la cuestión. Los más imaginativos, por su parte, recurren a las encantaciones.

El retrato es un "doble". Lo que le piden los principales interesados es una semejanza positiva que cree la ilusión, por lo menos momentánea. Un retrato que no tiene "parecido" nada vale. Atrae sobre la cabeza de su autor, por parte del modelo y de quienes lo rodean, todas las vituperaciones, sobre todo si en ese juzgamiento, por otra parte muy arbitrario, interviene un factor emocional. Es porque, fiel a la primitiva magia, aquel que hace ejecutar la imagen de su amor o de su odio, exige que ese substituto ocupe el lugar del ser de carne y hueso que la ausencia sustrae a su adoración o a sus maleficios (28).

(28) "Los retratos son considerados a veces contener el alma de la persona que representan... Por una razón similar y hasta el reinado actual, las monedas siamesas no llevaban la efigie del rey... Cuando

Ese parecido puede ser logrado por medios puramente mecánicos que dejan poco lugar para la facultad creadora del artista. Primera habilidad, todavía ingenua y sin otro mérito que el ardor que la dirige. Una enamorada, a la luz de una lámpara, calca sobre una pared la sombra proyectada por el perfil de su amado cuya inminente partida teme. Tal es, según la leyenda griega recogida por Plinio, el retrato que precede y anuncia todos los demás (27). Cuando el padre de esta artista casual, un alfarero de Sicione llamado Boutadés, interesado por el sacrificio, lo perfecciona llenando con arcilla húmeda la imagen diseñada sobre la pared blanca, el primer relieve y por ende la primera medalla habrá sido creada. Esta silueta opaca ha pedido tanto a la complicidad imprevista de la naturaleza que ante los ojos sólo tenemos una fotografía rudimentaria, una obra maestra inconciente de la luz (28).

Por otra parte, el arte de captar esa semejanza puede ser adquirido sin mucho trabajo por un artista mediocremente dotado y todo ha sido dicho a propósito de ese talento sin gran vuelo. Volvamos a leer a Paul Valery: "El parecido mismo es una trampa donde se atrapan y perecen muchos artistas. Existe un parecido superficial que se puede alcanzar en muy poco tiempo y hay una expresión suficientemente viva de la fisonomía que un hombre diestro ejecutará tan rápidamente como algunos caricaturistas. Pero un trabajo tan rápidamente alzado no resiste a un examen. No se puede profundizar dentro de esas obras más allá de lo que sus autores lo han hecho para construirlas. Más se las mira, más se alteran y descompo-

se ha hecho el retrato de una persona y que se lo lleva, es como si se llevase algo de su vida". FRAZER, J. G., *Le rameau d'or*, trad. Stiebel et Toutain, v. I, p. 227.

(27) Compárense las variaciones fantásticas ejecutadas sobre este tema por Chamisso en *El hombre que perdió su sombra* y más tarde por Hoffmann en su historia del hombre que había perdido su reflejo en el espejo.

(28) PLINIO, *Historia naturalis*, lib. XXX, 151-158. Véase también JEX-BLAKE, K. y SALLERS, E., *The Elder Pliny's chapters on the history of Art*, London, 1896, así como HILL, G. F., *Italian portraits of the fifteenth century* (en *Proceeding of the British Academy*, jul. 1925).

nen bajo la mirada. No hay que detenerse en el parecido superficial. No hay que buscar el parecido ante todo. Este, por el contrario, debe resultar de una convergencia de observaciones y de acciones que acumulan en la forma del conjunto una cualidad siempre más consciente de las relaciones observadas entre las partes” (28’).

La insuficiencia de un retrato que saca todo su mérito de esa veracidad elemental de la imagen debió presentarse desde muy temprana edad y no sólo en las épocas ya evolucionadas, en las que la crítica se torna exigente. En primer término, porque el tiempo que transcurre no permite ya juzgar de ese parecido sino mediante un recuerdo siempre infiel “Admitimos fácilmente que los retratos ejecutados por grandes pintores —Rafael, Tiziano, Velázquez, Rembrandt— eran parecidos, pero aunque esta presunción sea razonable es sólo una presunción y nada más. Los modelos han muerto y no podemos comprobar su exactitud” (29).

Además, el factor emocional ya no actúa una vez fuera del círculo familiar de los personajes interesados. El retrato de la joven sólo tiene prestigio a los ojos de su enamorado. Para lograr los elogios del público indiferente es necesario que el artista preste a su modelo cualidades que no tiene íntegramente, una belleza que sólo se manifiesta imperfectamente. Por consiguiente, tiene que corregir los rasgos según el ideal que lleva en sí mismo o que les es impuesto por los usos y el gusto de sus contemporáneos. De ahí que Sócrates recomienda a Parrasios elegir dentro de un grupo de modelos aquello que cada uno tiene de bello, puesto que resulta difícil encontrar toda perfección reunida en un solo ser. Por este camino llega a crear un tipo más que describir un individuo. Esto es lo que dice Aristóteles cuando asigna al artista la tarea de “reproducir los rasgos distintivos de un hombre y, al mismo tiempo, sin abandonar el parecido, hacerlo más bello que lo es en rea-

(28’) VALÉRY, P., *Pièces sur l'Art*, p. 287.

(29) COLLINGWOOD, R. G., *The principles of art*, Oxford, 1938, p. 44.

lidad” (30). Siglos después, bajo los Antoninos, Luciano de Samosata ofrece en su diálogo titulado *Los Retratos*, la fórmula de esas imágenes compositas, al hacer el elogio sea de Panatea de Esmirna, amante del emperador Lucio Vero, sea de Lucila, hija de Marco Aurelio (31). Y Baudelaire se une a ellos: “He observado ya que el recuerdo era el gran criterium del Arte; el Arte es una mnemotécnia de la belleza. La exacta imitación malogra el recuerdo... Un pueblo que hace hacer el retrato de su soberano es un amante” (32).

Un filósofo contemporáneo agrega “Quien no compone su rostro ofrece fácilmente una caricatura de sí mismo tal como cuando la envidia, la ironía, la crueldad, se inscriben sobre una máscara regulada. La forma griega debe pues ser considerada como maestra de renunciamento” (33).

Pero esta involuntaria infidelidad a la naturaleza no es únicamente el hecho de las épocas clásicas en las que triunfa el puro ideal de la belleza absoluta. En otros tiempos el artista sacrifica a otros dioses. Si corrige o deforma su visión primordial de lo real es para obedecer a tendencias que le hacen alcanzar una característica humana de valor universal, aunque ello se logre acentuando la fealdad, la miseria, la caducidad o el vicio. De ahí nació la caricatura.

Eso es lo que piensa Plinio el joven cuando escribe a su amigo Ennio Severo: “Con una herencia que he hecho, he comprado una estatua de bronce de Corinto, pequeña es verdad, pero linda y expresiva en cuanto puedo apreciarlo ya que, en todo y sobre todo en estas cosas, soy mediocre experto. Sin embargo, esta estatuilla, yo la comprendo. Está desnuda. No oculta sus defectos, si los tiene, y exhibe todas sus bellezas. Representa un anciano de pie; los huesos, los músculos, los nervios, las venas, las arrugas mismas, parecen vivir. Los cabellos ra-

(30) ARISTÓTELES, *Poética*, XV, II.

(31) LUCIANO, *Los retratos y Para los retratos*. Allí está toda la crítica del retrato idealizado convencional.

(32) BAUDELAIRE, Ch., *Salón de 1846*

(33) ALAIN, *Propos sur l'esthétique*.

los y todos atrás, la frente amplia, el rostro arrugado, el cuello flaco, los músculos de los brazos relajados, el pecho flojo, el vientre hundido. Visto de espalda muestra igual edad, por lo menos en tanto que la espalda puede indicarla. En cuanto al bronce, a juzgar por su verdadero color, es viejo y antiguo...” (34).

Estas notas, precisas, resultan curiosas (35). Plinio no es indiferente a la antigüedad del objeto que viene de adquirir; ya tiene una preocupación de arqueólogo. Además insiste sobre el carácter expresivo de la estatuilla y esto es lo que le interesa. En fin, cuando habla de sus *bellezas*, se percibe que la palabra se ha cargado de un nuevo significado y que se trata principalmente de *verdades* porque los rasgos que destaca son, principalmente, taras físicas.

El retrato se transforma pues bruscamente en un instrumento de conocimiento. Conocimiento de la belleza en sí misma o conocimiento del hombre íntegro, modelado por sus pasiones, trabajado por la vida física o moral. “Conócete a tí mismo” eran las palabras con que se acogía al visitante en Delfos, sobre las gradas del templo de Apolo. El retratista es ahora un manipulador de símbolos.

Pero estos rasgos tan fuertemente caracterizados pueden engendrar, por la fuerza misma que los impone a la imaginación del público, una suerte de molde, un molde inverso al que nace del idealismo. Los sacerdotes de Artemisia de Efeso que han posado frente a Zeuxis y Apéles y los retratos extraños que ejecutaran esos pintores habían impresionado las muche-

(34) PLINIO el joven, *Cartas*, lib. III, VI.

(35) “Las obras de arte no siempre estaban identificadas cuando salían del taller. La amante de Pausias, cuyos rasgos el pintor había querido immortalizar, se llamó indiferentemente la Glicera, nombre que llevaba en la ciudad, o la Tejedora de coronas —stephanoplokos— o la Vendedora de coronas —stephanopolis—. Pese a su ingeniosidad, los críticos de arte no habían podido ponerse de acuerdo sobre la personalidad del hombre que Cefisodotes había esculpido, con la mano alzada, hablando a un invisible auditorio: *fecit et contioantem manu elata, persona in incerto est* (PLINIO, *Historia Naturalis*, XXXIV, 87)” CARCOPINO, J., *Aspects mystiques de la Rome païenne*, p. 135.

dumbres que acudían en peregrinación al santuario. De ahí que, a causa de su fisonomía especial y de su traje alejandrino, llegaran a constituir un tipo pictórico ⁽³⁶⁾.

La última etapa es alcanzada por los pintores modernos: "Cezanne sobrepasa lo pintoresco en cuanto el retrato mismo es todavía demasiado pintoresco para él si es el retrato de un rostro. Los únicos retratos que ha podido concebir y pintar son retratos de individuos que, por sus ropas, por los muebles que los rodean y sobre todo por sus actitudes, han alcanzado una arquitectura que sobrepasa la anécdota por la que participan en la vida que pasa. Nada más cercano del arte bizantino que este arte que niega la movilidad" ⁽³⁷⁾.

Por otra parte, ya conocemos hasta dónde el constructivismo, la pintura abstracta, etc. volviendo a las estilizaciones otrora conocidas en todos los países, ha llevado al público atónito.

De esta manera se cierra el círculo donde, desde los comienzos, se hallan en conflicto el artista y su modelo, el artista y quien lo comanda para obtener de sí o de los suyos una representación adecuada, suficiente para eternizar su apariencia, el artista y el público que lo juzga, fuera del marco receloso de la familia. Voluntades opuestas que a veces se acomodan y otras no se conforman con las concesiones exigidas mutuamente.

El punto de arranque de la evolución del retrato es ese contorno lineal de la imagen sobre el cual hemos visto fijarse la mirada maravillada de Boutadés a la luz de la lámpara. De inmediato entramos en los dominios de la abstracción, es decir, de una convención intelectual. Es por una gestión contraria a las leyes de la naturaleza que el dibujante, atónito ante la obra confeccionada por sus manos, toma como reemplazante

⁽³⁶⁾ J. CARCOPINO en sus *Aspects mystiques de la Rome païenne* cita al respecto: ELIANO, *Hist. var.*, II, 2. FLINIO, *Historia Naturalis*, XXXV, 93. Véase también REINACH, Ad., *Recueil Milliet*, I, Paris, 1921.

⁽³⁷⁾ SCHWOB, R., *L'ascétisme de Cézanne* (En *Gazette des Beaux Arts*, jul. ag. 1939).

del ser querido ese islote que delimita, en la pared, la línea por él trazada. Es por una ruptura no menos violenta con las normas mismas de la vida que la evocación del sólo rostro, separado del tronco y de los miembros, permite a su pensamiento concentrado volver a hallar a la persona íntegra de su amada o, por lo menos, su esencia. Esta línea ideal marca la frontera que separa el objeto único recordado, del mundo de las representaciones en el cual el mecanismo de la visión bruta lo muestra envuelto.

Los pintores de nuestras escuelas de vanguardia se han esforzado de restituirnos esa visión bruta a la que nuestro ojo ha renunciado, para ofrecernos un mosaico de volúmenes que se compenetran. El esfuerzo del artista primitivo tendía, inversamente, a destacar la única forma que le interesaba, mas aún, a separar de sus infinitas varieades un solo aspecto inmutable (38). El recuerdo sólo nos entrega una imagen "cumulativa", el arte arcaico se propone entonces reducirla a una arbitraria simplicidad (39).

La voluntad que aísla al modelo, elige, por consiguiente, el lugar fuera de la sociedad útil de los seres y de las cosas, lo planta frente nuestro en altiva soledad que rompe los lazos de nuestra compañía (40). Más tarde, la búsqueda de la expresión restablecerá los puentes entre el espectador y el retrato. La tensión de los músculos que sugiere la fuerza o el amor, la alegría o el horror, la ira o la traición, determina una connivencia, por ese mimetismo involuntario que moldea el rostro móvil del contemplador a semejanza de la efigie inerte que se le somete. A partir de ese momento, mirar un retrato es participar en la pasión que refleja, y participar no únicamente soportándola sino con un comienzo de acción provocado por el dinamismo interior de la imagen (41). Esta simpatía se di-

(38) FOCILLON, H., *La vie des formes*, p. 5.

(39) LÖWY, E., *The rendering of nature in early greek art*, trad. Fothergill, London, 1887.

(40) RIEGL, A., *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien, 1908, p. 50.

(41) HILDEBRAND, *Das Problem der Form in der bildende Kunst*, p. 87.

suelve nuevamente cuando sólo el arabesco inspira al pintor o al escultor que en un rostro nada ve salvo una combinación de líneas geométricas armoniosamente balanceadas o que com- pone con trazos sueltos, sacados de una figura humana, los elementos de un decorado tomado, por otra parte, del reino vegetal o animal. Tal es el caso del arte azteca o maya.

De la pintura al relieve, del relieve plano al alto relieve, se pasa por lentas transiciones, igual que en las terracotas ornamentales la decoración pintada se transforma en formas plásticas, lo que sucede en Grecia en el siglo V antes de Cristo (42). Pero el arte griego apasionado de forma pura, permaneció mucho tiempo rebelde al retrato. Para los órganos expresivos del rostro, ojos, nariz, boca, se contenta con esquemas catalogados (43). Las primeras estatuas honoríficas de los vencedores de los grandes concursos atléticos son “a lo sumo simulacros de un tipo general idealizado” (44). Las más antiguas, en Olimpia, en tiempo de Pausanias, eran las de Praxidamas de Egina, en madera de higuera, y la de Rexibio de Opontes, en madera de ciprés, que datan de 544-540 y 536-532 respectivamente. En lo que respecta a la cerámica, los rasgos individuales son todavía muy raros en los vasos del siglo V (45). Las Coreas del Acrópolis son únicamente *agalmatas*, es decir, figuras idealizadas de las adoratrices de Atenas. Sin embargo, se da un paso adelante cuando la inscripción propone un determinado personaje a la admiración de todos. Cuando el artista esculpió “el atleta que se llama Agias” la concepción griega está en vía de ser abandonada (46). “Soy Carés, hijo de Kleisis, hijo de Teichioussa” proclama la estatua acéfala de los Banquides. Plinio nos dice que Teodoro de Samos había fundido su propia estatua. Pese a ello, los escrúpulos de

(42) DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 545, N° 1.

(43) DEONNA, W., *Dédale ou la statue de la Grèce archaïque*, I, p. 538 y sigt.

(44) PICARD, Ch., *Manuel d'archéologie grecque*, I, p. 224.

(45) Véase el artículo de Pottier en *Gazette des Beaux-Arts*, 1902, I, 225 así como los *Monumenta Piot*, IX, 1902, 20.

(46) DEMANGEL, *La frise ionique*, p. 515.

los devotos prohibieron durante mucho tiempo la exposición de retratos en los templos y Phidias que había osado representarse a sí mismo al lado de Pericles sobre el escudo de la diosa Atenas fue procesado. El retratista únicamente tuvo libre campo en los cementerios donde su arte pudo ejercerse, cada vez más libremente, en las estelas funerarias (47).

Durante la época helenística, el idealismo es sacrificado a un naturalismo gracioso y generalizado, suerte de simpatía superficial. El retrato sacó provecho de ello. El patetismo invade la escultura con el gusto novedoso de las "cabezas de expresión", que constituyen retratos de un sentimiento o de un carácter más que de un hombre. Es una abstracción inversa a la del idealismo clásico. En épocas en que el arte griego era considerado ya muerto, este naturalismo subsiste en Oriente, en Persia, en Bactriana, sobre los rastros de los macedónicos de Alejandro (48).

Este interés por el retrato, tan tardío en Grecia, se manifestó desde los siglos VII y VI antes de Cristo en ese extraño pueblo oriundo de los márgenes orientales del Mediterráneo y cuya influencia debía ser tan considerable sobre el arte romano: los etruscos (49). Las máscaras funerarias desempeñan en los hogares etruscos el lugar que el "doble" ocupaba en las tumbas egipcias y cuya finalidad era prevenir la destrucción de la momia propiamente dicha (50). Las máscaras de oro de Micenas ya nos muestran el ensayo de ese procedimiento mecánico para reproducir los rasgos de un muerto.. Según Plinio, Lisistrato de Sicione habría sido el primero que ejecutó retratos tomando un molde de yeso sobre el rostro

(47) Respecto al retrato funerario véase: LICHTENBERG, *Das Porträt am Grabdenkmäler*, 1902. CLERC, Ch., *Les théories relatives au culte des images chez les auteurs grecs du I^{er} siècle après J. C.*, 1915. Un buen resumen de los comienzos del arte del retrato en Egipto, Susiana y Coldea podrá ser hallado en BABELON, Ernest, *L'iconographie et ses origi, nes dans les types monétaires grecs*. (En *Mélanges numismatiques*, IV^{me} serie, p. 238 y sigt.).

(48) DALTON, *East Christian Art*, p. 3.

(49) BANDINELLI, R., *L'actualité de l'art étrusque* (En *Formes*, 1930).

(50) DRIGTON, E., *Histoire de l'Art*, Paris, Firmin Didot, I, p. 64.

mismo del modelo. Este molde de yeso servía para sacar una prueba en cera sobre la cual el artista operaba las últimas correcciones. Plinio agrega: "Fue por consiguiente el primero en dar un parecido exacto porque los artistas anteriores sólo habían tratado de hacer a su modelo lo más hermoso posible" (51).

El arte de modelar en arcilla habría sido introducido en Samos por Roiko y Teodoro antes de la expulsión de los Baciades de Corintio y cuando Damaretos fugó de esta ciudad hacia Etruria —donde nació su hijo Tarquino, más tarde rey de Roma— estaba acompañado por tres alfareros que difundieron en Italia la industria del modelado. En Etruria se desarrolló un arte del que se ha, con justicia, hecho notar el "sentimiento romántico y la técnica impresionista".

El retrato romano perpetúa esa tradición por su realismo objetivo. Los Galoromanos serían sus herederos. "Nunca en el suelo de Francia abundaron tanto las imágenes de muertos y de vivos. Hago excepción para nuestra época en el que la fotografía ha devuelto al retrato su prestigio de los tiempos galos. Porque en aquel entonces el retrato era, como hoy en día, algo democrático, seminecesario en la existencia. Hombres y mujeres, niños y ancianos, hombres libres y esclavos, todos tenían igual derecho, sobre la piedra de la tumba, a esta suerte de segunda vida. El retrato fúnebre fue muypreciado por los galos del Imperio. Allende los Alpes y los Pirineos, su frecuencia es menor. El uso, o mejor dicho el abuso, anunciaba el Celta. Los colonos del Mediodía y de Lyon lo utilizaban con más mesura" (52).

Un autor de la Antigüedad que hace las veces de lo que nosotros llamaríamos un crítico de arte, Plinio el Antiguo, marca las etapas del arte del retrato en la forma siguiente: "Fue Simón de Cleona quien inventó las *catagrapha* o imágenes oblicuas [es decir, posiblemente, los perfiles]. Representa los rostros bajo diversos aspectos, mirando hacia atrás, hacia

(51) JEX-BLAKE, K. y SELLERS, E., *The Elder Pliny's chapters on the history of Art*; Apendix, XI, p. 224.

(52) JULLIAN, C., *Histoire de la Gaule*, VI, p. 131.

arriba, hacia abajo. Marca las articulaciones de los miembros, hace sobresalir las venas, descubre los pliegues y las ondulaciones de las ropas. Polignoto contribuyó al desarrollo de la pintura abriendo la boca del modelo, mostrando sus dientes, rompiendo la rigidez arcaica del trazo. Timandro es el único pintor que sugiere más que lo que contiene el modelo y que la imagen que de éste traza. Su destreza es dejada atrás por su potencia de invención. Los retratos de Apeles tienen tanta proporción que el gramático Apiano escribe que un hombre que ejerciere la adivinación según los rostros humanos [un fisiognomonista o un metoposcopés] habría podido decir, mediante estos solos retratos, cuanto tiempo le quedaba aún de vida al modelo y cuanto había vivido ya. Por último, Aristide de Tebas, contemporáneo de Apeles, fue el primero que pintó el alma y tradujo los sentimientos del hombre y sus emociones”.

El retrato halla pues su origen en el acto voluntario de un hombre que pretende sustraer su recuerdo a las fuerzas que van a deformarlo o borrarlo. Lo hace porque siente la necesidad de tener un documento al cual referirse cuando su ensueño se torne demasiado vago. Esta necesidad le dicta cierta elección en los medios que emplea.

Entre los múltiples aspectos que un rostro conocido resuscita en nuestra memoria durante el transcurso de la vida social, el perfil puro no es, sin duda, el más frecuentemente evocado. La conversación que nos une a nuestros semejantes impone la visión de frente o todas las variantes asimétricas que nos permiten captar la expresión de un interlocutor para comprender mejor lo que quiere decirnos. El coloquio supone una mímica y el contacto entre dos personas se establece por las miradas que se cruzan, por las contracciones musculares sentidas por ambas partes cuando la animación de las palabras las provoca. El hombre que vemos de perfil no se dirige ya a nosotros. Está fuera de nuestro alcance. Se nos escapa. Por consiguiente, es entonces natural que la atención se afe-

rre menos a este aspecto de su apariencia. El perfil es una visión objetiva, desprovista del factor emocional y comunicativo del rostro de frente.

Sin embargo, el artista primitivo eligió primeramente el perfil para sus reproducciones. Quizá por razones de facilidad técnica. Volvamos al mito de Boutadés. La sombra del amado sólo es significativa e identificable cuando los contornos angulosos de la silueta se destacan de la nebulosa que se esparce en la pared. El artista hace girar la cabeza de su modelo frente a la lámpara hasta que esa proyección adquiera la forma más individualizada. Sólo hay una posición en que el fenómeno se realiza con toda pureza. Dos perfiles diferentes no pueden superponerse uno a otro. El dibujante prehistórico muy pronto debió darse cuenta que sería necesario un esfuerzo mucho mayor para diferenciar entre sí dos rostros colocados de frente. Por otra parte, establecer los planos sucesivos de un rostro de frente plantea problemas que el arte solo difícilmente puede resolver. Sin embargo, el retratista arcaico tuvo pronto conciencia de su escamoteo y por eso, al colocar el ojo en el vacío de la silueta, lo traza de frente, movido como por un instinto que lo lleva a restablecer las relaciones humanas con ese "doble" que parece huirle o ignorarlo. La explicación simplista que consiste en decir que el artista primitivo era incapaz de dibujar un ojo de perfil, poco vale; basta pensar que es tan fácil trazar un triángulo como la dos curvas de una almendra. En cuanto a saber si este proceder, que nos parece extraño, ha sido inspirado por motivos religiosos o mágicos, eso son cosas que podemos suponer y no demostrar.

El perfil da al artista una forma sobre la cual puede ejercer su talento ⁽⁵³⁾ por esa escisión arbitraria del volumen de una cabeza en dos partes iguales, que se suponen ser idénticas entre sí. Esta presunción, que la realidad desmiente, es a su

⁽⁵³⁾ LIPMAN, J., *The Florentine portrait in the Quattrocento* (En *The Art Bulletin*, mar. 1936).

vez fruto de una concepción generalizada de la forma. El perfil es un tipo, el jeroglífico de un parecido, una pictografía. Es a él que se prodigarán todos los ciudados, en detrimento de las partes posteriores del cráneo que tienen menos interés, salvo si el peinado realza su valor decorativo.

Tenemos pues, todo los elementos del retrato "metálico" tal como aparece en monedas y medallas: su aislamiento, su majestad algo distante, su valor mnemotécnico, su fácil adaptación al relieve aplastado y al marco circular de la pieza. Con el correr de los tiempos, toda una psicología se dará juego aquí, con todos los recursos que ofrece la luz a los refinamientos del modelado y a las relaciones de la efigie con el fondo sobre el cual se destaca.

JEAN BABELON