

Mascarillas de pobres en Murcia. (Pervivencia de la *imago majorum* a comienzos del siglo XX)

FRANCISCO J. FLORES ARROYUELO

SUMMARY

The possibility and ability of enhancing the appearance of a human being started off as an attribute of monarchy, later on shared by the members of aristocracy, and in the 14th and 15th century by the burghers.

At the beginning of the 20th century photography was within reach of the lower classes, though not including the poorest ones.

In the orchard of Murcia, whenever one of those men died, salesmen used to turn up at the debtors' houses offering photographs, conveniently retouched, in which it was possible to distinguish the image of the deceased. The memory, the recollection and the new presence of an image provided a solution that in most cases seemed extraordinary.

I

Desde la Antigüedad, en muchos pueblos, ha sido una creencia generalizada que la persona fallecida sobrevivía en la tumba, como bien lo demuestra el hecho de que se enterrase con un ajuar, en el que no faltaban útiles domésticos junto a comida, o personales, como armas para la guerra, alhajas, mobiliario, etc. Por otro lado, y paralelamente, también existieron pueblos que poseían el sentimiento de que era posible perpetuar la personalidad si se conservaba o reconstituía alguna de las partes del cuerpo consideradas esenciales, como podía ser, sobre todo, la imagen del rostro. Las momias egipcias y las máscaras asirias, micénicas, etruscas, etc., por sólo recordar las de algunos

pueblos de los que nos han llegado numerosos testimonios arqueológicos, lo evidencian en múltiples variantes.

Para los romanos, estas estatuas o retratos, por ser obra de artesanos, o si queremos, en nuestros términos, de artistas, eran el resultado de una interpretación que podía llevar a la consecución de un parecido más o menos aproximado e idealizado, y, por tanto, con diferencias, o dicho en otras palabras, a una realidad separada o degradada. Conocido es cómo el retrato de corte realista fue una creación original y genuina de la manera de ver de los romanos, en la que incidió el retrato griego tal como había aparecido en la segunda mitad del siglo IV a. de C., la tradición etrusca, y las efigies de los antepasados. Los romanos, a diferencia de los griegos, que lo hicieron sobre la totalidad del cuerpo, obedeciendo a costumbres y ritos antiguos, se concentraron en fijar la personalidad del hombre en la reproducción, lo más fiel posible, de las facciones del rostro¹, pero, como llevamos apuntado, todo ello, al final, se admitía como algo que quedaba lejos de la realidad, por serlo más o menos estilizada. El retrato romano representó una novedad conceptual en el campo del arte, pero en una etapa anterior, en la intimidad de la familia, en el terreno limitado de la casa, el rostro del ser humano había quedado fijado sobre él mismo como única realidad posible y como única fuente de la memoria que guiaba en el pasado.

En la época republicana ya se evidenció este principio que habría de determinar en buena parte su evolución. Pero es que en la civilización romana, el retrato cumplía una función específica de *fidelidad* acabada, ya que servía para legitimar situaciones que a su vez refrendaban órdenes sociales establecidos.

Para los romanos, la identidad del rostro de una persona, sólo podía conseguirse por medio de la *imago* al ser esta obtenida sobre ella misma, sobre su impronta. Sólo el procedimiento de la mascarilla de cera servía para perpetuar la faz de un hombre en el momento de su muerte, en la verdad de la muerte, también semejante, como nos dice Cicerón, a la verdad del sueño².

Plinio el Viejo nos dice que fue Sicyunio Lysistratos el primero en sacar un molde negativo del rostro de una persona viva³, lo que a su vez permitió positivarlo en un vaciado de cera o *effigies* sobre el que se podía trabajar con colores hasta alcanzar una ilusión de identidad, más que de parecido. Sin embargo, esta práctica sobre los difuntos debió ser utilizada por la nobleza desde muy antiguo por un procedimiento más tosco, adaptado de los griegos, y tenida como uno de sus derechos exclusivos.

Polibio nos refirió en su *Historias* la utilización que se hacía de las *imagines majorum* cuando dice que en el momento de la muerte de un romano ilustre, una vez sacado el cadáver de su casa, cuando era conducido

«con gran pompa al ágora en el Foro donde queda expuesto; casi siempre lo ponen erguido para que pueda verlo todo el mundo, aunque alguna vez lo colocan reclinado. El pueblo entero se concentra en su derredor y entonces, si tiene algún hijo adulto que resida en Roma, o en su defecto algún pariente, sube a la tribuna y refiere las virtudes del fallecido y de las gestas que en vida llevó a cabo. [...] Luego se procede al enterramiento y celebrados los ritos oportunos, se lleva la imagen del difunto a la casa y se la coloca en una hornacina de madera que está

-
1. Ver A. GARCÍA BELLIDO, *Arte romano*. (Madrid, 1992), p. 9.
 2. CICERÓN, *Tusc.*, 1, 92.
 3. PLINIO el VIEJO, *Historia Natural*, XXXV, 153.

situada en un lugar preferente de la casa. La imagen es una escultura que sobresale por su calidad; en la plástica y el colorido guarda una gran semejanza con la persona desaparecida. En ocasión de sacrificios públicos se abren estas hornacinas y las imágenes son adornadas profusamente. Cuando fallece otro miembro ilustre de la familia, estas imágenes también son conducidas al acto del sepelio por hombres que por su estatura y aspecto guardan parecido con el que reproduce la máscara».⁴

La ceremonia del entierro se desarrollaba con la presencia de los que podemos llamar representantes de los ascendientes que marchaban en procesión llevando las mascarillas de éstos y con trajes acordes a la categoría que tuvieron en vida: si habían sido cónsul o general sus togas lucían franjas rojas, si habían llegado a censor sus vestidos eran rojos, o dorados si había entrado en Roma en un triunfo... junto a las insignias que acompañaban a estos según su categoría. Una vez llegado el cortejo al Foro se sentaban todos en fila en sillas de marfil componiendo un espectáculo que espoleaba, al decir de este autor, a los hombres que acudían a seguir su ejemplo.

Todavía en tiempo del Imperio se observaban en los entierros de los emperadores muchos de estos ritos, tanto en los funerales privados como en los *funus publicum*⁵, junto a lo que llegaba a ser una verdadera representación dramática por la que se hacía ver que el cuerpo, simulado con la efigie de cera, todavía permanecía con vida por lo que continuaba recibiendo las visitas del médico, o un muchacho apartaba las moscas que lo rodeaban... mientras el cuerpo del difunto no estaba presente⁶.

Pero, sin duda, lo que muestra para nosotros un mayor interés, es la mascarilla del difunto que se aplicaba sobre la cara del mismo cadáver o sobre un muñeco o maniquí que, por lo general, lo sustituía, ya que en los grandes funerales, con una duración de una semana, el cuerpo no permanecía en condiciones para estar expuesto si no era embalsamado. Después de los actos rituales del funeral, e inhumado o quemado el cuerpo, se sacaba una nueva copia de cera del molde de la mascarilla que, debidamente acondicionada sobre una base, era coloreada y colocada en un armario (*singulis armariis*) junto a la de sus antepasados en los atrios de la casa⁷. El modelo se guardaba siempre para poder sacar las copias que se necesitasen, como en el caso de la mujer, que al casarse, aportaba a su nuevo hogar los retratos de sus antepasados⁸.

4. POLIBIO, *Historias*, VI, 53 (1-6).

5. En varias descripciones de historiadores romanos se nos han referido *funus* de emperadores en los que se pormenorizan estas representaciones, como en el de Severo, Herodiano... (DION CASIO, 75, 4.3). Ver Javier Arce, *Funus Imperatorum. (Los funerales de los emperadores romanos)*. (Madrid, 1988), pp. 17 y ss. En el *funus* de Augusto se observó el rito tradicional con procesión de mascarillas de cera de sus antepasados y de personajes míticos como Rómulo. DION CASIO, 56, 34.

6. Ver F. DUPONT, «L'autre corps de l'empereur-dieu» en *Le temps de la réflexion*, (París, 1986), pp. 231 y ss. A veces, el representante del difunto era un actor que con la máscara sobre el rostro imitaba sus palabras y gestos en lo que solía ser más bien una parodia. Ver SUETONIO, *Vespasiano*, XIX, donde el actor FAVOR hizo burla de las censuras que recibió este emperador por ser considerado ávaro.

7. «Otras clases de imágenes eran las que se veían en los atrios de las casas de nuestros mayores. No eran obras de artistas extranjeros ni eran de bronce ni de mármol, sino rostros hechos de cera guardados cada cual en su armario correspondiente, y destinados a figurar en los entierros de los miembros de la familia como imágenes de sus antepasados, pues a todo fallecido le acompañaba siempre la caterva de los familiares que le antecedieron» PLINIO, el VIEJO, *H.N.* XXXV, 6.

8. CICERÓN *In Vatin.*, XI, 28.

En los armarios que guardaban las mascarillas se les colocaban inscripciones o *tituli* con el nombre y una concisa enumeración o *elogium* de las dignidades y de los hechos de armas más importantes en que había tomado parte, que en más de una ocasión fueron falsificados al exagerar sus virtudes o, incluso, inventándolas. Todas las familias patricias romanas querían poseer *honoratissimae imagines* de sus antepasados, lo que redundaba en su favor al legitimar su antigüedad. Por otro lado, con frecuencia, en los atrios de las casas, estos armarios fueron unidos en orden de sucesión por bandas de tela o *stemma* que llegaron a constituir verdaderos árboles genealógicos sobre las *famosae imagines*. A veces, el orgullo de las familias que contaban con un antepasado que había obtenido el reconocimiento de un triunfo llevó a levantar junto a los armarios, *in prima parte aedium*, estatuas de madera en las que se fijaba la mascarilla de cera, como nos refiere Marcial; *in cera vultus et in tabula*⁹.

Verdaderamente, el número de familias romanas que poseían el derecho a llevar en las ceremonias funerarias las *imagines majorum* fue muy reducido ya que sólo se consideraban antepasados en este sentido a los que habían ejercido alguna magistratura, o por haber sido dictador, censor, cónsul, pretor, maestro de caballería... y que hubiesen llegado al final de su vida en posesión de sus derechos de ciudadanos, aunque con el paso del tiempo, el número de éstas fue aumentando de manera considerable. Al principio, el derecho del *jus imaginum* sólo lo tuvieron las familias patricias, puesto que sólo ellas podían ejercer las magistraturas curules, pero desde la promulgación de las leyes licinianas que promovieron la fusión del patriciado, se amplió este derecho de colocar en el atrio los armarios de las mascarillas de los ascendientes. Todo esto hizo que pronto se marcara una distinción entre las familias con un miembro que llegaba a la magistratura con el derecho ya adquirido, de los que lo hacían por primera vez, lo que al mismo tiempo hizo que se creara una aristocracia de notables o *nobiles* donde quedaron incluidos los primeros, y otra de *hominēs novi*, compuesta por las familias con ciudadanos cuyo derecho comenzaba con su propia imagen. Detrás quedó el enorme cuerpo social compuesto por la masa que no poseía ninguna imagen de sus ascendientes tan siquiera la suya, por lo que fueron llamados *ignobiles*. El propio rostro de la persona promovida a uno de estos cargos pasó a ser el sello irrefutable que otorgaba la nobleza.

La costumbre del uso de las máscaras de cera duró en Roma desde sus primeros tiempos hasta el fin del Imperio. aunque autores como Plinio¹⁰, hablan de que este uso cesó en sus días cuando fueron reemplazados por las *clipeatae imagines*, medallones de bronce o de plata que se colocaron también en los atrios de las casas; aunque esto debemos verlo como un recurso utilizado por los emperadores y grandes personajes del bajo Imperio para referenciarse con grandes hombres del pasado o de la época republicana".

Las mascarillas de cera debemos contemplarlas como algo muy diferente de las esculturas que representan el retrato de una persona, ya que estas, para los romanos, siguiendo la tradición griega del retrato, sólo mostraban un parecido, una semejanza, que las diferenciaba y aproximaba, aunque en Roma, esta fidelidad llegó a ser obsesiva. Pero al final, el retrato era algo indefinido. Cuando los griegos empleaban la palabra εἰχών para

9. MARCIAL. XI, 103, 4.

10. PLINIO, *H.N.* XXXV, 4.

11. MACROBIO, *Saturnales*. I, VI, 26.

referirse al retrato de una persona estaban expresando su radical *ἐἶχω*, una semejanza, pero no una identidad, lo que les permitió utilizarla en toda suerte de representación de personas o de dioses, de un ser ideal, de una persona sola. *ἐἰχώγες* es la voz que mejor corresponde a la del *retrato* porque junto a un sentido general de representación, conlleva también el sentido particular y restringido de imagen que sirve de referente. Otro término utilizado con frecuencia fue *Ἀτόρσις* en relación sobre todo con las estatuas de los dioses, y también, *Ἀγάλμα*, que por oposición a todo esto se utilizó para referirse a la estatua de un hombre, aunque sin precisar si se trataba de un hombre real o legendario".

La distinción entre *ἐἶχωγ* y mascarilla se basó en que ese término no aportaba el carácter individual y de identidad de la figura mientras que la segunda sí, pero hasta que se llegó a esta apreciación hubo de recorrerse un largo camino ya que el nacimiento de la escultura humana como retrato y como mascarilla se efectuó en épocas muy antiguas, como encontramos en las máscaras de oro en las tumbas de Micenas descubiertas por Christos Tsountas entre 1886 y 1889, que datan de los siglos XV a XIII a. de C.¹³. Pero en Grecia. A pesar del condicionamiento que marcó el impulso realista que determinó el retrato naturalista, no se llegó nunca a la plena identificación del rostro retratado con el del personaje tomado como modelo" lo que no impidió que los griegos llevasen a los templos sus retratos (*ἄυάθημα*) como exvotos", en un acto de piedad y, también, de vanidad.

En Roma, como sabemos, el término utilizado para designar el retrato fue el de *imago*, como imitación o representación de la vida real o de la figura humana, frente a los de *signum* y *simulacrum* que se empleaban para las representaciones de divinidades según fuese en una estatua en el primero y de una pintura en el segundo.

En la Grecia clásica, durante siglos, se desarrolló una ciencia llamada Fisiognomía que vino a ser una respuesta naturalista sobre el hombre y que se basaba en buena parte en la relación establecida por los médicos entre los humores y el temperamento, llegándose a admitir como principio básico que los signos físicos de una complejión humoral, como podían ser el color de la piel, los rasgos del rostro, determinadas formas de algunos miembros, ciertas características formales de los ojos, boca, nariz... eran indicios de una determinada manera de ser o de carácter. La Fisiognomía venía a estudiar las relaciones que había entre el alma y el cuerpo que la contenía y reflejaba. Desde las primeras obras de la

12. Sobre la palabra *imago* ver Ed. COURBAUD, en *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de MM.CH. Daremberg y Edm. Saglio. T. III, pp. 389 y ss. En Grecia, *Ἀτάλμα* se empleaba sobre todo cuando se hacía referencia a una estatua de una divinidad mitológica o alegórica. *Ἀτόρσις* se hacía para designar a la estatua de un hombre sin precisar si este hombre era un personaje real, o un personaje legendario o creado por un artista. *εἰχώτ* era la palabra que mejor se correspondía con la de retrato porque, como se aprecia en su raíz, aparte de su sentido general de representación, conlleva un sentido particular de la imagen a que pretende parecerse. Este término se utilizó para designar el parecido tanto en la escultura como en la pintura, y será su contexto el que evidenciará del arte a que se refiere. Los ejemplos se multiplican en Pausania, Polibio, Platón, Plutarco... Los retratos esculpidos o modelados recibían determinados nombres en relación con el material con que estaban hechos, como *ἐἰχώτ χαλχῆ, λτθίνη, μαρμαρίτη, χρυσιῆ*,...

13. Estas máscaras se encuentran en el Museo Nacional de Grecia en Atenas. Ver SEMNI KAROUZOU *Guía del Museo*, (Atenas, 1986), pp. 21 y ss.

14. Ver MARTÍN ROBERTSON, *El arte griego*, (Madrid, 1981), pp. 206 y ss., y 339 y ss.

15. PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, IX, 4, 2.

literatura griega encontramos ejemplos de caracterización en este sentido, que poco a poco se fueron ampliando hasta constituir un cuerpo¹⁶.

Según parece, la primera obra sistemática de fisiognomía que ha llegado hasta nosotros es un tratado un tanto desigual y heterogéneo que se amparaba bajo el nombre de *φρσιολογομοτιχα*, durante mucho tiempo atribuido a Aristóteles, siendo a su vez fuente de otras muchas obras en este sentido durante la Edad Media gracias a la traducción que de él hizo Bartolomeo de Messana en el siglo XIII. En la Roma Imperial, durante los mandatos de Trajano y Antonino, inspiradas en el Pseudo-Aristóteles y ampliadas en numerosos aspectos, tuvieron gran predicamento las *Fisiognómicas* de Polemón de Laodicea, —que a su vez sirvió de base a otro tratado latino de autor desconocido escrito durante el siglo III o IV y atribuido a Apuleyo—, así como la del sofista Adamancio, de origen judío. en el siglo IV o V, y escrita en griego”.

Sin duda alguna, estos tratados debieron ejercer una gran influencia sobre el pensamiento romano a la hora de ver en la mascarilla de cera y no en el retrato obtenido por la escultura o la pintura el auténtico rostro de la persona en que debían de mirarse como ejemplo cuantas personas se acercaran a él. Sólo el verdadero rostro, la mascarilla. podía poseer el valor de transmitir las cualidades morales que durante la vida habían servido de pauta a la persona así reconocida. La tradición fisiognómica se apoyó en bases aristotélicas y médicas que, a su vez, traducían una concepción del hombre que era fruto de una observación científica, como encontramos en la caracterización debida a la influencia del clima en las cualidades físicas y psíquicas, del papel de los humores que incidían de modo determinante en la complexión, de la influencia de los efectos habitales que marcaban los rostros de una persona... y de la correlación existente entre las peculiaridades del cuerpo y los impulsos de los hombres y, también de modo semejante en los animales, ya que estos últimos, según Aristóteles, también poseían un alma que se correspondía con su cuerpo¹⁸.

No faltaron voces en la misma Roma, como la de Plinio, que mostraron su disconformidad con todo esto, como vemos cuando llegó a decir que la Fisiognomía *era una falsa ciencia que no debía ser tenida en consideración*, al tiempo que la equiparaban a las ciencias adivinatorias¹⁹.

De modo muy distinto fue tenido el retrato en los primeros siglos del cristianismo al pasar a ser considerado como un medio con valor de símbolo en el que el fiel debía mirarse por una obra de una virtud, la fe, que obraba en su conciencia. Para los romanos, el retrato, se fundamentaba en los propios rasgos del retratado, que era expuesto como modelo a seguir por lo que había sido en vida; después quedaban las estatuas o las monedas, siempre estilizadas e idealizadas, que podían representar el poder en la figura del emperador, y que como tal se multiplicaron por todo el imperio.

El sentimiento del *imago* romano en la mascarilla de cera, poco a poco. fue perdiendo

16. Ver Julio CARO BAROJA, *La cara, espejo del alma. Historia de la Fisiognómica*. (Barcelona, 1987), pp. 25 y ss.

17. Ver *Scriptores physiognomici graeci et latini*, ed. de Richard Foerster. (Leipzig, Teubner, 1893-94). W. de GRUNEISEN, *Estudes comparatives: le portrait. Traditions helleénistiques et influences orientales*. (Roma, 1911).

18. *Scriptores...* ed. R. Foerter, ed. cit. I, p. XXII.

19. PLINIO el VIEJO, *H.N.* XXXV, 36, 88.

su sentido primigenio hasta ser sustituido por el de la escultura en estatua, concebido este como un retrato de carácter público destinado a ser visto por todos o por parte de los ciudadanos, aunque ya no fuese necesario que se le mirase como un ejemplo o modelo a seguir, sino como lo que representaba, el poder político. El retrato pasó así a adquirir una función social estratificada según fuese del emperador, de un magistrado, de un oficial... para lo cual, además se vio revestido de accesorios que lo caracterizaban.

Dentro de este sentido, el cristianismo naciente en aquellos siglos, divulgó un número enorme de retratos que en su mayor parte representaban la imagen de Cristo, de la Virgen y de personajes como Adán y Eva o de los jefes de Israel según el Antiguo Testamento, para pasar después a los santos de la Iglesia. Ninguna religión, como nos dice André Grabar, había utilizado hasta ese momento la imagen como evocación de todos aquellos que habían sido grandes fieles a Dios²⁰. Para ello se había apartado de la tradición romana del *imago* e incluso del retrato, tomado éste en el más amplio de los sentidos, aunque siempre hubiese guardado una pequeña semejanza o algún detalle definitorio del físico. El retrato de Cristo pasó a serlo después de que se hubiese interpretado su rostro de la manera más libre que se podía imaginar, como nos lo demuestra el hecho de comparar algunos de estos *retratos* de los monumentos antiguos, e igual sucedió con los apóstoles, o con los papas... La respuesta a este planteamiento puramente propagandístico y de dejación de los verdaderos rasgos de los personajes, hemos de contemplarla dentro de los fines que persiguió la Iglesia desde sus primeros momentos, lo que no impidió, por otro lado, que esos *retratos* fuesen identificados y atribuidos como tales a determinados personajes de relatos hagiográficos, sosteniéndose este reconocimiento en pequeños detalles que para nosotros se muestran dentro de una gran imprecisión, pero que eran suficientes para que los fieles lo tuviesen por tales y llegasen incluso a reconocerlos en sueños o visiones aparte de los atributos²¹.

Con el cristianismo nos encontramos ante el tipo del retrato tipológico que, como primer argumento, muestra una ausencia de rasgos de semejanza con una fisonomía determinada e individual. Para definir plásticamente a un hombre se utilizaba su apariencia obtenida sobre determinados esquemas cuya significación era conocida por sus contemporáneos, con lo que su valor de ejemplo quedaba argumentado sobre planteamientos completamente diferentes a los vistos en las mascarillas romanas.

Con esta manera de hacer desde el símbolo, el cristianismo se enfrentaba a la presencia de los retratos del emperador en que se mostraba de modo omnipresente, en las monedas que circulaban de mano en mano, estatuas, escudos, cetros de cónsules. Una representación que llegaba a reemplazar al emperador en persona, e incluso recibía culto, como dispuso Constantino en el siglo III, aunque también fue relajándose la costumbre al tiempo que dominaba la indiferencia de los imagineros respecto de los rasgos individuales de los retratados que llegó a extremos de otorgar los mismos a los emperadores que se sucedían en la cima del imperio, limitándose a renovar el nombre de estos en la cartela de la peana. Los papas continuaron este dictado situando con frecuencia su retrato en los mosaicos del ábside junto a la imagen de Cristo o al santo patrono de la iglesia, sin que lleguemos a saber

20. André GRABAR, *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, (Madrid, 1988), pp. 66 y ss.

21. André GRABAR, *Las vías de la creación* Op. cit., p. 67. Ver G. B. LADNER. *I retratti dei papi nell'antiquità e nel medioevo*, (Vaticano. 1941).

si estos retratos tenían el valor de lo individual o eran meramente tipológicos y convencionales. A partir del siglo VII, con Juan VII, parece que esta línea de conducta cambió, al hacer este papa que se realizaran retratos *–imagines–* para distintas iglesias, en los que se encontraban los rasgos de su fisonomía. Aunque por otro lado también continuaron los retratos convencionales, según establecían algunas modas en las que dominaba o no el ascetismo.

Tras la caída del Imperio Romano debieron pasar todavía muchos siglos para que el retrato volviese a ser tenido como un privilegio real de gran contenido y significación, y como tal manifestado, pues en Occidente, durante largo tiempo, como hicieron los iconoclastas en Bizancio de quienes se sospechaba que habían suprimido la figura de Cristo para sustituirla por la suya²². A lo más que se llegó fue a entrever el rostro de algún monarca, como Lotario I o Carlos el Calvo, en lagunas miniaturas de uso privado.

Cuando los monarcas medievales comenzaron a utilizar y divulgar su imagen como recurso político, del mismo modo que sucedió en los últimos siglos del Imperio Romano, lo hicieron reforzando el carácter real de la representación más que el procedimiento de seguir instrucciones muy precisas para conseguir un fin de exaltación. que condujo, a su vez, a que se les mostrase bajo la protección divina. Como se ha dicho y repetido, tanto el papa de Roma como los reyes de occidente, por procedimientos que se manifestaron un tanto tímidos y complejos, como el de la donación, al final aseguraron la supervivencia del retrato personal por encima de la ola de iconofobia que se declaró a la disolución del Imperio romano.

El retrato pasó así a ser un medio que imponía un sello definitorio del poder real. argumentaba y legitimaba la línea de linaje, y a la vez. también, servía para establecer el modelo en que todos los súbditos debían mirarse. Cuando un rey como Alfonso X de Castilla –tan poseído del valor de la monarquía y del aprecio de la honra del linaje y de su continuidad a lo largo del tiempo– mandó reconstruir una parte del Alcázar de Segovia que ardió en 1258, hizo que se colocasen los retratos de todos los reyes de los reinos occidentales hasta, posiblemente, el suyo mismo²³, debidamente entronizados con los símbolos del poder como era la espada desenvainada²⁴ iniciando así lo que sería una norma de actuación posterior en otras monarquías peninsulares, como la de Pedro el Ceremonioso, o ya en el siglo XVI, en algunas diócesis en la sala capitular de las catedrales²⁵.

22. Galiene y Pierre FRANCASTEL, *El retrato*, (Madrid, 1978), p. 65.

23. Estos retratos sufrieron grandes daños. Hasta nosotros han llegado las copias que se hicieron en el siglo XVI por Hernando de Ávila. Ver F. COLLAR de CÁCERES, *El libro de Retrato, Letrero e Insignias reales de los Reyes de Oviedo. León y Castilla*. (Madrid, 1985).

24. Aunque el símbolo más generalizado de la monarquía durante la Edad Media fue la corona, no por ello lo fue de igual manera en los diferentes reinos peninsulares como Aragón, que la tenía por concesión de la Santa Sede de la que era vasallo, o Navarra, que sólo la obtuvo a finales del siglo XIII. La espada desenvainada tuvo una especial importancia como símbolo de soberanía. Ver M. GARCÍA PELAYO, «La corona. Estudio sobre un símbolo y un concepto político») en *Del mito y de la razón*, (Madrid, 1968), pp. 13 y ss. E. SCHRANM, *Las insignias de la realeza en la Baja Edad Media española*, (Madrid, 1960), pp. 61 y ss. Sobre Aragón. B. PALACIOS, *La coronación de los reyes de Aragón y su ceremonial. 1204-1410*. (Valencia, 1975). De este mismo autor, «Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El símbolo de la espada» en *VII Centenario del Infante D. Fernando de la Cerda. 1275-1975*. (Madrid, 1976), pp. 273 y ss. y 283 y ss. especialmente...

25. Juan de BORGONA, en el siglo XVI, durante el arzobispado del cardenal Jiménez de Cisneros, pintó. sin ninguna preocupación de fidelidad, los retratos de los arzobispos de Toledo en la Sala capitular de la Catedral

La presencia del retrato del rey Alfonso X se repitió en muchas ocasiones como encontramos en el inicio de los libros manuscritos en que se reunieron las obras por él preconizadas y patronizadas, iniciando así un movimiento que decía de una valoración política del retrato real y, a la vez, mostrando una preocupación que se llevó a legislar con profusión sobre el uso que debía hacerse, después de la muerte, de la imagen de los hombres que pudieran servir de ejemplo de conductas humanas. Así, en la *Partida Primera* se nos dice que sólo las personas señaladas, como los reyes, las reinas, sus hijos, los obispos, los abades... los ricos hombres y los hombres honrados que hubiesen levantado una iglesia podían ser enterrados en una iglesia²⁶, con lo que ello significaba. A partir del siglo XIII, siguiendo la pauta iniciada en Francia, muchos de estos hombres, al final de la vida, dejaron su imagen en esculturas funerarias con lo que se perpetuaba su figura junto a la impronta de su poder. Sobre todo ello legisló también Alfonso X institucionalizando una realidad que, a veces, por ese espejismo literario de las llamadas *danzas de la muerte*, podríamos ver equivocadamente. Hasta después de la muerte, por medio de la imagen en los sepulcros, se nos continuó diciendo quién era quién en esta vida, y no, precisamente, para mostrarnos en numerosos casos un ejemplo digno de ser seguido. La imagen así legada a la posterioridad sirvió para reflejar afirmaciones y fijar posturas que nos hablan más del orgullo y de la soberbia que de la virtud de la humildad²⁷.

Este retrato medieval, próximo todavía al arquetipo convencional por la rigidez empleada por el artista en su quehacer, en sus últimos ensayos nos anuncia ya por numerosos signos que el hombre se aproximaba a un tiempo en que podría mirarse en algo que decía más que un espejo.

Durante los siglos XIV y XV, en suelo italiano, comenzó a producirse un fenómeno cultural por el que el hombre se dejó seducir por lo que le decía *la mirada tendida a un tiempo ya lejano*, la antigüedad clásica, donde se reencontró las motivaciones y las caracterizaciones de los hombres como un modelo a seguir. El Renacimiento incidió con fuerza en esa vía que llevaba a una visión de factores que hacían que los hombres, antes que nada, fuesen vistos y se reconociesen como individuos. El hombre se vio a sí mismo como un ser completo y autosuficiente y, al final, también, como compendio de esa naturaleza que le envolvía. Y el retrato, hasta entonces obra de un artesano, vino a establecer esta nueva situación por el poder de unos hombres que se decían artistas y que eran capaces de reflejarla.

El hombre, con el retrato de la Antigüedad y del Medievo, solamente se había visto, pero ahora, con el retrato renacentista, había pasado a reconocerse en algo más que sólo la psicología y la conciencia podían decirle. Por el retrato, el hombre de estos siglos, consiguió la elaboración de un artificio semejante a la mascarilla romana al lograr expresar la identidad que procedía ahora, no sólo de unas facciones, sino a través de un soplo de vida que había en ellas. Por el retrato, la *imago*, del hombre había pasado de ser un testigo a convertirse en un intérprete. Cuando Giotto pintó los retratos de Dante, de Brunetto Latini o

lista que se inició con el obispo Raimundo (1124-1152). Ver su iconografía en J. F. RIVERA, *Los arzobispos de Toledo en la baja Edad Media*, (Toledo, 1969), pp. 10 y 11.

26. *Las Partidas*. I. T. XIII, L. XI.

27. Joaquín YARZA LUACES, «Despensas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos»), en *Fragmentos*, n° 2, 1985, pp. 4 y ss.

su autorretrato, estaba marcando esta diferencia nítida que existe entre un hombre que es tenido por un ser común y quien se admite como individuo con su carácter y su capacidad de soledad, de pensamiento y de acción.

Por otro lado debemos tener en cuenta que el retrato, en el Renacimiento, fue un medio que sirvió para afirmar la condición del hombre que lo tipificaba como ser capaz de recordar, de tener memoria. Fue un tiempo en que el recuerdo de los hombres sobre los hombres ideó la fórmula de la conmemoración, diferente del homenaje, dentro de una caracterización moral y ejemplificadora. El hombre, por la memoria, pudo recuperar al hombre devolviéndole en su *imago*, perpetuándolo. Para ello se recumó a las trazas de las mascarillas tomadas de muchos hombres en la hora de la muerte o a los apuntes recogidos con habilidad pero suficientes para guardar su impronta. Así obró Masaccio cuando retrató años después de su fallecimiento a Coluccio Saluti en el fresco de la *Resurrección del hijo de Teófilo* o Buggiano al levantar el retrato escultórico de Brunelleschi de la catedral florentina²⁸. El retrato conmemorativo se multiplicó en la Florencia del siglo XV a través de encargos de toda índole en lo que sería la implantación de una manera de hacer que buscaba al hombre en su autenticidad psíquica²⁹.

Durante el Renacimiento se ensayó también la fórmula de la mascarilla mortuoria utilizándola como *irnago* conmemorativa en un monumento de Ruccio della Torre levantado en Verona bajo un diseño clásico que insertó en su parte superior las mascarillas mortuorias de Girolano y Marcantonio della Torre³⁰, aunque no debió alcanzar el efecto artístico deseado, y lo mismo sucedió en Roma y Florencia donde se multiplicaron los acoplamientos de vaciados de mascarillas en bustos de arcilla o terracota. Sabemos de casos en que se secundó mal que bien la costumbre romana de colocar el *irnago* en el atrio de la casa. como hizo el caballero Palmieri cuando colocó su retrato sobre la puerta de su casa florentina, o Chellini, el que fue médico de Donatello". La presencia de la mascarilla volvió a ponerse de actualidad a fines del siglo XIV por Cennino Cennini cuando, en su *Tratado*, expuso una técnica renovadora para realizar mascarillas del natural, a la vez que se hacía eco de lo expuesto por Plinio en su *Historia natural*³². Estas mascarillas se utilizaron para las efigies de los sepulcros, aunque sin pretender conseguir los fines buscados en la antigüedad romana.

La tercera vía seguida en este tiempo fue el retrato de busto tal como lo planteó Ghiberti en el autorretrato de *las Puertas del Paraíso* del baptisterio de Florencia, muy diferente del de *la primera puerta de bronce*, al tener presente, sin duda, las ideas fisionómicas entonces atribuidas falsamente a Aristóteles y que com'an en aquellos días por los medios artísticos de Florencia y otras ciudades italianas. El arte del retrato se ocupaba de los aspectos

28. VASARI nos ha dejado numerosos testimonios en *Le vite d'piu eccelletni pittori, scultori ed architettori*. Ver las vidas de Giotto, Masaccio...

29. Ver Jonh POPE-HENNESSY, *El retrato en el Renacimiento*, (Madrid, 1985). pp. 9 y ss.

30. Jonh POPO-HENNESSY, *El retrato... Op. cit.*, pp. 85.

31. Ver *Dalla Vita Civile de Matteo Palmieri*, edición de F. BATTAGLIA, (Bologna, 1944), p. 37. Y R. LINGHTBOWN, «El busto de Giovanni Cheinlli al Museo Victoria and Albert di Londra», en *Bollettino della Academia degli Euteleti*, n° XXXV, 1963, p. 20.

32. *Cennino d'Andrea Cennini de Colle di Val d'Elsa. Il libro dell'Arte. II*, edición de D. V. THOMPSON jr. (New Haven, 1933).

visibles de la personalidad del personaje tomado como referencia. El hombre, como individuo, surgió de su carácter, y este venía dado por la impronta del rostro.

Suma importancia tuvo en este punto Pomponio Gaurico que al escribir su tratado *De Scultura* incluyó un capítulo dedicado a esta ciencia diciéndonos que la Fisiognomía es una forma de observación mediante la cual podemos llegar a conocer las cualidades de las almas, a partir de rasgos corporales:

«En efecto, como dice el proverbio, las herramientas suelen delatar la naturaleza del artesano, y el tipo de casa la del señor. Puesto que esta regla es reversible y se puede tomar en ambos sentidos, será imprescindible para el escultor. Así, podemos reproducir una imagen tomando por modelo un cuerpo vivo, o bien figurar el aspecto de los muertos guiándonos por sus rasgos morales bien conocidos. Es prácticamente imposible expresar con palabras todo el servicio que la fisiognomía presta al escultor, y no sólo a él, sino a todo el género humano»³³.

El retrato, durante los siglos XV y XVI, sobre una larga serie de variaciones y ensayos fieles a su tiempo, pero procurando siempre reflejar el carácter del hombre como ser individual, vino a establecer los fundamentos del arte de la pintura que, siendo válidos, alcanzaron en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la fotografía hizo su irrupción y se divulgó, unos cánones de fidelidad hasta entonces imposibles de imaginar. A la vez, por su reducido costo, siempre relativo, posibilitó el hecho sumamente importante de que hasta las capas más pobres y humildes de la sociedad pudiesen participar de tal invención de la posesión de su propia imagen.

Por la fotografía se podía fijar el instante y el momento, unidades de tiempo que hasta entonces aparecían mucho más indefinidas, y que sólo podían tomarse por medio de la palabra o la imagen pintada; y como consecuencia inmediata de todo ello, la memoria, la más endeble facultad del hombre, se vio reforzada hasta extremos increíbles al hacer reconocible el menor de los detalles. Fue como si la posesión de la vida, –siempre fluyendo, con un presente tornadizo entre un pasado que ahora permanecía todavía ahí y un futuro escasamente diferenciador–, pudiera ser sorprendida y apartada. La fotografía vino a descubrir una nueva vía para tratar de tomar la realidad, que se mostraba tornadiza y mutante, para aprehenderla y estamparla en lo que era un misterio silencioso.

Y junto a todo esto, ese mundo así tomado, que pronto, también, tuvo su historia, la fotografía vino a suponer una democratización al permitir que se pudiera perpetuar el rostro individualizado de los hombres del pueblo en lo que hasta entonces había sido el privilegio de unos pocos. Ante la cámara de fotografías no hubo distinciones sociales ni separaciones arbitrarias, y, curiosamente, tanto el gobernante, como el burgués o los hombres del pueblo se situaron en las mismas posturas, sentados y erectos, viniendo a dar en figuras ordenadas sobre ejes verticales, sin flexiones, brazos pendientes paralelos al cuerpo o quebrados, manos suspendidas o en reposo sobre el regazo... que podían ser comparadas por su tipología con las poses del hombre y mujeres principales que durante siglos fueron retratados en esculturas y cuadros³⁴. En la fotografía, el hombre del pueblo llegó a conocer

33. POMPONIO GAURICO, *De Scultura* fue publicado en Florencia en 1504. Cito por la edición de André CHASTEL y Robert KLEIN, (Madrid, 1989), pp. 136 y ss.

34. Ver Carlos MASIDE. «En torno a la fotografía popular.», en *Índice de las artes y letras*, nº 73, 1954, pp. 12 y ss.

ese rito del retrato, de la mascarilla que, sobre una imagen, le llevaba a situarse frente a un futuro enigmático.

II

La fotografía, como hemos dicho, alcanzó a divulgar la imagen del hombre hasta extremos impensados poco tiempo antes, y lo que era una facultad privativa de los miembros de una élite se difundió en unas formas nuevas que alcanzaron a todos los hombres por igual. Pero aún así siempre hubo los que no pudieron, por carecer de medios, llegar a proyectarse en esa imagen humilde que procuraban aquellos fotógrafos que aparecían en los mercados y pueblos con sus cochecillos mágicos y secretos, en los salones de lujosas cortinas y muebles dorados, en los días de feria y fiesta... e incluso en los más recónditos lugares y vagando de casa en casa con una caja misteriosa sostenida sobre un trípode y en la que introducían la mano a través de un manguito³⁵.

Para aquellos hombres, en horas de infortunio y miseria, no faltaron quienes pusieron en práctica soluciones que pasaban por la picaresca y la relatividad engañosa del recuerdo, aunque fuese próximo. Así, en los años 20 del presente siglo, en la huerta de Murcia, encontramos que unos hombres, a modo de vendedores de quincalla de lujo de la ciudad, con buenas maneras y voz intimista, solían acercarse a las barracas y casas diseminadas por el medio rural donde recientemente había sucedido una desgracia familiar para acompañarles en su pena por tan irreparable pérdida y, seguidamente, interesarse por el hecho de si, por casualidad no habían tenido la precaución y ocurrencia de haber hecho, en su momento, cuando todavía gozaba de salud, una fotografía para, en momentos de ausencia como aquellos, tenerlo presente. Cuando la respuesta era negativa, allí estaban ellos para encontrar la mejor solución al problema y además a un precio más que ajustado a las posibilidades. Era suficiente con que facilitasen las características del rostro del desaparecido y ellos correrían con el resto. Con los datos más o menos precisos, aquellos hombres volvían a la ciudad de Murcia para dirigirse directamente al estudio que en la calle de la Gloria tenían los pintores Pedro Flores, Luis Garay y, el todavía niño, Ramón Gaya, donde los dos primeros habían creado un negocio con un tal señor Pavía, militar retirado, de ampliación y retoque de fotografías de retratos³⁶. Allí, tras explicar, por ejemplo, que se trataba de un hombre de unos sesenta y cinco años, enjuto de carnes, siempre puesto de sombrero, con una mancha en la sien, barba cerrada... pasaban a buscar en un montón de grandes fotografías de que disponían sobre una mesa y que representaban diversos tipos de hombres y mujeres de caracterización popular. Encontrada una que pudiera servir para el caso, con un pincel, daban los últimos arreglos que visualizaban los detalles facilitados por la familia, y se disponía el retrato en un marco apropiado, incluso con cinta de luto en uno de los ángulos superiores. Después quedaba el paso definitivo, siempre venturoso, de hacer

35. Ver Gerardo F. KURTZ y Isabel ORTEGA, *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1989.

36. Elías ROS GARRIDOS, *Garay en mi recuerdo*, Murcia, 1987, p. 31. Dicho personaje fue retratado por Garay en su cuadro «La barbería» que se encuentra en el Museo Regional de Bellas Artes de Murcia. Elías Ros frecuentaba este estudio donde Garay le enseñó la técnica de la litografía y le dio clases de dibujo.

la entrega a los familiares del difunto que debían de reconocerlo como tal, en lo que hemos de ver como una especie de mascarilla de pobre a cambio de unas monedas, y si como tal era aceptada. –que lo era en las más de las ocasiones–, ayudar a colocarla en el lugar principal de la casa donde pasaba a presidir la vida doméstica”.

Elías Ros Gamgós me ha referido que había dos corredores que se llamaban Enrique Imbernón y Pascual Zambudio, que solían traer dos o tres de estos pedidos todas las semanas. Las fotografías eran de un tamaño de cuarenta centímetros de alto por unos 25 de ancho, aunque también se *arreglaban* otras de menor presencia.

Las familias que poblaban la huerta murciana a comienzos del siglo XX vivían, en su mayor parte, en barracas de *atobas* o adobes con tejados de albardín y sisca de dos aguas o de una en forma de terraza o *mora*, construidas en un extremo de las tierras que trabajaban sujetas a arriendo que venían transmitiéndose de generación en generación desde siglos. Estas barracas solían tener dos habitaciones: una primera en la que quedaban la cocina, la mesa en tomo a la que se comía, el tinajero y los vasares en los que se disponían la loza... y otra posterior en la que quedaban las camas de matrimonio y de los hijos, que se separaban por una tela colgada de una cuerda, y un arca. En uno de los muros de la *entrada* se colocaba el marco que contenía el retrato del difunto.

Con la ayuda de Manolo Cárceles, sin duda el hombre que guarda los recuerdos más vivos de aquella huerta murciana del primer tercio del siglo, he encontrado a una persona de más de ochenta años, José Zambudio Fructuoso³⁸, de Monteagudo, anciano que guarda bastante lucidez y capacidad mental, que en sus años mozos perdió a su padre y sabe que durante mucho tiempo hubo colgada en las paredes de su casa una fotografía de una persona cuya imagen fue colocada en el lugar preferencial por representar su figura.

Este hombre nos dice que él recuerda que su madre siempre se refirió a dicha fotografía como el retrato de su padre, y que él, desde los primeros momentos, desde que la llevó un hombre que vino de la ciudad, así lo admitió también.

Le he pedido que recuerde si en algún momento sintió alguna diferencia entre la imagen mental que tenía de su padre y la que se encontró en el retrato, a lo que me ha dicho que no recuerda bien lo que sucedió, pero que su madre a veces se compungía y acercaba los dedos al retrato después de acercarlos a la boca, y que desde el primer momento siempre se refirió al retrato *como el del papá*. E incluso sus tíos paternos, que eran todos menores que él, hablaron siempre como la fotografía del *Nene*, denominación con la que se conoció siempre al hermano mayor en la huerta murciana.

Este hombre piensa que la imagen de su padre que guarda en la actualidad es la de la fotografía, calvo, sentado en una silla baja, con la mirada vuelta hacia el que lo observaba... Dicha fotografía se la llevó su hermana Isabel a la muerte de su madre antes de la guerra. Tras insistirle en la posibilidad de que guardase un recuerdo de la figura de su padre, en la vida diaria, en su casa... José Zambudio ha respondido que apenas si tienen uno en el que aparezca este tal como era en la vida diaria. Para él, la figura de su padre es la que había en la fotografía enhiacada, y a la que su madre, mientras vivió, puso con

37. Ver Francisco J. FLORES ARROYUELO, «Ramón Gaya todavía en Murcia (1910-1924)». *Catálogo de la Exposición Ramón Gaya*, (Madrid-Murcia, 1989). p. 31.

38. José Zambudio Fructuoso tiene en la actualidad ochenta años y vive en el Esparragal, pedanía de la huerta de Murcia en la casa de su hijo.

frecuencia un búcaro con flores. Nunca le pasó por la cabeza la duda de que la imagen que había en su casa no era la de su padre.

Estas fotografías, según la opinión de este hombre, fueron algo común en la huerta en aquellos tiempos. La fotografía era una cosa muy cara que no estaba al alcance de todo el mundo, y además había que hacerlas en la ciudad de Murcia, y entonces los huertanos apenas si iban a ella a no ser los jueves si tenían que poner a la venta algún fruto en el mercado. Su madre murió en el año 1932 y tampoco quedó de ella una fotografía, aunque ya no se le ocurrió a nadie buscar una fotografía «*que pudiera servir de recuerdo de cómo era*».

* * *

La situación descrita en las páginas anteriores nos enfrenta a un hecho singular por el que vemos la fragilidad que el hombre tiene para retener la imagen de una persona con la que ha convivido, que no debemos confundir con la capacidad para reconocer a una persona conocida que vuelve a presentarse ante nosotros.

En aquellos hombres que poblaban la huerta murciana, gente humilde y pobre, que apenas sí sentían la necesidad de que sus hijos y deudos retuviesen, una vez desaparecidos, la presencia de su rostro, de su figura, el problema de la fijación en el tiempo de su rostro era algo que les parecía ajeno. Sin embargo, desde que sus dolientes y familiares próximos, una vez desaparecido, ante el vacío, se les presentó la posibilidad de que pudiesen contar con la imagen del familiar en toda la plasticidad que podía dar una fotografía, aunque en su conciencia tuviesen que admitir en un primer momento que no era completamente igual, se mostraron receptores para colocarla en un lugar principal de la casa. Estamos ante una situación, semejante a lo que sucedió en Grecia y Roma cuando se divulgó la técnica que permitía guardar la *imago* del antepasado. Aunque ahora dicha imagen pasaba por el rostro aportado por una técnica que se presentaba capaz de salvar determinados pasos, pero que se admitieron como naturales los que aportaban la mascarilla del antepasado, del hijo perdido en tierras lejanas, de la madre consumida por la enfermedad...

Con la fotografía, la imagen del recuerdo de los hombres pertenecientes a las clases populares, una imagen que proyecta en parte la capacidad de la memoria que el hombre posee, adquirió una nueva dimensión, la del pasado, que hasta entonces les había sido negada en cuanto a su posibilidad de fijar, por lo menos de modo individual y reconocible con nombres y apellidos.